Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківська державна академія культури

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine
Kharkiv State Academy of Culture

Культура України

CULTURE OF UKRAINE

Збірник наукових праць

Scientific Journal

Випуск 74

Засновано в 1993
Founded in 1993

Харків — 2021

УДК [008+78/79](062.552)

ISSN 2410-5325 (print)
ISSN 2522-1140 (online)

К 90 **Культура України** : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. — Харків : ХДАК, 2021. — Вип. 74. — 104 с.

У науковому збірнику подано матеріали за результатами наукових досліджень проблем культурології та мистецтвознавства. Для науковців, викладачів, здобувачів наукових ступенів і вчених звань.

The proceedings present the results of the scientific studies on the issues of Culturology and Art Criticism. For researchers, teachers, applicants of scientific degrees and academic titles.

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Харківської державної академії культури (протокол № 4 від 3.12.2021 р.)

Recommended for publication by the decision of the Academic Board of the Kharkiv State Academy of Culture (record № 4 of 3.12.2021)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації: КВ №13567-2540Р від 26.12.2007 р. Збірник затверджено наказом Міністерства освіти і науки України №886 від 02.07.2020 р. як фахове видання з культурології та мистецтвознавства (категорія «Б»), спеціальності: 034 — Культурологія; 021 — Аудіовізуальне мистецтво та виробництво; 024 — Хореографія; 025 — Музичне мистецтво; 026 — Сценічне мистецтво.

Збірник поданий на порталі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського в інформаційному ресурсі «Наукова періодика України», у реферативних базах «Україніка наукова» та «Джерело». Індексується в наукометричних базах «WorldCat», «Index Copernicus International», Directory of Open Access Journals (DOAJ), Directory of Open Access Scholarly Resources (ROAD) та в пошукових системах «Google Scholar», «BASE». ХДАК є представленим учасником PILA.

Certificate of state registration of the print media: KB №13567-2540P of 26.12.2007. The journal was approved by the order of the Ministry of Education and Science of Ukraine №886 of 02.07.2020 as a professional publication in culturology and art criticism (category «B»), specialties: 034 — Culturology; 021 — Audiovisual art and production; 024 — Choreography; 025 — Musical art; 026 — Performing arts.

The journal is submitted to the portal of Vernadsky National Library of Ukraine in the Information resource “Scientific Periodicals Ukraine”, in bibliographic databases “Ukrainika scientific” and “Dzherelo”. Indexed in the bibliographic databases “WorldCat”, “Index Copernicus International”, Directory of Open Access Journals (DOAJ), Directory of Open Access Scholarly Resources (ROAD) and in academic search engines “Google Scholar”, “BASE”. KhSAC is the Sponsored Member of PILA.

Статті, подані до редакції, рецензуються членами редколегії або зовнішніми незалежними експертами. Редакція здійснює перевірку статей за допомогою онлайн-сервісу пошуку плагіату Strikeplagiarism.com.

Вебсайт збірника: **http://ku-khsac.in.ua**

E-mail ред.-видавн. відділу ХДАК: **rvv2000k@ukr.net**

© Харківська державна академія культури, 2021

Головний редактор

Шейко В. М., Харківська державна академія культури, ректор, доктор історичних наук, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України (Україна).

Заступник головного редактора

Гончар О. В., Гуманістично-природничий університет ім. Яна Длугоша в Ченстохові, професор, доктор педагогічних наук (Польща).

Відповідальний секретар

Мачулін Л. І., Харківська державна академія культури, завідувач редакційно-видавничого відділу, кандидат філософських наук (Україна).

Редакційна колегія

Басюл Е., Університет М. Коперника, професор факультету образотворчого мистецтва, доктор наук з мистецтва (Польща);

Бенч О., Католицький університет у Ружомберку, доктор філософії, доктор мистецтвознавства, професор (Словацька Республіка);

Бертелсен О., Університет аеронавтики Ембрі-Ріддла, коледж безпеки та розвідки, професор кафедри міжнародної безпеки та розвідки, доктор історичних наук (США);

Благоєвич М., Інститут соціальних наук, доктор філософії (Республіка Сербія);

Божко Л. Д., Харківська державна академія культури, завідувач кафедри туристичного бізнесу, доктор культурології, доцент (Україна);

Виткалов С. В., Рівненський державний гуманітарний університет, професор кафедри культурології та музеєзнавства, доктор культурології (Україна);

Кайм С., Лейпцизький університет, Інститут історії музики, доктор філософії, професор (Німеччина);

Кислюк К. В., Харківська державна академія культури, професор кафедри культурології, доктор культурології (Україна);

Красівський О., Інститут європейської культури Познанського університету ім. Адама Міцкевича, доктор габілітований, професор (Польща);

Лошков Ю. І., Харківська державна академія культури, перший проректор, доктор мистецтвознавства, професор (Україна);

Макарик І., Оттавський університет, доктор філософії, професор (Канада);

Мирославський В. Н., Харківська державна академія культури, старший викладач кафедри телебачення, доктор мистецтвознавства (Україна);

Познер В., Національний інститут історії мистецтв, провідний науковий співробітник лабораторії Теорії та історії мистецтв і літератури сучасності Національного центру наукових досліджень Франції, доктор історичних наук (Франція);

Польська І. І., Харківська державна академія культури, професор кафедри теорії та історії музики, доктор мистецтвознавства (Україна);

Сташевська І. О., Харківська державна академія культури, проректор з навчальної роботи, професор кафедри інструментів духового та естрадного оркестрів, доктор педагогічних наук (Україна);

Сташевський А. Я., Харківська державна академія культури, завідувач кафедри народних інструментів, доктор мистецтвознавства, професор;

Хікс Д., Лондонський університет королеви Марії, кафедра сучасних мов і культур, професор (Великобританія);

Хроми Я., Інститут управління готельним бізнесом, доктор філософії, доцент (Чеська Республіка);

Шаповалова Л. В., Національний університет мистецтв, завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики, доктор мистецтвознавства, професор (Україна).

Editor-in-Chief

Sheiko V. M., Kharkiv State Academy of Culture, Rector, Doctor of Historical Sciences, Professor, an Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine).

Deputy Editor-in-Chief

Gonchar O. V., Jan Dlugosz University in Czestochowa, Faculty of Humanities, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Poland).

Executive Editor

Machulin L. I., Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Editorial and Publishing Department, Candidate of Philosophical Sciences (Ukraine).

Editorial Board

Basiul E., University of Nicolas Copernicus, Faculty of Fine Arts, Doctor of Sciences (in Art), Professor (Poland);

Bench O., Catholic University in Ruzomberok, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Slovak Republic);

Bertelsen O., Embry-Riddle Aeronautical University, College of Security and Intelligence, Departament of Global Security and Intelligence Studies; PhD in History, Assistant Professor (USA);

Blagojevic M., Institute for Social Sciences, Doctor of Philosophical Sciences (Serbia Republic);

Bozhko L. D., Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Tourism Business, Doctor of Culturology, Associate Professor (Ukraine);

Vytkalov S. V., Rivne State Humanities University, Doctor of Culturology, Professor (Ukraine);

Keym S., Leipzig University, Institute of Musicology, PhD., Professor (Germany);

Kysliuk K. V., Kharkiv State Academy of Culture, Department of Culturology, Doctor of Culturology, Professor (Ukraine);

Krasivskyi O., Institute of European Culture of Adam Mickiewicz University in Poznań, Doctor of Sciences, Professor (Poland);

Loshkov Yu. I., Kharkiv State Academy of Culture, First Vice-Rector, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukraine);

Makaryk I., University of Ottawa, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Canada);

Myslavskyi V. N., Kharkiv State Academy of Culture, senior lecturer of the Department of Television, Doctor of Art Criticism (Ukraine);

Pozner V., National Institute of History of Arts, Senior Researcher of French National Centre for Scientific Research, Laboratory of Theory and History of Arts and Literature of Modernity, Doctor of Historical Science (France);

Polska I. I., Kharkiv State Academy of Culture, Department of Theory and History of Music, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukraine);

Stashevska I. O., Kharkiv State Academy of Culture, Vice-Rector for Academic Work, Professor of the Department of Instruments of Wind and Variety Orchestras, Doctor of Pedagogical Sciences (Ukraine);

Stashevskyi A. Ya., Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Folk Instruments, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukraine);

Hicks J., Queen Mary University of London, Department of Modern Languages and Cultures, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Great Britain);

Chromy J., Institute of Hospitality Management, Doctor of Philosophical Sciences, Assistant Professor (Czech Republic);

Shapovalova L. V. National University of Arts, head of interpretology and music analysis chair, Doctor of Art History, professor (Ukraine).

Зміст

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

В. С. Пустовалов
Порівняльна характеристика шляхів розвитку Канівського природного заповідника та Національного заповідника «Хортиця» 7

М. О. Жигайло
Проблема адаптивності вуличного мистецтва в соціокультурному просторі міста (український контекст) 12

Н. О. Максимовська
Прикладна культурологія та менеджмент культури: методологія досліджень 17

М. В. Александрова, Н. Є. Шолухо
Прогулянка як культурна практика засвоєння простору міста через тілесність (за твором Мішеля де Серто «Крокуючи містом») 23

А. П. Аніщенко, М. О. Яріко
Суспільний діалог як шлях до створення інклюзивного туристичного простору (на прикладі КЗК «Музей ім. К. І. Шульженко») 28

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Г. В. Адлуцький
Семантичний простір «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха як основа виконавської концепції 35

К. В. Бортник
Місце дисципліни «Основи сценічного руху: історичний етикет» у фаховій підготовці сучасного актора та її зв'язок з предметами професійного та практичного циклу 41

О. Л. Кріпак
Виконавські засоби відтворення фактурної програми фортепіанного твору (на прикладі циклу «Шевченківська сюїта» Б. Лятошинського) 47

Р. В. Ніколенко
Специфіка композиторської інтерпретації жанру прелюдії у творчості Самуїла Фейнберга 55

Р. Г. Набоков
Сутність та специфіка роботи ведучого (конферансьє, церемоніймейстер, МС та шоумен) 61

О. Ю. Степанова
Фортепіанна культура Південної та Латинської Америки: особливості становлення й трансформації 66

О. В. Стецкович
Стильова еволюція авторської творчості Стінга 73

В. В. Тарасов, Н. В. Мархайчук, М. Конєва
Колаж як основа творчої методології Сергія Параджанова 81

Ф. Д. Трегубова, Д. Г. Трегубов
Дослідження драматургії первісних хороводів весняного циклу 90

РЕЦЕНЗІЇ

В. М. Шейко
«Довженко-графік» В. Н. Мирославського: невідомі віхи творчості відомого українського режисера 98

Наші автори 101

Content

CULTUROLOGY

V. Pustovalov
Comparative characteristic of the ways of development of the Kaniv natural reserve and "Khortytsia" national reserve 7

M. Zhyhailo
The problem of adaptivity of the street art into social and cultural environment of the city (Ukrainian context) 12

N. Maksymovska
Applied cultural studies and culture management: research methodology 17

M. Aleksandrova, N. Sholukho
Walking as a cultural practice of perceiving of the city space through corporeity (based on the work of Michel de Certeau "Walking the City") 23

A. Anishchenko, M. Yariko
Public dialogue as a way to create an inclusive touristic space (on the example of "K. I. Shulzhenko museum" MIC) 28

ART CRITICISM

H. Adlutskyi
Semantic space of "Well-Tempered Clavier" of J. S. Bach as a basis of the performing concept 35

K. Bortnyk
The place of the discipline "Fundamentals of Stage Movement: Historical Etiquette" in the professional training of a modern actor and its connection with the subjects of professional and practical cycle 41

O. Kripak
Reproduction performance means of the piano work texture program (on the example of the cycle "Shevchenko's Suite" by B. Liatoshynskyi) 47

R. Nikolenko
The specifics of composer's interpretation of the genre of prelude in Samuil Feinberg's creativity 55

R. Nabokov
Essence and specificity of the work of the moderator (conference, ceremony master, MC and showman) 61

O. Stepanova
Piano culture of Southern and Latin America: features of formation and transformation 66

O. Stetskovych
Style evolution of Sting's creativity 73

V. Tarasov, N. Markhaichuk, M. Konieva
Collage as the basis of creative methodology of Sergey Paradzhanov 81

F. Trehubova, D. Trehubov
The study of the archaic round dances dramaturgy from the spring cycle 90

REVIEWS

V. Sheiko
"Dovzhenko as a graphic artist" by V. N. Myslavskyi: Unknown milestones of famous Ukrainian director's art 98

Our authors 101

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.01*
УДК 008:911.7(477.46-751.3+477.64-753.1)

В. С. Пустовалов
аспірант, КНУКіМ, м. Київ, Україна

ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ШЛЯХІВ РОЗВИТКУ КАНІВСЬКОГО ПРИРОДНОГО ЗАПОВІДНИКА ТА НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА «ХОРТИЦЯ»

***В. С. Пустовалов*. Порівняльна характеристика шляхів розвитку Канівського природного заповідника та Національного заповідника «Хортиця»**

Стаття присвячена порівняльному аналізу двох яскравих комплексних заповідників України — Канівського природного заповідника та Національного заповідника «Хортиця». Канівський природний заповідник засновано 30 липня 1923 р., а Національний заповідник «Хортиця» — набагато пізніше, у 1965 р. Для обох заповідників наявна значна кількість як природних, так і культурних історикооб'єктів. Проте хронологія становлення двох установ різна. Якщо початковий етап існування установ в обох випадках характеризувався комплексністю природоохоронних та пам'яткоохоронних робіт, то далі простежуються відмінності в ставленні до історико-культурних пам'яток та їх дослідження. Хортицький заповідник зберігає комплексність і постійно вдосконалює форми вивчення та популяризації своїх історико-культурних пам'яток, музеєфікує їх. На жаль, у випадку з Канівським заповідником відсутня будь-яка музеєфікація, археологічні пам'ятки не використовуються в екскурсійній роботі заповідника. У статті розглядається означена проблема і пропонуються шляхи її подолання.

Ключові слова: *Хортиця, заповідник, Канівський заповідник, порівняння, комплексність.*

***V. Pustovalov*. Comparative characteristic of the ways of development of the Kaniv natural reserve and "Khortytsia" national reserve**

The purpose of the article is to assess the degree of development of the Kaniv reserve from the point of view of the modern concept of development of the reserve management.

The methodology. In the research we used a historical approach, a systematic approach, a comparative method was used as a main one. It is the comparative method that makes it possible to assess the state of reserves and their development prospects, to determine their strengths and weaknesses.

The results. On the example of the Kaniv natural reserve, there are significant gaps in the systemic development of the organization of the work of the reserve. Kaniv reserve was founded on July 30, 1923, and Khortytsia national reserve — much later, in 1965. Both reserves are characterized by the presence of a significant number of both natural and historical and cultural sites. However, the history of the creation of the two institutions was different. If the initial stage of their existence in both cases was characterized by the complexity of nature conservation and works on the protection of monuments, then in further history one can find differences in attitudes towards historical and cultural monuments and their research.

The scientific novelty of the article lies in the identification of shortcomings and omissions in the vector of development of nature reserves in Ukraine, in particular, Kaniv natural reserve.

The Khortytsia national reserve retains its complexity and constantly improves the forms of study and popularization of historical and cultural monuments and their museums. Unfortunately, there is no museum in the Kaniv reserve and in general archaeological monuments are not used in the excursion work of the reserve. This article studies this problem and suggests the ways to resolve it.

The practical significance of the article is to determine the possibilities of intensifying and improving the work of the reserve, in particular, increasing the level of tourism potential.

Key words: *Khortytsia, natural reserve, Kaniv natural reserve, comparison, complexity.*

Постановка проблеми. Для України збереження історико-культурної та природничої спадщини надзвичайно важливе. Цю функцію виконують історико-культурні та природничі заповідники. Також існують заповідники, які поєднують ці два спрямування — охорону природи та історико-культурної спадщини. Одним із провідних заповідників останнього напряму є Національний заповідник «Хортиця». Спробуємо порівняти його становлення та діяльність з іс-

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

торією й діяльністю одного з найстаріших заповідників цього напряму — Канівського природного заповідника.

Виклад основного матеріалу дослідження. Канівський природний заповідник засновано 30 липня 1923 р. згідно з постановою Колегії Наркомзему УСРР. Територія заповідника являє собою природне плато на правому березі Дніпра, яке відокремлене зі сходу та півдня заплавами річок Дніпро й Рось, а з заходу і з півночі — ярами. Саме плато розчленовано глибокими ярами на окремі плоскі пагорби. Зараз основна частина заповідника — це густо засаджені деревами пагорби, між якими пролягають глибокі урвища. Існує думка, що саме на Княжій горі знаходилось давньоруське місто Родень, про яке відомо з літописів під 980-м роком. Слід зауважити, що зацікавленість саме історичною спадщиною Канівщини бере свій початок набагато раніше, ніж формування заповідника, а саме в останній чверті XIX ст. Тоді київським колекціонерам з Княжої гори почали надходити коштовні речі високого рівня майстерності виконання. М. Ф. Біляшівський з цього приводу зазначав, що в кін. 70-х — поч. 80-х рр. на Княжій горі щодня вели пошуки натовпи шукачів скарбів та місцеві жителі, кількість яких часом становила до ста осіб на день (Беляшевский, 1890, с. 494). Про це писав і В. Б. Антонович, який зазначив: «На північ від міста, на землі яка прилягає до села Пекарі, знаходиться Княжа гора, із слідами городища. Ще у 1872 році під час обвалу гори відкривалися могили, в яких знаходились бронзові та залізні речі, між іншим знайдена пара золотих серг, які зображали голубків, що цілуються. У 1888 та 1889 роках селяни почали робити розкопки на горі і знайшли багато предметів князівського часу: багато золотих і срібних серег київського типу, золоті кільця та напівкільця від жіночого головного убору, срібні виті намиста, зроблені з циліндрів та ланцюга, бурштинова циліндрична дуга від намиста, уламки скляних браслетів, прясла з червоного шиферу, намиста з шиферу, гірського кришталю та глинистих композицій; залізні сокири, замки, вістря списів, ножі, залізні і бронзові вістря стріл, кілька бронзових енкольпіонів, крупні наперсні хрести із сірого мармуру та зеленого порфіру в срібній оправі тощо» (Антонович, 1895, с. 89–90). В. Б. Антонович зазначав, що вже в 1887 р. в урочищі Ісковщина знайдено приблизно фунт (0,453 кг) празьких грошей в горщику, а в 1891 р. — два срібних браслети. У цій же праці дослідник згадує знахідки XVI–XVII ст. (Антонович, 1895, с. 90) Як можна помітити, на Княжій горі та в її околицях виявлено доволі багато цінних знахідок, що й зумовило цікавість до неї колекціонерів. Також у своїй розвідці В. Б. Антонович зазначає, що на горі Московка збереглись залишки валу у вигляді підкови (Антонович, 1895, с. 90).

О. В. Бондарець, яка у свій час вивчала історію археологічних досліджень на Княжій горі, писала, що першим її власником був поміщик Мандрика, який перепродав цю землю В. В. Тарновському, від котрого вона згодом перейшла до М. Ф. Біляшівського, який тривалий час проводив там дослідження (Бондарець, 1999). Проте тогочасний рівень археологічної науки не дозволяв належним чином продатувати пам'ятки та визначити культурну належність.

У 1923 р. під час організації заповідника постало питання про визначення його спеціалізації. Наркомзем запропонував створити заповідник вузького лісового спрямування — «Перший Державний Лісовий заповідник України імені Т. Шевченка». Таке рішення зумовлювалось, перш за все, тим, що означена територія стрімко руйнувалася під дією ерозійних процесів, і це водночас потребувало проведення невідкладних меліоративних робіт. Проте згодом комісія на чолі з А. З. Носовим дійшла висновку, що доречніше буде, якщо заповідник матиме лісостеповий профіль, а не виключно лісовий, як планувалося спочатку. В організацію Канівського заповідника значний внесок здійснили О. А. Яната, В. В. Різниченко, М. В. Шарлемань, М. М. Годлін та ін. У 1930 р. заповідник очолює Г. Б. Спокойний. З цього моменту розпочинаються систематичні роботи з лісозбереження та дослідження території заповідника. На жаль, про роботу заповідника перед Другою світовою війною збереглося небагато інформації. Цьому посприяли як сама війна, так і репресії 30-х рр. Зокрема були репресовані О. А. Яната та А. З. Носов. За матеріалами Л. О. Чорної, на жаль, не розкритими детальніше, улітку 1931 р. в Канівському заповіднику працювала Комплексна експедиція ВУАН (Чорна, 2008, с. 32). Але загалом про довоєнний період роботи заповідника збереглися лише короткі сухі свідчення у звітах. Це відобразилося і на публікаціях, які стосувалися заповідника. Так, у «Збірнику праць Середньодніпровського державного заповідника» за 1937-й р. серед ініціаторів створення заповідника згадується лише В. В. Різниченко, а також помилково вказано рік заснування установи (1929) (Чорна, 2008, с. 29–30). Із 1939 р. заповідник стає базою для

навчальної практики Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка.

Більшість документів стосовно заповідника зберігається у фонді № 27 Центрального державного архіву вищих органів влади і управління України (Чорна, 2008, с. 31). Знаковим законодавчим документом, який визначав статус, територію та основні напрями розвитку заповідника, став «Акт обстеження заповідника 2–3 вересня 1930 року». У той саме час відбулось об'єднання Лісостепового та Археологічного заповідників, що значно поліпшило умови збереження й вивчення археологічних пам'яток.

У післявоєнні роки знову починаються масштабні дослідження заповідника, зокрема й археологічні. У 1945 р., Інститутом археології АН УРСР, ІІМК АН СРСР і Центральним історичним музеєм у Києві була організована Пороська археологічна експедиція, яку очолила Т. С. Пассек. Експедицією відкрито та досліджено 59 пам'яток (Пассек, 1949).

Значення експедиції Т. С. Пассек для подальшого вивчення околиць Канева та Канівського природного заповідника складно переоцінити. Уперше в історії заповідника проведено масштабні комплексні розвідувальні роботи, виконано шурфування окремих найяскравіших пам'яток. Вивчення пам'яток доби бронзи, що було головною метою експедиції, також супроводжувалось безпосередньо вивченням пам'яток і інших епох.

У 1947–1948 рр. на території заповідника здійснювала роботи експедиція під керівництвом В. А. Богусевича, яка розкопувала багатошарові пам'ятки (Московка, Пилипенкова гора, Княжа гора, підніжжя Великого скіфського городища, хутір Хмільна) (Богусевич, 1948, 1952). У 1957 р. експедиція Київського державного університету під керівництвом М. М. Бондаря розпочинає дослідження розкопок поселення біля підніжжя Великого скіфського городища на території Канівського заповідника. Загалом у період з 1957 по 1972 рр. експедицією М. М. Бондаря досліджено більше 9 тис. м^2 культурного шару пам'яток заповідника. Також багато важливих знахідок виявлено під час маршрутних розвідок у прилеглих регіонах. Акцентувалось саме на пам'ятках епохи бронзи (Бондар, 1961, с. 103–109, 1962, с. 5–6, 1971(а), с. 112–16, 1971(б), с. 54–62, 1972; Бондарь, 1971, с. 32–40, 1972; Березанська, Бондар, 1964, с. 170–179, 1967, с. 12–25; Бондар, Мезенцева, 1958, 1959(а), 1959(б), с.133–135, 1960).

Пам'яткою, яка надала назву цілій групі подібних пам'яток, стало поселення Ісковщина. Воно є найбільшою за площею та кількістю матеріалу пам'яткою епохи ранньої бронзи, яку досліджено повністю. На поселенні вперше виявлено гарної збереженості житлові споруди середньодніпровської археологічної культури (Бондарь, 1974).

Історія вивчення канівського регіону свідчить, що наймасштабніші його археологічні дослідження відбувались у 50-ті — 70-ті рр. За той час виявлено чимало унікальних об'єктів, які заслуговували на подальшу музеєфікацію. Проте, починаючи з другої половини 1970-х рр. і до сьогодення, археологічні дослідження в Канівському природному заповіднику проводяться лише у форматі навчальної практики студентів Київського національного (раніше державного) університету ім. Т. Г. Шевченка. Обсяги робіт різко скоротилися і мають переважно навчально-обмежене спрямування. Перспективні пам'ятки, такі як Велике Скіфське городище, давньоруські пам'ятки, кургани епохи бронзи, не вивчаються. Головна увага, починаючи з кінця 1970-х рр., зосереджується на природоохоронній діяльності та на дослідженні природничих напрямів. За весь цей час музеєфіковано лише декілька слов'янських жител VI–IX ст. Знахідки попередніх років частково знайшли своє місце на стендах в експозиції музею заповідника.

У 80-х рр. А. Л. Продченко досліджує архівний матеріал, який стосувався заповідника, і вже в 1993 р. виходить стаття А. Л. Продченка в співавторстві з М. Г. Чорним, у якій науковці узагальнюють та обґрунтовують усі відомості стосовно діяльності заповідника за попередні етапи. Загалом до середини 90-х рр. публікації матеріалів заповідника містили лише окремі розпорошені дані про його роботу (Чорна, 2008, с. 31). Систематичного аналізу діяльності Канівського заповідника не виконувалось.

Вивчення історіографії дозволило виокремити три етапи в розвитку Канівського природного заповідника:

1) від другої половини XIX ст. до Другої світової війни — початковий етап організації та становлення заповідної установи;
2) від 1945 р. до 1974 р. — етап інтенсивного вивчення заповідної території та її околиць;
3) від 1974 до сучасності — етап вивчення переважно природної складової заповідника, згортання масштабних археологічних робіт.

Перший та другий етапи розвитку Канівського заповідника надзвичайно схожі з Національним заповідником Хортиця. В обох випадках відбувається розбудова заповідників та

починається їх інтенсивне вивчення, зокрема археологічне. На третьому етапі Хортицький заповідник починає масштабні роботи з музеєфікації, водночас Канівський практично їх не проводить. Хортицький заповідник веде значну розвідувальну роботу.

В історії ж вивчення Національного заповідника Хортиця можна також означити три етапи: краєзнавчий, загальнонауковий (до створення заповідника) та дослідження, виконані вже після створення заповідника. Перший етап охоплює період від початку археологічного вивчення з сер. XIX ст. до 1920-х рр. Загальнонауковий етап розпочинається з початку роботи ДніпроГЕСівської експедиції і до створення заповідника, а третій — від створення заповідника до сучасності. Археологічне вивчення Хортиці на першому та другому етапах визначалось загальними тенденціями розвитку археологічної науки в Російській Імперії й у Радянському Союзі (виявлення археологічних пам'яток, створення археологічних карт, формування регіональних періодизацій різних періодів археології та історії, виокремлення археологічних культур і поповнення колекцій музеїв). Першою спробою комплексного вивчення о. Хортиця була ДніпроГЕСівська експедиція під керівництвом Д. І. Яворницького. Створення в обласних краєзнавчих та історичних музеях відділів археології сприяло інтенсифікації вивчення острова в археологічному напрямі. Природничі ресурси, на жаль, на першому етапі за межі емоційного популярного опису фауни та флори не виходили (Новицкий, 2005). На третьому етапі, після створення заповідника, постало питання систематичного вивчення Хортиці та прилеглих до неї територій як у культурному, так і в природничому значенні. Реалізацією цього напряму стало вивчення козацьких пам'яток у другій половині 60-х — на початку 70-х рр. Саме з цього розпочалось безперервне дослідження археології Хортиці. За роки існування заповідника щорічно проводяться розвідувальні археологічні роботи. Завдяки їм відкрито численні пам'ятки від палеоліту до XVIII ст. Створено науковий опис фауни та флори, ведеться робота з відновлення ландшафтів Хортиці. Також за часів незалежності поступово виведено з господарчого обігу більшість території Хортиці. Розвивається імідж заповідника, з'являються популяризуючі природничі та історико-культурні публікації.

На жаль, подібної комплексності заходів розвитку бракує Канівському заповіднику. Серед заходів, які було б бажано здійснити, — змінити статус заповідника з природного на комплексний історико-культурний і природний, розробити загальну програму розвитку заповідника з використанням студентської практики, використовуючи для цього статус заповідника як підрозділу КНУ, розробити програму музеєфікації історико-культурних пам'яток заповідника. Зважаючи на сучасні напрацювання, бажано було б також здійснити цифровізацію експозиційної діяльності заповідника.

Перспективи подальших досліджень. У подальших дослідженнях планується дослідити і порівняти становлення та розвиток провідних заповідних установ України, зважаючи на передові досягнення заповідної справи в світі.

Список посилань

Беляшевский, Н. (1890). Княжа гора. *Киевская старина*, 12, 494–503.

Березанська, С. С., Бондар, М. М. (1964). Поселення епохи ранньої бронзи в Каневі. *Археологія* (т. XVII, с. 170–179).

Богусевич, В. А. (1948). Отчет о работах Каневской археологической экспедиции 1947–1948 гг. *НА ІА НАНУ*. Ф. є. (Т. 26).

Богусевич, В. А. (1952). Канівська археологічна експедиція. *АП УРСР* (Т. III, с. 141–152).

Бондар, М. М. (1961). Нові дані про пам'ятки періоду середньої бронзи в околицях Канева. *Вісник Київського університету №4, Серія: Історія та філософія* (Вип. 1, с. 103–109).

Бондар, М. М. (1962). Деякі підсумки археологічних досліджень на Канівщині за роки Радянської влади. *Матеріали до вивчення історії та природи Канівського заповідника*, 5–6.

Бондарь, Н. Н. (1971). *Прошлое Канева и его окрестностей.*

Бондарь, Н. Н. (1981). *Культуры шнуровой керамики и их роль в древней истории Европы* [Автореферат диссертации доктора исторических наук].

Бондарь, Н. Н. (1974). *Поселения Среднего Поднепровья эпохи ранней бронзы*. Вища школа.

Бондар, М. М., Мезенцева, Г. Г. (1958). Археологічні дослідження Київського держуніверситету ім. Т. Г. Шевченка в Каневі в 1957 р. *Науковий щорічник КДУ за 1957 р.*

Бондар, М. М., Мезенцева, Г. Г. (1959 (а)). Археологічна експедиція КДУ на Канівщині в 1958 р. *Науковий щорічник КДУ за 1958 р.*

Бондар, М. М., Мезенцева Г. Г. (1959 (б)). Археологічні дослідження в Канівському Подніпров'ї в 1958 р. *Вісник Київського університету, № 2. Серія: Історія та філософія*.

Бондар, М. М., Мезенцева, Г. Г. (1960). Канівська археологічна експедиція КДУ в 1959 р. *Науковий щорічник за 1959 р.*

Бондарець, О. В. (1999). Княжа гора (історіографічні та стратиграфічний аспект). *Культурологічні студії*, 165–193.

Любченко, В. М. (1987). Распространение аморфы кустарниковой в фитоценозах Каневского заповедника. *Бюллетень Главного ботанического сада*, 146, 48–50.

Любченко, В. М. (1983). Чина синеватая в грабовом лесу Каневского заповедника. *Бюллетень Главного ботанического сада* (Т. 126, с. 34–38).

Офіційний сайт Канівського природного заповідника. http://kanivbiosfera.at.ua/

Пассек, Т. С. (1949). Пороська археологічна експедиція 1945 р. *АП УРСР* (Т. 1).

Чорна, Л. О. (2008). Джерела дослідження історії Канівського природного заповідника. В *Заповідна справа в Україні* (Т. 14, Вип. 2, с. 29–33).

Чорний, М. Г. (2005). Перспективи розширення Канівського природного заповідника. В *Заповідна справа в Україні* (Т. 11, Вип. 2. с. 68–74).

References

Beliashevsky, N. (1890). Knyazha Gora. *Kievskaia starina*, 12, 494–503. [In Russian].

Berezanskaia, S. S., Bondar, M. M. (1964). Early Bronze Age settlement in Kaniv. *Arkheolohiia* (vol. XVII, pp. 170–179). [In Ukrainian].

Bogusevich, V. A. (1948). Report on the work of the Kaniv archaeological expedition 1947–1948. *NA IA NANU*. F. ye. (Vol. 26). [In Russian].

Bogusevich, V. A. (1952). Kaniv Archaeological Expedition. *AP URSR* (Vol. III, pp. 141–152). [In Ukrainian].

Bondar, M. M. (1961). New data on the monuments of the Middle Bronze Age in the vicinity of Kaniv. *Bulletin of Kyiv University No. 4, Seriia: Istoriia ta filosofiia* (Issue 1, pp. 103–109). [In Ukrainian].

Bondar, M. M. (1962). Some results of archeological research in Kaniv region during the years of Soviet rule. *Materialy do vyvchennia istorii ta pryrody Kanivskoho zapovidnyka*, 5–6. [In Ukrainian].

Bondar, N. N. (1971). *The past of Kaniv and its surroundings*.

Bondar, N. N. (1981). *Corded Ware cultures and their role in the ancient history of Europe* [Author's abstract of the dissertation of Doctor of Historical Sciences]. [In Russian].

Bondar, N. N. (1974). *Settlements of the Middle Dnieper of the Early Bronze Age*. Vyshcha shkola. [In Russian].

Bondar, M. M., Mezentseva, G. G. (1958). Archaeological research of Kyiv State University. Taras Shevchenko in Kaniv in 1957. *Naukovyi shchorichnyk KDU za 1957 r.* [In Ukrainian].

Bondar, M. M., Mezentseva, G. G. (1959 (a)). Archaeological expedition of KSU in Kaniv region in 1958. *Naukovyi shchorichnyk KDU za 1958 r.* [In Ukrainian].

Bondar, M. M., Mezentseva, G. G. (1959 (b)). Archaeological research in the Kaniv Dnieper, in 1958. *Bulletin of Kyiv University, No. 2. Seriia: Istoriia ta filosofiia.* [In Ukrainian].

Bondar, M. M., Mezentseva, G. G. (1960). Kaniv Archaeological Expedition of KSU in 1959. *Naukovyi shchorichnyk KDU za 1959 r.* [In Ukrainian].

Bondarets, O. V. (1999). Prince's Mountain (historiographical and stratigraphic aspect). *Kulturolohichni studii*, 165–193. [In Ukrainian].

Lyubchenko, V. M. (1987). Distribution of amorphous shrubs in phytocenoses of the Kaniv Reserve. *Bjulleten Glavnogo botanicheskogo sada*, 146, 48–50. [In Russian].

Lyubchenko, V. M. (1983). A bluish rank in the hornbeam forest of the Kaniv reserve. *Bjulleten Glavnogo botanicheskogo sada* (Vol. 126, pp. 34–38). [In Russian].

Official site of Kaniv Nature Reserve. http://kanivbiosfera.at.ua/ [In Ukrainian].

Passek, T. S. (1949). Poros Archaeological Expedition 1945 AP USSR (Vol. 1). [In Ukrainian].

Chorna, L. O. (2008). Sources of research on the history of Kaniv Nature Reserve. In *Zapovidna sprava v Ukraini* (Vol. 14, Issue 2, pp. 29–33). [In Ukrainian].

Chornyi, M. G. (2005). Prospects for the expansion of the Kaniv Nature Reserve. In *Zapovidna sprava v Ukraini* (Vol. 11, Issue 2. pp. 68–74). [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 13.09.2021

https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.02*
УДК 7.038:316.334.56](045)

М. О. Жигайло
Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ПРОБЛЕМА АДАПТИВНОСТІ ВУЛИЧНОГО МИСТЕЦТВА В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ МІСТА (УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ)

***М. О. Жигайло*. Проблема адаптивності вуличного мистецтва в соціокультурному просторі міста (український контекст)**

Розглянуто варіативність інтерпретації вуличного мистецтва в контексті міського простору. Визначено специфіку побутування street art на сучасному етапі дослідження. Виявлено, що, попри часткову гуманізацію міського середовища, проблема адаптивності вітчизняного вуличного мистецтва залишається невирішеною. Окреслено перспективні напрями інтеграції урбан-арту в культурний ландшафт українського міста: диференціація — розмежування на законодавчому рівні понять «вуличне мистецтво» і «вандалізм»; використання урбан-арту в проєктуванні міського простору та створенні бренду міста; «оцифрування» санкціонованих об'єктів вуличного мистецтва та включення їх до туристичних маршрутів; проведення урбан-фестивалів тощо.

Ключові слова: *вуличне мистецтво, street art, public art, адаптивність, вандалізм, соціокультурний простір міста*.

***M. Zhyhailo*. The problem of adaptivity of the street art into social and cultural environment of the city (Ukrainian context)**

The purpose of the article is to carry out cultorologic comprehension of the adaptivity of the street art into social and cultural environment of the Ukrainian city and to define the directions of the city environment humanization.

The topicality of the article. The street art became the inherent part of the social and cultural environment of the city, the ground for artistic self-expression, visual ring for discussions, conflicts and a means for promotion and branding of the city. Despite the humanization of the city environment, the issue of adaptivity of the street art into social and cultural environment of the city remains still urgent and open.

The methodology is based on application of the hermeneutic interpretation (to define the notion of the "street art" at the modern stage of research), comparative analysis (with the purpose to detect the peculiarities of the process of the street art integration into the cultural landscape of the city environment), structural and functional method (to clarify the prospective adaptation directions of the urban art into the urban cultural environment), axiological approach (to define the role of the street art in the cultural and artificial development of the city). The central position in the research is allotted to culturological approach allowing to clarify the specific features of the street art adaptivity into social and cultural environment of the city, to reveal the peculiarities of the multicultural city environment formation.

The scientific novelty lies in theoretic comprehension of the process of the street art adaptivity into social and cultural environment of the city and detection of the priority ways of the urban art integration into the cultural matrix of the city.

The results. Variability of the street art interpretation in the context of the city environment was considered. The specifics of the street art existence at the modern stage of the research was defined. The prospective directions of the urban art integration into the cultural landscape of the city was traced: differentiation at the legislative level of the notions "street art" and "vandalism", application of the urban art in design of the city environment and creation of the city brand, application of the information and communication technologies in creation of the artistic objects, tourist guides, etc.

The practical significance. The research results may be used in training the higher education applicants in the social and art fields of knowledge, for example, lecture materials of the disciplines aimed at the study of XXI century culture, mass culture, urban science, etc.

Keywords: *street art, public art, adaptivity, vandalism, social and cultural environment of the city.*

Постановка проблеми. Репрезентативним явищем сучасного цивілізаційного розвитку є протидія двох тенденцій — глобалізації та трайбалізації. Як зазначає вітчизняний дослідник В. Личковах (2010), «якщо глобалізація пов'язана з формуванням планетарної, ноосферної, урбаністичної цілісності людства, то трайболізація (дослівно «племінне подрібнення») означає рух до етнонаціональної ідентичності, аж до етнічного партикуляризму й автаркії» (с. 49). Інтенсифікація процесів глобалізації детермінує «всотування» нових кодів у культурну

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

матрицю світу, народу, людини. Трайболізація ж тяжіє до усталених, історично сформованих та ціннісно прийнятних соціальній спільноті форм культуротворчості. Генеза культурного ландшафту українського міста, а саме становлення та сприйняття вуличного мистецтва, є віддзеркаленням означених світових тенденцій. Культурологічне осмислення адаптивності вуличного мистецтва в соціокультурний простір міста дозволяє з'ясувати специфіку означеного явища, виявити особливості формування мультикультуральності міського середовища.

Актуальність теми. Візуальний простір міста є динамічною структурою, яка слугує аксіологічною шкалою суспільних інтересів, уподобань, протиріч і викликів у добу глобалізаційних зрушень. Вуличне мистецтво стало невіддільною частиною соціокультурного простору міста, візуальним локусом, панорамою за вікном і туристичною принадою. Із розширенням географії графіті, муралів та інших видів street art від великих міст до містечок і сіл, зростає й увага науковців до цього феномену. Вітчизняна дослідниця К. Станіславська (2016) констатує, що стріт-арт нині — це одна з найактуальніших форм художнього самовираження в усьому світі, невіддільна частина міської культури і способу життя (с. 113). Т. Манко (2004) відзначає, що «сучасне мистецтво графіті віддзеркалює оточуючий світ... від Лос-Анджелеса до Барселони, від Стокгольма до Токіо, від Мельбурна до Мілана, стіни слугують живильним середовищем для графічних форм...».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До теми вуличного мистецтва зверталися Ж. Бодрійяр, Р. Хайме, С. Гаррінгтон, Л. Чаффі, Ф. Гевін, Дж. Гольдштейн, К. Хундертмарк, Дж. Марціані, Р. Палмер, Р. Карстен, Н. Ріггл, Д. Робінсон, Дж. Росс, А. Шварцман, К. Вальде, Т. Манко та ін. Вітчизняні дослідження феномену вуличного мистецтва основуються на аналізі західноєвропейської та американської наукової думки: З. Кайс («Залучення соціальних інститутів до графіті-дискурсу як шлях подолання вандалізму», 2013 р.), Б. Гаврилюка («Український мурал-арт у контексті світового мистецтва», 2018 р.), І. Гаврилаша («Мурали та графіті в сучасній Україні: особливості та відмінності», 2018 р.), К. Станіславської («Тенденції розвитку художнього графіті у Європі у XX–XXI століттях», 2010 р.; «Мистецько-видовищні форми сучасної культури», 2016 р.). Деякі питання адаптативності та гуманізації міського середовища розглянуто в працях В. Мироненка, Ю. Демидюк («Развитие идей адаптативности в современной городской среде», 2013 р.), В. Маланюк («Сучасні тенденції у дизайні міського середовища», 2015 р.). Проблеми трансформації міського простору висвітлені в колективній монографії за редакцією К. Мезенцева, Я. Олійника, Н. Мезенцевої («Урбаністична Україна: в епіцентрі просторових змін», 2017 р.). Більшість досліджень, присвячених трансформації міського простору, ґрунтуються на залученні соціологічного підходу, методах архітектурного проєктування тощо. Проте проблема інтеграції вуличного мистецтва в соціокультурний ландшафт міста крізь призму культурологічного підходу висвітлена недостатньо повно.

Мета статті — здійснити культурологічне осмислення адаптивності вуличного мистецтва в соціокультурний простір українського міста та визначити напрями гуманізації міського середовища.

Виклад основного матеріалу дослідження. Нині вуличне мистецтво або стріт-арт (street art) активно інтегрується в культурну матрицю міста, трансформує її, створює нові пласти мистецько-видовищних форм, діалогізує з суспільством, конфронтує з ним і слугує майданчиком для художнього самовираження. К. Станіславська (2016) відзначає, що «як мистецький феномен, стріт-арт має художні форми втілення, естетичну цінність, систему виражальних засобів, глибоку образність, знаковий код і символіку, художній контекст і підтекст, володіє розгалуженою системою стилів і напрямів та професійним інструментарієм» (с. 113). Залежно від техніки виконання виокремлюють такі форми стріт-арту, як мурали, графіті, стікер-арт, спрей-арт, фотошпалери, в'язане графіті, мозаїки, шаблонне графіті, світлодіодне мистецтво тощо. Найпоширенішими з них є графіті та мурали. Зважаючи на ступінь інституалізації, вуличне мистецтво умовно поділяють на власне вуличне мистецтво (street art) як стихійну діяльність і публічне мистецтво (public art) — санкціоновану міською владою творчу ініціативу.

К. Хундертмарк (2003) відзначає, що останнім часом вуличне мистецтво розширює свої творчі горизонти завдяки виникненню нових гібридних форм, а митці використовують нові техніки для створення власної індивідуальної іконографії. Автор висновує, що стріт-арт захопив усі найбільші міста світу. Так, зокрема, Ж. Бодрійяр (2004) констатує: завдяки санкціонованому вуличному мистецтву Нью-Йорк «перетворюється на мистецьку галерею, а мистецтво знаходить нове поле для маневру в міському середовищі». Українські міста активно

долучаються до нових форм трансформації міського середовища.

Стихійне, несанкціоноване вуличне мистецтво є неоднозначним та дискусійним явищем, яке подолало стадію категоричного заперечення, зіткнулося з суперечливим ставленням, набуло нових кількісних та якісних характеристик. Однією з найактуальніших проблем є адаптивність вуличного мистецтва в соціокультурний простір міста. В означеному контексті адаптивність (від. лат. adapto — пристосовувати) слід розуміти як процес інтеграції, пристосування певного явища до умов середовища. Рівень адаптивності залежить від таких соціокультурних маркерів, як розмежування, інтерпретація, інтеграція.

Наразі вітчизняне вуличне мистецтво лише частково подолало лінію розмежування, ототожнення з проявом девіантної поведінки, вандалізмом. Так, зокрема, «субкультура графіті за два десятиліття відносного процвітання зуміла виробити усі необхідні життєві атрибути: ідеологію, стилі, тактику і стратегію робіт, концептуальні основи для розвитку нових течій; графіті пройшло повний цикл — від виникнення і розповсюдження, канонізації багатьох його проявів і створення законів жанру до рівня глобального тренду і виходу з тіні ряду анонімних графітистів, що отримали визнання і статус "зірок"» (Станіславська, 2010, с. 182).

В українському суспільстві, як серед громадян, так і в науковій спільноті, творча активність вуличних митців не є табуйованою, проте ідентифікаційні мітки антигуманності означеного явища актуальні і поширені.

Так, З. Кайс (2013) відзначає, що «не можна заперечити, що продукти графіті-практики є вандальними за своєю формою» (с. 33). Науковиця, аналізуючи роль графіті як урбаністичного феномену, констатує, що «деякі дослідники називають розповсюдження графіті в містах барометром занепаду громадянськості, "візуальним забрудненням" (visual polution) та "страшним декором руїни" (fearful decor of ruins) (Леонард Кригель), деякі вбачають у практиці графіті прелюдію до радикальніших відкритих дій (Девід Лей, Роман Цибрівський), але неможливо сперечатися з тим, що графіті роблять місто впізнаваним» (Кайс, 2013, с. 35). На думку К.-Д. Ломбард (2012), підтримка та сприйняття графіті є свідченням зростання ролі ліберальних політичних кіл, хоча значення цього явища є незмінним — воно є злочином. І. Гаврилаш (2018) зазначає, що «переважна більшість практиків графіті, котрі, акцентуючи, що для них це передусім мистецтво, визнають, що інколи завдають своєю творчістю значних збитків місцевому бюджету» (с. 240).

Останнім часом викристалізовується тенденція ототожнення вуличного мистецтва з візуальним шумом — різновидом міського забруднення, до якого належать рухомі чи статичні об'єкти, які не відповідають загальній стилістиці міста або його частини та не мають культурно-мистецької й естетичної цінності. Найчастіше прикладом візуального шуму, що спотворює та засмічує місто, слугує рекламна продукція, проте часто до цього переліку потрапляють об'єкти вуличного мистецтва.

Попри праці, у яких відзначається конструктивна культуротворча роль урбан-арту, все ж панівною є неоднозначність суспільного визначення цього феномену. Це, водночас, трансформує процес адаптивності вуличного мистецтва в соціокультурний простір міста в напівлегальну / частково легальну форму, залишає street art суголосним маргінальності, субкультурності, опозиційності владним структурам та суспільству загалом.

Однак потребує уточнення проблема інтерпретації — визначення критеріїв оцінки об'єктів несанкціонованої, стихійної діяльності, розмежування на законодавчому рівні понять «вандалізм» та «вуличне мистецтво», створення у містах спеціалізованих комісій, залучення фахівців до моніторингу, фіксації та означення об'єктів творчої діяльності. Це підкреслює у своїх дослідженнях З. Кайс (2013) та відзначає, що «в умовах сучасного мультикультуралізму суспільство та деякі його феномени потребують часткової інституціалізації, як способу залучення маргінального явища до системи суспільства» (с. 36).

Характерною ознакою розвитку стріт-арту є внутрішня протидія, у межах якої особи, які визначають себе представниками урбан-арту, завдають шкоди об'єктам вуличного мистецтва. Прикладом явища «опозиції в опозиції» стала творчість харківського вуличного митця Гамлета Зіньківського. Після багатьох років конфронтації з муніципальною владою, роботи Гамлета перестали видаляти комунальні служби, але незабаром невідомі зіпсували його графіті.

Інтеграції вуличного мистецтва сприяє використання його різновидів у процесі проєктування публічного міського простору. У взаємодії з усіма категоріями стейкхолдерів — розробниками, особами, які займаються проєктуванням міського середовища, фахівцями, митцями, представниками місцевої громади, бізнесмена-

ми, споживачами, містянами, туристами та ін., слід зважати на різноманітні методи та методики, які дозволили б визначити оптимальний і прийнятний вид вуличного мистецтва в реалізації того чи іншого проєкту розбудови міста. Такими методами можуть бути мепінінг (мапування), опитування / експрес-опитування (офлайн / он-лайн), ігровий воркшоп, рамкова методика, метод спостереження та ін.

Ще одним шляхом залучення вуличного мистецтва до створення культурного ландшафту міста є впровадження дизайн-коду. «Дизайн-код — це комплексний підхід до візуального впорядкування та формування естетики зовнішнього вигляду міста, що також переслідує завдання доступності та зручності користування містом та його інфраструктурою» (Белінський, Бірзул & Зоря, с. 3). Дослідники констатують, що «застосування дизайн-коду в містах світу на сьогоднішній день стає поширеною практикою, але в Україні ця практика ще малорозвинута на рівні виконавців та користувачів» (Белінський, Бірзул & Зоря, с. 3).

Проблема адаптивності вуличного мистецтва в культурне середовище міста корелює з питанням про невідповідність рівнів розвитку урбаністичного простору та сприйняття його людьми, вимогам, які висуває глобалізаційна ера. В. Мироненко та Ю. Демидюк (2013) відзначають, що «парадокс розвитку сучасного урбаністичного середовища полягає в тому, що фізичне місто, схема планування та організації міського простору, застаріває, а його зміст, сприйняття та досвід його використання людиною оновлюється» (с. 105). Засобом, який частково нівелює асиметрію розвитку та сприйняття міста, може стати активне впровадження GPS-навігаторів і QR-кодів для пошуку муралів, графіті та інших різновидів вуличного мистецтва. Дослідники стріт-арту погоджуються, що «публічне мистецтво, безумовно, позитивно трансформує імідж міста» (Станіславська, 2016, с. 113), а «арт-об'єкти можуть стати невід'ємною частиною міста, а в майбутньому навіть його символом» (Мироненко, Демидюк, 2013, с. 106). З. Кайс (2013) наголошує, що «для сучасного міста це означає брендинг та маркетинг міста, коли важливим стає означити, чим саме дане місто відрізняється від усіх інших, в чому його привабливість, відмінність» (с. 34). Таким чином, синтез сучасних інформаційно-комунікаційних ресурсів та вуличного мистецтва трансформує імідж міста, робить його відкритим, туристично привабливим і доступним для сприйняття.

Адаптивності вуличного мистецтва в соціокультурний простір міста сприяє проведення різноманітних проєктів, фестивалів, присвячених урбан-арту. Важливою в цьому процесі є міжнародна співпраця, яка дозволяє не лише популяризувати вуличне мистецтво, об'єднати творчі зусилля художників, митців з усього світу, а й розширити межі культурної комунікації, створити чи поглибити партнерські відносини між представниками вуличного мистецтва та владними інституціями, інтегрувати стріт-арт у культурний код міста.

Висновки. Вуличне мистецтво залишається однією з найсуперечливіших та дискусійних тем у дослідженні урбаністичного середовища. У вітчизняній науковій спільноті та суспільстві загалом немає одностайності щодо потрактувань цього явища. Сприйняття street art перебуває в бінарній опозиції мистецтво / вандалізм, культуротворчість / візуальний шум. Вуличні митці й досі не охоче «виходять із тіні», оскільки їх діяльність, за винятком санкціонованих міською владою акцій, є незаконною. К. Вальде стверджує, що «лише деякі міські художники розкрили свою особистість... вони часто почувалися ніяково у стерильній атмосфері галереї й обрали власний шлях та захопили свою аудиторію».

Концептуалізація адаптивності вуличного мистецтва в соціокультурний простір міста пов'язана з такими факторами, як: інституалізація, нормативне розмежування понять «вуличне мистецтво» та «вандалізм» (умисне пошкодження майна); створення спеціалізованих комісій, залучення фахівців до оцінки творів вуличних митців. Поглиблення гуманізації міського простору можливе за умов урахування творчого потенціалу стріт-арту під час проєктування міського середовища, активного використання інформаційно-комунікаційних технологій у створенні туристичних путівників арт-об'єктів міста, залучення вуличного мистецтва в реалізацію стратегії конкурентної ідентичності міста, його бренду, розширення міжнародної культурної комунікації через проведення урбан-фестивалів тощо.

Перспективами подальших досліджень є осмислення тематики стихійного та санкціонованого урбан-арту, особливості феномену вуличного митця, закордонний досвід використання вуличного мистецтва у створенні іміджу міста та країни, місце стріт-арту в міжнародній культурній комунікації, комерціалізація вуличного мистецтва тощо.

Список посилань

Белінський, Я., Бірзул, О., Зоря, Л. (2017). *Дизайн-код як спосіб культурної трансформації міста*. www.culturepartnership.eu. https://cutt.ly/aRHaa2E

Бодріяр, Ж. *Символічний обмін і смерть*. ukrlib.com.ua. https://ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=2266&page=27

Гаврилаш, І. С. (2018). Мурали та графіті в сучасній Україні: особливості та відмінності. *Культура України. Серія: Культурологія, 62,* 235–244.

Гаврилюк, Б. (2018). Український мурал-арт у контексті світового мистецтва. *Вісник Львівської національної академії мистецтв, 37,* 241–254.

Кайс, З. В. (2013). Залучення соціальних інститутів до графіті-дискурсу як шлях подолання вандалізму. *Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка, 1 (37),* 32–39.

Личковах, В. (2010). Універсалізм і регіоніка в сучасній етнокультурології. *Культурологічна думка, 2,* 48–53.

Маланюк, В. Я. (2015). Сучасні тенденції у дизайні міського середовища. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування, 40,* 69–73.

Мезенцев, К., Олійник, Н., Мезенцева, Н. (Ред.). (2017). *Урбаністична Україна: в епіцентрі просторових змін*. Фенікс.

Мироненко, В., Демидюк, Ю. (2013). Развитие идей адаптативности в современной городской среде. *Теорія та практика дизайну, 4,* 105–112.

Станіславська, К. І. (2010). Тенденції розвитку художнього графіті у Європі XX–XXI століття. *Культура і сучасність: альманах, 2,* 182–190.

Станіславська, К. І. (2016). *Мистецько-видовищні форми сучасної культури*. НАКККіМ.

Hundertmark, C. (2003). The Art of Rebellion: World of Streetart. Gingko Press.

Lombard, K.-J. (2012). Art crimes: the governance of hip hop graffiti. *Journal for Cultural Research*, 17 (3), 255–278.

Manco, T. (2004). Street Logos. Thames & Hudson, 29 mar. 2004. https://cutt.ly/bRHsYMr

Walde, C. (2007). *Sticker City: Paper Graffiti Art*. www.goodreads.com. https://www.goodreads.com/book/show/1239619.Sticker_City

References

Belinskyi, Ya., Birzul, O., Zoria, L. (2017). *The design code is a way of cultural transformation of the place.* www.culturepartnership.eu. https://cutt.ly/aRHaa2E [In Ukrainian].

Bodriiar, Zh. *Symvolichnyi obmin i smert*. ukrlib.com.ua. https://ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=2266&page=27 [In Ukrainian].

Havrylash, I. S. (2018). Murals and graphics in contemporary Ukraine: specialties and views. *Kultura Ukrainy. Seriia: Kulturolohiia, 62,* 235–244. [In Ukrainian].

Havryliuk, B. (2018). Ukrainian mural art in the context of light art. Bulletin of Lviv National Academy of Arts*, 37,* 241–254. [In Ukrainian].

Hundertmark, C. (2003). The Art of Rebellion: World of Streetart. Gingko Press. [In Russian].

Kais, Z. V. (2013). Involvement of social institutions in graffiti discourse as a way to overcome vandalism. *Bulletin of NTU «KPI». Filosofiia. Psykholohiia. Pedahohika, 1 (37),* 32–39. [In Ukrainian].

Lombard, K.-J. (2012). Art crimes: the governance of hip-hop graffiti. *Journal for Cultural Research*, 17 (3), 255–278. [In Russian].

Lychkovakh, V. (2010). Universalism and regionalism in modern ethnocultural studies. *Kulturolohichna dumka, 2,* 48–53. [In Ukrainian].

Malaniuk, V. Ya. (2015). Modern trends in urban design. *Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia, 40,* 69–73. [In Ukrainian].

Manco, T. (2004). Street Logos. Thames & Hudson, 29 mar. 2004. https://cutt.ly/bRHsYMr [In Russian].

Mezentsev, K., Oliinyk, N., Mezentseva, N. (Ed.). (2017). *Urban Ukraine: at the epicenter of spatial media.* Feniks. [In Ukrainian].

Myronenko, V., Demydiuk, Yu. (2013). Development of ideas of adaptability in the modern urban environment. *Teoriia ta praktyka dyzainu, 4,* 105–112. [In Russian].

Stanislavska, K. I. (2010). Trends in the development of artistic graffiti in Europe in the XX-XXI centuries. *Kultura i suchasnist: almanakh, 2,* 182–190. [In Ukrainian].

Stanislavska, K. I. (2016). *Artistic and entertaining forms of modern culture.* National Academy of Culture and Arts managerial staff. [In Ukrainian].

Walde, C. (2007). *Sticker City: Paper Graffiti Art*. www.goodreads.com. https://www.goodreads.com/book/show/1239619.Sticker_City [In Russian].

Надійшла до редколегії 06.09.2021

https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.03*
УДК 005:316.7]+008-027.22](045)

Н. О. Максимовська
Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ПРИКЛАДНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА МЕНЕДЖМЕНТ КУЛЬТУРИ: МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕНЬ

***Н. О. Максимовська*. Прикладна культурологія та менеджмент культури: методологія досліджень**

Розглянуто проблему взаємозв'язку прикладної культурології та менеджменту культури, розроблено модель методології, яка дозволяє ефективно здійснювати дослідження культуротворчих процесів в умовах трансформації соціокультурної сфери та управління ними на засадах сучасних технологій менеджменту. Запропоновано систему наукових підходів, які розкривають можливості осучаснення культурних практик, враховуючи сенси, методи, форми прикладної галузі культурології.

Ключові слова*: прикладна культурологія, менеджмент культури, культуротворчість, культурні практики.*

***N. Maksymovska*. Applied cultural studies and culture management: research methodology**

The purpose of the article is to study the interconnection of applied cultural studies and culture management, develop methodological basis for analysis of efficiency of their integration, define viability of realizing cultural practices in the context of applied cultural studies branch.

The methodology. By analyzing and synthesizing the scientific knowledge, a flexible methodological system is created, which enables analyzing the present and predicting the future, and create, not only in theory, but in practice, the culture-creation technologies, thus setting the vector for culture development. The leading methods of research are analysis of scientific facts, juxtaposition of theoretical positions, generalization and synthesis of methodological basis for defining leading scientific approaches to researching applied cultural studies and culture management.

The results. Utilization of developed methodology enables examination of applied cultural studies as a mechanism of culture creativity, and culture management as a tool of scientifically justified regulation of this process. Thanks to applied cultural studies, management gains deep meanings, and not only rational management and realization of its own functions, and applied cultural studies is manifested in practice and transforms into a technological plane the meanings and concepts of contemporary culture model.

The topicality. It was defined that gnoseological, worldview, logic-gnoseological, scientific content-related, technological and scientific-methodological levels of methodology allows to create the applied cultural studies and culture management analysis model in a substantial interconnection. Justification was provided for some scientific approaches, which are taken as the baseline of methodological analysis of integrating applied cultural studies branch and management in the sociocultural field.

The practical significance. According to the results of the study, applied cultural studies have a broad social mission, which manifests itself in creation of advantageous environment of interaction in the object field of culture, constructing mechanisms of implementing innovations in the sociocultural field, and developing future cultural practices models, which will eventually promote establishment of its new formats. In order to achieve this task, culture management implements social marketing, innovative and investment varieties of management technologies, branding, purposeful communication and human resource management, etc., which opens new perspectives of diversifying research of culture management in the context of applied cultural studies.

Keywords*: applied cultural studies, culture management, cultural creativity, social and cultural technologies.*

Актуальність теми дослідження. Трансформація сучасної соціокультурної сфери, зокрема поява інноваційних форм діяльності, широке застосування інформаційно-комп'ютерних технологій, віртуалізація, зміна акцентів щодо забезпечення участі населення в креативних культуротворчих практиках, зумовлює перегляд наукових поглядів на особливості управлінських засад у галузі культури. Їх методологічна невизначеність призводить до неузгодженості регулювання культуротворчих процесів інформаційної доби. Особливої уваги потребують гносеологічні, аксіологічні, праксеологічні підвалини гармонізації соціальної взаємодії в умовах глобалізації культури, поширення економіко-політичних криз, знедуховлення та соціального відчуження суб'єктів соціуму. Інституції сфери культури як некомерційного, так і

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

комерційного спрямування мають оновлювати та пропонувати сучасні практики організації діяльності, зважаючи на кризові умови й виклики. Отже, менеджмент соціокультурної діяльності нині потребує усталення методологічного підґрунтя в контексті прикладної культурології.

Постановка проблеми. Діяльність креативних фахівців, творча взаємодія в осередках культури, інноваційні проєкти, конкурентоздатний соціокультурний продукт чи послуга потребують вдосконалення і осучаснення на підґрунті наукової обумовленості та доцільності. Йдеться не лише про ефективність фінансування та отримання прибутку, але й про новітній формат застосування культурних практик в умовах явної та латентної трансформації основ соціокультурної взаємодії. Суспільна місія організацій та установ, осередків і громадянських спільнот, яка постає у стратегічному визначенні та запровадженні гнучких креативних практик у соціокультурній сфері на базі прикладної галузі культурології, потребує наукової систематизації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні аспекти прикладної культурології в контексті фундаментальної галузі визначали П. Гречанівська, О. Кравченко, А. Флієр, О. Шершньова та ін. О. Кравченко зауважує, що теоретичними пріоритетами культурології в Україні є: «дослідження в проблемному полі між філософією та теорією культури; історико-культурні дослідження, зокрема спрямовані на проблему "культура-цивілізація"; проблеми етнокультурології; прикладні аспекти культурної діяльності» (Кравченко, 2013). Таким чином визначено пріоритети системного розвитку сучасної культурології, серед яких і прикладна її галузь. Серед дослідників (М. Аріарський, О. Копієвська, І. Мурзіна, І. Петрова, А. Флієр), які формували наукове підґрунтя прикладної культурології, переважає думка про те, що «ключовою проблемою прикладної культурології є вирішення комплексу питань про те, які параметри соціокультурних процесів потребують прогнозування, проектування та управлінського врегулювання, яка мета має досягатися, які методи та засоби застосовуватися, які типи об'єктів культури та культурних процесів мають обиратися як такі, якими треба управляти, на якому рівні та на якій стадії повинно здійснюватися це управління» (Флиер, 2000). Отже, соціокультурні процеси мають бути врегульовані на основі провідних управлінських засад, що вказує на суттєвий зв'язок з менеджментом культури та є базисом розвитку сучасної прикладної культурології.

Менеджмент культури та соціокультурної діяльності, методологічні підходи до їх наукового аналізу стали предметом вивчення Н. Кочубей, Г. Тульчинського, В. Шкуркіної, О. Щербини-Яковлевої та ін. В. Шкуркіна наблизилася до детального визначення методологічних засад менеджменту соціокультурної діяльності. Кожну конкретну науку, діяльність, об'єкт можна розглядати як систему, що має певні взаємопов'язані елементи, підсистеми, компоненти, функції, цілі, склад, структуру (Шкуркіна, 2010). Ця позиція актуалізує необхідність розбудови сучасного менеджменту культури на основі системного підходу.

В управлінському контексті досліджують прикладну культурологію П. Гречанівська, І. Мурзина, Г. Тульчинський та ін. На думку П. Гречанівської, ця галузь вирішує такі завдання, як соціокультурне проєктування, соціокультурні технології та ін. (Гречанівська, 2006). Зауважимо, що і проєкти, і технології базуються на загальній змістовій основі, яку й слід обґрунтовувати в контексті прикладної культурології. І. Мурзина, на думку якої прикладна культурологія здійснює обґрунтування та безпосередню розробку способів, підходів та технологій, які сприяють організації та регуляції культурних процесів в суспільстві (Мурзина, 2012), акцентує на менеджменті соціокультурної діяльності як механізмі регулювання культурних практик.

Стислий аналіз теоретичних та методичних досліджень зумовлює необхідність розширення наукових засад прикладної культурології. Така, з одного боку, одностайність, з іншого — певна обмеженість наукових суджень є передумовою і стимулом для створення методологічного базису, який зумовлює взаємозв'язок прикладної культурології та менеджменту культури. Отже, необхідним є створення методологічної матриці, де перетинатимуться дослідження прикладної культурології та управління процесами культуротворення, встановлення суттєвого взаємозв'язку між цими галузями.

Мета статті — дослідити взаємозв'язок прикладної культурології та менеджменту культури, розробити методологічне підґрунтя для аналізу ефективності їх інтеграції, визначити доцільність реалізації культурних практик у контексті прикладної галузі культурології.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для досягнення поставленої мети необхідно пояснити, з яких позицій відбувається подальше дослідження проблеми. По-перше, у паспорті спеціальності 26.00.06 — прикладна культурологія, культурні практики, доволі широко пред-

ставлено предметне поле дослідження, а саме: це галузь науки, яка досліджує культуру з метою прогнозування та регулювання культурних процесів, спеціальні культурні технології, способи трансляції культурного досвіду та механізми здійснення різних форм соціокультурної практики; вивчає систему підготовки фахівців для сфери культури (Паспорт спеціальності 26.00.06, 2007). Серед провідних напрямів діяльності зазначається менеджмент культури — культура й бізнес, культура та реклама, культура і туризм тощо. Однак, на нашу думку, цей напрям не має обмежуватися означеними аспектами, оскільки управлінське забезпечення сучасних культурних практик потребує не лише форми, що має економічну основу, отже, й завдання значно ширші.

По-друге, прикладна культурологія не розглядається як певний набір традиційних й актуальних соціокультурних практик (тут і далі «культурна практика — це предметно-практична діяльність людини/людей, пов'язана зі створенням або поширенням культурних продуктів» (Копієвська, 2018, с.72)), а як системна галузь науки, що динамічно розвивається і поєднує методологічні, методичні, управлінські засади, виявляється в практиках сучасної культури. Використовуємо поняття «культурні практики» та «соціокультурні практики» як тотожні, оскільки означені конструкти передбачають наявність суб'єктів взаємодії та її адекватне забезпечення фаховим супроводом, а саме систематизоване втілення й засіб перетворення сучасної культури у відповідних затребуваних та випереджальних форматах.

По-третє, менеджмент культури є не лише управлінським механізмом, але й провідним фактором спрямування креативного розвитку простору культури, від стану його гармонійного регулювання залежить розвиток культурних осередків, суспільна свідомість та соціальна культура суб'єктів соціуму. Отже, цей вид управлінської діяльності не можна розуміти виключно як сферу послуг, він дозволяє створювати програми дій із залучення до соціально-культурної діяльності фахівців та різних груп населення з метою вдосконалення сфери культури.

По-четверте, менеджмент культури та прикладна культурологія взаємозбагачуються, саме тому механічне поєднання цих галузей загалом не зумовлює специфіку менеджменту культури. Їх взаємовплив та взаємопроникнення полягають в інтеграції: якщо є ефективний менеджмент, то культурні практики презентують прикладну культурологію та встановлюється суттєвий зв'язок із фундаментальною. Таким чином, виникає регулятивний та гармонізуючий управлінський механізм, що забезпечує актуальні культурні практики, генерує креативне перетворення соціокультурного простору, отже, прикладна культурологія стає ефективним чинником культуротворення завдяки ефективному менеджменту культури.

По-п'яте, прикладна культурологія має широку суспільну місію, що втілюється у створенні сприятливого середовища взаємодії в предметному полі культури, розвитку механізмів запровадження інновацій у соціокультурній сфері, виробленні перспективних моделей культурних практик, що згодом сприятиме усталенню її нових форматів. Отже, для забезпечення цієї місії менеджмент культури запроваджує соціальний маркетинг, інноваційні та інвестиційні різновиди управлінських технологій, брендинг, доцільне управління комунікацією й людськими ресурсами тощо, що вможливлює врізноманітнення досліджень менеджменту культури в контексті прикладної культурології. Відтак, у контексті цього напряму науки мають розроблятися основи методології, методики та організації сучасних культурних практик, забезпечення їх управлінської ефективності та послідовного підвищення духовних потреб суб'єктів соціуму в сприятливому інтерактивному культурному просторі.

Визначимо сучасні методологічні підходи, які дозволяють аналізувати менеджмент в інноваційному контексті розбудови соціокультурного простору. Ознаками методологічного знання за І. Липським є, по-перше, його належність до вирішення протиріччя між процесами пізнання і перетворення практики, у нашому випадку в соціокультурній сфері; по-друге, єдність і взаємозв'язок пізнання і практики, пізнавального та перетворювального процесів (Липский, 2004). На наш погляд, саме таке підґрунтя дозволяє створити модель інтегрованої методології прикладної культурології та менеджменту культури. В основу подальшого аналізу покладено адаптовані ступені методологічного знання, що зазначені автором. А саме: гносеологічний, світоглядний, логіко-гносеологічний, науково-змістовний, технологічний, науково-методичний рівні. Уважаємо доцільним саме такий рівневий аналіз, оскільки завдяки детальній градації можна «схематизувати» знання з прикладної культурології та встановити зв'язок з менеджментом культури. Інтегрована методологія представлена в таблиці 1. Зауважимо, що

Таблиця 1

Інтегрована методологія прикладної культурології та менеджменту культури

Рівні	Підходи	Конструкти наукового знання	Функція знання	Сутність та зміст
Гносеологічний	Діалектичний	Фактори, умови	Гносеологічні засади інтеграції прикладної культурології та менеджменту культури	Виявлення рушійних сил соціокультурного процесу
	Критичний	Протиріччя		Актуалізація суперечностей, усунення яких зумовлює розвиток
	Історичний	Тенденції, закономірності		Прогнозування розвитку на основі визначених тенденцій
	Політичний	Пріоритети		Провідні напрями регулювання соціокультурної сфери
Світоглядний	Культурологічний (аксіологічний)	Соціокультурна цінність	Світоглядні, загальнонаукові основи	Ціннісні детермінанти соціокультурної діяльності
	Системний	Відкрита система		Узгодженість елементів як цілісності
	Інформаційний Комунікативний	Інформаційні потоки, медієвізація		Оновлення системи відповідно до сучасних вимог інформаційного суспільства
	Кібернетичний	Управління процесами		Провідні засади регулювання системою
	Синергетичний	Гармонізація системи		Врегулювання функціонування системи
Логіко-гносеологічний	Наукознавство	Об'єкт, предмет, категорії, мета, завдання	Логіко-гносеологічна	Визначення наукового апарату та провідних позицій галузі науки
Науково-змістовний	Науково-дисциплінарний	Зв'язки, структура, склад, принципи, концепції, стадії, форми, спрямування	Науково-теоретичні основи	Дослідження структури та функції наукового знання у зв'язку зі спорідненими галузями, ступінь розвитку, регулюючі механізми
Науково-методичний	Методичний	Метод	Пізнавальна та перетворювальна	Наукове пізнання та перетворення соціокультурної дійсності
Технологічний	Діяльнісний	Дослідження, оцінка, прогноз, модель, проєкт, програма, ресурси, умови, результат, зворотний зв'язок, інформування	Технологічні основи	Організаційне забезпечення та реалізація традиційних і новітніх культурних практик

культурологічна парадигма та системний підхід (дослідження культури як цілісності, усвідомлення культурної динаміки людства у філогенезі, відповідність культурних практик моделі розвитку культури, врахування динаміки та інтеграції процесів культуротворення, культуровідповідність системи управління соціальними процесами тощо) обґрунтування методології у зазначеному контексті є базовими, однак, на різних рівнях наукового знання можуть застосовуватися культурологічний та системний підходи у дещо вузькому сенсі, що буде пояснено нижче.

На гносеологічному рівні застосовуються наступні методологічні підходи: діалектичний, критичний, історичний, політичний. Діалектичний дозволяє обґрунтувати зв'язки та залежності явищ і процесів теорії й практики, виявити чинники їх безперервного розвитку, джерела, рушійні сили, спрямування соціокультурної практики, причини виникнення, становлення та розвитку об'єкта дослідження у сфері культури. Завдяки діалектичному підходу виявляються фактори та умови функціонування досліджуваного явища або культурної практики, прогнозуються механізми посилення продуктивних факторів та оптимальних умов здійснення діяльності з регулювання соціокультурних процесів. Отже, діалектичний підхід забезпечує вивчення культурних практик відповідно до загальних протиріч розвитку соціуму та створення управлінських умов підвищення ефективності їх запровадження.

У взаємозв'язку із попереднім, критичний підхід зумовлює дослідження явищ соціокультурної сфери з позицій прикладної культурології зважаючи на їх суперечливість. Необхідним є виявлення провідних рушійних сил розвитку об'єкта дослідження. Означений підхід передбачає оцінку теорії і практики в сенсі їх сучасності, конструювання нових обґрунтованих теорій, зокрема й управління в соціокультурній сфері.

Історичний підхід до пізнання дозволяє виявити тенденції (спрямованість), закономірності (зв'язок явища з етапами історичного поступу) розвитку досліджуваного об'єкта. З точки зору динаміки трансформації соціокультурної сфери, культурних практик у цивілізаційному контексті, виявляється підґрунтя для опису новітніх змін на основі виявлених історичних тенденцій з огляду на ефективні механізми управління.

Політичний підхід, у широкому розумінні, відображає провідні пріоритети гармонізації та врегулювання культуротворчих процесів на різних рівнях: глобальному, регіональному, локальному. Визначає основи культурної політики, напрями розвитку управління соціокультурною сферою, зокрема на міжнародному рівні.

Світоглядний рівень пропонованої методології виявляється в результаті застосування наступних методологічних підходів: культурологічний (вивчається відповідність культурних практик рівню та потребам розвитку культури, розглядається соціально-культурна цінність культурної практики, визначається її місце в структурі культуротворчої взаємодії, враховуються потреби та цінності суб'єктів соціокультурного середовища), системний (досліджується структура та зв'язки системи прикладної культурології як сукупності практичних дій та управління ними на засадах гнучкого та креативного регулювання соціокультурної дійсності), інформаційно-комунікативний (врахування динамічних потоків інформації, осучаснення та медієвізації культурних практик), кібернетичний (оптимізація управління системами й процесами культурозбереження й культуротворення), синергетичний (нелінійна взаємодія в межах системи, точки біфуркації, самоорганізація культурних практик та ін.).

Логіко-гносеологічний рівень дозволяє обґрунтувати наукове знання зважаючи на наукознавство, а саме: об'єкт, предмет, категорії та терміни, мету, завдання прикладної культурології та ефективного управління культурними практиками. Зокрема прикладна культурологія досліджує процес гармонізації культуротворення та його реалізацію на практичному рівні шляхом запровадження технологій, проєктів, програм соціокультурної діяльності, менеджмент культури — забезпечення цього процесу ефективними управлінськими механізмами.

На науково-змістовному рівні застосовується переважно науково-дисциплінарний методологічний підхід. Це дозволяє означити міждисциплінарні зв'язки, структуру, принципи, концепції, стадії, форми, спрямування розвитку прикладної культурології та пов'язаного з нею менеджменту культури.

Науково-методичний рівень забезпечує запровадження досліджень прикладної культурології та механізмів управління. Таким чином, реалізується пізнавальна та перетворювальна функція наукового знання на цьому методологічному рівні, а, відтак, і вдосконалення соціокультурної дійсності.

Спрямованість технологічного рівня зумовлена процесами технологізації культурних практик сьогодення, створення соціокультурних проєктів та програм. На цьому рівні відбувається реалізація діяльнісного підходу з метою здійснення традиційних та новітніх культурних практик. А саме визначаються цілі, засоби, ресурси здійснення соціокультурної діяльності, яка й потребує ефективного менеджменту.

Отже, створюється гнучка методологічна система, яка дозволяє аналізувати сьогодення та прогнозувати майбутнє, але не тільки в теорії, а й на практиці створювати культуротворчі технології на майбутнє, тим самим визначати вектор розвитку культури. Вона функціонує на засадах динамічності — дослідження в стані розвитку під впливом культурних змін, наступності — поступовість розвитку культурних практик стосовно динаміки культури, інноваційності — дослідження нововведень та управління ними відповідно до потреб суб'єктів соціокультурного процесу, гуманізації — стимулювання креативних потенцій суб'єктів соціуму. Презентуючи модель методології, зауважимо, що кожен із пропонованих рівнів та підходів має перспективу подальшого детального обґрунтування.

Висновки. Застосування розробленої методології вможливлює розгляд прикладної культурології як механізму культуротворчості, а менеджмент культури як інструмент її науково обґрунтованого регулювання. Завдяки прикладній культурології менеджмент набуває глибинних сенсів, а прикладна культурологія трансформує в технологічну площину сутність сучасної моделі культури. Менеджмент культури — макросистема, розвиток якої ґрунтується на поєднанні протиріч трансформації соціокультурної сфери, діалектиці доцільної діяльності з її вдосконалення, аксіології сучасної моделі культури. Прикладна культурологія та менеджмент культури мають суттєвий науковий зв'язок, який має забезпечуватися інтегрованою методологією для подальшого наукового пізнання та виявлення пріоритетів вдосконалення сучасної соціокультурної дійс-

ності. Поєднання основ менеджменту і прикладної культурології, інструментом та продуктом якого стають технології, програми, проєкти як управлінські мікросистеми, забезпечує динаміку управлінсько-культуротворчої діяльності. Обґрунтовано сукупність наукових підходів, які покладаються в основу рівневої методології інтеграції прикладної культурології та менеджменту культури. Розроблена модель інтегрованої методологічної матриці не є вичерпною, має досліджуватися в подальшому, але вже зараз дозволяє аналізувати набагато глибше соціокультурну практику та її управлінське забезпечення. Потребуються подальша деталізація методологічних підходів та їх обґрунтування в контексті конкретних наукових досліджень, що є перспективою наступних досліджень.

Список посилань

Гречанівська, П. Е. (2006). *Культурологія*: навчальний посібник для дистанційного навчання. Університет «Україна».

Копієвська, О. Р. (2018). *Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець XX — початок XXI ст.).* [Дисертація доктора культурології, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв].

Кравченко, О. В. (2013). *Наукова культурологія* в *Україні*. *Культура України, 41,* 13–21.

Липский, И. А. (2004). *Социальная педагогика*. Методологический анализ: учебное пособие. ТЦ Сфера.

Мурзина, И. Я. (2012). *Прикладные культурологические исследования*: *проблемные поля*. *Человек в мире культуры, 4,* 3–12.

Паспорт спеціальності 26.00.06. Верховна Рада України: офіційний вебпортал парламенту України. https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v06

Флиер, А. Я. (2000). *Культурология для культурологов*: учебное пособие для высшей школы. Академический Проект.

Шкуркіна, В. М. (2010). Методологічні засади менеджменту соціокультурної діяльності. *Вісник ХДАК, 29,* 40–41.

References

Hrechanivska, P. E. (2006). *Culturology*: a textbook for distance learning. Universytet “Ukraina”. [In Ukrainian].

Kopievska, O. R. (2018). *Transformational processes in cultural practices of Ukraine: global, global context and local features (end of XX — beginning of XXI century).* [Thesis of Doctor of Cultural Studies, National Academy of Culture and Arts Management]. [In Ukrainian].

Kravchenko, O. V. (2013). Scientific culturology in Ukraine. *Kultura Ukrainy, 41,* 13–21. [In Ukrainian].

Lipsky, I. A. (2004). *Social pedagogy. Methodological analysis*: textbook. Sphere shopping center. [In Russian].

Murzina, I. Ya. (2012). Applied cultural studies: problem fields. *Chelovek v mire kultury, 4,* 3–12. [In Russian].

Passport of specialty 26.00.06. The Verkhovna Rada of Ukraine: the official web portal of the Parliament of Ukraine. https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v06 [In Ukrainian].

Flier, A. Ya. (2000). *Culturology for culturologists*: a textbook for higher education. Akademicheskii Proekt. [In Russian].

Shkurkina, V. M. (2010). Methodological principles of socio-cultural management. *Bulletin of KSAC, 29,* 40–41. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 09.09.2021

https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.04*
УДК 130.2

М. В. Александрова
Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
Н. Є. Шолухо
Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ПРОГУЛЯНКА ЯК КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА ЗАСВОЄННЯ ПРОСТОРУ МІСТА ЧЕРЕЗ ТІЛЕСНІСТЬ (ЗА ТВОРОМ МІШЕЛЯ ДЕ СЕРТО «КРОКУЮЧИ МІСТОМ»)

***М. В. Александрова, Н. Є. Шолухо*. Прогулянка як культурна практика засвоєння простору міста через тілесність (за твором Мішеля де Серто «Крокуючи містом»)**

Виявлено особливості концепції прогулянки Мішеля де Серто як форми залучення суб'єкта культури до міського простору. Показано, що тілесність суб'єкта поєднує просторові та семіотичні практики засвоєння міського простору як рівнозначні. Виокремлення аспекту тілесності вможливило погляд на прогулянку як на цілісну форму діяльності суб'єкта культури, яка поєднує просторові дії із практичного засвоєння міста як альтернативи громадянському активізму разом із практиками конструюванням образу міста в контексті творення множинного простору культури міста.

Ключові слова: *культура міста, культурна практика, прогулянка, простір міста, Серто, суб'єкт культури, тілесність, урбаністика.*

***M. Aleksandrova, N. Sholukho*. Walking as a cultural practice of perceiving of the city space through corporeity (based on the work of Michel de Certeau "Walking the City")**

The topicality of the work is determined by the need to expand the theoretical base of the Ukrainian urbanism and the formation of the own problems of cultural studies of urban space.

The purpose of the article is to comprehend the aspect of corporeity in the concept of Michel de Certeau's walk (based on the work "Walking the City") as a cultural practice.

The methodology. The research was carried out on the basis of the analysis of the source base and scientific literature with the help of comparative analysis, semiotic and hermeneutic methods, as well as with the involvement of phenomenological and biographical approaches. Generalization was carried out using the modeling method within the framework of the cultural approach.

The results. The peculiarities of the concept of Michel de Certeau's walk as a form of attracting the subject of culture to the urban space are revealed. The walk is investigated as a cultural practice of urban space assimilation, realization of active civil position and formation of individuality. It is shown that corporeity acts as a way of interacting the subject of culture with the space of the city. It is shown that the subject's corporeity combines spatial and semiotic practices of assimilation of urban space. Actions to form a symbolic dimension of the culture of the city are shown as equivalent to the practices of spatial activities of the subject. It is noted that the cultural practice of Michel de Certeau's walk becomes consonant to the mechanics of forming the image of the city of Kevin Lynch. It is emphasized that the combination of spatial and semiotic practices in the activity of the subject leads to the formation of the cultural space of the city. The cultural practice of walking in Michel de Certeau's "Walking the City" is shown as a form of subject integration into the city space. The isolation of the aspect of corporeity made it possible to see the walk as a holistic form of the subject's activity, which combines spatial actions with practical assimilation of the city together with practices of constructing the image of the city. The formation of the culture of the city, therefore, is determined by the intensity of the subject's practices in it.

The scientific novelty. In this study for the first time we have explored the concept of Michel de Certeau's "Walking the City" as a cultural practice. Also for the first time the corporeity aspect of the walk as a form of assimilation of the city space by the subject of culture is studied.

The practical significance. The results of the study can be used in teaching courses on city culture, urban studies, museumification of urban space, corporeity of culture, semiotics of culture. Also scientific achievements can be included into urban projects of modern public spaces of residential areas of Ukrainian cities with the involvement of civil activists and local residents.

Keywords: *Certeau, city culture, corporeity, cultural practice, subject of culture, urban space, urban studies, walk.*

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Постановка проблеми. Урбаністичні студії набули методологічної та концептуальної цілісності у XXI ст. Становлення української урбаністики зумовлює артикуляцію в академічному просторі засадничих положень чільних концепцій і підходів до вивчення культури міста. Суб'єкт культури міського простору є точкою перетину культурологічного та урбаністичного поглядів на практики засвоєння міста. Соматичний вимір суб'єкта культури міського простору — змістовно перспективний, проте потребує осмислення культурологією та урбаністичними студіями в українському контексті. Рецепція прогулянки як однієї з форм засвоєння міста за допомогою тілесності вможливлює погляд на поєднання просторових і символічних практик у культурі міста. Означена тематика порушена в задіяному на теоретичній ниві української урбаністики лише в початковій формі тексті французького історика, соціолога та культуролога Мішеля де Серто «Крокуючи містом», зміст якого спонукає до культурологічної рефлексії та проблематизації культурних практик у міському просторі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окремі аспекти концепції прогулянки М. де Серто розглянуто в сучасних працях із соціології, психології та антропології міста. Зокрема, Є. Єргеєва в дослідженні прогулянки як практики повсякденності висвітлила питання колективної пам'яті в публічних місцях, проте всупереч позиції М. де Серто про неможливість локалізації пам'яті (Ергеева, 2015). Тоді як Д. Попов проаналізував ключові положення концепції М. де Серто у зіставленні з моделлю постфордистського міста як простору для навчання й творчої роботи, з наголосом не тому, що вулиця стає місцем формування не лише ідентичності, згідно з М. де Серто, але й регламентації взаємин (Попов, 2020). Натомість К. Жук здійснила філософський аналіз зв'язку між тілесністю й мовою у творчості М. де Серто та М.-М. Понті як таких, що синтезують мовні й тілесні складові суб'єкта (Жук, 2019). Таким чином, в сучасному інтелектуальному просторі наявні розвідки з концепції прогулянки М. де Серто. Проте відсутній погляд на прогулянку саме як на культурну практику та не проблематизовано соматичну складову мешканця міста як суб'єкта культури. Отже, варто артикулювати цей ракурс погляду на концепцію М. де Серто з позицій культурології.

Мета статті — виконати дослідження механізму реалізації суб'єктом культурної практики прогулянки через тілесність як елемент, що забезпечує зв'язок між просторовим і символічним вимірами міста (на прикладі твору М. де Серто «Крокуючи містом»). Адже рефлексія щодо феномену прогулянки як культурної практики на прикладі означеного твору зумовлює погляд на мешканця міста як на суб'єкта культури. Однак не артикульованою залишається позиція про роль тілесності суб'єкта в культурі міста. Відтак, сформульована мета спонукає визначити специфіку тлумачення М. де Серто прогулянки містом, роль тілесності в ній, а також виявити культурологічний зміст прогулянки як форми засвоєння міського простору через тілесність.

Виклад основного матеріалу дослідження. Наукова увага культурології до практик засвоєння міського простору відповідає тенденціям нового урбанізму, який тлумачить місто як динамічну структуру, яка змінюється відповідно до потреб суб'єктів його культурного простору. Ідея активності суб'єктів культури, які формують простір міста, перетинається з прикладною проблемою участі мешканців міст у питаннях оптимізації зовнішнього вигляду міст і функціонального навантаження публічного простору. Досвід України демонструє початкові позиції в теоретичній та практичній площинах урбаністики. Натомість поєднання культурологічного дискурсу з урбаністичною практикою сприятиме благоустрою українських міст. Відтак, стратегія звернення до доробку провідних країн світу й класичних творів з урбаністичних студій виявляє перспективи динаміки українських міст і концептуального збагачення культурології. Тому апелювання до тексту М. де Серто «Крокуючи містом» збагатить теоретичну складову урбаністики, розширить евристичні можливості культурології та створить підвалини для формування громадянської активності мешканців українських міст.

Тілесність у цій розвідці визначатимемо як психофізіологічну цілісність, невід'ємно пов'язану з біологічним, інформаційним, семіотичним та аксіологічним вимірами культури. Стосовно концепції прогулянки М. де Серто погляд на тілесність як спосіб реалізації культурних практик суб'єкта в просторі міста зумовлено дослідженнями зв'язку тілесності й простору Б. Вальденфельса, М. Мерло-Понті, Б. Латура; тілесності з простором міста А. Лефевра та Р. Сенета; категорією влади як контролю над простором і опору їй, що висвітлено М. Дуглас і М. Фуко.

Дослідження французького історика, соціолога та культуролога Мішеля де Серто «Народ-

ження повсякденності» (1980) поза межами його країни набуло популярності лише частково — соціологи, історики, мистецтвознавці, філософи та культурологи звертаються до глави «Крокуючи містом», яка не раз перевидавалася окремою статтею і означує прогулянку як культурну практику засвоєння міського простору.

Наукова увага до прогулянки простежується з кінця XIX — першої пол. XX ст. у працях В. Беньяміна, Ш. Бодлера та Г. Зіммеля як дозвілля, несистемне опанування вулиць та долучення до колективного суб'єкта міста. Водночас М. де Серто продовжив тенденцію, але з наголосом на індивідуальній складовій прогулянок та їх спроможності забезпечувати унікальний досвід інтеграції суб'єкта в простір міста. На думку Б. Дубіна, «Серто переносить центр своєї дослідницької уваги з вивчення історії на її творіння (сам він частіше надавав перевагу марксовому терміну "виробництво")» (Дубин, 2011). Тобто філософ тлумачив прогулянку як активність суб'єкта-громадянина.

Прогулянка як культурна практика за версією М. де Серто являє собою форму засвоєння міського простору, яка ідейно протиставлена тому, що планування та благоустрій міста залежать від дій влади, відтак належать їй. Для пояснення тотальної присутності влади на вулицях міста М. де Серто використав концепцію «дискурсивної влади» М. Фуко (Фуко, 1999), яку проінтерпретував як активізацію контролю владних структур за умов будь-яких правопорушень і девіацій на рівні закону, здоров'я, праці, освіти і дисципліни. Влада, на думку філософа, організовує хаотичні маси людей, проте, за його ж словами, «ефективність цих найдрібніших вивертів порядку, невеликих, але надійних механізмів залежить від того, як їх процедури взаємодіють із простором, який вони перерозподіляють і використовують» (Серто де, 2008). Отже, влада встановлює контроль над громадянами за допомогою підпорядкування простору міста, а громадяни спроможні на спротив у формі власного досвіду засвоєння міста.

Звернімо увагу на обстоювання філософом ненасильницької позиції, адже М. де Серто, хоча й був прихильником подій травня 1968 р. у м. Париж, однак не закликає до протиправних дій. Натомість простежується чітка позиція громадянської активності, репрезентована мовою філософії міста. Відтак, дослідження вулиць за допомогою ходьби є властивістю громадянина як суб'єкта культури, якому має належати простір міста. З цієї причини соціально-політична проблематика в тексті М. де Серто трансформована в урбаністичні культурні практики прогулянки в результаті інтерпретації влади вже як можливості контролювати своє переміщення містом за допомогою тілесності, усвідомлення її кордонів як сфери особистого, котра непідконтрольна владним структурам і є проявом індивідуальності.

Водночас стихійність як ознака культурної практики прогулянки не ототожнює суб'єкта культури міста М. де Серто з постаттю необмеженого в статках і вільному часі фланера як суб'єкта культури буржуазного міста, в описах, зокрема, З. Баумана: «Пофланурувати — все одно, що сходити до театру, побути серед сторонніх і побути стороннім для них» (Bauman, 1996).

Реалізація громадянської позицій під час прогулянки як культурну практику розглянута М. де Серто як альтернатива офіційній урбаністичній моделі, яка не враховує категорію простору. Відтак, суб'єкт культури є тим, хто здійснює прогулянки в просторових вимірах, через що тілесність трансформується в спосіб спротиву, а прогулянка стає формою реалізації індивідуалізованої практики влади: «Під покровом дискурсів, які ідеологізують місто, множаться інші сили — вони хитрують, вислизають, укладають спільноти; їх важко ідентифікувати, зрозуміти, вхопити, — тому вони не піддаються управлінню» (Серто де, 2008). Отже, позиція М. де Серто є співзвучною концепції «нульової розмітки» М. Дуґлас, яка розглядала простір у традиційних культурах як спосіб класифікації суб'єктів згідно з їх спланованими маршрутами, через що відсутність маршруту вказує на маргінальний статус суб'єкта та непередбачуваність його дій (Douglas, 1982).

Проте вулиця, згідно з Серто, спонукає суб'єкта не до вседозволеності, а до відповідальності за реальність, яка створюється з чистого аркуша. Індивідуальність, трансльована через культурну практику прогулянки, зумовлена ідеєю того, що засвоєння простору міста є хоча й колективним явищем, проте не стихійного натовпу, а сукупністю «індивідуальностей, які неможливо обчислити» (Серто де, 2008). Згідно з концепцією Р. Сенета про міські простори, думкам якого стає співзвучний М. де Серто, публічні простори модерної доби призначалися для реалізації індивідуальних потреб і пасивності суб'єктів, через що в сучасних містах варто формувати громадянську культуру як спільну практику (Сеннет, 2016)

Водночас механіка індивідуальності суб'єкта культури серед вуличного натовпу так само

реалізується за допомогою тілесності. Так, із залученням філологічної термінології М. де Серто описав прогулянку як пішо-мовний акт, який наділив імпровізованістю, дискретністю та фатичністю. Зазначимо, що імпровізованість визначена філософом як відсутність чіткого плану прогулянки та власною позицією суб'єкта щодо запропонованих владою маршрутів пересування. Дискретність є наслідком вибіркового засвоєння простору міста, тоді як фатичність, за логікою філософа, дорівнює дитячій поведінці, через що підстрибування, поспіх, втручання в чужі розмови дорівнюють за функціональним призначенням вигукам у мові, чим зв'язують досвід засвоєння простору міста. Отже, прогулянка як просторова практика збагачується рівнем творення символічного виміру культури міста, що наближає М. де Серто до концепції М. Дуґлас про символічну роль тіла в суспільному просторі (Douglas, 1996). Тобто механізм символізації, який запускається в процесі культурної практики прогулянки, не відокремлюється від тілесного виміру суб'єкта культури. Навпаки, визначення траєкторії руху, формування зв'язної розповіді про знайомі місця та важливі для суб'єкта локації стають можливими завдяки тілесній представленості суб'єкта культури в просторі міста. Читаймо в Серто: «І сьогодні ходьба — це не просто мандрівка... це вторинна реальність, яка творить... під час зсувів і згущень. Таким чином, ми в змозі прирівняти практики означення (розповідання легенд) до практик, які творять простір» (Серто де, 2008). Тобто давати власний опис міста й ходити містом співпадають саме у вимірах тілесності суб'єкта. Або словами Є. Жук: «Серто... висуває ідею про своєрідний намір тіла "врости" у мову» (Жук, 2019).

Культурологічна оптика прогулянки як форми засвоєння міського простору за допомогою тілесності вможливлюється із залученням тлумачення образу як культуротворення, що не зводиться лише до візуального виміру, а долучає змістові й матеріально-речові складові простору. Зокрема, такий ракурс погляду на образ є у філософії Г. Бьоме (Павлова, 2019).

Звернімо увагу на той факт, що формування концепції міста й урбаністичного проєкту ототожнюється в М. де Серто з утопією, яка є раціональною організацією, котра «має усунути все, що заважає його фізичному, ментальному та політичному здоров'ю» (Серто де, 2008). Тобто загальна стратегія розвитку міста негативно визначена філософом крізь призму типізації, ідеалізації та узагальнення. Проте в культурній практиці прогулянки міститься потенціал альтернативного погляду на місто в результаті створення його чуттєвої конструкції. Отже, метою культурної практики прогулянки в тлумаченні М. де Серто є конструювання образу міста, що робить його співзвучним концепції образу міста К. Лінча: «Чуттєве проникнення в таке середовище буде не тільки і не стільки спрощеним, скільки розширеним і поглибленим. Це місто, яке з часом буде осягнене як цілісна картина, яка складається з багатьох частин, що різняться, чітко пов'язаних одна з одною» (Линч, 1982).

Залучення суб'єкта культури як тілесної цілісності постає невід'ємною складовою алгоритмів формування образу міста. Інтегрований у простір міста суб'єкт культури формує його образ, який протиставляється раціонально сформованій, узагальненій схемі міста, що складена владою. Оскільки формування образу вможливлюється за допомогою тілесності, то вона виконує роль інструменту творення культури. Реальність культури міста, у результаті розмаїття практик суб'єкта, набуває множинності.

Висновки. Дослідження механізму реалізації суб'єктом культурної практики прогулянки завдяки тілесності як елементу, що забезпечує зв'язок між просторовим і символічним вимірами міста (на прикладі твору М. де Серто «Крокуючи містом»), дозволило сформулювати певні висновки. Тілесність постає як інтегративна форма індивідуалізації, а також способу буття суб'єкта як такого, що ніби вислизає від владних структур і формує власний владний контроль. Прогулянка в тлумаченні М. де Серто є культурною практикою із засвоєння простору міста, а також у результаті поєднання в прогулянці символічних і просторових практик. Її культурологічний зміст реалізовано через зумовлене тілесністю як символічною структурою чуттєво-образне сприйняття міста як конструювання його багатомірного культурного простору.

Перспективою подальших розвідок за темою може стати дослідження колективної взаємодії як проявів активності суб'єктів культури в просторі міста за концепцією прогулянки Мішеля де Серто.

Список посилань

Дубин, Б. (2011). Мишель де Серто, летописец вычеркнутого. *Логос, 4 (30)*, 4–6.

Ергеева, Е. И. (2015). Прогулки по городу: вечное в повседневном (анализ опыта). *Актуальні проблеми філософії та соціології,* (8), 57–59.

Жук, Е. И. (2019). Философия и социальные науки в современном мире : материалы междунар. науч. конф. к 30-летию фак. философии и соц. наук Белорус. гос. ун-та, 2019 г. *Язык как «телесный жест» и «интекстуация тела» (М. Мерло-Понти, М. де Серто)*. Минск, 58–62.

Линч, К. (1982). *Образ города.*

Павлова, О. Ю. (2019). Homo pictor та культурна практика образу в концепції Готфріда Бьома. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,* (3), 8–14.

Попов, Д. (2020). *Пешком по городу с М. де Серто, или инструкция по выживанию для городского автостопщика.* Отримано 13.10.2021. cyberleninka.ru. https://cyberleninka.ru/article/n/peshkom-po-gorodu-s-m-de-serto-ili-instruktsiya-po-vyzhivaniyu-dlya-gorodskogo-avtostopschika

Сеннет, Р. (2016). *Плоть и камень: Тело и город в западной цивилизации.*

Серто де, М. (2008). По городу пешком. *Социологическое обозрение,* (7(2)), 24–38.

Фуко, М. (1999). *Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы.*

Bauman, Z. (1996). From pilgrim to tourist — or a short history of identity. *Questions of cultural identity*, 18–36.

Douglas, M. (1982). *In the Active Voice.*

Douglas, M. (1996). *Natural symbols: explorations in cosmology.*

References

Dubin, B. (2011). Michel de Certeau's, the chronicler of crossed out. *Logos*, 4 (30), 4–6. [In Russian].

Iergieieva, K. I. (2015) Walking the city: the eterne in everyday life (the analysis of experience). *Aktualni problemy filosofii ta sotsiolohii,* (8), 57–59. [In Russian].

Zhuk, K. I. (2019). Language as "bodily gesture" and "intextuation of the body" (M. Merleau-Ponty, M. de Certeau). *Philosophy and Social Studies in Contemporary World,* 26–27, September, Mynsk. 58–62. [In Russian].

Lynch, K. (1986). *The image of the city*. [In Russian].

Pavlova, O. (2019). Homo Pictor and cultural practice of image in the Gottfried Boehm's concept. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv,* 3, 8–14. [In Ukrainian].

Popov, D. V. (2020) *Walking with M. de Certeau or survival guide for hitchhiker through the city.* Retrieved October, 13, 2021. cyberleninka.ru. https://cyberleninka.ru/article/n/peshkom-po-gorodu-s-m-de-serto-ili-instruktsiya-po-vyzhivaniyu-dlya-gorodskogo-avtostopschika. [In Russian].

Sennett, R. (2016). *Flesh and stone: The body and the city in western civilization*. [In English].

Certeau de, M. (2008). Walking the City. *Sociologicheskoe obozrenie,* 7(2), 24–38. [In Russian].

Foucaut, M. (1999). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. [In Russian].

Bauman, Z. (1996). From pilgrim to tourist — or a short history of identity. *Questions of cultural identity*, 18–36. [In English].

Douglas, M. (1982). *In the Active Voice.* [In English].

Douglas, M. (1996). *Natural symbols: explorations in cosmology.* [In English].

Надійшла до редколегії 15.09.2021

https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.05*
УДК 338.48: 930.85

А. П. Аніщенко
Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
М. О. Яріко
Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

СУСПІЛЬНИЙ ДІАЛОГ ЯК ШЛЯХ ДО СТВОРЕННЯ ІНКЛЮЗИВНОГО ТУРИСТИЧНОГО ПРОСТОРУ (НА ПРИКЛАДІ КЗК «МУЗЕЙ ІМ. К. І. ШУЛЬЖЕНКО»)

А. П. Аніщенко. М. О. Яріко. **Суспільний діалог як шлях до створення інклюзивного туристичного простору (на прикладі КЗК «Музей ім. К. І. Шульженко»)**

Важлива проблема сучасного українського суспільства — відсутність інклюзивного простору, що водночас сповільнює соціалізацію молоді з інвалідністю. Звичайні шляхи її вирішення перебувають у площині благодійницької моделі ментальності, натомість сучасна модель розвитку суспільства передбачає діалог та спільну діяльність, зокрема в реалізації принципів інклюзії в туристичній інфраструктурі (помітною частиною якої є музеї). Метою статті є дослідження впровадження інклюзивного простору в музеях як підприємствах індустрії туризму в результаті налагодження суспільного діалогу. Робота — прикладне дослідження, яке базується на принципах філософії діалогу, який присвячено пошукам практичних шляхів реалізації гуманістичної моделі розвитку суспільства на конкретному підприємстві туристичної інфраструктури. У результаті аналізу успішних прикладів упровадження інклюзивного простору в українських музеях розроблено поетапний план трансформацій простору у напрямі інклюзії для КЗК «Музей ім. К. І. Шульженко». Для першого етапу важливим є створення простору діалогу з представниками цільової аудиторії та налагодження співпраці в рамках робочої групи. Для другого — співпраця під час роботи над екскурсіями. Наступним етапом роботи з удосконалення інклюзивного простору є трансформація інфраструктури.

Ключові слова*: інклюзія, музей, туристична інфраструктура, діалог, інклюзивний простір.*

A. Anishchenko, M. Yariko. **Public dialogue as a way to create an inclusive touristic space (on the example of "K. I. Shulzhenko museum" MIC)**

The relevance of the article. An important problem of modern Ukrainian society is small number of inclusive spaces, what complicates the process of socialization of young people with disabilities. Prevailing forms of mentality in Ukraine (charitable, administrative, magical) do not provide an opportunity to adequately solve this problem. Only a humanistic, dialogue-based model of mentality will contribute to the creation of a true inclusive in the society.

The purpose of the article is to develop proposals for the formation of a local tourism inclusive space on the example of "Klavdiia Shulzhenko Museum".

The methodology. The work is a practice research based on the principles of the philosophy of dialogue, devoted to the search for practical ways to implement a humanistic model of social development in a particular enterprise of tourist infrastructure. The use of general scientific (analysis, synthesis, generalization) and special methods (modeling) is determined by the purpose and objectives of the study.

The results. Based on the analysis of successful examples of the formation of inclusive space in Ukrainian museums, a step-by-step plan for the transformation of space in the direction of inclusion for the "Klavdiia Shulzhenko Museum". For the first stage, it is important to create a space for dialogue with the target audience and establish cooperation in the working group. For the second — cooperation for creating the excursions. The next stage is the transformation of infrastructure.

The practical significance. The article is a theoretical base for practical museum projects, in which young people with disabilities are actively involved in society, visitors without disabilities will understand that young people with disabilities have high potential and are able to actively participate in society; creates a positive social discourse of acceptance, favorable for the socialization of young people with disabilities.

Conclusion. Since the problem of transformation of society in the direction of inclusion is not belongs exclusively for Kharkiv, it is has meaning to use successful world and Ukrainian cases. Since infrastructural problems are the result of existing mental attitudes, they can be solved through changes in mentality (establishing public dialogue), rather than government directives. For Kharkiv, the Municipal Institution of Culture "K. I. Shulzhenko Museum" is a place with significant social and cultural potential. Given the creation of an inclusive

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

space in the museum, it can become one of the outposts of socialization of young people with disabilities, but also — to promote the formation of a positive image of people with disabilities in society. The solution of this task can take the form of cooperation with NGOs and further joint project activities.

Keywords*: inclusion, museum, tourist infrastructure, dialogue, inclusive space.*

Актуальність. Адаптація туристичної інфраструктури відповідно до принципів інклюзії потребує наявності відповідних соціальних та ментальних трансформацій. Іншими словами, інклюзія неможлива за умови наявності суто зовнішніх її елементів — адаптованих будинків чи транспорту, оскільки передбачає насамперед можливість діалогу, без якого інфраструктурні зміни відбуватимуться безсистемно, а часто і безрезультатно. Численні приклади таких змін можна побачити в м. Харків — поодинока тактильна розмітка для незрячих (розташування якої не дозволяє вільно орієнтуватися в місті, а правильність не відповідає міжнародним стандартам), наявність підйомників на окремих станціях метро (але відсутність вільного доступу до самих підйомників), наявність пандусів, проте таких, що не відповідають нормам безпеки, — завеликий кут нахилу, невідповідне покриття, заблокований в'їзд чи виїзд, відсутність кнопки виклики персоналу тощо.

Усі ці елементи є лише результатом відсутності уявлення про потреби цільової аудиторії, що призводить до формалізму під час виконання вимог, прописаних у сучасному законодавстві. Вирішенням цієї проблеми може стати реалізація принципу «нічого для нас без нас» — справжня інклюзія твориться лише в співпраці з безпосередньо зацікавленими особами. Для Харкова такий підхід не новий, проте і нині йдеться не про реалізацію системного підходу, а про спорадичні акції (чисельність яких, однак, зростає і з часом може привести до можливості реалізації системної міської програми).

Постановка проблеми. Створення інклюзивного простору не є одним із завдань, яке можна вирішити «взагалі», тобто за допомогою безсистемних спорадичних акцій. Для цього потрібна або системна комплексна співпраця на рівні держави: між представниками влади, бізнесу, громадських організацій та зацікавлених осіб, або ж окремих підприємств, організацій і зацікавлених осіб. Комунальний заклад культури «Музей видатних харків'ян імені К. І. Шульженко» наразі є важливим підприємством інфраструктури туризму, проте не адаптованим до потреб осіб з інвалідністю. Причини полягають як у недостатньому фінансуванні, так і у відсутності відповідних методичних розробок.

Кількість сучасних публікацій, присвячених інклюзії (та впровадженню інклюзії в музейному просторі), досить значна. Умовно їх можна поділити на кілька основних груп. До першої віднесемо наукові статті на тему «інклюзії взагалі» (автори яких часто не розуміють сутності явища, тому з'являються такі конструкти, як «інклюзивні люди», «люди з інклюзивними потребами», використання термінів «сліпі», «інваліди», «візочники» та ін.). До другої групи можна віднести аналітичні роботи вчених (Arditi, Holmes, Reedijk, Whitehouse, 1999). Третя група — науково-популярні та методичні публікації, присвячені успішним проєктам розбудови інклюзивного простору (*Аудіопрактики в музеях*; *Доступні культурні простори: онлайн-семінар Музею Голодомору*; Зіненко, Ясеновська, 2020; *Інклюзивний словник. Як правильно спілкуватися з людьми з інвалідністю*; *Конспект музейної зустрічі №8: Музеї без бар'єрів*; *Музей ощущений: слабовидящие и незрячие посетители. Опыт музея современного искусства «Гараж»* та ін.). Четверта — література, присвячена конкретним аспектам інклюзії — практиці виготовлення тактильних карт, особливостей створення тифлокоментаря для різних потреб, специфіці перекладу жестовою мовою, організації співпраці з волонтерами, мобільним застосункам, особливостям створення аудіогідів для різних просторів та ін. (*Audio Description at Museums, Parks, Exhibits, and More!*; *Nearby. A platform for discovering and communicating with nearby devices*; *The 7 Principles of Universal Design* etc.).

Мета статті — виконати аналіз шляхів упровадження інклюзивного простору в музеях у результаті налагодження суспільного діалогу.

У контексті суспільного розвитку виокремлюють кілька провідних моделей сприйняття інвалідності: «Якщо звернути увагу на українське суспільство, то аналіз джерел дає можливість зазначити наявність всіх моделей сприйняття інвалідності. Для більшості населення домінують моделі "магічна" та "особиста трагедія". Також на виду — героїзація осіб, яким вдалося подолати обмеження та зробити щось надзвичайне (отримати професію, мандрувати, досягати спортивних успіхів тощо). Друга активна модель — адміністративна (яка супроводжується високою корумпованістю, низьким рівнем забезпеченості нагальних потреб, склад-

нощами в отриманні пільг, зафіксованих законом)» (Яріко, 2021, с. 113). Ментальні установки не змінюються ані в результаті дискусій, ані директив згори. Гетоїзація осіб з інвалідністю — наслідок певних соціальних процесів і подолана вона може бути лише підтримкою інших соціальних ініціатив, зокрема налагодженням суспільного діалогу. Згідно з сучасним розумінням, «інклюзія — це процес включення людей з інвалідністю в активне громадське життя. Для цього створюються умови, у яких всі члени суспільства можуть бути на рівних: міське середовище адаптується під потреби людей з особливостями розвитку, коригується освітня система з урахуванням здібностей різних дітей, людям з інвалідністю надаються можливості для творчого та інтелектуального розвитку» (*Інклюзивний словник. Як правильно спілкуватися з людьми з інвалідністю*).

В Україні до становлення гуманістичної моделі сприйняття інвалідності ще досить далеко, проте вона активно просувається громадськими організаціями і наразі вже можна відзначити значну кількість успішних соціальних проєктів, переважна більшість яких зосереджена в спорті та артпросторі, проте також можна відзначити доволі багато успішних музейних проєктів, детальний опис яких можна віднайти в довіднику М. Ясеновської та О. Зіненко (Зіненко, Ясеновська, 2020).

Загалом світові практики створення інклюзивного музейного простору можна розділити на кілька основних груп: адаптація екскурсійної форми до екскурсантів з певними нозологіями, трансформація музейного простору в контексті доступності, створення осередків дозвілля та волонтерських центрів. В основі роботи можна означити два принципи — відсутність заходів, спрямованих на впровадження «взагалі-інклюзії», натомість (у співпраці з особами з інвалідністю) вирішення максимально конкретних завдань. Показово, що зречення благодійницької моделі та заміна її співпрацею сприяє не лише соціалізації осіб з інвалідністю, але й розвитку суспільства загалом. Так, удосконалення аудіогідів, орієнтованих на незрячих, призвело до того, що ними почали частіше користуватися і зрячі відвідувачі (згідно зі спостереженнями американського Museum Education Institute) (*Audio Description at Museums, Parks, Exhibits, and More!*), подібним чином і наявність субтитрів на відеогідах потрібна для людей з порушеннями слуху, але водночас допомагає іноземцям, котрі вивчають мову, легше сприймати інформацію, тактильні карти допомагають незрячим, але сприймаються як цікавий об'єкт й іншими туристами. Таких прикладів досить багато. Звичайно, створення універсального продукту не виключає наявності специфічного (написи шрифтом Брайля, переклад жестовою мовою, тактильна розмітка підлоги тощо). У комплексі це дозволяє і людям з інвалідністю, і людям без інвалідності, відчувати себе комфортно в спільному музейному просторі.

Приклад подібної роботи існує і в Україні — йдеться про програму «Музеї без бар'єрів: від теорії до практики» при Національному музеї Тараса Шевченка (*Національний музей Тараса Шевченка*), яка розпочиналась із подолання психологічних бар'єрів, а наразі вже можна відзначити функціонування інклюзивного простору: у співпраці з різними ГО розроблено кілька проєктів, завдяки яким повністю адаптовано до потреб осіб з інвалідністю екскурсійні пропозиції та елементи інфраструктури, а також створено клуб спілкування та волонтерський осередок. Подібним був розвиток Музею Голодомору (*Доступні культурні простори: онлайн-семінар Музею Голодомору*; *Конспект музейної зустрічі №8: Музеї без бар'єрів*).

КЗК «Музей ім. К. І. Шульженко» створено в 1995 р. (*Музей видатних харків'янім. К. І. Шульженко*). Провідна аудиторія музею — школярі та особи старшого віку. До карантину, спричиненого пандемією COVID-19, щорічно його відвідувало більше 5 500 осіб. Оскільки музей розташовано в колишньому робітничому котеджі, його інфраструктура не адаптована до потреб осіб з інвалідністю, і музей залишається невидимим для цих цільових аудиторій.

Для створення в музеї інклюзивного простору необхідна розробка поетапної стратегії. На першому етапі йтиметься про аналіз актуального стану музею, створення робочої групи, налагодження співпраці між працівниками музею та особами з інвалідністю. На другому — розробка нового екскурсійного матеріалу. На третьому — адаптація інфраструктури та забезпечення повної доступності.

На перший погляд здається дивним, що адаптація музейного простору починається не з інфраструктури, проте необхідно зважати на українські реалії — виготовлення тактильних направляючих, розміщення блютуз-маячків, удосконалення сходів та туалетної кімнати потребують значних вкладень, а головне можуть бути виконані лише в безпосередній комунікації з представниками цільової аудиторії, які і зацікавлені саме в цьому просторі та мають відповідні знання й компетентності до такої роботи.

Також слід враховувати той момент, що загальна інфраструктура міста настільки слабко адаптована до потреб незрячих або осіб на візках, що незручність простору, на жаль, стає нормою і не привертає до себе особливої уваги. Натомість створення нового, відповідним чином адаптованого, екскурсійного продукту приверне увагу цільової аудиторії і надасть можливостей для подальшої співпраці в відповідному напрямі.

Тому першим етапом роботи над створенням інклюзивного простору має стати пошук членів робочої групи. Основні критерії вибору — розуміння поставленого завдання, наявність знання щодо основ створення екскурсії, або принципів інклюзії, або специфіки творення продукту з екзистенційним наповненням (принцип «або-або» не заперечує наявності всіх цих компетентностей в однієї особи, проте зважає на те, що в команді люди доповнюють один одного). Ідеальним є створення робочої групи до 10 осіб, до якої беззаперечно мають входити люди з інвалідністю, причому бажано представники молоді, оскільки вони краще розуміються на використанні сучасних технологій, а сам досвід можливості щось змінити у цьому світі буде для них корисним у майбутньому житті. Створена робоча група має згодом стати центром волонтерського осередку (оптимально — громадської організації).

Саме робоча група має планувати діяльність зі створення екскурсійного продукту, орієнтованого на екскурсантів з різними нозологіями. На цьому етапі головна діяльність групи відбуватиметься в кількох напрямах: поглиблення знань про особливості сприйняття інформації особами з інвалідністю, створенні простору діалогу, визначення тем екскурсій, збирання матеріалу для портфеля екскурсовода. Пріоритетними формами роботи на цьому етапі мають стати організаційні засідання робочої групи та майстер-класи з фахівцями.

Другий етап — розробка екскурсій. Починається з вибору тем екскурсій, далі — збирання матеріалу (фото-, відео-, аудіо-, текстового, усних спогадів та ін.). Обрання форми екскурсії, інтерактивів, визначення її тривалості та ін. Оскільки суть інклюзії — не створення комфортного гетто, то необхідна розробка екскурсії в кількох варіантах — як адаптованої під групи з конкретними нозологіями, так і для змішаних груп. Або ж, іншими словами, має йтися і про створення специфічного екскурсійного продукту, який стане зручним для всіх. Розроблені екскурсії обов'язково мають бути протестовані на фокус-групах і обговорені. Висловлені зауваження необхідно врахувати під час доробки продукту. Для наближення до реальних умов необхідно виділити 5 фокус-груп: екскурсанти з порушеннями зору та слуху, діти з інтелектуальними порушеннями, змішана група, група екскурсантів без нозологій. У групі має бути не більше 15 осіб. Для економії коштів та збереження інтриги кожній з груп пропонується екскурсія лише за однією темою. Досліджується рівень ангажованості групи під час екскурсії, їхня готовність взяти участь у подальших заходах, особливо цікаві їхні оцінки форми проведення, зрозумілості матеріалу, цінності отриманої інформації, бажання брати участь у подальшій роботі та ін. Мета таких тестових екскурсій — не лише створення адаптованої до потреб осіб з інвалідністю екскурсії високої якості, але й (і то чи не головне) — збільшення рівня ангажованості осіб з інвалідністю (а особливо молоді) до впровадження змін у соціумі, певним чином — подолання бар'єру навченої безпомічності. Спільна робота над проєктом має допомогти не адаптуватися до інфраструктури, а змінювати її в діалозі та співпраці з іншими зацікавленими особами.

Окремо варто зазначити екзистенційне наповнення екскурсій. В ідеалі, екскурсія має бути не структурованою інформацією, а простором, у якому, завдяки структурі та вмісту, людина має можливість віднайти відповіді на свої запитання, побачити неочікувані варіанти нових екзистенційних запитань, переосмислити якісь аспекти власного життя, набути принципово нового досвіду. Інформація нині не є чимось недоступним, тому необхідно показати екскурсантам, як саме вона переплітається з життєвим шляхом людини в сучасному світі.

Фіналом цієї роботи є презентація розроблених екскурсій на нових групах екскурсантів. Проведення кожної екскурсії також має супроводжуватися аналізом.

Результатом цього етапу стає круглий стіл, на якому учасники проєкту можуть поділитися враженнями, запропонувати нові теми та проблеми, на які варто звернути увагу, презентувати методичні розробки, створені під час майстер-класів та обговорень.

Усі заходи цього етапу можуть бути реалізовані шляхом створення та реалізації грантових проєктів, кошторис яких є відносно невеликим, тому може бути реалізованим за рахунок українських фондів. Також не можна забувати про презентацію результатів у медійному просторі та соціальних мережах, створення YouTube-каналу та аканту Instagram. Створена в

процесі проєкту робоча група має стати волонтерським осередком, який плануватиме подальші заходи та дії.

Зрештою, останнім етапом створення інклюзивного простору є адаптація інфраструктури згідно з принципами універсального дизайну. І йдеться не лише про фізичну доступність приміщень, але й про використання технологій iBeacon або Nearby, які роблять саму експозицію більш інтерактивною, навіть без залучення гіда-екскурсовода (*Nearby. A platform for discovering and communicating with nearby devices*). Застосування доповненої реальності в екскурсійній діяльності надає широких можливостей для створення радикально нового продукту, орієнтованого на осіб з інвалідністю, проте воно можливе лише в співпраці з представниками цільової аудиторії.

Зрештою, таким чином музей стає простором суспільного діалогу, що вможливлює зміни в суспільстві.

Висновки. Проблема трансформації соціуму в напрямі інклюзії не унікальна чи ж характерна суто для Харкова чи України — вона виникає у кожному суспільстві на певному етапі розвитку. Оскільки інфраструктурні проблеми є наслідком наявних ментальних установок, то вирішити їх можна шляхом змін у ментальності. Одними з принципових помилок, які можна відзначити в українському суспільстві, є впровадження інклюзії «згори» — шляхом директив та наказів, внаслідок чого часто виникають негативні реакції тих, хто зобов'язаний їх виконувати.

Завдяки діяльності різного типу ГО в суспільстві також поширюється і логіка співпраці та діалогу. Прикладами такої співпраці є робота служби таксі UKLON, фестиваль INCLUSION, проєкт «Десяте відчуття», Національний музей ім. Т. Г. Шевченка та ін. Таким чином, хоча досягнення «інклюзії взагалі» для України є справою майбутнього, проте можливим є створення інклюзивного простору на базі окремого закладу.

Для м. Харків Комунальний заклад культури «Музей видатних харків'ян імені К. І. Шульженко» є знаковим місцем зі значним соціотворчим та культуротворчим потенціалом. Приклади життя видатних особистостей є тією базою, на якій можуть бути створені цикли екзистенційних екскурсій, сутність яких — не лише в отриманні інформації, але й у переосмисленні певних життєвих питань. Особливою цільовою аудиторією таких екскурсій є молодь (не виключаючи молодь з інвалідністю), тому саме на неї за формою та змістом вони мають бути орієнтовані.

Перший етап створення інклюзивного простору на території названого музею може бути названим «діалогічним» — під час налагодження співпраці між фахівцями та представниками молоді з інвалідністю має бути обрано теми екскурсій, організовано цикл майстер-класів, присвячених удосконаленню методик розробки екскурсій, орієнтованих на різні цільові аудиторії. У співпраці теоретичні питання інклюзії набувають практичного виміру. На другому етапі йдеться про створення екскурсій (добір матеріалу, вибір форми, розробка, презентація на фокус-групах, доробка та остаточна презентація). Зважаючи на створення інклюзивного простору найважливішим етапом є навіть не остаточна презентація, а перевірка на фокус-групах і подальше обговорення. Таким чином в учасників груп формується впевненість у тому, що їхні думки є важливими, а їх дії можуть змінити щось у цьому світі. Зрештою, саме завдяки цьому досвіду може бути розроблений наступний проєкт, присвячений адаптації інфраструктури.

Перспективи подальшого дослідження: аналіз необхідних трансформацій інфраструктури музею КЗК «Музей ім. К. І. Шульженко» для створення повноцінного інклюзивного простору.

Список посилань

Аудіопрактики в музеях. Отримано Вересня 20 2021. holodomormuseum.org.ua. https://holodomormuseum.org.ua/accessibility/audiopraktyky-v-muzeiakh/

Відчуй Київ. Отримано Вересня 20 2021. 0300.com.ua. https://0300.com.ua/vidchuj_kyiv.

Відчуй Київ: як екскурсії наосліп допомагають більше зрозуміти про інклюзію, місто та себе. Отримано Вересня 16 2021. hmarochos.kiev.ua. https://hmarochos.kiev.ua/2020/06/17/vidchuj-kyyiv-yak-ekskursiyi-naoslip-dopomagayut-zrozumity-bilshe-pro-inklyuzyvnist-misto-ta-sebe/.

ДБН В.2.2-40:2018 Інклюзивність будинків та споруд. Отримано Вересня 19 2020. dbn.co.ua. https://dbn.co.ua/load/normativy/dbn/dbn_v_2_2_40/1-1-0-1832.

Доступні культурні простори: онлайн-семінар Музею Голодомору. Отримано Вересня 19 2020. holodomormuseum.org.ua. https://holodomormuseum.org.ua/accessibility/dostupni-kulturni-prostory-onlajn-seminar-muzeiu-holodomoru/ (дата звернення: 09.11.2020).

Зіненко, О., Ясеновська, М. (2020). *Кращі практики інклюзії*. Отримано Вересня 10. fes.kiev.ua. http://fes.kiev.ua/n/cms/fileadmin/upload2/inclusiOn_booklet_pantone-2_QR.pdf

Інклюзивний словник. Як правильно спілкуватися з людьми з інвалідністю. Отримано Вересня 10 2020. nv.ua. https://nv.ua/ukr/ukraine/inkljuzivnij-slovnik-jak-pravilno-spilkuvatisja-z-ljudmi-z-invalidnistju-2458698.html

Конвенція ООН про права осіб з інвалідністю. Отримано Вересня 10 2020. zakon.rada.gov.ua. https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_g71.

Конспект музейної зустрічі №8: Музеї без бар'єрів. Отримано Вересня 16 2020. prostir.museum. http://prostir.museum/ua/post/36702.

Музей видатних харків'ян ім. К. І. Шульженко. Отримано Вересня 16 2021. museums.kh.ua. https://museums.kh.ua/-shulghenko

Музей ощущений: слабовидящие и незрячие посетители. Опыт музея современного искусства «Гараж». Отримано Вересня 16 2020. cdn-static-garagemca.gcdn.co. https://cdn-static-garagemca.gcdn.co/storage/tinymce_asset/2/3/2356/file-3238eb15-7c5f-465d-ae26-87e619b3a6fd.pdf

Музей у темряві «Третя опівночі». Отримано Вересня 16 2020, https://0300.com.ua/

Національний музей Тараса Шевченка. Отримано Вересня 16 2020. museumshevchenko.org.ua. https://museumshevchenko.org.ua/events/category/excursii/

Поколодна, М., Корнєєва, С., Коваленко, Д. (2019). Особливості організації та проведення екскурсії для осіб з обмеженими можливостями. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*, 10, 210–218. DOI: https://doi.org/10.26565/2310-9513-2019-10-22.

Резніченко, І., Пісняк, В. (2020). Екскурсія як форма інклюзивного туризму для молодших школярів з особливими освітніми потребами. *Психолого-педагогічні проблеми сучасної школи,* 1 (3), 120–126: DOI: https://doi.org/10.31499/2706-6258.1(3).2020.204303.

Труніна, І., Сосновська, Ю. (2019). Стан міжнародного туризму для осіб з інвалідністю в Україні. *Modern Economics,* 15, 191–195. DOI: https://doi.org/10.31521/modecon.V15(2019)-27.

Хрущ, Ю. (2017). Туризм для інвалідів: сучасні підходи до визначення поняття. *Науковий вісник Херсонського державного університету*, 6, 206–211.

Яріко, М. (2021). Інклюзія в туризмі на перетині соціокультурних парадигм. *Історико-культурні та соціально-економічні засади розвитку туристичної діяльності* (с. 102–127).

Arditi, A., Holmes, E., Reedijk, P., Whitehouse, R. (1999). Interactive tactile maps, visual disability, and accessibility of building interiors. *Visual Impairment Research*, 1, 11–21. DOI: 10.1076/vimr.1.1.11.4456

Audio Description at Museums, Parks, Exhibits, and More! acb.org. https://acb.org/adp/museums.html.

Audio description: What difference can it make for your visitors? advisor.museumsandheritage.com. https://advisor.museumsandheritage.com/features/audio-description-what-difference-can-it-make-for-your-visitors/

Nearby. A platform for discovering and communicating with nearby devices. developers.google.com. https://developers.google.com/nearby

The 7 Principles of Universal Design. universaldesign.ie. http://universaldesign.ie/What-is-Universal-Design/The-7-Principles/

The Audio Description Project. acb.org. https://acb.org/adp/museums.html

Ways of Seeing Art: Exploring the Link Between Art and Audio Description. issuu.com. https://issuu.com/shapearts/docs/shape_2017_tateexchange_book_final_

References

Audio practices in museums. Retrieved September 20, 2021. holodomormuseum.org.ua. https://holodomormuseum.org.ua/accessibility/audiopraktyky-v-muzeiakh/ [In Ukrainian].

Feel Kyiv. Retrieved September 20, 2021. 0300.com.ua. https://0300.com.ua/vidchuj_kyiv. [In Ukrainian].

Experience Kyiv: how blindly excursions help to understand more about inclusion, the city and yourself. Retrieved September 16, 2021. hmarochos.kiev.ua. https://hmarochos.kiev.ua/2020/06/17/vidchuj-kyyiv-yak-ekskursiyi-naoslip-dopomagayut-zrozumity-bilshe-pro-inklyuzyvnist-misto-ta-sebe/. [In Ukrainian].

DBN B.2.2-40: 2018 Inclusiveness of buildings and structures. Retrieved September 19, 2020. dbn.co.ua. https://dbn.co.ua/load/normativy/dbn/dbn_v_2_2_40/1-1-0-1832. [In Ukrainian].

Available cultural spaces: online seminar of the Holodomor Museum. Retrieved September 19, 2020. holodomormuseum.org.ua. https://holodomormuseum.org.ua/accessibility/dostupni-kulturni-prostory-onlajn-seminar-muzeiu-holodomoru/ (access date: 09.11.2020). [In Ukrainian].

Zinenko, O., Yasenovskaia, M. (2020). *Best practices for inclusion*. Retrieved September 10. fes.kiev.ua. http://fes.kiev.ua/n/cms/fileadmin/upload2/inclusiOn_booklet_pantone-2_QR.pdf. [In Ukrainian].

Inclusive dictionary. How to communicate with people with disabilities. Retrieved September 10, 2020. nv.ua. https://nv.ua/ukr/ukraine/inkljulovnij-slovnik-jak-pravilno-spilkuvatisja-z-ljudmi-z-invalidnistju-2458698.html. [In Ukrainian].

UN Convention on the Rights of Persons with Disabilities. Retrieved September 10, 2020. zakon.rada.gov.ua. https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_g71. [In Ukrainian].

Summary of the museum meeting №8: Museums without barriers. Retrieved September 16, 2020. prostir.museum. http://prostir.museum/ua/post/36702. [In Ukrainian].

Museum of Outstanding Kharkivites. K. I. Shulzhenko. Retrieved September 16, 2021. museums.kh.ua. https://museums.kh.ua/-shulghenko [In Ukrainian].

Museum of Sensations: Visually Impaired and Blind Visitors. Experience of the Garage Museum of Contemporary Art. . Retrieved September 16 2020. cdn-static-garagemca.gcdn.co. https://cdn-static-garagemca.gcdn.co/storage/tinymce_asset/2/3/2356/file-3238eb15-7c5f-465d-ae26-87e619b3a6fd.pdf [In Russian].

Museum in the Dark "Third Midnight". Retrieved September 16, 2020, https://0300.com.ua/ [In Ukrainian].

Taras Shevchenko National Museum. Retrieved September 16, 2020. museumshevchenko.org.ua. https://museumshevchenko.org.ua/events/category/excursii/ [In Ukrainian].

Pokolodna, M., Kornieieva, S., Kovalenko, D. (2019). Features of organizing and conducting excursions for people with disabilities. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina*, 10, 210–218. DOI: https://doi.org/10.26565/2310-9513-2019-10-22. [In Ukrainian].

Reznichenko, I., Pisniak, V. (2020). Excursion as a form of inclusive tourism for younger students with special educational needs. *Psykholoho-pedahohichni problemy suchasnoi shkoly*, 1 (3), 120–126: DOI: https://doi.org/10.31499/2706-6258.1(3).2020.204303. [In Ukrainian].

Trunina, I., Sosnovskaya, Y. (2019). The state of international tourism for people with disabilities in Ukraine. *Modern Economics*, 15, 191–195. DOI: https://doi.org/10.31521/modecon.V15(2019)-27. [In Ukrainian].

Khrushchev, Yu. (2017). Tourism for the disabled: modern approaches to the definition of the concept. *Naukovyi visnyk Khersonskoho derzhavnoho universytetu*, 6, 206–211. [In Ukrainian].

Yariko, M. (2021). Inclusion in tourism at the intersection of socio-cultural paradigms. *Istoryko-kulturni ta sotsialno-ekonomichni zasady rozvytku turystychnoi diialnosti* (pp. 102–127). [In Ukrainian].

Arditi, A., Holmes, E., Reedijk, P., Whitehouse, R. *Interactive tactile maps, visual disability, and accessibility of building interiors.* Visual Impairment Research. 1999. № 1. p. 11-21. DOI: 10.1076/vimr.1.1.11.4456 [In English].

Audio Description at Museums, Parks, Exhibits, and More! acb.org. https://acb.org/adp/museums.html. [In English].

Audio description: What difference can it make for your visitors? advisor.museumsandheritage.com. https://advisor.museumsandheritage.com/features/audio-description-what-difference-can-it-make-for-your-visitors/ [In English].

Nearby. A platform for discovering and communicating with nearby devices. developers.google.com. https://developers.google.com/nearby [In English].

The 7 Principles of Universal Design. universaldesign.ie. http://universaldesign.ie/What-is-Universal-Design/The-7-Principles/ [In English].

The Audio Description Project. acb.org. https://acb.org/adp/museums.html [In English].

Ways of Seeing Art: Exploring the Link Between Art and Audio Description. issuu.com. https://issuu.com/shapearts/docs/shape_2017_tateexchange_book_final_ [In English].

Надійшла до редколегії 23.09.2021

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.06*
УДК 378:001.891]:78

Г. В. Адлуцький
Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, м. Дніпро, Україна

СЕМАНТИЧНИЙ ПРОСТІР «ДОБРЕ ТЕМПЕРОВАНОГО КЛАВІРУ» Й. С. БАХА ЯК ОСНОВА ВИКОНАВСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ

***Г. В. Адлуцький*. Семантичний простір «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха як основа виконавської концепції**

Визначено детермінанти та специфіку концептуального поліфонізму «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Наголошено на зумовленості плюралістичності семантичного простору твору такими чинниками, як: акумуляція досвіду символічного осягнення світу, значущість барокового синтезу мистецтв, єдності емоції, зображення та символу, резонанс символічних форм твору з аксіологічними конструктами історико-культурних епох. Специфіка семантичного поля «ДТК» пов'язується з: семантикою тональностей і темпів; сакральним мелосом з перцептуально закріпленою семантикою, засобами втілення якого є цитування, репрезентація як комплементарної єдності, алюзійно-варіативне відтворення; числовою символікою; риторичними фігурами, звукозображальністю; закріпленими в контексті європейського мистецтва семантемами («дзеркала в дзеркалі»); жанровою «амбівалентністю».

Ключові слова: *бароко, символ, семантика, семантичний простір.*

***H. Adlutskyi*. Semantic space of "Well-Tempered Clavier" of J. S. Bach as a basis of the performing concept**

The relevance of the article is due to the issue of formation in a modern multicultural space of the new image of the executor — the carrier of new senses and cultural memory, as well as need for creative comprehension of the world treasury of musical art in the artistic realities of modernity and research on the specifics of its modern performing versions.

The purpose of the article is to outline the determinants and the specifics of the semantic space of "Well-Tempered Clavier" of J. S. Bach as conceptual basis of the performing concept.

The methodology of the article is based on the principles of a comparative approach, which enables the use of research tools for cultural studies and musicology, in particular historical, historical-contextual, genre, hermeneutical and semiological methods and approaches.

The results. The article outlines the following factors of conceptual polyphony of "Well-Tempered Clavier" as accumulation and artist experience of reflection and protecting the world in symbolic forms, the significance of the synthesis of arts and the unity of emotion, image and symbol on the parameters of baroque aesthetics, the connection of "Well-Tempered Clavier" with the creativity of the artist, resonance of symbolic forms with axiological structures of historical and cultural epochs. The article substantiates the significance in pluralistic symbolic field of the works: semantics of tonality and tempo, which acts as a construction of performing chronotope; sacred melos with perceptually fixed semantics, means of embodiment of which is citing, representation as complementary unity, allusion-variable reproduction; numeric symbolism; rhetorical figures, sound treatment — visualization of the musical process; fixed in the context of European art semantics — in particular "mirror in the mirror" (on micro — and macro levels of the of the music text organization); the genre "ambivalence", which determines the superposition of different variants of "genre's memory" and enables the creation of an artistic-reflective arch between the era of Baroque and postmodernism, designated be the leveling of the genre.

The scientific topicality of the article is due to the clarification and systematization of representations regarding the specifics of the semantic field of "Well-Tempered Clavier" of J. S. Bach and the positioning of conceptual polyphony of the work as the basis of performing concepts and text.

The practical significance of article is determined by a direct possibility of applying research results in the performing practice.

Conclusion. Performance of "Well-Tempered Clavier" of J. S. Bach on the basis of the interiorization of symbolic forms is a guarantee of its performing

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

"reading" as an embodiment of the process of being human in a cross-cultural dialogue, deploying self-reflection in the space of a representation of postmodernism paradigm as a multidimensional cultural message, in which the axiological experience of humanity is concentrated and the eternal problems of its spiritual being are actualized.

Keywords: *Baroque, symbol, semantics, semantic space.*

Актуальність теми дослідження. Сучасний мультикультурний простір надає виконавцеві фактично безмежних можливостей самореалізації, зокрема у сфері пріоритетних репертуарних спрямувань. У їх потенційному плюралізмі, детермінованому перманентною новаційною трансформацією системи музичного мислення та засобів виразності, формуванням нових комунікативних алгоритмів, окреслюється новий образ музиканта-виконавця — носія нових сенсів і культурної пам'яті. Її збереження забезпечується завжди актуальним модусом виконавського мистецтва — зверненням до світової культурної спадщини. Резонуючи з парадигмальними конструктами постмодернізму, у яких культура постає як цілісний у часі та просторі феномен, цей модус актуалізує питання особливостей творчого осмислення скарбниці музичного мистецтва в художніх реаліях сучасності та дослідження специфіки її сучасних виконавських версій.

Постановка проблеми. «Компендіум поліфонічного мистецтва, його альфа та омега» (Мильштейн, 1967, с. 3) — «Добре темперований клавір» Й. С. Баха є твором, який ніби освячений статусом позачасового шедевра музичного мистецтва у виконавській практиці та водночас завжди затребуваної основи фахової освіти виконавця-піаніста у світоглядному та технічному аспектах. Численність редакцій масштабного циклу є тим чинником, який уможливлює варіабельність його виконавських репрезентацій, детерміновану в естетичних вимірах сучасності, зокрема й акцентуацією значення «виконавського прочитання». Зважаючи на «виконавську домінанту», яка забарвлює як художню практику межі XX–XXI ст., так і дослідницькі параметри сучасного музикологічного знання, це проблематизує винайдення виконавцем концептуально-смислової основи вічного шедевру як основи власної рефлексії та виконавської самопрезентації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує наявність масиву ґрунтовних теоретичних і методичних музикологічних досліджень з широкого кола питань, пов'язаних із творчістю Й. С. Баха, зокрема й із «ДТК», і репрезентованих розвідками Р. Берченка (2005), М. Друскіна (1982), Г. Курковського (2013), А. Мілки (2009), Я. Мільштейна (1967), А. Швейцера (1965), а також Л. Котлінської, І. Михайлової, Т. Ліванової та ін. У полі уваги сучасних дослідників, зокрема О. Петровської (2008), перебувають і питання специфіки виконавської інтерпретації «ДТК» у творчості відомих піаністів, актуалізовані «виконавським» акцентом сучасної музикології. Проте в потужному та тривалому бахіанському векторі музикології, зважаючи на інтенсифікацію автентичного виконавства та водночас акцентуацію особистісного начала у виконавському мистецтві, наявною є потреба актуалізації та дослідження специфіки символічного поля «ДТК».

Мета статті — окреслити детермінанти та специфіку семантичного поля «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха як концептотворної основи виконавської концепції.

Виклад основного матеріалу дослідження. Від початку появи в художньому просторі барокової епохи «Добре темперований клавір» постає в ореолі перманентної уваги до редакційного опрацювання масштабного циклу. Різноманіття редакції твору, створених зокрема К. Черні, Ф. Кроллем, К. Таузігом, Г. Бішофом, Ф. Бузоні, Е. д'Альбером, А. Казелла, Б. Муджеліні, Б. Бартоком та ін., стали імпульсами для формування специфічної тенденції буття твору в первинній множинності виконавських версій.

У зв'язку з проблемою функціонування численних інтерпретаційних моделей музичного твору Ю. Ніколаєвська зазначає, що «навколо геніальних творів "напрацьований" потужний культурний шар інтерпретаційних практик, і, розбираючи ці твори у світлі існуючого досвіду їх розуміння, ми привчаємося бачити та розпізнавати множинність смислів, які можна приписати одним і тим же подіям і словам» (Николаевская, 2010, с. 39). За умов перманентної редакційної варіабельності та наявності щільного, хронологічно тривалого інтерпретаційного «шлейфа» буття «Добре темперованого клавіру» в музичному мистецтві стає можливим зіставити з постмодерністською ризомою, змістотворним джерелом якої в цьому випадку слугує первинний текст твору. Водночас із його текстологічною специфікою це загострює кардинальне для виконавця питання — створення балансу між двома вимірами функціонування твору. О. Фекете визначає їх як «композиторський текст» — стабільну основу твору, текстологічно закріплену й семантично визначену в

параметрах певної історико-культурної епохи, та «виконавський текст» — лабільний варіант виконавського втілення твору на основі виконавської концепції, яка передбачає розкодування закладених митцем сенсів (Фекете, 2010, с. 459–460).

Велич «Добре темперованого клавіру» — не лише в невичерпному інтерпретаційному потенціалі. Поєднуючи, на думку Г. Курковського, «найвищі ідейно-художні цінності з найдовершенішим технічним керівництвом для опанування навичками поліфонічної гри» (2013, с. 74), «Добре темперований клавір» становить тезаурус музичного мистецтва, концептуальна поліфонічність якого є результатом не тільки акумуляції та концентрації митцем досвіду відбиття і закарбування світу в символічних формах.

Інші виміри концептуальної поліфонічності, текстологічної синтетичності «ДТК» передвизначені загальними особливостями барокової естетики, зокрема її тяжінням до універсального синтезу мистецтв. У її параметрах, як акцентує А. Мілка, «змістовний аспект мистецтва становило не тільки, умовно кажучи, те, що є чутним, а й те, що є видимим та зрозумілим» (2009, с. 12). Поліфонічно — графічно та звуково — виявлена символічність спонукає до осмислення фактично кожного елементу нотного тексту та інтонеми як «згорненого смислу». Щільності поліфонії сенсів у творі надає й притаманна музичному мистецтву бароко синтетична єдність і рівноправність схарактеризованих В. Холоповою емоційної, зображувальної та символічної сторін музичного змісту (2014, с. 261).

Символічна поліфонічність «ДТК» детермінована також контекстуально. З одного боку, мелос твору невіддільно пов'язаний з іншими, зокрема й хоровими творами композитора, у яких семантика інтонем конкретизувалася на вербальному рівні. З іншого, закарбовуючи у тривимірній єдності (емоція, зображення, символ) загальнолюдські цінності, символічні форми резонують із аксіологічними конструктами історико-культурних епох та вможливлюють «прочитання» виконавцем твору як втілення процесу буття Людини в крос-культурному діалозі — розгортанні саморефлексії в просторі Культури. Необхідною передумовою такого прочитання є осягнення первинної умовності барокового нотного тексту, яка «вимагала глибокого знання побутуючого виконавського контексту, так би мовити, інтерпретаційного словника епохи» (Жукова, 2017, с. 112).

Осмислення виконавцем на когнітивному, світоглядному рівнях та на засадах історико-контекстуального підходу структури й змістовно-значеннєвих вимірів семантичного простору твору, специфіки втілення в музичній тканині символів та їх творчої інтеріоризації дозволяє позиціювати як концептотворну основу виконавської версії «Добре темперованого клавіру».

У надмасштабному семантичному просторі «Добре темперованого клавіру» виокремимо декілька сфер. Одна з них пов'язана з традиційною для барокової естетики семантикою тональностей, яка передвизначає комплекс емоційно-образних значень у кожній зі структурних складових великого циклу. М. Друскін, підкреслюючи значимість притаманного творчості Й. С. Баха зв'язку тональності з певним колом поетичних уявлень (1982, с. 33), визначає змістовно-образні параметри тональностей у ДТК й окреслює таким чином й емоційно-образні обрії виконавської концепції масштабного циклу. Переконливим свідченням семантичного тлумачення тонального простору та його невіддільного зв'язку з образною атмосферою твору є Прелюдія Cis-dur I, граційність мелосу якої не відповідала семантиці енгармонічного Des-dur при більшій зручності запису в ньому нотного тексту (деякі редактори, зокрема Ф. Кролль, А. Казелла, змінюють тональний простір цього малого циклу).

Сутнісне значення для формування виконавської концепції на основі символічних барокових форм має й осягнення піаністом специфіки темпових позначень, які в параметрах барокової естетики були покажчиками не стільки швидкості руху, скільки загальної емоційно-образної атмосфери. Тональний і темповий виміри семантичного поля «ДТК», осягнені крізь призму барокового світобачення, становлять історично та культурно відповідну основу конструювання особистісних параметрів виконавського хронотопу.

Нюанси семантичного поля «ДТК» детерміновані також насиченням музичної тканини мелосом сакральних піснеспівів. Р. Берченко акцентує, що «в основі більшості прелюдій і фуг "Добре темперованого клавіру" простежуються мелодії протестантських хоралів, загальновідомих у Німеччині XVI–XVIII ст., які тому навіть без тексту повідомляли слухачам-сучасникам композитора усталені образно-смислові асоціації» (2005, с. 35). Пронизаність мелосу «ДТК» перцептуально закріпленими хоральними інтонемами (доречно згадати своєрідну табли-

цю цитат хоралів у «ДТК», створену Б. Яворським) детермінувала його функціонування у первинно чітко визначеній семантичній аурі, орієнтація на відбиття якої у виконавському тексті є суголосною тенденції автентичного виконавства.

Зразками фактичного цитування сакрального мелосу зокрема є: фуга As-dur I, тема якої ґрунтується на хоралі «Як чудово світить ранкова зірка» — втіленні семантеми поклоніння волхвів; фуга B-dur I, початок теми якої відтворює інтонеми хоралу «Nun komm`, der Heiden Heiland»; фуга F-dur I — на основі теми хоралу «Komm, Gott Schopher, Heiliger Geist». Репрезентація хорального мелосу як комплементарної єдності, скріпленої глобальною значимістю та першістю релігійного світобачення, закарбовується у фугах d-moll I та b-moll II. Особлива змістовна вагомість поєднання інтонем трьох різдвяних хоралів у малому циклі B-dur I передвизначає семантику цього малого циклу й детермінує формування відповідної емоційно-образної та концептуальної аури виконання. Значущим змістовним рушієм формування виконавської концепції «ДТК» та створення емоційно-образного аспекту його виконавського тексту є осмислення виконавцем алюзійно-варіативного зв'язку твору з інтонаційною сферою сакрального мистецтва. Зразками такого опосередкованого втілення — апелювання до тезауруса аудиторії — є фуга dis-moll (на основі мелосу григоріанського піснеспіву «О ви, які проходять шляхом, погляньте, чи є скорбота, співмірна з моєю скорботою»), прелюдія G-dur II (на основі хоралу «Allein Gott in der Hoh`sei Ehr»).

Числова символіка, яка пронизувала барековий естетичний простір, виявляється у «ДТК» на всіх рівнях організації музичного твору. Сенсотворного значення, зокрема, набуває символіка числа 14. Саме так у цифровому вираженні виглядає прізвище композитора, закодоване в кількості звуків теми фуги C-dur I — джерела розгортання поліфонічного полотна. Зразком багаторівневого втілення числової символіки є фуги Cis-dur II та d-moll II, у якій триразове проведення інтонеми з висхідної послідовності трьох звуків (щоразу на тон вище за попереднє) відбиває символіку числа 3 як втілення Святої Трійці.

У параметрах барокової естетики закріпленого змістовного навантаження та перцептуального осмислення набували риторичні фігури, пов'язані із різними напрямами руху. Риторична фігура catabasis — символ скорботної ходи, спадного руху від сакральних висот, набуває численних утілень не лише у безпосередньому русі мелосу, а й в алгоритмі вступу голосів. Зразком символізації конструктивно-структурних маркерів поліфонічних форм є фуга b-moll I, порядок вступу 5 голосів у якій відтворює означену риторичну фігуру та програмує відповідну емоційно-образну атмосферу виконання й виконавську концепцію. У деяких випадках риторичні фігури постають як символи-зображення. Такою звукозображувальністю, візуалізацією музичного процесу позначені риторичні фігури anabasis у прелюдії B-dur I, зітхання в прелюдії f-moll II, circulation у 2-й темі фуги cis-moll I, fuga (біг) у фузі E-dur I.

Складним багатовимірним символом самого митця, його духовної невіддільності від сакральних цінностей у «ДТК» слугує риторична фігура хреста, відтворена в темах фуг cis-moll, h-moll I та c-moll I (у ракоході) та яка насичує музичну тканину прелюдій h-moll I, gis-moll I.

Особливу культурну поліфонічність і щільність символіко-семантичному простору «ДТК» надає акумуляція в ньому семантем, які сягають європейського, зокрема образотворчого, мистецтва часів Відродження. Однією з таких наскрізних семантем є «дзеркало в дзеркалі». Репрезентація в ній світу та людини одночасно в різних ракурсах споглядання — зсередини та зовні — була суголосною дихотомічності, антиномічності парадигми світорозуміння барокової культури. Семантема «дзеркала в дзеркалі» у «ДТК», з одного боку, набуває алюзійного виявлення на макрорівні — структурної «складеності» великого циклу з малих циклів. На мікрорівні ця семантема резонує зі специфічною «подвійною» композиційно-структурною організацією складових великого циклу. Прикладом такого накладання форм слугують прелюдії Es-dur I та Cis-dur II, які є самостійними малими циклами з прелюдії та фуги, Прелюдія A-dur I — складна поліфонічна форма, простежуються ознаки потрійної фуги, фуги з 2 витриманими протискладеннями, потрійної фугети, триголосної інвенції (Мильштейн, 1967, с. 221). Суміщення форм за принципом вбудування фуги у фугу вирізняє фуги G-dur I, E-dur II та Es-dur II. Виконавське осмислення символічності їх «суперструктури» програмує виконавську концепцію, детермінує надання смислотворної значимості композиційно-структурним маркерам, концептуалізацію технічно-операціональну акцентуацію структурних меж та надання їм особливої артикуляційної «опуклості».

Певним резонансом із прийомом-семантемою «дзеркала в дзеркалі» позначена суголосна антиномічності барокової естетики та специфічна для «Добре темперованого клавіру» жанрова «амбівалентність». Сферою її творчої репрезентації стає «накладання» на компоненти малих циклів структурно-композиційних, емоційно-образних і метро-ритмічних маркерів таких жанрів, як: інвенція (прелюдії Cis-dur I, F-dur I, fis-moll I, a-moll I, E-dur I, gis-moll I, A-dur I, H-dur I, c-moll II, dis-moll II, E-dur II, e-moll II, G-dur II, A-dur II, a-moll II, b-moll II); соната (у прелюдіях gis-moll II, f-moll II, B-dur II, D-dur II); арія та аріозо (прелюдії cis-moll I, es-moll I, f-moll I, g-moll I, cis-moll II, fis-moll II); французька увертюра (фуга D-dur I, прелюдія Fis-dur II), гавот і бурре (фуга Cis-dur I); жига (фуга G-dur I, фуги cis-moll II, F-dur II, h-moll II); токата (прелюдія B-dur I), алеманда (прелюдія dis-moll II); куранта (прелюдії Fis-dur I, e-moll II), сициліани (прелюдія E-dur I) тощо. Осмислення такої жанрово неоднозначної атмосфери та формування на її основі власної виконавської концепції для сучасного виконавця можливо позиціювати як чинник створення художньо-рефлективної арки між епохою бароко та постмодернізмом, позначеним нівелюванням жанрових меж — чинник винайдення в барроковому композиторському тексті світоглядної основи сучасного виконавського тексту.

Висновки. Варіативність редакцій композиторського тексту «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха водночас із щільним і тривалим інтерпретаційним шлейфом твору проблематизують для піаніста-інтерпретатора формування концептотворної основи виконавських концепції та тексту. За умов актуалізації автентичного виконавства їх концептуально-змістовним й емоційно-образним підґрунтям стає інтеріоризація виконавцем закладеного в композиторському тексті концептуального поліфонізму на основі історико-контекстуального підходу. Відбитий на різних рівнях музичного тексту, він зумовлений текстуально й контекстуально — акумуляцією та концентрацією митцем досвіду відбиття, закарбування світу в символічних формах, значущістю синтезу мистецтв і єдністю емоції, зображення та символу в параметрах барокової естетики, зв'язком «ДТК» із творчістю митця, резонансом символічних форм з аксіологічними конструктами історико-культурних епох.

Плюралістичність семантичного простору «ДТК» зумовлена значущістю: семантики тональностей і темпів, яка виступає як конструкт виконавського хронотопу; сакрального мелосу з перцептуально закріпленою семантикою, засобами втілення якого є цитування, репрезентація як комплементарної єдності, алюзійно-варіативне відтворення; числової символіки; риторичних фігур, звукозображальності — візуалізації музичного процесу; закріплених у контексті європейського мистецтва семантем — зокрема «дзеркала в дзеркалі» (на мікро- та макрорівнях організації музичного тексту твору); жанрової «амбівалентності», що зумовлює накладання різних варіантів «пам'яті жанрів» й уможливлює створення художньо-рефлективної арки між епохою бароко та постсучасністю, позначеною нівелюванням жанрових меж.

М. Друскін зазначав, що «для Баха характерним є прагнення до передачі багатоскладового афекту, що знаходить вираження не в одному мотиві, а в об'єднанні взаємодоповнюючих мотивів, у їх комплексі» (1982, с. 267). Семантична поліфонічність «ДТК» детермінує, на наш погляд, особливу вагомість осмислення піаністом виконавської надмети. Виконання твору на основі інтеріоризації символічних форм є запорукою його виконавського «прочитання» як втілення процесу буття Людини в крос-культурному діалозі, розгортанні саморефлексії у просторі Культури репрезентації у вимірах парадигми постмодернізму, як багатовимірного культурного меседжу, у якому концентрується аксіологічний досвід людства й актуалізуються вічні проблеми його духовного буття.

Список посилань

Берченко, Р. (2005). *В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире»*. Издательский дом «Классика — XXI».

Друскин, М. (1982). *Иоганн Себастьян Бах.* Музыка.

Жукова, О. (2017). Тріолі та їх контекст у нотному записі епохи бароко. Питання інтерпретації. *Київське музикознавство, 55,* 112–122.

Курковский, Г. В. (2013). Исполнение клавирных произведений на фортепиано (И. С. Бах — ХТК). *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, 101,* 74–109.

Милка, А. П. (2009). *«Искусство фуги» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации.* Композитор.

Мильштейн, Я. (1967). *Хорошо темперированный клавир Й. С. Баха и особенности его исполнения.* Музыка.

Николаевская, Ю. (2010). Метафизическое пространство современной интерпретологии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство, 29,* 36–50.

Петровская, О. (2008). «Хорошо темперированный клавир» Й. С. Баха в интерпретации Г. Гульда:

к проблеме традиций и новаторства. *Научная мысль Кавказа, 4,* 154–160.

Фекете, О. (2010). Исполнительская концепция: параметры и структура. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство, 29,* 459–476.

Фока, М. В. (2015). Підтекстові смисли в музиці (на матеріалі «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха). *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство, 32,* 107–113. DOI.ORG/10.31866/2410-1176.32.2015.158729

Холопова, В. (2014). Три стороны музыкального содержания. Philharmonica. *International Music Journal, 2 (2),* 261–271. DOI: 10.7256/1339-4002.2014.3.13227

Швейцер, А. (1965). *Иоганн Себастьян Бах.* Музыка.

References

Berchenko, R. P. (2005). *In search of lost meaning: Boleslav Yavorsky on the "Well-Tempered Clavier"*. Publishing house «Classika — XXI». [In Russian].

Druskin, M. (1982). *Johann Sebastian Bach*. Muzyka. [In Russian].

Zhukova, O. (2017). Triplets and their context in the baroque musical notation. The question of the interpretation. *Kyivske muzycoznavstvo, 55,* 112–122. [In Ukrainian].

Kurkovskyi, G. V. (2013). Clavier performances on the paino (J. S. Bach — WTC). *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 101, 74–109. [In Russian].

Milka, A. P. (2009). *The Art of Fugue by I. S. Bach: reconstruction and interpretation.* Kompozitor. [In Russian].

Milstein, B. (1967). *The "Well-Tempered Clavier" by J. S. Bach and the peculiarities of its performance*. Muzyka. [In Russian].

Nikolaievskaia, Yu. (2012). Metaphysical space modern interpretology. *Problemy vzayemodii mystetstva, pedahohiky ta theorii i praktyky osvity. Kohnityvne muzykoznavstvo, 29,* 36–50. [In Russian].

Petrovskaia, O. (2008). The "Well-Tempered Clavier" by J. S. Bach in G. Guld interpretation: to the problem of tradition and innovation. *Nauchnaia mysl Kavkaza, 4,* 154–160. [In Russian].

Fekete, O. (2012). The performing concept: parameters and structure. *Problemy vzayemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Kohnityvne muzykoznavstvo, 29,* 459–476. [In Russian].

Foka, M. V. (2015). Subtextual meaning in music (on the material of Well-Tempered Clavier by J. S. Bach). *Visnyk KNUCaA. Mystetztvoznavstvo, 32,* 107–113. DOI.ORG/10.31866/2410-1176.32.2015.158729 [In Ukrainian].

Kholopova, V. (2014). Three sides of musical content. *Philharmonica. International Music Journal, 2 (2),* 261–271. DOI: 10.7256/1339-4002.2014.3.13227 [In Russian].

Shweitzer, A. (1965). *Johann Sebastian Bach*. Muzyka. [In Russian].

Надійшла до редколегії 01.09.2021

https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.07*
УДК 378.16:792.028.3](045)

К. В. Бортник
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

МІСЦЕ ДИСЦИПЛІНИ «ОСНОВИ СЦЕНІЧНОГО РУХУ: ІСТОРИЧНИЙ ЕТИКЕТ» У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ СУЧАСНОГО АКТОРА ТА ЇЇ ЗВ'ЯЗОК З ПРЕДМЕТАМИ ПРОФЕСІЙНОГО Й ПРАКТИЧНОГО ЦИКЛУ

***К. В. Бортник*. Місце дисципліни «Основи сценічного руху: історичний етикет» у фаховій підготовці сучасного актора та її зв'язок з предметами професійного та практичного циклу**

Пластична виразність актора є однією з найважливіших навичок під час здобуття професійних знань, що враховано в структурі педагогічного процесу театральних ЗВО. Суттєва роль відводиться дисциплінам пластичного циклу, зокрема основам сценічного руху, однією зі складових якого є історичний етикет, що розвиває психофізичний апарат актора, виховує почуття краси та витонченості руху, форми і стилю. У процесі дослідження визначено роль дисципліни «Основи сценічного руху: історичний етикет» у професійно-практичній підготовці актора в контексті вимог сучасного театрального мистецтва та під сучасним кутом зору обґрунтовано необхідність вивчення стильової поведінки й історичного етикету майбутніми акторами в контексті навчального процесу. Опанування означеної дисципліни розкриває особливості стильової поведінки та пластики різних історичних епох, досконале володіння якими дозволяє акторові підвищити рівень загальної пластичної культури, достовірно втілювати різноманітні історичні образи, використовувати здобуті знання та набуті навички у створенні пластичних характеристик сучасних образів, надає можливості ширше реалізувати творчий потенціал студента під час опанування суміжних дисциплін, робить його затребуванішим у професії.

Ключові слова*: пластична культура актора, сценічний рух, пластичні навички, стильова поведінка, історичний етикет.*

***K. Bortnyk*. The place of the discipline "Fundamentals of Stage Movement: Historical Etiquette" in the professional training of a modern actor and its connection with the subjects of professional and practical cycle**

The actor's flexibility and stretching expressiveness is one of the most important skills in acquiring professional knowledge, which is taken into account in the structure of the pedagogical process of theatrical performances, where a significant role is given to the disciplines of the flexibility and stretching cycle, in particular the basics of stage movement, one of the components of which is historical etiquette, which develops the psychophysical apparatus of the actor in the way necessary for stage activities, trains a sense of beauty and elegance of movement, form and style. However, for today the specific character of mastering stylistic behaviour requires careful scientific review in order to create a modern study of the role of historical etiquette in the flexibility and stretching culture of the actor and the place of discipline in the cycle of professional and practical training, which determines the relevance of this article.

The purpose of the paper is to substantiate the importance of mastering stylistic behaviour by a future professional actor in the context of the discipline "Fundamentals of Stage Movement" and general professional training.

The methodology. In this article we applied the methods of abstraction and structuring, analytical and comparative methods within the pedagogical approach.

The results. The subject "Fundamentals of Stage Movement: Historical Etiquette" is an important component of the system of modern professional training of the future actor, which meets the requirements of modern theatrical art that tends to flexibility and stretching means of expression and nonverbal language. By mastering the specific features of stylistic behaviour and flexibility and stretching of different historical epochs, the future actor acquires appropriate professional competencies and is able not only to accurately embody any historical image, but also to improve the unity of interior and exterior technology, increase the overall level of flexibility and stretching culture, expand the range techniques, to acquire skills of creating flexibility and stretching characteristic features of contemporary images, to reveal creative potential and to realize it more widely while mastering related disciplines ("Actor's Skill", "Dance", "Stage Fight", "Fencing", "Stage Language", "Vocal") , which will make it in demand in further professional activities in both theatre and film industries.

The scientific novelty. The paper is the first attempt for substantiating the necessity of studying the stylistic behaviour and historical etiquette by

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

future actors in the context of further realization of their creative potential in professional activity.

The practical significance. The materials of the article can be used in the practical activities of teachers of stage movement and in creating further research in this area.

Keywords: *flexibility and stretching culture of the actor, stage movement, flexibility and stretching skills, stylistic behaviour, historical etiquette*.

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку театрального мистецтва у виставах спостерігається широке використання пластичних засобів виразності, а розвиток дії за допомогою невербальної мови став провідною тенденцією в театральному просторі. Популяризація та затребуваність жанру пластичної вистави пов'язані, передусім, з тим, що акцент у ній робиться на візуалізації художнього образу, а це досягається інтеграцією мистецтв у контексті сценічного художнього твору, де найважливішим стає внутрішнє відчуття актором зовнішньої (рухової) дії. Тому необхідність пластичної виразності актора є необхідною навичкою, завдяки якій відбувається відображення внутрішнього світу та характеру певного персонажа в контексті просторових форм вистави. Зважаючи на це, акторська майстерність, головно, має полягати в здатності виконавця до різноманітних проявів сценічної пластики.

З урахуванням цих вимог формується система сучасної театральної освіти, яка являє собою гнучкий і поліфункціональний педагогічний процес, спрямований на розкриття творчого потенціалу акторів та формування в них належних професійних компетенцій, орієнтований на запити як традиційного, так і сучасного театру.

Суттєва роль відводиться дисциплінам пластичного циклу: танцю, ритміці, сценічному руху, фехтуванню, завдяки яким відбувається формування пластичної культури актора. Серед розмаїття спеціальних пластичних навичок, що опановуються майбутніми артистами під час здобуття професії, — історична пластика, покликана не лише вивчати стильові особливості поведінки, етикет та манери в різні історичні епохи, а й розвивати тіло в необхідному для сценічної діяльності напрямі, виховувати почуття краси та витонченості руху, форми й стилю, музичність і специфічну координацію.

Специфіка опанування стильової поведінки, яка посідає важливе значення в пластичній культурі актора, в українському науковому дискурсі розглянута вельми стисло, крім того, місце дисципліни в циклі професійної та практичної підготовки практично не досліджено.

Мета статті — проаналізувати значення опанування майбутнім професійним актором стильової поведінки та історичного етикету в контексті дисципліни «Основи сценічного руху», простежити її зв'язок з предметами професійного та практичного циклу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Провідні аспекти пластичної культури актора вивчаються переважно в контексті новітніх театральних тенденцій і нині представлені істотною кількістю наукових досліджень, у яких зазвичай аналізуються критерії формування досконалого руху та його структура на прикладі танцю або таких спеціальних сценічних навичок, що потребують суттєвої фізичної підготовки та знань техніки безпеки: падіння, переноси партнера, стрибки, боротьба. Так, С. Бєльський у науковій статті «Сценічний рух — основа органічної поведінки актора» розглядає рух як структуру та визначає провідні аспекти вдосконалення тілесного апарату актора (Бєльський, 2012).; Ю. Старостін у статті «Акторський тренінг: його зміст та основа» аналізує особливості акторського тренінгу та його місце в діяльності К. Станіславського, Вс. Мейєрхольда, Л. Олійника (Старостін, 2016). О. Абрамович та А. Кудренко в публікації «Сценічна пластика в контексті сучасного акторського мистецтва» досліджують специфіку пластичної культури сучасного актора, визначають природу пластичної виразності (Абрамович, Кудренко, 2019). Фундаментальними нині залишаються праці І. Коха та А. Дрозніна, присвячені методиці викладання основ сценічного руху (Дрознин, 2004; Кох, 2019). Щодо стильової поведінки, то деякі аспекти викладання та значення її вивчення сучасним актором окреслені в статті В. Торгашова «Аналіз стану сценічної пластики в сучасному драматичному спектаклі (на матеріалі історичного етикету і стильової поведінки)» (Торгашов, 2014).

Виклад основного матеріалу дослідження. Дисципліна «Основи сценічного руху» — одна з важливих складових пластичної культури актора, оскільки розвиває та виховує в студентів необхідні психічні та психофізичні якості. Майстерність актора полягає передусім у гармонійній єдності внутрішньої та зовнішньої техніки, що багато в чому залежить від рівня загальної пластичної культури, наявності активного запасу сценічних навичок, якими актор має вільно користуватися. Систематична робота з удосконалення тілесного апарату завжди відіграє важливу роль, як технічну, так і виховну, а також дисциплінує, розвиває силу волі, формує по-

чуття відповідальності за себе і партнера, цілісну художньо-творчу особистість, розкриває та розширює творчий потенціал актора. Здатність усвідомлено й виразно рухатися на сцені породжує логічну, послідовну, доцільну, осмислену, виразну сценічну дію.

Предмет покликаний тренувати якості актора, які розширюють діапазон мислення, загострюють чуйність і сприйнятливість до всіх проявів сценічного середовища, здатність вловлювати й відгукуватися на них точними за змістом та різноманітними за забарвленням реакціями.

Технічні навички, які використовуються у створенні пластичної виразності і пов'язані з конкретними сценічними завданнями, вельми необхідні кожному акторові, але вони не повинні перетворюватися на штампи, оскільки це шкодитиме розвитку творчого потенціалу актора, його природній обдарованості, спотворювати професійну майстерність у межах опанованих рухів. Звичайно навчання конкретним навичкам у сфері пластичного виховання є фундаментом подальшої сценічної діяльності актора. Є немало спеціальних навичок, без яких йому не обійтися в роботі над роллю, і краще їх засвоїти в роки навчання, ніж витрачати час на подолання технічних труднощів і різних психологічних бар'єрів вже під час репетицій у театрі.

Наприклад, до спеціальних навичок належать: трюкова пластика — прийоми боротьби, падіння, перенесення; історична пластика — стильові особливості поведінки (етикет, манери, пластика) в різні історичні епохи; сценічне фехтування — сценічний бій.

Конкретна навичка в процесі навчання розглядається не як готова форма, а як матеріал для тренування психічних і психофізичних якостей, загальних професійних рухових навичок. Тому викладачеві необхідно постійно створювати різні варіації виконання в постійній логічній схемі руху: «Спочатку педагог створює проблемну ситуацію, у якій постає необхідність нового прийому, що допоміг би в глибокому знайомстві з персонажем. Потім — фаза орієнтування в прийомі, елементі, його первинне розуміння, використання. Пізніше відбувається глибше усвідомлення деяких його функцій, уже самостійне його використання...» (Бєльський, 2012, с. 214). Варіативна рухова навичка не стає штампом, якщо застосовується в різноманітних сценічних ситуаціях відповідно до логіки дії в кожній новій ролі.

Робота над творами різних стилів і жанрів, уміння створювати пластично яскраві образи може бути тільки тоді, коли існує професійне володіння актором зовнішньою технікою, почуттям ритму, музичністю, виразною пластикою, координацією. Тим більше, що сприйняття образу переважно відбувається саме через невербальні засоби втілення. І якщо актор не має достатньо розробленого рухомого апарату, це може призвести до невиразного та непрофесійного сценічного існування. Художня цінність образу можлива лише за умови вільного відчуття виконавцем пластичного рисунка, коли основна концентрація спрямовується не на зовнішнє відтворення руху, а на створення правдивого образу сценічного персонажа.

Саме в межах дисципліни «Основи сценічного руху» в майбутнього артиста відбувається формування навичок, пов'язаних з виражально-зображальними завданнями сценічної пластики. Предмет традиційно передбачає чотири складові: ритмічне виховання, сценічний бій, історичний етикет, сценічне фехтування.

Розглянемо детальніше викладання стильової поведінки та історичного етикету. Ця частина дисципліни найчастіше становить для студентів найбільше труднощів, що пов'язано переважно з дискомфортом під час виконання пластичних вправ, спрямованих на опанування доволі незручної та неприродної для сучасної людини пластики минулих епох, а також з неповним розумінням важливості цих знань та навичок, зв'язку з іншими дисциплінами професійного циклу, а також перспектив, які надають історична сценічна пластика та етикет.

Необхідність вивчення особливостей стильової поведінки та пластики різних історичних епох майбутніми акторами продиктована тим, що, по-перше, навчання майбутнього актора завжди базується на творах світової класики, яка надає фундаментальні знання та навички, необхідні для подальшого професійного становлення, по-друге, вистави на історичну тематику наявні в репертуарі кожного театру, а провідними драматургами світового значення досі залишаються В. Шекспір, Мольєр та А. Чехов — представники трьох різних історичних епох, які втілюють у своїй творчості культуру та стилістику відповідних часів, чиї п'єси постійно з'являються на сценах майже всіх театрів. І хоча сучасними режисерами створюється величезна кількість новаторських трактувань, завжди існуватиме попит на класичні версії. Не викликає сумніву той факт, що сучасні засоби акторського існування, режисура, сценічна культура та навіть тривалість таких вистав значно відрізняються від оригінальних, однак манери, пове-

дінка та пластична характеристика втілюваної в них історичної епохи залишаються незмінними, адже становлять зовнішню форму прояву побуту представників певних суспільних станів тієї чи іншої історичної доби. Тому, працюючи над роллю в історичній виставі, актор має вільно й досконало володіти як зовнішньою, так і внутрішньою техніками свого персонажа. Навички, пов'язані з пластичними перевтіленнями, що правдоподібно передають уклад життя, побут, звичаї, манери та етикет певної епохи, підкреслюють відмінність вищого суспільства від простого народу, формуються під час занять «Історичним етикетом». Виконання стильових дій, пов'язаних з побутом героя, уміння користуватися історичним костюмом, реквізитом та аксесуарами, такими як плащ, сукня, віяло, різні види капелюхів і тростин, тощо, породжує певну манеру поведінки, яка створює точну характеристику персонажів, без чого не може бути справжнього пластичного рішення вистави. Цією технікою актор повинен володіти вільно, виконуючи прийоми так само легко, як це зробив би його герой (Торгашов, 2014, с. 410).

Про важливість знання студентом етикету різних епох, національностей, суспільних верств провідний фахівець зі сценічного руху Е. Кох зазначав: «...у пластичному вирішенні спектаклю слід передавати не лише те, що становило оболонку зовнішніх взаємин між ними (дійовими особами), але перш за все те, що визначало внутрішню сутність їхніх стосунків, зміст конфліктів між ними та людьми нижчого звання. ... Сценічний персонаж лише тоді буде типовий і водночас людськи конкретний, коли в його поведінці відображатимуться не тільки ознаки епохи і національності, а й належність до певної суспільно-соціальної групи. Кожна така група характеризується класовими ознаками, властивими лише їй; без відтворення їх неможлива конкретизація фізичної поведінки сценічного героя. Таким чином, актор, який працює над новою роллю, повинен оволодівати знаннями і набувати вміння, які допоможуть йому у відборі рухів і дій, що передають багато елементів зовнішньої характерності: історичні, етнографічні, національні і, головним чином, соціально-класові. Усі ці ознаки повинні відбитися в особливостях пластики зображуваної особистості» (Кох, 2019, с. 76). Ця думка актуальна і нині, адже вивчення стильової поведінки не має обмежуватися лише необхідністю її використання виключно у виставах на історичну тематику. Класові стосунки існують у різних епохах і мають ідентичну суть, а, отже, їх втілення в сценічному просторі потребує глибоких знань і ґрунтовних психофізичних навичок. Крім того, сучасні персонажі, які практично жодним чином не стосуються персонажів минулих епох, доволі часто використовують тотожну пластику, опанувати яку можливо лише на заняттях зі стильової поведінки. Наведемо приклади універсальної та специфічної пластики.

Так, образ вагітної жінки являє собою універсальний зразок. У межах теми «Особливості стильової поведінки і правила етикету в західноєвропейському суспільстві XVI–XVII ст.» обов'язково вивчається жіноча пластика, яка базується на популярному на той час культі вагітності, що набув відображення в одязі, поставі та рухах жінки, манері тримати спідницю. Цей образ потребує від акторки володіння пластикою вагітної жінки з урахуванням особливостей епохи: надмірної манірності, повільного темпу, важкого та незручного костюму, що впливає на манеру руху. Проте спосіб тримати тіло й хода вагітної жінки ідентичні в будь-яку епоху: специфічний вигин хребта, дещо відкинутий назад тулуб, певна ваговитість, паралельно розташовані стопи для збереження стійкості тіла – усі ці навички ретельно опрацьовуються тільки на заняттях з історичного етикету, але беззаперечно можуть використовуватися для створення зазначеного образу і в сучасних виставах. Щодо специфічної пластики, то, наприклад, для створення манірних та розбещених типажів сьогодення можна беззастережно запозичувати елементи рухів та деякі жести XVIII ст., а деякі елементи пластики XIX ст. набувають втілення в сучасних образах. Головне, щоб під час роботи над образом не втрачалися логіка, доцільність, творча уява та фантазія, гармонійне поєднання внутрішньої та зовнішньої техніки актора, що є необхідними умовами створення переконливого образу.

Також слід відзначити, що володіння пластикою та манерою історичних епох стане в нагоді під час роботи над відповідними персонажами в стилізованих під ту чи іншу епоху виставах. На цьому акцентують О. Абрамович та А. Кудренко, визначаючи сценічну пластику одним з найважливіших засобів у процесі здійснення авторських інсценізацій класичних драматургічних творів, оскільки вона відображає особливості еволюціонування художніх засобів зовнішньої акторської виразності (Абрамович, Кудренко, 2019, с. 135).

Знання стильової поведінки знадобиться тим акторам, які в майбутньому зможуть реалізувати свій творчий потенціал в кіноіндустрії.

Жанр історичного кіно був і є популярним. У цій сфері від якості володіння стилістичними особливостями історичної пластики тієї чи іншої епохи може залежати успіх кінострічки. Крім того, знімальний процес значно відрізняється від театральної репетиції і потребує від актора ще більшої концентрації, зважаючи на визначальну специфіку кінематографу — кадрування, що потребує багаторазових повторів певних фрагментів стрічки: «... акторська творчість в кіно реалізується лише в межах кожного конкретного кадру, а цілісність акторських образів утворюється за допомогою багаторазового входження в роль, входження, під час якого актор змушений не просто відновлювати в собі малюнок ролі, а знову і знову будувати її зміст і форму на основі цілісного розуміння образу» (Десятник, Лимар, 2020, с. 97). Це потребує досконалого володіння усіма аспектами акторської майстерності, де пластика відіграє одну з ключових ролей. Навіть один вдалий нюанс знайдений актором може створити тонке відчуття часу, але це можливо лише за умови повноцінної та ґрунтовної підготовки актора. Пластично достовірний і невимушений образ виникає лише тоді, коли м'язова пам'ять продукує ретельно відпрацьовані спеціальні сценічні навички.

Тому під час занять «Історичним етикетом» детальному засвоєнню структури рухів слід приділяти прискіпливу увагу, щоби зрештою досягти природності та свободи виконання, яка вельми необхідна в роботі над роллю: «Рух до художнього образу — це зустрічні рухи і персонажа й актора. Їхня зустріч відбувається на грані поєднання реальних можливостей актора й авторської ідеї. Створення — завжди результат рівноваги, балансу творчих можливостей і бажань» (Бєльський, 2012, с. 216).

Головне, щоби під час творчих завдань у межах предмету «Основи сценічного руху» не відбувалося надмірного зближення змісту навчального матеріалу дисципліни зі змістом занять з «Майстерності актора», що може призвести до небезпеки не лише дублювання, а й їх взаємного відштовхування і навіть протиставлення один одному. Хоча «Основи сценічного руху» мають безпосередній зв'язок з «Майстерністю актора», адже виконують спільне завдання: реалістично передавати почуття й духовний світ персонажа, але остання є основною дисципліною, а сценічних рух, як і інші допоміжні дисципліни доповнюють її. І всі разом вони становлять багатозадачний комплекс, що розвиває весь спектр психофізичних якостей, необхідних професійному акторові.

Як зазначалося вище, «Історичний етикет» є складовою комплексної дисципліни «Основи сценічного руху», тому тісно пов'язаний із «Ритмікою», «Основами сценічного бою», «Сценічним фехтуванням» та послідовністю їх опанування. Так «Ритміка» виховує ритмічність та музичність виконання, що в подальшому реалізується в «Основах сценічного руху», зокрема в «Історичному етикеті», оскільки усі вправи мають виконуватися у певному темпоритмі або конкретних музичних фрагментах, а відпрацювання тієї чи іншої ходи та інших складніших вправ у різних темпах неможливе без попереднього опанування різноманітних ритмічних рисунків. Щодо «Основ сценічного бою» та «Сценічного фехтування», то цей предмет є логічним продовженням «Сценічного етикету», оскільки студенти вже обізнані на особливостях манер найзатребуваніших у театрі епох, володіють методикою роботи з аксесуарами, які потім використовуються в сценічних боях та фехтуванні, що значно полегшує роботу над цими предметами та дозволяє більше сконцентруватися на техніці боїв та володінні зброєю.

Під час опанування дисциплін «Сценічна мова» або «Вокал» також у нагоді стануть знання з історичної сценічної пластики, адже окрім мовної та пісенної виразності необхідна й пластична свобода, що дозволить позбавитися м'язових затисків та вільно існувати в межах того чи іншого образу.

Також «Сценічний етикет» має зв'язок з дисципліною «Танець», оскільки у розділі «Історико-побутовий танець» вивчаються уклони та деякі танці XVI, XVII, XVIII та XIX ст. Реверанси мають відмінні форму, кроки, амплітуду й пластичність від тих, що представлені в межах «Сценічного етикету», проте характер та манера виконання схожі, але не тотожні. Вивчення побутової пластики формує навички побутової манери, яка набуває свого розвитку в «Танці», де за допомогою умовних рухів виховуються більш співуча й поетична манера виконання, позбавлена побутової конкретики.

Висновки. Отже, предмет «Основи сценічного руху: історичний етикет» є вагомою складовою системи сучасної професійної підготовки майбутнього актора, що відповідає вимогами сучасного театрального мистецтва. Шляхом опанування особливостей стильової поведінки та пластики різних історичних епох, майбутній актор набуває належних професійних компетенцій і здатний не лише достовірно втілити будь-який історичний образ, а й підвищити загальний рівень пластичної культури,

розширити рухомий діапазон, набути навичок створення пластичних характеристик сучасних образів, розкрити творчий потенціал та ширше реалізувати його під час опанування суміжних дисциплін, що зробить його затребуваним у подальшій професійній діяльності як у театральній сфері, так і кіноіндустрії.

Список посилань

Абрамович, О. О., Кудренко, А. А. (2019). Сценічна пластика в контексті сучасного акторського мистецтва. *Молодий вчений*, 9(1), 133–136.

Бєльський, С. О. (2012). Сценічний рух — основа органічної поведінки актора. *Культура України*. (Вип. 39, с. 213–224).

Десятник, Г. О., Лимар, Л. Д. (2020). *Основи акторської майстерності в екранній творчості: тексти лекцій* [науковий редактор доктор наук із соціальних комунікацій Гоян В. В.]. Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка.

Дрознин, А. (2004). *Физический тренинг актера по методике Дрознина*. ВЦХТ.

Кох, И. Э. (2019). Основы сценического движения: Учебник. 6-е изд. «Лань», «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ».

Старостін, Ю. (2016). Акторський тренінг: його зміст та основа. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. (Вип. 19. с. 201–204).

Торгашов, В. Н. (2014). Анализ состояния сценической пластики в современном драматическом спектакле (на материале исторического этикета и стилевого поведения). *Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки*, 1(57), 409–411.

References

Abramovych, O. O., Kudrenko, A. A. (2019). Stage sculpture in the context of modern acting. *Molodyi vchenyi*, 9 (1), 133–136. [In Ukrainian].

Belskyi, S. O. (2012). Stage movement is the basis of the actor's organic behavior. *Kultura Ukrainy*. (Issue 39, pp. 213–224). [In Ukrainian].

Foreman, G. O., Limar, L. D. (2020). *Fundamentals of acting skills in screen creativity: texts of lectures* [scientific editor Doctor of Sciences in Social Communications Goian V. V.]. Institute of Journalism of Taras Shevchenko National University. [In Ukrainian].

Droznin, A. (2004). *Physical training of the actor according to the Droznin method.* All-Russian Center for Artistic Creativity. [In Russian].

Koch, I.E. (2019). *Basics of stage movement*: Textbook. 6th ed. "Lan", "PLANET OF MUSIC". [In Russian].

Starostin, Y. (2016). Acting training: its content and basis. *Scientific bulletin of I.K. Karpenko-Karyi Kyiv National University for Theatre, Cinema and Television*. (Issue 19. pp. 201–204). [In Ukrainian].

Torgashov, V. N. (2014). Analysis of the state of stage plasticity in a modern drama performance (based on historical etiquette and style behavior). *Scientific notes of Orel State University. Series: Humanities and social sciences.* 1 (57), 409–411. [In Russian].

Надійшла до редколегії 03.09.2021

https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.08*
УДК 780.616.432.091(045)

О. Л. Кріпак
Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ВИКОНАВСЬКІ ЗАСОБИ ВІДТВОРЕННЯ ФАКТУРНОЇ ПРОГРАМИ ФОРТЕПІАННОГО ТВОРУ (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «ШЕВЧЕНКІВСЬКА СЮЇТА» Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО)

***О. Л. Кріпак*. Виконавські засоби відтворення фактурної програми фортепіанного твору (на прикладі циклу «Шевченківська сюїта» Б. Лятошинського)**

Статтю присвячено виявленню особливостей виконавського відтворення фактурної програми музичного твору. Виконавець-піаніст, базуючись на розгляді фактурної програми як послідовності змін музичного викладу в процесі розгортання форми твору, повинен застосовувати відповідні до неї засоби втілення — художні та технічні. Важливу роль тут відіграють авторські і редакторські ремарки, зміст яких, проте, є доволі умовним і потребує індивідуальної виконавської корекції. Тому, розглядаючи заявлену в цій статті проблему, слід мати на увазі рівень тезауруса інтерпретатора-піаніста, що проявляється через адекватний підбір засобів виконавського центру — динаміки, артикуляції, агогіки — у їхньому конкретно-звуковому рішенні. Зазначається, що в сучасному музично-теоретичному дискурсі виконавська атрибутика фактури розглядається як невіддільна складова останньої, а тому фактурна програма фортепіанного твору, який виконується, є не лише аналітичною «схемою», а й реальним виконавським звукообразом, який поєднує художньо-семантичну та віртуозно-технічну сторони драматургії і композиції інтерпретованого твору.

Ключові слова: *музична фактура, фактурна програма фортепіанного твору, виконавські засоби як атрибути фактури, Б. Лятошинський, фактурно-виконавські програми п'єс циклу «Шевченківська сюїта».*

***O. Kripak*. Reproduction performance means of the piano work texture program (on the example of the cycle "Shevchenko's Suite" by B. Liatoshynskyi)**

The article is devoted to revealing the peculiarities of the texture program performance reproduction of a musical work. Based on the consideration of the textural program as a sequence of changes in the musical performance during the process of developing the form of the work, the performer-pianist must build the appropriate means of performance: artistic and technical ones. An important role here belongs to the author and the editorial remarks, the content of which, however, is quite conditional and requires individual performance correction.

The topicality of the chosen topic lies in the need for in-depth consideration of the problems of musical texture and its attributes in the piano-performance specification.

The purpose of the research is to identify the performance component of the piano work textural program, to propose an algorithm for its analysis on a specific example of B. Liatoshynskyi's cycle.

The methodology: the article uses a set of general scientific and special musicological approaches for developing the content of the stated topic. Among them are the following methods: *systematic and structural method*, it is aimed at revealing the essence of the phenomenon of the musical work textured program; *a deductive method*, it determines the course of research in the direction from a general part (textural program of a musical work) to a special (specificity of textural performance during a piano work) and a specific one (textural programs of plays of the cycle by B. Liatoshynskyi); *genre and stylistic* types of analysis from the point of view of reproduction of these phenomena in textural programs; *texture* analysis as a kind of musicological analysis; *performance* analysis, which is aimed at identifying the features of the textural attributes of the work under consideration.

The results of the study show that the process of a piano work performance in the direction of its full interpretation is inseparable from analytical observations on the texture program and its attributes. The set of analytical and performance-technical procedures has as its ultimate goal the act of performing a piano work, in which the composer's intentions are reproduced by means of the individual style of the pianist.

The novelty of this study is the extrapolation of ideas about the piano work textural program on the interpretive activities of the performer. Embodying own understanding of the textural process and its attributes in the interpretation, the performer demonstrates personal version of the work sound image, revealing the means of the drama and composition art features.

The practical significance of the study lies in the possibility of using its provisions and conclusions in

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

the courses "Musical Interpretation", "Analysis of Musical Works", "History of Piano Performance", as well as in classes specializing in "piano" for bachelors and masters of the higher educational institutions of art and culture of Ukraine.

Conclusions. Thus, the concept application of the piano work "texture program" in relation to the activities of the performer-interpreter raises a number of issues related to the means of the performance center: dynamics, articulation, agogics, in their vision by the musical composer and directly the performer. In this context, the identification and implementation of the piano work textured program gives the key to the disclosure of its ideological and artistic content, a clear understanding of the drama and form features, implemented in the act of performance.

Keywords: *musical texture, texture program of piano work, performing means as attributes of texture, B. Liatoshynskyi, texture-performing programs of the plays of the cycle "Shevchenko's Suite".*

Актуальність теми дослідження полягає в необхідності поглибленого розгляду проблем музичної фактури та її атрибутики — динаміки, артикуляції, агогіки — у фортепіанно-виконавській специфікації. Засоби виконання частково визначено в авторських та редакторських ремарках у тексті твору, але сам спосіб їхньої реалізації в кожного інтерпретатора є суто індивідуальним, що і потребує сукупного розгляду обох сторін фактурного процесу — композиторської та виконавської.

Постановка проблеми. Фактура фортепіанного твору — багатогранне явище, яке в сукупності реалізується як виконавський звукообраз музичного твору (термін Н. Рябухи (2014)) у єдності його семантичної та акустичної сторін. Поряд зі структурним оформленням, музичний твір, зокрема і фортепіанний, містить продуману композитором фактурну програму (термін І. Денисенко (2010)), яка суттєво впливає на його драматургію. Аналіз фактурної програми фортепіанного твору здійснюється виконавцем з подвійною метою: 1) виявити закономірність та зумовленість процесу трансформації фактури, який відбувається у творі; 2) віднайти засоби піаністичної реалізації фактурних змін та їхньої атрибутики, адекватних ідейно-художньому змісту виконуваного твору з позиції аналітичного осмислення цих засобів інтерпретатором. Тому постановка питання про фактурну програму та її атрибутику є в сучасних умовах по-особливому затребуваною як у теоретичному, так і у практичному планах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика цієї статті містить два аспекти — теорію фактури в її фортепіанній адаптації; фортепіанного стилю Б. Лятошинського, твір якого аналізується з точки зору фактурної складової. Розробку першого з цих аспектів представлено в працях та статтях багатьох авторів, починаючи від Є. Назайкінського (1982), якому належить комплексне визначення музичної фактури як «конфігуратора» музичної тканини; В. Москаленка (2000), у статті якого фактура визначається як «побудова звучання» музичного твору; Г. Ігнатченка (1984), котрий запропонував розгляд фактури як процесуальної субстанції; М. Скребкової-Філатової (1985) — автора монографії про фактуру в музиці; В. Холопової (1979), у нарисі якої стисло сформульовано основні положення теорії музичної фактури, — до новітніх розробок у цій галузі на матеріалі творів композиторів різних історичних епох та національних шкіл (роботи О. Сокола (1977)) з приводу фактурних особливостей творів І. Стравінського; С. Школяренка (2017) — про фактуру фортепіанно-оркестрових опусів раннього Ф. Шопена; дослідження І. Денисенко (2010) щодо фактурних програм фортепіанних творів К. Дебюссі та М. Равеля. Щодо особливостей фактурних планів (термін Г. Ігнатченка (1989)) у творах Б. Лятошинського, то окремі відомості про них можна знайти в працях та статтях В. Самохвалова (1970), Г. Ігнатченка (1987), В. Клина (1985), І. Цуркаленко (1998), Н. Рябухи (2015). Отже, проблема фактурних програм фортепіанних творів є однією зі складових сучасного музикологічного дискурсу. Вона має вирішуватися як у теоретичному плані (передумови для цього вже існують), так і в практиці виконавської діяльності. Адже звукове втілення фактурних програм — прерогатива виконавця, який прагне до повноцінної інтерпретації композиторського твору, відіграючи водночас роль і його співавтора.

Мета статті — виявити виконавську складову фактурної програми фортепіанного твору, запропонувати алгоритм її аналізу на прикладі циклу Б. Лятошинського.

Виклад основного матеріалу дослідження. Термін «фактурна програма» вперше використано в дисертації І. Денисенко (2010), де це питання вирішувалося на матеріалі фортепіанних циклів К. Дебюссі та М. Равеля. Дослідниця, обґрунтовуючи актуальність застосування цього поняття, зазначає, що в музикознавчій літературі існує кілька аналогічних термінів, серед яких: «фактурна драматургія» (Скребкова-Філатова, 1985), «фактурний план» (Ігнатченко, 1989), «фактурний сценарій» (Рощина, 1991).

Проте, на відміну від цих категорій, фактурна програма відрізняється двома ключовими особливостями: 1) на підставі сюжетно-фабульного підходу до тексту музичного твору (Медушевский, 1983) «зроблено висновок про наявність у музичному творі руху реального музичного простору, втіленого через фактуру»; 2) при цьому «повідомляюча» (Кияновська, 1987) функція фактури «є первинною і діє безпосередньо, складаючи базу для сприйняття інших рівнів логіко-програмних співвідношень — тематизму, ладо-тонального розвитку, часового ритму форми, динаміки та статики виконавських засобів тощо» (Денисенко, 2010). Це безпосередньо стосується виконавської жанрової інтерпретації, де фактура, за В. Москаленком, виступає як «побудова звучання музичного твору» (Москаленко, 2000).

Отже, пріоритет фактури у сприйнятті музичного твору пов'язаний, передусім, з жанровою інформацією, яку несе в собі той чи інший тип музичного викладу. У цьому сенсі фактура постає, за Л. Шаповаловою (1987), як зовнішня форма «музичного жанру», яка сприймається безпосередньо і не потребує додаткового розшифрування (прикладом тут є гомофонні структури типу бас-акорд, поліфонічні форми, тісно пов'язані з жанрами меси, фуги, інвенції тощо). До цього додаються позамузичні чинники у вигляді різноманітних звуконаслідувань, які фігурують в академічному пласті в артифікованій фактурній формі (ефект відлуння, співвідношення антифонів у богослужінні, жанрові ознаки різноманітних танців та маршів тощо).

Таким чином, фактура в музиці повинна розглядатися у двох аспектах, тісно пов'язаних між собою — композиторському та виконавському. Це безпосередньо стосується і явища фактурних програм — «будь-яка музична програмність реалізується фактурно, а фактура у світлі програмності є процесом, реалізованим у певних типах просторово-звукових образних рішень» (Денисенко, 2010, с. 7). Додамо, що через фактурні програми, які створюють виконавці на основі аналізу композиторського тексту, реалізуються емоційні програми, які, за В. Ражніковим (1972), слугують невіддільною частиною виконавського мистецтва, що розуміється як творчість.

«Засоби виконавського центру» (Холопова, 2000, с. 228), до яких належать динаміка, артикуляція, агогіка, корелюють з композиторськими — мелодією, гармонією, метро-ритмом, тембром, тією ж фактурою, яка у своїй конструктивній «схемі» виписана в нотному тексті твору. Такий стан речей в історії музики не був одвічним: спочатку, — приблизно від пізнього Ренесансу до раннього Бароко, — існував принцип варіабельності, коли один і той самий твір міг виконуватися різними інструментальними чи вокально-інструментальними складами, а від цього залежала і його звукова фактура. Навіть тоді, коли виникла і закріпилася система п'ятилінійної нотації, зберігалася особлива функція виконавця, який міг додавати до композиторського тексту свої голоси, акорди, мелізми.

Палітра засобів виконавського центру в музиці тієї епохи охоплювала, за Н. Сікорською (2016), усю атрибутику фактури як комплексного композиторсько-виконавського феномену, включно з такими параметрами, як: 1) тесситура, яка, залежно від контексту руху афектів, утілених у фігурах риторики, «могла зазнавати темброво-обертонового колорування чи навіть октавного переміщення музичного матеріалу» (Сікорська, 2016, с. 8); 2) метро-ритмічна структура, яка, «передбачаючи певний темп, розкриває свою архітектоніку через розташування емфаз, переданих артикуляційними, агогічними, орнаментальними прийомами» (там само). Одночасно формувалися «директивні» форми запису, які були тоді ще поодинокими і включали фіксацію артикуляції та аплікатури, що не передбачалися «загальнопоширеним виконавським лексиконом і даним нотним текстом» (Сікорська, 2016, с. 8).

На початку романтичної доби картина фіксації «засобів виконавського центру» (Холопова, 2000, с. 228) суттєво змінюється. Романтичне світовідчуття тяжіє до суб'єктивізму, а тому в композиторських нотних текстах спостерігається відхід від нормативності та редукованості, що в подальшому стає чи не найголовнішим чинником музики Новітнього часу, зокрема фортепіанних опусів імпресіоністів. Звукотворча воля митців набуває втілення в «інструментальному інтонуванні, як виразу індивідуального, художнього й психологічного переживання піаніста, що дозволяє досягти ефектів сонорності, співучості, живописності фортепіанного звучання у процесуальних параметрах пластичності, флюїдності, мінливості музичного часопростору» (Сікорська, 2016, с. 8). Як видається, усе це унаочнюється саме через озвучену фактурну програму фортепіанного твору, де «на рівні побудови художнього простору-часу унаочнюється тип логіки його організації. Фактурна програма сприймається симультанно, існуючи у свідомості як складна взаємодія стильових принципів композитора, засобів мови та їх реалізації у звуковому матеріалі» (Денисенко, 2010, с. 8).

Вагому роль у створенні композиторсько-виконавських фактурних програм відіграють термінологічні ремарки, які, за О. Соколом (1996), означують у конкретному творі (чи групі творів) стилістику музичного мовлення. Дослідник пов'язує наявність таких позначень з «експресивно-мовним стилем», під яким розуміється надання експресії інтонованому тексту, що є сутністю музики, як виду мистецтва, і відображається у понятті «стиль». Під останнім розуміється комплексне явище, що ілюструє «інтонаційно-художнє вираження особистісного смислу дійсності, зумовленого змістом образу всесвіту композитора і відповідним йому відбором та організацією інтонаційно-лексичних, інтонаційно-функційних та експресивно-мовних засобів / засобів експресії музичного мовлення» (Сокол, 1996, с. 9).

У цій системі неабияку «питому вагу» мають обрані композитором і втілені виконавцем фактурні програми, у яких організація засобів «композиторського центру» невіддільна від засобів «виконавського центру» і становить цілісний «образ звучання», оснований на «образі Всесвіту». Виникає явище, яке характеризується поняттям «експресивно-психологічний стиль» (Клин, 1985, с. 251), яскраві прояви якого спостерігаємо у фортепіанному доробку Б. Лятошинського. У творчості цього класика української музики Новітнього часу відображено атмосферу «зламу часів», прагнення «відтворити за допомогою індивідуально-стильових засобів та художньо-акустичних можливостей музичних інструментів концепцію звукового образу світу» (Рябуха, 2015, с. 27), керуючись при цьому логікою «національного музичного світовідчуття» (Козаренко, 2000, с. 191).

Г. Павлій, характеризуючи інтровертно-екстравертну природу музичного мислення, виокремлює його «координатну (вертикально-горизонтальну) спрямованість», відображену в «гомофонії та поліфонії в їх стильових (а не просто фактурних) ознаках» (Павлій, 1988, с. 62–63). Стосовно фортепіанного стилю Б. Лятошинського ця думка особливо актуальна: адже фактурні програми його творів виходять за межі типології музичного викладу і репрезентують внутрішній психологічний стан автора в межах його світобачення.

Не заглиблюючись в аналіз особливостей стилю Б. Лятошинського, звернімося до зразків його відтворення в програмній фортепіанній музиці на прикладі трьох прелюдій ор. 38, поєднаних у цикл під загальною назвою «Шевченківська сюїта». П'єси циклу базуються на фольклорному матеріалі зі збірки українських народних пісень. У Першій прелюдії в стилізованому варіанті використано пісню «Яром, хлопці, яром»; у другій — старовинну козацьку пісню «Ой піду я лугом». У Фінальній прелюдії представлено узагальнений фактурно-тематичний матеріал, що являє собою синтез типових зворотів української народнопісенної лексики.

Слід відзначити той факт, що цикл прелюдій створювався Б. Лятошинським майже одночасно з обробками українських народних пісень для голосу і фортепіано ор. 33 і ор. 39 (1934, 1937, 1941), де пісенний матеріал відтворювався на основі змішаних форм багатоголосся у фактурі, яка загалом, за Г. Ігнатченком (1987), є синтетичною і поєднує підголосковість з акордово-гармонічним складом, що виявляється через відповідні моделі фактурного розвитку, спрямовані від гомофонії до поліфонії пластів.

Сама назва прелюдій ор. 38 «Шевченківська сюїта» виникла у зв'язку з епіграфами з поезії Т. Шевченка, які передують кожній із них. Фактурні програми, представлені композитором, майже адекватно ілюструють узагальнений зміст епіграфів, основаних на прийомі поетичного паралелізму. У кожному віршованому уривку виокремлюються антитези, які в музиці стають єдиною фактурно-тематичною побудовою, основаною на поєднанні контрастних елементів. Перша прелюдія містить такий епіграф:

Сонце заходить, гори чорніють / Пташечка тихне, поле німіє,
Радіють люди, що одпочинуть, / А я дивлюся ... серцем лину
В темний садочок на Україну.

Т. Г. Шевченко.

Динаміку змісту вірша відображено Б. Лятошинським через відповідну до нього фактурну програму: спочатку пісенна мелодія звучить на тлі фігурацій акомпанементу із застосуванням органного пункту (момент споглядальної статики); потім виклад динамізується за допомогою багатьох засобів сонатно-розробкового походження (мотивне дроблення, тональні «зсуви», загострення інтерваліки — тритони замість чистих кварт та квінт). Проте розробковість симфонічного зразка не відповідала би другій частині епіграфа, а тому в дію вступає принцип варіантності, що походить з народнопісенного джерела, але значною мірою модифікується (проведення пісенної теми на різних «поверхах» фактури, одночасне поєднання тематичних елементів, згрупованих до пластів).

Світла психологічна лірика Першої з прелюдій контрастує зі скорботно-патетичною се-

мантикою Другої, якій передує епіграф з поеми Т. Г. Шевченка:

Сумують помини без диму, / А за городами, за тином /Могили чорнії ростуть.

Зміст музики відтворюється, по-перше, у самому відборі вірша та народної теми (старовинна козацька пісня, представлена в напруженому зменшеному ладі з різним забарвленням щаблів на відстані); по-друге, у фактурній програмі, яка відрізняється значною роллю динамічних процесів, спрямованих зворотно — від експресії до тихого скорботно-просвітленого катарсису.

Фактурна програма Другої прелюдії складається з наступних фаз: 1) спільний показ теми і контртеми (функцію останньої виконує протискладення); 2) окремий показ напружено-скорботної контртеми; 3) репризне повернення основної теми (цього разу без протискладення); 4) поєднання в новому варіанті теми і контртеми з домінуванням останньої (кода). Це — тихе скорботне резюме, основним засобом втілення чого знову стає фактурна програма, у якій від попереднього багатоголосного викладу на гучній динаміці з дублюваннями голосів залишається двоголосся, представлене на спаді динаміки до *pp* контртемою, яка звучить у третій октаві, та басовим остинато на матеріалі основної теми (авторська ремарка *molto espressivo*).

Фінальна Прелюдія містить всі елементи, притаманні лірико-драматичному піанізму Б. Лятошинського. Вона постає як апофеоз, вершина розвитку двох попередніх частин циклу, що відображено в шевченківському епіграфі:

І на оновленій землі
Врага не буде супостата
І буде син, і буде мати,
І будуть люди на землі. (Т. Г. Шевченко).

У фіналі сюїти Б. Лятошинський використовує фактурно-композиційний прийом, що вже траплявся раніше — поєднання теми і контртеми з розподілом їхніх функцій на фонове остинато (тема) та рельєф (контртема). Наразі виникає унікальна фактура з двох контрастних, але й внутрішньо споріднених компонентів, що репрезентує фортепіанний варіант поліфонії пластів як головної фактурної знахідки Б. Лятошинського-симфоніста.

Що стосується фактурної програми фінальної прелюдії, то вона є зразком відтворення композиційної ідеї формульного фактурного плану (термін Г. Ігнатченка (1983)). Цей різновид фактурної програми музичного твору має різноманітні стильові прояви і веде свою історію від старовинних варіаційних форм на basso-ostinato (пасакалія, чакона). Формульність у цьому різновиді фактурного викладу і розвитку завжди поєднується з варіаційністю. Виникає «...відчуття інерційності, котре долає репризні моменти і пов'язані з ними елементи статики» (Медушевский, 1996, с. 157). Продовжуючи цю думку, дослідник зазначає, що остинатні моменти утворюють «... ніби основу, ґрунт, базуючись на якому, наше сприйняття вільно і впевнено слідкує за розвитком у інших сферах» (Медушевский, 1996, с. 157).

Б. Лятошинський у заключній прелюдії свого циклу враховує обидва означені моменти, створюючи напрочуд динамічну, цілісну композицію, фактурна програма якої розгортається «за висхідною». У початковому розділі тричастинної монотемної композиції фіналу процес оновлення в складових фактурної вертикалі засновується майже виключно на прямому повторі (авторська ремарка *Moderato con moto e sempre ben ritmico*). Остинатний фон тут представлено октавними унісонами басів, а його акордові варіанти з'являються лише з другого проведення фактурної формули і шляхом ущільнення вертикалі (дублювання голосів) досягають кульмінації на *ff*.

Далі слідує середній, лірико-просвітлений епізод, оснований на вертикальній перестановці компонентів вихідної фактурної формули (авторська ремарка *cantabile*). Протягом декількох тактів остинатний мотив переміщується до партії правої руки піаніста, а вся фактура стає прозорою, завдяки зміщенню вгору — аж до середини третьої октави (на динаміці *p*). Проте основна ідея фіналу — утвердження образу мрії про майбутнє, потребувала повернення до вихідного варіанта повторної формули, розвиток якого повинен досягти заключної генеральної кульмінації, що значенням перевищила б першу. Цей процес починається відразу після ліричної інтермедії і знаменується інтенсивним крещендуванням в обох сферах — власне гучнісній (авторська ремарка *cresc.poco a poco)* та фактурній (фактурне крещендо у вигляді накопичення звукової маси по вертикалі (Ігнатченко, 1983)).

Багатозвучна та гімнічна кода фіналу сприймається як завершення не лише заключної частини сюїти, але й як закономірний результат розвитку лірико-драматичної концепції всього циклу. Тут типові лексеми українського народного мелосу остаточно зливаються з фактурно-композиційними принципами стилю Б. Лятошинського, який драматизує фольклорні витоки, підкорюючи їх втіленню власній концептуальній ідеї.

Зазначені вище особливості фактури і форми «Шевченківської сюїти» відображено й через фактурну атрибутику — засоби виконавського центру, які композитор, в основному, виписує в тексті. Проте виконавці сюїти мають змогу використовувати варіативний потенціал (термін О. Котляревської (О.Котляревська, 1997)) цього твору в плані додавання до нього ознак свого індивідуального стилю, для чого необхідним є чітке усвідомлення фактурної, а через неї — ідейно-образної програми виконуваної музики.

Висновки. Окреслена проблематика відтворення фактурної програми музичного (фортепіанного) твору та її атрибутики є у сучасних умовах по-особливому затребуваною як у теоретичному, так і у практичному планах. Таким чином, на прикладі вищезазначеного зразка фортепіанного твору простежується необхідність здійснення аналізу фактурної програми виконавцем з метою виявлення закономірності та зумовленості процесу трансформації фактури, який відбувається у творі. Будь-який інтерпретатор має можливість як симультанного, так і поглибленого прочитання усіх знаків графічного запису фактури. Процес такого прочитання створює необхідні умови для застосування механізмів «злиття» ідеї автора та її трактування кожним окремим виконавцем.

Зумовленість такого єднання потребує від інтерпретатора широкого спектра теоретичних знань та професійних навичок, що допомагають здійснити комплексний підхід до інструментального відображення графічного запису фактури. Визначення засобів піаністичної реалізації фактурних змін та їхньої атрибутики, адекватних ідейно-художньому змісту твору, який виконується, відбувається з моментів: первинного бачення особливостей графіки запису нотного тексту, обов'язкового правильного тлумачення авторських та редакторських ремарок, термінологічних позначень тощо та потребує аналітичного осмислення цих засобів фактурного втілення тим чи іншим інтерпретатором.

Застосування поняття «фактурна програма» фортепіанного твору актуальне з двох причин: по-перше, вона відображує той аспект програмності, який завжди наявний у музиці, але фігурує в різних проявах; по-друге, саме фактура в її тісному зв'язку з жанром та стилем твору є відображенням різних аспектів творчого та змістовного задуму автора, а також виконавця-інтерпретатора, який втілює цей задум в акті відтворення фактури твору, відіграючи роль співавтора художнього творіння.

У розпорядженні інтерпретатора, окрім композиторського нотного тексту, немало засобів виконавського центру — динаміка, артикуляція, агогіка, особливість звукодобування та звуковедення (цей комплекс забезпечення фактурного відтворення потребує подальшого окремого висвітлення). Загалом ці засоби є атрибутами фактури, а тому вважаються складовими фактурних програм музичних творів, що є доволі складним процесом «дифузії» суто індивідуального трактування певного тексту виконавцем (виконавська складова) та константних (стабільних) ознак стилю та жанру, окреслених певним автором (композиторська складова).

У цій статті зазначена вище проблематика процесу прочитання, «розшифрування» та практичного відтворення фактурної програми твору, досліджена на прикладі «Шевченківської сюїти» Б. Лятошинського. Композитор, розкриваючи зміст епіграфів великого Кобзаря засобами музичного мовлення\письма, створює напрочуд динамічну композицію наскрізного типу, у якій чітко відчутні прояви його симфонічного методу. Важливим показником цього є саме фактурні програми частин, основані на відтворенні як власне народних українських тем-мелодій, так і того комплексу інтонацій та форм викладу, що мають свої витоки з народно-пісенної спадщини.

Доведено, що три Прелюдії циклу відрізняються, насамперед, фактурними програмами, адекватне відтворення яких дозволяє виконавцям донести до слухачів композиторську думку, висвітлити ті її нюанси, які не набули прямого відображення у нотному тексті.

Перспективи подальших досліджень. Висвітлені в цій статті питання, а також зразки їхнього вирішення на конкретному музичному матеріалі можуть бути основою масштабнішої праці щодо ролі фактури у створенні програмних концепцій у музиці різних жанрів та стилів. Термінологічний апарат, застосований у дослідженні, а також список використаних джерел надасть змоги розглядати фактуру та її виконавську атрибутику в будь-якому фортепіанному творі, що становить найважливішу перспективу у вивченні заявленої проблематики.

Список посилань

Денисенко, І. (2010). *Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля)* [Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства]. Харків.

Игнатченко, Г. И. (1984). *О динамических процесах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов)* [Автореф. дисс. … канд. искусствоведении]. Киев.

Игнатченко, Г. И. (1983). Функционально-фонические свойства музыкальной фактуры (плотность фактурной вертикали). *Метод. рек. по курсам анализа муз. произведений, полифонии и гармонии для студентов*. Харьков.

Игнатченко, Г. И. (1989). *Фактурный план произведения и его основные разновидности: метод. рек. для вузов.* Харьков.

Ігнатченко, Г. (1987). Про деякі моделі фактурного розвитку в сольних обробках українських народних пісень Б. Лятошинського. *Українське музикознавство, 22,* 57–65, Київ.

Касьяненко, Л. (2001). *Виконавська інтерпретація прелюдій Ф. Шопена* [Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства]. Київ.

Кияновська, Л. (1987). До питання про сприйняття програмного твору. *Українське музикознавство, 22,* 15–22. Київ.

Клин, В. (1985). К проблеме изучения фортепианного наследия Б. Лятошинского. *О музыке*, 250–255. Киев.

Клин, В. (1985). *О музыке*. Музична Україна. Киев.

Козаренко, О. (2000). *Феномен української національної музичної мови.* НТШ. Львів.

Котляревська, О. І. (1997). *Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування* [Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства]. Київ.

Медушевский, В. (1983). *Интонационно-фабульная природа музыкальной формы* [Автореф. дисс. … доктора искусствовед.]. Москва.

Медушевский, В., Протопопов, Вл. (Ред.). (1996). Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке. *Вопросы музыкальной формы, 1,* 151–180. Москва.

Москаленко, В. (2000). Художня функція фактури (до визначення поняття). *Науковий вісник нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського, 7,* 56–65. Київ.

Назайкинский, Е. В. (1982). *Логика музыкальной композиции*. Музыка.

Павлій, Г. (1988). Інтраверсія та екстраверсія як типологічна пара розрізненості музичного мислення. *Українське музикознавство, 23,* 62–73. Музична Україна.

Ражников, В. (1972). Исполнительство как творчество. *Советская музыка, 2,* 70–74. Москва.

Рощина, Т. (1991). *Исполнительская расшифровка авторской концепции фактурообразования (на примере фортепианного творчества К. Дебюсси, М. Равеля, О. Мессиана)* [Автореф. дис. … канд. искусствовед.]. Київ.

Рябуха, Н. О. (2015). Поетика звукового образу світу Б. Лятошинського (на прикладі фортепіанної творчості). *Культура України, 51,* 26–40. Харків.

Рябуха, Н. (2014). Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический курс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 40,* 71–84. Харків.

Самохвалов, В. (1970). *Черты музыкального мышления Б. Лятошинского.* Музична Україна.

Сікорська, Н. (2016). *Клавірна музика Бароко в редакціях другої половини XIX ст.: становлення історично-інформованого виконавства* [Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства]. Київ.

Скребкова-Филатова, М. (1985). *Фактура в музыке: художественные возможности. Структура, Функции.* Музыка.

Сокол, А. (1977). *Типология простой, сложной и синтетической фактуры в произведениях С. Стравинского* [Автореф. дис. … канд. искусствовед.]. Киев.

Сокол, О. (1996). *Стилістика музичного мовлення та термінологічні ремарки* [Автореф. дис. … доктора мистецтвознавства]. Київ.

Холовова, В. (1979). *Фактура: Очерк*. Музыка.

Холопова, В. Н. (2000). *Музыка как вид искусства. Учебное пособие для студентов вузов искусств и культуры*. Лань.

Цурканенко, І. (1998). *Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці* [Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства]. Київ.

Шаповалова, Л. В. (1987). *О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости* [Авторф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения]. Киев.

Школяренко, С. І. (2017). *Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена* [Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства]. Харків.

References

Denysenko, I. (2010). *Texture as a means of realization of program content in piano music (on the example of cycles of K. Debussy and M. Ravel)* [Extended abstract of a Thesis of Candidate of Art History]. Kharkiv. [In Ukrainian].

Ihnatchenko, H. I. (1984). *On dynamic processes in the musical texture (on the material of works by Ukrainian Soviet Composers)* [Extended abstract of a Thesis of Candidate of Art History]. Kyiv. [In Russian].

Ihnatchenko, H. I. (1983). *Functional and phonic features of musical texture (texture vertical density). Methodological recommendations on the courses of analysis of musical works, polyphony and harmony for students.* Kharkiv. [In Russian].

Ihnatchenko, H. I. (1989). *Textured plan of the work and its main varieties: methodological recommendations for higher educational institutions*. Kharkiv. [In Russian].

Ihnatchenko, H. (1987). On some models of textural development in solo arrangements of Ukrainian folk songs by B. Liatoshynskyi. *Ukrainske muzykoznavstvo, 22,* 57–65. Kyiv. [In Ukrainian].

Kasianenko, L. (2001). Performing interpretation of F. Chopin's preludes. [*Extended abstract of a Thesis of Candidate of Art History*]. Kyiv. [In Ukrainian].

Kyianovska, L. (1987). On the question of perception of the program work, *Ukrainske muzykoznavstvo, 22,* 15–22. Kyiv. [In Ukrainian].

Klin, V. (1985). On the problem of studying the piano heritage of B. Liatoshinskyi. *O muzyke*, 250–255. Kyiv. [In Russian].

Klin, V. (1985). *About music*. Muzychna Ukraina. [In Russian].

Kozarenko, O. (2000). *The phenomenon of the Ukrainian national musical language*. Naukove tovarystvo im. Shevchenka. [In Ukrainian].

Kotliarevska, O. I. (1997). *Variable potential of a musical work: culturological aspect of interpretation* [Extended abstract of a Thesis of Candidate of Art History]. Kyiv. [In Ukrainian].

Medushevskyi, V. (1983). *Intonation-fable nature of the musical form* [Extended abstract of a Thesis of Doctor of Arts]. Moscow. [In Russian].

Medushevskyi, V., Protopopov, V. l. (Ed.). (1996). Dynamic possibilities of the variational principle in modern music. *Voprosy muzykal'noy formy, 1,* 151–180. Moscow. [In Russian].

Moskalenko, V. (2000). Artistic function of the texture (to the definition). Scientific bulletin of P.I. Chaikovskyi National Music Academy*, 7,* 56–65. Kyiv. [In Ukrainian].

Nazaikynskyi, E. V. (1982). *Logic of musical composition*. Muzyka. [In Russian].

Pavlii, H. (1988). Introversion and extraversion as a typological pair of disparate musical thinking, *Ukrainske muzykoznavstvo, 23,* 62–73. Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].

Razhnykov, V. (1972). Performance as creativity. *Sovetskaia muzyka, 2,* 70–74. [In Russian].

Roshchyna, T. (1991). *Performing decoding of the author 's concept of texture formation (on the example of piano works by K. Debussy, M. Ravel, O. Messian* [Extended abstract of a Thesis of Candidate of Art History]. Kyiv. [In Russian].

Riabukha, N. O. (2015). Poetics of the sound image of the world of B. Liatoshynskyi (on the example of piano works). *Kultura Ukrainy, 51,* 26-40. Kharkiv. [In Ukrainian].

Riabukha, N. (2014). Sound image in performing art (etymological course). *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity, 40,* 71–84. Kharkiv. [In Ukrainian].

Samokhvalov, V. (1970) *Features of B. Liatoshinskyi's musical thinking.* Muzychna Ukraina. [In Russian].

Sikorska, N. (2016). *Baroque clavier music in the editions of the second half of the XIX century: formation of historically-informed performance* [Extended abstract of a Thesis of Candidate of Art History]. Kyiv. [In Ukrainian].

Skrebkova-Filatova, M. (1985). *Texture in music: artistic possibilities. Structure. Functions*. Muzyka. [In Russian].

Sokol, A. (1977). *Typology of simple, complex and synthetic texture in the works by S. Stravinsky* [Extended abstract of a Thesis of Candidate of Art History]. Kyiv. [In Russian].

Sokol, O. (1996). *Stylistics of musical speech and terminological remarks* [Extended abstract of a Thesis of Doctor of Arts]. Kyiv. [In Ukrainian].

Kholovova, V. (1979). *Texture: Essay*. Muzyka. [In Russian].

Kholopova, V. N. (2000). Music as a form of art. *Educational manual for students of higher educational institutions of arts and culture*. Lan'. [In Russian].

Tsurkanenko, I. (1998). *Principles of textural and polyphonic organization in modern Ukrainian piano music* [Extended abstract of a Thesis of Candidate of Art History]. Kyiv. [In Ukrainian].

Shapovalova, L. V. (1987). *On the interaction of internal and external forms in the historical evolution of musical genre* [Extended abstract of a Thesis for obtaining the grade of a Candidate of Art History]. Kyiv. [In Russian].

Shkoliarenko, S. I. (2017). *Artistic and stylistic functions of texture in concert pieces for piano and orchestra by F. Chopin* [Extended abstract of a Thesis of Candidate of Art History]. Kharkiv. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 07.09.2021

https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.09*
УДК 780.616.432.083.2:781.68.071.1Фейнберг](045)

Р. В. Ніколенко
Харківська державна академія культури, м. Харків

СПЕЦИФІКА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖАНРУ ПРЕЛЮДІЇ У ТВОРЧОСТІ САМУЇЛА ФЕЙНБЕРГА

***Р. В. Ніколенко*. Специфіка композиторської інтерпретації жанру прелюдії у творчості Самуїла Фейнберга**

Розглянуто принципи трактування жанру фортепіанної прелюдії в доробку С. Фейнберга. У контексті взаємозв'язку його композиторського стилю зі скрябінівською творчою традицією виявлено ключові моменти, які вирізняють манеру інтерпретації цього жанру. Зазначено, що, базуючись у прелюдіях на особливостях стилістики, які притаманні зрілому періоду творчості О. Скрябіна (починаючи від ор. 32), С. Фейнберг творчо їх переосмислює. Визначено, що стиль письма композитора відзначається підкресленою експресивністю, яка виникає в результаті застосування різноманітних градацій динамічного й темпового нюансування в межах драматургії однієї п'єси. У фактурному плані прелюдії С. Фейнберга відзначаються більшою насиченістю та підкресленою віртуозністю.

Ключові слова: *жанр, прелюдія, скрябінівська традиція, композиторський стиль, С. Фейнберг.*

***R. Nikolenko*. The specifics of composer's interpretation of the genre of prelude in Samuil Feinberg's creativity**

The aim of the article is to determine the specifics of the composer's embodiment of the prelude genre in the works of S. Feinberg on the example of two cycles "Four preludes" op. 8 and "Three Preludes" op. 15.

The methodology is based on an integrated approach and includes analytical, comparative, as well as structural-functional and genre-style methods.

The results are based on the identification of features of the composer's interpretation of the piano prelude genre in the works of S. Feinberg. Due to the current trend towards the discovery of rarely-performed music, there is a growing interest in the works of S. Feinberg, whose compositional heritage is still poorly known by a wide range of performers and scientists. Some of his works, which are of undoubted artistic value, remain out of the field of view of researchers. This remark is especially appropriate in relation to the genre of prelude in the artist's legacy, which is represented by two cycles of "Four preludes" op. 8 and "Three Preludes" op. 15. Despite the fact that the composer addressed him in the early period of his work, the originality of the composer's writing style is clearly manifested in this genre. In the context of the relationship between the compositional style of S. Feinberg and the Scriabin creative tradition, key points are identified that distinguish the manner of interpretation of this genre. It is noted that the originality of composer's thinking is manifested at various levels of organization of a piece of music. Focusing on the Scriabin's style of the second period of creativity, which manifests itself in laconic thematism and the absence of a pronounced cantilena, S. Feinberg reinterprets it in figurative, semantic and pianistic terms. The manner of musical utterance of S. Feinberg is marked by greater emotional tension and expression. The composer uses a richer texture, which presents a wide variety of types of small and large piano techniques, with the latter prevailing. It applies elements of polyphonic development. Thanks to this approach to the textured solution, the virtuoso component is even more pronounced in preludes.

The scientific novelty of the results obtained lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology, an attempt was made to comprehend the features of the interpretation of the piano prelude genre in the works of S. Feinberg, as well as to trace the features of the creative reinterpretation of the Scriabin composer tradition in the early period of S. Feinberg's work.

The practical significance of the study lies in the possibility of using its results in higher educational institutions of art education when working on the works of S. Feinberg in the class of special piano, as well as to deepen ideas about the specifics of the composer's style of this artist.

Key words: *genre, prelude, Scriabin tradition, composer's style, S. Feinberg.*

Постановка проблеми. Однією з найзнаковіших в історії музичного мистецтва кінця XIX — першої половини XX ст. є постать російського композитора та піаніста Олександра Скрябіна. Його творчість, позначена яскравим новаторством, викликала значний інтерес і слугувала джерелом натхнення для як сучасників, так і митців наступних поколінь. Вплив скрябінівської традиції простежується в опусах молодого О. Мессіана, у симфонічній музиці А. Берга, деяких фортепіанних мініатюрах М. Рославця, а певні її відголоски можна віднайти у творчості Л. Ревуцького та Б. Лятошинського. Проте

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

свого найбезпосереднішого й водночас найоригінальнішого втілення манера письма О. Скрябіна набула саме у творчості його сучасника — піаніста та композитора С. Фейнберга. Однак певна частина його композиторського доробку більшою мірою поки що лишається поза увагою широкого кола дослідників та виконавців. Особливо це стосується деяких фортепіанних мініатюр: двох циклів прелюдій «Чотири прелюдії» *ор.* 8 та «Три прелюдії» *ор.* 15, які вважаються єдиними зразками цього жанру у творчості С. Фейнберга.

Мета статті — визначити специфіку композиторського втілення жанру прелюдії у творчості С. Фейнберга на прикладі «Чотирьох прелюдій» *ор.* 8 і «Трьох прелюдій» *ор.* 15.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Відповідно до означеної проблематики та обраної методології дослідження, що базується на комплексному підході й включає аналітичний, порівняльний, а також структурно-функціональний та жанрово-стильовий методи, доцільно звернутися до праць, які розкривають сутність композиторського стилю С. Фейнберга. Серед них є праці, що становлять фундаментальне наукове підґрунтя для вивчення творчості російського композитора, і новітні дослідження, які доповнюють та збагачують їх. До першої групи належить монографія С. Фейнберга (1969) де, окрім суто піаністичних питань, наведені роздуми автора щодо сутності музичної форми та міркування про музичне мистецтво загалом. Іншим базовим дослідженням є збірка «Пианист, композитор, исследователь» (Фейнберг, 1984), де представлені рання музично-теоретична праця композитора «Доля музичної форми», а також статті музикознавців, присвячені композиторській творчості митця. Ці джерела допомагають краще збагнути естетико-філософські погляди композитора на мистецтво та їх віддзеркалення в його доробку.

Наступна група праць належить до новітніх та становить розвідки зарубіжних музикознавців. Об'єктом наукового дослідження Р. Рімма (Rimm, 2002) стали естетико-філософські аспекти творчості митця. Також ним наведені спостереження щодо особливостей композиторського трактування жанру транскрипції. В іншій праці, що належить Ш. Кавано (Cavanaugh, 2019), розглядається еволюція стилю митця, а увага музикознавця зосереджена на творах крупної форми — сонатах та концертах. Проте, описуючи перший період творчості С. Фейнберга, у межах якого створено два цикли прелюдій, Ш. Кавано залишає цей жанр поза межами музикознавчого осмислення, хоча в цих мініатюрах С. Фейнберг переосмислює особливості скрябінівської трактовки жанру прелюдії в контексті власного стилю.

Виклад основного матеріалу дослідження. Під впливом сучасної тенденції до актуалізації музики, яка рідко виконується, поступово зростає інтерес до творчості композиторів, чиї опуси не часто лунають на концертній естраді. До таких майстрів належить і С. Фейнберг, музика котрого, незважаючи на безперечну художню цінність, ще потребує додаткового осмислення у своїх музикознавчій і виконавській складових. Водночас вивчення творчості С. Фейнберга, яка є одним із яскравих втілень пізньоромантичної традиції, надає можливості збагатити традиційний концертний репертуар шедеврами фортепіанного мистецтва.

С. Фейнберг як продовжувач творчої традиції О. Скрябіна уникнув повного наслідування стилю свого кумира. За певної подібності стилів обох митців, доволі різняться філософсько-естетичні погляди та музика. У цьому сенсі цікаве спостереження зарубіжного музикознавця Р. Рімма. Він, порівнюючи життєвий та творчий шлях С. Фейнберга та О. Скрябіна, зауважує, що «особисто він (С. Фейнберг — Р. Н.) був чутливим і надзвичайно витонченим у манері Скрябіна, але без тенденції останнього вважати себе центром світу. Бренд музичної поезії Фейнберга не досліджує рідкісного, ефемерного чи чуттєвого, а зосереджений на глибокій психологічності та проблемах людини[1]» (Rimm, 2002, с. 94). Іншим спостереженням науковця щодо відмінностей між стилями митців став той факт, що «Скрябін багато запозичив у Шопена у своїх ранніх творах; у ранніх композиціях Фейнберга його унікальний голос, не схожий ні на Скрябіна, ні на когось іншого, уже розвився. Музично оригінальний з самого початку, Фейнберг швидко знайшов свій зрілий стиль[2]» (Rimm, 2002, с. 99).

1. «Personally, he was sensitive and highly refined in the manner of Scriabin, but without the latter's tendency to consider himself the center of the world. Feinberg's brand of musical poetry does not explore the rarefied, ephemeral, or sensuous, but rather focused on the deep psyche and problems of man» (Rimm, 2000, p. 94).

2. «Scriabin derived much from Chopin in his early works; in Feinberg's early compositions, however, his unique voice, beholden neither to Scriabin nor to anyone else, was already developed. Musically original from the beginning, Feinberg quickly found his own mature style» (Rimm, 2002, p. 99).

Однак на противагу О. Скрябіну, який здобув визнання та його музику виконували вже за його життя, С. Фейнберг не був доволі відомим як композитор, на що вказує, зокрема, Ш. Кавано (Cavanaugh, 2019, с. 14). Протягом минулого століття окремі п'єси С. Фейнберга долучали до свого репертуару Г. Гінзбург, Д. Благой, Я. Флієр.

Проте нині опуси С. Фейнберга активно популяризує французький піаніст та композитор К. Сиродо. Він здійснив записи значної частини творчої спадщини композитора. В інтерпретації музиканта наявні деякі сольні фортепіанні п'єси, камерно-вокальні твори. Також сумісно з іншим піаністом, Н. Самалтаносом, К. Сиродо випустив альбом з усіма дванадцятьма сонатами російського композитора. Інший видатний музикант, який створив альбом із сонатами С. Фейнберга, — франко-канадський піаніст та композитор М.-А. Амлен. Окремі його п'єси також представлені у виконанні В. Буніна та тайвансько-американської піаністки Дженні Лін (*Jenny Lin*).

Незважаючи на інтерес до музики С. Фейнберга, який поступово зростає, вона досі маловідома для широкого кола слухачів, виконавців та музикознавців. Вочевидь, найбільша увага музичної спільноти поки зосереджена переважно на сонатах та транскрипціях бахівської музики, що підтверджується релізами наведених вище CD-дисків (*Samuil Feinberg — Piano Sonatas Nos. 1–6, Samuil Feinberg — Nikolaos Samaltanos, Christophe Sirodeau — Piano Sonatas Nos. 7–12, Piano Sonatas Nos 1–6 Marc-André Hamelin (piano)*) та науковими працями (І. Ухова, Л. Ройзман) (Фейнберг, 1984). Водночас два цикли фортепіанних мініатюр «Чотири прелюдії» *op.* 8 і «Три прелюдій» *op.* 15, незважаючи на свою неабияку художню значимість, перебувають поза увагою.

Означені цикли фортепіанних мініатюр належать до раннього періоду творчості С. Фейнберга та, хоча й позначені певним впливом скрябінівської музичної естетики, проте втілюють її оригінальне творче переосмислення. «Чотири прелюдії» *op.* 8 (1920) супроводжуються посвятою М. Жиляєву, у якого С. Фейнберг навчався композиції. Вони є першою композиторською пробою пера в цьому жанрі. Усі прелюдії циклу доволі контрастні, проте об'єднані спільним схвильованим, патетико-піднесеним образним строєм. Вони наближаються до зрілого стилю О. Скрябіна, що представлений 30–40-а опусами. Проте С. Фейнберг ще більше загострює експресивність, притаманну стилю О. Скрябіна, й неначе балансує на межі пізнього романтизму та експресіонізму. Доволі показові в цьому сенсі як темпові ремарки, так і розвиток загальної драматургії циклу.

За своїм наповненням Перша прелюдія (*Allegretto*) — піднесено схвильована та основана на зіставленні двох контрастних тем. Перша тема розпочинається в нюансі *p*, базується на невеликих мотивах, що звучать у виразному середньому регістрі фортепіано й фігураціях шістнадцятих у верхньому регістрі, котрі немовби огортають мотиви. Поступово тема розвивається, насичується в динамічному плані та дещо прискорюється (тт. 7–8 *accelerando subito*), однак у зв'язці-переході до другої теми динамічна градація поступово зменшується. Стосовно темпу, так тут також відбувається незначне нагнітання (т. 16) та поступове вщухання (т. 21).

Друга тема (*Meno mosso*) менш схвильована. На початку в ній превалює світло-споглядальний настрій, однак поступово з'являються експресивність, що створюється за допомогою динамічного та темпового наростання. Означена тема плавно перетікає в коду, основану на інтонаціях першої теми, а *calando*, виписане в передостанньому такті, та фермата на останньому акорді, мають на меті підвести до наступної прелюдії, що є контрастною до Першої.

Друга прелюдія (*Misterioso*) має таємничо-похмурий колорит. Її основна тема складається з двох контрастних мотивів. Перший оснований на інтонаціях низхідної малої секунди з подальшим стрибком на малу септиму вгору та квінтовим низхідним рухом. Другий мотив створений на висхідному хроматичному пасажі тридцятьдругими та подвійному низхідному русі по квінтах. Саме таке зіставлення мотивів, разом з обраним композитором басовим регістром, надає звучанню теми зловісно-потаємного відтінку. Протягом усього Першого розділу двочастинної репризної форми, у якій написана мініатюра, тема набуває подальшого розвитку. Поступово насичується фактура, у якій з'являються октавні ходи, акордові співзвуччя, стрибки та акценти. У Другому розділі прелюдії виникає нова тема (*f, tempestoso* (бурхливо)), котра основана на хроматичному октавному низхідному русі в партії правої руки та октавних стрибках у партії лівої. Подібно до Першої теми, вона набуває подальшого розвитку, а наприкінці відбувається динамічний спад й тема безпосередньо перетікає в репризу, що базується на синтезі цих двох тем. Перша тема

звучить у партії лівої руки в басовому регістрі, а друга продовжує звучати у верхньому, створюючи до першої своєрідний контрапункт. Як і в попередній прелюдії, С. Фейнберг відокремлює одну п'єсу від іншої за допомогою динамічного спаду та ферматою наприкінці.

Третя прелюдія (*Tumultuoso* (гучно, бурхливо)) за образним строєм подібна до скрябінівських піднесено-схвильованих тем. Однак у ній знову демонструються більша фактурна насиченість (основна тема, представлена невеликими мотивами, звучить в октавному викладенні й доповнюється невпинним рухом шістнадцятими) та емоційна експресивність. На відміну від попередніх, ця мініатюра підпорядкована розвиткові одного музичного образу, а її форма — період єдиної будови. У плані динамічної градації, у ній композитор уникає тихого звучання. Лише у другій половині твору з'являються ремарки *diminuendo*, а наприкінці знову відбувається поступовий динамічний спад.

Четверта прелюдія (*Con moto*) відрізняється від попередніх тематизмом та формою. У ній С. Фейнберг звертається до рондо другої форми[1], яка описана зокрема в підручнику А. Аренського (1921). Звернення до цього джерела зумовлене тим, що наведений підручник був затребуваний у тодішній практиці й дозволяє уявити, як за часів С. Фейнберга сприймали музичну форму. Тема головної партії[2] є лірично-світлою й тендітною та становить доволі широку мелодичну лінію, насичену підголосками, що не притаманне іншим прелюдіям цього циклу. Доволі цікаве й її динамічне вирішення, адже під час проведення двох перших речень вона має виконуватися в нюансі *p*. Однак наприкінці другого речення в спокійно-відсторонену, споглядальну тему вривається сповнений експресії тематизм ходу-зв'язки, який підводить до зовсім інакшої побічної партії (*piu mosso, sempre rubato*).

У темі побічної партії набувають подальшого розвитку інтонації головної партії, проте вони викладаються в середньому та басовому регістрах. Протягом розвитку цієї теми відбувається динамічне наростання, а під час повторного проведення тема головної партії набуває патетичного відтінку, оскільки звучить в октавному подвоєнні в партії правої руки, водночас у партії лівої руки інколи можна відзначити її імітаційні проведення (тт. 56–59, 62–70). Однак наприкінці знову відбуваються поступовий динамічний спад та темпове сповільнення.

Другий цикл «Три прелюдії» *op*. 15 створений С. Фейнбергом у 1922 р. У ньому ще яскравіше проявились підкреслена експресивність музичного висловлювання та віртуозність подачі матеріалу. Цікавим є й той факт, що три прелюдії циклу в темповому співвідношенні одна до одної розміщені таким чином, що нагадують принцип співвідношення частин у тричастинному сонатному циклі. Це видається в певному сенсі зумовленим значною увагою композитора саме до сонатного жанру, котрий, поряд із транскрипціями, виявляється одним із ключових у його творчості.

Тема Першої прелюдії (*Allegro affanato*[3] *e molto rubato*) відзначена стрімкістю та яскравою патетичністю. Її мелодична лінія надзвичайно виразна в інтонаційному плані і основана на висхідному русі восьмими тривалостями, після кульмінаційної точки якого одразу йде низхідний рух під час зміни ритмічного рисунка на четвертні. Таким чином у межах цієї теми виникає враження миттєвого емоційного пориву, після якого слідують певне заспокоєння або навіть вагання чи сумнів. Довершує підкреслено емоційно багатий та напружений образний стрій прелюдії часта зміна темпів і динамічних градацій, які інколи можуть відбуватися в межах одного такту. Друга тема, з експонування якої розпочинається другий розділ двочастинної безрепризної форми прелюдії, не вносить контрасту, а певним чином доповнює першу. Вона основана на розвиткові інтонацій першої теми. Такий композиційний метод надає формі п'єси монолітності та наштовхує на думку про своєрідне варіювання теми в межах мініатюри. Іншим моментом, який вирізняє специфіку побудови С. Фейнбергом драматургії означеного циклу, виявляються паузи з ферматою наприкінці кожної з прелюдій, що не притаманне попередньому циклу. Можливо такий підхід зумовлений прагненням митця ще більше увиразнити наявний між прелюдіями контраст.

1. Схема рондо другої форми, описана в підручнику А. Аренського, така: Г.П.+Хід+П.П+Г.П (Аренский, 1921, с. 66).

2. У підручнику з музичних форм А. Аренського, на який, очевидно, орієнтувався С. Фейнберг, під головною партією розуміється той музичний матеріал, який у сучасній практиці зазвичай називають рефреном. Цікаво також, що у відомій праці Ю. Холопова «Введення в музичну форму» також описуються форми рондо, наведені в А. Аренського. Музикознавець також іменує рефрен головною партією, а назву побічної партії, що наявна в А. Аренського, називає «побічною темою».

3. «Affanato» в перекладі з італійської — «неспокійно», «тривожно».

Друга прелюдія (*Andantino con tenerezza*) основана на зіставленні трьох тем, які в процесі свого становлення дещо варіюються, що зумовлене специфікою обраної композитором музичної форми — четвертої форми рондо[1]. Перша тема (Г.П.) витримана в градації *p*, вона доволі стримана і представлена в акордовому викладенні, розподіленому між партіями обох рук. Друга тема (1П.П.) — світло-лірична та дещо схвильованіша, на що вказують ремарка (*Più mosso espressivo*) та динаміка *mf*.

Третя тема (2П.П.) основана на переосмисленому ритмічному рисунку першої, проте вона рухливіша та експресивніша. Доволі цікавим є наступне проведення першої теми, яка слідує після третьої, та в цьому разі позбавляється стриманості, насичуючись у фактурному та динамічному планах.

Третя прелюдія циклу (*Presto*) знову втілює прагнення композитора до яскравої образної контрастності. Перша тема виникає в партії лівої руки на фоні терцієвих пасажів у партії правої руки. Вона — поривчасто-схвильована, викладена в експресивному за тембральним забарвленням нижньому та середньому регістрах фортепіано. У ній переважає гучна динаміка, що лишається переважно в рамках *f* та *ff*. У другій темі, яка є дещо відсторонено-таємничою, переважає тихіша динамічна градація (*p — mf*), однак й вона не позбавлена певної схвильованості та внутрішнього руху, що досягається невеликим *accelerando*. Означені теми поперемінно чергуються одна з одною та піддаються незначному варіюванню. Завершує прелюдію стрімка яскраво-віртуозна кода.

Висновки. У жанрі прелюдії, до якого С. Фейнберг звертався в ранній період творчості, представлено переосмислення скрябінівської стилістики зрілого періоду (а саме 30–40 опусів) у контексті власного стилю. Оригінальність композиторського мислення проявляється передусім на композиційному рівні. На відміну від О. Скрябіна, прелюдії якого здебільшого написані у двочастинній формі, С. Фейнберг розширює коло мистецьких пошуків, звертаючись під час створення мініатюр і до другої та четвертої форм рондо. Інший аспект пов'язаний із більшим частим використанням дисонантних співзвучь, завдяки чому митець виходить за межі цілотонового звукоряду, рухаючись у напрямі вільної хроматики. Окрім композиційного рівня, С. Фейнберг збагачує змістовну сторону мініатюр, що проявляється в частих агогічних відхиленнях від основного темпу в межах твору, збагаченні динамічної палітри. Такі виражальні засоби посилюють емоційну складову прелюдій, надаючи їм яскравої експресивності. Також композитор збагачує фортепіанну фактуру, задіюючи в ній як елементи поліфонічного розвитку, так і різноманітні види мілкої та крупної фортепіанної техніки, із превалюванням останньої. Усе це разом вирізняє специфіку інтерпретації С. Фейнбергом жанру прелюдії від стилю О. Скрябіна та надає фортепіанним мініатюрам підкресленої технічної складності й віртуозності.

Перспективи подальших досліджень полягають у поглибленні уявлень про специфіку композиторського стилю С. Фейнберга завдяки музикознавчому осмисленню інших маловивчених опусів митця як оригінальних (наприклад, дві сюїти, дві фантазії, мініатюри), так і транскрипцій музики П. Чайковського, О. Бородіна, М. Мусоргського.

Список посилань

Аренский, А. (1921). *Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки.* Государственное музыкальное издательство.

Фейнберг, С. (1925). *Три прелюдии для фортепиано соч. 15*: ноты. Международная книга.

Фейнберг, С. (1926). *Четыре прелюдии для фортепиано ор. 8*: ноты. Музыкальный сектор государственного издательства.

Фейнберг, С. (1969). *Пианизм как искусство*. Музыка.

Фейнберг, С. (1984). *Пианист, композитор, исследователь*. Советский композитор.

Cavanaugh, S. (2019). *Samuil Feinberg: An evolution of style* [Doctors dissertation, Indiana University Jacobs school of music].

Rimm, R. (2002). *The composer-pianists. Hamelin and The Eight*. Amadeus press.

Samuil Feinberg — Nikolaos Samaltanos, Christophe Sirodeau — Piano Sonatas Nos. 7–12. www.discogs.com. https://www.discogs.com/ru/Samuil-Feinberg-Nikolaos-Samaltanos-Christophe-Sirodeau-Piano-Sonatas-Nos-7-12/release/5987979.

Piano Sonatas Nos 1-6 Marc-André Hamelin (piano). https://www.hyperion-records.co.uk. https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA68233.

Samuil Feinberg — Piano Sonatas Nos. 1–6 (Nikolaos Samaltanos; Christophe Sirodeau). classicalmjourney.blogspot.com. https://classicalmjourney.blogspot.com/2019/07/samuil-feinberg-piano-sonatas-nos-1-6.html?m=1.

1. Четверта форма рондо, згідно з описом, наведеному в підручнику А. Аренського, має наступну схему: Г.П.+1 П.П.+Г.П.+2 П.П.+Г.П.+1П.П.+доповнення

References

Arenskyi, A. (1921). *A guide to the study of forms of instrumental and vocal music*. Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo. [In Russian].

Feinberg, S. (1925). *Three Preludes for Piano Op. 15*: notes. Mezhdunarodnaja kniga. [In Russian].

Feinberg, S. (1926). *Four preludes for piano, op. 8*: notes. Muzykal'nyj sektor gosudarstvennogo izdatel'stva. [In Russian].

Feinberg, S. (1969). *Pianism as an art*. Muzyka. [In Russian].

Feinberg, S. (1984). *Pianist, composer, researcher*. Sovetskij kompozitor. [In Russian].

Cavanaugh, S. (2019). *Samuil Feinberg: An evolution of style* [Doctor's thesis, Indiana University Jacobs school of music]. [In English].

Rimm, R. (2002). *The composer-pianists. Hamelin and The Eight*. Amadeus press.

Samuil Feinberg — Nikolaos Samaltanos, Christophe Sirodeau — Piano Sonatas Nos. 7–12. www.discogs.com. https://www.discogs.com/ru/Samuil-Feinberg-Nikolaos-Samaltanos-Christophe-Sirodeau-Piano-Sonatas-Nos-7-12/release/5987979. [In English].

Piano Sonatas Nos 1–6 Marc-André Hamelin (piano). https://www.hyperion-records.co.uk. https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA68233. [In English].

Samuil Feinberg — Piano Sonatas Nos. 1–6 (Nikolaos Samaltanos; Christophe Sirodeau). classicalmjourney.blogspot.com. https://classicalmjourney.blogspot.com/2019/07/samuil-feinberg-piano-sonatas-nos-1-6.html?m=1. [In English].

Надійшла до редколегії 22.09.2021

https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.10*
УДК 792.78.071.2:005.745](045)

Р. Г. Набоков
Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

СУТНІСТЬ ТА СПЕЦИФІКА РОБОТИ ВЕДУЧОГО (КОНФЕРАНСЬЄ, ЦЕРЕМОНІМЕЙСТЕР, МС ТА ШОУМЕН)

***Р. Г. Набоков*. Сутність та специфіка роботи ведучого (конферансьє, церемоніймейстер, МС та шоумен)**

Розглянуто декілька категорій ведучих, які відрізняються за стилем та жанром роботи, особистістю образу і аудиторією, на яку безпосередньо спрямована їхня увага. Проаналізовано роботу конферансьє як основного учасника в концертній програмі. Визначено, що не лише особистісні характеристики потрібні для формування складників, а й імідж — зовнішній: зачіска, вигляд, одяг, грим тощо, внутрішній: характер, ставлення до роботи, професійна відповідальність тощо. Доведено, що конферанс поділяється на п'ять частин, а саме: вступ, ділові новини, інтермедії, власний номер ведучого та завершення конферансу і концерту. Специфічною ознакою діяльності ведучого (шоумена) є вміння цікаво та динамічно проводити конкурси-ігри з глядачами. Зазначено, що від ефективної роботи та майстерності ведучого залежить якісний івент-менеджмент.

Ключові слова: *ведучий, імідж, сценічне мистецтво, конферанс.*

***R. Nabokov*. Essence and specificity of the work of the moderator (conference, ceremony master, MC and showman)**

The aim of this paper is to highlight the essence and features of the skill of the host of the event project, as well as to clarify the concept of "image" as a component in creating an individual image of the host in order to succeed in career growth, communication with the audience.

Topicality. With the development of the creative industry and the expansion of various forms and types of art projects and shows, there is a growing need for professional presenters who must have brilliant skills of communication with the audience and improvisation, behavior, personal image improvement. Therefore, the skill of the presenter constantly needs to improve and master new opportunities, both personal and professional. It is here that you can see the relevance of this research topic.

Research methodology The purpose and objectives of this study determine a comprehensive approach to the choice of research methods. The main ones are: observation, which helped to analyze the moral and ethical aspects of the image of the host of events; comparison of requirements for professional leaders of other categories. The historical method is used to analyze phenomena in the process of their occurrence and in the dynamics of the development of the art of entertaining. A systematic approach to the study made it possible to comprehensively consider the phenomenon of leading events.

Results. Several categories of presenters are considered, which differ from each other in style and genre of work, personality of the image and the audience to which the presenter's attention is directly directed. The work of the entertainer as the main chain in the concert program is analyzed. It is determined that not only personal characteristics are needed for the formation of components, namely: image — external: hairstyle, appearance, clothing, cosmetics, etc., internal: character, attitude to work, attitude to the professional level, etc. It is proved that the conference is divided into five parts, namely: introduction, business news, interludes, the host's own number and the end of the conference and concert. It was found that a specific feature of the host's work is the ability to conduct interesting and dynamic competitions-games with the audience. It is noted that high-quality event management depends on good work and skill of the presenter, because the working conditions and performance of tasks, sometimes leads to an integral part of the competence.

Novelty. The scientific novelty of the research is the expansion of ideas about the specifics of the work of a presenter in the field of modern performing arts. The analysis of the development of the art of the presenter, its structure, categories and characteristics gives the chance to understand features of a profession of the presenter in a modern society, and also to define prospects of its development.

Practical content. Prospects for further research in the field of studying and forecasting trends in the event industry, laying the foundations for further theoretical research in the field of mass forms of dramatic art on the example of modern art practices.

Key words: *presenter, image, performing arts, conference.*

Постановка проблеми. З розвитком креативної індустрії й розширенням кількості різноманітних за формами і видами арт-проєктів та шоу-програм зростає необхідність у професійних ведучих, які повинні блискуче володіти

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

навичками спілкування з аудиторією та імпровізації, манерою поведінки, вдосконалювати особистий імідж. Тому висококласний фахівець (теле- або ведучий проєктів) повинен постійно опановувати нові тенденції розвитку професійної складової інформаційного потоку сучасності, знаходити нові можливості для реалізації творчого задуму, аналізувати та якісно впроваджувати в івент.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичними засадами дослідження є перелік праць, присвячених аналізу майстерності ведучого та зокрема сутності конферансу: Н. В. Кукуруза (2010), О. М. Старшой (2020). Немало теоретично-практичних питань з іміджу ведучого як складової його майстерності розкрито в працях М. І. Кілошенко (2021), О. М. Лагода (2007), К. М. Стеценко (2007), В. Нянько та О. Погрібна (2019). Ця стаття є продовженням попередніх публікацій автора, присвячених структурі циклу масових форм сценічного мистецтва, зокрема івент-індустрії та її дослідженню.

Мета статті — висвітлити сутність та особливості майстерності ведучого івент-проєкту, а також уточнити поняття «імідж» як складову у створенні індивідуального образу ведучого з метою досягнення успіху в кар'єрному зростанні, спілкуванні з глядачами.

Виклад основного матеріалу дослідження. У сучасній креативній індустрії є декілька категорій ведучих, які відрізняються за стилем та жанром роботи, образом й аудиторією, на яку безпосередньо спрямована увага ведучого. Детальне вивчення всіх компонентів майстерності сучасного ведучого неможливе без комплексного кроскультурного й ретроспективного аналізу насамперед, теоретичних і практичних основ мистецтва конферансу — провідного розмовного жанру естрадного мистецтва. Отже, *конферансьє* — це перша людина, яку бачить глядач на сцені. Слова «конферанс» і «конферансьє» походять від двох мов: лат. «conferre» («збирати разом, воєдино») та фр. «conferer» («повідомляти, оповіщати, доповідати, доводити до відома»). Іншими словами, конферансьє завжди спілкується з публікою і навіть радиться з нею. А. Райкін вважав, що основа основ мистецтва конферансу — це бути природнім, а не здаватися, тому конферансьє — це, перш за все, довірена особа публіки і водночас довірена особа артистів. Це людина-артист, яка має право мати власну думку, його бачать на сцені першою. На плечі конферансьє-соліста падає тягар не лише представити та виконати місію, означені завдання але й якісно, живо, використовуючи свої особистісні компетенції, комунікувати безпосередньо з артистами шоу програми та глядачами. Це дає можливість професійно виконувати свою роботу та якісно проводити будь який івент.

Існує думка, що «конферанс — це не просто елемент, що доповнює поп-перформанс, це його невід'ємна частина. Без артиста сцена втрачає свою специфіку і набуває інші якості. Успіх або провал залежить від проведення програми, конферансьє — це особистість програми і ігнорувати цей жанр як самостійний і такий, що вимагає теоретичної розробки, просто неможливо. Особливо сьогодні, коли форми поп-арту затребувані як ніколи. Ведучий як фахівець повинен володіти всіма навичками артиста, тому що він часто є співвиконавцем скетчів, сценок, інтермедій. Завдяки імпровізації, грамотно і своєчасно знайденим рішенням певний епізод програми буде правильно сприйнятий глядачем» (Кукурудза, 2010, с. 10).

Отже, кожен з дослідників визначає свої складники професійної діяльності конферансьє, а саме: *вступна частина* (соліст, ведучий уперше зустрічається з глядачами та слухачами; відбувається перший візуальний контакт та «довіра» між глядачем і ведучим); *новини або інформування* (ведучий повинен грамотно, якісно, стисло, але переконливо донести інформацію до глядача); *сатиричний аспект* (ведучий жартує, смішить, виконує інтермедії, репризи тощо); *власний номер* (ведучий сповіщає й «тягне час» перед складним номером зі складними приготуваннями); *робота в образі «маски»* (ведучий створює власний сценічний образ); *кода* (фінал концерту та лаконічне його завершення).

Зазначимо, що неважливо, скільки ведучих чи конферансьє одночасно перебуватимуть на сцені, для кожної категорії існують однакові правила та закони, а найголовніший з них — якісна комунікація, яка надає широких можливостей для проведення якісного івенту. За стилістикою мовної подачі обов'язковими є переконливість та точність, оскільки саме цього зараз потребує глядач. У вихорі інформації на ведучого лягає основний тягар — інформування.

На думку дослідника О. Старшого, «іноді успіх номера залежить від того, наскільки добре його пояснив ведучий. Завдання ведучого — дати глядачеві необхідні для кращого сприйняття даного номера відомості. Пояснення допомагають ведучому поглибити ідейну сторону конферансу» (Старшой, 2020, с. 242).

Кожна шоу-програма, концерт тощо містить місця, де ведучому необхідно заповнити чи

«розрядити» атмосферу. Це називається сатирична гра. У цей момент конферансьє-соліст розповідає жарти або анекдоти (важливо, щоби вони були на тему концерту та з дотриманням необхідних рамок етикету), згадує сатиричні історії з життя. Для цього конферансьє повинен приготувати фейлетони протяжністю до чотирьох-шести хвилин, бути ерудованим та мати цікаву й різноманітну інформацію. Це все набувається з досвідом та кропіткою працею.

Власний номер ведучого — важлива частина івенту. Найкраще пояснення навів дослідник О. Старшой: «*Власний номер ведучого* — це зазвичай лобіювання конферансьє, тому сценічний час цього номеру більше п'яти хвилин є небажаним. Найкраще сольний виступ ведучого приурочити до такого моменту концерту, коли для наступного номера потрібні складні приготування». Нарешті *завершення концерту* потребує особливого підходу. О. Старшой зазначає: «...практика показала, що не можна перед останнім номером сповіщати публіку про близьке закінчення концерту. Зробити так, значить позбавити виконавців останнього номера значної частини уваги з боку аудиторії. Оголосити про закінчення концерту можна не раніше, ніж всі виконавці останнього номера покинуть естраду. Оголошення повинно бути коротким та виразним» (Старшой, 2020, с. 242).

Робота в образі «маски» — це створення власного іміджу ведучого, його стилю та методів роботи й подачі. На нашу думку, саме майстерність спілкування — це є головна якість актора, його азбука та вища школа.

Розглянемо сутність *церемоніймейстера*, який був одним з вищих чинів при дворі монархів. У його обов'язки входило керування церемоніалом, обрядами та ритуалом. Нині церемоніймейстер відіграє роль організатора різних урочистостей, прийомів, протоколів, він є організатором весільних та ювілейних свят. Водночас церемоніймейстер може бути координатором і ведучим траурних церемоній, панахид. Тактовність, комунікабельність, відповідальність, знання протоколу і ритуалу — головні особливості цієї категорії ведучих.

У науковому товаристві дослідник та науковець В. Нянько наголошує, що «*Телеведучий* є обличчям певного телевізійного каналу, безпосереднім організатором конкретної програми. Звичайно, ведучий є частиною загальної ефірної команди, але саме на ньому сходяться погляди і думки глядачів, і тому йому необхідно бути передбачливим, найпідготовленішим, найрозумнішим і найстійкішим психологічно серед усіх творців програми» (Нянько, 2019, с. 368).

Основне призначення ведучого полягає в оптимальному представленні заздалегідь підготовленого матеріалу програми, навіть у випадках її прямої трансляції. Крім очевидних вимог, які висуваються до зовнішнього вигляду та правильної дикції, ведучий повинен вміти працювати в команді, правильно викладати свої думки, концентруватися та мати добре розвинуту пам'ять. Гарні фізичні дані, фотогенічність, наявність освіти, винахідливість, знання і розуміння мотивацій людських вчинків, терпіння, неабияке почуття гумору, уява та ентузіазм можуть стати запорукою успіху сучасного ведучого. Одним з недоліків професії ведучого є жорсткий графік роботи, особливо в разі попереднього запису кількох програм, що призводить до постійних психологічних навантажень.

На нашу думку, телеведучий — це професія, яка потребує потужного бекграунду, тобто великих базових знань за всіма напрямами: не можна розповідати багатомільйонній аудиторії «про речі, про які не маєш поняття, та ще в прямому ефірі» (Нянько, 2019, с. 368).

Важливо пам'ятати, що в роботі з івент-менеджменту можливі неочікувані ситуації, які виходять за рамки зазначеного. У таких випадках, непрогнозованих накладок, моментів, саме ведучий повинен не розгубитись, а вчасно виправити ситуацію. У цей час потрібно знати, що й технічні помилки, й збитий час чи сторонні предмети або особистості стають очевидними. Саме контроль та самоконтроль ведучого, командна робота приведе до логічного кінця й успіху того чи іншого івенту.

Радіоведучий. Радіоведучий (DJ) часом може виступати «обличчям» або «візитною карткою» тієї чи іншої радіостанції. Оскільки основою ефіру радіостанцій є музичний матеріал, то ведучий повинен добре в ньому розбиратися, знати виконавця, останні новини з його особистого і світського життя, на якій позиції в хіт-параді закріпилась його композиція. Радіоведучого відрізняють гнучкість, мобільність, уміння жити інтересами своїх слухачів. Він є прикладом для своїх слухачів в умінні бути люб'язним, приязним, слухати інших людей. Часом контакт з багатотисячною аудиторією потребує від радіоведучого готовності до постійного емоційного навантаження. Важлива умова в такій роботі — уміння не допускати паузи в ефірі, а якщо раптом така пауза виникла, обіграти її.

Клубний ведучий або MC. З активним розвитком індустрії розваг і широким розмаїттям нічних клубів послуги MC як ніколи затребувані. Цей ведучий, завдяки своїй позитивній енерге-

тиці, гарному словникового запасу, почуттю гумору, поставленому голосу, харизмі та пластиці, має «запалити» танцпол. Також МС повинен вміти проводити всілякі конкурси і мати розвинену фантазію. Він постійно повинен перебувати в центрі уваги глядачів. Усі фрази повинні бути короткими і чіткими, нести позитивний посил публіці, за звучанням голосу — не перекрикувати основний музичний матеріал.

Також розглянемо сутність та специфіку роботи *ведучого івентів — шоумена*. Нині це одна з найпоширеніших та найзатребуваніших категорій ведучих у креативній індустрії.

На думку дослідника Н. В. Кукурузи, «найважливішим у творчості ведучого івентів є вміння спілкуватися — це неодмінна умова його живого зв'язку з глядачем. У житті спілкування між людьми протікає природно і не вимагає особливих зусиль. Для сцени всього доводиться вчитися заново: ходити, говорити, спілкуватися. Дуже важливим для ведучого є його поводження на сцені. Ведучий повинен володіти належними мовними і зовнішніми даними, вмінням триматися на сцені, мати гарну пам'ять, вільно оголошувати назви музичних і літературних творів, імена їх авторів та виконавців» (Кукуруза, 2010).

Ведучий івентів часто допомагає замовникові в організаторських питаннях: вибір місця проведення, його тематики, музичного та творчого змісту. Розробляє таймінг події, стежить за його дотриманням, наповнює цікавими інтерактивними діями. Особливістю роботи ведучого (шоумена) в цій категорії є те, що образ завжди створюється залежно від тематики, цільової аудиторії (віковий та соціальний статус), також специфіки смаків і завдань замовника. Тому, працюючи в цьому сегменті професії, ведучий повинен постійно акумулювати нові віяння в креативній індустрії, знаходити нові, цікаві, яскраві образи, що запам'ятовуються, удосконалювати свій імідж.

На думку О. Лагоди та К. Стеценко, «... імідж — це індивідуальний образ людини або явища, що створюється завжди з певною метою — справити приємне враження на оточуючих людей, з метою досягнення успіху в особистому житті, кар'єрі, просуванні на службі, ефективному спілкуванні з людьми, забезпечити особистісний та духовний ріст тощо» (Лагода, Стеценко, 2007, с. 85).

У науковому товаристві існують різні стилі й класифікації іміджу ведучого, але, проаналізувавши декілька з них, ми дійшли думки, що важливі чинники такі (розглянемо декілька з них):

1. *Мова*. Доволі часто ведучі дотримують класичного стилю подання себе в мовному аспекті. Це завжди звучить красиво й якісно. Але діалект, говір, особливості промовляння літер («аканння, «окання», «ікання», повільне читання, тощо) призводять до конфузів, чого не повинно бути. Тому професійні ведучі, знаючи про такі вади, використовують або консервативний, або екстравагантний стиль подання себе в мовному аспекті.

2. *Зовнішній вигляд*. Згідно з модними трендами, нині домінує вільний стиль. Але, попри це, класичний стиль в одязі також надзвичайно поширений. Серед жінок найрозповсюдженіший загадковий стиль. Головною причиною цього явища є індивідуальність та власне бачення себе в очах масовості.

3. *Манери*. За словами дослідника М. І. Килошенко, «створення іміджу ведучого розпочинається з пошуків власного стилю, який підкреслить його "родзинку" і водночас зробить івент цікавим. Ведучий через одяг представляє своє "Я" і те повідомлення, яке він хоче виказати. Психологами доведено, що перше враження формується за дуже короткий термін — 10 секунд. А понад 50% того, що запам'ятовують люди, — це результат невербальної комунікації: мова тіла, експресія обличчя. Зачіска, поза, одяг — ключі до розуміння повідомлень. І лише 10% запам'ятовується з того, що говориться» (Килошенко, 2021, с. 35).

Ще однією специфічною ознакою роботи ведучого (шоумена) є вміння цікаво та динамічно проводити конкурси-ігри з глядачами. Інтерактиви чи конкурсні змагання повинні бути спрямовані на розкриття інтелектуальних, творчих, креативних, хореографічних, акторських, вокальних і будь-яких інших здібностей гостей, присутніх на івенті. Крім того, що конкурси повинні приносити радість і задоволення всім присутнім, перед ведучим також стоїть завдання познайомити, згуртувати, об'єднати незнайомих або малознайомих до цього моменту людей, створивши для них т. зв. «зону комфорту». Розробка та проведення конкурсів не перебуває осторонь цих процесів. Щоби залишатися популярним та затребуваним ведучим, ігри й конкурси мають бути видовищними, інноваційними, креативними, із застосуванням новинок технічних засобів, технологій.

Базуючись на власній практиці, пропонуємо виокремити 4 критерії, за якими можна охарактеризувати ведучого івент-заходів, а також визначити їх тип: 1) за ціннісним приводом свята, ведучі діляться на традиційних та альтернатив-

них; 2) за темпераментом – на динамічних і стриманих; 3) за стилем ведення – на програмних та тих, хто вміє імпровізувати; 4) за формою взаємодії з гостями – на аристократичних і демократичних.

Висновки. Таким чином, майстерність ведучого – це складна і водночас захоплююча професія, яку необхідно осягати, регулярно відточуючи свій професіоналізм. Людина, котра вибрала для себе таке важке, але благородне мистецтво, зобов'язана бути максимально чесною, працьовитою, готовою до постійного творчого пошуку та невтомної роботи над своїм іміджем. Ведучий повинен займати активну життєву позицію, цікавитися важливими подіями, що відбуваються в усіх сферах життя суспільства. Саме в такому разі можливе творче і професійне зростання ведучого та визнання його глядачами. Без знання теоретичних основ в мистецтві, а також передового досвіду основоположників та корифеїв конферансу, неможливий повноцінний процес оволодіння майстерністю сучасного ведучого.

Список посилань

Килошенко, М. И. (2021). *Психология моды*. 3-е изд. Издательский дом «Питер».

Кукуруза, Н. В. (2010). *Майстерність ведучого*: навчальний посібник. Лілея-НВ.

Лагода, О. М., Стеценко, К. М. (2007). Імідж як стилістична характеристика особистості. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, (2), 82–89.

Нянько, В., Погрібна, О. (2019). Вимоги до поведінки ведучого в кадрі. *Актуальні проблеми природничих і гуманітарних наук у дослідженнях молодих учених «Родзинка–2019»: XXI Всеукраїнська наукова конференція молодих учених*, 368–370.

Старшой, О. М. (2020). Конферанс в сучасній українській естраді: проблеми та перспективи. *Мистецтвознавчі записки*, 242–246.

References

Kiloshenko, M. I. (2021). *Fashion psychology*. 3rd ed. Publishing house "Peter". [In Russian].

Kukuruza, N. V. (2010). *Leader's skill: a textbook*. Lileia-NV. [In Ukrainian].

Lagoda, O. M., Stetsenko, K. M. (2007). Image as a stylistic characteristic of personality. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, (2), 82–89. [In Ukrainian].

Nyanko, V., Pohribna, O. (2019). Requirements for the behavior of the presenter in the frame. *Aktualni problemy pryrodnychykh i humanitarnykh nauk u doslidzhenniakh molodykh uchenykh "Rodzynka–2019": XXI All-Ukrainian scientific conference of young scientists*, 368–370. [In Ukrainian].

Senior, O. M. (2020). Conference in modern Ukrainian pop music: problems and prospects. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 242–246. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 10.09.2021

https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.11*
УДК 780.616.432:94(72)+(045/046)

О. Ю. Степанова
Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ФОРТЕПІАННА КУЛЬТУРА ПІВДЕННОЇ ТА ЛАТИНСЬКОЇ АМЕРИКИ: ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ Й ТРАНСФОРМАЦІЇ

***О. Ю. Степанова*. Фортепіанна культура Південної та Латинської Америки: особливості становлення й трансформації**

Досліджено особливості формування та еволюції фортепіанної культури в країнах Південної та Латинської Америки. Виокремлено й проаналізовано чинники, що стали відправною точкою в розвитку багатогранної музичної культури цього регіону. Показано вплив європейської культури на латиноамериканському континенті крізь призму фортепіанної творчості. Уточнено історичну періодизацію розвитку латиноамериканської фортепіанної музики. Висновано, що мірою свого розвитку ця музична культура діалектично сполучала культурну специфіку Старого і Нового Світу. Наголошено, що в умовах суперечливого культурного обміну латиноамериканські композитори намагались зберегти власну ідентичність.

Ключові слова: *взаємодія культур, фортепіанна культура, музична культура Південної Америки, музична культура Латинської Америки*.

***O. Stepanova*. Piano culture of South and Latin America: features of formation and transformation**

The purpose of the article involves a thorough study of the original sources of the emergence in Latin and South America of such an instrument as the piano. In addition, it is necessary to trace the historical stages of the transformation of the composer's style – from European classical to a new ideological and artistic musical embodiment of a specific Latin American culture.

The methodology. The main research method in the article is based on next principals: cultural-historical, comparative-typological, structural, analysis and synthesis and ascent from the abstract to the concrete.

The results. The conducted historical and musical analysis revealed the importance of the piano for the formation of the musical culture of South and Latin America. Thanks to touring artists from Europe, the piano gradually gained popularity. Its evolution has gone from European imitation to the formation of its own identity in world music culture. The path of Latin and South American composers to national identity took place through rethinking and interpreting the musical styles of past eras (baroque, classicism, romanticism) and folklore. During the period of experiments, study and introduction of national cultural elements, piano works by composers of Latin and South America had a high level of professionalism and popularity.

The scientific novelty. It is that the work is a comprehensive scientific study, which substantiates a holistic system of evolution and transformation of piano culture in South and Latin America.

The practical significance. The materials of the article can be used in further research on the phenomenon of Latin America piano culture, as well as in classes on the history of piano art and world music history.

Keywords: *interaction of cultures, piano culture, musical culture of South America, musical culture of Latin America*.

Актуальність теми дослідження. Сучасний етап розвитку та взаємопроникнення культурних феноменів відбувається на тлі надзвичайно динамічного інформаційного обміну за допомогою новітніх засобів комунікації та збереження інформації. У таких умовах новітній культурний процес, зокрема й музична культура Південної та Латинської Америки, вбирає як глобальний, так і національний зміст. Так, універсалізм, притаманний культурі цього регіону, діалектично сполучає національні ознаки та елементи музичної культури європейських країн. Свого часу «вавилонське возз'єднання» представників різних культур зумовило появу докорінно нових музичних стилів та напрямів, що передбачають глибинне вивчення й ґрунтовний аналіз. Адже спосіб життя, побут, історичні, політичні події неабияк вплинули на формування й подальшу трансформацію музичної, зокрема фортепіанної, культури.

У зв'язку з цим однією з актуальних дослідницьких проблем, що потребує цілісного та ґрунтовного вивчення, є питання ідентифікації й збереження етнічних інтонацій, вивчення їх історії та трансформації. Зокрема, нині недостатньо вивчені особливості становлення латиноамериканської ідентичності у фортепіанному мистецтві, а також процес взаємодії та взаємовпливу національного й інтернаціональ-

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

ного музичних елементів у композиторській творчості.

Постановка проблеми зумовлена необхідністю визначення впливу європейської традиції на культурний процес у Латинській та Південній Америці крізь призму фортепіанної творчості. Уважається, що музична культура південно-американського регіону сформувалась відносно нещодавно. Латиноамериканська культура, приваблюючи європейців своєю самобутністю, завжди викликала науковий та виконавський інтерес. Так, зокрема, аналізуючи специфічні ознаки латиноамериканської культури, Х. Ортега-і-Гассет наголошує, що одним з привілеїв латиноамериканської музичної культури є її «молодий вік», унаслідок чого на відповідних колоніальних землях відбувається «омолодження» старої раси і культури (Ortega y Gasset, 1981, с. 89–117). Визначення шляхів розвитку багатонаціонального стилю фортепіанної музики Латинської та Південної Америки потребує глибинного аналізу не лише природи латиноамериканської музичної ментальності, але й вивчення передумов становлення фортепіанної культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розгляд передумов формування фортепіанної культури на теренах Латинської та Південної Америки передбачає звернення до наукових праць як вітчизняних, так і зарубіжних музикознавців.

Одним з магістральних досліджень, на якому базується наша стаття, є докторська дисертація В. Доценко «Історія музики Латинської Америки XVI–XX століть» (2014). Значна увага в цій праці присвячена розвитку загальної культури доколумбівської епохи та після завоювання земель конкістадорами.

У працях М. Сапонова «Музична культура Куби. До проблеми народних традицій в професійній композиторській творчості» (1977) та В. Федотової «До питання про тематизм “Бразильських Бахіан” Е. Вілла-Лобоса» (1983) ґрунтовно досліджено фортепіанну культуру регіонів Куби та Бразилії.

Дослідницька логіка передбачає також звернення до довідкової літератури, зокрема до «Музичної енциклопедії», що, у підсумку, дозволило провести паралель між традиційними та сучасними поглядами на історію розвитку музичної культури Латинської й Південної Америки.

Досягнення цілісної картини історичних подій, що вплинули на сучасні тенденції у фортепіанному мистецтві Латинської та Південної Америки, передбачає звернення до здобутків західних музикознавців, особливе місце з-поміж яких посідають дослідження О. Майєр-Серра (1941), Ф. Ортіз (1963) та С. Оспіна-Ромеро (2019). Так, зокрема в праці С. Оспіна-Ромеро «Привиди в машині та інші казки навколо “чудового винаходу”: фортепіано для гравців у Латинській Америці на початку XX століття» містяться суттєві дані про статистику торговельних відносин Латинської Америки з фортепіанними фабриками США та Європи, що сприяє точнішому та цілеспрямованішому розумінню процесу розвитку латиноамериканської музичної культури. Крім того, аналіз особливостей джазового стилю Латинської та Південної Америки зумовив звернення до праці В. Конен «Шляхи американської музики» (1965).

Дослідницька **мета** передбачає ґрунтовне вивчення першоджерел появи на території Латинської та Південної Америки такого інструменту як фортепіано. Крім того, необхідно простежити історичні етапи перетворення композиторської манери — від європейського класицистичного до нового ідейно-художнього музичного втілення специфічної латиноамериканської культури.

Виклад основного матеріалу дослідження. Історія розвитку музичної культури Латинської та Південної Америки доволі складна й різноаспектна. До основних складових її формування варто віднести синтез витоків американських (індіанських), європейських (іспанських і португальських) та африканських культур. «Значення і вплив кожного з них по-різному проявився в різних регіонах континенту — залежно від рівня індіанської культури, наявності й чисельності негритянського населення, зв’язків регіону з метрополією та особливостями його економічного, політичного і культурного розвитку, а також з інших причин історичного характеру» (Пичугин, 1976, с. 171–172).

У XX ст. бразильський учений А. Рамос виокремив основні етнічні групи, які населяють Латинську і Південну Америку. До них він відніс: іспанців (у Бразилії — португальці), креолів (іспанці і португальці, які народилися в Америці), метисів (білі + індіанці), мулатів (білі + темношкірі), самбо (індіанці + темношкірі) (Рамос, 1944, с. 125–126). Таке змішання, національне та расове, вплинуло на дифузне взаємопроникнення культурної спадщини, на фоні чого сформувалась єдина латиноамериканська культура. Відповідно до цього, відсоткове співвідношення кожної зі згаданих культур у різних регіонах вплинуло на утворення нових музичних стилів. Як зазначає П. Пічугін у статті «Музичної ен-

циклопедії», у «ацтеків, майя та інків — творців величних культур доколумбової Америки вже спостерігалась значна жанрова диференціація музики залежно від її суспільної функції і змісту, у них культивувалась музика ритуальна, воєнна, музика, пов'язана з календарним циклом землеробства, з полюванням, музика для розваги, танців та інше» (Пичугин, 1976, с. 172). Цікавим фактом у розвитку професійної музики стало те, що інки першими «серед народів Нового Світу заснували музичні школи і розробили систему музичної освіти, надали музичним ритуалам і різним музично-поетичним і хореографічним "дійствам" суворо регламентованого офіційного характеру» (Пичугин, 1976, с. 175).

У своєму дослідженні ми використовуємо історичну періодизацію розвитку латиноамериканської музики, запропоновану В. Доценко, у якій виокремлено такі етапи: «колоніальний період (XVI — початок XIX століття), протягом якого Латинська Америка перебувала під повною гегемонією Іспанії та Португалії; період після завоювання незалежності (XIX століття), протягом якого поряд з впливом європейської музики відбувалося зародження національних традицій; національний період (з початку XX століття). Період, що починається з другої половини XX століття, <...> прийнято називати універсальним» (Доценко, 2014, с. 14).

Серед основних прошарків населення, які стали основою для формування національної ідентичності у сфері музичної культури, на думку В. Доценко, можна означити чотири різновиди: «автохтонний прошарок (місцевий); іберійський (поява у XVI столітті — іспанська та португальська культури); африканський (виник у XVI столітті); пізньоєвропейський (проникнення у XIX столітті елементів французької, італійської та інших європейських культур)» (Доценко, 2014, с. 22).

Однак іберійський та пізньоєвропейський різновиди не мають значних відмінностей. Так, з приходом переселенців індіанське населення потерпало від пригнічування. На території Мексики музична культура збереглася лише в декількох регіонах. Мексика, перебуваючи під впливом, зокрема, іспанської культури, стала місцем формування нової метиської музики. Проникнення інтонацій, мелодій, ритміки, інструментарію іспанців у музику етнічного населення призвели до поступової втрати власної ідентичності останніх (Пичугин, 1976, с. 173).

Крім того, утворюється окремий напрям у розвитку латиноамериканської культури — креольська музика з усіма її стильовими особливостями, породженими передусім асиміляційними процесами між музикою аборигенів та європейців (іспанців та португальців). Основними її специфічними ознаками, властивими також усім регіонам Латинської та Південної Америки, стали «панування тридольного розміру, змінні метри і поліритмія, переважання мажоро-мінору, спів на два голоси паралельними терціями, обов'язковий супровід співу грою на музичних інструментах» (Пичугин, 1976, с. 175). Через екстремальні історичні події в житті аборигенів Латинської та Південної Америки, коли колонізатори інтенсивно заселяли завойовані території, культура місцевих жителів потерпала від глобальних трансформацій.

Однією з форм музичного перевтілення, на думку П. Пічугіна, стала афроамериканська музика, яка інтегрувалась у вже сформовані музичні форми регіонів. «Негри привнесли до неї специфічні елементи своїх художніх традицій, через що іспанська та португальська музика у виконанні негритянських музикантів суттєво змінювала вигляд: тридольні метри "стягувалися" у дводольні, ритм ставав синкопованим і набував більшої гостроти, структура музичних періодів втрачала чітку квадратність...» (Пичугин, 1976, с. 176).

Під час опису процесів, які відбувалися в музичній культурі Південної та Латинської Америки в часи формування її ідентичності, найвдалішим, на наш погляд, є використання терміну «транскультурація», який запропоновано в 1940 р. відомим кубинським антропологом Фернандо Ортізом. Транскультурація як концепт яскраво ілюструє процеси культурної інтеграції різних віх населення на теренах регіону, який досліджується (Ortiz, 1963, с. 3). Використання цього терміну дозволило латиноамериканським дослідникам яскраво проілюструвати «характеристики еволюції латиноамериканської культури, упродовж якої відбуваються різноманітні з'єднання і роз'єднання, втрати і знахідки, консервація і трансформація, і в підсумку викристалізовується нова культура як феномен, не існуючий раніше» (Ortiz, 1963, с. 35). Загалом, транскультураційні процеси спостерігалися у всіх відомих історії культурах; цей процес актуальний і на сучасному етапі розвитку суспільства. Яскравим історичним прикладом є поняття «західна культура», у якій «з безлічі вихідних культур, утворюється еволюціонуюча єдність» (Ortiz, 1963, с. 35). Доречно, на наш погляд, також згадати гегелівську діалектику, а саме закон заперечення заперечення, що дозволяє простежити,

як винищення індіанської культури, тобто руйнівний процес, стає початком зародження нової музичної культури. Водночас згодом тематичні та інтонаційні інтереси композиторів все одно повертались до своїх витоків. Як стверджує Ф. Ортіз, «уявній позитивній конструкції феномену транскультурації протистоїть глибоке перманентне порушення через те, що є чужорідним і домінуючим» (Ortiz, 1963, с. XXIX).

Професійна музична творчість тривалий час перебувала та розвивалась у лоні церкви. Лише наприкінці XIX ст. стали з'являтися перші заклади музичної освіти, гастрольний процес та виступи місцевих композиторів, салонна музика. Спочатку переважали креольські мотиви, спрямовані на імітацію європейської музики. Але вже у XX ст. з'явилися композитори, які бажали «вийти за рамки європейських взірців» (Пичугин, 1976, с. 176).

Поширення фортепіано на території Південної та Латинської Америки вплинуло на діалог між американською та європейською культурами. Для формування культури Лаинської й Південної Америки важливим став вплив європейських художників, митців, науковців. Це сприяло організації професійної композиторської школи, оскільки перші спроби розвитку професійної музики ґрунтувалася на європейській музичній традиції.

Перше фортепіано прибуло до Латинської Америки в 1810 р. (Куба). З цього року починається ознайомлення кубинців з музикою Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. 1816 рік знаменується відкриттям у Гавані Музичної академії «Санта Сесилія». Ця подія означала початок підготовки професійних виконавців та композиторів (Доценко, 2014, с. 97). Паралельно з Гаваною розвивалась музична культура Мексики. Пріоритетною безпосередньо в Мексиці була італійська музика. Як зазначає іспано-мексиканський музикознавець Отто Майер-Серра, «абсолютне домінування фортепіано свідчить про те, що музичне мистецтво в суспільстві цілком перебуває в руках аматорів <...> аматорський же характер мали й публічні концерти. Головними фігурами в них були "сеньйора, яка захоплюється музикою", і "пристрасний меломан"» (Mayer-Serra, 1941, с. 32).

Однак публічні виступи професійних виконавців або симфонічного оркестру не відбувались аж до 1840-х рр. Поштовхом стали візити європейських гастролерів, які привносили до музичної культури Латинської та Південної Америки нові інтонації й популяризували класичні взірці.

Лише в 1857 р. «Філармонічне суспільство» організувало концерти, в яких уперше в Мексиці прозвучали дві симфонії Й. Гайдна і В. Моцарта, і лише в 1870 р. музикант-просвітник Мелес Моралес виконав Другу і П'яту симфонії Л. Бетховена.

До XX ст. професійна музика Мексики повторювала досягнення європейського класицизму та романтизму. Основним поясненням таких обставин є те, що в період формування професійної музики на території Мексики й інших країн Латинської та Південної Америки були доступні здобутки лише європейських композиторів; музиканти, водночас, також навчались у Європі, де пріоритет був відданий німецьким та французьким закладам музичної освіти.

Кубинський піаніст і композитор Ніколас Руіс Еспадеро (1832–1890) був одним з тих, хто використовував та поширював традиції європейської фортепіанної школи на території Латинської Америки. Лише в одному з його творів за основу взяті національні креольські мотиви — фантазія концертного типу «Пісня гуахіро». Загалом же «внесок Ніколаса Еспадеро в кубинську музику визначається не стільки художньою цінністю його творів, скільки віртуозною технікою фортепіанного письма, у якій він, будучи сам піаністом, що концертує, набагато випередив своїх сучасників» (Доценко, 2014, с. 115).

Одним з перших, хто повернувся на батьківщину та успішно спробував розірвати канони європейської фортепіанної традиції, надаючи перевагу місцевому колориту і зацікавивши широкі верстви населення, був Понсе Мануель. Його основні ідеї були основані на мексиканській національній мелодиці, але згодом композитор також звернувся до індіанських витоків. Як стверджує Г. Шохман, «Понсе був занадто тісно зв'язаний з європейською, зокрема з іспанською музичною традицією. Його музиці, за всієї її барвистості і мелодичної привабливості, не вистачало маштабу, сили — того динамізму, який міг би зробити її музикою нації» (Шохман, 1973, с. 113). Тим не менш, його учень Карлос Чавес зміг реалізувати таку ідею. Відтепер професійні композитори Латинської та Південної Америки стали спроможними створювати справді національне мистецтво. Як зазначає П. Печугін, «першими подолали націоналістичну і художню обмеженість індіанської, афроамериканської, а також естетичну невизначеність креольської орієнтації й досягли у творчості синтезу загальнонаціональної музичної основи і передових досягнень європейської компо-

зиторської техніки Е. Вілла-Лобос (Бразилія), К. Чавес (Мексика)» (Пичугин, 1976, с. 177) та ін. К. Чавес став справжнім символом музичної Мексики. Серед перших фортепіанних творів, опублікованних ще в дитинстві, є Соната Фантазія (1918), «Наївні сторінки», чотири етюди та чотири вальси. У своїх інтонаційних розвідках К. Чавес звертається до фольклору і кожна нова пісня чи мелодія стає культурним здобутком. Таким чином, його фортепіанні твори балансують між відчуттями нового, деякою мірою екзотичного й традиційного. Завдяки такому нашаруванню виникала можливість повторного відкриття початкової культури через призму новоствореної культури Нового Світу.

У фортепіанній творчості Ейтор Вілла-Лобос (1887–1959), бразильський композитор та фольклорист, здійснив значний внесок для розвитку професійної музики на теренах Латинської Америки. Серед його здобутків у цьому напрямі слід відзначити публікацію навчальних посібників («Практичне керівництво», «Хоровий спів», «Сольфеджіо» та ін.), розробку системного музичного виховання для дітей (наслідком чого стала теоретична праця «Музичне виховання»), пропагандистську діяльність з метою популяризації бразильської народної музики, зокрема використовуючи новий музичний інструмент – фортепіано («Ейтор Вілла-Лобос», 2018).

Упродовж майже семи років (з 1905 по 1912) Е. Вілла-Лобос подорожував країною, накопичуючи фольклорний матеріал, який згодом яскраво проявився у фортепіанних композиціях. Одним з прикладів творчого використання Е. Вілла-Лобосом національних інтонацій у фортепіанній творчості стали «Бразильські Бахіани» (1944). Тематизм кожної бахіани досить різноманітний, так само, як і інструментальний склад: для оркестру (№ 2, 7, 8, 9), для сопрано та ансамблю віолончелей (№ 5 і № 1), для фагота і флейти (№ 6), а також для фортепіано (№ 4) і фортепіано з оркестром (№ 3).

Композитор, аналізуючи структуру «Бразильської Бахіани» №4, написану виключно для фортепіано, використав класичну європейську традицію створення поліфонічних творів, тобто її форма визначається як клавірна сюїта. Її початок багато в чому перекликається з творами, написаними улюбленим композитором Е. Вілла-Лобоса – Й. С. Бахом. Але вже в третій частині (Арія – Кантига), головна тема створена за принципом хоралу, в основу якого покладено мотив бразильської народної пісні (Федотова, 1983, с.131).

Завдяки високій майстерності та цікавим творчим здобуткам Е. Віла-Лобос і К. Чавес здобули світове визнання. Таким чином, «професійна музика Латинської та Південної Америки включилася в русло розвитку світової музичної культури» (Пичугин, 1976, с. 177).

Латинська та Південна Америка стали осередком, з якого почалось зародження стилю джаз. Так, В. Конен у книзі «Шляхи Американської музики» зосереджує увагу на тому, що «першими музикантами джазу були темношкірі далекого Півдня. Задовго до того, як артисти джаз-бенду в накрохмалених манишках і смокінгах, виблискуючи "менестрельною" посмішкою, почали розважати з естради публіку Чикаго або Нью-Йорка, у негритянських районах країни, у вуличних балаганах, цирках-шапіто або просто на відкритих збіговиськах чорношкірі співачки в яскравому одязі, з намистом із золотих монет на шиї, виспівували блюзи з серйозністю і патетичністю, властивими народним виконавцям» (Конен, 1965, с. 315). Асиміляція афроамериканської музики на перших своїх етапах відбувалась через гувернанток та хатніх робітниць, які, працюючи в оселях, наспівували дітям сумні колискові й інші національні пісні, формуючи нові слухові орієнтири. У XX ст. А. Рольдан (1900–1939) і А. Катурлі (1906–1940) були тими композиторами, які пов'язували свою творчість з африканськими витоками на Кубі.

Вплив ритміки темношкірих та специфічної інтонаційної культури поширився не лише на бенди з класичним складом музичних інструментів, а й на новозавезений музичний інструмент – фортепіано. «Ранній джаз нагадують і деякі інструментальні прийоми. Так, піаністичний стиль рег-тайму, з його акордовими "плямами" і ударними ефектами, склався як результат перенесення на клавіатуру сучасного фортепіано принципів гри на банджо або гітарі. Очевидно, під впливом латиноамериканських щипкових інструментів фортепіано в американському джазі перетворилося на ударний інструмент» (Конен, 1965, с. 314).

Система еволюції та трансформації музичної культури європейського плану на новий, латиноамериканський рівень спостерігається у творчості бразильського композитора К. А. Ґомеса (1836–1896). На прикладі його фортепіанного циклу «Бразильське фортепіано» можна простежити, як кристалізована європейська культура на південному континенті набувала нових виразних можливостей. Наявні в них мотиви темношкірих, втілюються в синкопованих

елементах та використанні пентатоніки (Доценко, 2014, с. 110).

Як показано в дослідженні В. Доценко, до головних причин затяжного розвитку музичної, особливо фортепіанної, культури Латинської та Південної Америки, належать «нечасті виступи латиноамериканских композиторів у виконавській практиці; географічна віддаленість; недостатній розвиток культурного обміну; консервативні погляди виконавців та слухачів» (Доценко, 2014, с. 4–5).

На відміну від латиноамериканських, започаткованих на межі XIX–XX ст., європейські музичні школи, зокрема фортепіанні, мають багатовікове історичне підґрунтя. Окрім означених В. Доценко причин пізнього розвитку фортепіанної культури Латинської та Південної Америки, важливим став і процес імпорту музичних інструментів на континент. У зв'язку з високим рівнем конкуренції на ринку виробництва та збуту музичних інструментів між компаніями Північної Америки та Німеччини, США довелося переглянути свої торговельні принципи, що спричинило в 1912–1915 рр. суттєве зростання попиту на фортепіано в Латинській та Південній Америці. Як зазначає С. Оспіна-Ромеро, посилаючись на статистичні дані Т. Маркса, «Бразилія була головною проблемою, оскільки товари з США конкурували з французькими і німецькими інструментами, які, як наполягав Маркс, "здаються трохи краще пристосованими до бразильських умов. Оскільки велика частина Бразилії знаходиться в тропічному кліматі, не слід надсилати фанеровані коробки, і слід використовувати тільки найкращий клей. Спинка повинна отримати хорошу обробку, оскільки інструменти часто розміщують у центрі кімнати. Легка вага, продуманий дизайн і чистове оздоблення потрібні для торгівлі вищого класу"» (Ospina-Romero, 2019, с. 15). На прикладі Аргентини та Чилі ми можемо простежити, у якому співвідношенні інструменти з Європи переважали на ринку Латинської та Південної Америки. «У 1913 році, тоді як Аргентина імпортувала піаніно на суму $200 000, з яких понад $100 000 було витрачено в Німеччині і лише $26 000 в США, Чилі закупила інструментів на суму більше $60 000 і надавала перевагу США — близько 60 % від суми» (там само, 2019, с. 15). Подібні масштабні торговельні відносини між країнами демонструють зростання популярності фортепіано на теренах Латинської та Південної Америки, що зумовлювало активне поширення фортепіанної культури та приводить до активної творчої діяльності серед місцевого населення як в аматорському, так і професійному напрямах.

Висновки. Виконаний історико-музичний аналіз виявив значення фортепіано для формування музичної культури Латинської та Південної Америки. Завдяки гастролерам з Європи фортепіано поступово набувало популярності. Його еволюція пройшла шлях від європейського імітування до формування власної ідентичності у світовій музичній культурі. Шлях латиноамериканських композиторів до національної самобутності відбувався через переосмислення та інтерпретацію музичних стилів минулих епох (бароко, класицизм, романтизм) і фольклору. У період експериментів, вивчення й упровадження внутрішньо національних культурних елементів фортепіанні твори композиторів Латинської та Південної Америки досягли високого рівня професійності та набули значної популярності.

Особливо слід відзначити націленість композиторів Латинської та Південної Америки у XX ст. на відтворення місцевих етнічних мотивів. В умовах суттєвих соціокультурних трансформацій гостро відчувається потреба в збереженні власної національної ідентичності, що яскраво продемонстровано у творчості композиторів К. Чавеса (Мексика) та Е. Вілла-Лобоса (Бразилія).

Початок XX ст. пов'язаний з комерційною експансією латиноамериканського ринку у всіх сферах діяльності, зокрема й у музичній культурі. Визначено, що в період 1910–1920-х рр. відбувалась активна торгівля фортепіано між США та Латинською Америкою. Поліпшення торговельних відносин зумовило певне реконструювання в механізмах інструменту і таким чином зростав інтерес як до фортепіано, так і до фортепіанної культури та освіти.

Перспективи подальшого дослідження передбачають вивчення питань, пов'язаних із впливом митців Північної та Південної Америки на фортепіанне мистецтво Європи.

Список посилань

Доценко, В. Р. (2014). *История музыки Латинской Америки XVI–XX веков*. [Дисс. доктора искусствоведения. Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского].

1 Sprechstimme або Sprechgesang — специфічна вокально-виконавська техніка (також відома як «розмовний спів»), відповідно до якої параметр звуковисотності частково нівелюється, але лише за умови збереження мелодичного рельєфу.

Ейтор Вілла-Лобос (2018, 11 листопада). В *Вікіпедія*. http://surl.li/ajzww.

Конен, В. Дж. (1965). *Пути американской музыки.* Музыка.

Пичугин, П. (1976). Латиноамериканская музыка. В *Музыкальная энциклопедия* (Т. 3, с. 172–178). Советская энциклопедия.

Федотова, В. (1983). К вопросу о тематизме «Бразильских бахиан» Е. Вилла-Лобоса. *Музыка стран Латинской Америки*. Музыка.

Шохман, Г. (1973). Карлос Чавес. *Советская музыка*, 1, 112–119.

Mayer-Serra, O. (1941). *Panorama de la musica mexicana. Desde de la independencia hasta la actualidad*. El Colegio de Mexico.

Ortega y Gasset, J. (1981). *Meditacion del pueblo joven*. Alianza editorial.

Ortiz, F. (1963). *Contrapunto cubano del tabaco y el azucar*. Consejo nacional de cultura, Ed. Universitaria.

Ospina-Romero, S. (2019). Ghosts in the Machine and Other Tales around a "Marvelous Invention": Player Pianos in Latin America in the Early Twentieth Century. *Journal of the American Musicological Society,* 72 (1), 1–42. https://doi.org/10.1525/jams.2019.72.1.1

Ramos, A. (1944). *Las poblaciones del Brasil*. Fondo de Cultura Economica.

References

Dotsenko, V. R. (2014). *Music history of Latin America of the 16th — 20th centuries.* [Diss. doctor of art history. Moscow State Tchaikovsky Conservatory]. [In Russian].

Heitor Villa-Lobos (2018, November 11). In *Wikipedia*. http://surl.li/ajzww [In Ukrainian].

Kohnen, W. J. (1965). *Ways of American Music*. Muzyka. [In Russian].

Pichugin, P. (1976). Latin American music. In *Muzykal'naja jenciklopedija* (Vol. 3, pp. 172–178). Sovetskaja jenciklopedija. [In Russian].

Fedotova, V. (1983). On the subject of the "Brazilian Bachians" by E. Villa-Lobos. *Muzyka stran Latinskoj Ameriki*. Music. [In Russian].

Shokhman, G. (1973). Carlos Chavez. *Sovetskaja muzyka*, 1, 112–119. [In Russian].

Mayer-Serra, O. (1941). *Panorama de la musica mexicana. Desde de la independencia hasta la actualidad*. El Colegio de Mexico. [In Spanish].

Ortega y Gasset, J. (1981). *Meditación del pueblo joven*. Alianza editorial. [In Spanish].

Ortiz, F. (1963). *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. Consejo nacional de cultura, Ed. Universitaria. [In Spanish].

Ospina-Romero, S. (2019). Ghosts in the Machine and Other Tales around a "Marvelous Invention": Player Pianos in Latin America in the Early Twentieth Century. *Journal of the American Musicological Society,* 72 (1), 1–42. https://doi.org/10.1525/jams.2019.72.1.1 [In English].

Ramos, A. (1944). *Las poblaciones del Brasil*. Fondo de Cultura Economica. [In Spanish].

Надійшла до редколегії 27.09.2021

https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.12*
УДК 78.011.26.036.071(410)Стінг(045)

О. В. Стецкович
Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ АВТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ СТІНГА

***О. В. Стецкович*. Стильова еволюція авторської творчості Стінга**

Розглянуто передумови становлення авторського стилю знаменитого британського рок і поп-музиканта Ґ. М. Т. Самнера, відомого під сценічним ім'ям Стінг. Здійснено періодизацію стильової еволюції авторської творчості митця та визначено її основні етапи. Охарактеризовано значення творчості Стінга в контексті сучасної масової музики. Виявлено ключові стилістичні тенденції, що формували індивідуальний авторський стиль музиканта. Розкрито провідні жанрово-стильові особливості авторської творчості. Виявлено характерні особливості художнього мислення Стінга. Висвітлено особистісні та професійно-художні критерії творчості співака як універсального митця.

Ключові слова: *Стінг, співак, творча особистість, композиторська творчість, виконавський стиль, інтерпретація, популярна музика, масова музична культура, полістилістика*.

***O. Stetskovych*. Style evolution of Sting's creativity**

The purpose of this article is to outline the evolutionary vector of the style evolution of G. M. T. Sumner's (Sting) creativity.

The methodology. The study is based on the comprehensive use of systematic, historical and cultural approaches, as well as methods of periodization and genre-style analysis.

The results. The article analyzes the work of one of the recognized masters of world popular music — English musician G. M. T. Sumner, better known by the stage name Sting.

The topicality of the chosen topic is due to the artistic and socio-cultural significance and genre and stylistic diversity of Sting's creative work, which in the research space of modern musicology still remain poorly understood.

The article considers the preconditions for the formation of Sting's authorial style, reveals the key stylistic trends that shaped his individual authorial style, and highlights the personal and professional-artistic criteria of his creative activity. Embodying in one person the guise of a composer, poet, singer, guitarist and actor, G. M. T. Sumner (Sting) is a shining example of a modern universal artist. He illustrates by his own example typical genre-style metamorphoses of mass music of the late XX — early XXI century, revealing new paradigms of modern world music art.

The stylistic evolution of Sting's creativity is substantiated in accordance with the proposed concept of periodization of his creative activity. The main periods of the artist's creative activity are outlined: 1) early (1977–1990); 2) mature (1991–2012) and 3) late (since 2013). The stylistic priorities inherent in each of these periods are described. The uniqueness and originality of Sting's authorial artistic style lies in the peculiarity of his artistic thinking, which to some extent is based on the concept of stylistic pluralism.

The stylistic evolution of Sting's works represents his appeal to various stylistic models of modern mass music (rock, jazz, pop, reggae). At the same time, the artist's stylistic search goes far beyond popular music, extending to the spheres of academic and ethnic musical traditions.

The scientific novelty of this article is that this study for the first time reveals the stylistic evolution of Sting's works, its periodization and identifies the main stages, identifies the leading genre and style features of the artist's works and the characteristics of his artistic thinking.

The practical significance of the article lies in the possibility of using its materials and conclusions in further research on this issue, in performing and pedagogical practice (in the courses "Music of the XX century", "History and theory of modern music", "History of rock music", etc.).

Key words*: Sting, singer, creative personality, composer's creativity, performing style, interpretation, popular music, mass music culture, polystylistics.*

Постановка проблеми. Історія світової музичної культури XX ст. відзначається всеосяжним переосмисленням константних художніх догматів академічної музичної традиції, вираженим зокрема в кристалізації новітніх форм музикування, що визначили формування т. зв. «третього пласта». Художньо-естетичне становлення цього явища зумовило появу нових жанрів і стилів музики, які орієнтовані на доступність сприйняття й здебільшого на розважальність.

У площині сучасної масової музики, широко представленої надзвичайно багатогранною стильовою панорамою, предметний дослідницький

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

інтерес наразі вможливлює комплексну характеристику авторського творчого доробку окремих митців. Саме в такому ракурсі в рамках цієї статті аналізується творчість англійського музиканта Ґордона Метью Томаса Самнера (більше відомого під сценічним ім'ям *Стінг*) — одного з визнаних майстрів світової популярної музики, чия безпосередня художня діяльність формує її сучасне обличчя. Ґ. М. Т. Самнер, втілюючи в одній особі іпостасі композитора, поета, співака, гітариста і актора, власним прикладом унаочнює характерні для масової музики кінця XX — початку XXI ст. жанрово-стильові метаморфози, у такий спосіб розкриваючи нові парадигми сучасного світового музичного мистецтва.

Актуальність теми статті зумовлена мистецькою та соціокультурною значущістю й жанрово-стильовим розмаїттям творчого доробку Ґ. М. Т. Самнера, які в дослідницькому просторі сучасного музикознавства все ще маловивчені. З урахуванням комплексності та багатоаспектності зазначеної теми, особливої актуальності набуває також необхідність формування цілісного аналітичного апарату, що має на меті відстеження стильових трансформацій композиторського письма Стінга.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасне світове музикознавство налічує чималу кількість праць, присвячених висвітленню життєвого шляху і художньої діяльності Стінга. Саме вони становлять теоретичну базу цієї статті. Більшість зазначених досліджень розкривають насамперед різні аспекти проблематики, пов'язаної з життєтворчістю митця та фактами його біографії. Такими є ґрунтовні розвідки В. Арта «Гостра особистість. Творча біографія співака» (Арт, 2007), Р. Селлерса «Стінг: біографія» (Sellers, 1989), У. Кларксона «Стінг. Таємниці життя Ґордона Самнера» (Кларксон, 1998), К. Уелча «"Поліс" та Стінг» (Уелч, 1997), К. Вуда «Стінг. Сповідь Грішника. Життєвий та творчий шлях» (Вуд, 2004), Крістофера Гейбла «Поезія та музика Стінга» (Gable, 2009), Дж. Беррімана «Стінг у казці» (Berryman, 2000), К. Сендфорда «Стінг: руйнівник» (Sandford, 2000), А. Веста «Стінг та "Поліс": за їхніми стопами» (West, 2015). Зазначимо, що питання критичного аналізу та систематизації наявних публікацій з проблематики детальніше висвітлювалися в попередніх публікаціях авторки (Стецкович, 2020, 1; Стецкович, 2020, 2; Stetskovych, 2021).

Так, зокрема, названа книга У. Кларксона (Кларксон, 1998) висвітлює особливо важливі події життєвого шляху Ґ. М. Т. Самнера та створює яскраві портрети людей, які сприяли його особистісному і професійному становленню та подальшому перетворенню на видатного співака і композитора Стінга. На противагу цьому К. Уелч (Уелч, 1997) розглядає, як вже раніше зазначалося, «не лише життєвий шлях митця, а також і його композиторську та виконавську творчість, надаючи докладний аналіз всіх пісень Стінга з різних альбомів» (Стецкович, 2020, 2, с. 53–54). Множинні грані таланту Г. Самнера розкриті в його автобіографії «Стінг. Розбита музика: це історія про мене, якого ніхто не знає» (Стінг, 2005), яка є «вагомим і достовірним джерелом пізнання особистості і творчості Стінга» (Стецкович, 2020, 2, с. 53). У цій публікації, котра миттєво здобула статус бестселера, знаменитий співак «висвітлює від самого початку шлях, яким він дійшов до слави, свої перемоги та провали, обмірковує та узагальнює свій індивідуальний досвід у мистецтві й занурює в глибини своїх особистісних переживань» (Стецкович, 2020, 2, с. 53–54).

Єдине на цей час монографічне дослідження музичних і вербальних текстів Стінга належить англійському науковцеві Крістоферу Гейблу, який у своїй праці «The Words and Music of Sting» (Gable, 2009) розглянув творчість співака від першого альбому рок-гурту «The Police» до сьомого сольного альбому «Sacred Love». К. Гейбл, аналізуючи мистецький доробок Стінга, загалом визначає артиста передусім як барда, підкреслюючи «стінгівську» манеру оповідача, зокрема в альбомах 1990-х рр. «Ten Sammoner's Tales» та «Mercury Falling» (Gable, 2009, с. 108–110).

Окремою категорією інформаційних джерел є численні матеріали музичної періодики, залучення яких дозволяє докладно проаналізувати соціокультурні аспекти життєтворчості Стінга.

Зауважимо, що ці публікації є здебільшого англомовними, за винятком окремих видань, представлених найчастіше в російськомовному перекладі.

Утім, в українському мистецтвознавстві, на превеликий жаль, творча діяльність Стінга, попри шалену популярність цього видатного сучасного музиканта в усьому світі та значну художню цінність його мистецьких здобутків, дотепер майже не набула відображення. Нині нечисленні україномовні праці в галузі літературознавства присвячені творчому доробку Стінга та його мистецькій особистості, репрезентовані лише науковими розвідками докторки філологічних наук, професорки Н. В. Нау-

менко, яка в публікаціях «Дивосвіт англійської поезії в пісенній ліриці Стінга» (Науменко, 2018, 1), «Просодичні елементи пісенного тексту Стінга: строфіка, метрика, рима» (Науменко, 2018, 2), «“Я — не людина з тисячею лиць»: образ ліричного героя в пісенному доробку Стінга» (Науменко, 2019, 3), «Велика подорож «Останнього корабля»: формозмістові характеристики альбому Стінга “The Last Ship” (2013)» (Науменко, 2019, 1), «Жанрові характеристики пісенного доробку Стінга» (Науменко, 2019, 2) та ін. детально аналізує змістовно-семантичні та жанрові аспекти вербальної складової творчості митця та специфіку його унікальної манери оповіді.

Що ж стосується вітчизняної музичної науки, то слід зазначити, що на її теренах проблематика, пов’язана з творчістю Стінга, досі практично не ставала об’єктом спеціального музикологічного дослідження. Винятком є лише публікації авторки статті, що детермінує наукову новизну цієї праці.

Результатом аналізу літературних і наукових джерел, пов’язаних із висвітленням творчої особистості Стінга та його мистецьких досягнень, стало визначення авторкою статті провідних типів таких розвідок: «1) інформаційно-біографічний (аналіз життєвої біографії та мистецького зростання музиканта); 2) оглядово-концертний (присвячений аналізу сценічних репрезентацій митця); 3) інтерпретаційний (пов’язаний з тлумаченням значимих подій особистого життя, творчої атмосфери концертної комунікації, спілкування і творчого оточення митця)» (Стецкович, 2020, 2, с. 52–53).

Мета статті — визначити еволюційний вектор стильової еволюції авторської творчості Ґ. М. Т. Самнера (Стінга).

Виклад основного матеріалу дослідження. Останніми роками в площині вітчизняного і зарубіжного музикознавства спостерігається стрімке зростання дослідницького інтересу до вивчення життя та творчості найвидатніших діячів музичного мистецтва сьогодення. У рамках цієї статті предметний дослідницький інтерес пов’язаний з постаттю Ґ. М. Т. Самнера (Стінга) як всебічно талановитого митця другої половини ХХ ст. — автора-виконавця, мультиінструменталіста і актора в одній особі. Багатомірність неординарної особистості Стінга також набуває вираження й поза рамками творчого середовища, зокрема в площині активної суспільної діяльності Стінга як громадського діяча і філантропа.

Образ Стінга-музиканта ще на ранніх етапах творчого шляху вирізняли яскрава виконавська індивідуальність, витончений смак літературних текстів, висока духовна культура і вроджена харизма, що в поєднанні з магнетичною зовнішністю артиста в буквальному сенсі визначили нечуваний успіх Ґ. Самнера: «Стінг — один з небагатьох рок-кумирів, хто довів, що може зберігати владу над публікою довгий час. Неможливо пояснити це глобальне божевілля, цю масову захопленість ним» (Кларксон, 1998, с. 12).

Винятковість художньої думки митця криється насамперед у стильовому плюралізмі та інтелектуалізації власної творчості. Його музика — відображення його внутрішніх духовно-ціннісних і світоглядних переконань, художньо переосмислених і майстерно виражених на рівні наративно-оповідних авторських інтенцій. Повніше розуміння специфіки художнього мислення Ґ. Самнера (Стінга) стає можливим за умови здійснення ретельного аналізу творчого шляху в історичному зрізі і зумовлює залучення кількох наукових підходів, зокрема стильового, історико-генетичного, біографічного, когнітивного, а також інтерпретаційного.

Послідовне студіювання означеної проблематики зумовлює необхідність диференційованого підходу до вивчення системи художньо-стильового мислення Стінга відповідно до запропонованої **концепції періодизації** його творчості.

Перший період творчої діяльності артиста (1977–1990 рр.) охоплює як його участь у складі лондонської рок-групи «*The Police*», так і сольну виконавську практику музиканта, але вже під власним лейблом «Стінг». Водночас, з матеріалів автобіографічної книги митця випливає, що детермінанти формування художнього стилю «раннього» Стінга беруть свій початок ще за часів його юнацтва. Саме в підлітковому віці Ґордон Самнер, будучи закоханим у естетику джазу і гітарних блюзів Фредді Кінга, Стена Вебба та Пітера Ґріна, вперше ознайомлюється з рок-н-рольною стилістикою легендарної «ліверпульської четвірки» — групи *The Beatles*. Наведений епізод став переламним, адже саме тоді у свідомості юного музиканта остаточно викристалізувалися стрижневі стильові тенденції, які в буквальному сенсі передбачили подальший розвиток його творчого стилю.

Надаючи узагальнену характеристику раннього етапу кар’єри Стінга (зокрема в складі *The Police*), важливо наголосити, що окрім джазової і рок- стилістики, надзвичайно сильний вплив

на становлення художнього смаку Стінга здійснили стилі *панк* і *реґі*, художні елементи яких почасти становили основу стильової спрямованості групи *The Police*. Одним з найяскравіших зразків втілення ідеї «реґі-орієнтованості» стає композиція Стінга «*Walking on the Moon*» із другого студійного альбому «Reggatta de Blanc». Примітно те, що в рамках цієї авторської композиції якомога виразніше втілені ключові особливості стилістики *реґі* — превалювання функції ритм-секції, зокрема конститутивне значення мелодичної лінії бас-гітари, що забезпечує паралельно і належну ритмічну пульсацію, а також зміщення акцентів акомпанементу до слабких 2-ї та 4-ї (за умови розміру 4/4) доль такту.

Художньо-творчий регрес *The Police,* який намітився ще в 1982 р., уже через рік призвів до остаточного завершення цього проєкту, що розкрило перед Ґ. Самнером перспективи сольного виконавства. Реліз першого сольного альбому Стінга «The Dream of the Blue Turtles» відбувся у 1985 р. і був удостоєний високих оцінок критиків. Утім варто розуміти, що зміст альбому з точки зору стильового аналізу характеризується безпрецедентним симбіотичним поєднанням елементів стилістики *госпелу*, *реґі*, *блюзу*, *поп-року,* а також сучасних відгалужень джазу. Так, наприклад, композиція «*Consider Me Gone*» містить яскраво виражені ознаки стилю джаз-ф'южн (також відомого як джаз-рок) — поєднання джазової гармонії зі стилістикою рок-музики. Водночас абсолютно полярна стилістика арт-року вирізняє композицію «Russians», у рамках якої, до речі, Стінг звертається до прямого цитування лейтмотиву «Романсу» з симфонічної сюїти С. Прокоф'єва «Поручик Кіже», котре сприяє створенню художнього образу. Окрім цього, зміст цієї композиції вирізняє тяжіння до підкреслено «академічної» специфіки виконання мелодичного матеріалу у вокальній партії, спосіб викладу якого наразі набуває вираженої патетики. Музичний інструментарій композиції представлений комбінованим поєднанням струнної групи та електрооргану, що зумовлює певний елемент епічності загального звучання музичного матеріалу.

Реліз другого сольного альбому «...Nothing Like the Sun» (1987 р.) демонструє певне стильове переорієнтування Ґ. Самнера, зокрема на рівні нівелювання вираженої рок-стилістики (*постпанк, арт-рок*, *джаз-ф'южн*). Натомість спостерігається суттєве насичення музичної мови елементами джаз- та реґі-стилістики. Варто додати, що цей альбом є для Стінга у найвищій мірі особистим, навіть сокровенним, водночас він розкриває соціально-філософські грані його таланту. Центральним для драматургії альбому стає образ жінки, який уособлює душевні переживання самого Ґ. Самнера з приводу смерті матері та нещодавнього розлучення з дружиною — Ф. Томелті. В альбомі «...Nothing Like the Sun» також зазнають художнього переосмислення гостросоціальні проблеми, на кшталт різного роду конфліктів («History Will Teach Us Nothing»), засудження диктатури («They Dance Alone»), гомофобії та нетерпимості («Englishman in New York»), порушення прав людини («Fragile») тощо.

Найповніше вищезазначені метаморфози авторського стилю Стінга розкриваються в абсолютному хіті «*Englishman in New York*». Відповідно до сюжетної фабули, самнерівський типаж елегантного «британця» виявляється абсолютно чужим для американського суспільства. Образ британця в Нью-Йорку створює також певну алюзію на неприйняття, а часом і гоніння різноманітних меншин (етнічних, расових, релігійних тощо) сучасним соціумом. Сенс художнього образу розкривається насамперед у музичній площині. В основі композиції — стилістика реґі (акцентування на 2-й та 4-й долях, метроритмічна чіткість басової лінії), а також джазу, яка, зокрема, набуває втілення в саксофонному соло в стилі бібоп (у виконанні Б. Марсаліса). Властивості стильового плюралізму проявляються також і у впровадженні епізоду «*percussion brake*», наповнення якого (принаймні частково) відповідає стилістиці *hip-hop*. Інтеграція елементів бібопу та хіп-хопу виконує чітко окреслену смислову функцію, що сприяє розкриттю драматургічної концепції твору.

Водночас композиція «History Will Teach Us Nothing» являє собою зразок стилістики *реґі-року*, у чому, почасти, убачається певний зв'язок із творчістю гурту *The Police*. Звернення до характерних рис *реґі* видається невипадковим і містить виражений художньо-філософський підтекст. В основі фабули твору — повне осудження автором військових конфліктів і прояву будь-яких форм насилля. Відтінку цинізму, що є певною мірою притаманним вербальному тексту пісні, автор протиставляє емоційність музики в стилі *реґі*, котрий первісно виник як своєрідний художній протест проти дій, спрямованих на порушення прав людей. Стінг, поєднуючи літературне слово з виражальними властивостями музики *реґі*, формує особливий

художній образ, що повною мірою репрезентує підспудні потенції його митецького хисту.

Реліз альбому «The Soul Cages» (1991) знаменує **другий період** творчості Ґ. Самнера, який можна визначити як **добу мистецької зрілості** автора. Стилістично альбом фактично повністю витриманий у традиціях поп-року і відзначається вираженою концептуальною орієнтацією, в основі якої перебувають інтроспективні елегійні роздуми скорботного сина, котрого глибоко зачепила смерть батька. Утім уже в наступному альбомі «Ten Summoner's Tales» (1993) Стінг знов тяжіє до естетики джазу, інтегруючи її в контекст стилістики *поп-року* («Love Is Stronger Than Justice», «It's Probably Me»), а також нерідко звертаючись і до *джаз-року* («Heavy Cloud No Rain», «Saint Augustine In Hell»). Серед інших творів цього альбому виокремлюється баладного типу композиція «Shape of My Heart», де Стінг довершує меланхолійний ліризм рок-балади темброво-фонічною витонченістю звучання іспанської акустичної гітари і губної гармоніки, що можна сприймати як данину традиції класичного блюзу.

Загалом слід підкреслити, що певна рок- і джаз-орієнтованість Стінга зберігається впродовж усієї артистичної кар'єри митця, нерідко супроводжуючись зверненням до інших жанрово-стильових спрямувань музичного мистецтва XX ст., серед яких — традиції французького шансону («La Belle Dame Sans Regrets» з альбому «Mercury Falling») або *кантрі* («I'm So Happy That I Can't Stop Crying», там само).

Новий виток творчої трансформації мистецтва Стінга пов'язаний з альбомом «Brand New Day» (1999 р.), у творах якого вбачається помітний слід етнічної музики, зокрема арабської народної пісенної традиції Раї («A Thousand Years», «Desert Rose»). Крім цього, Стінг, ймовірно, уперше предметно звертається до залучення електронних секвенсорів, паралельно використовуючи стилістичні елементи хіп-хопу, на кшталт характерного реп-речитативу («Perfect Love... Gone Wrong»). Реліз наступного альбому «Sacred Love» (2003) лише зміцнює вищевказані тенденції, внаслідок чого первісна рок-стилістика дещо нівелюється, заміщаючись електронною музикою («Send Your Love», «Never Coming Home»), яка нерідко поєднується з мелодійними елементами індійської етнічної музики («The Book of My Life»). Між тим, у рамках альбому загалом намічається звернення Стінга до стилістики ритм-н-блюзу, що почав набувати популярності саме у 2000-х рр., також відомого як R&B («Whenever I Say Your Name», «Forget About The Future»).

Період з 2004 по 2013 рр. пов'язаний з активною концертною діяльністю Стінга, під час якої він практично не створює нового репертуару, обмежуючись аранжуванням. Цікаво, що саме аранжування засвідчують звернення Стінга до академічної музичної традиції. Так, наприклад, восьмий студійний альбом співака «Songs from the Labyrinth» (2006) являє собою композиторсько-виконавську інтерпретацію пісень для голосу та лютні видатного англійського композитора епохи Ренесансу Джона Доуленда. Водночас наступний студійний альбом Стінга «If on a Winter's Night» (2009) за своєю суттю є різножанровою збіркою, до складу якої увійшли різдвяні пісні, народні, мадригали доби Ренесансу, а також християнські релігійні гімни. Особливо примітною є стильова панорама альбому, яка різною мірою поєднала стилістику поп-, етнічної музики («Christmas at Sea») та академічної музичної традиції («Now Winter Comes Slowly»).

Не менш цікавим у художньому плані є 10-й студійний альбом «Symphonicities» (2010). Подібно до попередніх альбомів, Стінг продовжує практику «перепрочитання» музичного матеріалу, у цьому випадку власного. У рамках цього альбому артистом репрезентовано результат переосмислення окремих авторських пісень (зокрема з репертуару групи *The Police*), але вже крізь призму тембрального багатства симфонічного оркестру. Найімовірніше таке художнє рішення зумовлене пошуками Ґ. Самнером новітніх тембральних і виражальних якостей, завдяки яким його пісні сприйматимуться не як продукт сучасної популярної музики, а радше як самодостатні високохудожні твори.

Реліз одинадцятого студійного альбому «The Last Ship» (2013) перервав доволі тривалу паузу, під час якого Стінг не створював авторську музику. Саме з цим альбомом пов'язаний початок **третього періоду** у творчості Стінга (з 2013 року й дотепер). Виконаний узагальнений аналіз мистецької діяльності музиканта в означених часових межах дозволяє сформулювати припущення щодо часткового стильового переорієнтування художньої думки Ґ. Самнера. Константним у творчості «пізнього» Стінга залишається стрижень **рок-стилістики**, хоча й за умови тісної взаємодії з іншими стильовими напрямами.

«The Last Ship» засвідчує наявність вираженого концептуального підґрунтя, а саме художньо переосмислених ремінісценцій образів дитинства Ґ. Самнера. Основними темами пісень є судноплавство, а також емоційні переживан-

ня співака з приводу закриття розташованого у його рідному містечку суднобудівного заводу «Swan Hunter». У літературних текстах Стінга доволі часто фігурує постать батька (кораблебудівника за професією), а також порушується питання щодо взаємин батьків і дітей, яке проєктується в площину сучасної популярної музики крізь призму власного поетичного світовідчуття автора. Звідси і глибоке тяжіння до естетики *шанті* — старовинного жанру народної пісні, що на початку XIX ст. побутувала в колі британських моряків. Стилістичні ознаки шанті найяскравіше виражені в таких піснях, як «The Last Ship», «August Wind», «Ballade of the Great Eastern» та «What Have We Got?».

Суттєву зацікавленість викликають і творчі пошуки Стінга у сфері тембрального й ладо-гармонічного викладення музичного матеріалу. Так, наприклад, у вищезгаданих композиціях доволі чітко помітні стилістичні ознаки кельтської (зокрема ірландської та шотландської) музики. Додамо, що таке звернення до кельтської етнічної музики проявляється на рівні як прямого наслідування традиції («Language of Birds»), так і інтеграції з рок-музикою («So to Speak») або *кантрі* («Dead Man's Boots»). Особливо цікава композиція «So to Speak», де на тлі стилістики *фолк-року* набувають прояву жанрові елементи середньовічної англійської балади. Характерною для старовинної баладної традиції є й виконавська специфіка, що ґрунтується на принципі мелодичної речитації, яка певною мірою парадоксально нагадує винайдену митцями нововіденської школи (насамперед А. Шенбергом та А. Бергом) вокальну техніку Sprechstimme[1].

Утім уже в наступному альбомі з екстравагантною назвою «57th & 9th» (що є своєрідною алюзією на перехрестя в Нью-Йорку, яке Стінг перетинав щоразу на шляху до студії звукозапису) музикант ніби повертається до своїх витоків, створюючи концепцію альбому виключно на засадах рок-стилістики. З-поміж найзначущіших композицій митця слід виокремити такі твори, як «I Can't Stop Thinking About You» та безумовний хіт — пісня-присвята «50.000», що розкриває скорботу співака з приводу передчасної смерті його близьких друзів та колег — Прінса, Девіда Бові, бас-гітариста культової рок-групи «Motörhead» Леммі Кілмістера, а також фронтмена американської рок-групи «Eagles» Гленна Фрая.

Попри виражену рок-спрямованість цього альбому, Стінг все ж звертається до й до інших стилістичних моделей, у такий спосіб лише підтверджуючи виняткову гнучкість власного художнього смаку. Так, наприклад, меланхолічність акустичної балади «Heading South on the Great North Road» являє собою своєрідну данину автентичній англійській баладно-пісенній традиції. Водночас у композиції «Inshallah» автором репрезентовано особливий тип філософської рок-балади, східний колорит музичного образу якої детерміновано глибоким текстом і соціально-політичним змістом твору.

Записаний у 2018 р. альбом «44/876» увінчує композиторську практику Стінга, будучи наразі останньою платівкою його авторської музики, у рамках якої артист цілковито повертається до стилю *reri*. Створений у співпраці з близьким товаришем Стінга — ямайським reґі-музикантом Shaggy (Шеггі), альбом «44/876» повною мірою розкриває reґі-орієнтованість художнього смаку Стінга. Зауважимо, що композиції альбому позначені фактичним відходом від стилістики рок-музики, за винятком пісні «Dreaming in the U.S.A.», у якій наявні чіткі ознаки традиційного рок-н-ролу епохи *The Beatles*.

Винятковість альбому «44/876» криється в дещо нетиповій для філософії Стінга-мислителя концепції легкої та невимушеної музики. Істотно трансформується і смисловий зміст текстів, де притаманним естетиці рок-музики соціально-політичним та любовним мотивам наразі протиставляється абсолютно полярні якості — всеосяжна любов, всепоглинаюче відчуття позитиву і невтомний заклик до примирення всього людства. Загалом ця платівка несе яскравий колористичний відтінок, чому сприяє здебільшого ексцентрична виконавська манера Шеггі, надзвичайно типова для карибської культури. Ймовірно, однією з кращих композицій альбому «44/876» можна назвати життєствердну, сповнену щирого кохання пісню «Don't Make Me Wait».

У 2019 р. Ґ. Самнер випускає черговий, уже 14 студійний альбом під назвою «My Songs», втім, варто визнати, що він за своєю специфікою в деякій мірі подібний до альбому «Symphonicities», адже ґрунтується на все тому ж принципі переосмислення власної творчості, але вже з позиції сучасних стилістичних віянь. Так, наприклад, безумовний хіт Стінга, проникливий поп-гімн «Fields of Gold» у варіанті 2019 р. представлено баладою в суто акустичному інструментальному оформленні, що, безперечно, лише підкреслює ніжність самнерівської інтимної лірики. Інший зразок стилістичного переосмислення — композиція «Shape of My Heart». Відмінність «оновленої» балади незна-

чна, а втім дозволяє розглянути композицію з позицій сучасного музичного мистецтва. Первісно відчутна джаз-стилістика нині почасти нівелюється, набуваючи прояву виключно на рівні гармонічного наповнення. Водночас меланхолічна пісня «English Man in New York» зразка 1987 р. тепер істотно перетворюється, насичуючись стилістичними елементами електронної музики та реґі, у такий спосіб набуваючи жвавості і емоційного піднесення.

Висновки. Композиторська спадщина Ґ. М. Т. Самнера (Стінга) є воістину багатогранною і сповненою сміливих художніх рішень. Унікальність та неповторність авторського мистецького стилю митця криється в особливості художнього мислення, що тією чи іншою мірою базується на концепції стильового плюралізму. Неординарність художніх пошуків проявляється і на рівні синтезу мистецтв, де глибина філософського світогляду автора, що відображена у формі літературних рефлексій, майстерно розкривається у вишуканій композиторській мові, репрезентуючи художню візію представника сучасної популярної музики.

Стильова еволюція творчості Стінга репрезентує його звернення до різних стилістичних моделей сучасної масової музики (рок, джаз, поп, реґі). Водночас стильові пошуки митця виходять далеко за рамки популярної музики, поширюючись на сфери академічної, а також етнічної музичних традицій. Художньо переосмислене симбіотичне їх поєднання підкреслює яскраву індивідуальність і самобутність художнього стилю співака.

Першорядне значення в питанні характеристики стильового багатоманіття творчого доробку Ґ. Самнера становить композиторський аспект його таланту. Стильові тяжіння автора безсумнівно відображались на музичному змісті його пісень, у такий спосіб унаочнюючи вектор еволюційного розвитку художньої думки останнього.

Важливими перспективами подальших наукових досліджень є подальший аналіз мистецької життєтворчості Стінга, ретельне вивчення різних аспектів його художнього стилю (композиторського, музично-виконавського, літературного), здійснення докладного лінгвістичного аналізу найзнаковіших хітів митця, що визначили його всесвітню славу.

Список посилань

Арт, В. (2007). *Острая личность: Творческая биография певца Стинга*. Б 52. (Вып. 2. с. 28–30).

Вуд, К. (2004). Стинг: Исповедь грешника: Жизненный и творческий путь британского певца. *Караван историй*, 10, 111 с.

Кларксон, У. (1998). *Стинг. Тайны жизни Гордона Самнера*. Феникс.

Науменко, Н. В. (2019). Велика подорож «Останнього корабля»: формозмістові характеристики альбому Стінга «The Last Ship» (2013). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* Видавничий дім «Гельветика». (Вип. 41. Т. 1, с. 86–91).

Науменко, Н. В. (2018). Дивосвіт англійської поезії в пісенній ліриці Стінга. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Видавничий дім «Гельветика». (Вип. 34. Т. 1. с. 61–65).

Науменко, Н. В. (2019). Жанрові характеристики пісенного доробку Стінга. *Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського.* Видавничий дім «Гельветика». (Вип. 30 (69). № 4. Ч. 1. с. 195–202).

Науменко, Н. В. (2018). Просодичні елементи пісенного тексту Стінга: строфіка, метрика, рима. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Видавничий дім «Гельветика». (№ 37. Т. 2, с. 116–120).

Науменко, Н. В. (2019). «Я — не людина з тисячею лиць»: образ ліричного героя в пісенному доробку Стінга. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* Видавничий дім «Гельветика». (Вип. 38. Т. 2. С. 25–28)

Стецкович, О. (2020). Творча діяльність Г. М. Т. Самнера (Стінга): аспекти вияву мистецької індивідуальності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Видавничий дім «Гельветика». (Вип. 30. Т. 1. с. 236–240).

Стецкович, О. (2020). Творча діяльність Г. М. Самнера (Стінга) в дзеркалі музично-теоретичної думки. *Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців*, 52–54. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

Стинг (2005). *Разбитая музыка: это история обо мне, которого никто не знает*. У-Фактория.

Уэлч, К. (1997). *«Полис» и Стинг*. Б. и.

Berryman, J. (2000). *A Sting in the Tale*. Gateshead: Mirage Pub.

Gable, C. (2009). *The Words and Music of Sting*. Greenwood Publishing Group.

Sandford, C. (2000). *Sting: demolition man: a biography*. Carroll & Graf.

Sellers, R. (1989). *Sting: a biography*. Omnibus Press.

Stetskovych, O. V. *Poetics Of Sting's Original Creative Work: Synthesis Of Musical And Verbal Fundamentals*. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. № 5–6. May-June. Vienna 2021,

No. 1-2. P. 3-8. DOI: https://doi.org/10.29013/AJH-21-5.6-3-8
Sting (Sumner, G. M.). *Lyrics*. www.sting.com. www.sting.com/discography.albums
West, A. (2015). *Sting and the Police. Walking in Their Footsteps*. Rowman & Littlefield.

References

Art, V. (2007). *Sharp Personality: The Creative Biography of the Singer Sting*. B 52. (Issue 2, pp. 28–30). [In Russian].
Wood, K. (2004). Sting: Confessions of a Sinner: The Life and Work of a British Singer. *Karavan istorij*, 10, 111 p. [In Russian].
Clarkson, W. (1998). *Sting. Secrets of the life of Gordon Sumner*. Phoenix. [In Russian].
Naumenko, N. V. (2019). The Last Ship's Great Journey: The Format Characteristics of Sting's The Last Ship (2013). *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu*. Helvetica Publishing House. (Issue 41. Vol. 1, pp. 86–91). [In Ukrainian].
Naumenko, N. V. (2018). The wonderland of English poetry in Sting's song lyrics. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu*. Helvetica Publishing House. (Issue 34. Vol. 1. pp. 61–65). [In Ukrainian].
Naumenko, N. V. (2019). Genre characteristics of Sting's song. *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu im. V. I. Vernadskoho*. Helvetica Publishing House. (Issue 30 (69). № 4. Part 1. pp. 195–202). [In Ukrainian].
Naumenko, N. V. (2018). Prosodic elements of Sting's song text: stanzas, metrics, rhyme. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu*. Helvetica Publishing House. (№ 37. Vol. 2, pp. 116–120). [In Ukrainian].
Naumenko, N. V. (2019). "I am not a man with a thousand faces": the image of a lyrical hero in Sting's song. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu*. Helvetica Publishing House. (Issue 38. Vol. 2. pp. 25–28). [In Ukrainian].
Steckovic, O. (2020). Creative activity of GM Sumner (Sting): aspects of the manifestation of artistic individuality. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Helvetica Publishing House. (Issue 30. Vol. 1. pp. 236–240). [In Ukrainian].
Steckovic, O. (2020). Creative activity of G. M. Sumner (Sting) in the mirror of musical-theoretical thought. *Mystetstvo ta shliakhy yoho osmyslennia v doslidzhenniakh molodykh naukovtsiv,* 52–54. I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts. [In Ukrainian].
Sting (2005). *Broken Music: This is a story about me that no one knows*. U-Factory. [In Russian].
Welch, K. (1997). *Police and Sting*. No publishing house. [In Russian].
Berryman, J. (2000). *A Sting in the Tale*. Gateshead: Mirage Pub. [In English].
Gable, C. (2009). *The Words and Music of Sting*. Greenwood Publishing Group. [In English].
Sandford, C. (2000). *Sting: demolition man: a biography*. Carroll & Graf. [In English].
Sellers, R. (1989). *Sting: a biography*. Omnibus Press. [In English].
Stetskovych, O. V. *Poetics of Sting's Original Creative Work: Synthesis Of Musical And Verbal Fundamentals*. *Austrian Journal of Humanities and Social Sciences*. № 5–6. May-June. Vienna 2021, No. 1-2. P. 3-8. DOI: https://doi.org/10.29013/AJH-21-5.6-3-8 [In English].
Sting (Sumner, G. M.). *Lyrics*. www.sting.com. www.sting.com/discography.albums [In English].
West, A. (2015). *Sting and the Police. Walking in Their Footsteps*. Rowman & Littlefield. [In English].

Надійшла до редколегії 17.09.2021

https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.13*
УДК 791-028.5(477) Параджанов (045)

N. Markhaichuk
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
V. Tarasov
Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine
M. Konieva
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

COLLAGE AS THE BASIS OF CREATIVE METHODOLOGY OF SERGEY PARADZHANOV

***V. Tarasov, N. Markhaichuk, M. Konieva*. Collage as the basis of creative methodology of Sergey Paradzhanov**

In this article we have analyzed the artistic features of S. Paradzhanov's art. We have investigated the interaction of Paradzhanov's cinematic works with his collages. Analysis of creative work of S. Paradzhanov suggests that the master deliberately abandons a number of opportunities provided by the director of traditional cinematic language, manifesting such an "screen painting". Analysis of films, artworks and screenplays by S. Paradzhanov allowed us to identify three main features of his collage tools: 1) work with color and visionary elements; 2) features of visual representation of texts; 3) textures and volumes of images in the frame. Collage techniques have a number of purely visual properties, which are reproduced in different ways in cinematic artistic background. It is likely that S. Paradzhanov, fully aware of this peculiarity, emphasized certain qualitative features of the collage technique, achieving the desired effect in the frame.

That is why, in our opinion, Paradzhanov's collage could exist only within the framework of author's cinema in the aesthetics of Soviet art. Postmodernist thinking came to Soviet art through author's cinema, where S. Paradzhanov was one of the key figures.

Keywords: *collage, S. Paradzhanov, author's cinema, postmodernism.*

***В. В. Тарасов, Н. В. Мархайчук, М. Конєва*. Колаж як основа творчої методології Сергія Параджанова**

Актуальність. Тривалий час спадок Параджанова-митця та Параджанова-режисера осмислювався окремо. Натомість художня й кінематографічна складові творчого генія С. Параджанова мають не лише спільне коріння, але й багато різних точок перетину. У кінокартинах режисера ключову роль відіграє предмет-річ, який не лише несе функціональне навантаження, але й наділений додатковим (переважно асоціативним) сенсом.

Мета статті – здійснити аналіз феноменології колажу С. Параджанова як авторської артпрактики, що пронизує як художні, так і кінематографічні роботи митця.

Методологія. Авторами застосовано: 1) компаративний метод аналізу, для формування системи порівняння образотворчих та кінематографічних творів митця; 2) формально-стилістичний та композиційно-пластичний методи, для виявлення й інтерпретації ключових компонентів художньої мови С. Параджанова.

Результати. С. Параджанов свідомо відмовляється від багатьох можливостей, яких надає режисерові традиційна кінематографічна мова, маніфестуючи образотворчу методологію оповіді як ключову для авторського «екранного живопису». В естетиці радянського мистецтва колаж С. Параджанова міг існувати лише в рамках авторського кінематографу. Постмодерністське мислення потрапляло до радянського мистецтва, зокрема, через авторське кіно, де однією з ключових фігур був С. Параджанов.

Новизна. У публікації по-новому розкривається роль та місце колажних засобів виразності в художній мові авторського кінематографу С. Параджанова.

Практичне значення. Матеріали і результати розвідки можуть бути корисними як для академічного використання, так і у дидактичній площині.

Висновки. Аналіз кінострічок, художніх творів та сценарних матеріалів С. Параджанова дозволив виокремити три головні особливості його колажного інструментарію: 1) робота з кольором та візіоністика; 2) особливості візуальної репрезентації текстів; 3) фактури та об'єми зображень у кадрі. Прийоми колажування мають немало суто образотворчих властивостей, які по-різному відтворюються в кінематографічному художньому тлі. Кінематограф С. Параджанова є органічною частиною його образотворчої феноменології, яка

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

набуває різних систем репрезентації в декількох паралельних видових та жанрових парадигмах мистецтва.

Ключові слова*: колаж, С. Параджанов, авторський кінематограф, постмодернізм.*

The scientific topicality of the research topic. For a long time, the legacy of Paradzhanov as an artist and Paradzhanov as a director was understood separately from each other. In recent decades, due to development of various fields of humanities (culturology, art history, philosophy), researchers have been increasingly pointing out that artistic and cinematic components of creative genius of S. Paradzhnov have not only common roots but also many different points of intersection. According to S. Paradzhanov himself, in cinematographic practice he often turned to "pictorial solution but not literary one". "I was always addicted to painting and had long been accustomed to the fact that I perceived the frame as an independent painting. I know that my direction willingly dissolves in painting, and this is probably its first weakness and first strength" (Paradzhanov, 2012). Later in the same essay "Eternal Movement" S. Paradzhanov admitted that was why "I constantly take the brush, so I gladly communicate with artists, composers than with my work colleagues. A different system of thinking opens up to me, different ways of perceiving and reflecting life. That's when you feel that cinema is a synthetic art" (Paradzhanov, 2012).

Probably, S. Paradzhanov was close to the thinking expressed by Andre Malraux (thanks to A. Bazen) in one of the issues of the French magazine "Verve", according to which "cinema is just the most developed aspect of pictorial realism, the principle of which arose in Renaissance and found its fullest expression in Baroque painting" (Cited by: Bazen, 1972, p.40). It is known that S. Paradzhanov was the "director who was painting", which is not an absolute novelty in the world of cinema. However, his early drawings and sketches go beyond the usual working framing. He was thinking while drawing. Therefore, we agree with popular opinion expressed by the researcher L. Lukashova back in 2009 that "the key to an adequate analysis of the phenomenon of S. Paradzhanov is to consider all aspects of his work as a single paradigm, it should be considered as a part of culturology, but not in the context of "pure" art history and film studies" (Lukashova, 2009, p. 124).

Collage is of particular importance in this aspect of the analysis of the legacy of S. Paradzhanov. Collage is the use and comparison of different shapes, textures, colors and pieces of different materials within one plane or beyond the plane, which as a result form a certain compositional and artistic unity. It is well known that "papiers colles" ("glued papers" technique) by J. Braque sets the direction for a new type of artistic thinking, which in the second half of the XX century is at the forefront of discussions between academic art environment and art practice of "contemporary art". Thus, G. Rosenberg in the work "The De-definition of Art; action art to pop to earthworks" (1972) almost for the first time formulates one of the leading art trends of the second half of the XX century about understanding collage as an art practice from a specific organization of external space, in which the artist presents the world around him in all its limits and manifestations, or even captures (and represents) it without changes (Rosenberg, 1972).

From the mid-1960's S. Paradzhanov realized special role of collages in his own creative process. According to T. Simyan, "collages, graphics, applications were breaths of fresh air and static frames of cinema for him" when repressive Soviet government stole from Paradzhanov 10 years of creativity in filmmaking (Simyan, 2019, p. 209). It is then that his specific manner of "playing" certain elements of action or visual representation of the image through artistic possibilities of the collage took shape. From the texts of S. Paradzhanov and testimonies of his friends and colleagues it is well known that the master was especially attached not only to collage as a format of artistic creativity (he often sold his collages as author's "hand-made" art giving them the status of a true artwork). He was tied to the principle of collage both in scripting process and during filmmaking and film editing.

However, in Soviet art of the 1960s and 1970s, collage as a phenomenon of postmodernism, with its specific associativity, intertextuality, and "visual metalanguage" was not considered as a "serious" artistic practice. The Soviet artistic community not only did not know Paradzhanov the artist, but also denied the very possibility of such "knowledge". However, the collage, which was unacceptable for Soviet culture became the basis of creative method of Paradzhanov the director. He described a collage as a "compressed film". It is thanks to "collage thinking" that Paradzhanov the director

tended to create a "cultural collage" by means of cinematography – a cultural "text" that does not reflect reality, but creates a new reality (or many new realities)" (Lukashova, 2009, p. 128). And the object-thing plays the leading role in the creation of such a "cultural collage".

It is important to emphasize that in the films of S. Paradzhanov the key role is often played by the object-thing, which not only carries a functional load, but also it is endowed with additional (mostly associative) meaning. Things and objects as signs, symbols and allegories of feelings make up emotional and semantic palette of S. Paradzhanov. Probably, it is the multilayered nature of these meanings that forms what modern researchers often refer to as "collage montage", which requires the viewer to perceive such objective (or "materialized") meaningful images consciously. As a mature master S. Paradzhanov remembered the words of I. Savchenko, who was his teacher, an outstanding film director, art director of Gorky Film Studio (Moscow): "People who think in associations get tired pretty fast..." (See: Paradzhanov, 2012). However, S. Paradzhanov was not frightened by this truth, but inspired creative achievements, forming "Paradzhanov's syncretism". And often it is his Life, which often resembled confusing puzzles from fragments of the real "I" ("Mine", "Our") and the imposed social "We" (for S. Paradzhanov "They" as "not – I"). According to R. Angaladyan, "the world within his artistic consciousness comes into conflict with reality, whatever that reality may be. Such is his mechanism of isolation, such is his immunity of survival and that is his way as a creator. It is through this conflict that he receives the energy of mobilization, the energy of creation. This was his daily battle with reality. With the destruction of this country and this real world, his resistance, the system of immunity built by him is also destroyed" (Angaladyan, 2001).

Problem statement. Researchers know the history of relationship between the collage art and cinema, which originates in artistic practices of the avant-garde of the first half of the XX century. Thereby, it is appropriate to consider the legacy of S. Paradzhanov in two aspects.

1) Analysis of collages as the author's art practice (as a matter of conceptual significance, within which Paradzhanov's attraction to the world of things forms the specifics of his creative method, which permeates both artistic and cinematic works of the artist). The connection between the collage art and cinematographic practice of S. Paradzhanov in this aspect can be traced in the formal, stylistic and compositional dimensions, as covered in earlier publications (See: Markhaichuk, Tarasov, 2018). As in previous works and now, we completely agree with the opinion of O. Petrova that collages "are an essential manifestation of the artist's worldview and his creative methodology" (Petrova, 1999, p. 209).

2) Understanding of collage as one of the techniques of cinematic language, which is used at different stages of filmmaking and has instrumental significance (as one of the possible options for solving a script or action-drama task). In this case, the collages are a kind of drafts, a visual record of the future storyboard. Well-known series of collages by S. Paradzhanov should be noted. They are sketches to the synopses of planned films or a part of "texture search" for the films "Sayat-Nova" ("The Color of Pomegranates", 1968), "Legend of Suram Fortress" (1984) "Ashik – Kerib" (1988), "Confession" (1989) and others. This feature is especially pronounced in the joint work of S. Paradzhanov and O. Dzhanshiev "Legend of Suram Fortress", where field photography was used for creation of a collage and a sketch synopsis.

In both outlined aspects of S. Paradzhanov's legacy the complexity lies not only in special manner of "Paradzhanov's syncretism." According to S. Yutkevich cinematography, which used "editing" and "photographic nature" as elements of artistic language from its very beginning was in a special relationship with "collage" and not related to painting. In fact, collage enters cinema bypassing the practice of traditional image creation (Yutkevych, 1978, p. 222). Finally, identified aspects are to some extent correlated with the concepts of "collage" / "collage thinking", when the first (collage) acts as a "plastic technique, a method which has clearly defined boundaries" (collage ends where the work departs from the plane beginning and acquires volume), and the second (collage thinking), having a wider range of manifestations, "includes modernist technique of mechanical planar collage and extends to postmodern media installations" (Angaladyan, 2001, p. 169). It is important to emphasize that the films created by S. Paradzhanov within the author's creative methodology, as well as his collages, according to O. Petrova, are "Texts", which have meanings of our lives, through his "Texts" we know ourselves. These meanings open dualistically: as eternal – archetypal and as instantaneous enlightenment. In

"Texts" by S. Paradzhanov we plunge into the flow of traditional experience, while remaining on the cutting edge of the acute experience of individual existence" (Petrova, 1999, pp. 210–211).

Analysis of the research and publications. In our opinion, the concept of film semantics of Y. Lotman should be considered as a theoretical basis of our approach. "Semiotics of cinema and issues of film aesthetics" by Y. Lotman was published in 1973. That is, at a time when films of Paradzhanov already existed as an integral part of Soviet auteur cinema. Y. Lotman analyzes the models of "transformation of things into a visual image", trying to explain how objects of the material world, shown by means of painting, graphics or cinema are transformed into signs that can be perceived and "read" by the viewer (Lotman, 1973, pp. 21–22). We notice similar visual ideas in the films of S. Paradzhanov, especially in the works, which the director himself conditionally refers to film collages. For example, in the films "Kyiv Frescoes" (1966), "The Color of Pomegranates" and others in addition to film semantics of Y. Lotman, the original theoretical explanation of collage constructions in cinema is provided by modern researcher D. Galkin, who comprehends the levels of "techno-artistic hybridization" of art. From his point of view, it is the "formation of hybrid forms" of art that is, the combination of "artistic creativity and technology" provides the basis for a qualitative analysis of the artwork language which is basically composite and synthetic. Visual aesthetics of the camera and editing, a certain "machine process" of creativity allow you to release artistic field of the film from the narrative component (Galkin, 2007, pp. 43–44).

Nowadays culturological approach in understanding of creative legacy of S. Paradzhanov is the leading one. Modern researchers are increasingly choosing interdisciplinary approaches in holistic analysis of the legacy of Paradzhanov the director and Paradzhanov the artist. The publications of the Armenian researcher T. Simyan "Sergey Paradzhanov as a text: man, habit, interior (based on visual texts)" (Simyan, 2019), the Romanian researcher E. Dulgheru "Sergey Paradzhanov and Tengiz Abuladze: two Models of Anticommunist Testimony through Cinema in Soviet Georgia" (Dulgheru, 2014), and a number of texts by such Ukrainian researchers as V. Demeshchenko (Demeshchenko, 2017), O. Petrova (Petrova, 2015), O. Yamborko (Yamborko, 2014) etc. are highly revealing.

The vector of understanding of S. Paradzhanov's artistic activity as the basis of the author's cinematographic style chosen by us is one of the dominant ones during the last two decades. In particular, the works of R. Angaladyan "Paradzhanov: a collage of shadows and colors in the range of one human heart" (Angaladyan, 2001), A. Lukashova "Creativity of S. Paradzhanov as a phenomenon of postmodernism" (Lukashova, 2009), K. Tsereteli "Collage in the background of a self-portrait. Life is a Game" (Tsereteli, 2008), collective articles "Collage of Sergey Paradzhanov: features of the creativity periodization" and "Formal, stylistic and compositional features of collages by Sergey Paradzhanov" (Markhaychuck, Tarasov, 2018) etc. are important in this regard. In addition, modern Ukrainian researcher O. Petrova believes that Paradzhanov's synthesis of creating his own "spiritual landscape" is "a bright example of processing the banalities of life into emotional poetics of films and collages" (Petrova, 2015, p. 106). Director A. Tarkovsky gave a similar description of collage thinking to S. Paradzhanov emphasizing that "collages, dolls, hats, drawings" are not just "design", but it becomes "much more talented, developed and real art", the beauty of which lies in immediacy (See: Bezmenova, 2005, p. 338).

The purpose of the article is to determine the features of the "collage tools" of the master in his creative methodology.

Presentation of the main material. S. Paradzhanov uses collage as a technique in various cinematic planes. The arsenal of his specific incarnations and combinatorics with other traditional elements of artistic language of cinema is so rich that some researchers of the master's work put a question about the presence of cinematic language in the style of Paradzhanov, because his films "represent the apogee of painting on the screen" (Demeshchenko, 2015, p. 96). Analysis of films, artworks and screenplays by S. Paradzhanov allows us to identify three main features of the "collage tools" of the master: 1) work with color and visionary elements (models of color perception); 2) features of the author's visual representation of texts; 3) textures and volumes of images in the frame.

Work with color and visionary elements. The color scheme of the film is one of the leading creative tasks for Paradzhanov the director. In particular, in the above-mentioned essay "Eternal Movement" S. Paradzhanov reflected: "Today we filmmakers

need for such teachers as Bruegel, Arkhipov, Nesterov, Korin, Leger, and Rivera. We need to learn also from primitivists. For them color was not only a mood, an additional emotion, but a part of the content. In essence, we are talking about the whole pictorial culture, which is foolish to consider as a kind of costume or decoration, but which in itself is meaningful and ideological" (Paradzhanov, 2012). It should be reminded that the most famous film "Shadows of Forgotten Ancestors" (1965) by S. Paradzhanov won the first international prize for the use of color of the plot. However, "Shadows of Forgotten Ancestors" is only one of the most notable cases in the history of Paradzhanov cinema.

A textbook example of the master's visionism is the film adaptation of fairy tale "Ashik-Kerib" (1988) by M. Lermontov, which finally defined the range of key techniques of Paradzhanov, manifesting color as a constructive element, and the plot as a colorful fable, built by pictorial and collage means. It is not difficult to be convinced that "Ashik-Kerib" has practically no color vocabulary, except for the mention of "gold" and "white" colors. But, thanks to detailed comparisons and refined syntax, the reader has the illusion of color saturation of the text, which S. Paradzhanov provokes by "excessive color, pouring over the edge" (Zvereva, 2014, p. 36).

The collage principle of Paradzhanov's aesthetics extends as far as the artistic logic of the author's idea permits. For example, in the early film "Ukrainian Rhapsody" (1961) academic singing plays the role of a constructive element of color (performed by E. Miroshnichenko) (Kabka, 2013, p. 220), which creates a kind of integrity of fragments, differently solved by purely cinematic means.

Collage visionism of S. Paradzhanov also provokes a critical analysis by researchers who note "extra color detail" of a number of the master's films, in particular "Legends of Suram Fortress" (1984). Thus, the diversity of individual episodes of the film is organized by color solutions, which within the overall visual whole (along with the subject fragmentation, emphasis on everyday and "random" things) take the form of an illustrative collage. Let us recall M. Bleiman's accurate description of the film professionals of the poetic school and, in particular, S. Paradzhanov: "... The spectator is forced to perceive one art by perceiving another. The viewer comes to watch the film but he is invited to view the frescoes. What is only guessed and assumed in the films of other masters of the "school", here this idea is brought to the limit. The connection of individual frames-pictures can be carried out only in the audience's consciousness, but not in the real movement of the plot. The viewer must compare some pictures, and only then their connection, commonality and unity of depicted process will be clear... Visual expressiveness of the "school" films is redirected to its picturesque origins" (Bleiman, 1973, p. 523). It is this phenomenon that allows O. Dulgheru, the Romanian researcher of the creativity of S. Paradzhanov to comprehend the master's cinema as "visual poetry" (Dulgheru, 2014, p. 213).

Features of visual representation of texts. S. Paradzhanov uses collage in the representation of texts of films (screenplays, dialogues of characters, behind-the-scenes texts, texts of musical songs, etc.). From the point of view of a number of researchers from the very fact of its formation in the early XX century collage focuses on modeling of new formats of creativity. The evolution of this technique in cinema is associated with the study of texts space through the use of multilevel cultural "quotes" as a "collage of cultural and semiotic codes", the combinatorics of which forms new semantic qualities of the work (Erokhin, 2009, p. 80).

It is interesting to note a certain change in narrative strategy in the work of S. Paradzhanov. The early film "Andriesh" (1954) is based on a poetic word and according to O. Bryukhovetskaya generally it is "literary-centric". There is a rather complex fragmentation of the text (division into short stories) is seen in the film "Shadows of Forgotten Ancestors". But in the picture "Sayat-Nova" (1968) and the subsequent work of S. Paradzhanov, the text is based solely on visual images. Thinking with "frames-images" is typical for films of S. Paradzhanov, the characteristic feature is the method of taking the image in a "frame", emphasizing its integral autonomous structure.

In fact, the master creates a text from fragments of different cultural and semiotic codes. This aesthetics is first manifested in "Kyiv Frescoes" (1966) and the documentary "Hakob Hovnatanyan" (1967), which, in fact, shows the transformation "mechanics" of the frame into an image: taking characters into a frame, a reference to painting, which becomes a sign of pictorialism, etc. This delineation is the definition of depicted picture as an image, as coding of meaningful information.

In addition, it should be pointed out that the vast majority of S. Paradzhanov's scripts are a collage of text excerpts and fragments of the synopsis, which is sometimes unfolded by the director towards event description, or remains within improvisational sketch. For example, the script of unfinished fresco film (according to the author's definition) "Kyiv Frescoes" (authors: S. Paradzhanov and P. Zagrebelny) consists of ten "Frescoes", each of which has appropriate numbering. (It should be noted that the Italian word "fresco" means "fresh"). In fact, "frescoes" are rather "picturesque sketches" and give a fairly conventional idea of the action in the frame, although we know for sure that "The place of action is Kiev. // May 9, 1965 is the Time of action" (Paradzhanov, 2006). "S. Paradzhanov chose a difficult way to create his screenplay: he actually returned to original syncretism and sought to merge two types of art in one text that is literature with painting, dared to embody his idea in a kind of frescoes as a "monumental creation" (Nikoryak, 2013, p. 352). In "Kyiv Frescoes" S. Paradzhanov practically unfolds monumental component of "frescoes" through collage thinking by cinematic means: each of the "Frescoes" is a part of a certain cycle and unfolds as a frieze composition, which encourages the viewer to "read" them as a text following the actions. This principle is one of the most archaic. You can see a kind of "cinema inside out", because the movement takes place in space along the image that is, the viewer moves but not the image. Unlike classical easel painting, which conveys a situation, state or moment, a fresco can "mount" different events in one plot, and in contrast to an easel painting, it is long in time and space. It should be noted that S. Paradzhanov actually became the first director to use the genre of fresco film in domestic cinema.

A similar fragmentation of the script is typical for the screenplay "Confession" (1969, with subsequent additions), which was also not realized (but S. Paradzhanov started working in 1990). The text of the script can be considered as a completely independent art work: within each episode (recallection) associative sketches of S. Paradzhanov seem to be "glued" to visual solutions (Paradzhanov, 2006). The script of the film "Legends of Suram Fortress" (1984) is similarly built, which is again formed from a number of symbols, images and folklore principles. Thus, in each of these screenplays, as in all other intermedia works, "the text appears as a kind of "information generator" capable of storing various codes, transforming received messages and generating new ones" (Nikoryak, 2013, p. 351).

Textures and image volumes in the frame. Collage techniques have a number of purely visual properties, which are reproduced in different ways in cinematic artistic field. According to R. Gevorkyants, S. Paradzhanov "knew everything and saw all the nuances in the distance" (Gevorkyants, 2013), he was aware of the importance of material, texture of objects in collages, and he used these collage possibilities to achieve the desired effect in the frame (Klochko, 2013; Markhaichuk, Tarasov, formal, stylistic... 2018). At the same time, his ingenuity in the search for an object-thing to create compositions (both collages and cinematographic frames) is really impressive. It is difficult to disagree with O. Petrova, she considers that "each composition of S. Paradzhanov is a stringing of many associative signs on one emotional axis. A "new artistic reality" is born from this game, with the change of semantic steps that is "Paradzhanov's metaphors with inherent uncertainty and mystery" (Petrova, 1999, p. 210).

For example, both multi-figured compositions and numerous still-lives in the frames of "Legends of Suram Fortress" (1984) are static: "white doves are on yellow fabric. Red ribbon is between them. There are two dogs on the carpet next to hemp and saber: spotted black and white and straw-colored dogs. A handful of golden coins, a lamp and scales can be seen. Black and white felt boots. Cinematographic shots, built according to the laws of the canvas are in front of us, where the movement of the viewer's thought is possible only within a clearly constructed composition. The static frames of S. Paradzhanov's film are designed for close and conscious contemplation" (Eliseeva, 2011, p. 103).

A similar conceptual solution is used by the master in the film "Ashik-Kerib", based on the principle of "randomness" of the frame. As previously noted, visual constructions of S. Paradzhanov are verified in this picture "according to strict laws of painting", and the main instrumental task is to overcome the volume of the frame image, which is further achieved by transforming the inherent dynamics of cinema into statics (Zvereva, 2014, p. 36). Collage manifests itself at the level of a holistic vision of individual scenes that change in a planar structure as paintings on the gallery walls.

The plasticity of subject-spatial environment, which reaches its maximum expressiveness due

to the tools of collage, bricolage and pastiche redefined by the possibilities of cinematic language is a separate element of the textured vision of the mise-en-scène for S. Paradzhanov. For example, in the film "The Color of Pomegranates", the collage assemblage located in the background in relation to central figure of the character contains moving elements ("dancing doll"), which give the rhythm of the mise-en-scène. In the films of the 1980s, the master uses several techniques familiar to his manner: overlaying the frame, breaking the scene into several parts; formation of a planar assemblage from the subject environment of characters etc.

S. Paradzhanov is extremely active in using the so-called "Texture of silence". It is a linguistically undiscovered language of the corporeal world, which is provided to the viewer in visual and auditory perception, as well as tactile and motor experience (Confederate, 2008, p. 82). This texture is directly related to the collage experiments of the master, because in contrast to the "silent" painting, the film potentially has powerful audio capabilities. Their conscious disregard, or on the contrary the use of characteristic sound accents and pauses form the material world of the frame by cinematic means, creating a metaphorical structure of the artwork.

"Metaphorical nature of his understanding of art and significance of his thinking come from the hyperbolization of one or more themes, plots, objects of the world analyzed by him which each time became the supporting structures of his artistic vision. The power of his verified but associative analysis, his logic from the point of view of the real world or social realism was unconvincing. However, in the system built by his imagination, his sensory-associative logic, his sensory-contemplative series of eyesight were perfect" (Angaladyan, 2001).

In an interview with a German radio journalist, S. Paradzhanov himself linked this feature of the texture of his own cinematic language to several circumstances at once: "Why don't the characters of my films talk? Indeed, it seems that they are all deaf and dumb. But in painting, as you know, the characters look at each other and do not talk. ... My films are as dumb as painting" (Cited by: Katanyan, 1994, pp. 98–99). Thus, S. Paradzhanov created his films on the basis of creative methodology, which combines discreteness, mosaic fragmentation with over-attention to objective world, sometimes even in a situation that turns the very game of actors into conventionality. Actors are often used by the director as a kind of "signs" (objects), inscribed into general system of space-time of the film, each component of which is independent as an element of a collage work.

Conclusions. 1) Analysis of creative work of S. Paradzhanov suggests that the master deliberately abandons a number of opportunities provided by the director of traditional cinematic language, manifesting such an action as the desire for "eternal movement". In our opinion, there is no pathos or self-censorship in this act, and its origins should be sought in artistic worldview and creative methodology of the master. At the same time, probably just as consciously, S. Paradzhanov actively uses visual means of expression, first of all choosing those means that "destroy", go against existing aesthetics of cinema of that time. This counter-action forms the general drama of the master's films, which in the viewer's imagination take the form of the "screen painting".

2) Analysis of films, artworks and screenplays by S. Paradzhanov allowed us to identify three main features of his collage tools: 1) work with color and visionary elements; 2) features of visual representation of texts; 3) textures and volumes of images in the frame. In all these cases, collage of S. Paradzhanov goes beyond traditional conceptual boundaries: the master uses principles of collage thinking to build a cinematic action, and at the same time uses a number of collage techniques (such as: overlaying, breaking the scene into several parts; formation of a plane assemblage from the subject environment of characters, etc.) to destroy the dynamics and volume of the frame (or create such an effect). Collage techniques have a number of purely visual properties, which are reproduced in different ways in cinematic artistic background. It is likely that S. Paradzhanov, fully aware of this peculiarity, emphasized certain qualitative features of the collage technique, achieving the desired effect in the frame.

3) Collage itself is a phenomenon of postmodern aesthetics, but films of Sergey Paradzhanov elevated collage to a new level, in fact during the 1960s and 1970s the master's efforts not only changed the context of cinematic aesthetics, but also changed its general discourse. That is why, in our opinion, Paradzhanov's collage could exist only within the framework of auteur cinema in the aesthetics of Soviet art. Postmodernist thinking came to Soviet art through auteur cinema, where S. Paradzhanov was one of the key figures.

Perspectives for further research. As demonstrated by the cases cited earlier it is worth noting special closeness of S. Paradzhanov's collage thinking (in cinematic dimension) to a number of modern media phenomena such as clipping, art-media-styling, video art, environment, etc., which allows us to assert the thesis of special importance of the master's work as a harbinger of media combinatorics. Undoubtedly, stated thesis needs further thorough research.

References

Dulgheru, E. (2014). Sergey Paradzhanov and Tengiz Abuladze: two Models of Anticommunist Testimony through Cinema in Soviet Georgia. *International Journal of Orthodox Theology. 2014*. 5:3, 205–217. orthodox-theology.com. https://orthodox-theology.com/media/PDF/IJOT3.2014/Dulgheru.pdf [In English].

Markhaichuk, N., Tarasov, V., etc. (2018). Collage of Sergey Paradzhanov: features of the periodization of creativity. *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti: collection of scientific works*. Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts, 4, 96–102. tihae.org. https://tihae.org//pdf/t2018-04-15-zolotukhina.pdf [In English].

Markhaichuk, N., Tarasov V., etc. (2018). Formal-stylistic and compositional features of collages by Sergey Paradzhanov. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy : collection of scientific works*. Institute of problems of contemporary art NAMU, 4, 168–173. Doi: 10.31500/1992-5514.14.2018.151189 [In Ukrainian].

Rosenberg, H. (1972). The De-definition of Art; action art to pop to earthworks. archive.org. https://archive.org/details/dedefinitionofar00rose/page/8/mode/2up [In English].

Angaladjan, R. (2001). Paradzhanov: collage of shadows and colors in the range of one human heart. *Zvezda.* 198–206. URL: https://magazines.gorky.media/zvezda/2001/3/paradzhanov-kollazh-teni-i-czveta-v-diapazone-odnogo-chelovecheskogo-serdcza.html [In Russian].

Bazen, A. (1972). What is cinema? Iskusstvo [In Russian].

Bezmenova, K. (2005). Collage is a creative method of XX century artists. *Russkii Avangard 1910–1920-h gg., problema kollazha.* Nauka. [In Russian].

Blejman, M. (1973). About cinema — testimony. Iskusstvo. [In Russian].

Galkin, D. (2007). Techno-artistic hybrids or a work of art in the era of its computer production. *Gumanitarnaja informatika,* 3, 40–53. http://journals.tsu.ru/uploads/import/1164/files/6-galkin.pdf [In Russian].

Gevorkiants, R. (2013). Paradzhanov. Kollazh na dvoih. [In Russian].

Demeshchenko, V. (2015). Creative search of the outstanding Ukrainian director Serhiy Paradzhanov. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv,* 2, 94–101. [In Ukrainian].

Demeshchenko, V. (2017). Sergey Paradzhanov's work in the context of Ukrainian culture of the XX century. *Kulturolohichna dumka, 11,* 78–88. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD11_Demeshchenko.pdf [In Ukrainian].

Eliseeva, E. (2011). Visual images of films of poetic and conventional-poetic trends in the domestic cinema of the 70-80s of the XX century. *Vestnik Cheljabinskoj gosudarstvennoj akademii kul'tury i iskusstv,* 4, 101–105. https://cyberleninka.ru/article/n/vizualnye-obrazy-filmov-poeticheskogo-i-uslovno-poeticheskogo-napravleniy-v-otechestvennom-kino-70-80-h-godov-xx-veka/viewer [In Russian].

Erokhin, S. (2009). Features of the use of means of artistic expression and artistic techniques in digital art. *Vestnik MGOU: Serija «Filosofskie nauki»,* 3, 81–82. *Vypusk v serii № 16.* Publishing house of Moscow State Regional University. vestnik-mgou.ru. https://vestnik-mgou.ru/Issue/IssueFile/179 [In Russian].

Zvereva, T. (2014). A fairy tale turned into a myth: «Ashik-Kerib» by M. Lermontov in the film interpretation of S. Parajanov. *Filologicheskii klass,* 4 (38), 32–37. cyberleninka.ru. https://cyberleninka.ru/article/n/skazka-obraschennaya-v-mif-ashik-kerib-m-lermontova-v-kinointerpretatsii-s-paradzhanova/viewer [In Russian].

Kabka, G. (2013). Serhiy Paradzhanov and Yevhenia Miroshnychenko: a dialogue of iconic personalities of culture. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. Chaikovskoho,* 105, 214–223. National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. [In Ukrainian].

Katanyan, V. (1994). Paradzhanov. The price of an eternal holiday. Chetyre iskusstva. [In Russian].

Klochko, D. (2013). Sergey Paradzhanov. Collage. Assembly. *Album*. D. Klochko (Compiler). Dukh i litera. [In Ukrainian].

Confederate, O. (2008). The phenomenon of cinema in the context of the anthropology of silence. *Vestnik Cheljabinskogo gosudarstvennogo universiteta,* 32, 80–85. cyberleninka.ru. https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-kino-v-kontekste-antropologii-molchaniya/viewer [In Russian].

Lotman, Y. (1973). Semiotics of Cinema and Problems of Cinema Aesthetics. "Jejesti Raamat". [In Russian].

Lukashova, A. (2009). S. Parajanov's work as a phenomenon of postmodernism. *Vestnik VGIK,* 1, 124–132. [In Russian].

Nikoriak, N. (2013). Intermediality as a genre-creating factor (film script specifics of Serhiy Paradzhanov's "Kyiv Frescoes"). *Pytannia literaturoznavstva,* 88, 351–367. pytlit.chnu.edu.ua. http://pytlit.chnu.edu.ua/article/view/73251/68588 [In Ukrainian].

Paradzhanov, S. (2012). Perpetual motion. *Iskusstvo kino, 12 (December).* [Archive]. old.kinoart.ru.

http://old.kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article4 [In Russian].

Paradzhanov, S. (2006). The Slumbering Palace: movie scripts. Azbuka-klasika. [In Russian].

Petrova, O. (1999). Sergei Parajanov as a «playing man» in the context of transavant-garde art. *Naukovi zapysky NaUKMA: 1999. Tom 9 : spetsialnyi nomer,* 209–211. ekmair.ukma.edu.ua. http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/10439/Petrova_Serhiy_Paradzhanov_yak_hrayucha.pdf?sequence=1&isAllowed=y [In Ukrainian].

Petrova, O. (2015). The nature of creative activity: Sensory perception of the world by the artist as a worldview event. *Naukovi zapysky NaUKMA: 1999. Volume 9: spetsialnyi nomer,* 106–108. http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Petrova_TRETYE_OKO.pdf [In Ukrainian].

Simyan, T. (2019). Sergey Paradzhanov as a text: a person, habit, interior (based on visual texts). *PRAXEMA, 3 (21),* 197–215. praxema.tspu.edu.ru. https://praxema.tspu.edu.ru/files/praxema/PDF/articles/simyan_t._s._197_215_3_21_2019.pdf [In Russian].

Trymbach, S. (2014). Sergey Paradzhanov. Texts and contexts. *Ekrannyi svit Serhiia Paradzhanova: collection of atricles.* Yu. Morozov (Complier). Dukh i Litera. [In Ukrainian].

Tsereteli, K. (2008). Collage on the background of a self-portrait. Life is a game: monograph. Nizhny Novgorod. [In Russian].

Yutkevych, S. (1978). Political cinema models. [In Russian].

Yamborko, O. (2014). Sergei Paradzhanov's paintings and fine arts. *Serhii Paradzhanov i Ukraina: collection of articles and documents.* Editorial Board of Kino-Teatr magazine; Kyiv-Mohyla Academy Publishing House. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 27.09.2021

https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.14*
УДК 793.31:398.87

Ф. Д. Трегубова
Харківська державна академія культури, Харків, Україна
Д. Г. Трегубов
Національний університет цивільного захисту України, Харків, Україна

ДОСЛІДЖЕННЯ ДРАМАТУРГІЇ ПЕРВІСНИХ ХОРОВОДІВ ВЕСНЯНОГО ЦИКЛУ

Ф. Д. Трегубова. Д. Г. Трегубов. **Дослідження драматургії первісних хороводів весняного циклу**

Досліджено драматургію первісних весняних обрядів на прикладі циклу хороводів «Подоляночка», які поєднують сюжет та хореографічні особливості. Акцентовано на архаїчних витоках постанови цих обрядових дій. Сформульовано походження головного персонажа як відблиск сонця у весняному половодді-дунаї на підставі загальної ознаки — «біле личко» тощо. Ініціація «Подоляночки-Білоданчика» приводить до народження Лелі-весни. Розглянуто хореографічні елементи, які сприяють досягненню успіху магічного ритуалу та супроводжують перебіг подій: стрибки — для успішної ініціації, подружнього життя та сприяння росту рослин, перебіжки — для підвищення родючості. Показано, що схеми руху в цих хороводах забезпечують залучення всіх дівчат до ролі центрального персонажа, а також створюють хореографічні магічні узори, аналогічні писанкарству: сонце-птиця, меандр, громовик. Доведено, що з магічної точки зору хоровод відіграє роль чоток, зернята яких перебирають по одному та промовляють кожному прославляння богів. Означено змістовні лінії сюжету, що розгортається, у поєднанні «сюжет-танець-слова-музика»: 1) хореографічне інсценування подій із зерном та чаклування на врожай; 2) ініціація дівчат до шлюбного періоду, 3) хореографічне інсценування подій з життя богів та освячення цим дій людей.

Ключові слова: *весняний обряд, первісний хоровод, магічний ритуал, дівчина, ініціація, головний персонаж, дунай, половіддя, відблиск сонця.*

F. Trehubova, D. Trehubov. **The study of the archaic round dances dramaturgy from the spring cycle**

The relevance of the study is determined by the need to find clarification of the interpretation of the primary symbolism of some dance ornaments and movements. This will help to focus the choreographers' attention on the competent use and interpretation of symbols in the dance dramaturgy.

The purpose of this study is to analyze the archaic motifs in the dramaturgy of the spring cycle dances on the cycle example of round dances "Podolianochka" to explain their primary sign content.

The methodology. The article analyzes the dramaturgy of the archaic spring rites on the cycle example of round dances "Podolianochka", which are united by a plot and choreographic features. The archaic origins sources of the choreographic staging of these ritual actions are traced and systematized. The components of mythological, calendar-ritual and initiating origins of such a rite are considered.

The results. The main character origin as a sun reflection in the spring flood (in the Danube) is formulated on the basis of a common feature — "white face" and others. The initiation of "Podolianochka-Bilodanchyk" leads to the Lela-spring birth. Choreographic elements that contribute to the success of the magical ritual and accompany the events course are considered: jumps — for the successful initiation, marriage and promoting plant growth, running — to increase fertility. It is shown that the schemes of movement in these round dances ensure the involvement of all girls in the role of the central character, as well as create magical symbols similar to Easter painting: sun-bird, meander, "thunderbolt". It is proved that from the view of magical point the round dance plays the role of rosaries, the grains of which are taken one by one, and to each of them the gods' glorification is pronounced.

The novelty of this study is to clarify the ideological basis of the main character origin of the dance "Podolianochka-Bilodanchyk", in the interpretation of choreographic patterns as symbols similar to Easter painting, the analogy between the touching of rosaries and mandatory participation in the role of the central character of all girls.

The practical significance of this study is the selection of meaningful lines of round dance dramaturgy: 1) choreographic staging of events with grain and sorcery for the harvest; 2) girls' initiation before the marriage period; 3) choreographic staging of events from the gods' life and consecration

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

of human actions. This allows you to more fully reconstruct both individual movements and the round dance dramaturgy as a whole in practice.

Keywords*: spring rite, archaic round dance, magic ritual, girl, initiation, main character, Danube, flood, sun glare.*

Актуальність теми дослідження. Відродження національної культури пов'язане з вивченням джерел символіки хороводів, оскільки вони формувалися протягом тисячоліть у певних географічних, історичних та соціально-економічних умовах. Хороводи — це первісні танці, які використовували різноманітну символіку для передачі та відображення сакрального наповнення або магічної дії. Згодом первинний сенс, який люди надавали цій дії, втратився. Тому актуальним є уточнення варіантів тлумачення первинної символіки деяких танцювальних орнаментів та рухів, щоби зосередити увагу балетмейстерів на важливості коректних використання та інтерпретації символів у драматургії танцю. Адже в разі втрати зв'язку з архаїчними першоджерелами ми лишаємо сучасний народно-сценічний танець національного колориту, який формує самосвідомість та самоідентифікацію нації й позначає місце нашої культури в ланцюзі взаємозв'язку з багатьма іншими світовими культурами.

Постановка проблеми. Хороводи — це найстаріші зразки народних танців. Відповідно, інформація, закодована в них, є надзвичайно важливим першоджерелом, яке ілюструє становлення української культури. Традиції рухів народних танців консервативніші, ніж тексти відповідних пісень, оскільки співак, котрий не розуміє особливостей та сенсу архаїчної пісні, може змінити її відповідно до власного розуміння. Рухи ж виконуються переважно автоматично, як результат навичок. Тому за умови втрати певної традиції текст пісні може зазнати більших перетворень, ніж танець. Однак аналіз такого танцю краще виконувати, базуючись на супровідному тексті.

Постає питання — що в архаїчному ритуалі первинне: пісня чи рух? Пісні формувалися на основі голосінь, які супроводжували певні ритуальні дії, що нагадували танцювальні рухи. Можна стверджувати, що первинними є ритуальна дія, рух, мова тіла, згодом доповнена словесним та музичним (ритмічним) супроводом. Для створення рухів обрядової дії термін «танець» не зовсім коректний. Радше може йтися про драматургію постанови, яка пізніше сформувалася в хореографічну композицію з промовлянням, яке з часом розвилось до пісенного рівня. Тому важливою науковою проблемою є докладніше та ґрунтовніше розкриття драматургії первісних хороводів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історії та композиційній структурі зразків народної хореографії присвячено багато досліджень науковців минулих поколінь. Перші з них, В. Верховинець, А. Гуменюк, О. Воропай, В. Василенко, В. Авраменко, приділяли увагу збиранню фактичного етнографічного танцювального матеріалу без розгляду семантики хореографічних образів, рухів або символів, закладених у народному танці. До сенсу цих традицій й філософського значення символів звертаються сучасні дослідники, такі як В. Шкоріненко, О. Бойко, С. Легка, К. Кіндер, О. Мартиненко, Б. Асафьєв, І. Терешко та ін. Вони відзначають, що народний танець — це хореографічний твір із закодованим у художніх образах та композиціях етнокультурним досвідом, але не торкаються проблеми уточнення використання архаїчних символів у композиціях сучасних балетмейстерів.

Танець загалом — це невербальний засіб передачі інформації у вигляді образного способу відображення реальності в результаті пластичного перевтілення під час символічного спілкування й самовираження (Терешко, 2012). Статична поза не повністю відображає образ, його точність довершується саме рухом. Архаїчний танець — це рух навколо «сакрального» з метою створення магічної дії.

Найдавнішою і найпоширенішою формою танцювального реквізиту масового танцю було коло (в Галичині — «колесо») як геометрична фігура з солярним значенням. На ньому базувалась магія родючості, благополуччя, удачі. Коло формує межу священного місця й захищає центральний об'єкт магічного простору. На центрі (наприклад, це уявне зерно) концентруються всі сили магічного дійства, просторова організація танцю поєднується з семантикою окремих рухів в єдину символічно наповнену композицію (Кіндер, 2011). Учасники крокують по колу з танцювальними елементами навкруги центру за рухом сонця, взявшись за руки або окремо. Ці дії відіграють роль язичницької молитви, яку промовляють усі разом. Хоровод уподібнюється до чоток, зернята яких перебирають по одному, промовляючи до кожного прославляння богів. У циклі хороводів «Подоляночка» (Зайчик, Огірочки, Білоданчик, Янчик, Женчик, Подолянчик, Корольок, Ягілочка, Красна Панна) рух Сонця також описується сукупністю танцювальних дій (Донченко, 2016).

Хоровод відтворює форму сонця, а можливо і його уявний рух навколо Землі, відтворюючи коло. «Коло» — багатозначне слово, його первинним значенням було «близько» та воно використовувалось у сенсі «окружність» — стан стосовно центральної фігури (зокрема й у хороводі), для якої інші точки (дійові особи) на однаковій відстані (тоді «колесо» — «коло себе»). Існує традиція «катати» вогняне колесо з гори на сонцестояння, що символізує боротьбу весняного й зимового начал. Колесо є символом багатьох світових сонячних богів. Старе колесо вважали відьминим символом, його спалювали на Купала, і це означало початок «старіння» сонця.

Ймовірно, спочатку хороводи виникли *коло* священного вогню чи дерева, запаленого блискавкою, як обряд єднання сили навколо сонця, яке зійшло на землю. Набула поширення відповідна обрядова постановка, у якій хтось повинен був грати роль сонця в центрі. Можливо, первісні хороводи супроводжувалися лише вигуками до певного божества, щоби те звернуло увагу на прохання-танець. Первинним творчим засобом у цьому разі став руховий ритм як містичний ритуал. Надалі ритуальний танок удосконалювався, супроводжувався магічним відтворенням змісту прохання у вигляді певних танцювальних дій зі словесними поясненнями.

Люди в хороводі відтворюють дії сонця, яке рухається по колу, вічно перероджується, оновлює все живе, запліднює землю. Хороводи проводили на межі світів: селище–поле, поле–ліс, луг–річка тощо. Раніше гаївки на території України виконували лише дівчата, участь хлопців осуджували; ці хороводи зберегли ініціаційні елементи для перехідного дитячого віку (Шишкіна, 2011). Магічна дія вважалась успішною лише за участі всіх дівчат громади та здійснювалася саме в танцювально-ігрових діях у вигляді бігу по колу з танцювальними рухами.

Синкретичний танець «Подоляночка» є одним з таких архаїчних зразків української культури. Він виконується як драматична сценка, де перебіг танцювальних подій відтворюється за словами гаївки. Рухи та спів у хороводі спочатку повільні, потім жвавіші. Перша дівчина стає в центр кола у вінку з барвінку (або з гороху) як символ весняного пробудження та дівоцтва, життєдайної сили й насіння, що потребує пробудження. Центральна фігура зображує дії, пов'язані зі співом: «до землі припала,... устань,... вимий личко», далі — весело ходить, а після слів «бери ту, що скраю» — міняється з кимось з кола, дівчата під час руху у колі роблять «скоки». Стрибки є магічною дією для успішної ініціації, подружнього життя та сприяння росту рослин, перебіжки — для підвищення родючості рослин (Крушельницький, 2010). Дія триває аж поки всі учасниці хороводу не побувають у центрі. Іноді коло не лише диктує певні дії, а й веде з центральною фігурою діалог: «Ой дан, дан, білодан, / Розкажи ти правду нам, / Як гаївку дівки водять? / Ходять, наче вишивають...» (Шишкіна, 2011).

Хоровод «Подоляночка» поєднує спів та ритмічні рухи з метою магічного викликання весни й символічного відтворення пробудження сонця року (Сивачук, 2003). Ритуал відтворює пробудження землі від сну та її «вмивання» дощами з проханням про потепління — «підскоч до раю». Термін «подоляночка» науковці пояснюють виконанням обряду на поділі біля річки (Мартиненко, 2013). У традиційних сюжетах сон є образом смерті та символом «переходу» в інший стан, моментом накопичення життєвих сил. Потребу перебування в головній ролі всіх учасниць убачають у необхідності репетиції шлюбної готовності в результаті ритуального вибору. Це актуально після пробудження природи для її повернення до родючості. «Шлюб» у дівочих групах сприймають як обрядову, символічну дію, перший етап ініціації в переході до дорослого стану, набуття любовних та шлюбних прав.

Весняне сонце вшановують й у «Кривому танці»: поміж трьома палицями або дітьми, посадженими трикутником, водять хоровод, вимальовуючи підкову або хвилю (меандр, змія, трипільська спіраль, безкінечник) як символ щастя й оберег. Це означає невпинність бігу сонця й вічність життя, нерозривність його з рухом світила; щасливе життя й захист від злих сил (наприклад, вуж, уважалось, охороняв найцінніше — сім'ю й дім, допомагав хліборобам). У цьому разі три дитини, між якими в'ється змійка, — це образ засадженого поля. «Три» у слов'ян є сакральним числом: три частини всесвіту (земля, небо, вода), часу (минуле, сучасність та майбутнє), людського життя (народження, життя, смерть). Таким рухом «Кривий танець» поєднує все в єдине ціле. Водночас відтворюється магічний орнамент вишивки.

Визволення весни від зими символізує хоровод «Воротар» як порятунок дівчини-весни (царівни-сонця) Громовиком-воїном (іноді уособлює сонце) від темних сил. З рук та стрічок створюють ворітця, крізь які проходить ланцюжок учасників після перемовин: «Воротарю.../ Відчини...! / А що то за дар везуть?.../ А

ми вам додамо: / Молодую дівоньку...». Перед останньою дівчиною «ворота» зачиняються, її залишають біля себе, і гра починається спочатку. Це трактують як дар зимі для визволення весни. Ворота є оберегом, священним символом, перехідною межею з одного стану в інший, символізують одруження, зв'язок між матеріальними і духовними світами, перехід у рай — як єднання з духовним началом людини. Так само, як і в «Подоляночці», по черзі обирається одна дівчина.

Наданий огляд хороводів розкриває частину великого пласта використання язичницьких символів у весняних танцювальних обрядах. Зустріч весни відігравала неабияку роль, мала синхронізуватися з ритмом природи, коли поліпшувались погодні умови й збільшувалася тривалість дня, прокидалася природа після сну, починалися роботи на землі. Саме тому багато хороводів присвячено сонцю, яке ініціювало ці зміни. У композиційних рисунках хороводів сонце відображають одним колом або декількома, які частіше обертаються за сонцем, символізуючи нарощування його сили. Деякі хороводи виконували дівчата та хлопці разом, інші — виключно дівчата (формування образу дівчини-весни). Цей образ втілювався в хороводах весняного циклу в різних інтерпретаціях: закликання, визволення з полону, дії біля центрального персонажа. У хореографічному рисунку використовують священні символи: підкова, безкінечник, ворітця, хвилі (меандр-змія), які об'єднує значення безперервності руху сонця та життя. Вони є невід'ємною частиною української культури та народно-сценічного танцю зокрема, визначаючи національну ідентичність і традиції українського народу.

Незважаючи на глибоку вивченість семантичної наповненості первісних хороводів, деякі моменти в наявних поясненнях викликають питання. Це стосується й хороводів циклу «Подоляночка». Але цілісна картина драматургії цього танцю досі не визначена; викликає питання й необхідність одностатевого вибору. Нині вважають, що основним змістом таких хороводів є ритуальний вибір дівчини з одночасним вшануванням приходу весни. «Подоляночка молодесенька» — головна дійова особа жіночої статі, що відповідає й рольовому розподілу в танці, обирає собі «...молоденьку..., ту, що скраю» — теж особу жіночої статі. Уважаємо сучасні пояснення цих дій неповними. Наприклад, дитячий танок-гра «Каравай» радше за все є похідною «Подоляночки».

Мета статті — виконати аналіз первісних мотивів у драматургії хороводів весняного циклу на прикладі циклу хороводів «Подоляночка» для пояснення їх первинної знакової наповненості. Під час дослідження слід з'ясувати першооснови традицій українського народу, пов'язаних з календарно-обрядовими святами, а також відповідні світоглядні уявлення. Визначення відповідного наповнення драматургії хороводів весняного циклу дозволить повніше реконструювати їх рухи та використовувати в практичній діяльності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Попередній аналіз продемонстрував наявність неповноти та суперечливості сучасних уявлень щодо походження й драматургії хороводів весняного циклу як елементу архаїчного культу.

Сучасне уявлення про хореографічну драматургію має такі етапи розгортання подій: експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка. Звичайне поняття «драматургія» передбачає наявність зовнішнього глядача, але у випадку з первісними хороводами глядачами є самі виконавці, які здійснюють цю дію для себе. Драматургія хореографічного твору реалізується завдяки основним засобам виразності — музика, текст, форма (рисунок танцю загалом та хореографічний «текст» у вигляді окремих рухів). Для хороводів музика й текст стають цільним елементом, який поєднується в пісні. Таким чином, кожний елемент хороводу можна розглядати як логічну складову цілісної драматургії.

У весняний період найбільшим святом календарного циклу є Великдень на честь рівнодення як символічне народження весни, перехід сонця у наступний цикл життя. У писанкарстві поширені солярні символи близькі до рисунків хороводів, див. рис. 1.

Коло хороводу є образом сонця, а дівчина у центрі — символом пробудження родючого начала, зерном, на якому фокусується енергія сонця.

Схема рисунка хороводу, відповідно до якого «беруть, ту, що скраю» (рис. 2), схожа на один з прикладів писанкарського солярного знаку (сонце-хрест, птиця, рис. 1, в). Існують варіанти хороводу без руху по колу, що спрощує завдання залучити всіх до ролі центрального персонажа. Формулювання «бери ту, що скраю» передбачає або розірване коло, або чіткий порядок слідування вибору. Тоді роль центральної фігури нікого не обмине й всі перебувають в однакових умовах перед Сонцем. Варіант хороводу з утворенням внутрішнього кола з протирухом формує знак, схожий на «кривульку», як й у

а) б) в) г) ґ)

Рис. 1. Порівняння солярних символів писанкарства та хороводів:
а, б, в — символи писанкарства, г, ґ — загальна схема руху в «Подоляночці» та «Гіллячці»

«Кривому танці», та гарантує участь усіх учасниць у цьому обов'язковому обряді, рис.3.

У «Подоляночці» немає енергії взаємопритягнення чоловіка й жінки. Навіть якщо шлюбне підґрунтя і наявне, як момент обирання, головним лейтмотивом є філософський зміст календарно-обрядових дій. Незрозумілість вибору дівчиною іншої дівчини начебто зникає, якщо згадати, що у відповідних веснянках іноді йдеться не про подоляночку, а подолянчика. Так, у деяких регіонах України в хороводі брали участь й хлопці. Схожий сюжет мають веснянки, де згадується Іван-Білодан (Янчик-Білоданчик чи -подолянчик, Білозорчик- чи Йванчик-Білоданчик, Білобранчик, Білодарчик) «Ой попливи, Білодане, / По Дунайчику.../ Умий собі, Білодане, / Біле личенько.../ Шукай собі, Білодане, / Посестриченьки...» (Єрмоленко, 2007). Але образ Білодана в культурології досліджено не повно, деякі дослідники вважають Білодана весняним вітром, який розганяє тумани, інші — його ритуальним птахом з казковою назвою (як «сорока-білобока») та відзначають його чітке місце на другому етапі весняного циклу пісень, де він символізує остаточний прихід весни (Маєвська, 2007). Сонце, за міфологічними уявленнями, — це якийсь птах, оскільки літає й має крила-промені. Існує веснянка, де означені вище дії виконує «сивий соколонько» (птах з ознакою «білий»): «пливи по Дунаю, / Бери дівку з краю» (дунаєм у давнину називали весняне половіддя (Трегубов & Трегубова, 2020)). Є згадки про ритуал щодо Білої Дани.

У слові «Подолянчик» помітне ім'я Ян, аналог імені Іван. Епітет «Білодан» вважають заримованим до «Іван», тоді змістовним залишком є «біло-». Дійсно, за текстом веснянок, що супроводжують вказані хороводи, у Подоляночки й у Білоданчика «біле личенько». У цьому контексті можна згадати загального бога доброго світу слов'ян — Білобога, образ якого пізніше замінився Дажбогом, богом сонця. Під ім'ям Івана в народній творчості перевтілюється бог Громовик (Перун), оберегом якого є знак «сонцеворот». Цей знак містить й символіку Дажбога. Перун разом з Дажбогом проганяє все зле. Юрій, християнське втілення Дажбогу, навесні відкриває землю, зачинену восени, і вона прокидається.

Якщо проаналізувати тексти, відповідні цим хороводам (Білоданчик, Гіллячка, Ягіл-Ягілочка), то можливість головного чоловічого персонажа зникає, оскільки промовляється: «... Білодане, / ...Розчеши собі русу-косу», «Пішла вона до Дунаю, .../ Кісоньку розчесала», що вказує на центральну жіночу роль. Ці хороводи мають відмінності від «Подоляночки»: у «Білоданчику» немає рухів по колу, а в «Гіллячці» дівчата після центральної ролі утворюють внутрішнє коло, що рухається в протилежну від зовнішнього сторону. Іноді головного персонажа називають Ягелова чи Ягілова дочка. Це ім'я

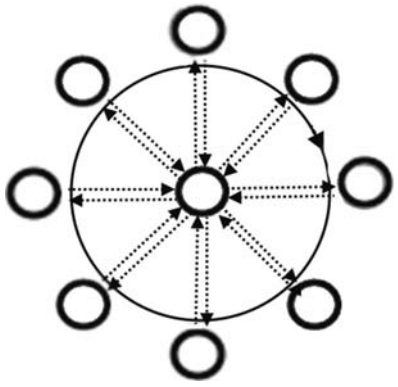


Рис. 2. Узагальнений рух у «Подоляночці» — зміна центральної особи по черзі

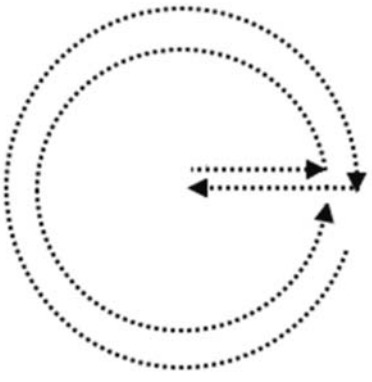


Рис. 3. Пересування особи з зовнішнього кола під час танцю «Гіллячка»

може бути того ж походження, що й «гаївка» і «гагілка», — за ім'ям давньоіндійської богині весни Гулі (що в українському фольклорі трансформувалося в «Галя» (Трегубов & Трегубова, 2020)). Богиня весни Леля є й богинею дівочої любові, як відкритості світові, тому пробуджена в танці дівчина передає свою енергію наступній. Тому символізм «Подоляночки» та схожих танців полягає у відбитті саме весняних подій: розтанув лід, відійшли хмари, сонце відбивається в дунаї: від сонця і води наче народжується дитина, яка «пливе» по «Дунаю» зі спутаними після сну косами, до неї виникає прохання — прокинься (Трегубова, 2021).

Тоді «подолянчик-білоданчик» — це образ, який стосується білого сонця, яке ще йде низько по долу. З одного боку, у давнину вважали, що сонце має жіноче начало (образ «панни», котра сидить у високій башті та розчісує золоті коси). Але різні функції сонця виконували Сварог, Дажбог, Ярило. «Білоданчику — полинь по дунайчику» потрібно розуміти як відблиск Сонця в дунаї (назва «сонячний зайчик» збереглася в хороводі «Зайчик»). Поки стояли лід й похмура погода — такого ефекту не було, тепер сонце повернулось у вигляді віддзеркалення і починає новий сільськогосподарський цикл. З відблиском вогню пов'язане язичницьке свято на народження богині води Дани — Водокрес (на 12-й день після зимового сонцестояння ополонки освячували вогнем, а воду, принесену додому, — вугликом з печі).

Радше за все, цим танцювальним обрядом зустрічали світанок — сонце, що «танцює» над обрієм, та робили магічне дійство, щоби сонце не забуло піднятись й прогріти насіння, тому просили: «підскоч до раю». Тоді Подолянчиком та ін. називали відблиск у половідді світанкового весняного сонця, яке скаче по обрію, долу, по хвилям річки та не може відірватися, наче хтось намагається вирватись з-під води. Ім'я «Білозорчик» могло виникнути там, де немає річки, яка дає дунай, тоді першу весняну росу, на якій відбивається сонце, зустрічали на лузі. Росу ж розсипає богиня Зоря, дружина (чи сестра) сонця. Таким чином, Білоданчик — дитинка Білобога та Дани, Білозорчик — Білобога та Зорі. Ім'я «Подолянчик» свідчить про рух відбиття весняного сонця — по долу та про місце проведення обряду — на подолі біля річки. Так чи інакше, але головному персонажу необхідно допомогти піднятись у небо. Це перше сонце має магічну родючу силу — тому треба, щоби кожна дівчина виконала роль насіння, на яке хоровод, що відтворює сонце, фокусує цю енергію.

Загадка образу Сонця, яке народжується, рухається, вмирає, народжується знову, надало багато символів фольклору. Життя сонця поділяли на етапи: дитина (Коляда — від Різдва до рівнодення), молодість (Ярило — до Купали), зрілість (Купала) та дідування (Лад чи Хорс) до умовної смерті сонця (Пашник, 2019). Тоді «Білоданчик» — не могло бути ім'ям сонця, що йде по небу, він — результат єднання Білобога та Дани у віддзеркаленні. Уважали, що шлюб бога сонця у втіленні Купали з богинею води Даною відбувається на Купала як шлюб неба і землі. Від «Дана» походять слова Дон, Донець, Дніпро, Дунай, Дністер, дно та доня. Якщо «дан» — це рухатись, то «Дана» — та, що рухається. Тоді син — дарунок богів сонця, а доня — богині води Дани. На Коломийщині до доні іноді звертаються «синок», тоді «білоданчик» може стосуватись й дівочого персонажа. «Іми себе, Білодане, / За підбоченьки...»: до сонця таке звертання підходить, оскільки боки в нього круглі.

Дана (Тана), її пов'язують з Лелею, — донька богині шлюбу Лади. Танок, можливо, є хореографічною дією на її честь як обрядовий магічний весняний ритуал перед дунаєм. «Пішла вона до дунаю,.../ Кісоньку розчесала» або «... Білодане,/ ...«Розчеши собі русу-косу» — можна розуміти як рух дунаєм відбиття сонця, дівчинки-весни-Білоданчика, а річка — її коса. Тому в багатьох веснянках співають, що дівчина пустила косу річкою. Крім того, безкінечник (меандр) нагадує дівочу косу, а прохання «розчеши косу» — це передшлюбна дія. За міфом на свято весняного рівнодення Ярило приводить свою дружину Лелю. Якщо Білоданчик — це доня Білобога та Дани, тоді Леля — це Білоданчик після ініціації. Тоді символізм хороводу можна змінити: коло — сонце, центр кола — річка, де народжується відблиск сонця — Подоляночка, яка перетворюється на Лелю, наречену Ярили. Ці події описує щедрівка за сюжетом «звідництво дівчини» (Трегубов & Трегубова, 2020): «Плила ...в Дунаю-море Касуню-зоре, ...За нев батенько (та ін.): «Подай... ручку!». «Ручки не даю...»»; коли прийшов «миленький... Ручку подала, ... виплила» «красна Касуню... в часі весілля».

За казками, Івана в подобі козеняти відьма намагалася зварити, а його сестру Олену поклала на дно річки з каменем, але люди витягли дівчину. У цьому контексті образ Олени близький до Лелі, яку пробуджують навесні. Коза ж є символом достатку, врожаю, відновлення сил природи після зими, пов'язана з вшануванням предків. «Водили козу» на Щедрий вечір, свято

Нового року, яке раніше було весняним. Під час обряду коза засинає, а її пробуджують словами: «Ой, устань, козо. / Та й струсися!» (за сюжетом «Подоляночки»: «Ой, устань... / Поскачи...»). За міфом мати молодого сонця (Коляда) перетворює його на козеня, щоби сховати від Мари (за казкою — відьма). Після пробудження Олени козеня перетворюється на Івана шляхом трьох стрибків. Схожий сюжет реалізується у весняному хороводі «Царівна», за яким відьма присипає учасників, а Царевич поцілунком будить Царівну й проганяє відьму. У казці «Івасик-Телесик» змії (виконали роль Баби-Яги) бажали запекти головного героя. Івасик перед цим плавав по річці на золотому човнику зі срібним веслом, що схоже на віддзеркалення сонця у воді.

У давнину існувала й інша алегорія руху сонця: повинен бути місток, за яким сонце та хмари переходять небо і не падають. Верба схиляється дугою над водою, як і шлях сонця. Тоді в хороводі «Вербова дощечка» (схожий на «Кривий танець») верба імітує шлях сонця. У давнину вважали, що небо — це річка, якою пливе Сонце. «Настечка», співається, леліє (відблискує й тихо струменіє), і це схоже на віддзеркалення (яке краще бачити саме з містка), а чекає вона на «милого» — ймовірно Ярилу. «Вся діброва палала» — можна розуміти як схід сонця.

Сенс хороводу «Подоляночка» як гаївки можна простежити в словах: «Де гаївка лунала, Там діброва палала... Де ходили дівоньки, Там розцвіли квітоньки... Як гаївки провели, Весну красну привели ...Весно, землю зогрівай, Врожай буде, як Дунай...» (Антонович & Драгоманов, 1874); або: «Прийди, весно красна, Чепури наш рідний край, ...Принеси нам рясні дощі, ... радощі, ...Хай зустрінеться дівчинка гарна... Засвіти нам сонце ясне, з нами в гурті погуляй».

Тому розглянуті варіанти хороводів є проханням до сонця піднятися крізь дунай, оскільки вже минула зима, пора будити природу («Шукай собі, Білодане, / Посестриченьки...») (Єрмоленко, 2007). До персонажа, який виконує роль відблиску весняного сонця, звертаються «поскачи». Сонце, яке скаче, можна побачити, якщо під час зорі рухатись уздовж водойми (наприклад, у хороводі).

Виконаний аналіз засвідчив, що *драматургія хороводів* циклу «Подоляночка» передбачає постановку магічного дійства з відтворення сонячних ритмів та їх впливу на природу й людину для забезпечення врожаю, переводу дівчат до успішного шлюбного процесу. Дівчина обирає дівчину, оскільки передає цю естафету успішності. Тут ще немає шлюбного вибору, а наявне остаточне формування шлюбної готовності. Перетворення відбувається лише з центральним персонажем, уся постановка з фокусуванням магічної енергії з метою освячення створюється лише для нього одного. Наприкінці хороводу формується цільний освячений ланцюжок з дівчат (як чотки). Навіть одна неосвячена дівчина його псуватиме. Відповідно, ритуал повинен бути проведений однаково повно для усіх учасниць.

Уважаємо, що в постановку хороводів циклу «Подоляночка» закладено драматургію в поєднанні сюжет-танець-слова-музика з декількох змістовних ліній:

1) інсценування подій з зерном та чаклування на врожай;
2) ініціація дівчат до шлюбного періоду;
3) інсценування подій з життя богів та освячення цим дій людей.

Повніше експозиція з відтворенням певного стану природи надана саме в «Подоляночці»: «Десь тут була Подоляночка... / Тут вона впала, / До землі припала...». Можна в цьому відзначити й зерно, що потрапило до землі восени, й архаїчний сюжет про «сплячу красуню» (царівну) у хороводах-веснянках (як опис стану природи та відповідних дій язичницьких богів).

Зав'язка відбувається, коли головному персонажу настав час прокидатися: «Ой устань, Подоляночко,...», «Ягіл-ягілочка, /... Устала ранесенько». Коло починає звертатися до головного персонажа і наказувати йому. Дівчата з кола промовляють від імені Ярили до богині весни Лелі (яку співвідносять з Даною) та, водночас, починають танцем і рухом передавати енергію сонця до центра кола, до «зерна» (відбиття сонця) — дівчини, яка проходить ініціацію.

Розвитком дії цієї постанови є активні рухи головного персонажа за вказівками від кола («Вмий личко.../ Візьмися в бочки...», «Біжи до Дунаю», «Поплинь по Дунайчику.../ Розчеши русу косу...»), що приводить до остаточного пробудження. Ці накази здійснюють сценарій магічного перетворення — успішного пророщення зерна, ініціації дівчини, пробудження «Подоляночки-Білоданчика» (відбиття сонця у весняній воді) та перехід до стану Лелі, богині весни.

Кульмінацією стають дії пробудженого головного персонажа: «Пішла по Дунаю», «Покажи свої скоки», що свідчить про пробудження зерна, ініціацію дівчини, підйом сонця та про шлюб Ярили з Лелею.

Розв'язка настає, коли головного персонажа вже пробуджено і настає час наступної ініціації.

Тоді від кола йде остання команда: «Шукай собі посестриченьки» (Білодан) або «Бери ту, що скраю» (Подоляночка), «Вибирай другу» (Ягілочка), «Вибери собі дівку» (Ягіл-ягілочка). Таке циклічне дійство повторюється, аж доки всі учасниці не пройдуть ініціацію.

Висновки. 1. Хоровод можна розглядати з точки зору драматургії постановки хореографічного відтворення магічних солярних символів, властивих й писанкарству: сонце-хрест, меандр. Магічний сенс хороводу «Подоляночка» підтверджує його схожість на перебирання чоток з повторним промовлянням молитви.

2. Запропоновано варіант тлумачення елементів хореографічної постанови. Коло виконує роль світла Білобога та спрямовує його пробуджуючу енергію на образ сплячої природи в центрі кола, яку рятують від Мари. Магічний простір у межах кола — це дунай-половіддя, царство Дани. Тут народжується відблиск сонця, донька Білобога та Дани — Подоляночка-Білоданчик, яка проходить ініціацію і стає Лелею, богинею весни, нареченою Ярили. Виникає прохання, щоби Леля погодилася на шлюб: «підскоч до раю», тоді сонце підійметься в зеніт.

3. Хоровод «Подоляночка» відтворює хореографічними засобами магічну сценку з життя богів (біг, скоки, напрямок руху за сонцем), є звертанням до них, освяченням своїх дій у новому сільськогосподарському році, чаклуванням на родючість, здійснює ініціацію дівчат — перехід до шлюбної готовності.

Список посилань

Антонович, В. & Драгоманов, М. (1874). *Исторические песни малорусского народа с объяснениями*. Т. 1. Фрид.

Донченко, С. П. (2016). *Історія української культури*. ДДТУ.

Єрмоленко, С. Я. (2007). *Мова і українознавчий світогляд*. НДІУ.

Кіндер, К. Р. (2011). Проблема класифікації танцювальної символіки: образно-семантичний аспект. *Вісник КНУКіМ «Мистецтвознавство»*, 25, 55–62.

Крушельницький Р. О. (2010). Передумови архітектурної організації ігрових просторів в структурі міст Київської Русі. *Вісник НУ «ЛП» «Архітектура»,* 674, 79–86.

Маєвська, Л. М. (2007). *Словник-довідник*. ЖДУ.

Мартиненко, О. В. (2013). *Хороводи*. Ткачук.

Міськова, Н. (2014). *Взаємозв'язок українських народних танців з обрядами*. ООЦОК.

Пашник, С. Д. (2019). *Рідні Боги*. РПК.

Сивачук, Н. (2003). *Український дитячий фольклор*. Деміур.

Терешко, І. (2012). Вивчення символіки українських ігрових хороводів. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*, 6 (Ч.2), 73–80.

Трегубов, Д. Г. & Трегубова, І. М. (2020). Сюжетний аналіз народних пісень із загальною формулою «зводитель дівчини». *Культура України*, 69, 46–58.

Трегубова, Ф. Д. (2021). Трансформація язичницьких символів у композиції хороводів весняного циклу. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених*. ХДАК, 2021, 160–162.

Шишкіна, О. А. (2011). Проблема автентичного відтворення обрядового фольклору весняного циклу в сценічній практиці. *Культура України*, 32, 280–287.

References

Antonovich, V. & Dragomanov, M. (1874). *Historical songs of the Little Russian people with explanations*. V.1. Frid. [In Russian].

Donchenko, S. P. (2016). *History of Ukrainian Culture.* DDTU. [In Ukrainian].

Kinder, K. R. (2011). The problem of the dance symbolism classification: figurative-semantic aspect. *Bulletin of KNUCA "Mystetstvoznavstvo*", 25, 55–62. [In Ukrainian].

Martynenko, O. V. (2013). *Round dances*. Tkachuk. [In Ukrainian].

Maievska, L. M. (2007). *Dictionary-reference*. ZhDU. [In Ukrainian].

Miskova, N. (2014). *Relationship of Ukrainian folk dances with rituals*. [In Ukrainian].

Pashnyk, S. D. (2019). *Native Gods*. RPK. [In Ukrainian].

Shyshkina, O. A. (2011). The problem of an authentic reproduction of the spring cycle ceremonial folklore in stage practice. *Kultura Ukrainy*, 32, 280–287. [In Ukrainian].

Syvachuk, N. (2003). *Ukrainian children's folklore*. Demiur. [In Ukrainian].

Tereshko I. (2012). Study of the Ukrainian round dances symbolism. *Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelya*, 6 (Pt. 2), 73–80. [In Ukrainian].

Trehubov, D. G. & Trehubova, I. M. (2020). Plot analysis of folk songs with the general formula "girl's seducer". *Kultura Ukrainy*, 69, 46–58. [In Ukrainian].

Trehubova, F. D. (2021). Transformation of pagan symbols in the composition of round dances of the spring cycle. *Culture and information society of the XXI century: materials all-Ukrainian scientific-theoretical conference young scientists*. KSAC, 2021, 160–162. [In Ukrainian].

Yermolenko, S. Ya. (2007). *Language and Ukrainian studies worldview*. NDIU. [In Ukrainian].

Krushelnytskyi, P. O. (2010). Prerequisites for play spaces architectural organization in the structure of Kievan Rus cities. *Bulletin of NU"LP" "Arkhitektura*", 674, 79–86. [In Ukrainian].

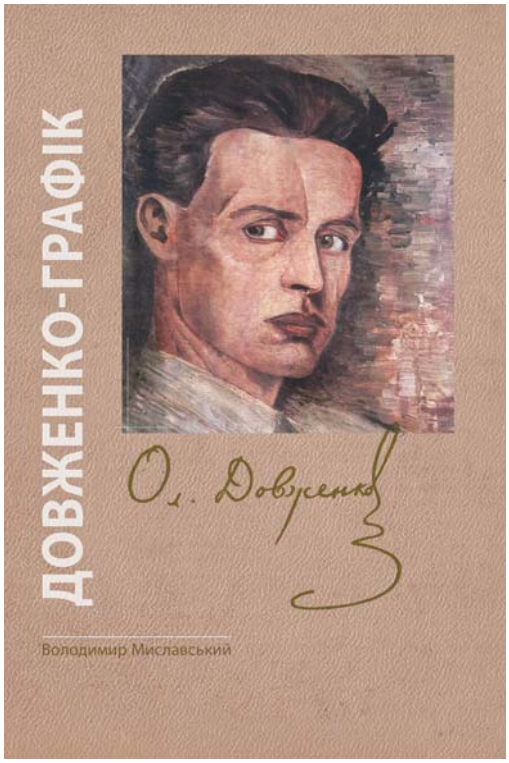
Надійшла до редколегії 28.09.2021

РЕЦЕНЗІЇ

https://doi.org/10.31516/2410-5325.074.15*
УДК 76.071.1(477)Довженко(084)(049.32)

В. М. Шейко
Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

«ДОВЖЕНКО-ГРАФІК» В. Н. МИСЛАВСЬКОГО: НЕВІДОМІ ВІХИ ТВОРЧОСТІ ВІДОМОГО УКРАЇНСЬКОГО РЕЖИСЕРА



***В. М. Шейко*. «Довженко-графік» В. Н. Мислављського: невідомі віхи творчості відомого українського режисера**

Рецензія на книгу: Довженко-графік / [упоряд. і авт. передм. В. Н. Мислављський]. — Харків : Точка, 2021. — 315 с.

***V. Sheiko*. "Dovzhenko as a graphic artist" by V. N. Myslavskyi: Unknown milestones of famous Ukrainian director's art**

Book review: Dovzhenko as a graphic artist / [introduction is compiled and written by V. N. Myslavskyi]. — Kharkiv: Tochka, 2021. — 315 p.

Щойно вийшло друком науково-популярне видання, яке, безумовно, стане в нагоді як науковцям, викладачам, студентам, так і усім, хто цікавиться історією українського мистецтва, української культури і, перш за все, — історією українського кіно. Не зайвим буде зауважити, що про О. Довженка написана і надрукована безмежна кількість різних аналітичних наукових та науково-популярних праць. Водночас розвідок, присвячених маловідомим графічним роботам режисера, які надруковані в газетах і журналах протягом 1923–1925 рр., надзвичайно мало. До речі, це були роки, коли О. Довженко працював у Харкові художником-ілюстратором. І саме в Харкові, що необхідно підкреслити, О. Довженко, як обґрунтовано стверджує В. Н. Мислављський, «морально й, до певної міри, творчо, підготувався до власної великої місії — роботи в кінематографі» (с. 7).

І дійсно, харківський період у житті Олександра Довженка як художника відіграв вирішальну роль у його формуванні як діяча кінематографа. Адже Харків на той час був столицею України, центром культури, місцем зосередження талановитих творчих особистостей — письменників, художників, мистецтвознавців тощо. Саме в Харкові проведено першу в Україні кінозйомку. І Олександр Довженко, працюючи художником-ілюстратором у редакції газети «Вісті ВУЦВК» та карикатуристом у багатьох харківських виданнях, як слушно підкреслює засновник Міжнародного дитячого медіафестивалю «Дитятко» Сергій Чернов, пройшов шлях формування як художник, майбутній кінорежисер і письменник, творець кінокартин, які стали шедеврами світового кінематографу. До речі, саме завдяки Сергію Чернову і фонду «Дитятко», яке він очолює, видання, якому присвячена рецензія, побачило світ.

Цікаво відзначити і своєрідність структури видання, що рецензується. Із 315 сторінок 255 присвячено карикатурам, шаржам та кольоровим роботам Олександра Довженка. Водночас 1924 р. надається обґрунтована перевага — 130 сторінок, на другому місці — 1923 р. — 47 сторінок, на третьому — 1925 р. — 42 сторінки і, нарешті, — 1926 р. — 26 сторінок. Серед періо-

дичних видань, у яких найчастіше друкувався О. Довженко, були: «Вісті ВУЦВК» — 99 сторінок, потім «Література. Наука. Мистецтво» — 36 сторінок, «Селянська правда» — 22 сторінки, «Знання» — 20 сторінок, «Плуг» — 17 сторінок тощо. І по декілька сторінок «дісталося» таким періодичним виданням, як «Пламя», «Гарт», «Всесвіт», «Безвірник», «Кіно», «Нове мистецтво» та «Культура і побут». Окремо слід визначити кольорові роботи Олександра Довженка — 14 сторінок. Адже вони на той час були рідкістю. Як бачимо, роботи О. Довженка як художника-ілюстратора в його творчий період у Харкові в 1923–1926 рр. публікувались в основних відомих на той час періодичних виданнях України. Щодо тематики, то вона стосувалася переважно політичної та побутово-економічної міжнародної й внутрішньої політики України, її культури, економіки. Це були яскраві, талановиті роботи, які й зараз є широким і глибинним джерелом для вивчення історії нашої країни, її економічного, культурного та побутового життя 20-х рр. XX ст.

Окремо, на наш погляд, слід проаналізувати текстову частину видання, яке рецензується. Хоча вона і займає лише близько 50 сторінок, але саме вона містить концептуальну основу видання. До її складу входять — переднє слово від упорядника — 23 сторінки і дві статті самого Олександра Довженка — майже 20 сторінок.

Розпочнемо аналіз із тексту статей О. Довженка. Щоправда, це не зовсім різні тексти. Вони радше доповнюють один одного — обидва присвячені проблемам образотворчого мистецтва й містять у своїх рядках часто одні й ті самі думки, навіть повтори абзаців. О. Довженко, аналізуючи кризовий стан образотворчого мистецтва середини 20-х рр. XX ст., підкреслює, що «Серед такого розвалу на загальномистецькому полі, серед вузької ортодоксальності різних пролетарствуючих інтелігентів од “лефів”, що протягом кількох літ революції уперто заганяли свою образотворчу культуру в квадрат і куб при щирій допомозі циркуля й рейсшини, заклалася нова, зараз сама численна художня групіровка під назвою АХРР — Асоціація художників революційної Росії» (с. 29). О. Довженко підкреслює, що «В боротьбі з “Лефом”, що об’явив непримиримую війну образотворчому мистецтву, АХРР впав у другу крайність. Він висунув принципи станковізму і натуралізму з революційно-тематичною установкою... — це груба помилка... Одна помилка завжди тягне за собою низку других. Зробивши вузьку помилкову установку, АХРР цілком логічно впав і в іншу, оголосивши декларативно свою кінцеву мету — стиль “героїчного реалізму”» (с. 31). І називає такі ідеї «шапкозакидательськими» (с. 31).

І О. Довженко висловлює висновки: «Ясно, що перед нами факт або голої непотрібної самозакоханості, або просто низький рівень мистецької освіти людей, що беруться за творення мистецької ж таки культури» (с. 31). Водночас діяч підкреслює, що в Україні всі подібні явища протікали пізніше на декілька років і зовсім інакше. «Образотворче мистецтво України, — пише він, — в силу свого специфічного розвитку майже не знало періоду богемського індивідуалізму зі всім його поверховим наслідуванням розухабістої лівизни» (с. 36). Водночас, наприклад, О. Довженко визнає і підкреслює творчі можливості Асоціації революційного мистецтва України (с. 44).

І, нарешті, означимо детальніше текст упорядника — Володимира Наумовича Мисловського. Слід наголосити, що саме цей текст є концептуальною основою видання, яке рецензується. Науковець проаналізував основну наявну літературу, доступні джерела, зокрема і архівні, які стосуються, передусім, тематики «Довженко-графік». Автор-упорядник декілька десятиріч вивчав графічну спадщину Олександра Петровича Довженка. З часом виникла ідея зібрати, як пише автор, усі наявні роботи «харківського періоду» та опублікувати їх окремим виданням (с. 6). «Спадщина Олександра Довженка-художника, — пише автор, — досить велика, це — понад п’ятсот портретів, плакатів, карикатур, шаржів, сатиричних та гумористичних малюнків, ілюстрацій до творів українських письменників. Будучи значною подією в історії образотворчого українського мистецтва, ці твори однак ще й досі, не привернули належну увагу дослідників» (с. 7). В. Н. Мисловський зумів у виданні, яке рецензується, заповнити цю прогалину, загалом, слід визнати, йому це вдалося.

Упорядник декілька сторінок присвячує відомим фактам біографії О. Довженка, особливо його перебуванню за кордоном, де він опановував основи світового образотворчого мистецтва. «Дебют Довженка-художника в Харкові, — пише В. Н. Мисловський, — відбувся 21 серпня 1923 року. У газеті “Комуніст” була опублікована карикатура “Оновлення” на антирелігійну тему» (с. 15). Водночас автор наводить цитату з автобіографії самого О. Довженка: «У цей харківський період я познайомився з харківським українським літературним світом, який групувався тоді навколо редакції “Вісті”, “Селянської правди”, вірніше, навколо Блакитного

і Пилипенка...» (с. 17). О. Довженко у своїх карикатурах харківського періоду в жанрі модної тоді політичної сатири відображав переважно найактуальніші події міжнародного і внутрішнього життя, як господарського, так і культурно-релігійного (с. 17). О. Довженко в той період неодноразово звертався до ілюстрування творів відомих письменників того часу, зокрема Остапа Вишні. Слід зауважити, що О. Довженко, як правило, розпочинав ілюстрування творів, які були близькі йому за змістом і духом (с. 21). Не забував художник і про себе. Так, у додатку до газети «Вісті ВУЦВК» — «Література. Наука. мистецтво» надруковано талановитий автошарж художника «Сашка»-Довженка (с. 21).

Показово, що з 1926 р. О. Довженко робить спробу підготовки та оприлюднення статті з проблем теорії образотворчого мистецтва, про що вже йшлося раніше. О. Довженко, як свідчить В. Н. Мирославський, поступово з середини 20-х рр. XX ст. дедалі більше захоплюється кінематографом (с. 24). І в червні 1926 р. туга за кінематографом, складнощі особистого життя та інші сімейні й об'єктивні негаразди примушують його переїхати до Одеси, де він влаштувався на кінофабрику режисером. «У 1926 р. влітку, в червні місяці, після безсонної ночі, продумавши все, що я зробив у житті, — згадував О. Довженко, — я взяв палицю, чемодан і поїхав в Одесу, щоб ніколи не повертатися на свою стару квартиру... треба починати життя спочатку...» (с. 28). Але після цього, опанувавши професію режисера, ставши відомим кіномитцем, О. Довженко не забував про живопис, оскільки, як він наголошував, — «Малювання було моєю пристрастю з дитинства» (с. 28).

Отже, В. Н. Мирославський, як упорядник, проаналізував абрисно увесь творчий шлях О. Довженка дохарківського і харківського періодів. Таким чином йому вдалося концептуально підготувати читача до сприйняття багатого творчого надбання Довженка як графіка та художника.

Загалом слід визнати, що видання, яке рецензується, становило одну з перших і досить успішних спроб заповнити прогалину в історії образотворчого мистецтва, діру, яка стосується творчості Олександра Петровича Довженка як графіка й художника. Глибоко переконаний, що означена розвідка стане в нагоді дослідникам, викладачам і студентам навчальних закладів та усім, хто цікавиться історією українського кіно, української культури.

Надійшла до редколегії 29.09.2021

Наші автори

Адлуцький Г. В., старший викладач, здобувач ступеня «Доктор мистецтва», Дніпропетровська академія музики ім. М.Глінки, м. Дніпро, Україна gadlutskiy@gmail.com http://orcid.org/0000-0001-8454-9161	**Adlutskiy G.**, senior lecturer, Doctor of Arts degree applicant, Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinka, Dnipro, Ukraine
Александрова М. В., кандидат філософських наук, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна marina.dyadina@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-2722-398X	**Alexandrova M.**, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Аніщенко А. П., кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри туристичного бізнесу Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна alla.an.ua@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-3214-8304	**Anishchenko A.**, Candidate of Pedagogical Sciences, Assistant Professor, Department of Tourism Business, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Бортник К., кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра майстерності актора та режисури драматичного театру, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна bortnyk_ev@ukr.net https://orcid.org/0000-0002-3905-4108	**Bortnyk K.**, Candidate of Art History, Associate Professor, Department of Actor Skills and Directing of the Drama Theater of I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine
Жигайло М. О., кандидат культурології, методист навчального відділу, викладач, кафедра культурології, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна marina.chumachenko.87@gmail.com https://orcid.org/0000-0001-8765-7125	**Zhyhailo M.**, Candidate of Science in Cultural Studies, Methodist of the Academic Office, Teacher, Department of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture, the city of Kharkiv, Ukraine
Конєва М., викладачка, кафедра гуманітаристики та мистецтвознавства, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна m.koneva.art@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-5590-8492	**Koneva M.**, lecturer, Department of Humanities and Arts, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Кріпак О. Л., кандидат мистецтвознавства, старший викладач, кафедра «Фортепіано», факультет «Музичне мистецтво», Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна olgakrip@i.ua https://orcid.org/0000-0002-9878-1823	**Kripak O.**, Ph.D. in Art History, Senior Lecturer of the Piano Department, Faculty of Musical Art, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Максимовська Н. О., доктор педагогічних наук, доцент, кафедра менеджменту культури та соціальних технологій, факультет культурології, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна maksimovskayas8@gmail.com http://orcid.org/0000-0002-3028-5727	**Maksymovska N.**, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of Culture Management and Social Technologies, Faculty of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Мархайчук Н. В., кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри телебачення, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна natalkakharkiv@gmail.com https://orcid.org/0000-00-2321-9107	**Markhaichuk N.**, Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the Department of Television, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Набоков Р. Г., доцент, кандидат мистецтвознавства, кафедра режисури, факультет сценічного мистецтва, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна nabokofff@gmail.com https://orcid.org/0000-0001-7276-3478	**Nabokov R.**, Associate Professor, Candidate of Art History, Department of Directing, Faculty of Performing Arts, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Ніколенко Р. В., викладач, кафедра фортепіано, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна nikolenko.roksana@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-4538-2095	**Nikolenko R.**, teacher, piano department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Пустовалов В. С., аспірант, кафедра музеєзнавства та експертизи історико-культурних цінностей, КНУКіМ, м. Київ, Україна vskutafin@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-8677-9312	**Pustovalov V.**, graduate student, Department of Museum Studies and Examination of Historical and Cultural Values, KNUKiM, Kyiv, Ukraine
Степанова О. Ю., кандидат мистецтвознавства, старший викладач, кафедра фортепіано, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна alesya_stepanova1@ukr.net https://orcid.org/0000-0002-6995-6559	**Stepanova O.**, Candidate of Art History, Senior Lecturer, Department of Piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Стецкович О. В., аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна elenka.stetskovich@gmail.com http://orcid.org/0000-0002-9527-1211	**Stetskovych O.**, Postgraduate student of the Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Тарасов В. В., кандидат історичних наук, доцент, кафедри методології Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків, Україна tarasovvv1977@gmail.com https://orcid.org/0000-0003-2164-9135	**Tarasov V.**, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Department of Methodology Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine
Трегубов Д. Г., кандидат технічних наук, доцент, Національний університет цивільного захисту України, Харків, Україна cxxttregubov1970@nuczu.edu.ua http://orcid.org/0000-0003-1821-822X	**Trehubov D.**, Candidate of Technical Sciences., Assistant Professor, National University of Civil Defense of Ukraine, Kharkiv, Ukraine
Трегубова Ф. Д., студентка, 2-й курс, Харківська державна академія культури, Харків, Україна st_trehubova_flora@xdak.ukr.education https://orcid.org/0000-0003-2497-7396	**Trehubova F.**, student, Kharkiv State Academy of Culture, 2nd year, Kharkiv, Ukraine
Шолухо Н. Є., кандидат культурології, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна natellash@gmail.com http://orcid.org/0000-0001-8339-5615	**Sholukho N.**, Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Шейко В., доктор історичних наук, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна rector-2@ic.ac.kharkov.ua http://orcid.org/0000-0002-3532-7439	**Sheiko V.**, Doctor of Historical Sciences, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Яріко М. О., кандидат культурології, старший викладач кафедри туристичного бізнесу, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна myroslawa.yariko@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-5107-905X	**Yariko M.**, Candidate of Culturology, senior lecturer, Department of Tourism Business, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Вимоги до статей

Під час подання рукопису до журналу автори повинні підтвердити його відповідність всім зазначеним вимогам, що вказані нижче. У разі виявлення невідповідності поданої статті пунктам цих вимог редакція повертатиме матеріали на доопрацювання.

Стаття подається в **електронному** вигляді на електронну пошту редакції: rvv2000k@ukr.net.

У темі листа зазначаються прізвище автора та назва видання. Наприклад:

«Петренко. «Культура України»

Файли називати за зразком: «Прізвище_Заявка», «Прізвище_Стаття_укр», «Прізвище_Рецензія», «Прізвище_Рисунок1», тощо.

Після розгляду на плагіат і «сліпого» рецензування, якщо стаття приймається до друку, редакція може запросити паперовий варіант пакета документів. Роздрукований варіант документів автори приносять у редакційно-видавничий відділ ХДАК або надсилають листом на поштову адресу редакції: 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4, Харківська державна академія культури, редакційно-видавничий відділ ХДАК. Тел. (057)731-27-83.

Усі документи, *що містять підписи та печатки, мають бути відсканованими*. На кожній сторінці паперового примірника статті автор проставляє свій підпис, а на першій вказує дату подання до друку.

Автори подають до редакції:

- Статтю.
- Заяву на розміщення наукової статті в збірнику (див. наприкінці зразок заяви).
- Анкету – відомості про автора(-ів) українською та англійською мовами (див. наприкінці зразок анкети).
- Англомовну анотацію. Вона долучається до статті і подається окремим документом, який слід завірити підписом перекладача та печаткою за місцем його роботи.

Редактор упродовж 14 робочих днів із моменту отримання статті повідомляє автору(ам) про позитивне або негативне рішення щодо прийняття статті для публікації в збірнику.

Статті за обсягом мають бути до 12 стор. (включно з анотаціями, таблицями, графіками та списком посилань). Більші за обсягом статті можуть бути прийняті до друку на підставі рішення редколегії.

Формат статті Microsoft Word (*.doc, *.docx, *.rtf).

Параметри сторінки – формат А4; орієнтація – книжкова; поля – по 2 см; шрифт – Times New Roman; кегль – 14; міжрядковий інтервал – 1,5; абзацний відступ – 1,25 см. Текст має бути вирівняний за шириною аркуша.

Рисунки і таблиці вирівнюються по центру сторінки, без обтікання текстом та не виходячи за поле набору. Їх необхідно подавати в статті безпосередньо після тексту, де вони згадані вперше.

На кожну формулу, таблицю, рисунок, графік у тексті мають бути обов'язкові посилання. Формули, на які є посилання, нумеруються арабськими цифрами в круглих дужках праворуч. Таблиці повинні бути компактними, мати назву та номер.

Ілюстративний матеріал слід подавати у форматі .jpg з роздільною здатністю не менше 300 dpi.

На початку статті зазначається:

- індекс УДК (по лівому краю);
- ініціали та прізвище автора в називному відмінку (з нового рядка по правому краю);
- науковий ступінь, учене звання, посада, повна назва організації, де працює автор, місто, країна;
- електронна адреса (обов'язково);
- номер ORCID (обов'язково);
- назва статті, анотація, ключові слова українською мовою;
- прізвище автора(ів), назва статті, анотація й ключові слова англійською мовою.

Далі йде текст за структурою наукової статті, затвердженою постановою президії ВАК України № 7-05/1 від 15.01.2003 р. «Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України». Структурні елементи статті виділяють жирним шрифтом і крапкою:

- актуальність теми дослідження;
- постановка проблеми;
- аналіз останніх досліджень і публікацій;
- мета статті;
- виклад основного матеріалу дослідження;
- висновки.

Вимоги до анотації: інформативність (відсутність загальних слів); змістовність (відображення основного змісту статті та результатів досліджень); єдність термінології в межах анотації; відсутність повторення відомостей, що містяться в заголовку статті. Текст анотації українською мовою має бути 800–900 знаків (відповідно до вимог реферативної бази даних Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського «Українська наукова»). Анотація англійською мовою обсягом близько 2500 знаків надається згідно з вимогами наукометричних баз як структурований реферат, містить такі елементи: актуальність теми, мета, методологія, результати, новизна, практичне значення, висновки.

В англомовних статтях на початку розміщується англомовна анотація, далі – українська (800–900 знаків).

Ключові слова: не менше 3 і не більше 10.

Прикінцевий **Список посилань** оформляється відповідно до міжнародного стандарту APA Style, має містити лише назви праць, на які посилається автор (не менше 5 джерел), не може складатися лише з посилань на вебсайти! Назви праць у прикінцевому списку впорядковуються за абеткою, не нумеруються.

Цитування в тексті також слід оформити за міжнародним стандартом APA Style. Якщо в огляді літератури або далі в тексті наявне посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку посилань після статті. Слід уникати посилань на газети, виробничі журнали, навчальні посібники та власні публікації авторів. Посилання на неопубліковані праці не дозволяються. За правильність наведених у списку посилань даних відповідальні автори.

Список посилань в англомовній статті подається мовою оригіналу (тобто укр., рос., англ. тощо).

References наводиться після списку посилань з метою активного долучення публікацій до обігу наукової інформації та їх коректного індексування наукометричними системами, тому список посилань перекладається англійською мовою.

Наукове видання

Культура України

Збірник наукових праць

Випуск 74

Scientific edition

Culture of Ukraine

Scientific Journal

Issue 74

На обкладинці — Скіфська пектораль з кургану Товста Могила, IV ст. до н. е.
Джерело: https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/yuvelirnoe-delo-vid-dekorativno-prikladnogo-iskusstva

Редактори:
А. А. Троян
Г. С. Положій

Комп'ютерна верстка:
І. Г. Колесник

Підписано до друку 20.12.2021 р. Формат 60х84/8.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.
Ум. друк. арк. 12,1. Обл.-вид. арк. 12,87. Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
Віддруковано в ПП Озеров Г. В.
м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.
Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.