

УДК 792.01:7.01  
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153119>

**Шумакова Світлана Миколаївна**  
кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач кафедри режисури  
Харківської державної академії культури  
ORCID 0000-0003-1639-7981  
svetlana-klr@ukr.net

## ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: МІСТЕРІАЛЬНА «ФОРМУЛА» ВИРАЖЕННЯ ГЛИБИНИ Й НЕЗМІРНОСТІ ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ

**Мета роботи** — розширити область осмислення містеріального виміру мистецтва театру в сукупності смислів, які перебувають в процесі постійного народження, зростання, трансформації і заміни новими в сенсі глибини розкриття трансцендентного, смисловідтворення як повного взаємного проникнення і вільної солідарності духовних і матеріальних, ідеальних і реальних сутностей. **Методологічну** основу дослідження складає фундаментальна філософсько-теоретична і культурологічна традиція західноєвропейської і вітчизняної думки, що включає розвиток свідомості в загальний процес культурно-історичного буття в його глибинних підставах: через трансформацію «життєсмислів», а ідея містеріального трактується як інтерпретуюча ціннісно-сутнісні шари і аспекти буття. Осмислення містеріального з точки зору трансресивної сутності — змістовий центр, навколо якого рухається осягнення його духовної природи і обривів. Методологічна стратегія передбачає єдність культурологічного, мистецтвознавчого, аксіологічного підходів і спирається на загальнонаукові методи аналізу і синтезу, зумовлюючи розширення оптик аналітики і розуміння глибинної смислової структури містеріального. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні смислової організації містеріального виміру мистецтва театру, означення його енергетично-формотворчих складових й ціннісно-змістових характеристик в контексті аспектів існування й прояву містеріальності. **У висновках** сформульовано твердження: примат духовного над емпірично конкретним постає аксіологією концептуальних обґрунтувань містеріального, що може служити парадигмою сходження людини до бажаної точки, де Бог, де Дух, де є сакральне, яке лежить за межами розгортання метафізичного простору, в якому відкриваються нові шари смислотворення, що й вибудовує усвідомлення свого місця в світі, розуміння сенсу тези: «поставати одухотвореною людиною».

**Ключові слова:** смислова організація містеріальної структури; мистецтво театру як «священнодійство»; ціннісно-змістовні параметри.

*Шумакова Светлана Николаевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры режиссуры Харьковской государственной академии культуры*

**Театральное искусство: мистерияльная «формула» выражения глубины и неизмеримости человеческого бытия**

**Цель работы** — расширить область осмысления мистерияльного измерения искусства театра в единстве смыслов, находящихся в процессе постоянного рождения, роста, трансформации и замены новыми относительно глубины раскрытия трансцендентного и смыслообразования как полного взаимного проникновения, свободной солидарности духовных и материальных, идеальных и реальных сущностей. **Методологическую** основу исследования составляет фундаментальная философско-теоретическая и культурологическая традиция западноевропейской и отечественной мысли, включающая развитие сознания в общий процесс культурно-исторического бытия в его глубинных основаниях: через трансформацию «жизнессмыслов», а идея мистерияльного трактуется как интерпретирующая ценностно-сущностные слои и аспекты бытия. Осмысление мистерияльного с точки зрения трансресивной сущности — содержательный центр, вокруг которого движется постижение его духовной природы и горизонтов. Методологическая стратегия предполагает единство культурологического, искусствоведческого, аксиологического подходов и опирается на общенаучные методы анализа и синтеза, обнаруживая расширение оптик аналитики и понимания глубинной смысловой структуры мистерияльного. **Научная новизна** заключается в обосновании смысловой организации мистерияльной структуры, означивания ее энергетически-формообразующих составляющих и ценностно-содержательных характеристик в контексте аспектов существования и проявления мистерияльности. **В выводах** сформулировано утверждение: примат духовного над эмпирически конкретным предстает аксиологией концептуальных обоснований мистерияльного, что может служить парадигмой восхождения человека к желанной точке, где Бог, где Дух, где некое сакральное, лежащее за пределами развертывания метафизического пространства, открывающего новые слои смыслообразования, что собственно и выстраивает осознание своего места в мире и понимание смысла тезиса: «предстать человеком одухотворенным».

**Ключевые слова:** смысловая организация мистерияльной структуры; искусство как «священнодействие»; ценностно-содержательные параметры.

*Shumakova Svetlana, PhD in Arts, Senior Lecturer at the Department of Art Direction, Kharkov State Academy of Culture*

**Theatrical art: The Mystery of theatrical art as a "formula" of the expression of the depth and immeasurability of human existence**

**The purpose of the research** is to broaden the field of understanding of the mysterious foundations of the theatrical art from the point of view of the unity of meanings that are in the process of constant birth, growth, transformation and replacement by new relatively complete disclosure of transcendental and meaningfulness as complete mutual penetration, free solidarity of spiritual and material, ideal and real essences. **The methodological** basis of the research is the fundamental philosophical-theoretical and cultural tradition of Western European and Russian thought, including the development of consciousness in the general process of cultural and historical life in its deepest foundations: through the transformation of "life-meaning", and the

idea of the mystery is interpreted as interpreting the value-essential layers and aspects of being. The comprehension of the mystery from the point of view of the transgressive essence is a substantial center around which the study of its spiritual dimensions, nature, dialectics, Methodological research strategy tends to the synthesis of cultural, art and axiological approaches, providing for the expansion of analysts' optics, understanding of the deep semantic structure of the mystery. **Scientific novelty** consists in the substantiation of the semantic organization of the mysterial structure, its value-content characteristics in the context of the art-cultural and cultural aspects of existence and manifestation of the mysterial, which allows us to identify the energy-form-forming components of it. **The conclusions:** the primacy of the spiritual over the empirically concrete appears as the axiology of the conceptual substantiations of the mystery, which can serve as the paradigm of the ascent of man to the desired point where God, where the Spirit, where there is some, lying outside the unfolding of the metaphysical space in which new layers are opened creating meanings, building awareness of their place in the world and a correct understanding of how to be to "appear as a person."

**Key words:** the so-called organization of the mystery structure; "art as a priesthood"; value-meaningful parameters.

Актуальність і постановка питання. Одвічно хвилююча уми тема духовного пошуку, метою якого був би шлях до спрямованої назустріч людині сакральної сили, в мистецтві ніколи не втрачає своєї актуальності.

Оскільки справжнім, дійсним, мистецтвом, що окреслює лінію, по якій може бути здійснений шлях істинного художника до вищої ідеї, можна вважати «всьяке відчутне зображення явища з точки зору його остаточного стану», «в світлі майбутнього світу» [2], то уявлення про дійсне мистецтво і його життєважливе творення відповідають смислової організації містеріального. Таким чином, якщо свідомість людини як художника-творця, службовця вищої ідеї, здатна перетворити реальність, в якій існує, то сама людина стає залученою до містеріального, відповідно, містеріальність виявляється ціннісно-стильовою якістю справжнього мистецтва, ідея якого перетворення дійсності, дієвого практичного пристрою по здійсненню містеріального процесу з метою перетворення себе і світу. Тож, початкова формула досконалого мистецтва, що має «одухотворити справжнє життя» трансформується в імператив — «мистецтво як священнодійство» [6].

Єдина містерія як найфундаментальніша форма театру, з якої проростали майбутні театральні системи, апріорно визнані в сенсі театральності притаманними сутнісному сценічному священнодійству, по суті, — сакральною — проіснувала, ніколи не зникаючи від витоків театру і аж до сьогодні, навіть як магістральний жанр доби і головне державне дійство. Адже у самій своїй сутності вона є «*надбаченням*», бо мета містерії — сакральна та її засоби сакралізовані як безвідносно вершинні досягнення мистецтва. Відтак уся система естетичних категорій постає похідною від «сакрального» як настанова до оперування сакральними символами, творчого устремління «зсередини-назовні», порядку втілення ідеї, ідеальної мети. Вичерпне розуміння пластів смислової наповненості містеріальної структури з метою аргументації в ракурсі з'єднання трансцендентного й іманентного вимірів буття, його ідеальної мети як повного взаємного проникнення і вільної солідарності духовних і матеріальних, ідеальних і реальних сутностей, на жаль, не існує, бо історія сакральних дійств, що розпорошена у величезному діапазоні текстів, унеможлиблює відбиття канонічного історіографічного огляду проблематики, бо цьому слід було б присвятити цілий масив наукових інтенцій і дослідницьких розвідок. І оскільки містеріальність мистецтва театру, по суті, приречена залишатися вичерпно не формалізованою завдяки характеру свого побутування, бо повністю принципово не є виразимою, спробуємо з огляду на контекстуальність пластів і горизонтів духовних смислів окреслити її *енергетично-формотворчі складові й ціннісно-змістові характеристики*.

Огляд наукових публікацій. Аналіз театрознавчих, мистецтвознавчих й культурологічно-філософських дослідницьких розвідок, пов'язаних з означеною проблемою, складає певні теоретико-методологічні передумови її осмислення.

Театрознавчий кут зору в сенсі розширення меж і поглиблення уявлень сприяє комплексному баченню досліджуваної природи містеріальності мистецтва театру. Тож, театрознавчий підхід, представлений роботами теоретиків і практиків театру: Б. Ніколеску, Г. Бану, М. Борье, Р. Хеймана, М. Есліна, І. Ватсона, Д. Тернера, К. Амон-Сірежольса, А. Бартошевича, Н. Пісочинського, І. Губанової, В. Максимова, Ю. Бербоєнь, П. Степанової, В. Демчог, Ж. Наджа, Н. Ісаєвої, Ф. Тавіані, Е. Кузиною, В. Колязіна, Л. Коптєва, А. Аникста, Т. Бачеліс, Л. Фляші, Е. Бутенко, Н. Маньковської, А. Мнушкіної, Б. Юхананова, Т. Кузовчикою, Е. Шіфферс, кореспондується з поглядами в області культурології: Ю. Лотмана, В. Топорова, М. Епштейна; філософії театру: Ж.-Л. Маріон, А. Шестаковою, Л. Капустіною, М. Мамардашвілі; філософії культури: М. Еліаде, Л. Блага; історії: В. Малявіна, С. Серової; філософії: І. Канта, Н. Карпіцого, Р. Барханова, А. Круглова, В. Семенова, Л. Авер'янова, Н. Хамітова, Н. Бердяєва, А. Лосєва, Р. Штайнера, В. Окорокова; нарешті, з логікою суджень, що апелюють до осягнення культури в контексті гуманітарної свідомості: М. Бахтіна, О. Белого, Н. Бердяєва, М. Кагана, А. Лосєва, В. Соловйова, К.-Г. Юнга тощо.

Мета роботи — розширити область осмислення містеріального виміру мистецтва театру в сукупності смислів, які перебувають в процесі постійного народження, зростання, трансформації і заміни новими в сенсі повноти розкриття трансцендентного, смислотворення як повного взаємного проникнення і вільної солідарності духовних і матеріальних, ідеальних і реальних сутностей.

Виклад основного матеріалу. Залишаючи за рамками даного дослідницького інтересу раніше розроблені в тій чи іншій мірі різноспрямовані аспекти проблемного поля містеріальності мистецтва

театру, головним чином з точки зору структурно-семіотичного підходу, спробуємо окреслити пласти його ціннісно-смиислового змісту.

Оскільки онтологічна територія сакрального рухлива, містеріальність сценічного мистецтва унаочнює сакральні ідеї в сенсі сприйняття у річищі осягнення духовних пластів змісту сакрального — безперечної історичної істини — істини, що оперує протиставлення профанного і сакрального, затверджує принципний сенс в становленні Духа і, отже, протистоїть і розчаровується у всіх зовнішніх формах вираження, в яких світ, що володіє багатозначною і диссонансною структурою, постає в трансцендентно-каузальних зв'язках, які особливо навмисно артикулюються. Вихідна передумова смислового потенціалу містеріального — переосмислення і попереднього, і сьогодення, і, головним чином, можливого майбутнього за принципом амбівалентності ціннісних опозицій «духовне/тілесне», «змістовне/пусте», «неминуще/сьогодшнє» як сутнісної моделі дійсності, яка призводить до абсолютного пріоритету змісту, що регламентує людське життя в світлі поглиблення уявлень про цілісність світу, «надбуттєвого сенсу», що відкриває доступ до духовних висот, насичує саму тканину життя вищими переживаннями і цінностями, надає їй екзистенціальне і сутнісне духовно-творче вимірювання.

Аналіз досліджуваного етимологічного шару концепту "mystery" на основі даних Online Etymology Dictionary, виявляє, що первісне значення слова "mystery" так чи інакше пов'язане з релігійним розумінням божественного, визначенням місця людини в світі, і вперше використано при перекладі Священного писання на грецьку мову. У міру розвитку мови слово набуло додаткових значень релігійної сутності — «таїнство з духовним сенсом», «правда через Божественне одкровення», «приховане духовне значення», «містична істина» (truth via divine revelation, hidden spiritual significance, mystical truth), що зустрічаються при згадці пов'язаної з літургійною драмою Середньовічної Європи містерії. Значення, які не співвідносяться з релігією, з'явилися трохи пізніше: «щось приховане, таємне, таємниця, загадка» (a hidden or secret thing).

Містеріальне проявляє глобальний і осмислений вираз того, що в існуючому світі саме час «живе» мерехтіннями як фрагментарними відображеннями вічного світопорядку, в якому, на жаль, править неевклідова логіка, а ніби логіка навпаки, логіка парадоксу, що складається з несподіванок, з ходів, які протилежні очевидним, що, в звичайно рахунку, «осмислює» нагальну реальність, як неспробну увібрати в себе безліч вічних смислів. Іншими словами, смисло-змістово диференціює дійсність як опозицію «сакральне/профанне», усвідомлюваної в ракурсі трансценденції, поляризації на два плани низьке і високе, земне і небесне, що є смисловими еквівалентами сакральної сфери, вихідної екзистенціальної цілісності світорозуміння — оскільки «саме життя в його найбільш драматичних колізіях, все далі відходить від зовнішнього дійства, все більше йде в глибину душі» [5].

Містерія, втілюючи модель світу і дотримуючись позачасових завдань, не прагне до вибудовування власного простору, скоріше, точно повторює обриси світобудови, втіленої реальності, тим самим, знімаючи протиставлення між театром і світом. Збіг смислового простору світу і театру, безумовно, знаменно і визначає художній тип іманентного простору містерії простору споглядання, — де незриме стає очевидно зримим, перевертаючи опозицію «невидиме/видиме», по суті, залишаючи поза полем свого зору буттєве, однак акцентуючи світ вищих значень, що володіє вищою реальністю. У власному просторі містерія пред'являє весь світ, відображаючи непорушну цілісність світобудови — «світ—театр /театр—світ». Будучи світом в буквальному сенсі, містерія пропонує на власні очі побачити будову світу крізь призму його вищих смислів.

Це своєрідний «мікрокосм», в якому концентрується і відбивається образ усього світу. В ідеї містеріальності, що постає і нарративною моделлю і міститься прагнення до узагальнення, ущільнюється концентричність світовідчуття і естетика життєтворчості в світлі обґрунтування обумовленості містеріального уявлення про просторово-часову нескінченність світу, яка розуміється як невичерпне розмаїття якісних форм, потенційних і актуальних, що має безпосередній вихід на теорію культурної творчості.

Можна сказати, що вихід до обґрунтування містеріальної ідеї як змістотворної живої цілісності, розгляд її в енергетичних, формопороджуючих аспектах, всебічно втілює системний прояв сутнісної сукупності смислів світобудови, що знаходяться в процесі постійного народження, зростання, трансформації та заміни новими. Іншими словами, розкриття тісного взаємозв'язку образу Містерії і Храму, які об'єднуються в духовному прагненні до перетворення тілесного і духовного начал, прориву в трансцендентне.

Варіабельність і гнучкість структури містеріального відображає скоріше не естетичну вичерпність, а манеру відтворення життя як породження інтегруючого центру свідомості, що втілює смисли і пов'язує їх воедино, насичуючи змістом і спонукальною силою такі структури, як життєві цілі і цінності.

Містеріальне осмислення не виражає і не зображує, але знаменує ті самі шукання духу, шляхи від видимого до невидимого, зовнішнього до прихованого, всеохоплюючої реальності трансцендентного, що надає сенс повсякденності і втілює її змістовну глибину як прагнення людини всебічно досліджувати себе, прагнення до повноти існування, не абсолютизуючи тільки один параметр реальності, головним чином — розум — на шкоду всім іншим і, перш за все, духовному параметру власного буття.

Містеріальне, що принципово, крізь призму своїх *енергетично-формотворчих складових* концентрує в мінімальній кількості уявлень максимальний заряд енергії, необхідної для здійснення переходу до явищ духовного, метафізичного, в сутності, до мети духовного розвитку і збудження бурхливих шукань і пробудження творчих сил як внутрішній духовний переворот та інша спрямованість свідомості до перспективи трансцендентного, погляд на інше сприйняття буття не як пізнання, а радше як перетворення

світу, і не як «життерозуміння», а «життетворення»: творення реальності відповідно до божественних ідеалів Істини, Добра і Краси з високим потенціалом творчої енергії, що реалізує смисловідтверення, яке відрізняється особливою натхненністю, піднесенням й вознесінням.

Містеріальне, переживаючи трансцендентне у всій його конкретиці, передбачає трансцендентний вимір людини і світу. Трансцендентальне розуміється як основа встановлення апріорних передумов пізнання, апріорного змісту, що з'єднує різні пласти реальності, в яких існує, розкриваючи з точки зору ідей, володіючих абсолютною реальністю саме як частина Абсолюту — досконалої і незмінної першооснови буття, джерела і початкового базису всього того, що протиставляється відносному, мінливому, повсякденному життю людини з двоїстою сутністю трансцендентального: з одного боку, вираженням внутрішньої духовної суті; з іншого — розкриттям ставлення до світу навколишнього як інструментарія, за допомогою якого, за І. Кантом, душа споглядає сама себе [2].

Містеріальне осмислення трансцендентального апелює до всепроникаючої, всепронизуючої і всеоб'єднуючої енергії, схвильованості психологічного тону щодо духовного зростання, спрямованості в майбутнє і безмежної віри в досягнення ідеалів, нарешті, концепційних основ обрання шляху до Бога.

Змістовна сутність трансцендентального кореспондується з смисловим наповненням акту трансгресії (грец. *Trans* — кризь; *gress* — рух), що розкриває сенс переходу кордонів між можливим і неможливим, який позначає суть тих духовних процесів, які відбуваються в людині здійсненням шляху порушень загальноприйнятих поглядів, кинутого самому собі виклику, що, по суті, дозволяє людині «подолати в собі бар'єри, щоб вийти за межі своїх власних обмежень, заповнити те, що в нас є нашою ж власною порожнею для «самоздійснення» [5].

Походячи від латинського дієслова «*transcendere*», що означає «перехід за», «переступання за кордон», «трансцендентальне» розуміється як пізнання, тобто, будь-який зміст, що з'єднує різні реальності, в яких існує, тобто має на увазі все те, що є поза межним, потойбічним і знаходиться за межами досвіду апріорного змісту, що робить можливим і досвід і пізнання. Міркування про перехід людської сутності в нове інобуття з усіма смисловими акцентами, пов'язує трансцендентальне з переходом від поняття тіла до поняття душі, тобто «трансцендентного» в сенсі критичної філософії І. Канта, що надав особливий понятійний статус «трансцендентальному», вживаючи німецьке «*transcendental*». «*Trans*» — рух «через», кризь простір, перетинання його, у свою чергу, «*dens*» — «щільний, густий», тож поєднання смислових одиниць слова розкриває поняття, як рух «кризь» або «через» щільне, за межі щільного, матеріального, пов'язуючи його з тонкими матеріями [5].

Містерія не містить в собі можливості тверджень щодо амбівалентності релігійного, «позанаходженням» відносно страху Божого, що постає не страхом «від» трансцендентного, а навпаки, страхом, який уможлиблює «рух до» трансцендентного й «в горизонті» трансцендентного, що сприймається людиною не локально, не умоглядно, а конкретно, всім життям, всім своїм єством. Бог відкривається як любов, світло, «всеосяйна ідея», і людина пориває зі своїм приватним існуванням й проривається до єднання з божественним — з любов'ю — як істинним духовним зростанням. Тим самим, людина переосмислює саму себе з позиції досконалості й недосконалості, «з'єднуючись з Богом кращою частиною своєї душі, і приносячи в жертву гіршу». Поставив на перше місце грандіозне завдання ідеального вдосконалення людини, зв'язавши ідеал нескінченний, з кінцевим, емпіричним, недвозначним ідеалом вдосконалення як необхідною умовою здійснення в людині абсолютного добра [3; 5].

Формуючись на основі неоднозначності відносин «життєвого світу» і «світу духовного», існує в просторі особливої смислової реальності, містеріальне проявляє аксіологічне ядро «трансцендентної смислової тканини» поза свідомістю як «формулу» вираження глибини і незмірності людського буття.

Містеріальність мистецтва театру, руйнуюча загальноприйняті межі театру, — не відхід від життя, а «шлях до життя», «підручник навчання духовності», призначення якого допомогти людині піднятися до іншої якості його душевного стану, відмінного від повсякденного життя, навіть, до кинутого самому собі виклику, змінити себе, щоб досягти іншого стану, іншого досвіду здійснення духовного пошуку. Це шлях духовної еволюції, що розкриває життя в причинно-наслідкових зв'язках і розсуває загальноприйняті межі пізнання, покликаний «піднімати щільне до тонкого», щоб потім знову «звести тонке до реальності більш буденної», звернений до трансцендентальної сфери людини, до його тонкоматеріальної суті — душі, здатної нескінченно перетворюватися і знаходити сенс на самому безплідному, здавалося б, ґрунті — як усвідомлення істини: «без духовного дихання» людина не є людиною [4; 1].

Щодо окреслення сутнісних підстав й ціннісно-змістових характеристик театральної містеріальності як явища багатовимірного, слід зазначити, що містеріальне розкриває преображення життя у єднанні з Богом, початок якому має бути покладено в земному житті. Звертаючись до глибинних пластів людського сприйняття, сценічна містеріальність говорить мовою тонкого світу, мовою архетипів, що відбиває різні сторони єдиної Реальності в різних площинах людського буття, оголюючи духовні аспекти життя людини на різних рівнях, виявляючи різні грані. Містеріальність висуває на перший план духовність як головну якість й місіонерську сутність мистецтва театру, його духовну межу, що розхитує кордони мистецтва й виростає в священнодійство, в творіння, в кінцевому підсумку, переростання в теургію, прагу гармонії й цілісності нового світосприйняття, нового типу творіння як *проникливого розуміння*.

Сценічна містеріальність криється у вираженні невимовного, незбагненого в двох перспективах — перспективі мистецькій і не-мистецькій, простору метапозиції, погляду з боку, відстороненого людського

судження про сенс життя. Тож, містеральність мистецтва театру апелює до його вищої місії: відтворення міри духовності за допомогою особливої форми пізнання світу — мистецтва, за Мішелем Фуко, як «вихід за межі», перехід від можливого до неможливого, «хімерного схрещення подій — фігур буття, які поза цим схрещенням не знають свого існування» [6]; разом з тим, до принципової здатності управляти енергією, що знаходиться навколо й усередині людини як співвідношення уявлень із законами буття, поняттям «трансцендентного», що є за межами досвіду. Інтегральним ціннісно-змістовим підґрунтям постає впорядкованість життя згідно вихідного примата духовних цінностей у всіх аспектах «подвійності» природи людини й буття, переважна якість якого збігається з раціональним полюсом ціннісно-культурної шкали, коли основний акцент зроблений відповідно до: цінностей когнітивної діяльності (Істини); естетичного сприйняття (Краси); соціальної моралі (Добра); і, нарешті, конституюючої всі інші цінності в єдине соціальне ціле (Користі). Іншими словами, коли балансує гармонізуюча енергія людини, віддана на службу Істині і Добру. Подібний «інтегралізм» характеризується логіко-значущим взаємозв'язком всіх істотних компонентів особистості, коли «наріжним каменем» лежить принцип виявлення того загального смислового поля, сутнісний центр якого — духовний імпульс, оскільки вкорінює особливий сенс — устремління до очищення душі, що виявляється постулятивним [3; 5].

Модель інтегральної ціннісної системи в контексті містеральності мистецтва театру — результуючої і гармонізуючої ціннісний зразок — повноцінного і адекватного визначення і розуміння сутності людського життя, по суті, виходить з тези про те, що в межах, заданих константними: власною системою істини і знання, власною філософією і світоглядом, релігією і зразком «святості», уявленнями «правого» і «неналежного» як загальноприйнятих істин, конвенціональних цінностей і моральних структур, так чи інакше, постає прямим сходженням до ідеаціонального майбуття через очищення, відродження духовних цінностей, морального відродження.

Висновки. Примат духовного над емпірично конкретним постає аксіологією концептуальних обґрунтувань містерального, що може служити парадигмою сходження людини до бажаної точки, де Бог, де Дух, де є сакральне, яке лежить за межами розгортання метафізичного простору, в якому відкриваються нові шари смислотворення, що й вибудовує усвідомлення свого місця в світі, розуміння сенсу тези: «поставати одухотвореною людиною».

#### Література

1. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. URL: <ftp://www.fedy-diary.ru/html/042011/24042011-06a.html> (дата обращения: 28.06.2018).
2. Мейер А. А. Философские сочинения. Париж: La Presse Libre, 1982. 471 с.
3. Milbank J. Theology and Social Theory: Beyond Secular Reason. Oxford, UK, Cambridge, US: Blackwell, 1990. 443 p.
4. Söderblom N. Das Werden des Gottesglaubens. Untersuchungen über die Anfänge der Religion. Leipzig: I. C. Hinrichs, 1916. 398 s.
5. Rorty R., Vattimo G. The Future of Religion. New York: Columbia University Press, 2005. 89 p.
6. Мишель Фуко в интервью Алена Бадью 1965 года. 2012. URL: <ftp://theoryandpractice.ru/posts/5556-cheloveka-na-samom-dele-ne-sushchestvuetmishel-fuko-o-tom-chto-takoe-psikhologiya> (дата звернення: 28.06.2018).

#### References

1. Kaiua, R. (2011). Mif i chelovek. Chelovek i sakral'noe. Retrieved from <http://www.fedy-diary.ru/html/042011/24042011-06a.html> [in Ukrainian].
2. Meier, A.A. (1982). Filosofskie sochineniya. Parizh: La Presse Libre [in France].
3. Milbank, J. (1990). Theology and Social Theory: Beyond Secular Reason. Oxford, UK, Cambridge, US: Blackwell [in UK].
4. Söderblom, N. (1916). Das Werden des Gottesglaubens. Untersuchungen über die Anfänge der Religion. Leipzig: I. C. Hinrichs [in Germany].
5. Rorty, R. & Vattimo G. (2005). The Future of Religion. New York: Columbia University Press, [in USA].
6. Mishel' Fuko v interv'yu Alena Bad'yu 1965 goda. (2012). Retrieved from <http://theoryandpractice.ru/posts/5556-cheloveka-na-samom-dele-ne-sushchestvuet-mishelfuko-o-tom-chto-takoe-psikhologiya> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 29.06.2018 р.

УДК 792.82(477)  
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153122>

**Король Анастасія Миколаївна**  
викладач кафедри народної хореографії  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0003-3498-432X>  
[korolnastya22@icloud.com](mailto:korolnastya22@icloud.com)

## **ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В ОРИГІНАЛЬНИХ БАЛЕТАХ В. ВРОНСЬКОГО «ОЛЕСЯ» ТА «ПОЕМА ПРО МАРИНУ»**

**Мета дослідження** – проаналізувати оригінальні балети В. Вронського «Олеся» та «Поема Про Марину» крізь призму жіночої образності. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналізу історіографії, мистецтвознавчого аналізу балетних вистав, порівняння підходів до трактування жіночих образів у балетах, що дозволило провести науково об'єктивне дослідження. **Наукова новизна** полягає у вперше проведеному дослідженні балетів В. Вронського «Олеся» та «Поема Про Марину» крізь призму жіночих образів, виявленні зв'язків між цими балетами. **Висновки.** Центральні жіночі образи у балетних виставах В. Вронського «Олеся» та «Поема Про Марину» стали продовженням жіночих портретів, створених у перших українських балетах «Пан Канювський» (Бондарівна), «Лілея» (Лілея). В останньому шляхом синтезу класичної та елементів української народної хореографії створено своєрідну лексичну систему українського балету, зокрема жіночого танцю, яка активно розвивалась у хореографічному вирішенні образів Олесі («Олеся») та Марини («Поема про Марину»). Балет «Олеся» став своєрідним майданчиком для відпрацювання прийомів втілення воєнної тематики, що мало масштабний розвиток у «Поемі про Марину». Образи Олесі та Марини стали рушійними у розгортанні балетної дії, але у «Поемі про Марину» образ головної героїні домінує в усіх епізодах. Центральні жіночі образи балетів «Олеся» та «Поема про Марину» посіли гідне місце у галереї жіночих образів українського балетного театру.

**Ключові слова:** український балет; балет «Олеся»; балет «Поема про Марину»; В. Вронський.

*Король Анастасія Николаевна, преподаватель кафедры народной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

### **Женские образы в оригинальных балетах В. Вронского «Олеся» и «Поэма о Марине»**

**Цель исследования** – проанализировать оригинальные балеты В. Вронского «Олеся» и «Поэма о Марине» сквозь призму женской образности. **Методология** исследования заключается в применении анализа историографии, искусствоведческого анализа балетных спектаклей, сравнения подходов к трактовке женских образов в балетах, что позволило провести научно объективное исследование. **Научная новизна** заключается во впервые проведенном исследовании балетов В. Вронского «Олеся» и «Поэма о Марине» сквозь призму женских образов, выявлении связей между этими балетами. **Выводы.** Центральные женские образы в балетных спектаклях В. Вронского «Олеся» и «Поэма о Марине» стали продолжением женских портретов, созданных в первых украинских балетах «Пан Каневский» (Бондаривна), «Лилея» (Лилея). В последнем путем синтеза классической и элементов украинской народной хореографии создана своеобразная лексическая система украинского балета, в частности женского танца, которая активно развивалась в хореографическом решении образов Олесі («Олеся») и Марини («Поэма о Марине»). Балет «Олеся» стал своеобразной площадкой для отработки приемов воплощения воєнної тематики, что имело масштабное развитие в «Поэме о Марине». Образы Олесі и Марини стали движущими в разворачивании балетного действия, но в «Поэме о Марине» образ главной героини доминирует во всех эпизодах. Центральные женские образы балетов «Олеся» и «Поэма о Марине» заняли достойное место в галерее женских образов украинского балетного театра.

**Ключевые слова:** украинский балет; балет «Олеся»; балет «Поэма о Марине»; В. Вронский.

*Korol Anastasia, teacher of department of folk choreography Kyiv National University of Culture and Arts*

### **Women's images in original ballets by V. Vronskiy "Olesia" and "Poem about Maryna"**

**The purpose of the research** is to analyze the original ballets by V. Vronskiy "Olesia" and "Poem about Maryna" through the prism of female imagery. **The methodology** of the research is to apply the analysis of historiography, art criticism analysis of ballet performances, comparison of approaches to the interpretation of female images in ballets, which allowed to conduct scientifically objective research. **Scientific novelty** consists in the first conducted study of ballets by V. Vronskiy "Olesia" and "Poem about Maryna" through the prism of female images, revealing the connections between these ballets. **Conclusions** The central female images of ballet performances by V. Vronsky "Olesia" and "Poem about Maryna" were the continuation of female portraits created in the first Ukrainian ballets "Pan Kanovskyi" (Bondarivna), "Lileia" (Lileia). In the last way, the synthesis of classical elements and elements of Ukrainian folk choreography created a unique lexical system of Ukrainian ballet, in particular female dance, which actively developed in the choreographic decision of the images of Olesia (Olesia) and Maryna ("Poem about Maryna"). The ballet "Olesia" became a kind of platform for the development of techniques for the implementation of military topics, which had a large-scale development in the "Poem about Maryna". The images of Olesia and Maryna became the driving force behind the deployment of ballet action, but in the "Poem about Maryna" the image of the main heroine dominates in all episodes. The central female forms of ballets "Olesia" and "Poem about Maryna" took a worthy place in the gallery of female images of the Ukrainian ballet theater.

**Key words:** Ukrainian ballet; ballet "Olesia"; ballet "Poem about Maryna"; V. Vronskiy.

Актуальність теми дослідження. Збереження надбань національної балетної школи, плекання хореографічних традицій, дбайливе відношення до балетної спадщини може вберегти від розчинення українського балетного театру в загальносвітовому «хореографічному потоці» в сучасних умовах активізації глобалізаційних процесів. Вагомим засобом самоідентифікації вітчизняного хореографічного мистецтва є балети на національну тему, і сьогодні саме вони частіше за все вирізняють балетні театри будь-якої країни з поміж інших, саме вони можуть стати джерелом змістовного, образного, стилістичного, лексичного збагачення репертуару вітчизняного балету. У таких умовах особливої актуальності набувають праці, присвячені різним аспектам розвитку вітчизняного балетного мистецтва, серед яких малодослідженою є проблема трактування жіночих образів постановниками та виконавицями у балетних виставах національної тематики, де жіночі образи посідають центральне місце.

Серед балетмейстерів, що прислужились розбудові національної теми в українському балеті одне з провідних місць належить В. Вронському, у творчому доробку якого окрім відомих редакцій «Лісової пісні», «Лілеї», є й авторські балети, де жіночі образи відіграють провідну роль («Олеся», «Поема Про Марину»).

Попри значний масив наукової літератури, присвяченій різним аспектам творчості В. Вронського, зокрема й специфічним особливостям трактування жіночих партій у його балетах (Л. Долохова [1], М. Загайкевич [2], Е. Пустова [6], Ю. Станішевський [7], А. Король [3], О. Мерлянова [5] та ін.), жіночі образи балетних вистав «Олеся» та «Поема Про Марину» не стали предметом спеціального дослідження.

Мета дослідження – проаналізувати оригінальні балети В. Вронського «Олеся» та «Поема Про Марину» крізь призму жіночої образності.

Виклад основного матеріалу. Жіночі образи є центральними у великій кількості вистав української національної тематики, що пов'язано з традицією української літератури, оскільки більшість балетів створена на літературній основі (твори Т. Шевченка, Л. Українки та ін.). Адже у самій ментальності українського народу образ жінки піднесений на значний рівень. О. Луценко зазначає, що менталітет найбільш виразно проявляється у світосприйнятті та типовій поведінці представників певної культури, тому важливо з'ясувати, як відображене «жіноче начало» в ментальності українського народу. Саме це, на думку авторки, «є визначальним чинником дієвості та поведінки жінки в суспільстві, а також певних уявлень суспільства про її роль та статус, як в історичній ретроспективі, так і в сучасних умовах» [4, 10]. Риси ментальності українського народу відбилися на тематиці мистецьких творів, зокрема, формуванні лексики та стилістики українського жіночого танцю, що вплинули й на трактування жіночих образів у балетних виставах національної тематики.

1947 року В. Вронський, маючи досвід редакції знакового балету національної тематики «Лілея» в Одесі 1945 року [2, 147], поставив балет «Олеся», лібрето якого написала балерина О. Риндіна, музику – композитор Ю. Русинов. Балет «Олеся» став однією зі спроб втілити актуальну болісну тему героїзму людей під час Другої світової війни (в категоріях радянської історіографії – Великої Вітчизняної війни). Попри умовність засобів балетного мистецтва, найбільша продуктивність якого проявляється у втіленні фантастичних сюжетів, де феєричність та казковість найоптимальніше можна передати прийомами класичного танцю, сучасні теми у середині ХХ ст. також потрапляють на балетну сцену. Але подібні пошуки шляхів передачі сучасних тем умовними засобами балету не завжди достатньо художньо переконливі. Особливо важкою в цьому розумінні є воєнна тематика. Лібрето «Олесі» розповідає про життя людей українського села в дні війни 1941–1944 років, про героїзм юної дівчини, яка стала партизанкою, про її зустріч з коханим на фронті. Сюжет твору закінчується святом Перемоги на селі. Саме образ Олесі стає рушійним у розгортанні дії балету.

Для втілення цієї теми засобами хореографії Вронському довелося провести надзвичайно складну роботу по створенню комбінацій тих рухів, які могли б передати почуття героїв. Працю балетмейстера ускладнювало те, що лібрето не було драматургічно повноцінним, його доводилося неодноразово переробляти. У зв'язку з цим змінювалася музична фактура балету, що ускладнювало роботу композитора Ю. Русинова. Над втіленням художніх ідей балетмейстера і композитора натхненно працювали художник П. Злочевський, який створив оформлення, та артисти О. Риндіна, Т. Іваньківська (Олеся), М. Ігнат'єв і М. Єгоров (Андрій), Є. Русинова і Л. Цхомелідзе (Марина).

На початку балету постає мирна картина села, освітленого вранішнім сонцем, спокій та розміреність підкреслюється прохідками окремих груп колгоспників, які не поспішають в цей день на роботу, і дівочими танцями, побудованими на кантиленних рухах. В. Долохова описує: «Сцена зустрічі Олесі та Андрія починається з жартівливих суперечок закоханих, що переходять у ласкаві напівобійми-гру. Ця гра виявляється в численних поворотах, обвідках в арабеск, піруетах. Поступово рухи переходять у підтримки, експресія яких щоразу наростає, відбиваючи радісне почуття взаємного кохання молодят, що відчувається в кожному їх жесті й повороті» [1, 13].

Вражаючою є наступна сцена початку війни. Несподіваний сильний вибух порушує мир і спокій святкового дня – ворожий літак скинув бомбу. Правдиво, режисерські гостро виконана масова сцена, у якій показано, як потрясіння людей змінюється розумінням того, що сталося, прагненням протидіяти. У натовпі рух: чоловіки повинні з'явитись у свої військові частини, жінки їх проводжають. Та раптом усі розступаються. З глибини сцени просто вперед іде жінка. На простягнених руках вона несе вбиту

осколком бомби дитину. Тут простотою, лаконізмом рішення трагічного епізоду постановник досяг вражаючої сценічної правди.

Виразна також створена Вронським сцена допиту колгоспників у фашистському застінку, коли вороги хочуть добути у в'язнів відомості про місце перебування партизанського загону (перша картина другої дії). Динамічним, поставленим на ривках і складних підтримках, що виконуються у швидкому темпі, танцем вирішено тут епізод допиту юної патріотки Марини.

У наступній картині Олеся, вирвавшись з рук фашистів, потрапляє у танкову частину, командиром якої є її коханий. Андрій передає друзям закривавлену хустку Марини. Постановник знайшов своєрідне рішення епізоду клятви бійців про помсту: поривчастими зльотами вони ніби підтверджують урочистість цієї клятви.

Третя дія повертає глядачів у те ж саме село. Війна закінчилась, Олеся і Андрій знову разом. На святі Перемоги гості з союзних республік виконують свої національні танці (відбиття ідеологічної настанови про братні народи). В. Вронський майстерно відтворює національну специфіку танцювального мистецтва народів, що входять до СРСР. Тут виконують темпераментну лезгінку, колоритний узбецький танець, веселий танець татар, стильно оформлені російські танці [2, 225]. Сьогодні таке рішення сприймається як шаблонний дивертисмент.

Із дивертисментних, талановито поставлених танців «Олесі» варто відзначити «Велике класичне адажіо» («Гран-па»), яке точніше можна було б назвати «Класичне адажіо на українські танцювальні теми». Це адажіо шести пар танцівників з парою солістів (Олеся і Андрій). Балетмейстеру пощастило досягти в поєднанні елементів народного українського танцю та лексики класичної хореографії (арабески, аттитюди, підтримки, піруети й інші «па» класичного балетного адажіо) синтезу танцювальних рухів. Балетмейстер досягнув органічної синтезованої мови, художньо узагальненої лексики.

Музика Ю. Русінова має характер балетної сюїти на народну українську тему. Використано, за висловом М. Загайкевич, «прийом протиставлення контрастних інтонаційних сфер – фольклорно-кантиленних поспівок для характеристики радянських людей і жорстких співзвуч у зображенні фашистських загарбників» [2, 225].

Балет не затримався у репертуарі театрів, оскільки був поставлений у жанрі драмбалету, що поступово вичерпав себе та вже не відповідав естетичним запитам глядачів. Ілюстративно-пантомімне вирішення ключових епізодів, попри майстерність акторських образів, справляло враження занадто натуралістичного дійства. У цьому контексті образ Олесі також не піднявся до рівня поетичного узагальнення, хоча яскраві, емоційно та хореографічно насичені епізоди з Олесею (іскрометний танець з подружками, боротьба з німецьким офіцером) стали одними з найяскравіших у балеті.

Постановка «Олесі» Вронського належить до перших спроб українських митців подати в балеті сучасну тему, реальні сюжетні ситуації. Занадто реалістичними вийшли костюми та декорації П. Злочевського, але вони не вступали у конфлікт із загальною образною системою балету, який став одним з останніх балетних п'єс, підкорених законам драмбалетної естетики.

Особливе місце серед українських балетів на сучасну тематику, що наближаються до типу народної героїчної драми, посідає «Поема про Марину» Б. Яровинського, поставлена 1968 року В. Вронським. Цей твір вигідно відрізняється від ряду інших подібного змісту гострою конфліктністю образів, напруженим пульсом сценічної дії, прагненням відтворити не тільки окремі події, а й загальну атмосферу Великої Вітчизняної війни, пафос героїчної боротьби людей [2, 228].

Центральним є образ богуславської комсомолки Марини Гризун. Сценарій Б. Таїрова спирається на автентичні факти з історії партизанського руху на Україні – подвиг і героїчну смерть закатованої фашистами Марини. Протиставлення двох світів – насильства й свободи, зображення непримиренної боротьби патріотів з фашистськими загарбниками виступає рушійною силою напруженого розвитку драматичної дії балету. Основна конфліктна зав'язка доповнюється ще однією, особистого плану: традиційний любовний «трикутник» (двоє юнаків кохають одну дівчину) показаний у незвично загостреному ракурсі. Сергій, саме той з двох, якому віддала своє серце Марина, виявляється фашистським запроданцем.

У постановочній концепції В. Вронського чітко проступає тенденція до узагальненої драматизації художнього вислову. Є в балеті ряд дійових епізодів, де музика й хореографічна пластика зливаються у цілісний художній образ, позначений високою напругою думок і почуттів, піднесений до символу своїм узагальнюючим змістом. Насамперед це стосується сповненого героїчної патетики фіналу. Пластичним вирішенням сцена розстрілу Марини нагадує аналогічний епізод з фільму О. Довженка «Арсенал»: «на похмурому тлі високого рихтовання майорить тендітна постать дівчини з владно піднятою вгору рукою. Лунає залп. Та дівчина стоїть непорушно. Вона немов двоїться, троїться, і все більше незламних, гордих дівочих постатей виникає перед фашистами. Місце страти перетворюється на п'єдестал вічної слави, пам'ятник радянським патріотам, які загинули, утверджуючи життя» [2, 229].

Наскрізнний розвиток образу головної героїні став запорукою драматургічної цілісності твору. Балет сприймається як моновистава – настільки емоційно концентрованим є образ Марини, її постать посідає домінуюче становище в усіх сценічних ситуаціях, навколо неї відбувається розгортання дії.



Решта дійових осіб відіграють роль допоміжних персонажів, покликаних виразніше освітлити риси характеру дівчини, її героїчний подвиг.

«Схвильовано розповідаючи в динамічній гостроконфліктній хореографічній дії про самовіддану боротьбу проти фашистських загарбників, київський балетмейстер звернувся до пластичних образів, що, синтезуючи класичний і народний танець та ритмізовану пантоміму, мали мінімум зовнішніх прикмет національного, але передавали його сутність, розкривали поетичне світосприйняття, незборимий дух і силу народу. Постановник разом з балериною В. Калиновською втілював у сповненому експресії, драматизму й енергії класичному танці, забарвленому елементами народної хореографії, душевне багатство, мужність і патріотизм Марини, розкривав національний характер сучасної героїні», – зазначає Ю. Станішевський [7, 272].

На заваді тривалого сценічного життя балету стали деякі недоліки, яких не вдалося уникнути авторам, зокрема, певна еkleктика драматургічних принципів, покладених в основу твору. У «Поєми про Марину», подібно до балету «Олеся», хоча і значно менше, відчутні риси драмбалету, зокрема, натуралістичне відтворення подій (сцена Марини й німецького офіцера на квартирі в дівчини, зображення сутички Марини з жінками, які вважають її зрадницею, розправи фашистів з героїчною партизанкою у тюрмі). Попри певні недоліки образ Марини посів достойне місце в ряду національно обарвлених жіночих образів українського балету, створених засобами своєрідної хореографічної лексики, де органічно поєднані елементи українського народного та класичного танців.

Наукова новизна полягає у вперше проведеному дослідженні балетів В. Вронського «Олеся» та «Поєма Про Марину» крізь призму жіночих образів, виявленні зв'язків між цими балетами.

Висновки. Центральні жіночі образи у балетних виставах В. Вронського «Олеся» та «Поєма Про Марину» стали продовженням жіночих портретів, створених у перших українських балетах «Пан Каньовський» (Бондарівна), «Лілея» (Лілея). Останній особливо вплинув на подальші трактування жіночих образів балетних вистав національної тематики, оскільки став першим полотном, де було досягнуто синтезу класичної та елементів української народної хореографії, результатом чого стало народження своєрідної лексичної системи українського балету. Ця лексична система активно розвивалась у хореографічному вирішенні образів Олесі («Олеся») та Марини («Поєма про Марину»).

Образ Олесі стає рушійним у розгортанні дії балету, однак він не піднявся до рівня поетичного узагальнення, хоча яскраві, емоційно та хореографічно насичені епізоди з Олесею (іскрометний танець з подружками, боротьба з німецьким офіцером) стали одними з найяскравіших у балеті.

Балет «Олеся» став своєрідним майданчиком для відпрацювання прийомів втілення воєнної тематики, що мало масштабний розвиток у «Поємі про Марину». Образ Марини домінує в усіх епізодах, навколо неї розгортається дія, що дає можливість увиразнити ліричні та героїчні риси дівчини.

Центральні жіночі образи балетів «Олеся» та «Поєма про Марину» посіли гідне місце у галереї жіночих образів українського балетного театру. Представлена розвідка не вичерпує усіх аспектів проблеми жіночої образності українського балетного театру, представлено в аспекті накреслення можливих ракурсів проведення комплексного дослідження.

#### Література

1. Долохова Л. В. Балетмейстер Вахтанг Іванович Вронський. Київ: Мистецтво, 1966. 50 с.
2. Загайкевич М. П. Драматургія балету. Київ: Наукова думка, 1978. 258 с.
3. Король А. Вплив «Лілеї» К. Данькевича – Г. Березової на подальші балетні інтерпретації літературних творів української тематики // Молодий вчений. 2017. № 8(48). С. 48–51.
4. Луценко О. «Жіноче начало» в українській ментальності // Жіночі студії в Україні: жінка в історії та сьогодні / за загальн. ред. Л. О. Смоляр. Одеса: АстроПринт, 1999. С. 10–18.
5. Мерлянова О. Українські жіночі танці на оперно-балетній сцені. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2013. Вип. 19(1). С. 91–95.
6. Пустова Е. Вахтанг Вронський: грані творчості. URL: <https://docplayer.net/66883195-Vahtang-vronskiy-grani-tvorchosti.html>
7. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії. Київ, 2003. 438 с.

#### References

1. Dolokhova, L.V. (1966). Choreographer Vakhtanh Ivanovych Vronskiy. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
2. Zahaikevych, M.P. (1978). Ballet dramaturgy. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
3. Korol, A. (2017). Influence of "Lileia" by K. Dankevych - H. Berezova on further ballet interpretations of literary works of Ukrainian subjects. Molodyj vchenyj, 8(48), 48–51 [in Ukrainian].
4. Lutsenko, O. (1999) "Women's beginning" in Ukrainian mentality. Smoliar, L. O (Eds.). Women's Studies in Ukraine: a Woman in History and Today. Odesa: AstroPrynt. pp. 10–18 [in Ukrainian].
5. Merlianova, O. (2013). Ukrainian female dances on opera and ballet scene. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Issue 19(1), 91–95 [in Ukrainian].
6. Pustova, E. Vakhtanh Vronskiy: the faces of creativity. Retrieved from <https://docplayer.net/66883195-Vahtang-vronskiy-grani-tvorchosti.html> [in Ukrainian].
7. Stanishevskiy, Yu.O. (2003). Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history. Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 13.09.2018 р.

УДК 78.071; 314.743  
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153123>

**Курбанова Лідія Валеріївна**  
аспірантка Прикарпатського національного  
університету ім. Василя Стефаника,  
концертмейстер кафедри  
виконавського мистецтва  
ORCID 0000-0003-3682-7483  
mansurd@ukr.net

## **КОМПОЗИТОРСЬКО-РЕДАКЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПАВЛА МАЦЕНКА: ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ НАЦІОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ЗАХІДНІЙ ДІАСПОРІ**

**Мета роботи.** Дослідження пов'язане із актуалізацією композиторсько-редакційної спадщини музикознавця і композитора української західної діаспори Павла Маценка (1897–1991), яка є вагомим складовим у структурі його різновекторної діяльності із збереження національного музичного мистецтва. **Методологія** дослідження полягає у використанні джерелознавчого, теоретичного та музикознавчого методів для дослідження та аналізу архівних матеріалів, музично-теоретичного аналізу хорової спадщини композитора. **Наукова новизна** полягає в музично-теоретичному аналізі та введенні у науковий обіг маловідомої в Україні композиторсько-редакційної спадщини Павла Маценка, обґрунтуванні її значення для збереження традицій національного хорового мистецтва. **Висновки.** Вивчення та осмислення композиторсько-редакційної спадщини П. Маценка, яка гармонійно доповнює його різновекторну діяльність як педагога, диригента, музикознавця та культурно-громадського діяча, є важливим та актуальним завданням для розвитку національної музичної культури. Його приналежність до київської хорової школи, зокрема, проявляється в аранжуванні церковних піснеспівів та використанні народної пісенності у композиторській діяльності. Робота П. Маценка як редактора нотних видань значно розширила шлях впровадження української духовної музики у практику церковних хорів діаспори.

**Ключові слова:** традиція; київська хорова школа; композиторська творчість; редакційна діяльність; аранжування; Павло Маценко; українська західна діаспора.

*Курбанова Лидия Валерьевна, аспирантка Прикарпатского национального университета имени Василия Стефаника, концертмейстер кафедры исполнительского искусства*

**Композиторско-редакционная деятельность Павла Маценко: сохранение традиции национального хорового искусства в украинского западной диаспоре**

**Цель работы.** Исследование связано с актуализацией композиторско-редакционного наследия музыковед и композитора украинской западной диаспоре Павла Маценко (1897-1991), которая является важной составляющей в структуре его разновекторной деятельности по сохранению национального музыкального искусства. **Методология** исследования заключается в использовании источниковедческого, теоретического и музыковедческого методов для исследования и анализа архивных материалов, музыкально-теоретического анализа хорового наследия композитора. **Научная новизна** работы заключается в музыкально-теоретическом анализе и введении в научный оборот малоизвестного в Украине композиторско-редакционного наследия Павла Маценко, обосновании ее значение для сохранения традиций национального хорового искусства. **Выводы.** Изучение и осмысление композиторско-редакционного наследия П. Маценко, которое гармонично дополняет его разновекторную деятельность как педагога, дирижера, музыковеда и культурно-общественного деятеля, является важной и актуальной задачей для развития национальной музыкальной культуры. Его принадлежность к киевской хоровой школе, в частности, проявляется в аранжировке церковных песнопений и использовании народной песенности в композиторской деятельности. Работа П. Маценко как редактора нотных изданий значительно расширила путь внедрения украинской духовной музыки в практику церковных хоров диаспоре.

**Ключевые слова:** традиция; киевская хоровая школа; композиторское творчество; редакционная деятельность; аранжировки; Павел Маценко; украинская западная диаспора.

*Kurbanova Lidia, postgraduate student of Precarpathian National University of Vasyl Stefanyk, concertmaster of the Department of Performing Arts*

**Pavlo Matsenko's composer-editorial activity: preservation the traditions of national choral art in Ukrainian western diaspora**

**The purpose of the article.** Research of composer-editorial heritage of a musicologist and composer of western Ukrainian diaspora Pavlo Matsenko (1897-1991), which is a valid component in the structure of his activity aimed at the preservation of national musical art. **The methodology** of research consists in the use of sources, theory and music for study and analysis of archive records, musical and theoretical analysis of choral heritage of the composer. **Scientific novelty** of research consists of musical and theoretical analysis and introduction to scientific community little known in Ukraine composer-editorial heritage of Pavlo Matsenko, substantiation of its role in the preservation of national choral art. **Conclusions.** Studying and comprehension of the composer-editorial heritage of Pavlo Matsenko, which matches his versatile activity as a pedagogue, a conductor, a musicologist and a cultural and community activist, is an essential and actual task for development of national musical choral culture. His belonging to the Kyiv choral school, reveals in an arrangement of church hymns and using of folk songs in his composer's activity. Pavlo Matsenko's work as an editor of music publications significantly extended the way of introduction of Ukrainian sacred music into the practice of diaspora's church chorus.

**Key words:** tradition; Kyiv choral school; composer creative work; editorial activity; arrangement; Pavlo Matsenko; western Ukrainian diaspora.

Актуальність теми дослідження. Павло Маценко (1897–1991) зробив значний внесок в українську музичну культуру діаспори як музикознавець, педагог, диригент, організатор музично-культурного життя української громади в еміграції, про що свідчить його багатий архів, композиторська творчість, публікації про нього діаспорних авторів І. Вовка, Н. Годованого-Штона, В. Климківа, О. Костюк, І. Мельника, М. Підкович, В. Ревуцького, С. Яременка, Д. Яремчука, які зібрані, відредаговані і опубліковані Василем Веригою у збірнику на пошану 90-літнього ювілею митця [12]. В Україні вперше внесок П. Маценка у розбудову української музичної культури діаспори знайшов висвітлення у монографії Г. Карась [4]. Листування М. Антоновича із П. Маценком розглядала У. Граб [2; 3]. Однак, вказаними авторами не було зроблено аналізу композиторсько-редакційного доробку цього діяча, для збереження національної музичної культури у західній діаспорі, що і зумовило наш інтерес до теми дослідження.

До проблем музичної культури загалом та діаспори зокрема звертаються сучасні українські науковці, привертаючи увагу до особливостей хорової культури (Ольга Бенч-Шокало [1], збереження національних традицій (Наталя Костюк [5]), музичної освіти (Людмила Обух [9; 10]) Новий напрям сучасного мистецтвознавства українську музичну діаспоріану розробляє у своїх дослідженнях Ганна Карась [4].

Діяльність Павла Маценка є багатогранною. Однак, його композиторська та редакційна робота, залишається менш відомою від інших видів діяльності. Тому актуальною бачиться потреба повернення в науковий обіг результатів цієї діяльності. Мета роботи – представити композиторсько-редакційну діяльність Павла Маценка у західній діаспорі як чинник збереження національної хорової та богослужбової традиції. Для її досягнення необхідно вирішити наступні завдання: уточнити поняття «українська хорова традиція» та її місце у діяльності митця; проаналізувати композиторську творчість Павла Маценка; ознайомитись із його редакційною діяльністю; зробити музично-теоретичний аналіз окремих творів; визначити цінність композиторсько-редакційної діяльності П. Маценка для діаспорної культурної політики та української музичної культури загалом.

Виклад основного матеріалу. Головним завданням Павла Маценка в Канаді було збереження національних традицій, а основною сферою його наукових зацікавлень – походження та розвиток українського церковного монодійного співу. Це нерозривно пов'язано із його диригентсько-хоровою, педагогічною та музично-громадською діяльністю. П. Маценко є представником київської хорової школи, оскільки вчився диригування в Українському високому педагогічному інституті ім. М. Драгоманова у Празі в П. Щуровської-Росінеч, і є завершенням ланки: М. Лисенко → О. Кошиць → П. Щуровська-Росіневич → П. Маценко. В Канаді П. Маценко не тільки співпрацює із О. Кошицем, але і підтримує дружні стосунки. Як зазначає А. Лащенко: «... київську хорову школу слід розглядати як нерозривність історичного досвіду композиторської, виконавської, хорознавчої та слухацької практики у відповідному художньому просторі» [6, 3], і далі: «Феноменологічна сутність київської хорової школи полягає в тому, що вона завжди сповідувала спадковість» [6, 185]. Як музично-громадський діяч П. Маценко зумів організувати дуже потрібні на той час Вищі Освітні Курси, головним завданням яких було забезпечення кадрів, вчителів «Рідних шкіл», що є яскравим прикладом передачі та збереження традицій національної хорової школи. Організаційний хист проявився і в педагогічній діяльності, зокрема у духовних установах, де він укладав підручний матеріал для студентів. Окрім лекцій із історії української церковної музики П. Маценко редагував нотний матеріал та часто аранжував музичні твори. Тому спадковість київської (національної) традиції хорового мистецтва ми простежуємо фактично у всіх галузях його діяльності.

*Композиторська та творча спадщина* д-ра П. Маценка в основному полягає в обробках, гармонізації церковних співів та в перекладі їх із старослов'янської мови українською, як також і написанні ряду оригінальних музичних творів – для однорідного, мішаного й чоловічого хорів [11]. До його одно, дво і триголосних творів належать: «Вечірня», «Співи Єрусалимської надгробної утрени», «Служба Божа – Літургія св. Івана Золотоустого», «Вечірня Київського розспіву» та інші. Для мішаного хору П. Маценко написав: Недільні Тропарі, Кондаки, Прокимни, Прокимни 8-ми голосів та ряд колядок і щедривок. Крім аранжування, П. Маценко є автором оригінальних хорових творів світського характеру, серед яких тематичний твір, що був написаний спеціально до урочистих святкувань з нагоди річниці Хрещення Русі. Це – «Розгойдались пінні хвилі» на слова Бориса Лисянського (1892 – 1952), написаний з нагоди 950-річчя Хрещення Русі-України на замовлення Консисторії УГПЦ в Канаді 26 серпня 1938 р [8]. Він, на думку композитора Сергія Яременка, є одним із кращих творів П. Маценка: «Тут він виявив свій композиторський хист та вміння передавати музичними виражальними засобами зміст і характер тексту. Музична мова цього твору насичена забарвленнями української народної пісні» [18, 75].

Композитор, відштовхуючись від літературного тексту, музично-виражальними засобами, передає рух води та підкреслює найбільш значні слова за допомогою музичної форми. Твір написаний у

помірному темпі та урочистому характері, прославленого типу. Музична форма твору – тричастинна наскрізна форма з рисами куплетної варіантності з розширеною кодою:

A +B +C + Coda  
a+b c+d e (фугато)+f

Перша частина (A) написана у формі некласичного, неквадратного періоду та складається із двох речень. Кожне речення складається із двох фраз: a (3+4)+b (4+4). Ця частина – це перший куплет. Друга частина (B) вносить тональний, ладовий та змістовно-образний контраст. Друга частина – це період неквадратної структури, що складається з двох речень: c (4+5)+d (5+4), написаний, в основному, в тональності Es-dur. Перше речення (c) – сопрано-solo у супроводі хору. Друге речення (d) вирізняється ладовим відхиленням у c-moll через зм.VII септакорд. Третя частина (C) за масштабами більша, ніж попередні, оскільки окрім фугато має розширену коду: e (фугато 14 т) + f (9т) + coda (12 т). Це пов'язано із поліфонічною формою. Сергій Шип з цього приводу пише: «Для протяжних українських пісень характерним є розростання або скорочення куплету. Це часом видозмінює його композиційну будову, ускладнює її, вносить нові ідеї <...>. Подібний принцип побудови форми спостерігається у творах давньоруських співців» [17, 259-260].

Тональний план твору: Es-dur → E-dur, остання тональність закріплюється у коді. Гармонічно ця частина насичена септакордами та їх оберненнями, що приводять нас із тональності Es-dur до тональності E-dur, яка затверджується, як віра, закріплюється і стійко стоїть. Це пояснюється бажанням композитора виділити значення самої віри для українського народу та її «шлях». Тональність E-dur разом із літературним текстом сприяють розкриттю образу «приходу світла віри», яка стверджується в останніх 5-и тактах, як перемога християнства над язичництвом.

Характерними рисами у цьому творі є: некласична форма, яка є вільна і підкоряється тексту; фактура також є різна – це імітаційно-підголоскова у першій частині, гомофонно-гармонічна – у другій та поліфонічна – у третій, крім того, друге речення третьої частини є розгорненою кодою; зміна тонального плану у кожній частині та «незавершеність думки»; гармонія тут насичена септакордовими сполученнями. Кожна фраза, окрім другої частини, закінчується «...», септакордом VII ст. Фактично завершений кадансовий зворот є в самому кінці, де закріплюється тональність E-dur; мелодика хвилеподібна з характерними стрибками на ч.4 вгору; динамічний план розгорнений від «pp» до «ff», який абсолютно влучно передає коливання хвиль, рух води.

Крім цього тематичного твору у П. Маценка є ще кілька пісень до дня Матері, серед яких є твір для дитячого хору, також твір приурочений місту Вінніпегу – «Вінніпег – столиця рідна», Гімн Української православної церкви, обробки пісень УПА та українських народних пісень [11, 47–48].

Сергій Яременко вважав, що обробки щедрівок і колядок П. Маценка «є цікаві своїм характером, способом обробки, а гармонічна структура проста і прозора, вона яскраво підкреслює щирість і благородство почуттів. При загальній, гармонічній фактурі композитор досягає самостійності голосів, що розкриває глибше і яскравіше поетичний зміст тексту. До кожної пісні він виявляє свій індивідуальний підхід, що розкриває всі її мистецькі багатства і разом з тим в кожній з них знаходить щось нового» [18, 75–76].

Музичні твори П. Маценка, відзначаються високою ідейно-мистецькою цінністю, які залишаються цінним внеском у скарбниці української музичної культури. Однак, не менш важливим є ще один вид різновекторної діяльності П. Маценка, а саме, редакційна. Останню ми умовно ділимо на дві групи: редагування та упорядкування наукової літератури та редакція нотних видань.

Як редактор нотних видань П. Маценко приділяв значну увагу як музичному, так і літературному тексту. Тому до нього часто звертались за порадою композитори і диригенти, наприклад М. Скрипник. Є багато видань редагованих П. Маценком, однак, на жаль, в них немає ні вступного, ні заключного його слова. Таким прикладом є видання Служби Божої та прокимнів в обробці К. Стеценка [15; 16]. У виданні «Вечірня» Київського розспіву на один голос, видрукованому у 1962 р. у Вінніпегу [7] П. Маценко-редактор подає і передмову і післяслово. Видання призначене для потреб дяків і всіх тих, хто бажає навчитися, побожного, старовинного українського співу. Ця збірка є цікава і своєю передмовою і заключенням. В передмові П. Маценко коротко розповідає про історію українського церковного співу, від його початків до сьогодення. Після передмови редактора подано перелік збірок, що будуть видані: «1. Вечірня, 2. Утреня, 3. Повна Служба Божа св. Івана Золотоустого на два голоси з додатками, 4. Відправи: Великого Посту, Великодного Співу, Різдвяні, 5. Похорон, 6. Вінчання, 7. Молебен і інші співи. Український текст до співів, прийнятий Українською Греко-Православною Церквою в Канаді. Співи видаватимуться збірками одного розміру. За упорядкування й редакції співів відповідає д-р Павло Маценко. Технічний редактор о. Прот. Тома Ковалишин» [7, 3]. На наступній сторінці є благословення Митрополита Вінніпегу та Канади – Іларіона. Символічною є дата цієї збірки, 28 липня – день хрещення Русі, що неодноразово підкреслювалося. Отже, після благословення починається сама «Вечірня». Виклад матеріалу є зручний та простий. Мелодика є плавною, без стрибків, в межах ч.5., рідше октави. Найчастіше зустрічаються стрибки на м.3 або в.3 вгору чи вниз. Хоча тональність не позначена, під час співу завдяки знакам, можна відчути лад. Так роблять для того, щоб людина, яка буде співати не прив'язувалася до тональності, а старалася виконувати правильно мелодичну лінію, відштовхуючись від висоти співу священника, з яким вони цю Службу відправляють. Тональне

співвідношення дає красиву мелодію, де явно відчувається мажорний чи мінорний лад. Взагалі, окремі частини Служби звучать у мажорній гармонії, а частина у мінорній. Як зазначив, у своїй передмові П. Маценко, ця збірка є дуже зручною і не вимагає супер музичних здібностей, проте потребує доброї дикції. «Вечірня» написана в середньому регістрі, в межах першої октави і є для більшості зручною, бо це природна висота людського голосу. Кому не зручно використовувати ці межі, може без проблем транспонувати при бажанні нотний матеріал на відповідну висоту. Після завершення нотного матеріалу є «післямова», яка називається «Про вигляд і розвиток знаменної нотації», де автор, коротко, але цікаво подає 5 прикладів цієї нотації, які яскраво показують його еволюцію.

Ще одна редакційна робота П. Маценка – Служба Божа. Літургія св. Івана Золотоустого для мішаного хору М. Скрипника, видана в Детройті 1965 року [14]. У вступному слові автор дякує за допомогу у редагуванні, очевидно тексту, Павлу Маценку, тому він заслужено написав рецензію [14]. На думку редактора, це видання є важливим для духовного піднесення та єднання еміграційного середовища.

У П. Маценка налагодився творчий тандем із М. Антоновичем та С. Яременком. Їх тріо випустило дві збірки п'ятиголосих творів барокової епохи. Редакційна робота П. Маценка, куди входять п'ять п'ятиголосих партесних концертів невідомого автора [19], засвідчує його редакційні вміння у раціональному підході, як до тексту, так і до порядку розміщення концертів: за складністю музичного матеріалу, масштабністю твору та композиційною стрункістю, від легшого матеріалу до більш складнішого. Транскрипцію цих концертів здійснив М. Антонович. Його авторське слово подано до кожного концерту двома мовами (англійською і українською).

Відкриває цю збірку концерт «Даруй мі уміленіє» (стихира покаяння) для сопрано, двох альтів і двох басів [19, 1–18]. Він сповнений молитвою, мелодика проста, сповнена мелізмами та мінорною гармонією. Переклички між голосами та стрункість форми не залишають слухача байдужим. Наступний концерт «Лікують ангели» (Стихира на Різдво Христове) на три хлоп'ячі голоси і двох басів, двох сопрано, альтів та двох басів [19, 19–32] є найменшим із усіх представлених тут. Але вирізняється звуковим і динамічним багатством. Мелодика проста, а логічна побудова з простим контрапунктом органічно поєднуються із текстом. Третій концерт – «На хресті тя возвишена» для двох сопрано, альтів та двох басів [19, 33–61] теж із стихири покаяння. Але є простішим, ніж перший концерт. Тут характерним є присутність речитативу у мелодії та перемінність розміру 2-о та 3-и дольного. Крім цього голоси групуються між собою дуєтом, тріо або квінтетом. Різдвяний концерт «Веселитися» для трьох сопрано і двох басів [19, 63–106] вражає своєю варіативністю та багатством контрапункту, особливо імітації, використання яких додають довершеності форми. Не менш оригінальний останній концерт «Прийди світій душе» на чотири хлоп'ячі голоси і одного баса (два сопрано, два альтів і бас) [19, 107–161]. Він цікавий своєю формою рондо, в якому тема-рефрен повторюється вісім разів. Композитор майстерно поєднав особливості контрапункту на фоні котрого теми-переклички звучать по чергово дуєтами у сопрано, а потім в альтів і приходять до свого логічного завершення та коди, де поєднуються у гармонійному загальному звучанні.

Наступна спільна робота зроблена тими ж редакторами у 1979-му році – це П'ятиголосна партесна Служба Божа невідомого автора [13]. Фактично вона є продовженням попередньої. У передмові П. Маценко пише, що ці ноти їм передали із Югославії, де вони були віднайдені у бібліотеці Матице Сербске у місті Нови Сад: «... стилістика і п'ятиголосий склад цієї композиції, доказує, що це композиції XVII століття, перевезені науковцями з Могиллянської академії в Києві, що їх сербський митрополит 1733 р. Запросив до королівської школи» [13, 6]. У передмові П. Маценко дає коротку історичну довідку про розвиток культури та церковного співу в Україні, про навчання української молоді від XV ст. за кордоном (в університетах Падуї, Праги, Болоньї та ін.), створення на початку XVI ст. Братської школи у Львові, а в 1615 – Києво-Могиллянської академії. П. Маценко підкреслює, що розвиток цих установ став початком нашого культурного впливу на сусідні народи (московський, білоруський, литовський, болгарський, сербський та ін.), адже наші вчені їхали до згаданих країн із підручним матеріалом. «Так були вивезені зразки партесного співу і до Сербії» [13, 34–35]. Цінність видання ще і в тому, що тут вміщено два відбитки оригіналу з датою 1690 року [13, 34–35].

Проблема стану українського співу у церковних відправах, про яку часто писав П. Маценко-рецензент та упорядник, була актуальною у всій діаспорі. Тому, ряд композиторів та диригентів працювали, щоб заповнити цю прогалину. Як відомо, на цій позиції стояв композитор і диригент Лев Туркевич, який вважав, що за допомогою мистецтва потрібно долучати людей до церкви [4, 339]. Шляхи вирішення цих питань він бачив у створенні координаційного центру церковного музичного життя США та Канади; музичної бібліотеки для диригентів церковних хорів; в організації видавництва церковних творів, добре зредагованих і виправлених; наданні представником центру методичної допомоги місцевим диригентам на парафіях щодо стилю музики, добору репертуару, виконання, виправлення помилок у нотному матеріалі [4, 340].

Зміни в організації видання церковних творів відбувались у Канаді завдяки митрополиту Іларіону з яким співпрацював П. Маценко. Результатом такої співпраці, є нотні видання круглорічного церковного обігу, які складаються із Утрені, Вечірні, Служби Божої св. Івана Золотоустого (Обідні), Похорону та ін., редактором яких був П. Маценко.

Висновки. Життя і творчість Павла Маценка більшою мірою протікали за межами України, проте митець вніс вагомий внесок у розвиток українського музичного мистецтва західної діаспори як багатогранна особистість: музикознавець; хоровий диригент; організатор хорової справи та диригентської освіти; педагог; композитор. Завдяки його діяльності хоровий процес у діаспорі, і, зокрема, у Канаді набував рис професіональності, цілеспрямованості, впорядкованості та інновацій. Оскільки, київська хорова школа викристалізовується з церковних піснеспівів та народної пісенності, діяльність П. Маценка, як редактора нотних видань, має важливе значення на шляху впровадження української музики у церковний обіг храмів діаспори. У своїй композиторській творчості П. Маценко теж намагався внести основні риси української пісенності. Яскравим прикладом цього, є його авторський твір «Розгойдалися пінні хвилі» на сл. Б. Лисянського. Перспективою для подальшого дослідження залишається його композиторська спадщина на побутову тематику.

#### **Література**

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. Київ: Ред. журн. «Укр. світ», 2002. 440 с.
2. Граб У. Науковий дискурс у приватному листуванні Мирослава Антоновича з Павлом Маценком і Василем Витвицьким. *Українська музика: науковий часопис*. Ч. 2 (8). Львів, 2013. С. 20–56.
3. Граб У. Олександр Кошиць у епістолярному дуеті Павла Маценка та Мирослава Антоновича. *Студії мистецтвознавчі*. Ч. 3/4 (43/44). Київ: Вид-во ІМФЕ, 2013. С. 148–157.
4. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
5. Костюк Н. Музична культура Західної України 20-30-х років ХХ століття: ідеї поступу та розвиток національних традицій: автореф. канд. мистецтвознавства. Київ, 1998. 19 с.
6. Лащенко А. З історії київської хорової школи. Київ: Музична Україна, 2007. 198 с.
7. Маценко П. Богослужбові Співи Української Греко-Православної Церкви в Канаді. Вечірня. Вінніпег, Ман.: Видання Консисторії УГПЦ в Канаді, 1962. 55 с.
8. Маценко П. Розгойдалися пінні хвилі на міш. хор із сопрановим сольом текст Б. Лисянського. Роблін, Манітоба (Канада), 1970. 8 с.
9. Обух Л. Збереження надбань української церковної хорової музики на прикладі видань УПЦ в США. *Наукові записки. Серія «Культурологія»*. Острог : Вид. Нац. ун-ту «Острозька академія», 2010. Вип. 6. С. 56–63.
10. Обух Л. Провідні тенденції української музичної освіти західної діаспори (початок ХХ – ХХІ ст): автореф. дис. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2014. 18 с.
11. Павло Маценко. Архівний довідник 1988/89. Вінніпег, Манітоба: Осередок української культури й освіти. 88 с.
12. Павло Маценко: композитор і громадський діяч. *Збірник на пошану 90-ліття народин*. Упор. і зредаг. Василь Верига. Торонто: Видання УНО Канади, 1992. 242 с., з іл. і нотами, бібліогр.
13. П'ятиголосна партесна Служба Божа невідомого автора. Транскрипція та зведення в партитуру М. Антонович. Ред. П. Маценко. Передрук музики проф. С. Яременко. Вінніпег: Вид-ня Колегії Св. Андрея у Вінніпезі при Манітобському ун-ті, 1979. 81 с.
14. Скрипник М. Служба Божа. Літургія св. Івана Золотоустого. Для мішаного хору. Детройт, 1965. 64 с.
15. Стеценко К. Г. Служба Божа [Ноти] : літургія для мішаного хору. Муз. ред. П. Маценко. – [Партитура]. – Вінніпег [Всеукраїнський ювілейний комітет для відзначення 50-ліття проголошення Автокефалії Української Православної Церкви 1921 р.] : [б. м.], 1972 (Накладом Консисторії Української Греко-Православної Церкви). 53 с.
16. Стеценко К. Г. Прокимни : 8-ми голосів Київського розспіву. Муз. ред. П. Маценко. Вінніпег, 1972. 7 с.
17. Шип С. В. Музична форма від звуку і стилю : Навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
18. Яременко С. Д-р Павло Маценко і церковна музика. *Павло Маценко: Музиколог, композитор і громадський діяч: зб. на пошану 90-ліття народин*. упор. і зредаг. В. Верига. Торонто: вид УНО Канади, 1992. С. 74–76.
19. Ukrainian «Partesny» concertos. Українські партесні концерти. Транскрипція та зведення в партитуру д-р М. Антонович. Ред. Д-р П. Маценко. Техн. ред. проф. С. Яременко. Utrecht – Edmonton – Winnipeg, 1974. 162 с.

#### **References**

1. Bench-Shokalo, O. (2002). Ukrainian choral singing: Actualization of the customary tradition. Kyiv: Ukr. World [in Ukrainian].
2. Grab, U. (2013). Scientific discourse in private correspondence of Myroslava Antonovich with Pavlo Matsenko and Vasyl Vytvitsky. *Ukrainian music*. 2 (8), 20-56 [in Ukrainian].
3. Grab, U. (2013). Olexander Koshits in the epistolary duet of Pavlo Matsenko and Myroslav Antonovich. *Studios of art criticism, part 3/4 (43/44)*, 148-157. Kyiv: View in IMF [in Ukrainian].
4. Karas, G. (2012). Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time space of the twentieth century: monograph. Ivano-Frankivsk: Tipovit [in Ukrainian].
5. Kostyuk, N. (1998). Musical culture of Western Ukraine 20-30th years of the twentieth century: ideas of progress and development of national traditions. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
6. Laschenko, A. (2007). From the history of the Kiev choral school. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
7. Matsenko, P. (1962). Divine Services of the Ukrainian Greek-Orthodox Church in Canada. Evening. Edition of the Consistory of the UGCC in Canada. Winnipeg, Man. [in Ukrainian].
8. Matsenko, P. (1970). Splashing foam waves on choir with soprano solo text by B. Lysyansky. Roblin, Manitoba [in Ukrainian].

9. Obuh, L. (2010). Preservation of the gains of Ukrainian church choral music on the example of editions of the Ukrainian Autocephalous Church in the USA. Proceedings, Series Culturology, issue 6, 56-63. Ostrog: Ostroh Academy [in Ukrainian].
10. Obuh, L. (2014). Leading Trends in Ukrainian Music Education in Western Diaspora (beginning of XX – XXI centuries). Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].
11. Pavlo Matsenko. (1988/89) Archival reference book. Winnipeg, Manitoba: The center for Ukrainian culture and education [in Ukrainian].
12. Veriga, V. (Eds). (1992). Pavlo Matsenko: composer and public figure. Toronto: Publications of the Ukrainian National Association of Canada [in Ukrainian].
13. Antonovich, M., Yaremenko, S., & Matsenko, P. (Eds). (1979). Five-voice Partial Service of God's Unknown Author. Winnipeg: View of the College of St. Andrew in Winnipeg at the University of Manitoba [in Ukrainian].
14. Skrypyk, M. (1965). Service of God. Liturgy of St. Ivan Zolotoustoy For the mixed choir. Detroit [in Ukrainian].
15. Stetsenko, K. G. (1972). Service of God [Notes]: Liturgy for mixed choir. P. Matsenko (Ed.). [Score]. Winnipeg [The All-Canadian Jubilee Committee to Celebrate the 50th Anniversary of the Proclamation of the Autocephaly of the Ukrainian Orthodox Church in 1921]: [b. and.] (Supplement of the Consistory of the Ukrainian Greek-Orthodox Church) [in Ukrainian].
16. Stetsenko, K.G. (1972). Prokhyny: 8 voices of the Kiev chant. P. Matsenko (Ed.). Winnipeg [in Ukrainian].
17. Ship, S. V. (1998). Musical form from sound and style. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
18. Yaremenko, S. (1992). Dr. Pavlo Matsenko and church music. Pavlo Matsenko: Musicologist, composer and public figure, 74-76. Toronto: The View of the University of Canada [in Ukrainian].
19. Antonovich, M., Yaremenko, S., & Matsenko, P. (Eds). (1974). Ukrainian «Partesny» concertos. Ukrainian party concerts. Utrecht – Edmonton – Winnipeg [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 20.07.2018 р.

УДК 78.071.2  
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153126>

**Лавриненко Анастасія Володимирівна**  
аспірантка Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
ORCID 0000-0002-4265-8236

## ТВОРЧО-ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ІВО ВАСИЛЬОВИЧА БОБУЛА В КОНТЕКСТІ ПІДГОТОВКИ МОЛОДИХ ВОКАЛІСТІВ

**Мета статті** – висвітлити основні напрями та творчі принципи педагогічної діяльності відомого українського співака Іво Васильовича Бобула в контексті підготовки і пошуку молодих вокалістів. **Методологія** дослідження ґрунтується на біографічному, культурологічному, мистецтвознавчому і педагогічному підходах з використанням методологічних принципів достовірності та об'єктивності. **Наукова новизна.** Стаття є продовженням публікацій, присвячених дослідженню життєтворчості Іво Бобула, та першим науковим доробком, який висвітлює педагогічну діяльність відомого українського виконавця. **Висновки.** Сьогодні можна сказати, що Іво Бобул знаходить чи не на піці своєї творчої кар'єри. Проте його творчість цікава насамперед тим, що він постійно привертає увагу до себе новими проектами, серед яких і викладання та завідування на кафедрі естрадного співу в Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтва, і участь у якості журі на різних конкурсах та у спільних проектах, і пошук та допомога молодим талановитим виконавцям і под. Постійна праця, активність, плідний творчий пошук дають змогу співаку не лише перевертати все нові й нові сторінки в творчості, а й розкривати нові грані свого таланту.

**Ключові слова:** Іво Бобул; виконавство; педагогічна діяльність; вокальна школа; молоді таланти.

*Лавриненко Анастасія Володимирівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**Творчески-педагогические принципы Иво Васильевича Бобула в контексте подготовки молодых вокалистов**

**Цель статьи** - осветить основные направления и творческие принципы педагогической деятельности известного украинского певца Иво Васильевича Бобула в контексте подготовки и поиска молодых вокалистов. **Методология** исследования основана на биографическом, культурологическом, искусствоведческом и педагогическом подходах с использованием методологических принципов достоверности и объективности. **Научная новизна.** Статья является продолжением статей, посвященных исследованию життєтворчества Иво Бобула, а также первой научной публикацией, которая освещает педагогическую деятельность известного украинского исполнителя. **Выводы.** Сегодня можно сказать, что Иво Бобул находится на пике своей творческой карьеры. Однако его творчество, по нашему мнению, интересно прежде всего тем, что он постоянно привлекает внимание к себе новыми проектами, среди которых преподавание и заведование на кафедре эстрадного пения в Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусства и участие в качестве журі на различных конкурсах и в совместных проектах, и поиск и помощь молодым талантливым исполнителям и т.д. Постоянная работа, активность, плодотворный творческий поиск позволяют певцу не только переворачивать все новые и новые страницы в творчестве, но и раскрывать новые грани своего таланта.

**Ключевые слова:** Иво Бобул; исполнительство; педагогическая деятельность; вокальная школа; молодые таланты.

*Lavrynenko Anastasiia, postgraduate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

**The creative and pedagogical principles of Ivo Vasilievich Bobul in the context of preparation of young vocalist**

**The purpose of the article** is to cover the main directions and creative principles of the pedagogical activity of the famous Ukrainian singer Ivo Vasilievich Bobul in the context of the preparation and search for young vocalists. **The methodology** of the research is based on biographical, cultural, art and pedagogical approaches using the methodological principles of reliability and objectivity. **Scientific novelty.** The article is a continuation of the articles devoted to the research of Ivo Bobul's life-creation, as well as the first scientific publication that highlights the pedagogical activity of the famous Ukrainian performer. **Conclusions.** Today we can say that Ivo Bobul is at the peak of his creative career. However, his work, in our opinion, is interesting primarily due to the fact that he constantly draws attention to himself with new projects, among which teaching and managing at the department of pop singing at the Kiev Municipal Academy of Variety and Circus Art and participating as a jury at various competitions and in joint projects, and finding and assisting young talented performers, etc. Constant work, activity, fruitful creative search allow the singer not only to turn over new pages in his work, but also to reveal new facets of his talent.

**Key words:** Ivo Bobul; performing; pedagogical activity; vocal school; young talents.

Актуальність і мета дослідження. Розвиток національної культури не можливо уявити без постійного пошуку різноманітних талантів, а також підготовки молодих виконавців відповідно до рівнів і тенденцій розвитку сучасного музично-пісенного мистецтва та науково-педагогічних досягнень. Перед сучасним викладачем стоїть важливе завдання із вивчення теоретичних основ музики і вокалу, осмислення практичного мистецького досвіду як вітчизняних митців, так і талантів світового рівня. Відтак, педагогічна робота потребує від викладача ознайомлення з різноманітними формами і методами навчальної роботи з урахуванням новітніх досягнень музичної і вокальної педагогіки, низки суміжних дисциплін та наукових галузей, що й актуалізує дослідження їх діяльності у цій сфері.

Саме в такому ракурсі можна розглядати діяльність Іво Бобула як спеціаліста своєї справи, співака, який, маючи величезний виконавський досвід, тонкий художній смак і чудові вокальні дані, використовує свої безцінні надбання: з одного боку, як викладач Київської муніципальної Академії естрадного та циркового мистецтв ім. Л.О. Утьосова, а з іншого – як людина, яка займається пошуком і підтримкою молодих талановитих співаків.

Меті статті – висвітлити основні напрями та творчі принципи педагогічної діяльності відомого українського співака Іво Васильовича Бобула в контексті підготовки і пошуку молодих вокалістів.

Київська муніципальна Академія естрадного та циркового мистецтв - це єдиний в Україні та Східній Європі унікальний вищий навчальний заклад, який готує естрадних і циркових артистів, провідний профільний ВНЗ міжнародного масштабу. Саме у цій Академії вже близько 10 років працює завідувачем кафедри естрадного співу Іво Васильович Бобул.

За останні п'ять років Академія набула статусу вищого навчального закладу, відкрила магістратуру та заочне відділення, почала приймати на навчання іноземних студентів.

Серед досягнень випускників Академії – близько 30 медалей на Міжнародному цирковому фестивалі в Парижі «Цирк майбутнього», 8 медалей, отриманих на «Міжнародному Цирковому Фестивалі в Монте-Карло», перемоги і призи провідних циркових фестивалів у Китаї, США, Німеччині, Угорщині та інших країнах. Гран-Прі та призові місця на пісенних фестивалях BENGIO Festival в Італії, «Слов'янському базарі» у Вітебську, Міжнародному конкурсі «Нова хвиля» в Юрмалі і на «Чорноморських іграх». Також випускники Академії неодноразово представляли Україну на пісенному конкурсі «Євробачення». Визначним для Київської муніципальної Академії естрадного та циркового мистецтв став 2013 рік: її випускники здобули на «Міжнародному Цирковому Фестивалі в Монте-Карло» одразу золото, срібло та бронзу – так Україна автоматично увійшла в трійку найсильніших циркових держав світу.

Гордістю Академії стали її випускники, знамениті не тільки в Україні, а й у всьому світі. Зокрема, у жанрі естрадного вокалу відомими випускниками Академії є Микола Мозговий, Наталія Корольова, Наталія Могилевська, Світлана Лобода, Анна та Ангеліна Завальські (дуєт «Алібі»), Міка Ньютон, Макс Барських та багато інших [6].

Нині Академія пропонує підготовку за такими напрямками: музичне мистецтво (кафедра естрадного співу); циркове мистецтво (кафедра еквілібристики і жонглювання, кафедра циркової акробатики і гімнастики, кафедра клоунади, музичної ексцентрики, ілюзії та маніпуляції, кафедра пантоміми); естрадне мистецтво (кафедра сучасної хореографії, кафедра ляльки на естраді, кафедра розмовного жанру); режисура естради та цирку (кафедра театрального мистецтва).

Загалом Академія надає освіту за 13 спеціальностями.

Ступінь наукової розробки. Окремих наукових досліджень творчості Іво Васильовича на сьогодні не існує, хоча його ім'я і згадується у монографіях, присвячених українській музиці та естраді, а також у навчальних посібниках з історії української культури. Найвагомішим джерелом дослідження творчості співака є публікації у різних періодичних виданнях, інтерв'ю, особисті спогади.



Як згадує Іво Васильович, він ніколи не думав, що буде викладачем. Хоча тут можна знайти певне лукавство, позаяк підтвердженням бажання викладати можна вважати той факт, що співак у 2006 р. отримав диплом з відзнакою магістра кафедри музики Чернівецького університету імені Юрія Федьковича, що власне і дало йому можливість у майбутньому очолити кафедру вокалу в столичному виші. Іво Васильович свого часу не з першої спроби закінчив музичне училище. Однак згодом йому це все-таки вдалося. А ще пізніше він вступив до Чернівецького університету на музично-педагогічний факультет, тому що ще тоді, мабуть, був упевнений, що в майбутньому викладатиме музичну грамоту. Про роки навчання маестро згадує з великою вдячністю своєму викладачу Сільві Йосипівні Онуфрієв, яка і зараз входить у трійку кращих педагогів з вокалу в Україні. З нею співак спілкується і досі. «Правда, хоча вона й бачила в мені класичного виконавця, а не естрадника, показала мені дихальні прийоми, суто класичні, - добре, що діапазон дозволяв. Навіть сам Мокренко пророкував мені оперну сцену» [1], - зазначає співак у інтерв'ю «Кримському телеграфу». Дійсно, на той час Іво гарно виконував класичні твори, зокрема партію князя Ігоря, Містера Ікса.

Нині всі прийоми, які використовувала його наставниця, Іво майстерно передає своїм учням.

Однак сьогодні Іво про своє рішення стати викладачем говорить так: «Просто вирішив спробувати себе і дав собі термін - рік: якщо я за рік зможу допомогти своїм студентам і навчити правильно співати, значить, я піду по цьому шляху. А якщо не вийде, значить, піду і буду далі займатися гастролями діяльністю».

Як можна зрозуміти, напевно, все склалося якнайкраще, оскільки співак і далі продовжує викладати - і досить професійно, про що свідчить кількість його учнів-випускників, які сьогодні здобувають престижні нагороди, а їх талант знаходить позитивні відгуки і любов українців. На сьогодні Іво Васильович навчає вокалу десятиох студентів, проте зрозуміло, що вже має низку відомих випускників. Так, одна з учениць Іво Бобула - Марія Яремчук - представляла Україну на конкурсі «Євробачення 2014» і посіла шосте місце з 26 конкурсантів.

Однією з випускниць Академії є українська співачка Наталія Могилевська. У 2016 р. вона приймала екзамени у студентів-випускників, з вдячністю згадуючи свого педагога Іво Бобула та його старанну і безцінну роботу наставника.

Специфіка підготовки вокалістів передбачає невелику кількість студентів, позаяк з ними потрібно займатися фактично індивідуально. Тому на одному курсі кафедра готує близько п'яти майбутніх вокалістів.

Будучи прихильником класичного естрадного вокалу, Іво студентам на екзамені забороняє виконувати пісні нових груп. «Гіпнотичні одноманітні ритми - це музика ні для голови, ні для ніг. Моє покоління виховане на хороших світових стандартах» [5].

Співак радить молодим виконавцям насамперед берегти свій голос, щоб він завжди був у формі, але «якщо його немає, то навіть тренування не допоможуть».

Крім того, основна порада маестро - знайти гарного викладача вокалу, який розуміє всю структуру викладання плюс технічні моменти для збереження голосу. «Якщо Вас правильно повели, підказали з диханням, як брати деякі моменти не криком, а технічно, - Ви будете співати все життя. Моя педагог, яка живе в Чернівцях і викладає в музичному училищі, дала мені те, чим я користуюся і сьогодні, - це технічні моменти для співу. Це велике щастя, коли ти можеш просто годинами співати на сцені, не втомлюючись» [3].

Основне кредо маестро - допомагати молодим виконавцям, які намагаються домогтися чогось у житті. На його думку, постійна важка праця і наполегливість ніколи не зашкодять формуванню таланту і творчим перспективам у професії.

Будучи непереборним оптимістом, Іво вчить філософськи відноситися до поразок у творчості, тому що вони трапляються частіше, ніж виграші. Не всі можуть співати, зазначає Іво Васильович, як і бути на сцені. Є випадок, а є ще талант, сила Божа. Є талановиті люди, які зараз у нас вчаться, - я знаю, що ці люди будуть на сцені. Тяжко, але вони все одно будуть там, де їм призначено Долею. Думаю, що людина, яка займається музикою, вона не може бути поганою. Із моїх учнів вже є люди, які співають на сцені, деякі студенти працюють за межами України. Водночас прагнути всім на сцену - це, на думку співака, неправильно [3].

Відтак, у своїй співпраці з молодими співаками Іво намагається органічно поєднати високий професійний рівень виконавства та неперервність музично-вокальних традицій, що дає змогу говорити про формування тих якостей, які можна вважати основними критеріями і для самого маестро, і для його виконавської школи.

Іво Бобул - це не просто співак, митець, а й яскрава особистість, творча індивідуальність. З одного боку, чудові природні дані - м'який баритон, приємна зовнішність, а з іншого - щоденна напружена робота над шліфуванням таланту, який дано від Бога, та пошуком неповторного виконавського стилю, свідчать про високий рівень самодисципліни, чого співак, зрозуміло, вимагає від своїх учнів.

Однак, як відомо, справжня підготовка молодих виконавців відбувається не лише під час навчання в аудиторіях навчального закладу. Вагому частину займає постійна участь у різних конкурсах та музичних проєктах.

Як зазначає Іво, сьогодні в українській культурі проявляється «синдром непрофесіоналізму, який називається «шоу-бізнес». Можливо, щоб уникнути розвитку такого синдрому і варто не лише професійно підходити до майбутніх зірок естради, а й більш професійно їх відбирати на різноманітних конкурсах, яких лише на українському телебаченні можна знайти близько десятка.

Щодо них (талант-шоу) у співака специфічне відношення, як до бенкету під час чуми. Водночас ті, хто на них перемагає, інколи так само швидко зникають з мистецьких обрії, на його думку. Дійсно, для того, щоб стати справжньою зіркою, потрібно працювати не один рік, а ще й мати професійну освіту, бажання і терпіння. При цьому співак радить молоді з гарними вокальними даними ніколи не здаватися, а йти вперед.

За певну принциповість і любов до класичної естради співака рідко запрошують до участі у журі таких конкурсів. Так, під час відбору на "Євробачення - 2012" він висловився проти співака Максима Барського. За задумкою продюсера мюзиклу "Z.Dance" Алана Бадоева Макс виступав у образі зомбі. "Це була твоя ідея такого перетворення? Я скажу тільки так, без образ, від вас іде бруд", - сказав Іво Васильович молодому артисту.

Через заяву Іво Бобула співака зняли з конкурсу. Назад артисту вдалося потрапити завдяки своїм фанатам, наполегливість яких повернула його до відбору.

Маєстро взагалі критикує манеру виступу сучасних виконавців: "Я не хочу дивитися на волосся, постукати по косам, які колечка. Я хочу музику! Дайте мені музику! Моя душа просить музики" [4].

Прикметно, що сам Іван Васильович каже, що хотів би взяти участь у конкурсі Євробачення, проте для цього йому потрібно було б змінювати формат виконання, а він до цього не зовсім готовий. Тим більше, що це конкурс для молодих виконавців. А от років 20 назад він міг би позмагатися. "Свою кандидатуру вважаю достойною, оскільки не бачу альтернативи серед сучасних музичних колективів країни. Я не розумію навіщо вони перевертають українську мову. Я чув Бумбокс, нічого не зрозумів, двоє чи один в каное (львівський гурт "Один в каное"), ще там з'явилася одна група в високих шапках Браха Драха (гурт "ДахаБраха"), чи як. Може, така музика це стьоб? Такої музики нема в Європі" [2], - зазначає співак.

Іво Васильович висловився й про переможницю Євробачення-2016 року Джамалу. Не заперечуючи її талант, як вокалістки, він вважає саму пісню, представлену до виконання, не зовсім хітовою.

Ще пізніше співак повідомив, що йому сподобалися лише 5 конкурсанти, хоча основне завдання відбору, на його думку, не стільки пошук виконавця, скільки світлої, хорошої пісні, з гарним аранжуванням і професійним виконанням. Водночас ті, хто йому сподобався, пройшли до фіналу.

Взагалі, на думку маєстро, цей конкурс вже дискредитував себе, оскільки його перестали відвідувати справді сильні та цікаві артисти [2].

Тому загалом у Іво Васильовича є великі претензії щодо всіх сучасних співочих конкурсів, на які «нормальним хлопцям» взагалі ходити не треба, бо все одно вони, на думку артиста, вилетять з другого-третього туру. Взагалі, в країні повинен бути один конкурс вокалістів раз на чотири роки. Саме на них мають оцінювати талант. А щоб не захворіти на "зіркову хворобу", потрібно перш за все бути людиною. Тому, звичайно, пошук талановитих виконавців, які прагнуть пропагувати найкращі зразки естрадного виконавства – це досить складна справа, незважаючи на низку нових облич.

Саме наявність таких фактів Іво Васильович пов'язує з тим, що його не дуже охоче останнім часом запрошують на різноманітні конкурси, адже знають його прямолінійність у судженнях.

5 жовтня 2016 р. відбувся концертний сезон Міжнародного фестивалю «Шлягер року», в якому взяли участь Іво Бобул, Анастасія Лавриненко, Павло Зібров, Катерина Бужинська, Гарік Кричевський, Віктор Павлік, Наталія Шелепницька, Василій Бондарчук, Віталій Козловський, Петро Чорний, Наталія Валецька, Міла Нітіч, Олександр Павлік, Артур Боссо, Олексій Ревенко і гурт «G.A.», Ольга Сумська, Віталій Борисюк, RULADA, Софія Злотник та ін.

На ньому відбулася прем'єра пісні на музику Іво Бобула «Сповнена журбою». Автором слів до цієї пісні стала її виконавиця та авторка цієї статті. Тому я не можу не згадати про навчання і співпрацю зі своїм наставником Іво Васильовичем Бобулом.

Після закінчення Херсонського музичного училища за фахом класичний спів я рік працювала в Херсонському академічному музично-драматичному театрі. Згодом вступила до Київської муніципальної академії естрадного і циркового мистецтва ім. Л. Утьосова на третій курс на спеціальність «режисура». Однак, не полишаючи свою мрію – співати - та захоплюючись талантом Іво Бобула, я сама підійшла до нього і відверто сказала, що хочу співати. Відтак, на сьогодні я оволоділа другою спеціальністю – вокальною – на кафедрі Іво Бобула, при якій з відзнакою закінчила магістратуру.

Наша спільна співпраця з маєстро втілювалася у низці вдалих проєктів. Так, вже 29 квітня 2015 р. у столичній «Україні» відбувся концерт «Ліберта», головним режисер-постановницею якого стала авторка статті. Крім того, багато пісень на ньому було виконано у дуеті з Іво Бобулом, зокрема пісню, яка дала назву концерту - «Ліберта». Це була перша пісня, над якою ми почали працювати дуетом, і саме вона вперше прозвучала на концерті 19 грудня 2013 р. в НГМ «Україна».

На концерті «Про любов» у дуеті ми також виконали пісню «Берег любові». Так сформувався єдиний та остаточний склад дуету. Справжнім відкриттям стало спільне виконання навесні 2015 р. пісні «Пізня зустріч» - відомого широкому загалу хіта, який маєстро співав у дуеті з Лілією Сандулесою.

На початку 2016 р. відбулася своєрідна прем'єра – на бажання маестро я виконала ще одну культову пісню з репертуару Іво Бобула «Тополина любов». Взагалі, пісні з раннього репертуару Іво Бобула, зокрема пісня «Прощались ми...» - з репертуару Іво Бобула та ВІА "Віватон", відзначені неперевершеною мелодикою, яка так полюбилася слухачам.

31 жовтня 2016 р. у Палаці Україна Іво Бобул запросив мене виконувати низку пісень на його концерті. Отже, можна констатувати, що маестро постійно розширює горизонти своїх творчих пошуків та концертно-гастрольної діяльності, радує слухачів новими піснями та проектами. Водночас, незважаючи на тривалу плідну співпрацю з низкою відомих українських композиторів і авторів слів, Іво Бобул розширює сферу своїх творчих зацікавлень – стаючи автором слів і музики до нових пісень, якими збагачує власний репертуар та репертуар своїх учнів.

Висновки. Сьогодні, можна сказати, що Іво Бобул знаходиться чи не на піці своєї творчої кар'єри. Проте його творчість, на нашу думку, цікава насамперед тим, що він постійно привертає увагу до себе новими проектами, серед яких і викладання та завідування на кафедрі естрадного співу в Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтва, і участь у якості журі на різних конкурсах та у спільних проектах, і пошук та допомога молодим талановитим виконавцям і под.

Постійна праця, активність, плідний творчий пошук дають змогу співаку не лише перевертати все нові й нові сторінки в творчості, а й розкривати нові грані свого таланту. Водночас саме така багатогранність його постаті привертає увагу не лише слухачів, а й викликає зрозумілий мистецтвознавчий та культурологічний інтерес, зокрема в аспекті музичного та пісенного авторства, що можна вважати перспективним напрямом подальших досліджень цьому ракурсі.

Різносторонність творчих пошуків співак планує демонструвати і надалі. Так, найбільш плідною, єдиною та остаточною стала його співпраця з молододу виконавицею Анастасією Лавриненко, яку маестро нарік своєю послідовницею та вперше виступив у ролі не лише наставника, а й продюсера.

#### Література

1. Іво Бобул: «Семья для меня – это главное» / Крымский телеграф. URL: <http://ktelegraf.com.ru/3912-ivo-bobul-semya-dlya-menya-yeto-i>.
2. Іво Бобул: Есть талант и нет денег – не иди на «Евровидение». URL: <http://emotion.tochka.net/54366-ivo-bobul-est-talant-i-net-deneg-ne-idi-na>.
3. Известный певец Иво Бобул побывал в гостях у редакции. URL: <http://mport.ua/psycho/1589977-5-aprelja-pevec-ivo-bobul-posetit>.
4. Іво Бобул розкритикував «Бумбокс» і «ДахаБраха» та порівняв себе з «АВБА». URL: <http://promin.cv.ua/2016/07/07/ivo-bobul-rozkrytykuvav>.
5. Іво Бобул. Не знаю, який чоловік може витримати життя зі співачкою. URL: <https://rozмова.wordpress.com/2016/02/10/ivo-bobul-3>.
6. Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва. URL: <http://www.circusacademy.kiev.ua/?view=history>.

#### References

1. Ivo Bobul: "Family is the main thing for me" / Crimean telegraph. URL: <http://ktelegraf.com.ru/3912-ivo-bobul-semya-dlya-menya-yeto-i>. [in Russian].
2. Ivo Bobul: There is a talent and there is no money - do not go to Eurovision. URL: <http://emotion.tochka.net/54366-ivo-bobul-est-talant-i-net-deneg-ne-idi-na>. [in Russian].
3. The famous singer Ivo Bobul visited the editorial office. URL: <http://mport.ua/psycho/1589977-5-aprelja-pevec-ivo-bobul-posetit>. [in Russian].
4. Ivo Bobul having criticized the Boombox and DakhaBraha, thus porting himself to ABBA. URL: <http://promin.cv.ua/2016/07/07/ivo-bobul-rozkrytykuvav>. [in Ukrainian].
5. I'm Bobul. I do not know, such a cholovic can vitrimati zhittya zi spivachochyu. URL: <https://rozмова.wordpress.com/2016/02/10/ivo-bobul-3>. [in Ukrainian].
6. Kyiv municipal academy of circus mysterious cats. URL: <http://www.circusacademy.kiev.ua/?view=history>. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 17.10.2018 р.

УДК: 78.071.1(477)+7.071  
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153128>

**Левкулич Євген Олександрович**  
аспірант кафедри теорії та історії культури  
Національної музичної академії України  
ім. П. І. Чайковського  
ORCID 0000-0001-5786-6153  
[evgeniylevkuulich@gmail.com](mailto:evgeniylevkuulich@gmail.com)

## **КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ**

**Мета роботи** полягає у вивченні концертної та виконавської діяльності зnanого у світі композитора та піаніста Сергія Борткевича як складової культуротворчих процесів першої половини ХХ століття. **Методологічна** база дослідження ґрунтується на використанні методу *історизму*, а також *структурного* та *описового* методів дослідження. Звернення до першого зумовлене необхідністю оцінки певного відрізка діяльності митця та його історико-культурологічного осмислення. Крім того, звернення до структурного методу зумовлене тим, що у дослідженні відбувається цілісне осмислення піаністичної складової творчого портрету Сергія Борткевича. Таким чином, описовий метод використовується нами у якості допоміжного методу при аналізі концертів композитора. **Наукова новизна** дослідження полягає у вивченні концертної виконавської діяльності Сергія Борткевича як піаніста. Вперше у межах вітчизняного та світового «борткевичезнавства» здійснено звернення до європейських періодичних видань першої половини ХХ століття з метою дослідження концертної діяльності митця, а також місця, яке займала його творча діяльність у європейському культурному просторі того часу. **Висновки:** аналіз архівних історичних матеріалів початку ХХ століття показав, що митець займав стійке положення у європейській музичній культурі зазначеного періоду. Не зважаючи на неоднозначну рецепцію сучасників, він продовжив концертну діяльність як популяризатор власних творів. Зважаючи на сказане, стверджуємо, що виконавська та композиторська діяльність Сергія Борткевича є невід'ємними взаємодоповнюючими частинами його творчої індивідуальності, що робить неможливим подальше дослідження творчої спадщини митця без урахування його концертно-виконавської діяльності.

**Ключові слова:** творчість Сергія Борткевича; фортепіанне виконавство; піаніст; композитор; творчий портрет.

*Левкулич Евгений Александрович, аспирант кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*

Концертная деятельность Сергея Борткевича начала ХХ века: историографический аспект

**Цель работы** заключается в изучении концертной и исполнительской деятельности известного в мире композитора и пианиста Сергея Борткевича как составляющей культурообразующих процессов первой половины ХХ века. **Методологическая** база исследования основывается на использовании метода *историзма*, а также *структурного* и *описательного* методов исследования. Обращение к первому обусловлено необходимостью оценки определенного периода деятельности артиста и его историко-культурологического осмысления. Кроме того, обращение к структурному методу обусловлено тем, что в исследовании происходит целостное осмысление пианистической составляющей творческого портрета Сергея Борткевича. Таким образом, описательный метод используется нами в качестве вспомогательного метода при анализе концертов композитора. **Научная новизна** исследования заключается в изучении концертной исполнительской деятельности Сергея Борткевича в качестве пианиста. Впервые в рамках отечественного и мирового борткевичеведения осуществлено обращение к европейским периодическим изданиям первой половины ХХ века с целью исследования концертной деятельности артиста, а также места, которое занимала его творческая деятельность в европейском культурном пространстве того времени. **Выводы:** анализ архивных исторических материалов начала ХХ века показал, что артист занимал устойчивое положение в европейской музыкальной культуре указанного периода. Несмотря на неоднозначную рецепцию современников он продолжил концертную деятельность в качестве популяризатора собственных произведений. Взвешивая сказанное, утверждаем, что исполнительская и композиторская деятельность Сергея Борткевича являются неотъемлемыми взаимодополняющими частями его творческой индивидуальности, делает невозможным дальнейшее исследование его творческого наследия без учета его концертно-исполнительской деятельности.

**Ключевые слова:** творчество Сергея Борткевича; фортепианное исполнительство; пианист; композитор; творческий портрет.

*Levkulych Yevhen, postgraduate student of the Department of Theory and History of Culture of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

**Concert activity of Sergey Bortekovich in the beginning of the 20th century: historiographical aspect**

**Purpose of the article** is to study the concert and performances of the world-famous composer and pianist Sergei Bortkiewicz, as part of the cultural development processes of the first half of the twentieth century. **Methodology.** Methodological basis of the research is based on the use of the historicism method, as well as structural and descriptive research methods. Appeal to the first is conditioned by the necessity of evaluating a particular segment of the artist's activity and his historical and cultural comprehension. Also, the appeal to the structural method is because the study takes a holistic understanding of the pianistic component of the creative portrait of Sergei Bortkiewicz. Thus, the descriptive method is used by us as an auxiliary method in the analysis of concerts by the composer. **The scientific novelty** of the study is to study the concert performance of Sergei Bortkiewicz as a pianist. For the first time within the framework of

the national and world battles, a wider scholarship was applied to European periodicals of the first half of the twentieth century to study the concert activity of the artist, as well as the place occupied by his creative activity in the European cultural space of that time. **Conclusions.** The analysis of archival historical materials of the early twentieth century showed that the artist occupied a stable position in the European musical culture of the specified period. Despite the controversial reception of his contemporaries, he continued the concert activity as a propagator of the own works. Considering the above, we assert that the performer's and composer's activities of the artist are inalienable complementary parts of his creative individuality, which makes it impossible to further study the artistic heritage of Sergei Bortkiewicz without taking into account the concert and performance of the artist.

**Key words:** creativity of Sergey Bortkiewicz; piano performance; pianist; composer; creative portrait.

Актуальність проблематики даної статті зумовлена недостатньою дослідженістю виконавського аспекту творчої діяльності відомого українського композитора та піаніста Сергія Борткевича. Артистичне становлення митця відбувалось в умовах кардинальних змін у культурній свідомості європейського соціуму першої половини ХХ століття. Саме у цей час занепад романтизму як напрямку композиторських пошуків й остаточне виокремлення особистості виконавця-віртуоза як повністю самостійної творчої одиниці стає одним із найважливіших чинників впливу на формування фортепіанної спадщини митця. Саме тому синтетична специфіка творчої діяльності Сергія Борткевича як композитора, виконавця та педагога обумовлює необхідність ґрунтовного дослідження його концертної діяльності як невід'ємної складової його творчої особистості від початку становлення й протягом усього життя.

Сьогодні, в умовах сталої тенденції до зростання інтересу до Сергія Борткевича і його творчої діяльності, перед дослідниками постає питання відсутності системної культурологічної оцінки як по статі митця в цілому, так і аспекту його сольної кар'єри зокрема. У існуючих наукових працях ця тематика практично не розглядається. Дотичним за своїм спрямуванням є звернення української музикознавиці Ольги Чередніченко до архівних матеріалів початку ХХ століття. У поле зору дослідниці потрапляють рецензії на концертні виступи Сергія Борткевича, опубліковані у харківських періодичних виданнях 1904 – 1910 років. Однак її дослідження наразі містить лише уточнення окремих відомостей стосовно біографії композитора, не розкриваючи його артистичної діяльності, яка продовжувалась протягом першої половини минулого століття. Практично не згадується виконавська діяльність митця й у наукових працях закордонних дослідників Ваутера Калкмана та Клааса Трапмана (Нідерланди), Чихіро Ішиоки (Японія), Джеремії Джонсона (США), Агнежки Кошчелак-Надольської (Польща) та деяких інших.

Винятком можна вважати статтю автора цієї публікації «Творчий портрет Сергія Борткевича-піаніста» 2016 року, у якій розглянуто рецензії на концерти митця у Харкові, здійснені протягом 1904–1910 років. У статті на основі здобутої інформації розкрито творчий портрет Борткевича-піаніста, який сформувався протягом перших десяти років ХХ століття, а також охарактеризовано концертну діяльність митця в рідному місті й поступову зміну його творчих зацікавлень у цей період.

Враховуючи постійне зростання інтересу до музичної спадщини композитора, появу присвячених йому наукових робіт та публікацій, вважаємо за необхідне зазначити, що творча діяльність Сергія Борткевича, особливо його артистичний шлях як концертного виконавця, є малодослідженою ланкою сучасного «борткевичезнавства». Актуальність статті зумовлена необхідністю скласти історіографічний огляд концертної діяльності митця у першій половині ХХ століття, а також, базуючись на дописах та рецензіях у сучасних йому періодичних виданнях, визначити положення, яке займав Сергій Борткевич у виконавському культурному просторі першої половини ХХ століття.

Мета статті – дослідити концертну та виконавську діяльність Сергія Борткевича як складову культуротворчих процесів першої половини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу статті. Концепція пропонованого дослідження базується на розумінні творчої діяльності Сергія Едуардовича Борткевича як культурологічного феномену. З огляду на це, видається самоочевидною і достатньо визрілою необхідність репрезентації досі невідомих аспектів його виконавської діяльності на початку ХХ століття. Постать композитора і його творчий доробок представлені творами, що написані із застосуванням нерідко епатажної композиторської техніки, що більше спрямована на інтелектуальні рефлексії, аніж на безпосередній емоційний відгук. Водночас українська культурологічна наука поки що надто мало уваги приділяє феномену представлення публіці творів, що в тій чи іншій мірі представляють мінливі і складні процеси духовного космосу періоду життя і творчості Сергія Борткевича. Дослідження виконання артистичної складової творчості митця представляє всю різноманітність виміру існування цього явища в житті композитора з огляду на соціально-естетичні, гносеологічні (пізнавальні), психологічні переваги тогочасного суспільного і мистецького життя, епохи в якій живе і творить Сергій Борткевич. Пізнання цих процесів, їхнє розуміння, вивчення і пояснення є кодом, що відкриває нам епоху Маестро Борткевича та світ його музики.

Початок концертно-виконавської діяльності митця припадає на 1904 рік, коли у Харкові 16 лютого відбувся перший сольний концерт молодого піаніста. Розгорнута рецензія, опублікована в газеті «Южный край» від 18 лютого, містить детальну характеристику виконавського стилю Сергія Борткевича. Зокрема відзначено, що м'яке туше, приємний співучий тон та солідна техніка виконавця були достойно оцінені слухачами. Однак, найбільше у грі молодого митця публіку вразило інше: «Справляю-

чись абсолютно вільно зі всілякими складними агрементами та фіоритурами, – писав у статті музичний критик Леонідов – пан С. Борткевич толково і вдумливо відноситься до виконуваного твору, ретельно нюансує його й твердо тримається ритму та стилю. В його виконанні зовсім не помічається небажаного прагнення блиснути технікою у збиток іншим вимогам виконуваного композитора.» [3]. Крім того рецензент зазначав: «За умови подальшого удосконалення та розвитку свого виняткового таланту, пан С. Борткевич безсумнівно займе у недалекому майбутньому визначне місце серед видатних піаністів сучасності» [3].

Зі змісту харківської статті стає зрозумілим, що митець вже на початку минулого століття міг скласти достойну конкуренцію більшості сучасних йому піаністів. Однак його артистичний шлях у Західній Європі видався більш складним та поступовим. Перші концерти Сергія Борткевича у Німеччині були схвально прийняті широкою публікою та критиками. Однак, на відміну від харків'ян, останні більш прохолодно та виважено оцінили молодого виконавця. Вони відзначали майстерне володіння різними видами піаністичної техніки, змістовність виконання, але звертали увагу й на деяку прохолодність у його грі. У розміщеному в газеті «Berliner Börsenzeitung» відгуку на концерт Сергія Борткевича, 6 грудня 1905 року у Берліні зазначалось: «Піаніст Борткевич дав Клавірабенд у залі Singakademie з хорошими результатами. Він, імовірно, не один з перших, але його талант ставить його вище середнього рівня. Його техніка добре розвинена, його атака добре сформована, й у виконанні присутній музичний зміст, але він, здебільшого, залишається дещо прохолодним та зовнішнім» [5].

Така реакція на перші виступи Сергія Борткевича зовсім не дивна, оскільки концертне життя Німеччини початку ХХ століття знаходилося на виключно високому рівні. Започатковані Феліксом Мендельсоном та Робертом Шуманом музичні традиції отримали продовження у творчій діяльності Франца Ліста, Ріхарда Вагнера й мали значні результати наприкінці ХІХ століття. Тут працювали й виступали з концертами найвідоміші музиканти з усього світу. Серед них диригенти Ганс фон Бюлов, Фелікс Вайнгартнер, Артур Нікіш, піаністи Ферруччо Бузоні, Леопольд Годовський, Ежен д'Альбер та інші. Таким чином, німецька публіка та критики мали змогу чути найкращих виконавців світового рівня, із грою яких, згодом, і порівнювали перші концертні виступи Сергія Борткевича.

У створених в 1936 році «Спогадах» митець дуже мало пише про свою концертну діяльність: цьому аспекту його творчості присвячено лише кілька рядків. Зокрема, композитор згадує, що до Першої світової війни він мав концерти у Відні, Будапешті, Італії, Парижі, Росії та Німеччині: «Я давав сольні концерти у Берліні, Ляйпцизі та Мюнхені <...> За межами Німеччини я грав у Відні, Будапешті, Італії, Парижі та Росії.» [9, 20]. Водночас він зазначає, що готуючись до виступів витратив багато часу на подолання деяких технічних труднощів. Це свідчить про спрямовану роботу митця над удосконаленням власної піаністичної майстерності. Підтвердження цього, а також інформація про результати наполегливої праці молодого піаніста з'являється вже у відгуках та рецензіях, які були розміщені в періодичних виданнях наступних років.

Особливо цікавою у такому контексті виконавської біографії Сергія Борткевича є низка сольних концертів, присвячених пам'яті відомого піаніста Альфреда Рейзенауера. Саме у його класі майбутній композитор навчався з 1900 до 1902 року у Лейпцизькій консерваторії. Після несподіваної смерті вчителя у жовтні 1907 року, митець дав серію концертів у Німеччині, Австрії, Латвії, та Україні. Програми концертів переважно складались з творів композиторів, чия музика, за спогадами самого піаніста, займала провідне місце у репертуарі Альфреда Рейзенауера, а саме Ф. Шопена, Р. Шумана і Ф. Ліста. Сергій Борткевич також додавав до програм окремі твори Л. Бетовена, а також власні композиції. Характерною відзнакою цих концертів було обов'язкове виконання молодим піаністом п'єси «Funèraire» Ф. Ліста на знак вшанування пам'яті свого вчителя. Можна навіть припустити, що саме ці твори під час навчання у Ляйпцизькій консерваторії митець вивчав під керівництвом Маестро.

Відгуки критиків про концертні виступи Сергія Борткевича у 1908 році значно відрізняються від попередніх. І якщо в харківській рецензії на концерт 23 березня 1908 року дається оцінка розвитку його піаністичної та виконавської майстерності, то у європейських відгуках однозначно стверджується, що митець безсумнівно є віртуозом вищого рівня. У газеті «Rigasche Rundschau» від 3 квітня 1908 року музичний критик Ганс Шмідт писав: «Виявивши себе в усіх своїх талантах як віртуоз першого ряду й самого благородного рангу, він (Борткевич) водночас явно жив у своїй грі духом свого вчителя.... Успіх, якого досягнув артист, був настільки приголомшливий, що, сподіваюсь, змусить його повторити свій візит у наступному сезоні...» [6].

У статті відсутня детальна характеристика виступу піаніста. Однак у рецензії на концерт, який відбувся 15 грудня 1910 року у Харкові, знаходимо вичерпний портрет Сергія Борткевича як музиканта й виконавця: «У нього гарний тон, відмінна техніка. Його гра вільна й різноманітна. В ній є й віртуозний блиск, й вишуканість, й задушевна співучість. Кожній п'єсі може він надати притаманний їй характер та завершеність. В звуках, які він видобуває із фортепіано, часом відчувається подих поезії, свіжої, щирої, чарівної» [1].

Виходячи з цього, можна дійти висновку, що, починаючи приблизно з 1908 року, митець знаходився на вершині своїх виконавських можливостей. Збільшується кількість як сольних, так і ансамблевих виступів у концертах. В цей час Сергій Борткевич активно співпрацює зі всесвітньовідомою солісткою Берлінського оперного театру Еммі Дестін. «Я дуже добре знав Еммі Дестін... – писав він у

«Спогадах» – Я співпрацював з нею в якості концертмейстера і соліста у її концертах... Вона завжди хотіла співати якомога менше, а я, навпаки, мав грати соло якомога довше» [9, 21].

Згідно з віднайденими у періодичних виданнях початку ХХ століття анонсами концертів їх творча співпраця тривала з 1906 року до початку Першої світової війни. Крім того, Еммі Дестін періодично виступала як організатор благодійних концертів, до участі у яких вона залучала не тільки різних солістів, а й навіть великі оркестрові колективи. Саме у одному з таких концертів, 2 квітня 1906 року, Сергій Борткевич у супроводі Берлінського філармонійного оркестру вперше виконав свій Фортепіанний концерт ор.1 сі мінор. Пізніше, 23 березня 1908 року, він також грав цей твір у Харкові з місцевим симфонічним оркестром під керівництвом Іллі Слатіна.

За твердженням композитора, він присвятив Еммі Дестін цикл з шести романсів ор.2. Перша і найдавніша згадка про виконання пісень Сергія Борткевича була знайдена нами у газеті «Berliner Tageblatt» від 29 вересня 1905 року. Згідно з наявною інформацією, у програмі відкритого концерту, який відбувся 4 жовтня у залі Singakademie було виконано три нові пісні митця. Наступну згадку про виконання пісень знаходимо у анонсі концерту 26 жовтня 1910 року у залі Конвентгарден. Цього разу виконавицею була особисто Еммі Дестін.

Водночас митець періодично грає у складі камерних ансамблів, а також акомпанує вокалістам. У німецьких друках початку ХХ століття, ім'я Сергія Борткевича можна неодноразово зустріти у анонсах концертів, де він виступає разом зі скрипалем Оссіпом Шнірліном, співачкою Мартою Бенке-Селлін та багатьма іншими музикантами. Це свідчить про те, що камерне музикування від самого початку його творчого шляху було важливою складовою виконавської діяльності піаніста.

У подальші роки гра у складі камерних ансамблів займає провідну роль у артистичній діяльності Сергія Борткевича. Одразу після повернення у 1914 році до Харкова розпочинається плідна творча співпраця зі скрипалем Франком Смітом: «Ми давали концерти на півдні Росії. Навіть в Україні ми відчували певну нестачу продуктів й привозили мішки з мукою й цукром з наших концертних турів. Наш концерт у Москві мав великий успіх... Я також грав концерти з іншими чудовими артистами: віолончелістом Білоусовим, скрипалем Могилевським, диригентом Бердяєвим» [9, 25]. Революція та необхідність тікати від влади більшовиків після 1917 року змусила митців тимчасово перервати сумісну концертну діяльність. Їх співпраця відновилася лише після повернення композитора до Європи у 1922 році. Їх дуєт дав низку успішних концертів у Австрії та Нідерландах протягом 1922 – 1923 років.

У подальшому, проживаючи у Австрії, митець також регулярно виступав у ансамблі з відомими віденськими музикантами, серед яких необхідно назвати професора Віденської консерваторії та віолончеліста Пауля Грюмера, соліста Віденської опери Антона Дермоту, скрипалів Віллі Босковського та Яро Шміда.

У цей час Сергій Борткевич вже виконував переважно власні твори. Варто відзначити, що пропагування своєї музики майже від самого початку займало важливе місце у виконавській діяльності митця. У статті «Творчий портрет С. Борткевича-піаніста» 2016 року ми писали: «Початок занять композицією припав саме на період активної концертної діяльності С. Борткевича. В 1904 році, почали з'являтися перші твори композитора які одразу ж ввійшли до його концертних програм. З часом власні композиції стали займати провідне місце у репертуарі піаніста. Це сприяло поступовій творчій переорієнтації музиканта від піаніста-інтерпретатора чужих творів на початку століття до композитора-інтерпретатора та виконавця власної музики у подальші роки.» [2, 237].

Найпершою історичною згадкою про виконання Сергієм Борткевичем власного фортепіанного твору можна вважати його виступ 2 квітня 1906 року зі своїм Концертом для фортепіано з оркестром ор.1 сі мінор. Однак, за твердженням композитора, він не був задоволений твором й тому знищив його після кількох перших виконань [9, 38]. Зважаючи на це, можна припустити, що митець, врахувавши попередній досвід з концертом, звернувся у своїх творчих пошуках до жанру фортепіанної мініатюри. Перший допис про виконання Сергієм Борткевичем кількох власних п'єс був знайдений нами у п'ятому номері газети «Musikalisches Wochenblatt» від 31 січня 1907 року: «23 січня у залі "Бехштейн" [у Берліні – Є. Л.] <...> піаніст Сергій Борткевич виконав три гарно складені фортепіанні п'єси власного авторства (Етюд, Гавот, Капричіо), прості та зрозумілі, як і його стиль» [7, 116].

У рецензіях наступних на наступні концерти поступово з'являються згадки й про інші мініатюри композитора. Складається враження, що митець випробовує їх, потроху пропонуючи на розсуд широкої аудиторії слухачів та критиків. У більшості анонсів навіть не було зазначено опуси творів. Однак, виходячи з відомих на сьогодні рецензій, можна сказати, що реакція публіки на перші опуси композитора була доволі позитивною, що спонукало митця до створення нових п'єс.

Висновки. У проведеному дослідженні постає рецепція виконавської діяльності Сергія Борткевича на початку ХХ століття. Аналіз газетних заміток, у яких йдеться про його концертні виступи, показав, що митець займав стійке положення у європейській музичній культурі зазначеного періоду. Й хоча рецепція його творів з боку європейської критики була стриманою, а подекуди навіть і негативною, це не завадило йому продовжити свою концертну діяльність як композитора-виконавця власних творів.

Після концерту у Харкові 15 грудня 1910 році критик і композитор Володимир Сокальський писав наступне: «Як піаніст і як композитор, С. Борткевич, у всякому випадку, неабияка величина, й тому

нехтувати ним не можна» [1]. Зважаючи на сказане, стверджуємо, що виконавська та композиторська діяльність музиканта є невід'ємними взаємодоповнюючими частинами його творчої індивідуальності, що робить неможливим подальше дослідження творчої спадщини С. Борткевича без урахування концертно-виконавської діяльності митця.

#### **Література**

1. Дон-Диез. Музыкальные заметки. (Концерт С. Борткевича) // Южный край. 1910. 15 дек.
2. Левкулич Є. О. Творчий портрет Сергія Борткевича-піаніста // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка "Музикознавчий універсум" : наук. збірка. Львів, 2016. № 38-39. С. 229–240.
3. Леонидов. Концерт С. Борткевича // Южный край. 1904. 18 февр.
4. Чередниченко О. В. Фортепианное творчество Сергея Борткевича в свете классико-романтической традиции: дисс. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство»/ Харьковский государственный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2008. 297 с.
5. A. S., (1905). Das zweite Concert des Philharmonischen. *Berliner Börsenzeitung*. No. 573, December 7. P. 10.
6. Schmidt H., (1908). Konzert. *Rigasche Rundschau*. Riga, Latvijas Republika. No. 78, April 3. P. 6.
7. Schultze A., (1907). Musikbriefe und Berichte. Deutsches Reich. Berlin. *Musikalisches Wochenblatt*. Leipzig, German. No. 5, Januar 31. pp. 115–116.
8. Soldano A., (2015), *Il Confine dell' Ingano*. Sergei Bortkiewicz. Bari, Italy : Florestano edizioni, 320 p.
9. Thadani B., (2007). *Recollections, letters and documents of Sergei Bortkiewicz*. 3rd ed. Winnipeg, Canada : Cantext Publications, 90 p.

#### **References**

1. Don-Diez. (1910). Muzykalnye zametki. (Kontsert S. Bortkevicha). *Yuzhnyy kray*. 15 dek. [in Russian].
2. Levkulych, Y. O. (2016). Creative portrait of S. Bortkiewicz-pianist [Творчий портрет С. Борткевича-піаніста], *Musicology universe [Muzykoznavchyy universum]*. Lviv : LNMA im M. V. Lysenka, vol. 38–39, pp. 229–240 [in Ukrainian].
3. Leonidov. (1904). Kontsert S. Bortkevicha. *Yuzhnyy kray*. 18 fevr. [in Russian].
4. Cherednichenko, O. (2008). Fortepiannoe tvorchestvo Sergeya Bortkevicha v svete klassiko-romanticheskoy traditsii [Piano works of Sergei Bortkiewicz in the light of the Classic-Romantic tradition]: diss. ... kand. iskusstvovedeniya: spets. 17.00.03 «Muzyikalnoe iskusstvo»/ Harkovskiy gosudarstvennyiy universitet iskusstv im. I. P. Kotlyarevskogo. Harkov, 297. [in Russian].
5. A. S. (1905). Das zweite Concert des Philharmonischen. *Berliner Börsenzeitung*. No. 573, December 7. P. 10. [in English].
6. Schmidt H. (1908). Konzert. *Rigasche Rundschau*. Riga, Latvijas Republika. No. 78, April 3. P. 6. [in Russian].
7. Schultze A. (1907). Musikbriefe und Berichte. Deutsches Reich. Berlin. *Musikalisches Wochenblatt*. Leipzig, German. No. 5, Januar 31. pp. 115–116. [in Russian].
8. Soldano A. (2015), *Il Confine dell' Ingano*. Sergei Bortkiewicz. Bari, Italy : Florestano edizioni, 320 p. [in Russian].
9. Thadani B. (2007). *Recollections, letters and documents of Sergei Bortkiewicz*. 3rd ed. Winnipeg, Canada : Cantext Publications, 90 p. [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 26.08.2018 р.*



## Відгуки. Рецензії. Повідомлення

DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153134>

**Шульгіна Валерія Дмитрівна**  
доктор мистецтвознавства, професор кафедри  
естрадного виконавства Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв

### **ТВОРЧИЙ ДОРОБОК ВИДАТНОГО ВЧЕНОГО ТА МИТЦЯ (до ювілею КОМІСАРОВА Олега Вадимовича, професора Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, члена-кореспондента Української технологічної академії, заслуженого діяча мистецтв України)**

Яскраві творчі здобутки Комісарова Олега Вадимовича пов'язані з плідною працею у Національній музичній академії України імені П.І.Чайковського (1993-2007) на посадах професора, завідувача створеної та організованої ним кафедри музичної педагогіки, помічника ректора Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського академіка Національної академії мистецтв України, народного артиста України, професора Тимошенка О.С. З 2009 р. і донині Олег Вадимович – професор кафедри сурдопедагогіки факультету корекційної педагогіки та психології НПУ імені М.П.Драгоманова.

Комісаров О.В. є автором інноваційної концепції корекції вербального та вокального голосу дітей з порушеннями слуху на фонетичній основі рідної мови, що використовується фахівцями різних країн. Валідність змісту цієї концепції підтверджена фонетичною практикою Інституту отоларингології ім. проф. О.С. Коломійченка НАМН України. Теоретичні та практичні позиції концепції Олега Вадимовича трансформовані у двох монографіях - «Навчання співу школярів на фонетичній основі рідної мови» (Київ: Видавнича група «ОКО», вид. перше - 2010, друге - 2017), підручниках, посібниках, програмах для спеціальних шкіл, що мають гриф МОН України, зокрема: навчальному посібнику «Початкове навчання співу на фонетичній основі української мови» (Київ: МО України, ІСДО, 1996), підручниках – «Розвиток слухового сприймання: Підготовчий клас, 1 клас, 2 клас» (всі - Київ: Либідь, 2014). У загалі творчого доробку Комісарова О.В. наукові статті, навчальні програми, репертуарно-методичні та нотні збірки академічного, освітянського, музичного, громадського спрямування, що опубліковані у провідних фахових видавництвах України, країнах близького зарубіжжя та Канади - понад 100 публікацій, підсумково більше як 250 др.арк.

За останні десятиліття Комісаров О.В. вперше в історії сурдопедагогіки в Україні як фахівець розробив теоретичне підґрунтя та шляхи практичної реалізації музичного мистецтва у сферу корекції порушень розвитку глухих та слабочуючих дітей, що детермінує поліпшення слуху, інтонаційної та емоційної сторін мовлення.

Визнанням доробку Комісарова О.В. є обсяг WEB-цитувань його робіт (індекс даний час – 12208) в енциклопедичних Інтернет-виданнях, словниках, хроніках (Київський літопис ХХІ ст. - Науковий та інноваційно-інвестиційний потенціал України) та ін.

Комісаров О.В. є розробником державного галузевого стандарту освіти зі спеціальностей 7/8.020207 «музична педагогіка та виховання», затверджених МОН України. Неодноразово призначався експертом МОН України з ліцензування та акредитації вищих навчальних закладів.

Комісаров О.В. здійснює багатогранну діяльність як викладач, науковець-новатор, педагог-методист, диригент-виконавець, музично-громадський діяч, що знана в Україні та за її межами (Росія, Казахстан, Німеччина, США, Канада, Венесуела, Великобританія, Польща).

Упродовж 47 років викладав фахові курси в НПУ імені М. Драгоманова, Українському лінгвістичному університеті, Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв, Національній музичній академії України, зокрема авторські: «Фоніатрія осіб з порушеннями слуху», «Новітні технології формування голосу, вимови», «Методика музично-ритмічного виховання дітей з вадами слуху», «Філософія музичної освіти» та ін., широко використовуючи сучасні цифрові та електронні освітні ресурси. Виступав опонентом на захисті дисертаційних досліджень в НПУ імені М.П. Драгоманова, Національному університеті імені Тараса Шевченка. Рецензії Комісарова О.В. на посібники, навчальні програми тощо, які подавалися на розгляд в МОН України, були високо оцінені комісією Міжнародного фонду «Відродження України» за напрямом «Трансформація гуманітарної освіти в Україні».

Упродовж своєї діяльності Комісаров О.В. підготував понад 50 висококваліфікованих фахівців, які плідно працюють не тільки у різних навчальних закладах (початкової, середньої, вищої ланки освіти), але й очолюють численні мистецькі колективи в Україні та за кордоном; серед його учнів - кандидати наук, доценти, професори і такі, які мають почесні звання. Під керівництвом Комісарова О.В. випускниками кафедри сурдопедагогіки виконана значна кількість дипломних і магістерських робіт високого ґатунку.

Багато років О.Комісаров науково-педагогічну роботу поєднує з активною музично-практичною діяльністю. Продовжуючи та розвиваючи кращі традиції вітчизняного хорового мистецтва та маючи визнання колег-фахівців хорової справи, зазначав видатний український хоровий диригент, Народний артист СРСР, Герой України А.Т. Авдієвський. Комісаров О.В. як концертний диригент-хормейстер провідних професійних та самодіяльних колективів, готував прем'єру опери "Ярослав Мудрий" до 1000-ліття хрещення Київської Русі та ін. на сцені Національної опери України, був головним хормейстером ряду урядових концертів до урочистих подій в історії держави. Під його керівництвом Заслужена хорова капела України Південно-західної залізниці, Заслужена хорова капела України НВО "Більшовик" та ін. самодіяльні хорові колективи України удостоювалися звання лауреатів оглядів та фестивалів. Як диригент-хормейстер володіє великим концертним репертуаром і має значний досвід у сфері хорового виконавства і організації хорової справи; здійснив фондові записи хорових творів на Українському радіо і телебаченні, активно включившись у справу відродження вітчизняної української хорової культури.

Комісаров О.В. активно і плідно працює у царині музично-громадської діяльності в Україні – один із організаторів, активістів, обирався заступником Президента Асоціації діячів музичної освіти та виховання при Національній Всеукраїнській музичній спілці, членом науково-методичних рад при МОН України, працював і очолював журі республіканських, обласних хорових конкурсів, та за кордоном - активіст Асоціації Європейських консерваторій, Музичних академій та Вищих шкіл музики (АЕС).

Комісаров О.В. здійснює широку просвітницьку роботу, активно пропагує здобутки сурдопедагогіки у WEB-мережі (число переглядів цього матеріалу сягає понад 10056900), виступає з доповідями на Всеукраїнських та міжнародних конференціях.

Комісаров О.В. є достойним представником музично-педагогічної науки України. За роки наукової, педагогічної, творчої діяльності Комісаров О.В. здобув визнання вітчизняних та закордонних науковців, педагогів, митців. Відзначений Золотою медаллю «Михайло Петрович Драгоманов 1841-1895 рр.», Подякою ректора НПУ імені М.П.Драгоманова «За вагомий особистий внесок у розвиток університету», знаком НАПН України «Ушинський К.Д.», медаллю НПУ імені М.П.Драгоманова «За наукові досягнення» та ін. У рік славного ювілею бажаємо шановному Олегу Вадимовичу творчих звершень у науці та мистецтві, особистого щастя, поваги колег та численних учнів.

**РЕЦЕНЗІЯ**  
**на монографію «Художньо-образна система**  
**рекламної графіки» Світлани Прищенко**

Монографія презентує результати комплексного аналізу рекламної графіки як продукту культури та вагової складової рекламного дизайну, який, в свою чергу, розглянуто в контексті становлення і розвитку дизайну в цілому [1]. Монографія складається з чотирьох розділів, ілюстрованого глосарія (словника фахових термінів) та кольорових ілюстрацій з прикладами стильових проявів у плакаті.

У першому розділі сутність дизайну поглиблено до рівня художньо-проектної культури, а також визначено і розкрито теоретико-методологічні підходи до культурно-естетичної компоненти рекламної галузі. Увагу акцентовано на мультимодальності та транссистемності, що уможливило міждисциплінарний характер теоретичних й емпіричних досліджень естетики візуальної реклами в її сучасному осягненні. Ретроспективний огляд завершується порівняльною таблицею щодо класифікації видів дизайну із хронологічним розподілом на два великі періоди: канонічний та проектний типи діяльності.

У другому розділі розглянуто еволюцію рекламного середовища з урахуванням його функціональних, асоціативно-емоційних, естетичних та соціокультурних особливостей. Наведено характерні ознаки мистецьких стилів, які було запозичено рекламою в якості зображальних засобів XVIII–XX ст. Напрями розвитку рекламної індустрії початку XXI ст. висвітлено в процесі глобальних змін: технологічних, економічних, комунікативних, культурних.

Третій розділ присвячено проблемам візуалізації та образності в рекламі на основі розмежування понять художнього, проектного та рекламного образів. Досліджено чинники споживчого ринка з метою конкретизації формотворчих принципів реклами як візуально-вербальної моделі. Звернено увагу й на стилістичні особливості українського декоративно-прикладного мистецтва та малярства, що значно вплинули на розвиток рекламної графіки. Обґрунтовано важливість і доцільність використання етномотивів у сучасних засобах рекламного інформування: від друкованої афіши до Інтернет-реклами.

У четвертому розділі подано інтегрований виклад методів практичного застосування засобів композиції та психологічних аспектів сприйняття кольору при створенні рекламних повідомлень. Також розглядається специфіка змістовного навантаження кольору та принципи гармонізації кольорів у рекламі. Авторська концепція ґрунтується на дослідженні стилістики рекламної графіки в контексті художньо-проектної культури та як базовий засіб рекламного дизайну. Загалом відзначається необхідність посилення художньо-естетичної складової у рекламуванні товарів і послуг в Україні.

Таким чином, цінність наукового дослідження полягає у ґрунтовному комплексному аналізі важливих аспектів рекламної діяльності, які зумовлюють формування художньо-образної системи рекламної графіки. Варто наголосити, що тематичний перелік розділів зорієнтований на вивчення проблем і перспектив рекламного дизайну як різновиду візуальних комунікацій у сучасному суспільстві. Вважаємо, що монографія має чітку авторську концепцію, структуру, актуальна для наукового і науково-методичного забезпечення підготовки фахівців у галузі дизайну та реклами, відтак буде корисною магістрантам, аспірантам, викладачам, дизайнерам-практикам, художникам, мистецтвознавцям, культурологам, менеджерам рекламної та соціокультурної сфер, відвідувачам сертифікатних програм, курсів підвищення кваліфікації, і прислужитися всім зацікавленим даною тематикою.

**Література**

1. Прищенко С. Художньо-образна система рекламної графіки: монографія. Київ: НАККІМ, 2018. 512 с.

# ЗМІСТ

## Культурологія

<i>Литвин С. Х.</i>	Мемуари та спомини сучасників як джерело дослідження життя і діяльності Симона Петлюри .....3
<i>Овчарук О. В.</i>	Transformation of human immediates in Post modern cultural practices [Трансформація образу людини в культурних практиках Постмодерну] ....12
<i>Шинкарук В. Д., Салата Г. В., Данилова Т. В.</i>	Myth as a phenomenon of culture [Міф як феномен культури] .....17
<i>Тацій В. Я., Данільян О. Г.</i>	The rule of law: modern scientific discourse and practical realization in Ukraine [Правова держава: сучасний науковий дискурс і практична реалізація в Україні] .....22
<i>Гончарова О. М.</i>	Музейні практики для дітей в художніх музеях Федеративної Республіки Німеччини .....29
<i>Личковах В. А.</i>	Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи. О. Богомазов – художники «Краківської групи»: від кубізму і футуризму до експресивно-ліричної абстракції (Стаття четверта) .....36
<i>Карпов В. В.</i>	Military museology in the period of the transgression of the society from 1989 to 1991 [Військова музеологія в період трансресії суспільства з 1989 по 1991 рік] .....43
<i>Бахов І. С.</i>	Main areas of the implementation of multiculturalism in professional educator training in the USA [Основні напрями реалізації мультикультуралізму у професійній підготовці викладачів у США] .....49
<i>Яковлев О. В.</i>	Фестивальний рух як чинник інтеграції та збереження національного культурного ландшафту .....56
<i>Бикова Т. В., Биков О. М.</i>	The Hutsul culture in fictional prose of the beginning of the XX <sup>th</sup> century: interpretation peculiarities [Гуцульська культура в художній прозі початку ХХ століття: особливості інтерпретації] .....60
<i>Карпенко О. В., Запорожець Т. В.</i>	Synergy of technologies and culture under conditions of the development of digital society [Синергія технологій та культури в умовах розвитку цифрового суспільства] .....65
<i>Гедьо А. В.</i>	Епістолярій діячів освіти та мистецтва як джерело з історії культури Південної України ХІХ – початку ХХ ст. ....69
<i>Лисенко О. Є., Пекарчук В. М., Хойнацька Л. М.</i>	International cultural polylogue at the turn of XX – XXI centuries: the problems, challenges and prospects for Ukraine [Міжнародний культурний полілог на рубежі ХХ – ХХІ століть: проблеми, виклики та перспективи для України] .....73
<i>Барна Н. В.</i>	Сценічний образ моди як цілісність естетичних та культурних ініціатив ....79
<i>Мартинишин Я. М., Костюченко О. В.</i>	Проектний менеджмент як стратегічний інструмент розвитку соціокультурної сфери .....84
<i>Попович О. В., Сабадаш Ю. С.</i>	The potential of the biographical approach in the context of the analysis of the role of famous personalities in the world culture (through the example of Zbigniew Brzezinski's life) [Потенціал біографічного підходу щодо аналізу ролі видатної особистості у світовій культурі (на прикладі життя Збігнева Бжезінського)] .....90
<i>Смолінська О. Є., Купчак Т. З., Дзюбинська Х. А.</i>	Феноменологія родознавства у культурно-освітньому просторі університету .....96
<i>Столяр М. Б.</i>	Post-totalitarian practices of Soviet and polish comedy films of 1960 –1980s. [Посттоталітарні практики радянської

	та польської кінокомедії 1960-1980 рр.] .....	103
<b>Білозор Д. В.</b>	Світоглядна культура особистості в умовах сучасного (транзитивного) суспільства .....	109
<b>Гавеля О. М.</b>	Реалізація креативного і ділового потенціалу обдарованих студентів в інноваційній культурно-мистецькій діяльності .....	114
<b>Гончаренко О. М., Нескороджена Л. Л.</b>	Self-regulation of culture: the role of public associations and electronic communication [Саморегулювання культури: роль громадських об'єднань та електронної комунікації] .....	121
<b>Денисюк Ж. З.</b>	Вплив інформаційно-комунікативного середовища на аксіосферу суспільства .....	127
<b>Добровольська В. В., Пелецишин А. М., Вус В. А.</b>	Фактор соціальних мереж у завданнях захисту суспільного інформаційного образу закладів культури .....	132
<b>Карповець М. В.</b>	Перформативна теорія культури: повернення до суб'єкта .....	138
<b>Кіш Н. В., Канюк О. Л.</b>	Педагогічні умови формування культури іншомовного професійного спілкування майбутніх інженерів .....	146
<b>Коваленко Є. Я.</b>	Специфіка культури менеджменту Високого Середньовіччя .....	152
<b>Мазур Т. В., Мищак І. М.</b>	Державна політика щодо охорони культурної спадщини під час Української революції 1917 – 1921 років .....	158
<b>Панченко С. А.</b>	Issue of freedom in religious tourism and pilgrimage [Питання свободи в релігійному туризмі та паломництві] .....	164
<b>Поплавська А. В.</b>	Феномен гостинності в українському та зарубіжному культурознавстві ...	168
<b>Рева Т. С.</b>	Симулятивний характер соціокультурних трансформацій у культурологічній думці другої половини ХХ століття .....	173
<b>Руденко С. Б.</b>	Музей в негативному дискурсі модернізації .....	178
<b>Хлисту́н О. С.</b>	Віра в перевтілення у світовій міфології .....	183
<b>Шевченко М. І.</b>	Роль громадських медіа в переформатуванні культурної політики: український досвід .....	189
<b>Адамовська М. С.</b>	The ID systems in the global tourist space: problems and perspectives [ID системи у глобальному туристичному просторі: проблеми і перспективи] .....	194

## Мистецтвознавство

<b>Афоніна О. С.</b>	Music of modern ballets [Музика в сучасних балетах] .....	199
<b>Андрущенко Т. В., Андрущенко Т. І., Денисенко В. М.</b>	Місце творчості у добу Відродження як умови зростання людської досконалості у ідейно-естетичному та практичному вимірах .....	204
<b>Безручко О. В.</b>	Analysis of science and cinema-educational heritage of O.S. Moussienko (on the occasion of the 80th anniversary) [Аналіз наукової і кінопедагогічної спадщини О.С. Мусієнко (до 80-річчя до дня народження)] .....	209
<b>Рябініна О. В., Коваленко І. І.</b>	Простір Homo Virtualis і пост-цифрова естетика музики .....	214
<b>Шеретюк Р. М.</b>	Мистецька спадщина художника піара Кароля (Лукаша) Гюбеля (1722 – 1793) на теренах Волині .....	221
<b>Школьна О. В.</b>	The role of the Radzivil family in the formation of the historical, cultural and artistic panorama of Europe in the XVIII–XIX centuries [Роль родини Радзивілів у формуванні історичної, культурної та художньої панорами Європи у XVIII–XIX століттях] .....	226
<b>Петрик О. О.</b>	Contribution of Oleh Stalinskyi into the development of the Ukrainian ballet theatre [Внесок Олега Сталінського у розвиток	

	українського балетного театру] .....	232
<b>Попова А. Б.</b>	Система Крістін Лінклейтер та її роль у розвитку техніки естрадного вокалу .....	236
<b>Бойчук І. І., Герегова С. В.</b>	Ukrainian sources of creative work of Hollywood composer Hamma Skurynskyi [Українські джерела творчості голлівудського композитора Гамми Скупинського] .....	240
<b>Варивончик А. В.</b>	Еволюція розвитку машинної вишивки та сучасних вишивальних автоматів .....	247
<b>Вей Лімін</b>	Формування сучасної вокальної культури України .....	251
<b>Жишкович М. А.</b>	Аспекти формування мистецько-педагогічних умінь студента-вокаліста як майбутнього викладача співу .....	255
<b>Казначєєва Т. О.</b>	The synthesis of arts in the genre of opera-ballet [Синтез мистецтв у жанрі опери-балету] .....	260
<b>Каленюк О. М.</b>	Інтерпретація традиційної української вишивки в сучасному професійному панно .....	264
<b>Каплієнко-Ілюк Ю. В.</b>	"Wandering Stars" by Leonid Zatulovskyi: traditions and innovation in the interpretation of the symphonic suite genre ["Блукаючі зірки" Леоніда Затуловського: традиції та новаторство в інтерпретації жанру симфонічної сюїти] .....	270
<b>Карась С. О., Катрич О. Т.</b>	До питання технічних особливостей сучасного баяна-акордеона .....	276
<b>Коломиєць О. І.</b>	Musical component in the "rites of passage" of Hutsul family cycle: on means and forms of "being moduses" implementation in the traditional culture [Музична складова "обрядів переходу" гуцульського родинного циклу: до питання про засоби та форми втілення модусів буття в традиційній культурі] .....	281
<b>Коробка Т. С.</b>	Специфіка діяльності академічних хорових колективів в умовах функціонування мультимедійних каналів комунікації .....	286
<b>Кравченко А. І.</b>	Паратекстуальне програмування ансамблевих п'єс українських композиторів: змістовий та мовно-виражальний аспекти синестетичних асоціацій .....	290
<b>Кравченко Т. О.</b>	Socio-cultural value of television as a screen form of art in shaping the outlook of a young spectator [Соціокультурна цінність телебачення як екранного засобу мистецтва у формуванні світогляду юного глядача] .....	295
<b>Кушнір А. Я.</b>	Kyiv flute performance school: main principals [Київська флейтова виконавська школа: базові засади] .....	302
<b>Лягущенко А. Г.</b>	Вплив хореографічного мистецтва на розвиток театральної справи України: історичний аспект .....	305
<b>Осока О. В.</b>	Міфологічні простори в симфонічних творах венсана д'Енді .....	310
<b>Підлипська А. М.</b>	Школа жіночого балетного виконавства Національної опери України ім. Т.Г. Шевченка .....	314
<b>Прищенко С. В.</b>	Рекламний дизайн: дослідження термінологічної бази .....	318
<b>Пухляк М. Є.</b>	Ukrainian competitions of pianists-performers in the world cultural space [Українські конкурси виконавців в світовому культурному просторі] .....	323
<b>Рось З. П.</b>	Класифікація українських джазових фестивальних акцій періоду незалежності (1991-2012 рр.) .....	326
<b>Спрінсян В. Г., Шевченко О. В., Прокопович Л. В.</b>	Theatricalization as a way of expanding the communicative space of fashion shows [Театралізація як засіб розширення комунікативного простору показів мод] .....	332
<b>Хананасє С. В.,</b>	Камерно-вокальний вислів як процес художньої	

<b>Хананасва Г. В.</b>	самоідентифікації (на прикладі творчості С. Рахманінова) .....	336
<b>Шевченко Л. М.</b>	Одеська фортепіанна школа в українському мистецтві ХХ – ХХІ століть .....	340
<b>Шумакова С. М.</b>	Театральне мистецтво: містеріальна «формула» вираження глибини й незмірності людського буття .....	346
<b>Король А. М.</b>	Жіночі образи в оригінальних балетах В. Вронського «Олеся» та «Поема про Марину» .....	351
<b>Курбанова Л. В.</b>	Композиторсько-редакційна діяльність Павла Маценка: збереження традицій національного хорового мистецтва в українській західній діаспорі .....	355
<b>Лавриненко А. В.</b>	Творчо-педагогічні принципи Іво Васильовича Бобула в контексті підготовки молодих вокалістів .....	360
<b>Левкуліч Є. О.</b>	Концертна діяльність Сергія Борткевича початку ХХ століття: історіографічний аспект .....	365

### **Відгуки. Рецензії. Повідомлення**

<b>Шульгіна В. Д.</b>	Творчий доробок видатного вченого та митця (до ювілею Комісарова Олега Вадимовича, професора Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, члена-кореспондента Української технологічної академії, заслуженого діяча мистецтв України) .....	370
<b>Криволапов М. О.</b>	Рецензія на монографію «Художньо-образна система рекламної графіки» Світлани Прищенко .....	372

# СОДЕРЖАНИЕ

## Культурология

<i>Литвин С. Х.</i>	Мемуары и воспоминания современников как источник исследования жизни и деятельности Симона Петлюры .....3
<i>Овчарук О. В.</i>	Трансформация образа человека в культурных практиках Постмодерна .12
<i>Шинкарук В. Д., Салата Г. В., Данилова Т. В.</i>	Миф как феномен культуры .....17
<i>Таций В. Я., Данильян О. Г.</i>	Правовое государство: современный научный дискурс и практическая реализация в Украине .....22
<i>Гончарова. Е. Н.</i>	Музейные практики для детей в художественных музеях Федеративной Республики Германия .....29
<i>Личковах В. А.</i>	Семиотика украинского и польского авангарда в свете идей Львовско-Варшавской философской школы. А. Богомазов - художники «Краковской группы»: от кубизма и футуризма к экспрессивно-лирической абстракции. (Статья четвертая) .....36
<i>Карпов В. В.</i>	Военная музеология в период трансгрессии общества с 1989 по 1991 год .....43
<i>Бахов И. С.</i>	Основные направления реализации мультикультурализма в профессиональной подготовке преподавателей в США .....49
<i>Яковлев А. В.</i>	Фестивальное движение как фактор интеграции и сохранения национального культурного ландшафта .....56
<i>Быкова Т. В., Быков А. Н.</i>	Гуцульская культура в художественной прозе начала XX века: особенности интерпретации .....60
<i>Карпенко А. В., Запорожец Т. В.</i>	Синергия технологий и культуры в условиях развития цифрового общества .....65
<i>Гедё А. В.</i>	Эпистолярный диалог деятелей образования и искусства как источник по истории культуры Южной Украины XIX - начала XX в. ....69
<i>Лысенко А. Е., Пекарчук В. М., Хойнацкая Л. М.</i>	Межнациональный культурный полилог на рубеже XX – XXI веков: проблемы, вызовы и перспективы для Украины .....73
<i>Барна Н. В.</i>	Сценический образ моды как целостность эстетических и культурных инициатив .....79
<i>Мартынишин Я. Н., Костюченко Е. В.</i>	Проектный менеджмент как стратегический инструмент развития социокультурной сферы .....84
<i>Попович Е. В., Сабадаш Ю. С.</i>	Потенциал биографического подхода в контексте анализа роли выдающихся личностей в мировой культуре (на примере жизненного пути Збигнева Бжежинского) .....90
<i>Смолинская О. Е., Купчак Т. З., Дзюбинская К. А.</i>	Феноменология родоведения в культурно-образовательном пространстве университета .....96
<i>Столяр М. Б.</i>	Посттоталитарные практики советской и польской кинокомедии 1960-1980 гг. ....103
<i>Билозор Д. В.</i>	Мировоззренческая культура личности в условиях современного (транзитивного) общества .....109
<i>Гавеля О. Н.</i>	Реализация креативного и делового потенциала одаренных студентов в инновационной культурно-художественной деятельности .....114
<i>Гончаренко Е. Н., Нескороджена Л. Л.</i>	Саморегулирование культуры: роль общественных объединений и электронной коммуникации .....121



<b>Денисюк Ж. З.</b>	Влияние информационно-коммуникативной среды на аксиосферу общества .....	127
<b>Добровольская В. В., Пелешишин А. Н., Вус В. А.</b>	Фактор социальных сетей в задачах защиты общественного информационного образа учреждений культуры .....	132
<b>Карповец М. В.</b>	Перформативная теория культуры: возвращение к субъекту .....	138
<b>Киш Н. В., Канюк А. Л.</b>	Педагогические условия формирования культуры иноязычного профессионального общения будущих инженеров .....	146
<b>Коваленко Е. Я.</b>	Специфика культуры менеджмента Высокого Средневековья .....	152
<b>Мазур Т. В., Мищак И. Н.</b>	Государственная политика по охране культурного наследия в период Украинской революции 1917 – 1921 годов .....	158
<b>Панченко С. А.</b>	Вопрос свободы в религиозном туризме и паломничестве .....	164
<b>Поплавская А. В.</b>	Феномен гостеприимства в украинском и зарубежном культуроведении .....	168
<b>Рева Т. С.</b>	Симулятивный характер социокультурных трансформаций в культурологической мысли второй половины XX века .....	173
<b>Руденко С. Б.</b>	Музей в негативном дискурсе модернизации .....	178
<b>Хлистул Е. С.</b>	Вера в перевоплощение в мировой мифологии .....	183
<b>Шевченко М. И.</b>	Роль общественных медиа в реформировании культурной политики: украинский опыт .....	189
<b>Адамовська М. С.</b>	ID системы в глобальном туристическом пространстве: проблемы и перспективы .....	194

## **Искусствоведение**

<b>Афоніна Е. С.</b>	Музыка в современных балетах .....	199
<b>Андрущенко Т. В., Андрущенко Т. И., Денисенко В. Н.</b>	Место творчества в период Возрождения как условия роста человеческого совершенства в идейно-эстетической и практической плоскостях .....	204
<b>Безручко А. В.</b>	Анализ научного и кинопедагогического наследия О.С. Мусиенко (к 80-летию со дня рождения) .....	209
<b>Рябинина Е. В., Коваленко И. И.</b>	Пространство Homo virtualis и пост-цифровая эстетика музыки .....	214
<b>Шеретюк Р. Н.</b>	Художественное наследие художника-пиара Кароля (Лукаша) Гюбеля (1722 – 1793) на землях Волыни .....	221
<b>Школьная О. В.</b>	Роль семьи Радзивиллов в формировании исторической, культурной и художественной панорамы Европы в XVIII–XIX столетиях .....	226
<b>Петрик О. О.</b>	Вклад Олега Сталинского в развитие украинского балетного театра .....	232
<b>Попова А. Б.</b>	Система Кристин Линклейтер и ее роль в развитии техники эстрадного вокала .....	236
<b>Бойчук И. И., Герегова С. В.</b>	Украинские истоки творчества голливудского композитора Гаммы Скупинского .....	240
<b>Варивончик А. В.</b>	Эволюция развития машинной вышивки и современных вышивальных автоматов .....	247
<b>Вей Лимин</b>	Формирование современной вокальной культуры Украины .....	251
<b>Жишкович М. А.</b>	Аспекты формирования художественно-педагогических умений студента-вокалиста как будущего преподавателя пения .....	255
<b>Казначеева Т. А.</b>	Синтез искусств в жанре оперы-балета .....	260
<b>Каленюк О. Н.</b>	Интерпретация традиционной украинской вышивки	

	в современном профессиональном панно .....	264
<b>Каплиенко-Илюк Ю. В.</b>	"Блуждающие звезды" Леонида Затуловского: традиции и новаторство в интерпретации жанра симфонической сюиты .....	270
<b>Карась С. А., Катрич О. Т.</b>	К вопросу о технических особенностях современного баяна-аккордеона .....	276
<b>Коломиец О. И.</b>	Музыкальная составная "ритуалов перехода" гуцульского семейного цикла: к вопросу о средствах и формах воплощения модусов бытия в традиционной культуре .....	281
<b>Коробка Т. С.</b>	Специфика деятельности академических хоровых коллективов в условиях функционирования мультимедийных каналов коммуникации .....	286
<b>Кравченко А. И.</b>	Паратекстуальное программирование ансамблевых пьес украинских композиторов: содержательный и семиотико-выразительный аспекты синестетических ассоциаций .....	290
<b>Кравченко Т. А.</b>	Социокультурная значимость телевидения как экранного вида искусств в формировании мировоззрения юного зрителя .....	295
<b>Кушнир А. Я.</b>	Киевская флейтовая исполнительская школа: основные принципы .....	302
<b>Лягущенко А. Г.</b>	Влияние хореографического искусства на развитие театрального дела Украины: исторический аспект .....	305
<b>Осока Е. В.</b>	Мифологические пространства в симфонических произведениях Венсана д'Энди .....	310
<b>Пидлыпская А. Н.</b>	Школа женского балетного исполнительства Национальной оперы Украины им. Т. Г. Шевченко .....	314
<b>Прищенко С. В.</b>	Рекламный дизайн: исследование терминологической базы .....	318
<b>Пухляк М. Е.</b>	Украинские конкурсы исполнителей в мировом культурном пространстве .....	323
<b>Рось З. П.</b>	Классификация украинских джазовых фестивальных акций периода независимости (1991–2012 гг.) .....	326
<b>Спринсян В. Г., Шевченко Е. В., Прокопович Л. В.</b>	Театрализация как средство расширения коммуникативного пространства показов мод .....	332
<b>Хананаев С. В., Хананаева А. В.</b>	Камерно-вокальное высказывание как процесс художественной самоидентификации (на примере творчества С. Рахманинова) .....	336
<b>Шевченко Л. М.</b>	Одесская фортепианная школа в украинском искусстве XX – XXI столетий .....	340
<b>Шумакова С. Н.</b>	Театральное искусство: мистериальная «формула» выражения глубины и неизмеримости человеческого бытия .....	346
<b>Король А. Н.</b>	Женские образы в оригинальных балетах В. Вронского «Олеся» и «Поэма о Марине» .....	351
<b>Курбанова Л. В.</b>	Композиторско-редакционная деятельность Павла Маценко: сохранение традиции национального хорового искусства в украинского западной диаспоры .....	355
<b>Лавриненко А. В.</b>	Творчески-педагогические принципы Иво Васильевича Бобула в контексте подготовки молодых вокалистов .....	360
<b>Левкулич Е. А.</b>	Концертная деятельность Сергея Борткевича начала XX века: историографический аспект .....	365

### Отзывы. Рецензии. Сообщения

<b>Шульгина В. Д.</b>	Творчество выдающегося ученого и художника (к юбилею Комиссарова Олега Вадимовича, профессора
-----------------------	---

	Национального педагогического университета имени М. П. Драгоманова, члена-корреспондента Украинской технологической академии, заслуженный деятель искусств Украины) .....370
<b>Криволапов М. А.</b>	Рецензия на монографию «Художественно-образная система рекламной графики» Светланы Прищенко .....372

# CONTENTS

## Culturology

<b>Lytvyn S.</b>	Memoirs and meetings of contemporaries as a source of the research of the life and activity of Simon Petliura .....	3
<b>Ovcharuk O.</b>	Transformation of human immediates in Post modern cultural practices .....	12
<b>Shynkaruk V., Salata H., Danylova T.</b>	Myth as a phenomenon of culture .....	17
<b>Tatsiy V., Danilyan O.</b>	The rule of law: modern scientific discourse and practical realization in Ukraine .....	22
<b>Goncharova O.</b>	The German Federal Republic (Bundesrepublik Deutschland) Art Museums` practices for children .....	29
<b>Lychkovakh V.</b>	Semiotics of Ukrainian and Polish avant-garde in the light of the ideas of Lviv-Warsaw Philosophical school. O. Bogomazov - artists of "Krakow group": from Cubism and Futurism to expressive and lyrical abstraction (Article 4) .....	36
<b>Karpov V.</b>	Military museology in the period of the transgression of the society from 1989 to 1991 .....	43
<b>Bakhov I.</b>	Main areas of the implementation of multiculturalism in professional educator training in the USA .....	49
<b>Yakovlev O.</b>	Festival movement as an integration factor and preserve the national cultural landscape .....	56
<b>Bykova T., Bykov O.</b>	The Hutsul culture in fictional prose of the beginning of the XX <sup>th</sup> century: interpretation peculiarities .....	60
<b>Karpenko O., Zaporozhets T.</b>	Synergy of technologies and culture under consditions of the development of digital society .....	65
<b>Hedo A.</b>	Epistolary style of educators and artists as a source of the history of the culture of Southern Ukraine in the XIX and early XX centuries .....	69
<b>Lysenko O., Pekarchuk V., Khoynatska L.</b>	International cultural polylogue at the turn of XX – XXI centuries: the problems, challenges and prospects for Ukraine .....	73
<b>Barna N.</b>	Stage image of fashion as the integrity of the aesthetic and cultural initiatives .....	79
<b>Martynyshyn Y., Kostyuchenko O.</b>	Project management as strategic instrument for socio-cultural sphere development .....	84
<b>Popovych O., Sabadash Ju.</b>	The potential of the biographical approach in the context of the analysis of the role of famous personalities in the world culture (through the example of Zbigniew Brzezinski's life) .....	90
<b>Smolinska O., Kupchak T., Dzyubynska Kh.</b>	Phenomenology of genealogy in cultural and educational space of university .....	96
<b>Stoliar M.</b>	Post-totalitarian practices of Soviet and polish comedy films of 1960 –1980s. ....	103
<b>Bilozor D.</b>	Attitudinal culture of the Person in terms of modern transformation society ...	109
<b>Gavelya O.</b>	Realization of creative and business potential of achieved students in innovational cultural and musical activity .....	114
<b>Goncharenko O., Neskorodzhena L.</b>	Self-regulation of culture: the role of public associations and electronic communication .....	121

<b>Denysyuk Zh.</b>	Influence of the information and communication environment on the axiosphere of society .....	127
<b>Dobrovolska V., Peleshchyshyn A., Vus V.</b>	Factor of social networks in the protection of the social information sector of cultural institutions .....	132
<b>Karpovets M.</b>	Performative Theory of Culture: Return to the Subject .....	138
<b>Kish N., Kanyuk O.</b>	Pedagogical conditions of formation of foreign language professional communication culture of future engineers .....	146
<b>Kovalenko E.</b>	Specificity of the culture of management of the High Middle Ages .....	152
<b>Mazur T., Myshchak I.</b>	State policy on the cultural heritage protection during the Ukrainian Revolution of 1917 – 1921 .....	158
<b>Panchenko S.</b>	Issue of freedom in religious tourism and pilgrimage .....	164
<b>Poplavska A.</b>	The phenomenon of hospitality in Ukrainian and foreign culture .....	168
<b>Reva T.</b>	The Simulative Nature of the Sociocultural Transformations in the Culturological Thought of the Second Half of the XXth Century .....	173
<b>Rudenko S.</b>	Museum in negative discourse of modernization .....	178
<b>Khlystun O.</b>	Faith in reincarnation in world mythology .....	183
<b>Shevchenko M</b>	The role of public media in reforming of cultural policy: Ukrainian experience .....	189
<b>Adamovska M.</b>	The ID systems in the global tourist space: problems and perspectives .....	194

### **Art Criticism**

<b>Afonina O.</b>	Music of modern ballets .....	199
<b>Andrushchenko T., Andrushchenko T., Denysenko V.</b>	The Place of Creativity in the Renaissance Epoc as the Cause for the Human Perfection in the Ideologically-Aesthetic and Practical Aspects .....	204
<b>Bezruchko O.</b>	Analysis of science and cinema-educational heritage of O.S. Moussienko (on the occasion of the 80th anniversary) .....	209
<b>Ryabinina O., Kovalenko I.</b>	Homo Virtualis space and post-digital aesthetics of music .....	214
<b>Sheretyuk R.</b>	The artist-piarist Karol (Lukash) Gubel's (1722 – 1793) artistic heritage on the territory of Volyn .....	221
<b>Shkolna O.</b>	The role of the Radzivil family in the formation of the historical, cultural and artistic panorama of Europe in the XVIII–XIX centuries .....	226
<b>Petryk O.</b>	Contribution of Oleh Stalynskyi into the development of the Ukrainian ballet theatre .....	232
<b>Popova A.</b>	Kristin Linklater system and its role in the development of the technique of pop vocal .....	236
<b>Boychuk I., Herehova S.</b>	Ukrainian sources of creative work of Hollywood composer Hamma Skupynskyi .....	240
<b>Varyvonchyk A.</b>	Evolution of development of machine embroidery and modern embroidery automats .....	247
<b>Wei Limin</b>	Formation of Modern Vocal Culture of Ukraine .....	251
<b>Zhyshkovych M.</b>	Aspects of vocal student's artistic and pedagogical skills formation as a future teacher of singing .....	255
<b>Kaznacheieva T.</b>	The synthesis of arts in the genre of opera-ballet .....	260
<b>Kaleniuk O.</b>	The interpretation of traditional ukrainian embroidery in modern professional panneau .....	264

<b>Kapliyenko-Iliuk Yu.</b>	"Wandering Stars" by Leonid Zatulovskyi: traditions and innovation in the interpretation of the symphonic suite genre .....270
<b>Karas S., Katrych O.</b>	On the question of technical features modern bayan-accordion ..... 276
<b>Kolomyets O.</b>	Musical component in the "rites of passage" of Hutsul family cycle: on means and forms of "being moduses" implementation in the traditional culture .....281
<b>Korobka T</b>	The specifics of academic choirs in the functioning of multimedia communication channels .....286
<b>Kravchenko A.</b>	Paratextual programming of ensemble works by Ukrainian composers: semantic and semiotic-expressive aspects of synesthetic associations .....290
<b>Kravchenko T.</b>	Socio-cultural value of television as a screen form of art in shaping the outlook of a young spectator .....295
<b>Kushnir A.</b>	Kyiv flute performance school: main principals .....302
<b>Lyagushchenko A.</b>	Influence of choreographic art on the development of the theatrical business of Ukraine: the historical aspect .....305
<b>Osoka O.</b>	Mythological spaces in the symphonic works of Vincent d'Indy .....310
<b>Pidlypska A.</b>	School of women's ballet expertise National Opera of Ukraine T. H. Shevchenko .....314
<b>Pryshchenko S.</b>	Advertising Design: the termbase study .....318
<b>Pukhlianko M.</b>	Ukrainian competitions of pianists-performers in the world cultural space ....323
<b>Ros' Z.</b>	Classification of ukrainian jazz festival events in the period of independence (1991–2012) .....326
<b>Sprinsyan V., Shevchenko E., Prokopovich L.</b>	Theatricalization as a way of expanding the communicative space of fashion shows .....332
<b>Khananaev S., Khananaeva A.</b>	Chamber-vocal expression as a process of artistic self-identification (on example of Rakhmaninov's creation) .....336
<b>Shevchenko L.</b>	Odessa piano school in Ukrainian art XX – XXI century .....340
<b>Shumakova S.</b>	Theatrical art: The Mysteriarity of theatrical art as a "formula" of the expression of the depth and immeasurability of human existence .....346
<b>Korol A.</b>	Women's images in original ballets by V. Vronskyi "Olesia" and "Poem about Marina" .....351
<b>Kurbanova L.</b>	Pavlo Matsenko's composer-editorial activity: preservation the traditions of national choral art in Ukrainian western diaspora .....355
<b>Lavrynenko A.</b>	The creative and pedagogical principles of Ivo Vasilievich Bobul in the context of preparation of young vocalist .....360
<b>Levkulych Ye.</b>	Concert activity of Sergey Bortekevich in the beginning of the 20th century: historiographical aspect .....365

### **Reports. Reviews. Messages**

<b>Shuljghina V. D.</b>	The creative work of the outstanding scientist and artist (to the anniversary of Komisarov Oleg Vadymovych, Professor of the Drahomanov National Pedagogical University, Corresponding Member of the Ukrainian Academy of Technology, Honored Artist of Ukraine) .....370
<b>Kryvolapov M. O.</b>	Review of the monograph "Artistic-image system of advertising graphics" Svitlana Pryshhenko .....372

## ВИМОГИ ДО ПУБЛІКАЦІЙ

### Загальні положення

Редакційна колегія фахових видань Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

До публікації в журналі приймаються статті проблемного, узагальнюючого, методичного характеру, які являють собою оригінальні наукові дослідження, що **раніше ніде не друкувались**.

**Статті приймаються українською, російською або англійською мовами.**

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 "Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення"; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 "Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання"; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) "Реферат и аннотация. Общие требования"; ДСТУ 3582-97 "Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила";

– здійснення редколегією внутрішнього та зовнішнього рецензування статей (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 "Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України");

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України "Про наукову і науково-технічну діяльність"; Стаття 50 Закону України "Про авторське право і суміжні права"; п. 16 "Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника").

### Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт <http://nakkkim.edu.ua/nauka/93-vidannya-akademiji>) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 17.30) **за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 204, тел. (044) 280-21-93, e-mail: [nauka@dakkkim.edu.ua](mailto:nauka@dakkkim.edu.ua).**

2. Статті магістрантів, аспірантів, здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) **обов'язково супроводжуються рецензією** із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим печаткою у кадровому підрозділі.

3. До відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії подається паперовий примірник статті та її електронна версія. На кожній сторінці роздруковки автор проставляє свій підпис, а на першій сторінці також зазначає дату подання статті до друку.

4. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

#### 5. Правила цитування:

- всі цитати мають закінчуватися посиланнями на джерела;
- посилання на підручники є небажаним;
- посилання на власні публікації допускається лише в разі нагальної потреби;
- вторинне цитування не дозволяється;
- якщо в огляді літератури або далі по тексту йде посилання на прізвище вченого – його публікація має бути в загальному списку літератури після статті.

6. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

7. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновки.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

## Структура статті

### 1. Індекс УДК.

2. **Відомості про автора українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та аббревіатур): прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: *Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.*

3. **Контактна інформація**: номер телефону, електронна пошта.

4. **Назва статті** українською, російською та англійською мовами.

5. **Анотації та ключові слова** наводяться трьома мовами (українською, російською, англійською)

а) анотація українською мовою містить "характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати". Середній обсяг анотації – **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

б) анотація російською мовою та англійською мовою є перекладом україномовного варіанту, **не більше 300 слів (не більше 2300 друкованих знаків з пробілами)**.

в) анотація наводиться **одним абзацом**, з вирівнюванням по ширині; анотація надається згідно з вимогами наукометричних баз як **структурований реферат**, і повинна містити такі виділені елементи: **мета роботи, методологія, наукова новизна, висновки**.

"Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому" (*Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010*).

### **Наприклад:**

#### **Антропологічна компонента природи держави**

*В.В.Хміль, Т.В. Хміль*

**Мета роботи.** Дослідження пов'язане з пошуком нових засобів та методів обґрунтування етичних моральних норм як основи для громадянського втручання в життя держави. Криза певних соціальних теорій та моделей розвитку суспільств не завжди враховує місце та роль держави в соціальних, політичних та духовних перетворень. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного, історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити та піддати аналізу певні моделі стосовно антропологічної компоненти в соціальних відносинах, що надаються певними типами державних утворень з метою знайти динамічний погляд на майбутнє людини, нові виміри її самореалізації. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про еволюцію свободи людини в різних історичних типах держав. Порівняльний аналіз розвитку держав та місця в них свободи людини надає можливість глибше усвідомити антропологічну детермінанту, яка поступово підпорядковує та бере під свій контроль державні інституції, що необхідні для гуманізації зовнішніх умов буття людини, а також виявити напрямки розбудови держави та простір для самодіяльності людини як "від чого" так і "для чого" необхідна свобода особистості. **Висновки.** Осмислення розвитку парадигмальних систем, що засновані на моральній складовій держави дає нову точку відліку для реформаторської діяльності, в напрямку зближення держави з загальнолюдськими цінностями. Держава, розбудовуючи себе на моральних загальнолюдських принципах просувається до свого самознищення, як силового поля влади.

**Ключові слова:** парадигма антропологічності, держава, громадянське суспільство, етика, мораль, постлібералізм.

### **6. Вимоги до основного тексту:**

– "постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку" (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так:

**Актуальність теми дослідження. Аналіз останніх досліджень і публікацій. Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**



Наведені будь-які статистичні дані мають бути підкріплені посиланням на джерела.

8. **Список використаних джерел** оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

В списку має бути не менше 7-8 посилань на джерела, бажана наявність іноземних джерел; рекомендовано посилання на іноземні журнали з високим індексом впливовості або базову монографію в даній галузі.

Прийняті скорочення назв міст публікації: Київ – К., Дніпропетровськ – Д., Харків – Х., Одеса – О., Донецьк – Дн., Москва – М., Санкт-Петербург – СПб., Ленінград – Л., Мінськ – Мн.

9. **References** (література латиницею) наводиться повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Список References оформлюється згідно стандарту **APA (American Psychological Association (APA) Style)**. Рекомендовано користуватись системами автоматичної транслітерації:

- для транслітерації українського тексту латиницею слід застосовувати Постанову Кабінету Міністрів України від 27 січня 2010 р. № 55 (<http://translit.kh.ua/#passport>);
- для транслітерації російського тексту латиницею – систему Департаменту США ([http://shub123.ucoz.ru/Sistema\\_transliterazii.html](http://shub123.ucoz.ru/Sistema_transliterazii.html)).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнного автоматичного формування посилань:

- Citation Machine (<http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book>)
- <http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual>

Зразок детального оформлення транслітерованого латиницею списку використаних джерел див. на сайті академії:

[http://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/%D0%9E%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F\\_References.pdf](http://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/%D0%9E%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_References.pdf)

### Технічне оформлення

1. Обсяг – до 13 сторінок (20000 друкованих знаків з пробілами).
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].
7. Лапки: "...".
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю.
9. Примітки оформлюються як виноска. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноска виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо<sup>1</sup> та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

#### Примітки:

<sup>1</sup> Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Наукове видання

# ВІСНИК

НАЦІОНАЛЬНОЇ  
АКАДЕМІЇ  
КЕРІВНИХ  
КАДРІВ  
КУЛЬТУРИ  
І МИСТЕЦТВ

NATIONAL  
ACADEMY OF  
MANAGERIAL  
STAFF OF  
CULTURE  
AND ARTS  
  
HERALD

Щоквартальний науковий журнал  
Quarterly Journal

**4'2018**

Редактор

*Л. В. Таран  
А. С. Терещенко*

Редагування англomовних статей,  
анотацій і транслітерації

*Л. В. Андерсон  
Г. В. Петренко*

Комп'ютерна верстка

*А. С. Терещенко*

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 204; тел.: (044) 280-21-93,  
e-mail: [nauka@dakkim.edu.ua](mailto:nauka@dakkim.edu.ua)

Здано до набору 06.12.2018. Підп. до друку 06.12.2018. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 44,99. Облік.-вид. арк. 50,89. Наклад 300 прим.

Надруковано:  
Товариство з обмеженою відповідальністю  
"ІДЕЯ ПРИНТ"  
01004, м. Київ, вул. Пушкінська, 41  
тел. (044) 393 43 94  
e-mail: [info@ideaprint.com.ua](mailto:info@ideaprint.com.ua)  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 5301 від 02.03.2017 р.

