

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

Міністерство культури, молоді та спорту України
Харківська державна академія культури
Ministry of Culture, Youth and Sports of Ukraine
Kharkiv State Academy of Culture



КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

CULTURE OF UKRAINE

Збірник наукових праць
Scientific Journal

Випуск 65
Issue 65

За загальною редакцією В. М. Шейка
Editor-in-Chief V. Sheyko
Засновано в 1993 р.
Founded in 1993

Харків, ХДАК, 2019
Kharkiv, KhSAC, 2019

УДК [008+78/79](062.552)

К 90

Засновник і видавець — Харківська державна академія культури

Рекомендовано до друку рішенням ученої ради
Харківської державної академії культури (протокол № 1 від 27.08.2019 р.)
Свідчення про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія КВ №13567-2540Р від 26.12.2007 р.

Затверджено наказом Міністерства освіти і науки України № 1328 від 21.12.2015 р. як фахове видання з культурології та мистецтвознавства.

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

Founder and publisher — Kharkiv State Academy of Culture

Recommended for publication by the decision of the Academic Board
of the Kharkiv State Academy of Culture (record № 1 of 27.08.2019)
Certificate of state registration of printed mass media, series KB №13567-2540P of 26.12.2007
Approved by the Ministry of Education and Science of Ukraine № 1328 of 21.12.2015 as a Specialist Culturology and Art Criticism Publication.

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



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

Веб-сайт збірника: <http://ku-khsac.in.ua>

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

К 90 Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури, молоді та спорту України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. — Харків : ХДАК, 2019. — Вип. 65. — 220 с.

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

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

УДК [008+78/79](062.552)

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

© Харківська державна академія культури, 2019

Головний редактор

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

Заступник головного редактора

Роценко О. Г., Харківська державна академія культури, завідувач кафедри теорії та історії музики, доктор мистецтвознавства, професор.

Відповідальний секретар

Коваленко Ю. Б., Харківська державна академія культури, доцент кафедри телерапортерської майстерності, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Редакційна колегія

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

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

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

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

Волков С. М., Національна академія мистецтв України, заступник директора Інституту культурології Національної академії мистецтв України, доктор культурології;

Димон М., Жешувський університет, декан Відділу музики Жешувського університету, доктор габілітований, професор (Польща);

Дяченко М. В., Харківська державна академія культури, доктор філософських наук, професор, заслужений працівник культури України;

Кайм С., Лейпцигський університет, інститут історії музики, доктор філософії, професор (Німеччина);

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

Кравченко О. В., Харківська державна академія культури, декан факультету культурології, доктор культурології, професор;

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

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

Миславський В. Н., Харківська державна академія культури, старший викладач кафедри телебачення, доктор мистецтвознавства;

Мокрий В., Ягеллонський університет, завідувач кафедри українознавства, доктор гуманітарних наук, професор (Польща);

Мутазаккі Наваль, Університет Хасана II Касабланка, старший науковий співробітник факультету літератури і гуманітарних наук, доктор філософії, професор (Королівство Марокко);

Познер В., Національний інститут історії мистецтв, провідний науковий співробітник Національного центру наукових досліджень Франції, лабораторія теорії та історії мистецтв і літератури сучасності, доктор філософії (Франція);

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

Рибалко С. Б., Харківська державна академія культури, завідувач кафедри мистецтвознавства, літературознавства та мовознавства, доктор мистецтвознавства, професор;

Andrew J. Svedlow, Університет Північного Колорадо, професор історії мистецтв, доктор філософії (США);

Стародубцева Л. В., Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, завідувач кафедри медіа-комунікацій, доктор філософських наук, професор;

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

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

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

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

Чепалов О. І., Київський національний університет культури і мистецтв, завідувач кафедри хореографічного мистецтва, доктор мистецтвознавства, професор.

Editor-in-Chief

Sheyko V. M., Kharkiv State Academy of Culture, Rector, Doctor of Historical Sciences, Professor, a Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Honored Art Worker of Ukraine;

Deputy Editor-in-Chief

Roshchenko O. H., Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Theory and History of Music, Doctor of Art Criticism, Professor.

Executive editor

Kovalenko Yu. B., Kharkiv State Academy of Culture, Associate Professor of the Department of Television Reporting Skills, Candidate of Art Criticism, Associate Professor.

Editorial Board

Bench O., Catholic University (Ruzomberok), Doctor of Philosophy, Professor (Slovak Republic);

Bertelsen O., Embry-Riddle Aeronautical University, College of Security and Intelligence, Department of Global Security and Intelligence Studies, Doctor of Philosophy, Assistant Professor (USA);

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

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

Volkov S. M., National Academy of Arts of Ukraine, Deputy Director of the Institute of Culturology of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of Culturology;

Dymon M., University of Rzeszow, Dean of the Department of Music, Dr. hab., Professor (Poland);

Diachenko M. V., Kharkiv State Academy of Culture, Honoured Worker of Culture of Ukraine, Doctor of Philosophical Sciences, Professor;

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

Kysliuk K. V., Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Culturology, Doctor of Culturology, Professor;

Kravchenko O. V., Kharkiv State Academy of Culture, Dean of the Faculty of Culturology, Doctor of Culturology, Professor;

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

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

Myslavskyi V. N., Kharkiv State Academy of Culture, Senior Lecturer of the Department of Television, Doctor of Art Criticism;

Mokry W., Jagiellonian University, Head of the Department of Ukrainian Studies, Doctor of the Humanities, Professor (Poland);

Moutazakki Naoual, University of Hassan II Casablanca, Senior Researcher at the Faculty of Literature and Humanities, Doctor of Philosophy, Professor (Kingdom of Morocco);

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

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

Rybalko S. B., Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Art Criticism, Literary Criticism and Linguistics, Doctor of Art Criticism, Associate Professor;

Andrew J. Svedlow, University of Northern Colorado, Professor of Art History, Doctor of Philosophy (Greeley, Colorado, USA);

Starodubtseva L. V., V. N. Karazin Kharkiv National University, Head of the Department of Media Communications, Doctor of Philosophical Sciences, Professor;

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

Stashevskiy A. Ya., Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Folk Instruments, Doctor of Art Criticism, Professor;

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

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

Chepalov O. I., Kyiv National University of Culture and Arts, Head of the Department of Choreographic Art, Doctor of Art Criticism, Professor.

Зміст

Розділ 1

Теорія та історія культури

М. В. Дяченко (M. V. Diachenko). Образ буття-ріки в роздумах Марка Аврелія (The metaphor of existence as a river in Marcus Aurelius's meditations).....	9
В. М. Шейко (V. M. Sheyko). Українізація та інтелігенція в часи Української революції 1917–1921 рр.: історіографічний аспект (Ukrainization and the intelligentsia during the Ukrainian revolution of 1917–1921: a historiographical aspect)	18
О. О. Кухаренко (O. O. Kukhareno). Феномен родючості в циклах національних весільних та родильних обрядів: порівняння структур і функцій (Fertility in the cycles of the national wedding and maternity rites: comparison of the structures and functions)	35
С. І. Дичковський (S. I. Dychkovskiy). Вплив практик гостинності на формування територіального бренду (The influence of hospitality practices on the formation of a territorial brand).....	44
Н. І. Кучина (N. I. Kuchyna). Фестиваль як феномен культури (Festival as a phenomenon culture)	57

Розділ 2

Мистецтвознавство

Т. В. Большакова (T. V. Bolshakova). Творча постать А. П. Гайденка в музичній культурі сучасної України (Creative personality of A. Haidenko in the music culture of modern Ukraine).....	69
О. В. Мусяєнко (O. V. Musiienko). Визначення поняття «інтернет-відеохостинг» у сучасній аудіовізуальній культурі (The definition of concept “video hosting on the Internet” in the contemporary audiovisual culture)	81
К. Ю. Донцова-Пушенко (K. Yu. Dontsova-Pushenko). Композиторська інтерпретація філософських текстів Г. Сквороди в хоровій симфонії О. Щетинського «Узнай себе» (The composer interpretation of H. Skovoroda's philosophical texts in O. Shchetinsky's choral symphony “Uznai sebe” (“Know yourself”)).....	89
І. С. Мостова (I. S. Mostova). Особливості формування танцювального канону народних танців населення Слобожанщини (Features of the formation of dance canon of folk dances of the population of Slobozhanshchyna)	98
Є. П. Кеменчеджи (Ye. P. Kemenchedzhy). Художні колективи Запорізької обласної філармонії в контексті професійного музичного мистецтва краю (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.) (Performance ensembles of the Zaporizhzhia regional philharmonic society in the context of professional music art of the region (second half of the 20th — the early 21st century)).....	107

Чень Менмен (Chen Mengmeng). Інструментальний спадок Хуан Цзи: у витоків формування національної музичної культури ХХ століття (Huang Ji's instrumental body of work: at the origins of the development of the national music culture of the twentieth century)	120
А. М. Алфьоров (A. M. Alforov). Зображальний стиль фільму М. Ілленка «Тойхтопройшовкрізьвогонь» (Visual style of the film directed by Mykhailo Illienko "Firecrosser" (Ukrainian: "Toikhtoproishovkrizvohon")	130
О. П. Кушнірук (O. P. Kushniruk). Symphony № 7 "Majdan" by A. Jacobchuk: parameters of an artistic integrity (Симфонія № 7 «Майдан» О. Яковчука: параметри художньої цілісності)	136
О. Ю. Степанова (O. Yu. Stepanova). Сонатна творчість Й. Н. Гуммеля як простір інтерпретації (J. N. Hummel's sonata art as the space of interpretation)	142
А. В. Гуріна (A. V. Hurina). Три кроки до пізнання виконавського стилю Гізели Циполи (Three steps in knowing Gizella Cipola's performing style)	153
В. С. Горелова (V. S. Horielova). Вплив методики Леся Курбаса на манеру виконання акторів харківської школи (The influence of Les Kurbas' methodology on the manner of performance of Kharkiv school of actors)	164
О. Л. Заверуха (O. L. Zaverukha). Складові хорového письма: система взаємодії рівнів музичного твору (Choral writing components: the system of interaction of music composition)	174
Н. Ю. Зимогляд (N. Yu. Zymogliad). Музичне мислення як основа фортепіанного виконавського мистецтва (Musical thinking as the basis of piano music performance)	182
З. І. Алфьорова (Z. I. Alforova). Дисипативність як принцип морфологічних трансформацій аудіовізуального мистецтва (Dissipativity as a principle of morphological transformations of audiovisual art)	191
О. Ю. Хендрік (O. Yu. Khendryk). Педагогічні підходи до створення contemporary dance під час навчання балетмейстерському мистецтву студентів українських ЗВО (The pedagogical approaches of the contemporary dance training for choreography of the students of Ukrainian higher educational establishments)	196
Н. Мутазаки (N. Moutazakki). The Ksars and Kasbas of Morocco: examples from the Draa-Tafilelat region in the South East of Morocco (Ксари і Касби Марокко: на прикладі регіону Дра-Тафілалет (південний схід Марокко))	207
Правила оформлення авторських оригіналів для наукових збірників та умови їх опублікування	218

Розділ 1

Теорія та історія культури

Part 1

Theory and History of Culture

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.01>

УДК 1111:101.9(37)Аврелій](045)

М. В. Дяченко, доктор філософських наук, професор кафедри філософії і політології, Харківська державна академія культури, м. Харків

rv2000k@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0001-7153-8172>

ОБРАЗ БУТТЯ-РІКИ В РОЗДУМАХ МАРКА АВРЕЛІЯ¹

Зазначено, що філософи-стоїки у своїй концепції світу, у розумінні природи в окремих положеннях солідаризуються з ученням Геракліта про суперечливість і плинність усього існуючого. Найадекватнішим у цьому розумінні є метафоричний образ буття як світової ріки, стрімкого потоку природних стихій. Марк Аврелій аргументовано і переконливо доводить, що перебороти страх від сприйняття фактів постійної змінюваності буття можна лише вдаючись до здорового глузду, звертаючись до логіки діалектичного розуму. Якщо людина усвідомлює природну необхідність, вона набуває статусу вільної істоти, має змогу вільно розпоряджатися своїми можливостями й намірами, робити вибір у перебігу життєвих ситуацій. У контексті раціоналістичної етики філософ радить достойно жити в тих історичних обставинах, які випали на долю людини.

Ключові слова: *природа, людина, буття-ріка, життя, смерть, розум, почуття, доля, час, вічність, етика, стоїцизм.*

Н. В. Дьяченко, доктор философских наук, профессор кафедры философии и политологии, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ОБРАЗ БЫТИЯ-РЕКИ В РАЗМЫШЛЕНИЯХ МАРКА АВРЕЛИЯ

Отмечено, что философы-стоики в своей концепции мира, понимании природы в отдельных положениях солидаризируются с учением Гераклита о противоречивости и текучести всего сущего. Наиболее адекватным в этом понимании является метафорический образ бытия как мировой реки, стремительного потока естественных стихий. Марк Аврелий аргументировано и убедительно доказывает, что преодолеть страх от восприятия фактов постоянной изменчивости бытия можно только прибегая к здравому рассудку, обращаясь к логике диалектического разума. Если человек осознает природную необходимость, он приобретает статус свободного существа, имеет возможность свободно распоряжаться своими

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

возможностями, делать выбор в изменяющихся жизненных ситуациях. В контексте рационалистической этики философ советует жить достойно в тех или иных исторических обстоятельствах.

Ключевые слова: *природа, человек, бытие-река, жизнь, смерть, разум, чувства, судьба, время, вечность, этика, стоицизм.*

M. V. Diachenko, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Department of Philosophy and Political Science, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE METAPHOR OF EXISTENCE AS A RIVER IN MARCUS AURELIUS'S MEDITATIONS

The aim of this paper is to study Marcus Aurelius's considerations concerning man's attitude to the fact of the transience of existence and realization of his or her life intentions and aspirations in the context of Stoics' ethical paradigm.

Research methodology. The author uses historical, socio-cultural and system approaches to analyze the philosophical and ethical views of Marcus Aurelius, who is considered to be one of the famous representatives of Roman Stoicism. Analytical, comparative and terminological methods of cognition are also used in this study.

Results. Marcus Aurelius's reflections on the world, nature, man and his spirit contain the issues of concern that have thousands of years of philosophical discourse. Special attention is paid to the conjunction of dynamic nature and stability of existence. Central to the composition of Marcus Aurelius's philosophy is the metaphor of existence as a river, a flux of forces of nature, namely water, fire and air. Marcus Aurelius, as other Stoics, was highly influenced by the Pre-Socratic philosopher Heraclitus, who believed that the only thing permanent was change. Drawing on Heraclitus' legendary aphorism 'you cannot step into the same river twice,' Marcus considers that since man cannot change the natural state of things, he must obey the existing order, put up with wisdom of nature, taking it for the gift of life, though it is not eternal. But the reconciliation of man with the laws of nature must not be an emotionally-spontaneous act based on fear and horror, but rather a clear awareness that there is a natural need. If a person is aware of this need, he or she acquires the status of a free being and is able to reasonably control his or her abilities, to make a certain choice in the course of life situations. The reason, according to Marcus Aurelius, is the rescuer from the uncertainty in understanding of man's place in nature, in search of the meaning of life, in overcoming despair, fear and powerlessness against inevitable events, in particular, before the future of his own death and the death of those around him. In the context of the variability of existence, transience of time one should live life to the full, realize one's intentions and aspirations without violating ethical norms. In dealing with issues beyond the control of human will, man should rely upon the will of the higher forces.

Novelty. It is proved that Marcus Aurelius reasonably and convincingly substantiates the idea that overcoming the fear of the perception of the facts of constant variability of existence is possible only through the logic of the dialectical reason.

The practical significance. Information contained in this paper is of theoretical importance for further studies of the philosophy of Stoics, their ethical paradigm.

It can be used in the practice of teaching philosophical disciplines, history of the world philosophical thought and while developing textbooks for students.

Keywords: *nature, man, metaphor of existence as a river, life, death, reason, feelings, fate, time, eternity, ethics.*

Постановка проблеми. Думку про буття як про світовий потік, всесвітню ріку було висловлено в античній філософії задовго до Марка Аврелія. Зокрема вона належала одному із фундаторів діалектичного мислення — давньогрецькому мислителю Геракліту (VI ст. до н. е.). Цей легендарний філософ, за свідченням Діогена Лаертського, постійно викликав подив у співвітчизників через парадоксальний характер мислення: у молоді роки наголошував, що нічого не знає, а у зрілому віці стверджував, що знає все. Свої роздуми він виклав у книзі «Про природу», у ній містяться думки про Все, про державу і про божественне у світі (Диоген Лаэртский, 1986, с. 334). Зміст означеної книги вдалося зрозуміти не кожному, оскільки окремі думки в ній висловлено в художньо-афористичному стилі. Збереглися відомості про відгук Сократа. Коли Еврипід дав цю книгу йому для ознайомлення, а потім запитав про думку стосовно неї, Сократ відповів: «Те, що я зрозумів, — прекрасно, те, чого не зрозумів, мабуть, теж...» (Диоген Лаэртский, 1986, с. 99–100).

Згідно з Гераклітом, світ — це вічно палаючий вогонь різної інтенсивності. На думку філософа, світовий вогонь — розумна субстанція («логос»), що постійно перебуває в русі. Однією з головних думок цього мислителя є порівняння природи з потоком, рікою як символами змінюваності і плинності всього існуючого, буття. «Усе виникає за протилежностями і в цілому тече, як ріка», — стверджує він (Диоген Лаэртский, 1986, с. 335). Зазначимо, що майже синхронно висловлював аналогічні думки й давньоримський мудрець Будда: «Життя наче спалах блискавки в небі. Воно мчить мимо, як потік, по крутому гірському схилі» (Чапра Дипак, с. 119). Класичними стали думки Геракліта про те, що «все тече» і що в одну ріку неможливо увійти двічі, оскільки на того, хто входить, «течуть нові і нові води». О. Лосев зазначає, що гераклітівський образ буття як ріки став особливо знаменитим завдяки Платону, який у своїй праці «Теетет» посилався на думку Геракліта про плинність усього існуючого (Лосев, 1960, с. 353). Отже, згідно з античною діалектикою, все існує, тобто буття, плинне і суперечливе: воно як субстанція вічне і водночас складається із миттєвостей, тотожне стосовно себе, тобто залишається самим собою, й водночас змінюється і модифікується. «Геракліт, — зазначає О. Лосев, — усіляко підкреслює стабільність у зміні, сталість у мінливості, тотожність у відмінності, міру в становленні, єдність у роздвоєнні, вічність у минущості» (Лосев, 1960, с. 353). Тобто дійсність — це процес взаємопереходу буття в небуття і навпаки,

це вічне становлення (aufheben — термін, який у діалектиці згодом увів Гегель).

Стоїки у своїй концепції всесвіту, у розумінні природи в окремих положеннях солідаризуються з ученням Геракліта. Зокрема у визначенні вогню як субстанції світу, у діалектичному баченні буття як суперечливої єдності протилежностей і, нарешті, в констатації мінливості і плинності усього існуючого як в особистісному, так і в соціальному вимірах. «Завжди пам'ятай вислів Геракліта, — пише Марк Аврелій. — Для землі смерть стала водою, для води — повітрям, для повітря — вогнем і напакі» (Марк Аврелій, 1993, с. 114–115).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Останнім часом зростає інтерес до філософії стоїків. Пошлемося, наприклад, на праці Н. Н. Талеба (2018), який високо цінує практичну мудрість стоїцизму. Серед дослідників цієї школи — відомі фахівці з історії філософської думки: С. Котлярєвський (1995), Б. Лобановський (1993), О. Лосєв (1995), С. Ошеров (2015), В. Сапов (1995) та ін. До окремих ідей давньоримських стоїків звертався і автор цієї статті (2014), (2016).

Мета статті — у контексті етичної парадигми стоїків розглянути міркування Марка Аврелія щодо ставлення людини до факту швидкоплинності буття та реалізації нею своїх життєвих намірів і прагнень.

Виклад основного матеріалу дослідження. Тексти, у яких определено роздуми Марка Аврелія про світ — природу, суспільство, людину і її дух — містять проблемні (їх ще прийнято йменувати «вічними») питання тисячолітніх філософських дискурсів. Одне із них постійно перебуває в центрі його уваги, а саме: суперечливе поєднання змінюваності й усталеності буття. Найадекватнішим у цьому розумінні є метафоричний образ буття як світової ріки, нестримного потоку природних стихій (вогню, води, повітря тощо). Ось деякі думки Марка Аврелія з цього приводу: «Усі тіла плинуть у світовій матерії, наче у стрімкому потоці... Сутність Цілого подібна до стрімкого потоку: вона все забирає з собою...» (Марк Аврелій, 1993, с. 83–84).

Акцентуємо ще на одному фрагменті: «Час — це ріка, стрімкий потік того, що виникає й існує, — зазначає він. — Лише з'явиться щось, як уже проноситься мимо...» (Марк Аврелій, 1993, с. 29).

Поступово в історико-філософських дискурсах, мистецьких рефлексіях щодо реально існуючого часопростору з «легкої руки» Геракліта утвердилося його метафоричне розуміння: буття — це «ріка» (або «річка») Геракліта». Людина — одна зі складових цієї ріки, своєрідна, тимчасова, існуюча краплина в ній, яка народжується, живе і зникає, але не виходить із річкового потоку, а вічно перебуває в ньому. Ось деякі поетично-метафоричні рефлексії Ліни Костенко:

«Душа задивиться в туман і марить обрисами літа
 Чи, може, це приснилось нам
 купання в річці Геракліта?»
 (Костенко, 2011, с. 83).

«Купання в річці Геракліта» — то є філософсько-поетична думка про те, що ми постійно перебуваємо в рухливій течії буття, у лоні вічно змінюваної природи. «Звичайно, Річки Геракліта як такої в природі немає, — пише О. Пахльовська. — Але тим більше вона є. Тим більше — вона скрізь» (Пахльовська, 2011, с. 12).

«Річка Геракліта» — це екзистенційне дзеркало», — констатує Д. Дроздовський і зазначає, що вірші Л. Костенко містять відголоски античного стоїцизму (Дроздовський, 2011, с. 281, 292).

Марк Аврелій, як і попередні до нього стоїки, акцентує на суперечливій сутності природи: природа і породжує все існуюче із самої себе, і знищує його в існуючих формах. Вона і милує, і карає людину: дарує їй життя і насилає смерть. «*Vix ogitum, motimur*» («Ледве ми народжуємося, одразу ж умираємо») — у цьому латинському вислові вміщено глибоку мудрість. Як же поєднати у свідомості не філософа-діалектика, а, скажімо, пересічної людини уявлення про таку суперечливу і, навіть більше, — підступну, в аспекті емоційного сприйняття, сутність природи? Осмислюючи це питання, навіть Марк Аврелій, незважаючи на свій світоглядний раціоналізм і схильність до «холодної» розумової рефлексії, не може повністю позбутися емоційно-занепокоєного ставлення до означеної вище «підступної» дії природи. Звернімося до окремих фрагментів із текстів філософа: «Як швидко все щезає: самі тіла у світі, пам'ять про них у вічності!»; «Час людського життя — мить; його сутність — вічна плинність...»; «Як швидко поглинає все вічність і скільки вона вже поглинула!»; «Лише з'явиться що-небудь, а вже проноситься мимо...»; «Усе є марним, нетривким, підлягає щезанню»; «Скільки людей славетних пішло в небуття! А скільки з тих, хто прославляли їх, уже давно в могилі?»; «Усе матеріальне дуже швидко поглинається світовим розумом. І пам'ять про все з неменшою швидкістю щезає в могилі вічності»; «Скоро ти забудеш про все, й усі водночас забудуть про тебе»; «Уже небагато часу, і ти будеш ніщо і ніде, як Адріан і Август»; «Усе підлягає зміненню І ти сам перебуваєш у процесі постійного переходу в інше і часткового вмирання. Так й увесь світ теж... Незмінним є круговорот світу у своєму русі догори й донизу, із вічності у вічність»; «Глінна матерія, що входить до складу кожної речовини: вода, пил, кістки, прах» (Марк Аврелій, 1993, с. 11, 12, 29, 49, 53, 55, 57, 67, 83, 85).

Як же людині жити, як позиціювати себе в такому приречено-трагічному сприйнятті існуючої реальності? У контексті загальної

світоглядної парадигми стоїків Марк Аврелій наголошує: те, що тобі підвладне, роби добродісно, виважено і мудро; те ж, що непідвладне тобі, сприймай як належне, не зважаючи навіть на його негативні наслідки для тебе особисто і для всієї спільноти в цілому. Оскільки людина не може змінити природний стан речей, вона повинна підкоритися існуючому порядку, змиритися з мудрою природою, дякувати їй за подароване життя, хоча воно й невічне. У книзі десятий своїх «Роздумів» Марк Аврелій відзначає: «Людина, котра володіє знанням і розумінням про своє місце у світі, з благоговінням і вдячністю звертається до природи, яка все дарує і все забирає в неї, з такими словами: “Дай, що побажаєш, і візьми, що потребуєш ...”» (Марк Аврелій, с. 93). «... Чини так, як приписує твоя природа, і змиряйся з усім тим, що створює загальна природа», — наставляє філософ (Марк Аврелій, 1993, с. 116).

Але, на думку Марка Аврелія, примирення людини із законами природи має бути не емоційно-стихійним актом, що ґрунтується на страху й жаху, а чітким усвідомленням того, що в природі об'єктивно існує природна необхідність. Якщо людина усвідомила цю необхідність, вона набуває статусу вільної істоти і має змогу вільно розпоряджатися своїми можливостями, робити певний вибір у перебігу життєвих ситуацій. Але все це можливе за умови звернення людини до власного розуму. Саме розум, на думку філософа, є рятувальником від невизначеності в розумінні нею свого місця в природі, в пошуку сенсу, в переборенні розпачу, страху і безсилля перед невідворотними подіями, зокрема перед перспективою власної смерті і смерті оточуючих її людей.

Аргументовано і переконливо Марк Аврелій доводить, що побороти відчуття жаху в сприйнятті факту постійної змінюваності буття, щезання миттєвостей у швидкоплинному житті можна лише вдаючись до здорового глузду, «холодного» розсудку, звертаючись до логіки діалектичного розуму. А вони підказують людині: природу і життя слід сприймати такими, якими вони є насправді. «Постійно думай про вічність в її цілісності, і про її сутність, і про те, що кожна окрема річ, порівняно з нею — маленьке зернятко, а порівняно з часом — поворот буравчика» (Марк Аврелій, 1993, с. 44). «*Folus similes homines*» (Люди подібні до листя дерев) — говорить в одному латинському вислові. Філософ звертається до «Гліади» Гомера, до її образного порівняння людини і людства загалом, його окремих поколінь, з листям дерев. «Вітер зриває і скидає на землю листя... Так і покоління людей, — пише Марк Аврелій. — Потім ліс на заміну старого народжує нове листя... Короткочасність притамана всьому існуючому. Ти ж прагнеш, щоб усе існувало вічно. Мине ще небагато часу, і ти сплющиш очі, і того, хто поховає тебе, невдовзі буде оплакувати хто-небудь інший» (Марк Аврелій, 1993, с. 97–98).

Розумне ставлення до співвідношення миті і вічності — ось що бажано для душевного спокою людини. «Хто зволікає упорядковувати своє життя, — зазначав М. Монтень. — подібний до того простака, який чекає, доки річка пронесе усі свої води; а вона тече й тече, і буде текти вічно» (Монтень, 2017, с. 149). Зазвичай життя людини закінчується раніше здійснення усіх її намірів і задумів. Природа не зважає на них, у неї своя логіка і свої правила гри, вони невідомі людині. «Коли б не спостигла її доля, — відзначає Марк Аврелій, — її життя не буде закінчене, як про трагедійного актора говорять, що він залишив сцену, не догравши ролі» (Марк Аврелій, 1993, с. 97–98). У контексті вічності люди урівнюються не лише за тривалістю свого життя, а й за рівнем соціального статусу, за суспільною значимістю (слава, пошана, заслуги тощо). «Смерть урівняла Олександра Македонського з його погоничами мулів», — пише філософ (Марк Аврелій, 1993, с. 97–98). Він також нагадує кожному, кого занадто бентежили людська доля і сенс людського буття, що людина в масштабах вічності живе лише мізерну мить — тут і зараз. Усе минуле вже відійшло в часі, а майбутнє невідоме для нас.

Але чи може людина в таких «перманентних» умовах існування самореалізуватися, жити «блаженим життям», або ж хоча би наблизитися до нього? Як пересічній людині визначитися в житті, цінувати себе, мати якусь надію на достойне життя? Звернімося до етичних настанов Марка Аврелія. «Піклуйся про справу, яка зараз на часі, щоби виконувати її з гідністю римлянина і мужа, з повною серйозністю, щирістю, любов'ю до людей і справедливістю. Позбудься інших турбот. Досягнеш успіху, якщо кожна справу будеш виконувати як останню у своєму житті, звільнишся від нерозсудливості, спричиненої пристрастями, від зневаги до повелінь розуму, лицемірства, самолюбства і невдоволеністю власною долею. Бачиш, які скромні ці вимоги? Виконуючи їх, кожний зможе досягти блаженного, божественного життя. Та навіть і самі боги від того, хто буде їх виконувати, нічого більше не вимагатимуть» (Марк Аврелій, 1993, с. 9).

Висновки. Отже, в контексті раціоналістичної етики стоїків Марк Аврелій радить достойно жити в тих історичних і конкретно побутових обставинах, які випали на долю людини. В умовах мінливого буття, швидкоплинного часу живи теперішнім, радить він, по можливості, найповніше реалізуй свої наміри і прагнення, стався до людей, не порушуючи загальноетичних норм, роби те, що необхідно для свого блага і блага ближнього. У вирішенні питань, які не підвладні людській волі, покладайся на волю вищих сил.

Перспективи подальших досліджень полягають у здійсненні можливих інтерпретацій ідей і принципів етичної парадигми стоїків.

Список посилань

- Дроздовський, Д. (2011). Хвилі часу (с. 280–321). *Костенко, Л. В. Річка Геракліта*. Київ: Либідь.
- Дяченко, М. (2016). Етична парадигма давньоримських стоїків. *Культура України*. Вип. 52. Харків: ХДАК.
- Дьяченко, Н. (2014). *Римские стоики: Сенека, Эпиктет, Марк Аврелий. Опыт прочтения*. Харьков. Издатель Савчук О. О.
- Костенко, Л. (2011). *Річка Геракліта*. Київ: Либідь.
- Котляревский, С. (1995). *Марк Аврелий. Римские стоики: Сенека, Эпиктет, Марк Аврелий*. Москва: Республика.
- Лобановский, Б. (1993). Предисловие. *Марк Аврелий. Наедине с собой. Размышления*. Киев-Черкассы: Collegium Artrum Inc., Ltd РИЦ «Реал».
- Лосев, А. (1960). *Гераклит. Философская энциклопедия* (Т. 1). Москва: Советская энциклопедия.
- Марк Аврелий (1993). *Наедине с собой. Размышления*. Киев-Черкассы: Collegium Artrum Inc., Ltd РИЦ «Реал».
- Монтень, М. (2017). *Опыты: полное издание в едином томе*. Москва: Э.
- Ошеров, С. (2015). *Сенека: философ, прозаик, поэт*. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус.
- Пахльовська, О. (2011). Невидимі причали (від упорядника) (с. 5–20). *Костенко, Л. В. Річка Геракліта*. Київ: Либідь.
- Сапов, В. (1995). *О опытах и стоицизме. Римские стоики: Сенека, Эпиктет, Марк Аврелий*. Москва: Республика.
- Талёб Нассим Николас (2018). *Чёрный лебедь. Под знаком неопределённости*. Москва: КолЛиБри, Азбука-Аттикус.
- Чопра Дипак (2017). *Семь Духовных Законов Успеха: как воплотить мечты в реальность. Практическое руководство*. Москва: ООО Книжные издательство «София».

References

- Drozdovskiy, D. (2011). Waves of Time (pp. 280–321). *Kostenko, L. V. The Heraclitus River*. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian].
- Diachenko, M. (2016). Ethical paradigm of ancient Roman Stoics. *Culture of Ukraine*. Issue 52. Kharkiv: KhSAC. [in Ukrainian].
- Diachenko, N. (2014). *Roman Stoics: Seneca, Epictetus, Marcus Aurelius. Reading experience*. Kharkiv. Savchuk O. O. Publisher. [in Russian].
- Kostenko, L. (2011). *Heraclitus River*. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian].
- Kotliarevskiy, S. (1995). *Marcus Aurelius. Roman Stoics: Seneca, Epictetus, Marcus Aurelius*. Moscow: Respublica. [in Russian].
- Lobanovskiy, B. (1993). Foreword. *Marcus Aurelius. Alone with myself. Reflections*. Kiev-Cherkassy: Collegium Artrum Inc., Ltd RIC “Real”. [in Russian].
- Losev, A. (1960). *Heraclitus. Philosophical Encyclopedia* (Vol. 1). Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. [in Russian].
- Marcus Aurelius (1993). *Alone with myself. Reflections*. Kiev-Cherkassy: Collegium Artrum Inc., Ltd RIC “Real”. [in Russian].

-
- Montaigne, M. (2017). *Essays: Complete edition in one volume*. Moscow: E. [in Russian].
- Osherov, S. (2015). *Seneca: philosopher, prose writer, poet*. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka — Atticus. [in Russian].
- Pakhlovska, O. (2011). Invisible berths (from the compiler) (pp. 5–20). *Kostenko, L. V. The Herculite River*. Kyiv: Lybid. [in Ukrainian].
- Sapov, V. (1995). *About experiences and stoicism. Roman Stoics: Seneca, Epictetus, Marcus Aurelius*. Moscow: Respublica. [in Russian].
- Taleb Nassim Nicholas (2018). *The Black Swan. Under the sign of uncertainty*. Moscow: KoLiBri, Azbuka-Atticus. [in Russian].
- Chopra Deepak (2017). *Seven Spiritual Laws of Success: how to make dreams come true. A practical guide*. Moscow: LLC Book Publishing House “Sofia”. [in Russian].

Надійшла до редколегії 20.08.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.02

УДК 316.343-057.85:323.27(477)“1917/1931”]:930](045)

В. М. Шейко, доктор історичних наук, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків

rector-2@ic.ac.kharkov.ua

http://orcid.org/0000-0002-3532-7439

УКРАЇНІЗАЦІЯ ТА ІНТЕЛІГЕНЦІЯ В ЧАСИ УКРАЇНСЬКОЇ РЕВОЛЮЦІЇ 1917–1921 РР.: ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ¹

Аналізуються джерела та література, у яких, окрім іншого, йдеться і про українізацію у сферах культури під час Української революції 1917–1921 рр. Водночас основна увага приділяється характеристиці літератури щодо диверсифікації поглядів старої інтелігенції в процесі українізації при різних режимах, включно з радянським, який остаточно окупував Україну і який потім диктував науковцям свої ідеологію і позицію взаємин зі старою інтелігенцією.

Ключові слова: *українська культура, українізація, стара інтелігенція, Українська революція 1917–1921 рр., історіографічний аспект, трансформація поглядів інтелігенції, різні владні режими, радянський режим.*

В. Н. Шейко, доктор исторических наук, профессор, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

УКРАИНИЗАЦИЯ И ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ ВО ВРЕМЕНА УКРАИНСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1917–1921 ГГ.: ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Анализируются источники и литература, в которых, кроме прочего, идет речь и об украинизации в сфере культуры в ходе Украинской революции 1917–1921 гг. При этом основное внимание уделяется характеристике литературы относительно диверсификации взглядов старой интеллигенции в процессе украинизации при разных режимах, включая и советский, который окончательно оккупировал Украину и потом диктовал ученым свои идеологию и позицию отношений со старой интеллигенцией.

Ключевые слова: *украинская культура, украинизация, старая интеллигенция, Украинская революция 1917–1921 гг., историографический аспект, трансформация взглядов интеллигенции, разные режимы власти, советский режим.*

V. M. Sheyko, Doctor of Historical Sciences, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

UKRAINIZATION AND THE INTELLIGENTSIA DURING THE UKRAINIAN REVOLUTION OF 1917–1921: A HISTORIOGRAPHICAL ASPECT

The aim of this paper is to analyze various publications concerning the issues of Ukrainization in the sphere of culture during the Ukrainian revolution of

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

1917–1921. At the same time special attention is paid to information dealing with relations between the different groups of the intelligentsia and the Soviet authorities which had gained the dominant position and finally occupied Ukraine by that time and imposed their ideology on the researchers. The archives stored predominantly their own ideologeme of the material concerning Ukrainization and the interrelations of the various groups of the old intelligentsia and the Bolshevik regime.

The research methodology of this study is based on culturological principles and methods. Particular attention is paid to comparative principles and methods which make it possible to analyze in detail the main works concerning Ukrainization and the interrelations of the old intelligentsia and various authorities, mainly the Soviet authorities, during the Ukrainian revolution of 1917–1921.

Results. The author of this study analyzes in detail the most important publications available currently regarding the issues of Ukrainization and diversification of the views of the various groups of the old intelligentsia in relation to different authorities, mainly the Soviet government, during the Ukrainian revolution of 1917–1921. Special attention is paid to the analysis of information concerning Ukrainization and the relations between the various groups of the intelligentsia and the Soviet regime. This is explained mainly by the fact that it was the Bolshevik regime that had gained the dominant position in Ukraine by that time and imposed their concept of Ukrainization and ideology on the intelligentsia. This regime also ensured that the archives stored the material of only the Soviet “origin”.

Novelty. Drawing on the culturological methodology the author has managed to analyze in detail a lot of works concerning with Ukrainization and diversification of the views of the various groups of the old intelligentsia regarding their attitude to various authorities. Taking into account the above mentioned considerations, the author has preferred to identify the relations of the old intelligentsia with the Bolshevik government in the context of Ukrainization during the Ukrainian Revolution of 1917–1921.

The practical significance. The information contained in this paper may be used for further research of the issues mentioned above as well as in the process of developing new educational and methodological material in culturology, in particular history and theory of culture and as well as history and theory of Ukrainian culture.

Keywords: *Ukrainian culture, Ukrainization, the old intelligentsia, the Ukrainian revolution of 1917–1921, historiographical aspect, transformation of views of the intelligentsia, different authorities, the Soviets.*

Постановка проблеми. Як відомо, у зв'язку зі 100-річчям з часу початку Української революції 1917–1921 рр. Верховна Рада України «З метою консолідації та розвитку історичної свідомості Українського народу, збереження національної пам'яті» постановила урочисто відзначити на державному рівні цю знаменну подію («Про відзначення пам'ятних дат і ювілеїв у 2017 році: із постанови Верховної Ради України», 2017 р., 4 березня, с. 1.). «Сьогодні ми — як підкреслив

Президент у зверненні до українського народу з нагоди відзначення 100-річчя події Української революції 1917–1921 рр., – не стільки святкуємо, скільки аналізуємо помилки наших далеких попередників. Аналізуємо для того, щоб зараз уникнути подібного самим» («Мужність творить перемогу, єдність творить непереможених») (Порошенко, 2017, 18 березня). «Українська ідея, – наголосив Президент України, – якою до того протягом десятиліть цікавилось лише вузьке коло національної інтелігенції, масово оволоділа селянами і пустила корені в середовищі робітництва» (Порошенко, 2017, 18 березня). Саме тому особливо сьогодні так **актуально** проаналізувати проблеми українізації під час Української революції 1917–1921 рр., ролі інтелігенції і культури в цьому процесі. Адже українізація відіграла важливу роль у становленні української державності, української культури, у подальшій долі старої інтелігенції.

Слід зауважити, що самій проблемі українізації в наявній науковій літературі приділяється чимало уваги. Але показово, що вона висвітлюється переважно як крок, започаткований, як відомо, вимушено радянським режимом на початку 20-х рр. ХХ ст. У такий спосіб радянська влада прагнула привернути на свій бік стару інтелігенцію, без якої не могла ані утримати владу в Україні, ані побудувати нове суспільство, так званий «комуністичний рай». У дійсності ж українізація як одна з фундаментальних підвалин української національної ідеї, ідеї побудови незалежної Української держави була завжди довгоіснуючою мрією українського народу, його національно налаштованої демократичної частини інтелігенції, еліти української культури, українського народу. Саме тому **метою** цієї статті є висвітлення історіографії процесів українізації під час культурологічних трансформацій Української революції 1917–1921 рр., показ ролі старої інтелігенції в цих процесах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Подібна тематика вже розглядалася автором у кількох попередніх статтях, у яких, до речі, аналізувалася і відповідна джерельна та історіографічна база (див., наприклад, Шейко, Згурський, 2001). Однак останніми роками, особливо у зв'язку з відзначанням 100-річчя знаменної події, з'явилося чимало публікацій, у яких науковці з концептуально сучасного бачення порушують і питання українізації. Так, у статті О. Д. Зубалій і Д. С. Рященко йдеться про українізацію освітнього руху в добу національно-державного відродження 1917–1920 рр. Дослідники показують, що вже після Лютневої революції 1917 р. з'являються умови для відродження української ідеї, для українізації шкільної освіти та її вчителів, які об'єдналися у Всеукраїнську учительську спілку. Посилаючись на маловідому

книжку учасника тих подій С. Постернака («Із історії освітнього руху на Україні за часи революції 1917–1919 рр.», Київ, 1920), автори виокремлюють 10 періодів, які являли собою характеристику різних влад і ставлення їх до українізації освіти (Зубалій, Рященко, 1998).

Перший період українізації освіти автори пов'язують з владою Тимчасового уряду до видання Центральною Радою України (ЦРУ) Першого Універсалу (з 27 березня — по 10 червня 1917 р.). Другий — з виникнення влади Генерального секретаріату, «куцою автономією» України і виникнення в ній генерального секретаріату освіти (10 червня — 3 липня 1917 р.). Третій період від видання Другого Універсалу, появи автономії України з 5-ма губерніями, відкриття першої української гімназії і активізації українізації завдяки громадській активності освітян (3 липня — 7 листопада 1917 р.). Четвертий період українізації автори характеризують наявністю Української Народної Республіки (УНР), федерацією з Російською республікою, появою Четвертого Універсалу як свідчення юридичної державної незалежності (з 9 січня 1918 р.) і розроблення основних законопроектів у справах української освіти (7 листопада 1917 — 25 січня 1918 р.). П'ятий період — тимчасовий прихід більшовицького режиму до Києва, який практично ніяк не встиг проявитися в процесах українізації освіти (січень-лютий 1918 р.). Шостий період відзначився поверненням до Києва Центральної Ради, яка реорганізувала Міністерство народної освіти, порушила питання: про всенародну освіту, єдину загальноосвітню українську школу, розмежування шкіл за національними ознаками, автономію педагогічних рад шкіл (березень-квітень 1918 р.). Сьомий період українізації освітнього процесу в Україні (30 квітня — 15 грудня 1918 р.) ознаменувався появою гетьманської Української держави, виникненням численних початкових і середніх українських шкіл, відкриттям українських університетів, українських національних мистецьких закладів, Української академії наук тощо (Зубалій, Рященко, 1998). Восьмий період (грудень 1918 р. — січень 1919 р.) означився правлінням Директорії, яка прагнула дотримувати національного курсу, зокрема на українізацію всього культурного і мистецького життя. Насправді ж Директорія мала на меті продовжувати курс українізації, який проводила Українська Центральна Рада. Дев'ятий період (лютий-квітень 1919 р.) був пов'язаний з повторним поверненням радянського режиму до Києва. Щоправда, цього разу вказана влада принесла немало конкретних проектів у галузі українізації освіти. Десятий період (вересень-грудень 1919 р.) означився приходом Добровольчої армії до Києва, втратою майже всіх завоювань у націоналізації освітнього процесу. Були закриті українські школи, забронені українська мова, українські заклади, українська культура загалом.

У грудні 1919 р. в Києві встановився втретє радянський режим, який формально не заперечував проти використання української мови і, начебто, показово демонстрував поблажливе ставлення загалом до української освіти і української культури (Зубалій, Рященко, 1998, с. 14).

Зрозуміло, що означені періоди українізації освітньої системи в Україні 1917–1919 років слід сприймати як умовні і не без суттєвих зауважень. Але загалом вони надають певну загальну характеристику вказаного явища тих часів. І дійсно, про українізацію освіти до Лютневої революції не йшлося. З приходом Тимчасового уряду з'являється формальний дозвіл на українізацію шкіл. Центральна Рада активізувала цей процес. І протягом 1917–1918 рр. з'являється немало українських шкіл і до 30 українських гімназій (Зубалій, Рященко, 1998, с. 15). Для українізації освіти важливу роль відіграли проведені за ініціативи голови Центральної Ради М. Грушевського два всеукраїнських з'їзди вчителів (квітень, серпень 1917 р.). На них, зокрема, вироблено програму перебудови освіти в Україні на демократичній та українізованій основі. Щоправда, відсутність необхідних коштів, супротив внутрішніх і зовнішніх сил на той час не дозволили реалізувати означені програми (Зубалій, Рященко, 1998, с. 16). До того ж, для українізації шкіл, як і загалом для роботи в школах, не вистачало учителів. Тому було організовано безліч курсів для підготовки учителів. І вже в 1917–1918 навчальному році розпочалася широка українізація початкових шкіл, кількість яких становила більше 5,4 тис. У них працювало близько 62 тис. учителів. Створено понад 100 українських гімназій, педагогічних, медичних, технічних училищ, агрошкіл, курсів ліквідації неписьменності дорослого населення (Зубалій, Рященко, 1998, с. 18).

Наприкінці квітня 1918 р. з приходом до влади гетьмана П. Скоропадського його міністр народної освіти М. П. Василенко оприлюднив проект українських освітніх закладів. За час гетьманату відкрито понад 150 українських гімназій, Український державний університет у Києві, Український університет у Кам'янець-Подільському, засновані Українська академія наук, Державний український архів, Національна галерея мистецтв, Український історичний музей, Українська національна бібліотека тощо (Зубалій, Рященко, 1998, с. 19).

З червня 1919 р., коли значну частину України захопили війська Денікіна, почалися гоніння на українську мову, українську освіту та загалом на українську культуру. Той режим робив усе, щоб повернути зрусіфіковану освіту та знищити осередки національного відродження. Радянська влада після своєї наступної перемоги в Україні з великою недовірою і підозрою поставилася до української мови, української культури, національного руху в цілому. Вона пропонувала в цій царині

свої зрусифіковані програми за образом і подобою того, що робилося в Москві, у більшовицькій Росії. За переписом населення у 1920 р., із 26 млн населення України 47% було неписьменним, а кількість шкіл, порівняно з кінцем 1918 р., зменшилась більше ніж удвічі. Школи закривались, учителі жевріли без зарплати по декілька місяців (Зубалій, Рященко, 1998, с. 20–22). «Крім того, значна частина національно свідомої української інтелігенції загалом зайняла вичікувальну позицію щодо культурної й освітньої політики радянської влади» (Зубалій, Рященко, 1998, с. 22). А більшовицький режим продовжував нав'язувати «радянізацію» освіти в Україні. «Радянізація» освіти вимагала, щоб її органи будували свою роботу не на національному, а на класовому принципі» (Зубалій, Рященко, 1998, с. 22).

Л. Д. Кістерська та О. К. Янковський у своїй статті, присвяченій науковій інтелігенції в пореволюційну добу (1917–1924 рр.), обґрунтовано підкреслюють, що найсуттєвішим надбанням цього періоду був процес українізації. Водночас вони стверджують, що самому поняттю «українізація» різні влади надавали неоднакового змісту. Але в будь-якому разі рушійною силою українізації була національно-налаштована інтелігенція (Кістерська, Яновський, 1991, с. 71–72).

П. М. Бондарчук у статті про національно-культурну політику більшовиків в Україні на початку 1920-х рр. свідчить, що події національно-демократичної революції 1917–1920 рр. продемонстрували стале і палке прагнення українців до державної незалежності й розвитку української культури. І саме це змусило більшовицький режим в Україні заформалізувати інше ставлення до українських проблем, що набуло відображення в резолюції VIII конференції РКП(б) «Про радянську владу на Україні» (грудень 1919 р.). На ділі ж більшовики продовжували утиски усього українського, що зумовило наступну хвилю еміграції інтелігенції за кордон та викликало невдоволення народних мас. Той же голова радянського уряду Х. Раховський на II Всеукраїнському з'їзді Рад відверто заявив, що «якби ми оголосили українську мову державною, то це означало б, що ми віддаємо владу поміщикам, дрібнобуржуазній інтелігенції, яка настроєна антиреволюційно, яка була з Петлюрою і лишилася тут, а тепер хоче бути робітничо-селянською» (Бондарчук, 1998, с. 3, 5). Пізніше ВУЦВК декретом від 27 лютого 1920 р. вимушено і лицемірно оголосив, що «українська мова в усіх цивільних і військових установах повинна застосовуватись нарівні з великоруською» (Зубалій, Рященко, 1998, с. 6). Однак основна маса комуністів, особливо індустриальних районів, була агресивним противником українських заходів, передусім, в освіті й культурі. Тобто постанови щодо українізації були, зазвичай, паперовими (Зубалій, Рященко, 1998, с. 7).

Про це верхівка більшовицького режиму в Україні досить відверто і заявляла. Так, той же секретар ЦК КП(б)У в статті центральної партійної газети «Комуніст» писав: «Українізація ніколи не була і не є для нас метою, вона є тільки засобом встановити щільний контакт з українськими масами. Практичне значення українізації, це втягти широкі маси української людності в орбіту комуністичних впливів» (Зубалій, Рященко, 1998, с. 26–27). І основні причини подібних настроїв і політики полягали в тому, що російські комуністи ототожнювали українську мову, саму українізацію культури з націоналізмом, а українську мову вважали «нижчою» порівняно з російською. До того ж, українізація, на їхню думку, була несвоечасною і «насильницькою» (Зубалій, Рященко, 1998, с. 9, 11).

Зрештою П. М. Бондарчук доходить обґрунтованого висновку, що навіть у такому варіанті, такому вигляді процес українізації при більшовицькому режимі зіграв певну позитивну роль у національно-культурному розвитку українського народу (Зубалій, Рященко, 1998, с. 26–27).

Для цього дослідження становить інтерес і стаття Н. Кулик, яка присвячена долі відомого освітянського діяча України В. Ф. Дурдуківського, який так багато зробив для українізації, освіти, особливо в часи Української революції 1917–1921 рр. (Кулик, 2016, 31 жовтня, с. 14–15). В. Ф. Дурдуківський, як відомо, з юних років присвятив своє життя українській освіті. Мав дружні творчі зв'язки з такими відомими представниками національно налаштованої інтелігенції, як Микола Лисенко, Михайло Старицький, Сергій Єфремов, Лариса Косач-Квітка (Леся Українка), Михайло Грушевський, Володимир Антонович, Євген Чикаленко, Олександр Конинський, Борис Гринченко та ін. Саме йому належала ідея створення в березні 1917 р. Першої української гімназії ім. Т. Шевченка. Її першим директором став відомий громадський український діяч Петро Холодний, а через декілька місяців В. Ф. Дурдуківський (Кулик, 2016, 31 жовтня, с. 14).

Автор вказаної статті справедливо підкреслює, що «... українізація існуючих навчальних закладів у Києві й по всій Україні під час правління всіх трьох проукраїнських урядів Центральної Ради, Директорії, Гетьманату — зіткнулася з відвертим саботажем цих процесів з боку російської громади... Тому українізація школи відбувалася дуже повільно» (Кулик, 2016, 31 жовтня, с. 14). Саме це засвідчували відомі освітянські подвижники українізації того часу — такі педагоги, вчені, громадські діячі, як: В'ячеслав Прокопович, Йосип Гермайзе, Левко Чикаленко, Василь Липківський, Марія Русова, Мар'яна Лисенко, Леонід Білецький, Людмила Старицька-Черняхівська, Михайло Кравчук та інші. До речі, у діяльності гімназії активну участь брали Сергій Єфремов, Микола

Зеров, Михайло Грушевський, Максим Рильський та інші (Кулик, 2016, 31 жовтня, с. 14–15). Однак В. Дурдуківському і представникам національно налаштованої інтелігенції усе складніше було пристосовуватись і виживати в умовах смертельної пастки, яку створили більшовицький режим і радянська влада в Україні. В. Дурдуківського і десятки інших українських патріотів, відданих українській культурі, засуджено, а потім розстріляно за сфабрикованою справою «Спілка визволення України» (Кулик, 2016, 31 жовтня, с. 15). Українську інтелігенцію представники радянського режиму намагалися поставити на коліна, а хто не скорявся — розстрілювали (Кулик, 2016, 31 жовтня, с. 15).

Слід зауважити, що проблема українізації не тільки стосувалася ідеї створення Української академії наук, а й стала одним із камнів спотикання в реалізації цієї ідеї. І про це, зокрема, йдеться в статті доктора історичних наук, директора Інституту українознавства, археографії та джерелознавства НАН України Г. Папакіна (Папакін, 2018, 16–17 листопада, с. 21). Як відомо, ідея створення Української академії наук (УАН) виникла задовго до її фактичного заснування. Після Лютневої революції за ініціативи М. Грушевського Українське наукове товариство знову поставило на порядок денний цю ідею. І 8 липня 1917 р. навіть була створена для цього комісія у складі відомих учених: А. Лободи, Г. Павлуцького, В. Лучинського, О. Грушевського, М. Грушевського, О. Корчак-Чепурківського, І. Ганицького. З іншого боку, М. Грушевський, розуміючи нечисленність українських учених, особливо гуманітарного спрямування, убачав небезпеку можливого створення в Києві філіалу російської академії наук замість українського наукового центру. І дійсно, наприкінці 1917 р. після Жовтневого більшовицького перевороту російські вчені масово, як і значна частина російської інтелігенції, рушили в Україну. Тому підстави для подібних вболівань реально існували, і М. Грушевський та його прибічники воліли чекати нового покоління національно свідомих науковців. Зі свого боку уряд гетьмана П. Скоропадського підтримав ідею створення УАН (Папакін, 2018, 16–17 листопада, с. 21). «Академія наук у його (гетьмана — В.Ш.) уявленні була настільки ж необхідною складовою державотворення, як армія, держава і дипломатична служба, фінансова система, розвиток національної культури і мистецтва тощо» (Папакін, 2018, 16–17 листопада, с. 21). Гетьманат навіть виділив чималі кошти для створення і діяльності УАН. І це в той скрутний час, коли в країні вирували війна, епідемії, голод і розруха. Слід зауважити, що, на думку гетьмана, УАН мала зосередити свої зусилля на українознавчих, насамперед, мовознавчих проблемах. Сам М. Грушевський «намагався відмовити Вернадського від участі в «таком правительстве» і «пользование

такими деньгами» (Папакін, 2018, 16–17 листопада, с. 21). І якщо М. Грушевський волів включити як окрему інституцію Українське наукове товариство, то В. І. Вернадський був проти цього (Папакін, 2018, 16–17 листопада, с. 21). Загалом можна стверджувати, що, як обґрунтовано пише один із сучасних авторів, «Українська мова за гетьмана була під державною охороною. У містах почали виходити газети українською мовою... Почалася українізація шкіл і вищих навчальних закладів. Хоча, ймовірно, гетьманська влада продовжувала багато чого з того, що не встигла зробити Центральна Рада. У навчальних закладах запроваджують предмети, яких раніше не існувало – українська історія, українська література...» (Рижков, 2018, 6–7 липня, с. 18–19).

Цікаву і багато в чому обґрунтовану оцінку фундаментального внеску гетьмана П. Скоропадського в українську справу подано на шпальтах «Зеркала недели»: «По-перше, це, звичайно, спроба налагодити роботу державних інститутів, чиновничого апарату і правоохоронних структур, що було вже більш кваліфіковане порівняно з попереднім будівництвом держави. По-друге, розширення міжнародних відносин. В-третьє, широкі заходи по українізації освіти і розповсюдження української мови як державної. Серед кроків у підтримку національної культури і науки можна назвати створення нових університетів та інститутів: Київський державний український університет, Кам'янець-Подільський державний український університет, Одеський політехнічний інститут, Київський архітектурний, Київський клінічний, Одеський сільськогосподарський... А також мережі культурних (Державний народний театр, Молодіжний драматичний театр, Перша народна опера, Перший український народний хор, Державний симфонічний оркестр ім. Лисенка та інші) і наукових (Українська академія наук, Національна бібліотека та інші) закладів і колективів» (Галушко, 2018, 28 апреля – 11 мая, с. 14). Ця стаття спрямована, як бачимо, на тих критиків, які вважали гетьмана «антиукраїнським», «гідрою» української контрреволюції. Отже, П. Скоропадський вніс колосальний внесок у справу побудови української державності, української культури та загалом українізації усього суспільного життя і розвитку України (Галушко, 2018, 28 апреля – 11 мая, с. 14). І на підтвердження цього слід нагадати, що популярна газета «День» оголосила і гідно провела 2018 рік як рік, присвячений Павлу Скоропадському. Окрім того, газета організувала видання книги Ольги Михайлової «АВЕ», яка теж була присвячена 100-літтю Гетьманату Павла Скоропадського (Сюндюков, 2018, с. 18). Більше того, ця книга була успішно презентована широкому колу зацікавлених фахівців у національному технічному університеті

«Дніпропетровська політехніка» в листопаді 2018 р. (Рижков, 2018, 8 листопада, с. 10).

До речі, автором ідеї вказаної книги є Лариса Івшина, яка й написала передмову до неї. «Гетьман Павло Скоропадський, — пише вона, — найяскравіший приклад із когорти «сильних». Це — явище, це виразний імпульс для українського державотворення і сьогодні. У ненависті до себе він об'єднав усі крайні сили — від більшовиків до «чорної сотні», від соціалістів УНР до «інтелігентних» білоемігрантів. А це, до речі, дуже часто є ознакою історичного діяча значного масштабу, ще й дає багату поживу для роздумів. Більше того, поглянувши на події столітньої давнини, стає зрозумілим, що сім місяців Скоропадського — це історія успіху» (Івшина (Жаловага), 2018, 2–3 листопада, с. 6). Авторка нагадує, що за сім місяців Гетьманату було засновано: Українську академію наук, Державний український архів, Національну галерею мистецтв, Український історичний музей, Українську національну бібліотеку, Український театр драми і опери, Український симфонічний оркестр, два Українських університети тощо. До цього ще треба додати створення відносно дієздатних органів державного апарату, стабілізацію фінансової системи, визнання Української держави 30 країнами, відкриття української дипломатичної місії майже в 23 країнах (Івшина (Жаловага), 2018, 2–3 листопада, с. 6). І усе це створено в жахливих воєнних умовах, умовах розрухи, голоду, епіdemій, складної міжнародної ситуації тощо. Як бачимо, умови тих часів дещо нагадують складнощі боротьби України за свою незалежність сьогодні. Науковиця вказує, що однією з причин поразки Гетьманату була відсутність української по духу еліти (Івшина (Жаловага), 2018, 2–3 листопада, с. 6). Звичайно, це актуально і сьогодні. По-друге, поразка Гетьманату, на думку дослідниці, була пов'язана з тим, що не вдалося вирішити таке фундаментальне питання, як власності й місця України в цивілізаційному просторі. Подібне актуально й сьогодні. Тільки земельна реформа, на думку автора, має «реставрувати» середній клас (Івшина (Жаловага), 2018, 2–3 листопада, с. 6). Аналогії того часу з сучасністю дійсно показують подібність ситуації. Так, наприклад, той же В. Винниченко на початку 1919 р. заявляв, що «Україна буде або соціалістична, або ніяка!» (Івшина (Жаловага), 2018, 2–3 листопада, с. 6). Зрозуміло, що В. Винниченко ніяк не міг сприймати консервативний курс П. Скоропадського. І, як не дивно, В. Винниченко, ведучи перемовини з П. Скоропадським, паралельно торгувався з більшовиками за високі посади. «А вже у 1935 році пише у політбюро й називає оточення Сталіна «товаришами», знаючи, що мільйони українців загинули мученицькою смертю, бо в країні лютував голодомор», — пише Лариса Івшина (Івшина

(Жаловага), 2018, 2–3 листопада, с. 6). Дослідниця за аналогією наводить приклад: коли Л. Кравчук пропонував керівникам Руху владу, то його керманічі відмовилися, оскільки не хотіли мати справу з висунувцем комуністичного апарату. Авторка риторично запитує: «Хіба це не та ж логіка, яка не дозволила українській інтелігенції підтримувати Скоропадського?» (Івшина (Жаловага), 2018, 2–3 листопада, с. 6). Як бачимо, під час Української революції 1917–1921 рр. різні політики, ті ж соціалісти, готові були заради себе, своїх партійних інтересів погодитись на союз із більшовицьким режимом, а П. Скоропадський на це не пішов. І в «Спогадах» Павло Скоропадський далекоглядно попереджав: «Більшовизм, знищивши будь-яку культуру, перетворив би нашу чудову країну у випалену рівнину, де з часом ствердився би капіталізм, але який! Не той слабкий, м'якотілий, який тлів у нас досі, а всесильний Бог, в ногах якого буде плазувати той же народ». І Л. Івшина додає: «Правдивість цих слів ми відчуваємо й нині» (Івшина (Жаловага), 2018, 2–3 листопада, с. 7).

Слід зауважити, що на настрої національно налаштованої інтелігенції в Україні, особливо в її емігрантських колах, українізація відіграла вельми значну роль (Коряк, 1923, 25 березня, с. 2). І навіть Симон Петлюра був змушений визнати вплив українізації на ставлення старої інтелігенції до радянського режиму та його політики в Україні (Вісті ВУЦВК, 1924, 10 січня, с. 1), водночас визначаючи, що емігранти були «матеріально незабезпечені, пригнічені правовими обмеженнями, вони знаходилися у складному матеріальному стані у зв'язку з політикою, яка застосовувалася до місцевого українського населення» (Вісті ВУЦВК, 1924, 10 січня, с. 1). Львівська газета «Діло», яку складно запідозрити у змінюванні, у 1923 році також свідчила про жебрацький матеріальний і морально-політичний стан емігрантської інтелігенції (Вісті ВУЦВК, 1924, 10 січня, с. 1).

Проблема українізації у справі залучення на свою сторону старої інтелігенції була настільки важливою, що навіть друкований орган КП(б)У і ЦК КП(б)У газета «Коммунист» приділяла значну увагу аналізу означених проблем. Газета відзначала, що українізація та змінюваність охопили значну частину емігрантської інтелігенції, що, начебто, набуло відображення й у прихильності до радянської влади таких відомих діячів еміграції, як М. С. Грушевський та Ю. Тютюнник. Останній, як відомо, був «правою рукою самого Петлюри». Водночас співробітники видання звернули увагу читачів на матеріал бесіди варшавської білоемігрантської газети «За свободу» із С. Петлюрою стосовно українізації, яку проводив радянський режим в Україні серед інтелігенції.

За твердженням газети «Коммунист», С. Петлюра в мінорному тоні зауважив, що Грушевського і Тютюнника завжди вважав «неблагонадійними» щодо «більшовизму» та не вірить у щирість радянської українізації («Коммунист», 1924, 1 января, с. 2).

На політичну диференціацію старої інтелігенції у зв'язку із запровадженням українізації та нової економічної політики радянським режимом відчутно впливала й українська православна церква. Вона практично стала легальним центром антирадянської діяльності інтелігенції в Україні. Українська автокефальна православна церква зародилася в 1919–1920 рр., як заведено вважати, під впливом національного, петлюрівського руху. Вона обстоювала самостійність у вирішенні організаційних і культових питань («Коммунист», 1921, 4 апреля, с. 2). А з 5 травня 1920 р. всеукраїнська православна церковна рада визнала українську православну церкву автокефальною, незалежною від московського патріархату (Історія Української РСР, т. II, с. 169). Зі свого боку, друкований орган ЦК Компартії України газета «Коммунист» характеризувала цей крок як прояв, на їхню думку, антирадянських настроїв під релігійним прапором («Коммунист», 1921, 14 октября, с. 2). Слід визнати, що автокефальна церква в Україні стала одним із національних центрів боротьби з більшовицьким режимом.

Відзначимо, що під час українізації, спроб вирішення національного питання мали рішення XII з'їзду РКП(б), прийняті у квітні 1923 р. («В національному питанні: резолюція XII з'їзду РКП(б) від 25 квітня 1923 р.», 1959, с. 201–210). І хоча таке рішення було на той час формальним, воно, все ж таки, надавало якусь надію на можливості вирішення національних проблем, зокрема українізації. З іншого боку, радянський режим в Україні, декларуючи українізацію, постійно посилював репресивний тиск, особливо на тих представників старої інтелігенції, котрі боролися за національні інтереси і не визнавали радянську владу.

П. М. Бондарчук присвятив свою працю національно-культурній політиці більшовиків в Україні на початку 1920-х рр. Водночас у ній з нових критичних методологічних позицій кінця 90-х рр. XX ст. дослідник частково порушує і питання взаємин влади й інтелігенції 1917–1921 рр. (Бондарчук, 1998, с. 3–45). Автор справедливо вказує, що події Української національно-демократичної революції 1917–1920 рр. (як тоді формулювали — В. Ш.), які продемонстрували палке і непохитне прагнення українців до державної незалежності й розвитку української культури, змусили більшовицький режим в Україні в грудні 1919 р. на VIII партконференції РКП(б) прийняти резолюцію «Про радянську владу в Україні». У ній була заформалізована можливість начебто вільного розвитку української мови і культури. Але навіть подібні формальності

не могли бути здійснені. Адже основна територія України на той час була зайнята ворожими для більшовиків силами, а основна ланка керівництва в Україні централізовано підкорювалась Москві. І це призвело до посилення еміграції з України та викликало посилення невдоволення народних мас.

Насправді ж до української мови, української культури основна маса більшовиків та представників радянської влади ставились вкрай негативно, а то й відверто вороже. Водночас, знов-таки швидше для формалістики, було запропоновано лідерам різних національно налаштованих партій і рухів увійти до керівних партійних і радянських органів. Так, лідери ліквідованої Української комуністичної партії (боротьбистів) В. М. Блакитний і О. Я. Шумський стали членами ЦК КП(б)У, а Г. Ф. Гринько увійшов до складу радянського уряду і очолив Наркомат освіти України. А відомому громадському діячу і письменнику В. Винниченку запропонували посаду заступника голови Раднаркому України і наркома закордонних справ. Водночас його обрали до членів ЦК КП(б)У. Проте все закінчилося тим, що В. Винниченко невдовзі залишає Україну, і цього разу назавжди (Бондарчук, 1998, с. 7).

Однак, як вже зазначалося, усі ці постанови і пропозиції залишалися, зазвичай, «паперовими», як і постанови щодо української мови і культури. На думку П. М. Бондарчука, причини подібного полягали в тому, що, по-перше, російські комуністи ототожнювали українську мову з націоналізмом; по-друге, негативно впливали на цей процес умови й наслідки жорстокої громадянської війни; і, по-третє, російськомовні керманічі та обивателі не бажали вивчати українську мову, яку вони вважали «нижчою» порівняно з російською. До того ж, партійні і радянські більшовицькі керівні органи функціонували з переважно російськомовним російським складом (Бондарчук, 1998, с. 9). Саме від громадянської війни походить традиція тлумачення всього українського як дрібнобуржуазного, ворожого. Почалася боротьба більшовицького режиму проти українізації як спадщини петлюрівщини, яка вела, начебто, «насильницьку» українізацію. Автор справедливо підкреслює, що для радянського режиму політика українізації ніколи не була метою, вона завжди була для нього засобом для оволодіння масами (Бондарчук, 1998, с. 26). Водночас можна погодитися з висновком дослідника про те, що українізація навіть у такому вигляді зіграла значну роль у національно-культурному розвитку України (Бондарчук, 1998, с. 27).

Про віру в еволюційний шлях українізації свідчить і автор багатьох видань з історії українського кіно В. Н. Миславський (див., наприклад, Миславський, 2017). В. Н. Миславський присвятив цілий підрозділ питанням формування основ українського державного кінематографа в

період Української Народної Республіки, Української держави і Директорії. Саме в цьому підрозділі йшлося про тих представників інтелігенції, які й сприяли створенню передумов українського державного кінематографа фактично в часи Української революції 1917–1921 рр. (Миславский, 2017, с. 173–178). Автор нагадує, що П. Скоропадський в еміграції, звертаючись до питання української культури, писав, що «у національному питанні вважав необхідним ще сильніше підтримувати національні змагання, але не культивувати в українцях особистої ненависті до Росії і не насаджувати силоміць українську культуру, знаючи, що для розвитку всякої культури набагато більш корисний повільний органічний рост, ніж поверхове і примусове прививання» (Миславский, 2017, с. 184). Там же ми знаходимо свідчення того, що навіть С. Петлюра, якого, зазвичай, звинувачували в радикалізації українізації, виступав за її поступове і раціональне втілення. Він писав, що на той час інтереси українського народу, його інтелігенції загалом не були готові до докорінної українізації (Миславский, 2017, с. 185). Як бачимо, думки про втілення українізації таких різних представників інтелігенції, як П. Скоропадський, М. Василенко, С. Петлюра, співпадають — вони виступили за еволюційний і поступовий процес українізації.

Висновки. Отже, аналіз джерел та літератури, у яких йдеться про українізацію у сфері культури та диверсифікацію поглядів старої інтелігенції під впливом українізації та взаємин з радянським режимом у часи Української революції 1917–1921 рр., надає підстави стверджувати, що означені процеси українізації започатковані національно налаштованою інтелігенцією задовго до Української революції 1917–1921 рр. Більше того, той же більшовицький режим, який окупував Україну в боротьбі за залучення на свою сторону старої інтелігенції, був вимушений «підхопити» процеси українізації в Україні. Процеси українізації, особливо у сфері культури, в часи Української революції 1917–1921 рр. протікали за активної участі інтелігенції, особливо її національно налаштованої частини, що ґрунтовно позначалося на настроях і поглядах різних верств старої інтелігенції. Означене певним чином впливало і на взаємини представників старої інтелігенції України з різними режимами і владами, передусім радянською, яка остаточно окупувала Україну і нав'язувала інтелігенції свою ідеологію, пропонуючи співпрацю. Слід відзначити, що українізація вплинула на вказані процеси, сприяючи переходу частини старої інтелігенції до вимушеної співпраці з радянським режимом.

Список посилань

Бондарчук, П. М. (1998). *Національно-культурна політика більшовиків в Україні на початку 1920-х років*. Київ: Інститут історії України НАН України. 45 с. (Історичні зошити).

- В національному питанні: резолюція XII з'їзду РКП(б) від 25 квітня 1923 р. (1959). *Культурне будівництво в Українській РСР: важливіші рішення Комуністичної партії і радянського уряду, 1917–1959 рр.* У 2 т. (Т. 1, 1917 — червень 1941 рр., с. 201–210). Київ: Міністерство культури УРСР.
- Вісті ВУЦВК. (1924, 10 січня). С. 1.
- Галушко, К. (2018, 28 апреля — 11 мая). «Гидра» украинской контрреволюции: 100 лет правовой альтернативы Украины. *Зеркало недели*, с. 14.
- Зубалій, О. Д., & Рященко, Д. С. (1998). Освітній рух в Україні у добу національно-державного відродження (1917–1920 рр.). *Український історичний журнал*, 3, 12–23.
- Івшина (Жаловага), Л. (2018, 2–3 листопада). «АВЕ...»: слово до читачів. *День*, с. 6–7.
- Історія Української РСР. (1967). У 2 т. (Т. 2, 859 с.) Ін-т історії АН УРСР. Київ: Наукова думка.
- Кістерська, Л. Д. (1991). Наукова інтелігенція України в пореволюційну добу (1917–1920 рр.). *Вісник Академії наук України*, 10, 71–79.
- Коммунист. (1921, 14 октября). С. 2.
- Коммунист. (1921. 4 апреля). С. 2.
- Коммунист. (1924. 1 января). С. 2.
- Коряк, В. (1923, 25 березня). До світової культури. *Вісті ВУЦВК*, с. 2.
- Кулик, Н. (2016, 31 жовтня). Його називали батьком: [про директора першої укр. школи В. Дурдуківського]. *Освіта України*, с. 14–15.
- Миславский, В. Н. (2017). *Фактографическая история кино в Украине, 1896–1930: монография*; [Харьковский нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского]. (Т. 3. Ч. 1, 677 с.). Харьков: Дім Реклами.
- Папакін, Г. (2018, 16–17 листопада). Ідея, час якої назрів: Павло Скоропадський та Українська академія наук. *День*, с. 21.
- Порошенко, П. О. (2017, 18 березня). Мужність творить перемогу, єдність творить непереможених: звернення Президента до Українського народу з нагоди відзначення 100-річчя подій Української революції 1917–1921 років. *Урядовий кур'єр*, С. 2.
- Про відзначення пам'ятних дат і ювілеїв у 2017 році: із постанови Верховної Ради України (2017, 4 березня). *Голос України*, с. 1.
- Рижков, В. (2018, 8 листопада). «Така книга потрібна студентам»: презентація книги «АВЕ. До 100-ліття Гетьманату Павла Скоропадського». *День*, с. 10.
- Рижков, В. (2018, 6–7 липня). Гетьманат очима учасників. *День*, с. 18–19.
- Сюндюков, І. (2018, 25–26 жовтня). Павло Скоропадський — політик та державотворець: про книгу О. Михайлової «АВЕ. До 100-річчя Гетьманату Павла Скоропадського». *День*, с. 18.
- Шейко, В. М., & Згурський, Г. В. (2001). Проблеми українізації та культура України на початку ХХ століття. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*: [зб. наук. пр.]. (№ 504: Історія України, вип. 4, с. 55–75). Харків.

References

- Bondarchuk, P. M. (1998). *National and cultural policy of the Bolsheviks in Ukraine in the early 1920's*. Kyiv: Institute of History of Ukraine of the National Academy of Sciences of Ukraine. 45 p. (Historical Notebooks). [in Ukrainian].
- In the national question: the Resolution of the 12th Congress of the RCP (b) of April 25, 1923 (1959). *Cultural development in the Ukrainian SSR: the most important decisions of the Communist Party and the Soviet Government, 1917-1959*. In 2 vol. (Vol. 1, 1917 — June 1941, pp. 201–210). Kyiv: Ministry of Culture of the URSR. [in Ukrainian].
- Visti VUTSVK. (1924, January 10). P. 1. [in Ukrainian].
- Galushko, K. (2018, April 28 — May 11). “Hydra” of the Ukrainian counterrevolution: 100 years of legal alternative of Ukraine. *Zerkalo nedeli*, p. 14. [in Russian].
- Zubalii, O. D., Riashenko, D.S. (1998). Educational activities in Ukraine during the period of national and state restoration (1917-1920). *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*, 3, 12–23. [in Ukrainian].
- Ivshyna (Zhalovaha), L. (2018, 2–3 November). «AVE ...»: A word to the readers. *Den*, pp. 6–7. [in Ukrainian].
- History of the Ukrainian SSR. (1967). In 2 vol. (Vol. 2, 859 pp.). Institute of History of the Academy of Sciences of the URSR. Kyiv: *Naukova dumka*. [in Ukrainian].
- Kisterska, L. D. (1991). The scientific intelligentsia of Ukraine during the revolutionary era (1917–1920). *Visnyk Akademii nauk Ukrainy*, 10, 71–79. [in Ukrainian].
- Kommunist*. (1921, October 14). P. 2. [in Russian].
- Kommunist*. (1921, April 4). P. 2. [in Russian].
- Kommunist*. (1924, January 1). P. 2. [in Russian].
- Koriak, V. (1923, March 25). To world culture. *Visti VUTSVK*, p. 2. [in Ukrainian].
- Kulyk, N. (2016, October 31). They called him the father: [about V. Durdukivskyi, the director of the first Ukr. school]. *Osvita Ukrainy*, pp. 14–15. [in Ukrainian].
- Myslavskyi, V. N. (2017). *The factual history of cinema in Ukraine, 1896–1930: monograph*; [I. P. Kotliarevsky Kharkov National University of Arts]. (Vol. 3. P. 1, 677 pp.). Kharkov: Dim Reklamy. [in Russian].
- Papakin, H. (2018, 16–17 November). The idea, the time of which has come: Pavlo Skoropadskyi and the Ukrainian Academy of Sciences. *Den*, p. 21. [in Ukrainian].
- Poroshenko, P. O. (2017, March 18). Courage creates victory, unity creates the undefeated people: the President’s appeal to the Ukrainian people on the occasion of the 100th anniversary of the events of the Ukrainian Revolution of 1917–1921. *Uriadovyi Kurier*, p. 2. [in Ukrainian].
- On celebrating memorable dates and anniversaries in 2017: from the resolution of the Verkhovna Rada of Ukraine (2017, March 4). *Holos Ukrainy*, p. 1. [in Ukrainian].
- Ryzhkov, V. (2018, November 8). «This book is necessary for students»: presentation of the book «AVE. Dedicated to the 100th anniversary of the Hetmanate of Pavlo Skoropadskyi». *Den*, p. 10. [in Ukrainian].

- Ryzhkov, V. (2018, July 6–7). Hetmanate as viewed by the eyes of the participants. *Den*, pp. 18–19. [in Ukrainian].
- Siundiukov, I. (2018, October 25–26). Pavlo Skoropadskyi is a politician and a statesman: about O. Mikhalova's book «AVE. Dedicated to the 100th anniversary of the Hetmanate of Pavlo Skoropadskyi». *Den*, p. 18. [in Ukrainian].
- Sheyko, V. M., & Zhurskyi, H. V. (2001). The problems of Ukrainization and the culture of Ukraine in the early 20th century. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu im. V. N. Karazina: [zb. nauk. pr.]*. (No. 504: History of Ukraine, Issue 4, pp. 55–75). Kharkiv. [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 19.08.2019 р

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.03

УДК 392.5/392.1:130.2

О. О. Кухаренко, кандидат філологічних наук, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

art-red@ukr.net

https://orcid.org/0000-0001-5421-1004

ФЕНОМЕН РОДЮЧОСТІ В ЦИКЛАХ НАЦІОНАЛЬНИХ ВЕСІЛЬНИХ ТА РОДИЛЬНИХ ОБРЯДІВ: ПОРІВНЯННЯ СТРУКТУР І ФУНКЦІЙ¹

Порівнюючи структури весільних і родильних обрядів та залучивши до розгляду поховальну структуру, вдалося встановити, що соціальні статуси головних обрядових персонажів поділяються не лише на профанні й сакральні. Їхній діапазон є значно ширшим і налічує чотири групи: початкові й кінцеві профанні статуси, сакральні статуси та статуси граничні. Від того, на якому етапі з'являються ті чи інші, залежить поділ ритуалу на чотири періоди — дообрядовий, початкових, основоположних і завершальних ритуальних дій. Визначено, що родючість у весільних і родильних обрядах проявляється як використання хліба та інших символів поліфорії, а також умивання й обмивання. У результаті дослідження виявлені підстави для здійснення обрядів — стимулювання запліднення й імітування світотворення. Якщо у весільних обрядах дія спрямовується на запліднення, його стимулювання й провокування за допомогою здійснення статевого акту, то родильні обряди є імітуванням і повторенням божественної справи творення світу.

Ключові слова: українські родинні обряди, структурно-функціональний аналіз, весільна обрядовість, родильна обрядовість, структура.

А. А. Кухаренко, кандидат филологических наук, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков, Украина

ФЕНОМЕН ПЛОДОРОДИЯ В ЦИКЛАХ НАЦИОНАЛЬНЫХ СВАДЕБНЫХ И РОДИЛЬНЫХ ОБРЯДОВ: СОПОСТАВЛЕНИЕ СТРУКТУР И ФУНКЦИЙ

Сравнивая структуры свадебных и родильных обрядов и привлекая к рассмотрению погребальную структуру, удалось установить, что социальные статусы главных обрядовых персонажей разделяются не только на профанные и сакральные. Их диапазон значительно шире и насчитывает четыре группы: начальные и конечные профанные статусы, сакральные статусы и статусы граничные. От того, на каком этапе появляются те или другие, зависит разделение ритуала на четыре периода — дообрядовый, начальных, основоположных и завершающих ритуальных действий. Установлено, что плодородие в свадебных и родильных обрядах проявляется путем использования хлеба и других символов полифории, а также процессов умывания и обмывания. В результате исследования выявлены

¹ This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

основания для осуществления обрядов — стимулирование оплодотворения и имитирование мироздания. Если в свадебных обрядах действие направляется на оплодотворение, его стимулирование и провоцирование путем осуществления полового акта, то родильные обряды являются имитированием и повторением божественного дела создания мира.

Ключевые слова: *украинские семейные обряды, структурно-функциональный анализ, свадебная обрядовость, родильная обрядовость, структура.*

O. O. Kukharenko, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

THE PHENOMENON FERTILITY IN THE CYCLES OF THE NATIONAL WEDDING AND MATERNITY RITES: COMPARISON OF THE STRUCTURES AND FUNCTIONS

The aim of the article is to compare structures of the cycles of the national wedding and maternity rites, to establish the prospects for such a procedure for scientific research of a family ritualism.

Research methodology. The structural and functional method of research and partly structural and semiotic and comparative, in particular, comparative and historical ones, were used to compare the created structures of these ritual cycles. All of these approaches are advanced enough to study family ritualism.

Results. Comparing the structures of wedding and maternity rites, and involving in the consideration the funeral structure, it is possible to establish that social statuses of the main ceremonial characters are divided not only into the profane and the sacred. Their range is much broader and has four groups: initial and final profane statuses, sacral statuses, and marginal statuses. Based on the stage at which one or the other occurs, the division of the ritual into four periods — pre-ceremonial, initial, fundamental and final ritual actions — depends. It has been established that fertility in wedding and maternity rites is manifested through the use of bread and other polyphony symbols, as well as washing and ablution processes. As a result of the research, the grounds for performing the rites were found — stimulation of fertilization and imitation of the creation of the world. If in wedding ceremonies the action is directed to fertilization, its stimulation and provocation by means of sexual intercourse, then the maternity rites are imitation and repetition of the divine cause of creation of the world.

Novelty. The attempt is made to construct and compare the structures and functions of the cycles of the Ukrainian traditional wedding and maternity rites for the first time.

The practical significance. Further cultural studies of the structures will enable a much broader consideration of the connections between the particular family rites, comparing them with each other and the ritual activities of the calendar cycle; to explore in more detail the change of status of the main characters, to determine the time and space frames, the level of sacralization, to reveal the display of fertility in traditional family and calendar ceremonies.

Keywords: *Ukrainian family rites, structural and functional analysis, wedding rites, maternity rites, structure construction.*

Постановка проблеми. Серед представників наукової спільноти побутує думка про принципову різницю між самостійним вивченням весілля чи родин і порівняльним студіюванням родинних обрядів. Паралелі допомагають віднайти нові грані, сенс і семантику ритуальних дій одних обрядів через призму символічних кодів інших, дозволяють здійснювати перехресний аналіз явних чи прихованих аналогій, уподібнень, отождоженень між родинними циклами (Маєрчик, 2011).

Що стосується структурно-функціональних досліджень, то для остаточного визначення меж, у яких можуть використовуватися структури циклів родинних обрядів, також необхідно виконати порівняльне студіювання весільних і родильних циклів. Без цього дослідницька праця в указаному напрямі буде неповною й недостатньою, науково недосконалою та методично незавершеною.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Національні обряди, зокрема весільні й родильні, на сучасному етапі досліджують В. Балущок, О. Боряк, І. Ігнатенко, Г. Кабакова, О. Кісь, С. Лашенко, М. Маєрчик, Н. Пушкарьова, О. Седакова. Структурно-функціональний і структурно-семантичний методи дослідження обрядовості використовували А. Байбурін, К. Леві-Строс, В. Пропп, В. Топоров, Б. Успенський. Ця стаття є своєрідним продовженням попередніх публікацій автора, присвячених структурам циклів весільних (Кухаренко, 2016) і родильних (Kukhareno, 2018) обрядів та їхнім дослідженням.

Мета статті — порівняти структури циклів національних весільних і родильних обрядів, визначити перспективність такої процедури для наукових досліджень родинної обрядовості.

Виклад основного матеріалу дослідження. Під родючістю слід розуміти здатність до репродукування, можливість відтворення подібним подібного з покоління в покоління. З одного боку, це вирощення врожаю з насіння переважно злакових культур — процес, що є основою землеробства; з іншого — репродукування людини — запліднення, виношування й народження. При цьому на рівні символіки, яка широко використовується в народній обрядовості, обидва поняття настільки тісно пов'язані між собою, що сприймаються як єдине й неподільне ціле. Реальні дії, що стосуються родючості, тісно переплітаються з символікою, а символічні значення використовуються в реальності. Обрядові дії та ритуали здатні включати до власних структур обидва різновиди.

Звертаючись до структур весільної й родильної обрядовості, перше, з чим доводиться зіткнутися, це зміни соціальних статусів головних персонажів означених циклів. Цикл родильних обрядів надає такий перелік статусів: ненароджене — народжене — немовля — дитина. Вони

надзвичайно подібні до такої ж кількості статусів поховального циклу: помираючий — померлий — похований — покійний.

Досі вважалося, що перші й останні статуси є профанними, а ті, що в центрі, — тимчасовими, перехідними й сакральними. Головне завдання, яке постає перед обрядами і яке необхідно здійснити у зв'язку зі смертю чи народженням, — перевести народжене в статус дитини, а померлому надати статус покійного. Лише таким чином можливо усунути невідповідність між біологічним та соціальним станом індивіда. Єдиним шляхом для реалізації цього завдання може бути проведення обряду через сакралізацію та тимчасові сакральні статуси.

Оскільки проводити визначальні обряди родильного чи подібного до нього поховального циклу над тим, хто ще не народився або не помер, недоцільно, то відправною точкою для ритуальних дій є саме вказані моменти смерті й народження. Звичайно, що й ці моменти відходу душі чи появи нової людини також означені певними обрядовими діями, але вони процесуально обмежені. Допоки людина не помере, здійснення обрядів поховального циклу в повному обсязі неможливе. Так само не можуть бути проведені обряди ім'янаречення, родин, хрещення тощо, допоки дитина не народиться; і їх не буде зовсім, коли немовля помере під час пологів чи відразу після них.

У зв'язку з цим необхідно ще раз переглянути позиції щодо соціальних статусів, а саме те, які статуси слід уважати профанними, а які сакральними. Ситуація, що виникає в родильному та поховальному циклах, наштовхує на думку: статуси народженого й померлого не можуть уважатися ні профанними, ні сакральними, оскільки перебувають на межі між священним і мирським. Але ці статуси надають можливості для здійснення основоположних обрядів того й іншого циклів.

Саме тому слід звернутися до соціальних статусів головних дійових осіб весільного циклу обрядів. Чи не є набуття ними звань і станів нареченого й нареченої такою самою вказівкою до дій? Раніше зазначалося, що відмова дівки подавати рушники призупиняє подальшу дію обряду. Це правильне твердження, але не повне, оскільки подання сватам рушників, а парубку — хустки починають саме основоположні обрядові дії, здатні здійснити переведення персонажів до набуття нових соціальних статусів. У такому випадку статуси «наречений — наречена» також слід визнати граничними, такими, що перебувають між профанним і сакральним; у будь-який момент вони можуть як забезпечити вхід до основоположних обрядів весільного циклу, так і згорнути дію, остаточно обмеживши доступ для сакралізації.

Таке вирішення проблеми сакральних і профанних статусів видається найоптимальнішим з точки зору структурних досліджень,

водночас для структурування всіх трьох основних циклів родинних обрядів отримуємо однакову кількість статусів (або пар статусів, як у весільних обрядах) та аналогічну чи максимальну подібність у сенсі й змістовності тих станів, у яких перебувають головні дійові особи весільних і родильних обрядів. А щоб означене твердження мало ще більшу обґрунтованість, слід залучити до дослідження ще й структуру поховального циклу.

Остаточне визначення належності статусів уможлиблює поділ обрядових дій на періоди. Так, усе, що відбувається до початку будь-яких дій у межах структури, коли головні персонажі вже володіють (як у весільному циклі) чи лише набувають (як у родильному й поховальному) початкових профанних статусів, без наявності яких неможливо набути статусів граничних, — назовемо дообрядовим періодом. Усе, що відбувається між профанними й граничними статусами, є початковими обрядовими діями; від граничних (через сакральні) до кінцевих профанних статусів — основоположними обрядовими діями, після кінцевих профанних статусів — період завершальних обрядових дій. Схематично це виглядає наступним чином:

Обрядові цикли	Початкові профанні статуси	Граничні статуси	Сакральні статуси	Кінцеві профанні статуси
Весільний цикл	парубок дівка	наречений наречена	молодий молода	чоловік жінка
Поховальний цикл	помираючий	померлий	похований	покійний
Родильний цикл	ненароджене	народжене	немовля	дитина

Дообрядовий
період

Початкові
обрядові дії

Осново-
положні
обрядові дії

Завершальні
обрядові дії

Детальніше означення періодів можливе після того, як буде вказано, які саме обряди родинного циклу становлять той чи інший період. Дообрядовий період у будь-якому випадку не буде містити жодних ритуальних дій, і це зрозуміло з його назви — період, що передує обрядам. Наступний період — початкових обрядових дій — покликаний підготувати можливість проведення головних ритуалів або, як зазначалося, перевірити наявність такої можливості чи взагалі зупинити їхнє проведення, якщо потенційна перспектива для цього відсутня.

У циклі весільних обрядів до початкових обрядових дій долучають пролог малого довесільного циклу, сватання й заручини до їхньої куль-

мінації, до поховальних дій — пролог до кульмінаційного епізоду, родильних — пролог циклу й пологи до кульмінації. Уже зараз стає цілком очевидним, що визначені періоди майже повністю збігаються з етапами обрядових циклів, межами існування та змінами соціальних статусів головними персонажами. Постає питання доцільності встановлення періодів, якщо вони з точністю повторюють граничні рубежі наявних у структурі етапів. Слід означити, що етапи обрядової дії головним чином відображають зміну статусів, незалежно від їхньої належності до сфери сакрального чи профанного; а періоди позначаються рівнем сакралізації та розмежовують усі відомі статуси на профанні — початкові й кінцеві, сакральні та граничні між священними й мирськими.

Завдяки означеній схемі зрозуміло, чому так складно визначитися з належністю соціальних статусів персонажів до сакральних чи профанних. Справа в тому, що в поховальному циклі, а саме в першому обряді — пролозі, — на відміну від весільного й родильного циклів, відбувається зміна статусу помираючого на померлого. У циклі весільних обрядів такий перехід здійснюється в третьому обряді, а родильний цикл передбачає подібну зміну в другому.

Найочевидніша різниця між весільним і родильним циклами полягає в їхніх масштабах: перший утворюють 17 обрядів, до другого входить лише 9. Але така суттєва розбіжність стосується виключно форми й жодним чином не відображає зміст окремих обрядів і епізодів зазначених циклів. Однак саме змістовність обрядових дій демонструє зв'язок із феноменом родючості; особливо це проявляється під час процесу сакралізації, оскільки будь-яка сакралізація реальності в результаті потойбічних впливів є проявом, демонстрацією, відображенням родючості завдяки тому, що її елементи наявні, оскільки початково закладені в ритуальних структурах.

Частково такі елементи простежуються в діях окремих епізодів того чи іншого обряду весільного й родильного циклів. І тепер, після визначення періодів, що не лише становлять весь ритуальний цикл, а й передують йому, маємо можливість з'ясувати, якому саме періоду чи яким обрядовим діям більше притаманний зв'язок із родючістю. Дообрядовий період із цього списку має бути відразу вилучений, оскільки він засвідчує час до обрядів — весільних чи родильних.

Початкові обрядові дії містять усі ознаки родючості, водночас вони виконують подвійну функцію: по-перше, вказують на примноження родини, що є прямим значенням, а по-друге, прогнозують родючість землі та, як результат, багатий урожай — опосередковане або символічне значення. В обох циклах до зазначених ознак слід долучити виконання хліба. Щодо родильного обряду, у цьому напрямі необхідно

відзначити, що хліб, як священний обрядовий атрибут, зближує процес народження немовляти з вирощенням урожаю. Отже, у пролозі є два такі епізоди (означена структура частково чи повністю наводиться в інших статтях автора — Кухаренко, 2018; Kukhareno, 2018):

1.2. Представник вагітної віддає бабі хліб і кличе взяти участь у пологах.

1.4. Баба приходиться до вагітної з хлібом, священною водою, зіллям.

У весільному циклі обрядів, а саме в обряді сватання, епізод 2.3 (Кухаренко, 2016) указує на те, що перед походом сватів до дівки парубок вручає їм хліб і палиці для того, щоб вони забрали вручені предмети з собою. Символіка хліба безпосередньо вказує на його зв'язок із родючістю, а щодо палиць у попередніх дослідженнях зазначалося, що вони символізують право парубка на створення власної родини, його фізичну, соціальну й статеву зрілість (щодо останнього мається на увазі фалічна форма вказаних предметів). Але ж і в останньому також простежується очевидна спорідненість з феноменом родючості, оскільки статевий акт чи акт запліднення на рівні колективного уявлення сприймався як єдина можливість для очікуваного результату регенерації чи поліфорії.

Але хліб — не єдиний атрибут, який стосується феномену родючості та використовується в пролозі й пологах; до таких атрибутів також належать священна вода й зілля, борщ у плящі, рядно й кожух, червона нитка для зав'язування пупа й зерна жита для посипання закопаної пуповини. Усі ці атрибути мають власні семіотичні значення, добре відомі науковому загалу, й наголошувати тут на більшості з них немає жодної потреби.

А ось процес умивання й обмивання, а також перевдягання в чисту одіж слід розглянути детальніше. Як би не спішила баба до вагітної, наскільки б негайно не потребувала остання присутності першої, перед тим, як вирушити до помешкання жінки, баба вимивається, одягає чисту одіж, збризкує обличчя священною водою. Вона здійснює ті ж самі процедури, що й хлібороб напередодні сіви зернових чи родина перед походом на великодню службу та освячення пасок. А оскільки вказані події мають безпосередній зв'язок із хлібом і врожаєм, тому процедури обмивання, кропіння священною водою, читання молитов тощо під час виконання родильних обрядів також стосуються родючості.

Найбільше, наймасовіше і найрізноманітніше феномен родючості набуває свого відображення в періоді основоположних обрядових дій весільного циклу. Тут також наявний хліб, але він є вищим за соціальним статусом, це — обрядовий хліб, коровай. Отже, представлена ним родючість є набагато очевиднішою, ніж це спостерігалось в попередньому періоді. Сюди ж слід віднести обсипання молодих зерном і монетами, садіння хлопчика на коліна молодій, обхід навколо діжі тощо.

Цикл родильних обрядів і його призначення кардинально різняться від весільного циклу. Якщо весільний обряд використовує родючість переважно в символічному значенні, то родильний має всі підстави сприймати її в реальному розумінні, хоча б стосовно поповнення родини, оскільки зв'язок з урожаєм і тут перебуває на тому самому символічному рівні.

У календарних обрядах цілком очевидно простежується прагнення учасників власними діями стимулювати чи провокувати запліднення врожаю. Ідеться про загадуваний уже обряд здійснення статевого акту на засіяному полі. Подібним до нього, згідно з обґрунтованою в цьому дослідженні думкою, є весільний обряд комори в моменті дефлорації молодої. Родильний цикл на рівні міфологічного мислення надає дещо інше розуміння здійснюваних дій. Мірча Еліаде в праці «Священне й мирське», посиляючись на популярний обряд покладення новонародженого на землю, вказує, що жінка-мати імітує й повторює на власному рівні первинний акт виникнення Життя в Земній утробі. А це означає, що вона має перебувати в постійному контакті з Землею для отримання сприятливої енергії та материнського захисту (Еліаде, 1994).

Отже, маємо дві підстави до здійснення обрядів — стимулювання запліднення й імітування світотворення. Якщо для календарного обрядового циклу перша більше притаманна для весняних обрядів, що беруть початок від ритуальних оргій, то імітування світотворення відображається в літніх і осінніх обрядах, починаючи з Трійці й завершуючи збиранням урожаю. Це є цілком логічним: спочатку відбувається запліднення, потім — виношування й народження.

Аналогічну ситуацію маємо у двох досліджуваних родинних циклах. Якщо у весільних обрядах дія спрямовується на запліднення, його стимулювання й провокування здійснення статевого акту, то родильні обряди є імітуванням і повторенням божественної справи світотворення. Тому всі епізоди всіх обрядів означених циклів слід розглядати саме через цю призму відмінності між заплідненням та народженням.

Висновки. У результаті розгляду всього зазначеного можна переконатися, що максимальна кількість елементів родючості припадає на період основоположних обрядових дій, початкові й завершальні дії містять таких елементів значно менше, а в дообрядовому періоді вони відсутні зовсім. Таким чином, поділ на періоди співпадає не лише з межами існування різноманітних статусів дійових осіб, а й з рівнями сакралізації, найвищий з яких досягається під час основоположних обрядових дій. Це доводить припущення щодо того, що сакралізація, принаймні в обрядах родинного циклу, є сакралізацією саме родючості, з метою впливу на родючість, з магічним посиленням для її виклику й провокування.

Перспективи подальших досліджень. Для етнографії, етнології та антропології родинні обряди, зокрема весільні й родильні, уважаються детально дослідженими, але культурологічні студії з точки зору структурно-функціонального аналізу можуть становити значні перспективи. Створені структури дозволять у подальших студіях значно ширше розглянути зв'язки між окремими обрядами циклів — весільного, поховального та родильного, порівняти їх, а також здійснити порівняння з обрядовими діями календарного циклу; детальніше дослідити зміну статусів головних персонажів, визначити часові та просторові межі, рівень сакралізації, виявити відображення родючості в традиційних родинних і календарних церемоніях.

Список посилань

- Кухаренко, О. О. (2016). Дослідження національної обрядовості за допомогою структури весільного циклу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 23, 82–87. Рівне: РДГУ.
- Кухаренко, О. О. (2018). Цикл українських традиційних родильних обрядів: структурно-функціональний аналіз. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 27, 35–40. Рівне: РДГУ.
- Маєрчик, М. С. (2011). *Ритуал і тіло. Структурно-семантичний аналіз українських обрядів родинного циклу*. Київ: Критика.
- Еліаде, М. (1994). *Священное и мирское*. Москва: Изд-во МГУ.
- Kukhareno, O. (2018). Structure and Functions of the Maternity Cycle of Rites in the Traditional National Ritualism. *Paradigm of Knowledge. Multidisciplinary Scientific Journal*, 4, 73–85. Muscat.

References

- Kukhareno, O. O. (2016). Investigation of national ritualism with the help of the structure of the wedding cycle. *Ukrainian culture: the past, modern, ways of development*, 23, 35–40. Rivne: Rivne State Humanitarian University. [in Ukrainian].
- Kukhareno, O. O. (2018). The cycle of Ukrainian traditional maternity rites: a structural and functional analysis. *Ukrainian culture: the past, modern, ways of development*, 27, 82–87. Rivne: Rivne State Humanitarian University. [in Ukrainian].
- Maierchuk, M. S. (2011). *Ritual and body. Structural-semantic analysis of Ukrainian rites of the family cycle*. Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian].
- Eliade, M. (1994). *Sacred and worldly*. Moscow: Publish house of MSU. [in Russian].
- Kukhareno, O. (2018). Structure and Functions of the Maternity Cycle of Rites in the Traditional National Ritualism. *Paradigm of Knowledge. Multidisciplinary Scientific Journal*, 4, 73–85. Muscat. [in English].

Надійшла до редколегії 19.09.2019 р.

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.04>

УДК 338.483.13:392.72

С. І. Дичковський, кандидат педагогічних наук, доцент, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

227@ukr.net

<http://orcid.org/0000-0003-4771-4521>

ВПЛИВ ПРАКТИК ГОСТИННОСТІ НА ФОРМУВАННЯ ТЕРИТОРІАЛЬНОГО БРЕНДУ¹

Простежено обставини запровадження та підвищення ролі гостинності в готельно-ресторанних установах. Розглянуто туристичну та готельну сфери гостинності, які є невіддільною частиною креативної культури, основою якої є бажання і потреби людини в набутті нового досвіду. Виявлено, що застосування та просування готельного продукту інструментів, які впливають на отримання нових вражень, відчуттів і переживань, створюють підґрунтя для залучення постійних клієнтів. Визначено, що останніми роками в Україні розвивається культурний туризм, який став одним із найдинамічніших та найкреативніших видів туризму. Доведено, що культурний туризм формує нові види закладів гостинності та сприяє диверсифікації туризму локального та регіонального на державному рівні послуг.

Ключові слова: *територіальний бренд, гостинність, готельна сфера, креативна культура, готельно-ресторанна установа, національна кухня, гастрономічний туризм.*

С. И. Дычковский, кандидат педагогических наук, доцент, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

ВЛИЯНИЕ ПРАКТИК ГОСТЕПРИИМСТВА НА ФОРМИРОВАНИЕ ТЕРРИТОРИАЛЬНОГО БРЕНДА

Прослежено обстоятельства введения и усиления роли гостеприимства в гостинично-ресторанных учреждениях. Рассмотрено туристическую и гостиничную сферы гостеприимства, являющиеся неотъемлемой частью креативной культуры, основу которой составляют желания и потребности человека в получении нового опыта. Выявлено, что применение и продвижение гостиничного продукта инструментов, влияющих на получение новых впечатлений, ощущений и переживаний, создают основу для привлечения постоянных клиентов. Определено, что в последние годы в Украине развивается культурный туризм, который стал одним из наиболее динамичных и креативных видов туризма. Доказано, что культурный туризм формирует новые виды заведений гостеприимства и способствует диверсификации туризма локального и регионального на государственном уровне услуг.

Ключевые слова: *территориальный бренд, гостеприимство, гостиничная сфера, креативная культура, гостинично-ресторанное учреждение, национальная кухня, гастрономический туризм.*

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

S. I. Dychkovskiy, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

THE INFLUENCE OF HOSPITALITY PRACTICES ON THE FORMATION OF A TERRITORIAL BRAND

The aim of this paper is to study the impact of hospitality practices on the formation of a territorial brand.

Research methodology. The author draws on the information from homeland and foreign scholarly literature to develop the concept of hospitality industry in tourism branch of the trade.

Results. The modern world is in a state of paradigm transformation, the algorithm of which is uncertain and unpredictable. Civilization and cultural confrontation in Western democracies has led to disruption of the system of interaction between multicultural communities, which, over the millennia, has established the customs and traditions of optimal hospitality as a result of intercultural dialogue. The restoration of the lost equilibrium should become an imperative of modern humanitarian policy. One way of this recovery is to cultivate an environment where true hospitality will thrive.

The people have their own national cuisine, which is an integral part of the national culture. Many centuries of cuisine history, numerous and varied traditions in the gastronomic culture of each nation, regional culinary features are undoubtedly the richest resource for successful formation and development in any country of gastronomic tourism. In recent years, gastronomic tourism has become one of the most dynamic and creative types of tourism, forming new types of hospitality establishments and contributing to the diversification of tourism at local, regional and national levels.

Novelty. The author raises the issue of cultural tourism that forms new types of hospitality establishments and promotes diversification of local and regional tourism at the state level of services.

The practical significance. The study demonstrated a need for a competitive market for hospitality services, hospitality businesses. It has become inevitable that serving tourists and other categories of citizens must not only provide a high standard of living comfort, but also constantly improve customer services.

Keywords: *territorial brand, hospitality, hotel industry, creative culture, hotel and restaurant facilities, national cuisine, gastronomic tourism.*

Постановка проблеми. Сучасний світ перебуває в стані парадигмальної трансформації, алгоритм якої є невизначеним і непередбачуваним. Цивілізаційно-культурне протистояння в країнах західної демократії спричиняє порушення системи взаємодії багатокультурних спільнот, що, формуючись упродовж тисячоліть, встановили звичаї та традиції оптимальної гостинної взаємодії в результаті міжкультурного діалогу. Відновлення втраченої рівноваги повинно стати імперативом сучасної гуманітарної політики. Одним зі шляхів цього відновлення є культивування середовища, у якому процвітатиме справжня гостинність (Пилипів, 2018, с. 47).

У туризмі й через туризм індивід «відривається» від звичного домашнього комфорту, побуту, стилю життя, свідомо обмежує кількість речей, якими користується, харчується інакше, ніж удома, тощо. Під час подорожі людина відчуває своєрідний дискомфорт, який гостинність має компенсувати і замінити відчуттям нового комфорту. Згідно з філософією гостинності, «інший» має створити для «подорожуючого» такі умови, за яких він не почувався би «чужим», «стороннім», «відторгнутим».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Нині розвиток туризму поєднує одночасно процеси глобалізації з підвищенням цінності місцевих ресурсів. Світ стає все відкритішим, проте туристи шукають нових вражень, основаних на локальній ідентичності та культурі.

Британський соціолог Дж. Уррі стверджував, що сучасний світ охоплений процесом «виробництва» і «споживання» місць, а його розвиток визначається множинністю мобільностей, їхньою поширеністю в усіх сферах індивідуального і суспільного буття (Уррі, 2012, с. 136).

Туризм, перетворившись на глобальний феномен, переміщується зі сфери глобальних маргіналій у центр не лише практичного, а й академічного інтересу і доводить, що туристичні практики повинні бути осмислені у взаємодії з іншими глобальними феноменами. У сферу туризму потрапляють різні простори споживання, у межах яких відбуваються трансферні перевезення, готельний бізнес, подорожі, дизайн, виробництво глобальних символів, образів і об'єктів глобалізованого світу. Дж. Уррі вважав, що мобільності сучасного суспільства символізують волоцюга, номад і турист, де перші два фіксують хаотичність рухів та неможливість перебування в певному місці, а турист уособлює й символізує організовані маси людей, що схильні нав'язувати чужим місцевостям свої сенси та стандарти.

У зв'язку з мобільністю соціологи і філософи порушують питання про «смерть місця» в його традиційному розумінні як конкретної і символічної конструкції простору, точки відліку, що має три обов'язкові характеристики — зв'язок з ідентичністю із стосунками між людьми й історією; а отже наповнені як історичними, так і особистісними смислами. Мобільний поворот відкриває нові перспективи для аналізу процесів, що відбуваються у сфері, який є основою формування глобальної культури туризму.

Основною світовою тенденцією формування сучасного суспільства є перехід від сировинної та індустріальної економіки до сервісної, яка зумовлює взаємодію споживача й постачальника послуг, що виражається в повнішому задоволенні особистих (специфічних) запитів і потреб клієнтів. Таким чином, клієнтоорієнтованість стає головним орієнтиром

діяльності підприємств індустрії гостинності, які є талановитими представниками сервісної економіки і чітко відображають її специфіку (Осокин, 2014, с. 54).

Поряд із туризмом, готельна сфера є невіддільною частиною креативної економіки і економіки вражень, в основі якої бажання і потреби людини набути нового досвіду. Як показала практика, застосування в просуванні готельного продукту інструментів, що впливають на отримання нових вражень, відчуттів і переживань, сприяє залученню постійних клієнтів, від яких залежить 60% доходів готельного підприємства. З точки зору економіки вражень ціна готельного продукту визначається не лише вартістю номера і додаткових послуг, але й можливістю гостя отримати нові позитивні враження; різною платною або безкоштовною сувенірною продукцією, що дозволить готелю закріпити за гостем статус постійного клієнта.

Мета статті — дослідити вплив практик гостинності на формування територіального бренду.

Виклад основного матеріалу дослідження. Особливістю готельних послуг є те, що вони синтезуються на межі матеріальних (надання номерного фонду, харчування) і нематеріальних послуг (сервіс, атмосфера гостинності) (Арифуллин, 2014, с. 84).

Сфера діяльності індустрії гостинності пов'язана з функціонуванням численних підприємств різної спрямованості і спеціалізації (готелі, ресторани, туристичні агентства, музеї, транспортні компанії, інформаційні центри), об'єднаних спільною метою — задоволення будь-яких запитів та бажань споживачів. Немало вчених відзначають величезну кількість видів діяльності, що входить в індустрію гостинності.

Так, наприклад, Р. А. Браймеру зазначив: «Індустрія гостинності є поняттям, що об'єднує різноманітні форми підприємництва, які спеціалізуються на ринку послуг, пов'язаних з прийомом і обслуговуванням гостей ... Складно надати повне і точне визначення гостинності, але кожен із нас може відразу помітити, коли вона відсутня» (Браймер, 1995, с. 150).

Під впливом зростаючого попиту на різноманітні види послуг гостинності відбувається їхня диверсифікація. Недостатньо задовольнити базові потреби туристів у розміщенні, харчуванні й пересуванні — перед підприємствами туристичного сектора постає нагальне питання про підвищення конкурентоспроможності своїх послуг не тільки в ціновому та якісному аспектах відносин, але й з точки зору їх унікальності і самобутності. Ці тенденції сфери гостинності відповідають загальним змінам у моделях споживання сучасних людей: зростаючому попиту на враження та емоції; запитом на креативність і залучення споживача до

процесу виробництва послуг, підвищеного попиту на автентичну продукцію та послуги, появи постмодерністських стилів споживання, що характеризуються інтересом до звичайних, повсякденних і утилітарних елементів життєдіяльності. Очевидно, щоб бути конкурентоспроможним, туристичні пропозиції території повинні передбачати різноманітні та актуальні продукти й послуги, відповідно до тенденцій споживання.

Готель продає не тільки основні і додаткові послуги, об'єднані в готельний продукт, а ще й враження, тому готельний номер з красивим видом може коштувати дорожче, оскільки надає своїм гостям не лише комфортний номер, а й можливості, наприклад, отримати незабутні враження від чашки кави, випитої на балконі під час заходу сонця. Активними методами сприйняття вражень, що практикуються в сучасних готелях, можна вважати кулінарні майстер-класи, різні квести, інтерактивні музеї, проведення різних форумів, конференцій, майстер-класів у спеціально обладнаному конгрес-холі. Культурні, спортивні, економічні та політичні заходи, природні й природно-антропогенні ресурси є суттєвим фактором привабливості і визначають ступінь тяжіння туристів та бізнесменів у регіоні. Ще одним активним способом сприйняття вражень є театралізація, коли клієнт готельного підприємства не просто дивиться, наприклад, шоу в ресторані готелю, а й бере в ньому активну участь (Кобяк, Ильина & Латкин, 2015, с. 27). Для цього готелі залучають аніматорів, організовують театралізовані вистави для зустрічі гостей. Одним із активних способів отримання нових вражень є відхід від реальності, саме тому такими популярними є казино в готелях. Один із варіантів створення незабутніх вражень у готелі — прокат спортивного інвентарю, послуги інструктора з екстремальних видів спорту, чим вже активно користуються курортні готелі.

Надзвичайно популярною нині стає організація вражень у тематичному контексті (східний стиль, світ Дикого Заходу, сільський стиль тощо). Наприклад, у готельному бізнесі це дизайн гостьових будинків, де кожна кімната оформлена в тематиці різних країн і міст, таким же прикладом є бутик-готелі, девіз яких — створення теплої, домашньої і навіть інтимної обстановки з урахуванням побажань гостей.

Відкриття мережевих дизайнерських бутик-готелів у сегменті *upscale* (вище середнього) є одним із важливих світових трендів у сучасній індустрії гостинності. Це відповідь на запит споживачів того сегмента культурного туризму, які, обираючи мережевий стандарт якості, не хочуть жити в стандартизованих готелях. Їм важливо, щоб готель відбивав автентичність місця, запрошуючи, таким чином, до подорожі. Зазвичай прихильники бренду бутик-готелів — це люди від 28 до 45 років, активні мандрівники і бізнес-туристи, які багато подорожують і

націлені на вивчення нових місць з різних сторін — історії, культури, архітектури, місцевої кухні. Зазвичай, це гості з рівнем доходів вище середнього, вимогливі до рівня технічного оснащення готелю, наявності якісного Інтернету. Крім того, це гості, готові до незвичайного досвіду, які бажають отримати індивідуальний сервіс і надають перевагу метушні великих готелів.

Бутик-готелі — найдинамічніший сегмент галузі, що надає значні можливості зростання для індустрії гостинності, яка передбачає тісний взаємозв'язок готелю з історичним, архітектурним та культурним середовищем району, де він розташований, тому кожен заклад має свій унікальний стиль, дизайн та атмосферу.

Зокрема готелі Hotel Indigo розташовані у великих і середніх містах, а також передмістях поруч із діловими районами, ресторанами й розважальними центрами та пропонують унікальні можливості не лише для реконструкції історичних будівель, але й для ребрендингу новобудов. Будинки відрізняються особливою гостинною атмосферою та зберігають оригінальні архітектурні елементи. Організація харчування передбачає приготування страв і напоїв з урахуванням особливостей місцевої кухні й заохочує мандрівників максимально повно користуватися послугами обслуговування харчування на території готелю. Готелі розташовані таким чином, щоб місцеві жителі та перехожі також могли безперешкодно користуватися барами і ресторанами готелів цього бренду.

Бренд Hotel Indigo, що належить світовій корпорації Inter Continental Hotels Group (IHG), був створений у 2004 р. Перший готель бренду відкрився в американській Атланти (штат Джорджія). Через чотири роки відбувся дебют бренду в Європі: у столиці Великобританії відкрився Hotel Indigo London Paddington. У 2009 р. мережа бутик-готелів вийшла на ринок Латинської Америки, а роком пізніше — на ринок Азії. Нині мережа Hotel Indigo налічує близько 55 бутик-готелів класу upscale, більшість із яких знаходяться в США, Канаді, Китаї, Іспанії та Великобританії. Ще 52 готелі мережі перебувають на стадії будівництва або реконструкції. Основна особливість готелів Hotel Indigo — це відображення історії прилеглих околиць в авторських інтер'єрах готелю та індивідуальному підході в роботі з гостями: персонал готовий поділитися інформацією про найцікавіші події і допомогти гостям скласти маршрут перебування в місті.

Дизайн номерів Hotel Indigo St. Petersburg натхненний трьома темами: Літнього саду, Ливарного двору і творів Чайковського. Також у дизайні інтер'єрів використані елементи, що повторюють мереживо ажурних ґрат Фонтанки, Мийки і каналу Грибоедова. Коридори готелю

також оформлені у двох концепціях. На непарних поверхах готелю гостей зустрічають балерини з балетів Петра Ілліча Чайковського, на парних — майстри Ливарного двору відливають свої гармати. Жодне зображення на стінах готелю не повторюється. У коридорі, що веде в зону спа-центру, гості можуть побачити декорації до опер і балетів Чайковського. На другому поверсі готелю, де розташовані ресторан і конференц-зали — фотографії, що показують, як виглядав маєток до реконструкції. Конференц-зали «Увертюра» і «Опера» прикрашають фото, зроблені до революції.

У готелі працюють ресторан та «Афіша-Бар», в якому гості зможуть не лише випити улюблений напій і перекусити, але й ознайомитися з анонсом культурних заходів Петербурга. У зоні бару встановлений великий екран, де можна бачити презентацію пам'яток Петербурга і передмість та афішу подій на найближчий період. Звернувшись до арт-консьєржів на стійці ресепшен, гості можуть придбати квитки на культурні події, що їх зацікавили, за цінами театральних кас міста. Крім експрес-продажу квитків, гостям також пропонують організацію екскурсій — поїздки в Петергоф, Пушкіно, Павловськ та інші знамениті передмістя Петербурга, екскурсії по місту, відвідування музеїв з гідями, які говорять європейськими мовами, а адміністратори прийому і розміщення поєднують функції арт-консьєржів.

Серед українських butik-готелів доволі відомим є Сент Федер у Львові, який знаходиться в історичному центрі та відкриває своїм гостям прекрасний вид на серце міста, зокрема і на унікальний костел XIII ст. Марії Сніжної (тепер церква Матері Божої неустанної помочі). Будівля, у якій розташовано готель, побудована в XIX ст. Надзвичайно зручне розташування, поруч з найвідомішими історичними та культурними пам'ятками Львова, а саме в 400 метрах від мерії Львова та елегантної Ринкової площі, у 150 метрах від Оперного театру, в 5 хвилинах ходьби від Палацу Потоцьких та Львівської галереї мистецтв. До послуг гостей екскурсійне бюро, у якому їм підкажуть і покажуть все, що варто відвідати у Львові. Номери готелю Сент Федер оформлені в класичному стилі і обладнані дерев'яними антикварними меблями. Кожен номер має індивідуальний інтер'єр, який виконано в червоному, золотистому і ніжних бірюзовому і оливковому тонах. Майже всі номери мають балкончики, що важливо для курців. Ресторан середземноморської та української кухні «Тераса» (на 7-му поверсі готелю), з вікон якого відкривається панорамний вид на історичний центр Львова, ідеально підходить для романтичної вечери, під час якої гості можуть скуштувати страви європейської та української кухні. І готель, і ресторан також займаються обслуговуванням конференцій, з'їздів і семінарів, організацією святкових заходів та урочистостей або інших банкетів.

Готель «Історія», що знаходиться в Івано-Франківській області, с. Поляниця, урочище Подина, підтверджує, що креативний підхід до оформлення готелю навіть у невеликому населеному пункті збільшує його туристичну привабливість. Ідея готелю: 4-поверховий темно-сірий будинок у вечірній і нічний час завдяки підсвічуванню перетворюється на казковий будиночок. Цей дизайн-готель присвячений історії України та всі номери в ньому мають назву і оформлення відповідно до одного з періодів в українській історії: Печера, Трипілля, Скіфія, Київська Русь, Кріпосне право, Княжий, Козацтво, УПА і Класика.

Багато готелів люксового рівня і немало відомих мереж бутикового класу успішно оперують власними дизайнерськими ресторанными концепціями, які очолюють шеф-кухарі зі світовим ім'ям. Так, під час проектування та оснащення ресторану SMYTH при бутикові The Iron Horse Hotel у найбільшому місті штату Вісконсін Мілуокі власник готелю Тім Діксон висловив два побажання: по-перше, ресторан мав стати обов'язковим місцем відвідування для спеціалізованої групи туристів-ентузіастів, а по-друге, вписатися в постіндустріальний декор готелю (готель розташований у будівлі колишньої фабрики).

В умовах конкурентного ринку послуг гостинності підприємства готельного бізнесу під час обслуговування туристів та інших категорій громадян повинні забезпечити не лише високий рівень комфорту проживання, але й постійно підвищувати сервісне обслуговування клієнтів, пропонувати широкий вибір додаткових та супутніх послуг, зокрема інформаційні, побутові, посередницькі, послуги бізнес-центру, організації дозвілля та ін. (Richards, 2014, с. 16).

Серед новітніх тенденцій — тренди, пов'язані зі зміною статусу окремих типів закладів розміщення, зокрема хостелу, який перетворюється на зручний засіб розміщення не лише для бюджетних подорожуючих, а й також для ділових клієнтів. Інший тренд пов'язаний з терміном «braggie» — фотографія, розміщена в соціальних мережах відпочивальниками, які бажають похвалитись своїм екзотичним або розкішним оточенням. Типові braggie — це вигляд з вікна номера готелю, інтер'єр номера і прилеглої території. Сьогодні готелі з професійним менеджментом заохочують своїх гостей різними бонусами, преміями і подарунками, якщо гості розміщують фото на сторінці Facebook готелю або в Інстаграм. Актуальна послуга готелів, зі зростанням попиту серед бізнес-гостей — надання номера або офісу на декілька годин.

Одночасно сьогодні розвивається мережа готелів високої категорії обслуговування, які надають послуги розміщення згідно з вимогами світових стандартів. Останніми роками набуває поширення під час організації готельного бізнесу використання технологій «розумний

будинок», що дозволяє раціональніше використовувати всі наявні ресурси (воду, електроенергію, теплоенергію тощо), адже відомо, що саме готелі є одними з найбільших споживачів цих ресурсів. Тому, у 2010 р. в США вперше проведено конкурс, організований Американською асоціацією дизайнерів. Конкурсним завданням для дизайнерів інтер'єру стало створення проєктів готельного номера, що відповідають сучасним поняттям про відповідальність за довкілля, які стали б новим позитивним досвідом для клієнтів.

З'явилися у клієнтів і нові життєві орієнтири, на які готелям слід зважати. Особливо це стосується потреби в спілкуванні та обміну враженнями під час подорожі. Серед основних трендів готельного бізнесу: наявність якісного, швидкого і бажано безкоштовного Інтернету, який замінив комерційні зони на території готелю з товарами для подорожей, газетами та журналами, також він відсунув телевізор і телебачення на задній план; розвиток бюджетних брендів лайф-стайл, зокрема для ділових мандрівників, сімейних туристів, молодих людей, екотуристів і Вакраск (туристів з рюкзаками); у багатьох готелях зараз активно реалізується концепція «опен-лобі», коли зона ресепшену і ресторану поєднана і відкрита, що дозволяє гостям готелю проводити більше часу в неформальній обстановці, спілкуватися, зокрема в соціальних мережах; додаткові розважальні послуги та наявність кімнат, де можна пограти в більярд, пінг-понг або настільний теніс, що дозволяє туристам знайомитися і спілкуватися, весело проводити час, перебуваючи в готелі; створення домашньої атмосфери в хостелах. На думку експертів, у майбутньому вони захоплять великий сегмент готельного ринку. Зараз з'явилися заможні мандрівники, котрі спеціально селяться в хостелах, щоб краще пізнати культуру країни, до якої вони приїхали. Крім цього, майже у всіх хостелах є кухня, отже, можливість приготувати домашню їжу, а не їсти те, що пропонують у ресторанах.

Сьогодні туристи бажають відчутти реальну автентіку — місцеву кулінарію, приготування їжі місцевими жителями, у їхньому власному будинку. Peer-to-peer dining — запрошення до столу, знайомство з національною кухнею, майстер-класи з кулінарії, гастрономічні тури.

Висновки. Потреба на різноманітні види послуг гостинності формується поетапно, передусім маючи на меті задовольнити базові потреби туристів у розміщенні, харчуванні й пересуванні. Перед підприємствами туристичного напрямку постає нагальне питання про підвищення конкурентоспроможності та високого рівня своїх послуг не лише в ціновому та якісному аспектах відносин, а й в унікальності і самобутності. Сфера гостинності відповідає зростаючому попиту на враження та емоції; запитом на креативність і залучення споживача до

виробництва послуг, підвищеного попиту на автентичну продукцію та послуги, появі постмодерністських стилів споживання, що характеризуються інтересом до звичайних, повсякденних і утилітарних елементів життєдіяльності. Щоб бути конкурентоспроможними, туристичні території повинні передбачати різноманітні та актуальні продукти і послуги, відповідно до тенденції споживання.

З точки зору економіки вражень ціна готельного продукту визначається не лише вартістю номера і додаткових послуг, але й можливістю гостя отримати нові позитивні враження, різну продукцію, а це дозволить готелю закріпити за гостем статус постійного клієнта. Особливістю готельних послуг є те, що вони формуються на стику матеріальних (надання номерного фонду, харчування) і нематеріальних послуг (сервіс, атмосфера гостинності).

Отже, кожний народ має національну культуру, яка має багатівікову історію кухні, численні і різноманітні традиції в гастрономічній культурі, регіональні кулінарні особливості, безсумнівно, є найзначнішим ресурсом для успішного формування та розвитку в будь-якій країні гастрономічного туризму. Останніми роками гастрономічний туризм став одним із найдинамічніших та найкреативніших видів туризму, що формує нові види закладів гостинності та сприяє диверсифікації туризму локального, регіонального та національного рівнів, які розвивають територіальний бренд.

Перспективи подальших досліджень полягають у здійсненні культурологічного аналізу розвитку культурного туризму, який є однією з провідних домінантних культурних практик, що становить у всіх розвинутих країнах великий відсоток капіталовкладень, а також надає величезну суму коштів для розвитку культури загалом.

Список посилань

- Арифуллин, М. В. (2014). Как обеспечить качество гостиничных услуг? *Стандарты и качество*, 6 (924), 84–86.
- Браймер, Р. А. (1995). *Основы управления в индустрии гостеприимства*. Москва: Аспект Пресс.
- Брендовый бутик-отель Hotel Indigo*. Восстановлено из <http://ru.development.ihg.com/europe/our-brands/hotel-indigo/development>
- Гарбар, Г. (2013). Філософія гостинності в українському просторі туризму. *Релігія та Соціум*, 3–4 (11–12), 43–48.
- Готели группы ИНДИГО*. Восстановлено из <https://tophotels.ru/main/hotelchain?id=1617>
- Данилихина Евгения: «Главная идея Hotel Indigo — увлечь гостей культурной жизнью Петербурга». Восстановлено из <http://www.hotelexecutive.ru/article.php?numn=9567>
- Данилова, Т. В. (2012). Проблема людської ідентичності у постмодерній картині світу. *Антропологічні виміри філософських досліджень*, 2, 16–22.

- 10 найбільш незвичайних готелів України. Відновлено з <http://www.vitamarg.com/article/foto/5677-10-neobychnykh-otelej-ukrainy>
- Зайнуллина, Т. Г. (2017). Использование инструментария экономики впечатлений для продвижения гостиничного продукта. *JER*. 3. Восстановлено из <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-instrumentariya-ekonomiki-vpechatleniy-dlya-prodvizheniya-gostinichnogo-produkta>
- Кобяк, М. В., Ильина, Е. Л., Латкин, А. Н. (2015). Особенности развития экономики впечатлений в индустрии туризма и гостеприимства. *Российские регионы: взгляд в будущее*, 3(4), 27–36.
- Мандзяк, О. М., Салата, Г. В. (2017). Системна комунікація зацікавлених сторін готельно-ресторанного бізнесу. *Proceedings of the II International scientific conference "World Science in 2016: Results"*. Morrisville, Lulu Press. P. 42–45.
- Морева, С. Н., Шевяков, А. Ю., Зобова, Е. В. (2017). Глобализация и интеграция гостиничного бизнеса. *XXI век: фундаментальная наука и технологии: материалы XI Международной. научно-практической конференции 23-24 января 2017 г.* (Т. 2. С. 236–242). North Charleston, USA.
- Осокин, В. М. (2014). Концепция экономики впечатлений в развитии туризма и гостеприимства. *Сервис в России и за рубежом*, 3, 54–61.
- Пандяк, І. (2016). Сучасні тренди світової індустрії туризму і гостинності. *Географія, економіка і туризм: національний та міжнародний досвід: матеріали ювілейної X міжнародної наукової конференції*. (С. 306–309). Львів.
- Пилипів, В. В. (2018). Філософсько-культурологічні аспекти феномену гостинності. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. (Вип. І (10), 47–51). Київ: Міленіум.
- Рубцова, Н. В. (2006). *Оценка эффективности сервисной деятельности*. (Дис. канд. экон. наук: 08.00.05). Иркутск.
- Сент Федер бутік-готель в Львові. Відновлено з <http://www.stfeder.com/about-hotel>
- Сучасні тренди готельного господарства. Відновлено з http://www.wtmlondon.com/RXUK/RXUK_WTMLondon/2015/documents/WTMGlobalTrends-2014.pdf
- Умный гостиничный номер для экономных отельеров. Восстановлено из <http://prohotelia.com.ua/2010/09/smart-room/>
- Урри, Дж. (2005). Взгляд туриста и глобализация. *Массовая культура: Современные западные исследования*. (С. 136–150). Москва: Прагматика культуры.
- Урри, Дж. (2012). *Мобильности*. Москва: Практис.
- Grbac, B., Milohanović, A. (2008). Contribution of Food Products in Creating Cultural Identity of Tourist Destination. *WSEAS International Conference on Cultural Heritage and Tourism*. Heraklion, Crete Island, Greece, July 22–24, 83–88.
- Hall, C. M. (2006). Culinary Tourism and Regional Development: From Slow Food to Slow Tourism? *Tourism Rev. Int.*, 9 (4), 303–306.

Richards, G. (2014). The Role of Gastronomy in Tourism Development. *Paper Presented at the Fourth International Congress on Noble Houses: A Heritage for the Future*.

Richards, G., Raymond, C. (2000). Creative Tourism. *ATLAS News*, 23, P. 16–20.

References

Arifullin, M. V. (2014). How to ensure the quality of hotel services? *Standards and Quality*, 6 (924), 84–86. [in Russian].

Braymer, R. A. (1995). *The basics of management in the hospitality industry*. Moscow: Aspekt Press. [in Russian].

Brand boutique hotel Hotel Indigo. Retrieved from <http://ru.development.ihg.com/europe/our-brands/hotel-indigo/development> [in Russian].

Harbar, H. (2013). Hospitality philosophy in the Ukrainian tourism space. *Religion and Socium*, 3–4 (11–12), 43–48. [in Ukrainian].

HOTELS OF INDIGO GROUP. Retrieved from <https://tophotels.ru/main/hotelchain?id=1617> [in Russian].

Daniluhina Evgeniya: “The main idea of Hotel Indigo is to captivate guests with the cultural life of St. Petersburg.” Retrieved from <http://www.hotelexecutive.ru/article.php?numn=9567> [in Russian].

Danilova, T. V. (2012). The problem of human identity in the postmodern picture of the world. *Anthropological Dimensions of Philosophical Research*, 2, 16–22. [in Ukrainian].

10 most unusual hotels in Ukraine. Retrieved from <http://www.vitamarg.com/article/foto/5677-10-neobychnykh-otelej-ukrainy> [in Ukrainian].

Zaynullina, T. G. (2017). Using the tools of the economy of impressions to promote a hotel product. *JER*. 3. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-instrumentariya-ekonomiki-vpechatleniy-dlya-prodvizheniya-gostinichnogo-produkta> [in Russian].

Kobiak, M. V., Ilina, E. L., Latkin, A. N. (2015). Features of the development of the economy of impressions in the tourism and hospitality industry. *Russian Regions: A Look into the Future*, 3 (4), 27–36. [in Russian].

Mandziak, O. M., Salata, G. V. (2017). System communication of stakeholders of the hotel and restaurant business. *Proceedings of the II International scientific conference “World Science in 2016: Results”*. Morrisville, Lulu Press. P. 42–45. [in Ukrainian].

Moreva, S. N., Sheviakov, A. Ju., Zobova, E. V. (2017). Globalization and integration of the hotel business. *21st century: fundamental science and technology: materials of the XI International. scientific and practical conference January 23–24, 2017* (T. 2. S. 236–242). North Charleston, USA. [in Russian].

Osokin, V. M. (2014). The concept of the economy of impressions in the development of tourism and hospitality. *Service in Russia and abroad*, 3, 54–61. [in Russian].

Pandiak, I. (2016). Modern trends of the world tourism and hospitality industry. *Geography, Economics and Tourism: National and International Experience: Proceedings of the Anniversary X International Scientific Conference*. (Pp. 306–309). Lviv. [in Ukrainian].

- Pylypiv, V. V. (2018). Philosophical and cultural aspects of the hospitality phenomenon. *International Bulletin: cultural studies, philology, musicology*. (Issue I (10), 47–51). Kyiv: Milenium. [in Ukrainian].
- Rubtsova, N. V. (2006). Evaluation of the effectiveness of service activities: (Thesis for a Candidate of Economic Sciences: 08.00.05). Irkutsk. [in Russian].
- Saint Federe Boutique Hotel in Lviv*. Retrieved from <http://www.stfeder.com/about-hotel> [in Ukrainian].
- Modern trends in hotel industry*. Retrieved from http://www.wtmlondon.com/RXUK/RXUK_WTMLondon/2015/documents/WTMGlobal-Trends-2014.pdf [in Ukrainian].
- Smart hotel room for budget hoteliers*. Retrieved from <http://prohotelia.com.ua/2010/09/smart-room/> [in Russian].
- Urry, John Richard (2005). Tourist view and globalization. *Mass Culture: Modern Western Studies*. (S. 136–150). Moscow: Pragmatika kultura. [in Russian].
- Urry, John Richard (2012). *Mobility*. Moscow: Praxis. [in Russian].
- Grbac, B., Milohanović, A. (2008). Contribution of Food Products in Creating Cultural Identity of Tourist Destination. *WSEAS International Conference on Cultural Heritage and Tourism*. Heraklion, Crete Island, Greece, July 22–24, 83–88. [in English].
- Hall, C. M. (2006). Culinary Tourism and Regional Development: From Slow Food to Slow Tourism? *Tourism Rev. Int.*, 9 (4), 303–306. [in English].
- Richards, G. (2014). The Role of Gastronomy in Tourism Development. *Paper Presented at the Fourth International Congress on Noble Houses: A Heritage for the Future*. [in English].
- Richards, G., Raymond, C. (2000). Creative Tourism. *ATLAS News*, 23, P. 16–20. [in English].

Надійшла до редколегії 02.10.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.05

УДК 7.079:008](045)

Н. І. Кучина, кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент кафедри культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

kotykh@ukr.net

https://orcid.org/0000-0003-4556-4574

ФЕСТИВАЛЬ ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ¹

Розглянуто особливості, що характеризують фестиваль як культурний феномен від початку його виникнення й донині; визначаються поняттєво-категоріальний апарат фестивалю та роль фестивальних практик у життєдіяльності соціуму. Систематизовано наукові погляди дослідників щодо типологізації фестивальних практик ХХІ ст. Фестиваль розглянуто як поліфункціональне явище. На основі оприлюднених результатів наукових пошуків представлено авторський підхід щодо функціональних особливостей фестивалів.

Ключові слова: *фестиваль, фестивальні практики, види фестивалів, функції фестивалів.*

Н. И. Кучина, кандидат наук по социальным коммуникациям, доцент кафедры культурологии и музееведения, Ровенский государственный гуманитарный университет, г. Ровно

ФЕСТИВАЛЬ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ

Рассмотрены особенности, характеризующие фестиваль как культурный феномен от начала его возникновения и до наших дней; определяются понятийно-категориальный аппарат фестиваля и роль фестивальных практик в жизнедеятельности социума. Систематизированы научные взгляды исследователей по вопросу типологизации фестивальных практик ХХІ в. Фестиваль рассмотрен как полифункциональное явление. На основе опубликованных результатов научных изысканий представлен авторский подход к функциональным особенностям фестивалей.

Ключевые слова: *фестиваль, фестивальные практики, виды фестивалей, функции фестивалей.*

N. I. Kuchyna, Candidate of Sciences in Social Communications, Associate Professor of Department of Cultural Studies and Museology, RSHU, Rivne

FESTIVAL AS A PHENOMENON OF CULTURE

The aim of the article is to consider the nature, role, types and functions of the festival as a phenomenon of culture.

Research methodology. Theoretical, historical and bibliographic and analytical methods were used.

Results. The festival is a social, grassroots, festive and event-related event, which is one of the most significant forms of socio-cultural activity, an important

¹ This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

means of showing creativity and initiative for children and young people. The contemporary festival is a multifunctional phenomenon and is therefore implemented in cultural, recreational, educational, cultural and communication technologies of socio-cultural activities. The nature of the festival still retains all the features that have characterized this cultural phenomenon since its inception. What is unique is that festival practices in the 21st century enable the society to realize social, creative, communicative and other needs aimed at the spiritual development of the individual.

Novelty. The article describes the features that characterize the festival as a cultural phenomenon from the beginning of its origin to this day; the conceptual categorical apparatus of the festival and the role of festival practices in the life of the society are determined. The author compares the opinions of scholars, which are covered in cultural and art history scientific articles of the 20th — 21st centuries, the subject of the study of which is festivals, by the definition of the essence of the concept and the role of festival practices in the life of society.

The scientific views of researchers on the typology of festival practices of the 21st century are systematized. The festival is considered as a multifunctional phenomenon. Based on the published results of scientific research, the author's approach to the functional features of the festivals is presented.

The practical significance. The main findings and conclusions of the study are a contribution to the development of issues of the applied culturology. The substantive part of the research can be used in developing the lectures and special courses on the contemporary Ukrainian culture, cultural studies, applied cultural studies, sociology of culture, as well as in the system of retraining and professional development of specialists of the corresponding disciplines.

Keywords: *festival, festival practices, types of festivals, functions of festivals.*

Постановка проблеми. Нині фестивальні практики є невіддільною частиною дозвіллевої культури практично усіх верств населення. Із різних причин попит на фестиваль як культурний продукт щороку зростає, як і кількість проведених фестивалів (попри якість їхньої організації). Отже, виникає потреба розглянути теоретичний аспект цього феномену.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До найзначиміших, у контексті цього дослідження, належать праці М. Бахтіна — автора культурологічної концепції діалогу, який першим серед науковців із філософської позиції розглядав категорію «свято»; Й. Хейзінги, що аналізував особливості святкового дійства крізь призму гри; К. Жигульського — дослідника свята як феномену культури; Ю. Лотмана, котрий з наукової позиції вивчав фестиваль у контексті дозвілля, та ін.

Дослідники А. Барабанов (2015), К. Давидовський (2011), М. Литвинова (2003), С. Любченко (2017), Р. Набоков (2013), Ю. Онацький (2016), Н. Пато (2012), Ю. Репін (2013) та ін., розглядаючи фестиваль як явище культури, змістовніше вивчали соціально-психологічні, музичні, семіотичні та інші його аспекти.

Феномен фестивалю обрано предметом дисертаційних досліджень С. Зуєвим (2007), А. Меншиковим (2004), П. Ніколаєвою (2010), Е. Резніковою (1978), О. Яцковим (2012) та ін.

Мета статті — розглянути сутність, роль, види та функції фестивалю як феномену культури, використовуючи наукові доробки дослідників.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розуміння феномену популярності, стрімкого поширення та постійного оновлення фестивалю починається з розгляду етимології самої дефініції.

Етимологічно термін «фестиваль» походить від латинського *feviae*, що означає «святкові дні», «дні відпочинку», а також *festum* — «уро-чиста подія». В Англії широкого поширення набули поняття «feast» і «festival», які з самого початку використання були тотожними, та в дослівному перекладі означали «свято». З часом дефініція «feast» закріпилася за релігійними святами, а «festival» — за світськими. Проте цей поділ жодним чином не позначився на сутності поняття. Одним з часто вживаних слів є «fiesta», що означає «свято» в іспанській мові. Французький еквівалент цього терміна «fete» має три значення: особливий день, присвячений культурі релігійних церемоній; публічні розваги, що влаштовуються з якого-небудь надзвичайного приводу, наприклад, національні свята; задоволення, життєві радості, щастя. Нині у західно-європейській літературі дефініції «фестиваль» і «свято» використовуються як синоніми.

Під час інформаційного пошуку зібрано матеріали, що надають можливість зіставити думки науковців щодо сутності поняття «фестиваль».

Словник російської мови С. Ожегова (2008) визначає фестиваль як «широку громадську, святкову зустріч, що супроводжується оглядом досягнень будь-яких видів мистецтв» (Ожегов, 2008, с. 374).

Автори наукової статті «Сучасні рок-фестивалі в Україні» С. Любченко (2017) та Ж. Даюк (Любченко, 2017, с. 112) погоджуються із тлумаченням дефініції «фестиваль», що подана у «Великому тлумачному словнику української мови» за ред. В. Бусел, зазначаючи: «Фестиваль — це масове свято, на якому демонструють досягнення певного виду мистецтва». Слід зазначити, що в «Тлумачному словнику української мови» (уклад. В. Яременко та ін.) представлено аналогічне трактування поняття фестиваль.

Вітчизняна дослідниця Д. Зубенко (2011) в розвідці «Розвиток фестивального руху в сучасній Україні» визначає фестиваль як організований захід з елементами святковості, що має визначену тематику (одну або декілька) (Зубенко, 2011, с. 111).

Згідно з позиції Н. Хренова (1981), фестиваль (festival, від *festivus* — святковий) — це масове святкування, показ (огляд) досягнень музичного, театрального, естрадного, циркового або кіномистецтва. Отже, фестиваль є дійством суспільним, масовим, святковим та пов'язаним з оцінкою чи представленням мистецьких досягнень (Хренов, 1981, с. 10). Таке ж бачення сутності поняття «фестиваль» представлено в науковій статті «Фестиваль у контексті святково-сміхової культури» Р. Набокова (Набокова, 2013, с. 122).

У дисертаційному дослідженні «Фестиваль як соціокультурний феномен сучасного театрального процесу» А. Меньшиков (2004) відзначає подвійну природу фестивалю і зазначає: «... це поняття зазвичай завжди зумовлено двома іншими — «святком» і «змаганням». Фестиваль як свято є специфічною формою колективного єднання, де виражаються загальний настрій і співпереживання учасників. Він зумовлений динамічною соціальною буття, у якому окремі періоди життя усвідомлюються і переживаються людьми особливим емоційним чином, зумовлюють інший, ніж у буденний час, спосіб поведінки і діяльності, передбачаючи безпосередню участь у святкуванні» (Меньшиков, 2004, с. 10).

В авторефераті дисертаційного дослідження «Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова)» С. Зуєв (2007), розглядаючи фестиваль як феномен культури, вказує зв'язок, на початковому етапі впровадження, із міською культурою і зазначає: «Сьогодні фестиваль набуває значення фактору підвищення культурного статусу міста» (Зуєв, 2007, с. 8).

Здобувач наукового ступеня кандидата культурології, російська дослідниця Е. Резнікова (1978), у дисертаційному дослідженні на тему «Фестиваль мистецтв як синтетичний художній простір», подає авторське бачення сутності поняття «фестиваль»: «... — це яскраве і самобутнє явище в загальній панорамі сучасної художньої культури. На перший погляд, воно розвивається незалежно від глобальних соціальних і політичних процесів та має свою внутрішню логіку. Такою сприймається динаміка фестивального руху з прикладної точки зору, у публіцистичних матеріалах, на сторінках газет і журналів, в аналітичних оглядах художніх критиків. Тим часом, зміна характеру дослідження виявляє у фестивальних акціях закономірності загальнокультурного масштабу: фестивальний рух стає в загальний ряд з іншими культурними феноменами, починає проявляти свою культурно-семантичну роль у просторі сучасності» (Резнікова, 1978, с. 29).

Відмінною від попередніх є наукова позиція П. Ніколаєвої (2010), яка розглядає фестиваль як форму святкової культури. В авторефераті дисертаційного дослідження дослідниця зазначає: «Будучи невіддільною

частиною культури як знаково-комунікативної системи, фестиваль є унікальним зразком різнорівневого спілкування, надає можливості для ефективної міжкультурної комунікації, у результаті чого досягається порозуміння між людьми як представниками культур, різниця між якими є, наприклад, соціальною, професійною, віковою, етнічною тощо» (Николаева, 2010, с. 12).

Фестиваль крізь призму міжкультурного значення розглядають С. Авірінцев, А. Гуревич, А. Кармін та ін. Згідно з дослідниками, фестиваль є універсальною формою глобального культуротворчого процесу, що є водночас способом рефлексії культури в її різноманітті і засобом генерації нової культури, здатної відповідати потребам гіперспільноти.

Російські, зокрема радянського періоду, дослідники проблем теорії культури відзначають, що фестиваль є міжкультурним форумом, засобом інтеграції та диференціації соціуму як на локальному, так і на міжнародному рівнях. Усе це зумовлено наступними факторами: по-перше, це досягається семіотичними засобами фестивалю, якими є мови міжкультурних архетипів та символів і знаково-символічні мови локальних культур. По-друге, баланс забезпечується унікальним комплексом комунікативних засобів фестивалю: безпосереднє спілкування, «комунікація з приводу свободи», мистецтва, творчості і специфічних властивостей фестивалю. Являючи собою форму глибокої рефлексії, що здійснюється суб'єктом через масове, міжкультурне спілкування, фестиваль як форма культури дозволяє усвідомити себе частиною реального світу, пізнати своє місце та роль у цьому світі, стає одним із дієвих засобів, що забезпечує зв'язок між процесами інтеграції і диференціювання в суспільстві. Попри те, що цей баланс існує локально та зберігається протягом відносно нетривалого часу, реалізація можливості такого балансу сприяє прагненню до нього як до ідеалу суспільних відносин. Отже, реалізується не лише культуротворчий, але й миротворчий потенціал фестивалю.

Ю. Орехова, у праці «Фестиваль. Азбука організації», розглядає фестиваль як святкове дійство, в основу якого покладено антагоністичне, змагальне начало (Орехова, 2005, с. 39). У такому випадку йдеться про фестивалі-конкурси. Нині найчастіше відбувається підміна понять «фестиваль» і «конкурс». Багато організаторів, прагнучи використовувати величезний потенціал фестивалю, застосовують лише назву, не втілюючи основні елементи фестивалю. Перевага фестивалю перед конкурсом полягає в тому, що пріоритетним є не просто стати першим, а першим серед рівних, тобто метою є не перемога, а можливість творчої взаємодії, міжособистісного спілкування. Тут слід зазначити, що розставити подібні пріоритети, створити відповідну атмосферу вдається

далеко не завжди. У цьому сенсі фестиваль є своєрідним «лакмусовим папірцем» сучасного суспільства, відображаючи основну сучасну установку: бути попереду і будь-якою ціною. Часом на результат конкурсної програми фестивалю, а вона, зазвичай, займає значну частку загально-го свята, впливають не лише творчі здібності, а й фінансові вкладення учасників.

Ми підтримуємо позицію науковців, згідно з якою фестиваль — це не просто конкурс або змагання, у ньому є головне і найцінніше — створення атмосфери свята, а не змагання. Верховенство святкового настрою відрізняє фестивалі від конкурсів, змагань. У фестивалі не потрібно демонструвати обов'язкові елементи. Така форма культурної практики, як фестиваль, відзначається повною свободою. Гармонійне поєднання природи свята і змагального начала свідчить про фестиваль як про універсальне поліфункціональне явище, що сприяє розвитку творчого потенціалу особистості, суспільства загалом.

Фестиваль, як явище поліфункціональне, виконує основні функції, властиві масовому свята з урахуванням своїх особливостей. Дослідник А. Барабанов (2015), аналізуючи фестивальний рух ХХ–ХХІ ст., виокремлює такі його функції:

- просвітницьку (можливість для глядача, критиків та самих артистів «познайомитись» із художніми досягненнями в тій чи іншій галузі мистецтва, з процесами, які в ній відбуваються, і новими тенденціями);
- комунікативну (допомога у створенні інтеграційних проєктів, проведення гастролей, використання різноманітних форм співробітництва);
- економічну (стимул для розвитку інфраструктури, туристичного бізнесу, сфери послуг тощо);
- науково-аналітичну (можливість отримати загальну «картину» і динаміку розвитку тієї чи іншої сфери культури, об'єднання тематичних фестивалів із науковими конференціями, «круглими столами» та іншими способами комунікації);
- популяризаторську (відкриття нових вітчизняних і закордонних імен, творчих колективів, мистецьких творів; переосмислення традиційних знань тощо);
- виховну (підготовка публіки з гарним «мистецьким смаком»). Слід зазначити, що фестиваль як форма культурно-дозвілєвої діяльності є важливим засобом організації вільного часу для саморозвитку молодого покоління, а отже як форма культурного відпочинку широко використовується у виховній і соціально-культурній діяльності під час роботи з дітьми, молоддю, дорослою аудиторією.

- навчальну (об'єднання фестивалів з майстер-класами, творчими семінарами, тренінгами та іншими формами інтерактивних занять, залучення до проведення фестивалю учасників). Сучасні фестивальні заходи сприяють створенню максимально широкого поля для творчої взаємодії як професіоналів у сфері різних видів мистецтв — театру, музики, кінематографа тощо, так і глядачів.
- дозвіллеву (створення святкового настрою) (Барабанов, 2015, с. 40–42).

До вищезазначеного додамо, що комунікативна функція фестивалю, безумовно, може вважатися основною. Адже фестиваль є унікальним комунікативним каналом, що сприяє спілкуванню близьких за духом людей, налагодженню контактів, творчих зв'язків, обміну досвідом. Головна особливість фестивалю полягає в тому, що він не має територіальних і національних кордонів. У цьому аспекті його можна порівняти з Вавилоном, будівельники якого розмовляли різними мовами, належали до різних соціальних верств і груп, але чудово розуміли один одного. Крім того, театралізовані масові свята є своєрідною ідеологічною системою, що зумовлює постійний вплив на людей, відображає світоглядні, ідейно-моральні та естетичні позиції суспільства.

Соціально-інтеграційна функція фестивалю зумовлена його масовістю. Унікальна можливість проявити себе робить фестиваль популярним та затребуваним у сфері залучення великої кількості людей, особливо молоді, у культурному житті суспільства.

Однією з важливих у переліку функцій фестивалю, на наш погляд, є емоційно-психологічна. Вона виявляється в тому, що фестиваль — це відображення громадської думки художньої творчості, змагання талантів, завоювання нагород, особливий святковий настрій; участь у культурних подіях «разом з усіма і на очах у всіх сильніше впливає на членів групи і має суттєвіші наслідки для них, ніж участь у культурних подіях повсякденності» (Барабанов, 2015, с. 43). Рекреаційна функція фестивалю допомагає його учасникам на деякий час вирватися зі звичних буденних рамок, змінити ритм життя, отримати заряд енергії, творчої активності. З іншого боку, фестиваль потребує значних зусиль не лише від організаторів, а й від самих учасників. Виховним змістом характеризується наступна функція фестивалю — просвітницька. Вона пов'язана з розвитком внутрішнього світу людини, формуванням моральної системи цінностей, утвердженням духовних орієнтирів. Просвіта пов'язана з релігійними поняттями. У давні часи свято часто виконувалось в жанрі містерії, великодніх і різдвяних урочистостях. Фестивальне свято — це своєрідне балансування, альянс гри і життя, школи і театру, розваги та виховання. Воно стає оригінальною формою пізнання, надає несподівані відповіді на запитання, що хвилюють глядача.

Ідеологічну та агітаційну функцію фестивалю відзначали дослідники радянського періоду А. Меньшиков (2004) та М. Літвінова (2003). Базуючись на результатах аналітичного огляду проведених масових свят, дослідниця М. Літвінова (2003) зазначає: «Ідеологічність закладена в самій природі свята. Масові свята (гуляння) та видовища є своєрідною ідеологічною системою, яка забезпечує постійну дію на людей, відображає світо-споглядальну, ідейно-моральну і естетичну позицію суспільства» (Литвинова, 2003, с. 39). Зазначимо, найяскравіше це твердження проявилось в умовах радянського історичного періоду.

Проаналізований вище перелік функцій вказує на:

- багатогранність і багатофункціональність фестивалю як форми презентації мистецтва;
- зв'язок функцій фестивалю з основними тенденціями соціально-культурного розвитку;
- можливість виявити функції фестивалю щодо глядачів, митців, виконавців, критиків та мистецтва загалом.

Як фактор соціально-культурної комунікації розглядає фестиваль уже згадана М. Літвінова (2003). Дослідниця зауважує: «Сучасні фестивалі взаємопов'язані з соціально-культурними процесами і відображають всі аспекти соціальних взаємин, їхні специфіку і різноманіття. Спілкування та обмін інформацією, у формах художньої творчості, яскраво виражені у фестивалях, що ґрунтуються на міжособистісних, міжнаціональних і міжкультурних відносинах. Нині цінність фестивалю очевидна, він активно використовується як спосіб ведення культурного діалогу» (Литвинова, 2003, с. 93). Аналогічно дефініцію трактує й П. Ніколаєва (2010), розглядаючи в дисертаційному дослідженні фестиваль як сучасний засіб комунікацій; визначаючи його як форум міжкультурного значення, який є універсальною формою «глобального культуротворчого процесу, що є водночас способом рефлексії культури в її різноманітті і засобом генерації нової культури, здатної відповідати потребам сучасного суспільства» (Николаева, 2010, с. 8). Аналіз феномена фестивалю як форми міжкультурної комунікації дозволив П. Ніколаєвій (2010) виокремити суттєві ознаки національних та наднаціональних міжкультурних фестивалів: «Національні фестивалі передбачають спілкування в межах єдиної спільності, хоча і складаються з різних етнічних, конфесійних, соціальних і безлічі інших культур і субкультур, але опосередкованої загальної державності. Наднаціональні фестивалі організують спілкування локальних культур, незалежно від ступеня розвиненості їхніх міжкультурних контактів» (Николаева, 2010, с. 13–14).

У наукових розвідках вітчизняних та зарубіжних дослідників представлено типологізацію фестивалів. Н. Пато (2012) типологізує фестивалі так:

- за тривалістю проведення (короткострокові (від кількох днів до двох тижнів), середньострокові (від двох тижнів до одного місяця) і довгострокові фестивальні заходи (від одного місяця до року)) (Пато, 2012);
- за статусом у культурному житті (міжнародні, національні та регіональні фестивалі). Відмінності між ними, на перший погляд, можуть бути доволі умовними, оскільки в будь-якому з означених вище фестивалів може брати участь інтернаціональний склад виконавців. Відмінності спостерігатимуть на рівні іміджу (престижу) фестивалю, у свідомості публіки, професійних виконавців і їхніх менеджерів, його значенні в системі пріоритетів міжнародного театрального і концертного ринку, або іншого ринкового сегмента сфери культури, джерелах субсидування його діяльності і фінансових можливостях оплачувати участь відомих виконавців (Пато, 2012). Залежно від спрямованості фестивалі поділяються на:
 - професійні: зазвичай присвячені новим технологіям, що використовуються в різних професійних сферах,
 - історичні: присвячені певній історичній події, епосі, легенді, обряду тощо;
 - фестивалі сучасних інформаційних технологій, що демонструють кращі досягнення в техніці, комп'ютеризації тощо.

На основі аналізу історичних типів святкової культури, П. Ніколаєва (2010) запропонувала типологізацію фестивалів, що включає професійні, народні та змішані фестивальні заходи (Николаєва, 2010, с. 15). Також дослідниця класифікує фестивалі за охопленням і типом аудиторії, яка бере в ньому участь, і виокремлює наступні види фестивальної культури:

- за походженням (від камерних до майданних свят);
- за типом святковості (урочистий і сміховий) (Николаєва, 2010, с. 15–16).

Відтак, кожен суб'єкт фестивалю інтегрований і диференційований з іншими об'єктами, а процес взаємодії між суб'єктами соціально-культурної діяльності (індивідами, групами, організаціями тощо) відбувається з метою передачі або обміну інформацією за допомогою прийнятих у певній культурі знакових систем (мов), прийомів і засобів використання. Ця характеристика фестивальної діяльності, на нашу думку, визначає базові механізми соціально-культурного процесу, що забезпе-

че можливість управління спільною життєдіяльністю людей і регулювання її окремих сфер, накопичення і трансляцію соціального досвіду.

Ми підтримуємо позицію науковців, згідно з якою в соціально-культурному просторі фестиваль визначає необхідні умови для комунікації між представниками національних та етнічних спільнот і культур: відбувається обмін творчим, соціальним і духовним досвідом, створюються нові продукти спільної творчості.

Висновки. Отже, фестиваль є дійством суспільним, масовим, святковим і пов'язаним з оцінкою чи представленням мистецьких досягнень, тому є однією з найзначущіших форм соціально-культурної діяльності, важливим засобом прояву творчого підходу та ініціативності дітей і молоді.

Підґрунтям появи й розвитку фестивалів є ігрова культура західноєвропейського Середньовіччя, театралізованими формами якого були містерії та карнавали. Активізація фестивального руху у XX ст. та його популяризація у XXI ст. є наслідком появи нової міської культури, яка постійно розвивається та вдосконалюється. Проте і нині фестиваль відбувається в тій же святково-ритуальній атмосфері, яка була характерна і для попередніх епох.

Сучасний фестиваль — явище поліфункціональне, а відтак реалізується в культуротворчих, рекреативних, освітніх, культуроохоронних та комунікативних технологіях соціально-культурної діяльності. Природа фестивалю й донині зберігає всі ті особливості, які характеризували цей культурний феномен із початку виникнення. Унікальним є те, що фестивальні практики у XXI ст. надають можливості соціуму реалізувати свої соціальні, творчі, комунікативні та інші потреби, спрямовані на духовний розвиток особистості.

Перспективи подальших досліджень. Нині, у час динамічних перетворень, теоретичні основи є базою, без якої результативна діяльність у сфері культури неможлива, проте неабиякий інтерес викликає практична сторона. Тому перспективою подальших досліджень є вивчення особливостей реалізації фестивальних практик.

Список посилань

- Барабанов, А. А. (2015). Музыкальный фестиваль как явление культуры: региональные фестивали в культурной политике России. *Культура и цивилизация*, 6.
- Давидовський, К. (2011). Міжнародний фестивальний рух у формуванні культурно-мистецького середовища України (на прикладі міжнародних музичних фестивалів «Київські літні музичні вечори» та «Віртуози планети»). *Культурологічна думка*, 3, 1. Відновлено з http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2011_3_13

- Зубенко, Д. В. (2011). Розвиток фестивального руху в сучасній Україні. *Вісник НТУУ «КПІ». Політологія. Соціологія. Право*, 4 (12). С. 110–114.
- Зуєв, С. П. (2007). *Сучасний культурний простір та семиотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.) Харків: ХДАК.
- Литвинова, М. В. (2003). *Соціокультурная динамика массовых праздников и зрелищ*. Белгород: ИПЦ «ПОЛИТЕРРА».
- Любченко, С. (2017). Сучасні рок-фестивалі в Україні. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 56. С. 19–32.
- Меньшиков, А. М. (2004). *Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения) Москва. Российская академия театрального искусства.
- Набоков, Р. Г. (2013). Фестиваль у контексті святково-сміхової культури. *Культура України*. Вип. 43. С. 118–126.
- Николаева, П. В. (2010). *Семиотика фестиваля как праздничной культуры* (Автореф. дис. ... канд. культурологии). Краснодар: Краснодарский государственный университет культуры и искусства.
- Ожегов, С. И. (2008). *Толковый словарь русского языка*. Москва: Оникс, Мир и Образование.
- Онацький, М. Ю. (2016). Сучасний стан та перспективи розвитку фестивального туризму у місті Харкові. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Міжнародні відносини. Економіка. Країнознавство. Туризм*. Вип. 5. С. 145–150.
- Орехова, Ю. В. (2005). *Фестиваль. Азбука організації*. Тверь: Золотая буква, 2005.
- Пато, Н. А. (2012). Фестиваль как феномен праздничной культуры (в контексте семиотики и современной теории информации). *Праздничная культура России: традиции и современность: материалы Всерос. с междунар. участием науч.-практ. конф. (Орел, 15–16 мая 2012)*. Орловский гос. ин-т искусств и культуры. Орел: Горизонт.
- Резникова, Е. (1978). *Фестиваль искусств как синтетическое художественное пространство* (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). СПб., РГБ.
- Репин, Ю. (2013). Оперные фестивали в истории музыкального искусства: опыт типологизации. *Київське музикознавство*. Вип. 46, 1. Узято з http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2013_46_34
- Хренов, Н. (1981). *Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики*. Москва.

References

- Barabanov, A. A. (2015). Music festival as a cultural phenomenon: regional festivals in the cultural policy of Russia. *Culture and civilization*, 6. [in Russian].
- Davydovsky, K. (2011). International festival movement in the formation of the cultural and artistic environment of Ukraine (the case of the international music festivals “Kyiv Summer Music Evenings” and “Planet Virtuosos”). *Culturological Opinion*, 3, 1. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2011_3_13. [in Ukrainian].

- Zubenko, D. V. (2011). Development of festival movement in modern Ukraine. *Bulletin NTUU "KPI". Politology. Sociology. Law*, 4 (12), p. 110–114. [in Ukrainian].
- Zuev, S. P. (2007). *Contemporary Cultural Space and Semiotics of the Music Festival (Based on Kharkiv Materials)*. (Author's dissertation ... Candidate of Arts in Knowledge). Kharkiv: KhSAC. [in Ukrainian].
- Litvinova, M. V. (2003). *Sociocultural dynamics of mass holidays and shows*. Belgorod: IPC POLITERRA. [in Russian].
- Lyubchenko, S. (2017). Modern rock festivals in Ukraine. *Culture of Ukraine. Art History*, Issue 56. p. 19–32. [in Ukrainian].
- Menshikov, A. M. (2004). *The Festival as a Sociocultural Phenomenon of the Modern Theater Process* (Author. Thesis. ... Candidate of Art Criticism). Moscow. Russian Academy of Theater Arts. [in Russian].
- Nabokov, R. G. (2013). Festival in the context of festive-laughing culture. *Culture of Ukraine*, 43. p. 118–126. [in Ukrainian].
- Nikolaeva, P. V. (2010). *Semiotics of the festival as a festive culture* (Author's dissertation ... Candidate of Cultural Studies). Krasnodar: Krasnodar state University of Culture and Arts. [in Russian].
- Ozhegov, S. I. (2008). *Interpretative Dictionary of the Russian Language*. Moscow: Oniks, Mir i Obrazovanie. [in Russian].
- Onatsky, M. Yu. (2016). The current state and prospects of festival tourism in Kharkiv. *Bulletin of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: International Relations. Economy. Country Studies. Tourism*. Issue 5. p. 145–150. [in Ukrainian].
- Orekhova, Yu. V. (2005). *Festival. ABC of organization*. Tver: Golden letter. 210 p. [in Russian].
- Pato, N. A. (2012). Festival as a phenomenon of festive culture (in the context of semiotics and modern information theory). *Festive Culture of Russia: Traditions and Modernity: Materials Vseros. with international participation of scientific-pract. Conf. (Orel, May 15-16, 2012)*. Orel State institute of arts and culture. Orel: Horizont. [in Russian].
- Reznikova, E. (1978). *Festival of the Arts as a Synthetic Art Space* (Author's dissertation ... Candidate of Art Studies). St. Petersburg, RGB. [in Russian].
- Repin, Y. (2013). Opera festivals in the history of music art: the experience of typology. *Kyiv Musicology*. Issue 46, 1. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2013_46_34. [in Ukrainian].
- Khrenov, N. (1981). *Socio-psychological aspects of interaction between art and public*. Moscow. 197 p. [in Russian].

Надійшла до редколегії 07.10.2019 р.

Розділ 2

Мистецтвознавство

Part 2

Art Criticism

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.06>

УДК 371.2:78 (477)

Т. В. Большакова, заслужений діяч мистецтв України, професор,
Харківська державна академія культури, м. Харків

bolshakova777@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0001-7107-5083>

ТВОРЧА ПОСТАТЬ А. П. ГАЙДЕНКА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ¹

Проаналізовано композиторський доробок А. П. Гайденка. З'ясовано значення його діяльності як провідного представника сучасної харківської композиторської школи. Доведено непересічну роль композитора в процесі творчого поєднання народно-музичних й академічних традицій в інструментальному, хоровому, оркестровому виконавстві. На основі багаторічного творчого спілкування з композитором та аналізу його різнопланових творів надано характеристику музичних уподобань митця.

Ключові слова: *А. П. Гайденко, музична культура України, композиторська творчість, музичний фольклор, оркестрова, камерна, хорова, вокальна музика.*

Т. В. Большакова, заслуженный деятель искусств Украины, профессор,
Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ТВОРЧЕСКАЯ ФИГУРА А. П. ГАЙДЕНКО В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНЫ

Проанализировано композиторское творчество А. П. Гайденко. Показано значение его деятельности как ведущего представителя современной харьковской композиторской школы. Доказана значимость роли композитора в процессе творческого объединения народно-музыкальных и академических традиций в инструментальном, хоровом, оркестровом исполнительстве. На основе многолетнего творческого общения с композитором и анализа его разноплановых сочинений создана характеристика его музыкальных предпочтений.

Ключевые слова: *А. П. Гайденко, музыкальная культура Украины, композиторское творчество, музыкальный фольклор, оркестровая, камерная, вокальная, хоровая музыка.*

¹ This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

T. V. Bolshakova, Honoured Artist of Ukraine, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

CREATIVE PERSONALITY OF A. HAIDENKO IN THE MUSIC CULTURE OF MODERN UKRAINE

Problem statement. There is an emphasis on an issue to folklore in the music culture of Ukraine. Now practically all leading artists find inspiration in folklore. Among these artists there is a bright figure from Kharkiv. This is a composer Anatolii Haidenko — a representative of senior generation of composers.

The aim of the article is to reveal the creative personality of composer's style of A. Haidenko and find out a place and value of this artist in the modern Ukrainian music culture.

Research methodology. Interdisciplinary methodology that is based on the co-operation of general academic (systems analysis, deductive method) and special (historical and cultural, competence) methods and approaches is used in the article.

Results. The development of A. Haidenko as a musician and composer took place under the long-term influence of bright representatives of Kharkiv folk-instrumental, music and theoretical and composer's schools.

There is a row of bright works of the widest spectrum in the artistic «luggage» of A. Haidenko: orchestral and choral opuses, chamber music and works for academic instruments — piano, violin, violoncello, French horn, and guitar.

The basic part of A. Haidenko's «composer luggage» is presented by different-genre compositions for folk instruments. The important characteristic feature of composer works of A. Haidenko is deep working and the comprehension of ancient Ukrainian folklore and immersion in music traditions of other people — nearby and remote from Ukraine. A. Haidenko masterly applies both musical folklore and modern vaudeville-jazz intonations, harmonies and rhythms.

Novelty. An attempt is made to describe the artistic preference and composer's «luggage» of A. Haidenko. The value of his activity as a leading representative of modern Kharkiv composer's school is found out. The outstanding role of a composer in the process of creative combination of folk-music and academic traditions in the instrumental, choral, orchestral performance has been demonstrated. The description of A. Haidenko's artistic tastes is given.

The practical significance. The research will serve as a supplement to methodological materials of courses the «Special instrument» «Pedagogical mastery», «Analysis of music», «Music culture», «Methodology of modern musical pedagogics».

Conclusions. The specific nature of composer's activity of A. Haidenko is revealed. It is shown that his composer's style appears in the transformation of folklore intonations, the combination of romantic attitude with difficult modern polyrhythmic and harmonic composer's language. It is found out that composer's language of A. Haidenko is based on voice-frequency basis, and improvisations, that are closely constrained by folk instrumental and song traditions.

Keywords: *A. Haidenko, music culture of Ukraine, composer creative work, musical folklore, chamber, vocal, choral music.*

В останні десятиліття ХХ — на початку ХХІ ст. в музичній культурі України спостерігається дедалі активніше зацікавлення науковців, виконавців і композиторів фольклором, творчого прочитання й перевтілення митцями у власних оригінальних творах як найрізноманітніших музичних фольклорних зразків, так і їхніх інтонаційних, гармонійних особливостей, притаманних фольклору стародавньому, й такому, що виник відносно віднедавно. Саме фольклором надихаються практично всі провідні митці сучасності, серед яких яскравою постаттю є харків'янин Анатолій Павлович Гайденко — представник старшого покоління композиторів, котрий є активною і яскравою творчою особистістю. Це зумовлює **актуальність теми дослідження**, в якому узагальнено характерні творчі ознаки, притаманні композиторським уподобанням митця.

Постановка проблеми. Творча діяльність заслуженого діяча мистецтв України, професора Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського А. Гайденка відома далеко за межами Харкова та України. Митець є членом Національної спілки композиторів України, лауреатом творчих премій ім. Б. М. Лятошинського, ім. І. І. Слатіна, ім. О. С. Масельського, володарем декількох національних музичних премій, а також Першої премії Міжнародного конкурсу композиторів ім. Гр. Китастого в м. Торонто (Канада), нагороджений орденом «За заслуги» III ступеня. Численні оркестрові, хорові, камерно-інструментальні, вокальні композиції А. Гайденка презентуються впродовж більше півстоліття на найпрестижніших концертних майданчиках України та зарубіжжя у виконанні відомих музичних колективів і солістів. Серед виконавців його творів були: оркестри під керівництвом В. Гуцала, В. Гнедаша, В. Жорданія, Р. Нігматулліна, Б. Міхеєва, Ю. Алжнева, Ю. Янка та ін., хори під орудою провідних українських хормейстерів П. Муравського, Ю. Кулика, В. Палкіна, В. Ірхи, Л. Красільникової та ін., а також К. Зорич-Кондрацької з Торонто, відомі українські інструменталісти і співаки — Б. Которович, В. Безфамільнов, Д. Агратіна, Т. Баран, А. Семешко, С. Грінченко, В. Мурза, О. Мурза, О. Міщенко, І. Снедков, Є. Черказова, С. Костогрис, Р. Кириченко та ін., музиканти з Казахстану, Білорусі, Молдови, Угорщини, Німеччини, Китаю. Чимало концертних творів автора виконуються в межах програм міжнародних і національних конкурсів виконавців на народних інструментах.

Популярність багатьох творів А. Гайденка і долучення численними музикантами-педагогами й провідними виконавцями до педагогічного та концертного репертуару опусів митця засвідчують нагальну потребу аналізу стилістичних особливостей і значення його творчості в сучасному українському музично-культурному контексті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Характеристика деяких аспектів композиторського набутку А. Гайденка у творах для баяна (акордеона) надана в публікаціях (Башмакова і Мушинський, 2017), (Большакова, 2007), (Єрьоменко, 2018), (Пташенко, 2018). Творчий доробок А. Гайденка проаналізовано також і в контексті висвітлення загальних тенденції в баянній та акордеонній творчості сучасних українських композиторів (Дякунчак і Душний, 2016); (Дяченко, 2012); (Нижник, 2009). Творчість А. Гайденка побіжно віддзеркалюється і в контексті вирішення дослідниками інших проблем, зокрема у сферах хорового (Вербицька-Шокот, 2007), бандурного (Дуфанець, 2016) репертуару, виконавства на цимбалах (Баран, 2008), або висвітлення творчих портретів відомих музикантів, які безпосередньо контактували з А. Гайденком (Мартинюк, 2013); (Рощенко-Авер'янова, 2013). Окремі фрагменти творчого шляху композитора набули відображення в статтях у періодичних і спеціальних музичних виданнях (Гуцал, 1997); (Имханицкий, 1999); (Рудакова, 1998); (Черкашина і Гейвандова, 1981); (Юферова, 1985). Основні етапи творчої біографії А. Гайденка висвітлені у двох публікаціях А. Семешка (А. Семешко, 2010, 2017). У першій з них — розгорнутому інтерв'ю з митцем, висвітлюються, зокрема, деякі особливості його композиторського стилю.

Наведені вище публікації присвячені розкриттю окремих ознак композиторського доробку А. Гайденка методом вибіркового аналізу його творів, проте комплексної характеристики творчості А. Гайденка бракує й досі.

Мета статті — виявити характерні творчі особливості композиторського стилю А. Гайденка і з'ясувати місце й значення постаті митця в сучасній українській музичній культурі. Особисте багаторічне професійне і дружнє неформальне спілкування автора цього дослідження з митцем, багаторазове відвідання концертів, на яких виконувалися його найрізноманітніші оркестрові, хорові, пісенні, камерно-інструментальні опуси, ознайомлення студентів із творами майстра в процесі занять у класі спеціального інструмента сприяло поєднанню виконавського, слухацького й педагогічного досвіду під час роботи над темою.

Виклад основного матеріалу дослідження. Становлення А. Гайденка як музиканта й композитора відбувалося під багаторічним впливом яскравих представників харківської народно-інструментальної, музично-теоретичної і композиторської шкіл. У цьому списку — перший викладач по класу баяна в місцевому музичному технікумі (з 1920-х рр.) М. В. Пономарьов, а також — яскравий педагог і композитор В. Я. Подгорний, музикознавець П. П. Калашнік, композитор В. М. Золотухін.

Віртуозне володіння баяном, глибока фахова обізнаність у народно-інструментальній музичній сфері, примножена на ґрунтовну музично-теоретичну підготовку, а також чималий досвід концертмейстерської роботи зі співаками та інструменталістами зумовили головний напрям композиторської творчості А. П. Гайденка, адже серед його доробку преважують численні твори для народних інструментів: баяна, акордеона, цимбалів, скрипки, домри, бандури, балалайки: сольні, ансамблеві, оркестрові.

Проте в мистецькому багажеві митця є яскраві твори найширшого спектра: оркестрові (для симфонічного колективу та народних інструментів) та хорові опуси (для академічного, народного, дитячого хорів), камерна музика та твори для академічних інструментів – фортепіано, скрипки, віолончелі, валторни, гітари.

Чи не найоригінальнішим і єдиним серед камерних творів у доробку композитора є Соната-елегія для віолончелі та фортепіано «Pro memoria», присвячена пам'яті видатного українського віолончеліста, ректора Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського (1975–1991) Г. Б. Авер'янова й створена за ідеєю та первісною темою його вдови, кандидата мистецтвознавства, професора кафедри історії музики ХІМ ім. І. П. Котляревського З. Б. Юферової (Роценко-Авер'янова, 2013, с. 324).

Хорова творчість А. Гайденка презентована яскравою духовною музикою на канонічні тексти («Богородице, Діво, радуйся», «Достойно єсть»), творами, присвяченими релігійній («Не бойтесь говорить о Боге» (слова О. Романовського), календарно-обрядовій («Щедрий вечір», «Засівна» на слова І. Дробного, «Колядники» на вірші В. Забаштанського) тематиці, громадянсько-патріотичними («Україно, молюся за тебе» на вірші В. Забаштанського) та ліричними зразками.

Одним із найпоказовіших творів А. Гайденка є концерт-триптих «Весни Велесові» для хору з ударними інструментами, у якому автор поєднує архаїчні інтонації з «фарбами» сучасного композиторського письма й виразним ритмічним супроводом ударних інструментів, які, разом з хористами, є повноправними учасниками музично-сценічного дійства.

Визначальною ознакою яскравого оркестрово-хорового твору А. Гайденка — кантати «Чотири дійства» для двох хорів, солістів та оркестру, за визначенням А. Мартинюка (Мартинюк, 2013, с. 285), є синтез сучасних засобів композиторського письма з переосмисленням фольклорних першоджерел.

Особливе місце в хоровому доробку А. Гайденка належить ревієму для мішаного хору a cappella «Стражденна мати» на слова

В. Забаштанського (1996), присвяченому Голодомору (1932–1933-х рр.) і долученому до програми Меморіального концерту з творів українських композиторів у канадському Торонто під час відзначення 75-х роковин цієї трагедії (Турчин-Дувірак, 2008). Канадська вчена українського походження Т. Турчин-Дувірак (Турчин-Дувірак, 2008) відзначає в цій композиції «фрескову, майже зорову виразність», а на виконавців цього твору — хористів капели ім. П. Майбороди радіокомпанії України, твір справив глибоке враження (Семешко, 2010, с. 71).

Але основну частину доробку А. Гайденка становлять різножанрові композиції для народних інструментів.

Творчості А. Гайденка притаманне не лише глибинне опрацювання й переосмислення старовинного українського фольклору, а й занурення в музичні традиції інших народів — сусідніх і віддалених від України. Так, з-під пера митця вийшли і презентуються на численних концертних майданчиках такі різноманітні за жанрами й виконавським складом твори з яскраво національною визначеністю, як «Serduzkowa biesiada» (за польським танцем «оберек») для бандури з оркестром, пісні «Kukuleczka» та «Чому ти, дівчино», «Польський пейзаж» і «Вавельський собор у Кракові» з циклу «Прелюдії-картини для баяна» (за польськими народними піснями, інструментальними мелодіями, інтонаціями й ритмами), Концерт для акордеона зі струнним квартетом (камерним оркестром) «Esse Homo», в якому переосмислюється старовинна англійська народна мелодія «Зелені рукави», п'єси для скрипки з оркестром народних інструментів: рапсодія для скрипки та баяна «Заграй ми, цигане...», концерт-рапсодія для цимбалів з оркестром «Циганіада» з ромсько-угорськими інтонаціями, пісня «Мерцішор» на слова М. Томенка і концертна п'єса для баяна «Весняна хора» з румунсько-молдавською інтонаційною палітрою, п'ять вальсів для акордеона в стилі французьких мюзетів «Паризькі таємниці», «Балканський триптих» для баяна, концертні п'єси «Плетеніца» та «Невестино коло» для дуету баяністів, з гармонічним забарвленням, мелодійними інтонаціями і ритмами, характерними для південнослов'янських культур, концертна п'єса «Вербунк», яка відтворює словацький народний танець й існує у двох версіях: для баяна та для цимбалів з оркестром, концертна п'єса для двох баянів «Здравейте, друзарі» на болгарські народні теми, фантазія для двох баянів «Вечір у горах», у якій, за визначенням С. Пташенка (Пташенко, 2018, с. 94), «колюритно відтворюється пісенне й танцювальне музикування багатьох народів Кавказу, розкривається образність, навіяна їх побутом, працею, дозвіллям, звичаями».

Водночас і, нерідко, паралельно зі зверненням до музичного фольклору — «від давніх обрядових пісень-плачів, веснянок, хороводних,

ігрових, ліричних пісень до мелодій відносно недавніх часів — міських народних пісень, частівок, коломийок тощо» (Семешко, 2017), А. Гайденко майстерно застосовує й сучасні естрадно-джазові інтонації, гармонії та ритми. Так, якщо Перший концерт для баяна з оркестром характеризується, насамперед, «...зв'язком з народнопісенними витоками, а точніше, з так званим “допісенним” (І. Земцовський) пластом фольклору» (Нижник, 2009, с. 138), то, наприклад, у циклі «Паризькі таємниці», виконаному в стилі французьких мюзетів, який, за твердженням Ю. Дяченка (Дяченко, 2009, с. 375), «є знаковим опусом сучасного баянного мистецтва», композитор використовує естрадно-джазову стилістику, насамперед характерну для французької традиції виконавства на акордеоні: «раптові динамічні контрасти, зміщення акцентів із сильних на слабкі долі тактів, акордовий вступ, віртуозність, яскравість музичних фраз та речень, що є типовим для французьких мюзетів. [...] Типова мелізматика французьких “мюзетів” якісно та професійно впроваджена А. Гайденком у всьому циклі творів. Основою такої мелізматика є: довгі висхідні або низхідні форшлаги по звукам акорду, форшлагіві оспівування окремих звуків, хроматичні форшлагіві ходи (імітація “підїздів” до звуку), морденти, короткі форшлаги» (Дяченко, 2017, с. 375). Згідно з автором, вільне володіння акордеоном дозволило йому застосувати фактурні й технічні прийоми, а також мелізматику, притаманну цьому інструментові (Семешко, 2010, с. 70). Ю. Дяченко наголошує, що в «Паризьких таємницях» «...своєрідністю композиторської техніки автора є поєднання професійного та аматорського виду мистецтва. Такий синтез більш якісно вплинув на розвиток “мюзету”» (Дяченко, 2012, с. 378).

Написаний А. Гайденком на прохання відомого українського баяніста О. Міщенка Другий концерт для баяна з оркестром і записаний цим же професійним музикантом багату фольклорну складову висвітлює за допомогою найрізноманітніших баянних віртуозно-технічних барв.

А. Гайденко активно і вдало експериментує у своїх творах зі сполученням тембрів різних інструментів, на перший погляд неспівставних. Так, створений ним нещодавно концерт для балалайки з камерним оркестром, присвячений першому його виконавцю — талановитому харківському музикантові С. Костогризу, визначається майстерним поєднанням колористичних барв балалайки і струнних, які не лише відтіняють, а й взаємодоповнюють одна одну, створюючи витончені музичні кольори.

Міжнародне визнання творчості А. Гайденка підтверджує відзначення його на Міжнародному конкурсі композиторів — авторів творів для бандури в Торонто Першою премією (концертна п'єса «Світло

червневого місяця»), а також виконання «Циганіади», написаної для Міжнародного конкурсу ім. Г. Хоткевича не лише під час проведення цього мистецького форуму, а й, згодом, на VI конгресі цимбалістів на концертних цимбалах системи «Шунда» та під час гастрольного туру в Будапешті, Празі, Штутгарті, а нещодавно й у Мексиці (соліст — блискучий молодий український музикант молдавського походження М. Захарія), перекладення цього твору на білоруські цимбали та схожий з цимбалами китайський янгчін, наявність фондових записів численних композицій митця не лише в Україні, а й у Росії. Разом з іншими відомими сучасниками-колегами — М. Скориком, В. Сильвестровим, Є. Станковичем, Л. Дичко, Б. Фільц і найяскравішими представниками молодшого покоління — В. Рунчаком, Ю. Алжневим, І. Гайденом, О. Щетинським, О. Козаренком та ін. А. Гайденко своєю творчою, педагогічною і громадською діяльністю робить неоціненний внесок у розвиток сучасної української музичної культури, її популяризацію в різних країнах і на різних континентах.

Визначальним компонентом характеристики А. Гайденка — людини й митця є те, що його не залишають байдужим людські почуття і хвилювання. Він упевнений: «...байдужа особистість, до того ж егоїстична, яка не любить ані цей світ, ані людей, не може створити щось значиме для інших людей. Творчість — це відзеркалення почуттів людини, його ставлення до явищ, що викликані життєвими колізіями, засобами мистецтва [...]» (Семешко, 2010, с. 71). Головним критерієм для митця в процесі створення нового музичного опусу є, за його власними словами, «ясність задуму, щирість висловлювання, апеляція не лише до розуму слухача, але й до його почуттів, концертність й легкість сприйняття попри будь-які складності сучасних композиторських технік» (Семешко, 2010, с. 66). Як зазначає сам А. Гайденко, він намагається почути створене вухами слухача для того, щоб примусити людину співпереживати разом із ним (Семешко, 2010, с. 68).

Загальний світлий настрій більшості творів А. Гайденка пояснюється здоровим світовідчуттям їхнього автора. За влучним визначенням А. Семешка, з яким погоджується й сам А. Гайденко, його музиці властиві «гармонійність, урівноваженість пропорцій форми, чіткість і рельєфність тематичних характеристик. [...] Навіть у драматичних творах відчувається тяжіння до світлих і незамулених образів. Попри використання сучасних засобів композиторського письма, музика А. Гайденка є глибоко романтичною» (Семешко, 2010, с. 70).

Висновки. Головними характеристиками творчості А. Гайденка є часте звернення до найрізноманітніших фольклорних зразків, але не просте

їх цитування або гармонічне опрацювання, а авторське точне перетворення фольклорних інтонацій, поєднання романтичного світовідчуття зі складною сучасною поліритмічною і гармонічною композиторською мовою, яка базується на тональній основі, а також — у більшості створених ним опусів — імпровізаційність, що тісно пов'язана з народними інструментальними й пісненими традиціями. Оптимістичність найрізноманітніших опусів митця, примножена на легкість їхнього сприйняття й розуміння і музикантами-професіоналами, і широкою аудиторією, робить їх популярними серед широкого загалу. Проте це не свідчить про намагання композитора спрощувати свою музичну мову або підлаштуватися під очікування публіки. Навпаки, А. Гайденко своїми творами немов би «наближує» пересічних слухачів до власного світосприйняття, апелюючи до їхніх найінтимніших, найтонших почуттів завдяки поєднанню широкості музичного висловлювання і високого професіоналізму досвідченого поважного майстра.

Перспективи подальших досліджень стосуються аналізу своєрідності композиторського стилю А. П. Гайденка в контексті жанрової варіабельності його творчості.

Список посилань

- Баран, Т. (2008) *Цимбали та музичний професіоналізм*: підручник. Львів: Афіша.
- Башмакова, Н. В. і Мушинський, В. В. (2017). *Концерт для баяна з оркестром № 1 Анатолія Гайденка*: аспекти композиторської інтерпретації жанру. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*: збірник наукових статей, 13, 5–15. Дніпро: ГРАНІ.
- Большакова, Т. В. (2007) *Концертні твори для баяна А. Гайденка*: посібник для студентів та викладачів вищих музичних навчальних закладів. Харків: ХДАК.
- Вербицька-Шокот, І. В. (2007) *Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть* (Автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства (17.00.03 — музичне мистецтво)). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Гуцал, В. (1997). Він торує власний шлях. *Культура і життя*, 2.
- Дуфанець, М. Т. (2016). *Оригінальний концертний репертуар для бандури* (Дипломна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр» [Рукопис]). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів.
- Дякунчак, Ю. И. и Душный, А. И. (2016). Творчество для баяна-аккордеона композиторов Украины конца XX — начала XXI веков: стилевые особенности. *Наука, искусство, культура*: сборник научных трудов. ГБОУ ВПО Белгородский государственный институт искусств и культуры, 4(12), 16–24.

- Дяченко, Ю. (2012). Естрадно-джазова стилістика в творчості харківських композиторів-баяністів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: збірник наукових статей, 36, 368–380. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Срьоменко, А. Ю. (2018 (1)). Дитяча музика А. Гайденка: Баянні цикли дидактично-інструктивної спрямованості. *Культура України*, 61, 74–85.
- Срьоменко, А. Ю. (2018 (2)). Сонати А. Гайденка для баяна соло в контексті розвитку жанру в Україні. *Мистецтвознавчі записки*, 33, 296–305.
- Имханицкий, М. (1999). Композиторы-юбиляры Харьковского института искусств. *Народник*, 3.
- Мартинюк, А. (2013). Епістемологічна цінність творчої діяльності Вячеслава Палкіна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : збірник наукових статей, 38, 279–292.
- Нижник, А. (2009). Украинский баянный концерт 1970-х годов: тенденции развития жанра. *Музичне мистецтво*, 9, 133–141. Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Донецьк — Львів: Юго-Восток.
- Пташенко, С. В. (2018). Специфіка пісенно-танцювальної жанровості у творах для баяна Анатолія Гайденка. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 48, 85–101. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Рощенко-Аверьянова, Е. (2013). Универсализм творческой личности виолончелиста Г. Б. Аверьянова. *Музичне мистецтво і культура*: науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової, 17, 317–328. Одеса.
- Рудакова, С. (1998). Служіння музиці. *Музика*, 5.
- Семешко, А. (2017). Анатолію Гайденку — 80! *Українська музична газета*, 4 (106). Жовтень-грудень.
- Семешко, А. А. (2010). *Портреты современных композиторов-баянистов* (в форме диалогов). Анатолий Гайденко. 84. Харьков: Майдан.
- Турчин-Дувірак, Т. (2008). *Меморіальний концерт до 75-их роковин Голодомору в Україні*. Retrieved from http://www.infoukes.com/newpathway/46-2008_Page-11-1.html (date of request: 29.11.2018).
- Черкашина, М. і Гейвандова, К. (1981). Композитор, фольклор, традиція. *Культура і життя*, 17 вересня.
- Юферова, З. (1985). Це було під Рівне. *Культура і життя*, 2 червня.

References

- Baran, T. (2008). *Dulcimers and musical professionalism: textbook*. Lviv: Playbill. [in Ukrainian].
- Bashmakova, N. V., Mushinsky, V. V. (2017). Concert for a bayan with an orchestra № 1 by Anatolii Haidenko: aspects of composer's interpretation of genre. *Opinion of musicologist of Dnipropetrovsk Oblast: collection of the scientific articles*, 13, 5–15. Dnipro: VERGES. [in Ukrainian].

- Bolshakova, T.V. (2007). *Concert works for the bayan of A. Haidenko: manual for students and teachers of higher music educational establishments*. Kharkiv: KhSAC. [in Ukrainian].
- Verbitska-Shokot, I. V. (2007) *A genre of requiem is in choral work of the Ukrainian composers of border millenniums (Abstract of dissertation ... candidate of art study (17.00.03 — music art))*. The Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Gutsal, V. (1997). He is directed by an own way. *Culture and life*, 2. [in Ukrainian].
- Dufanec, M. T. (2016). *Original concert repertoire for a bandura: diploma work on the receipt of educationally-qualifying level master's degree [Manuscript]*. Lviv National Musical Academy named after Mykola Lysenko. Lviv. [in Ukrainian].
- Dyakunchak, Y. I, Dushniy, A. I. (2016). Work for the bayan-accordion of composers of Ukraine of the late 20th — early 21st centuries: stylish features. *Science, art, culture: collection of scientific works. GBOU VPO the Belgorod state institute of arts and culture*, 4 (12), 16–24. [in Russian].
- Dyachenko, Y. (2012). To Vaudeville-jazz style in work of the Kharkiv bayan composers. *Issues of co-operation of art, pedagogics and theory and practice of education: Collection of the scientific articles*, 36, 368–380. The Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Yeriomenko, A. Y. (2018 (1)). Child's music of A. Haidenko: Bayan cycles of didactics-instructional orientation. *Culture of Ukraine*, 61, 74–85. [in Ukrainian].
- Yeriomenko, A. Y. (2018 (2)). Sonatas of A. Haidenko for the bayan solo in the context of development of genre in Ukraine. *Study of art messages*, 33, 296–305. [in Ukrainian].
- Imkhanitsky, M. Anniversaries of the Kharkov Institute of Arts (1999). *Populist*, 3. [in Russian].
- Martyniuk, A. (2013). Epistemological value of creative activity of Vyacheslav Palkin. *Issues of co-operation of art, pedagogics and theory and practice of education: collection of the scientific articles*, 38, 279–292. The Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Nyzhnyk, A. (2009). Ukrainian bayan concert of 1970^s : progress of genre trends. *Musil art*, 9, 133–141. Donetsk State Musical Academy named after S. S. Prokofiev, Lviv National Musical Academy named after M. V. Ly-senko. Donetsk — Lviv — Southeast. [in Russian].
- Ptashenko, S. V. (2018). A specific of song-dancing genre is in works for the bayan of A. Haidenko. *Issues of co-operation of art, pedagogics and theory and practice of education*, 48, 85–101. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Roschenko-Averyanova, E. (2013). Universalism of creative personality of violoncellist G.B. Averiyarov. *Music art and culture: scientific announcer of the Odessa National Musical Academy the named by A.V. Neszhdanova*, 17, 317–328. Odessa. [in Russian].

- Rudakova, S. (1998). Service to music. *Music*, 5. [in Ukrainian].
- Semeshko, A. (2017). To Anatolii Haidenko — 80! *Ukrainian musical newspaper*, 4 (106). October-December. [in Ukrainian].
- Semeshko, A. A. (2010). *Portraits of modern bayan composers (in form of dialogues)*. Anatoliy Haidenko. 84. Kharkiv : Maidan. [in Russian].
- Turchin-Duvirak, T. (2008). A memorial concert is to the 75th anniversaries of Holodomor in Ukraine. [in Ukrainian].
- Cherkashina, M., Geivandova, K. (1981). Composer, folklore, tradition. *Culture and life*, on September, 17. [in Ukrainian].
- Yuferova, Z. (1985). It was under Rivne. *Culture and life*, June, 2. [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 08.08.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.07

УДК 077:008-028.26](045)

О. В. Мусієнко, аспірантка, факультет культурології, Харківська державна академія культури, м. Харків

helga4bright@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-9562-2165

ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «ІНТЕРНЕТ-ВІДЕОХОСТИНГ» У СУЧАСНІЙ АУДІОВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ¹

Запропоновано нову концепцію визначення поняття «інтернет-відеохостинг» у сучасній аудіовізуальній культурі. Проаналізовано попередні концепції визначень відеохостингу, відмінності та подібності наведених дефініцій. Сформульовано власне визначення «інтернет-відеохостинг», яке містить культурну значимість, досягнення та художньо-естетичну складову цієї платформи в аудіовізуальній культурі.

Метою статті є розгляд інтернет-відеохостингу як масштабної аудіовізуальної платформи авторських думок, тісно пов'язаної з передовими інформаційно-інтегративними технологіями та новітніми художньо-естетичними засобами.

Ключові слова: *відеохостинг, Інтернет, нові медіа, аудіовізуальне мистецтво.*

О. В. Мусиенко, аспирант, факультет культурологии, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ «ИНТЕРНЕТ-ВИДЕОХОСТИНГ» В СОВРЕМЕННОЙ АУДИОВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Предложена новая концепция определения понятия «интернет-видеохостинг» в современной аудиовизуальной культуре. Проанализированы предыдущие концепции определений видеохостинга, различия и сходства приведенных дефиниций. Сформулировано собственное определение «интернет-видеохостинг», которое содержит культурную значимость, достижения и художественно-эстетическую составляющую этой платформы в аудиовизуальной культуре.

Целью статьи является рассмотрение интернет-видеохостинга как масштабной аудиовизуальной платформы авторских мыслей, тесно связанной с передовыми информационно-интегративными технологиями и новейшими художественно-эстетическими средствами.

Ключевые слова: *видеохостинг, Интернет, новые медиа, аудиовизуальное искусство.*

¹ This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

O. V. Musienko, postgraduate student, Faculty of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE DEFINITION OF CONCEPT “VIDEO HOSTING ON THE INTERNET” IN THE CONTEMPORARY AUDIOVISUAL CULTURE

Relevance of research topic. Video hosting is effective cultural platform and a channel for promoting values, views and ideas and one of the most influential new media now. Further study of its features can predict a person’s cultural views in the future.

The aim of the article is to create a modern definition of “video hosting on the Internet”, which will include the cultural significance, achievements and the artistic and aesthetic component of this platform in audiovisual culture.

Research methodology uses cultural and art-based approaches to the subject of analysis. The article also uses methods of systematic, comparative and art-study analysis. The author highlights the main features of Internet video hosting in audiovisual culture.

The results of terminological exploration of the definition of “video hosting on the Internet” prove that there are several concepts of this term. The author’s concept allows adding to the existing information, sociological and cultural concepts as well as the art-study aspect, which essentially complements the characteristic features of this latest platform / genre form. The article summarizes the previous concepts of definition of video hosting and analyzes the differences and similarities of the above definitions. The author forms her own definition applicable to the field of audiovisual art. The study is based on the analysis of the existing structures and characteristics of video hosting narratives.

Novelty. The author proposes a new concept for the definition of “video hosting on the Internet” in the contemporary audiovisual culture.

The practical significance. The prospects for further research are related to the study of the art of video hosting on the Internet. The author believes that further research and confirmation of the hypotheses presented can be considered as an overview of the analysis of the general definition of Internet video hosting service and a significant step towards critical thinking of the appearance of new media.

Keywords: *video hosting, Internet, new media, audiovisual art.*

Постановка проблеми. Поняття «інтернет-відеохостинг» є одним із найпоширеніших та гібридно використовуваних термінів, які не мають чіткого значення. Зазвичай воно належить (як вказує частина слова — відео) до культурних питань аудіовізуального простору та (як вказує друга частина слова — хостинг) до розміщення зазначеного вище продукту. Проте розуміння поняття «інтернет-відеохостинг» відсутнє і фактично не набуло узагальненого формулювання в науковому дискурсі.

У багатьох спробах наукового визначення та пояснення поняття «відеохостинг» використовують для позначення широкого спектра

різних явищ. Воно може бути позначене як «веб-сервіс, що має спеціальний програвач для перегляду відео» (*Online video platform*), а також як безпосередньо «велике сховище відео» (*Что такое видеохостинг*). Водночас, слід зазначити, що спроби сформувавши наведену дефініцію стосуються культурної практики користувачів Інтернету або досліджень теорій нових медіа.

Наразі інтернет-відеохостинги відіграють роль ефективної культурної платформи й каналу популяризації цінностей, поглядів та ідей і дотичні до появи найвпливовішого новітнього медіа, яке має змогу в майбутньому змінювати культурний світогляд людини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчення наукових праць виявило, що комплексного розгляду терміна «інтернет-відеохостинг» у сучасній аудіовізуальній культурі фактично не відбулося, що зумовлює безперечну актуальність цього дослідження. Тому, насамперед, було розглянуто суміжні теми, пов'язані з дослідженням Інтернету. Автором опрацьовано матеріали щодо технічного визначення предмета дослідження, а також розвідки, у яких вивчаються соціальні та культурологічні передумови середовища, що стали каталізатором появи інтернет-відеохостингу.

Мета статті — дослідити термінологічну систему, у якій визначається поняття «інтернет-відеохостинг» в контексті мистецтвознавчого термінологічного ареалу.

Інтернет-відеохостинг — це багатозначне поняття, що на сьогодні не набуло системного та всебічного розгляду. Тому, зважаючи на багатозначність наведеного терміна, автор має на меті сформувавши власне визначення інтернет-відеохостингу у цій статті.

Використано культурологічний та мистецтвознавчий підходи до об'єкта та предмета аналізу. У статті також використовуються методи системного, компаративного та мистецтвознавчого аналізу. Метод системного аналізу дозволяє розглянути використання терміна відеохостинг як компонента інформаційної, культурологічної та соціальної складової Інтернету. Метод мистецтвознавчого аналізу виокремлює формотворення і художньо-естетичні особливості аудіовізуальних творів, що є головною складовою відеохостингу. Компаративний метод висвітлює головні ознаки, притаманні відеохостингу в сучасній аудіовізуальній культурі, за допомогою зіставлення зі специфічними ознаками традиційних визначень.

Виклад основного матеріалу дослідження. Відсутність наукових мистецтвознавчих рефлексій щодо предмета вивчення зумовлює системний підхід до аналізу визначень інтернет-відеохостингу. Базаючись на аналізі публікацій з проблеми, автор розробив власну типологію

наявних концепцій, яка основана на аналізі основних точок зору на визначення інтернет-відеохостингу, що охоплює інформаційні, культурні та соціальні визначення цього поняття.

Ймовірно, найдавнішою і найпоширенішою концепцією визначення відеохостингів є інформаційна. Вона належить до початкових дискусій про нові медіа та означає появу перших творчих доробків користувачів ранніх віртуальних спільнот, що розвивалися за допомогою розгалуженої системи Інтернет (початок 2000-х рр.). Згідно з цією концепцією, відеохостинги є веб-сервісом, що «дозволяє завантажувати і переглядати відео в браузері, наприклад, через спеціальний програвач. Водночас більшість подібних сервісів не надають відео, дотримуючи таким чином принципу «контент генерує користувач» (User-generated content). Відеохостинг набув популярності разом із поширенням ширококосмугового доступу в Інтернет і розвитком (здешевленням) жорстких дисків (на яких стало можливо довготривало зберігати величезні обсяги інформації)» (*Online video platform*).

Влучним та узагальнюючим визначенням є, на наш погляд, «веб-сайт, який дозволяє користувачам завантажувати та обмінюватися своїми відеокліпами з широкою публікою або запрошеними гостями» (*Video sharing site, www.pcmag.com*). Можна підкреслити, що користувачі таких платформ сприймають відеохостинги як катализатор розвитку технічно-інформаційної глобалізації сучасності.

Як зазначає Джек Голдсміт (Jack Goldsmith) у своїй статті «Хто контролює Інтернет? Ілюзії світу без кордонів» (*Who Controls the Internet? Illusions of a Borderless World*), «оскільки багато користувачів (відеохостингів) не мають необмеженого веб-простору, завдяки платній послугі або через пропозицію інтернет-провайдера, послуги відеохостингу стають дедалі популярнішими, особливо у зв'язку з бурхливим зростанням популярності блогів, інтернет-форумів та інших інтерактивних сторінок... Контент може бути або створеним користувачем аматорським кліпом, або комерційним продуктом. Індустрія розваг використовує цей носій для випуску музики, відео, фільмів і телевізійних шоу безпосередньо для публіки... Більшість людей не володіють веб-серверами, і це зумовило попит на створений користувачами відео-контент» (Goldsmith, Jack; Wu, Tim, 2006, p. 143). Тобто інтернет-відеохостинги за п'ятнадцять років існування, хоча і перебувають на етапі розвитку, проте стали основою нового медіа, що переймає більшість напрацювань та структур традиційних медіа.

Тому *інформаційну концепцію* інтернет-відеохостингу можна розглядати як індивідуалізований рівень використання технологій і цифрової інформації, що створює шаблон взаємодії та розповсюдження

аматорського й комерційного аудіовізуального матеріалу. Ця орієнтація на майбутнє і технологічність є каталізаторами соціальних змін, що має породжувати теми для дискусій у науковому світі та поширювати погляди на існування відеохостингів як культурного явища.

Будь-яка технологія допомагає створювати нові соціальні та культурні відмінності в сучасності, тому *культурну концепцію* інтернет-відеохостингів можна розглядати як культурні практики, за допомогою яких користувач взаємодіє з новими рівнями сприйняття інформації в контексті творчості суб'єкта.

У більшості наукових праць відсутня конкретна дефініція поняття «культура інтернет-відеохостингів». Причина полягає в тому, що поняття «культура мережі» залежить від контексту й, таким чином, є суб'єктивним. Однак якщо виокремити загальні підходи, то доречно процитувати Говарда Рейнгольда (Rheingold, 1993), який у своїй праці «Повсякденне життя в кіберпросторі» вважає, що поняття «інтернет-культура» базується на таких загальних положеннях: «Культура, яка опосередкована лише комп'ютерним екраном; залежить від поняття інформації та обміну знаннями; розкриває проблематику когнітивної і соціальної культури, а не тільки географічної; суб'єктивний продукт має знайти своє місце в широкому колі; залежить від інструментів, що маніпулюють, чого не можна сказати про інші форми культури» (Rheingold, 1993).

Цікава думка, що означена в Оксфордському англійському словнику 1963 р., де вперше згадується термін «інтернет-культура»: «в епоху інтернет-культури всі плуги тягнуть себе, а смажені курчата летять прямо на наші тарілки» (*Oxford University Press*). Тобто за тридцять років до появи найпоширенішого відеохостингу YouTube, суспільство вже підкреслювало індивідуалізовану та уніфіковану природу інтернет-культури, яка здатна підлаштовуватися під будь-яку потребу користувача.

Зазначимо, що комп'ютерні мережі не лише підсилюють тенденцію до розподілу та мобілізації індивідуальних культурних світоглядів, а й водночас ставлять під сумнів всю централізовану модель поширення інформації (через зміну природи самої інформації). Попри те, що такі традиційні медіа, як телебачення, пропонують централізований канал зв'язку, інтернет-відеохостинги доповнюють (та змінюють) цю систему, пропонуючи інтимне, міжособистісне спілкування.

У контексті *соціальної концепції* розглянемо думку Лева Мановіча (L. Manovich), який визначає це поняття з метою «вивчення різних соціальних явищ, пов'язаних з Інтернетом та іншими новими формами мережевого спілкування». Прикладами того, що підпадає під дослідження кіберкультури, є онлайн-спільноти, розраховані на велику

кількість користувачів, проблема ідентичності в Інтернеті, соціологія та етнографія використання електронної пошти, мобільних телефонів у різних спільнотах; проблеми статі й етнічної належності у використанні Інтернету; тощо (Manovich, 2003). Науковець висновує: кіберкультура орієнтована на соціальну мережу, нові медіа, культуру та інформатику (Manovich, 2003).

Зазначимо, що в науковому дискурсі існує прагнення констатації соціальних змін та їх фіксації: «... усвідомлення того, що ми все більше живемо і відчуваємо себе в техно-біокультурному середовищі, незмінно структурованому новими формами науки і техніки» (Escobar, 1996). Така культура «зароджується в добре відомій соціальній матриці сучасності, навіть якщо вона орієнтується на створення нового порядку, який ми ще не можемо повністю осмислити, але повинні спробувати зрозуміти...» (Escobar, 1996).

Тобто соціальна концепція інтернет-відеохостингів полягає у фіксації зростаючої суб'єктивізації контенту інтернет-відеохостингів як сукупності соціальних формувань, кодексів і наративів. Спосіб життя, оснований на поширенні впливу інтернет-відеохостингів, не лише «реальніший» завдяки індивідуалізації, а й є перетворюючим, що зумовлює зміну потенційно звичного способу життя на більш віртуалізований.

Таким чином, інтернет-відеохостинг можна розглядати як інформаційну, соціальну й культурну платформу, що поєднує у сучасному віртуальному просторі аматорські та професійні аудіовізуальні твори. Вона створюється на перетині культурного та технологічного, символічного й побутового і задовольняє індивідуальні потреби новітнього «масового» глядача-користувача. Отже, відеохостинги можна вважати уніфікованим і гібридизованим кластером аудіовізуальних дискурсів та культурних практик.

Оскільки визначення терміна «інтернет-відеохостинг» не можливо розглядати відокремлено від технічного визначення (це пов'язано з середовищем виникнення предмета, що вивчається), то авторське визначення є необхідною інтеграцією ознак технічного загальноприйнятого поняття в культурологічний дискурс.

Зауважимо, що інтернет-відеохостинги є саморефлексійними та багатозначними, тому наведена дефініція є авторською. З нашої точки зору, у мистецькому сенсі, відеохостинг можна вважати інструментом художньої творчості, «мостом» між новими медіа та мистецтвом, платформою, яка поєднує візуальну естетику й «мову» нових медіа і відповідає суспільним запитам щодо демократизації та індивідуалізації віртуальної реальності.

Автор розуміє поняття «інтернет-відеохостинг» як масштабну демократичну аудіовізуальну платформу аматорського та комерційного контенту, тісно пов'язану з передовими інформаційно-інтегративними технологіями та новітніми художньо-естетичними засобами виразності.

Попередні концепції визначення інтернет-відеохостингів концентрувалися лише на окремих аспектах цього явища. Крім того, ці концепції не містили осмислення найголовнішого аспекту їхнього (відеохостингів) існування: вклад у появу демократичного, індивідуалізованого аудіовізуального продукту. Інтернет-відеохостинг, у розумінні автора, є свідченням розвитку досліджень та досягнень мистецьких, інформаційних, соціальних і культурних практик, пов'язаних із новими медіа.

Однією з ознак інтернет-відеохостингів є те, що вони, за допомогою новітніх художньо-естетичних та інформаційних засобів, мають спроможність стати ядром соціальних і культурних змін, зумовити появу нового культурного вільного простору.

Висновки. Термінологічні розвідки щодо визначення поняття «інтернет-відеохостинг» доводять, що існують кілька концепцій. Жодна з них не є комплексною, тому виникає певна невизначеність сутності цього явища. Авторська концепція дозволяє додати до наявних інформаційної, соціологічної та культурної концепцій ще й мистецтвознавчий аспект, який суттєво доповнює характеристики цієї новітньої платформи/жанроформи. Окрім цього, доведено, що культурна цінність появи передової аудіовізуальної платформи була сприйнята більшістю суспільства як «демократична арена для висловлювань» і стала невід'ємною частиною повсякденного впливу аудіовізуального доробку на життя та творчість індивідуума. Тому інтернет-відеохостинг наразі відіграє важливу роль в ієрархізації медіа.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з дослідженням мистецтвознавчої складової інтернет-відеохостингу.

Список посилань

- Escobar, A. (1996). *Encountering development: the making and unmaking of the third world*. United Kingdom: Princeton University Press.
- Goldsmith, J.; Wu, T. (2006). *Who Controls the Internet? Illusions of a Borderless World*. United Kingdom: Oxford University Press (US).
- René T. A. Lysloff, Leslie C. Gay, Jr. (2013). *Music and Technoculture*. United States: Wesleyan University Press.
- Rheingold, H. (1993). *Daily Life in Cyberspace. The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. United States: MIT Press.
- Manovich, L. (2003). *New Media from Borges to HTML*. Retrieved from http://manovich.net/content/04-projects/033-new-media-from-borges-to-html/30_article_2001.pdf.
- Video sharing site dictionary definition*. Retrieved from <http://www.oed.com/>

Video sharing site dictionary definition. Retrieved from <https://www.pcmag.com/encyclopedia/term/57378/video-sharing-site>.

Video sharing site dictionary definition. Retrieved from <http://www.thefreedictionary.com/>

Online video platform. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Online_video_platform.

Что такое видеохостинг. Восстановлено из <https://semantica.in/blog/chto-takoe-videokhosting.html>.

References

Escobar, A. (1996). *Encountering development: the making and unmaking of the third world*. United Kingdom: Princeton University Press. [in English].

Goldsmith, J.; Wu, T. (2006). *Who Controls the Internet? Illusions of a Borderless World*. United Kingdom: Oxford University Press (US). [in English].

René, T. A., Lysloff, Leslie, C. Gay, Jr. (2013). *Music and Technoculture*. United States: Wesleyan University Press. [in English].

Rheingold, H. (1993). *Daily Life in Cyberspace. The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. United States: MIT Press. [in English].

Manovich, L. (2003). *New Media from Borges to HTML*. Retrieved from http://manovich.net/content/04-projects/033-new-media-from-borges-to-html/30_article_2001.pdf. [In English].

Video sharing site dictionary definition. Retrieved from <http://www.oed.com/> [in English].

Video sharing site dictionary definition. Retrieved from <https://www.pcmag.com/encyclopedia/term/57378/video-sharing-site>. [in English].

Video sharing site dictionary definition. Retrieved from <http://www.thefreedictionary.com/>. [in English].

Online video platform. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Online_video_platform. [in English].

What is video hosting. Retrieved from <https://semantica.in/blog/chto-takoe-videokhosting.html>. [in Russian].

Надійшла до редколегії 18.08.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.08

УДК 781.68.071.1.082.1.087.68(045)

К. Ю. Донцова-Пушенко, аспірант, кафедра хорознавства та хорового диригування, Харківська державна академія культури, м. Харків

doncova.kristina@gmail.com

https://orcid.org/0000-0001-9097-0884

КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФІЛОСОФСЬКИХ ТЕКСТІВ Г. СКОВОРОДИ В ХОРОВІЙ СИМФОНІЇ О. ЩЕТИНСЬКОГО «УЗНАЙ СЕБЕ»¹

Розглянуто сутність вивчення словесної «партитури» як передумову дослідження музично-філософського цілого хорової симфонії «Узнай себе» О. Щетинського на слова Г. Сковороди та з інших джерел, яке базується на системі філософських, загальнонаукових та спеціальнонаукових методів. Визначено, що хоровий симфонізм, властивий твору О. Щетинського як логос культури набуває втілення в засобах виразності, завдяки яким композитор реалізує ідею діалогу. Зазначено специфіку діалогу в музиці, що простежується в зчепленні тонів, пошуках контрастів, мелодії, магії звукових дійств, розгорненні художнього цілого. Обґрунтовано композиторський вибір творів Г. Сковороди, який визначається системою ознак: діалог постає як засіб самопізнання особистості, пошуку втілення ідеального (духовного) божественного начала, протиставленого служінню агностичному та матеріальному світові. О. Щетинський розвиває у Хоровій симфонії провідну ідею українського філософа: пізнання себе, яке є пізнанням краплини Бога в людській душі.

Ключові слова: хорова симфонія, композиторська інтерпретація, філософсько-художні ідеї, драматургія, музично-філософська інтерпретація, метастиль, ідея самопізнання.

К. Ю. Донцова-Пушенко, аспірант, кафедра хороведення и хорового дирижирования, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

КОМПОЗИТОРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФИЛОСОФСКИХ ТЕКСТОВ Г. СКОВОРОДЫ В ХОРОВОЙ СИМФОНИИ А. ЩЕТИНСКОГО «УЗНАЙ СЕБЯ»

Рассмотрено сущность изучения словесной «партитуры» как предпосылку исследованию музыкально-философского целого хоровой симфонии «Узнай себя» А. Щетинского на слова Г. Сковороды и с других источников, основанное на системе философских, общенаучных и специальнаучных методов. Определено, что хоровой симфонизм, присущий произведению А. Щетинского как логос культуры находит воплощение в средствах выразительности, благодаря которым композитор передает идею диалога. Указано специфику диалога в музыке, что присутствует в сцеплении тонов, поисках контрастов, мелодии, магии звуковых действий, развертке художественного целого. Обосновано композиторский выбор произведений

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

Г. Сквороды, который определяется системой признаков: диалог выступает как средство самопознания личности, поиска воплощения идеального (духовного) божественного начала, противопоставленного служению агностическому и материальному миру. А. Щетинский развивает в хоровой симфонии ведущую идею украинского философа: познание себя, которое является познанием капли Бога в человеческой душе.

Ключевые слова: хоровая симфония, композиторская интерпретация, философско-художественные идеи, драматургия, музыкально-философская интерпретация, метастиль, идея самопознания.

K. Yu. Dontsova-Pushenko, postgraduate student, Department of Choral Studies and Choral Conducting, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE COMPOSER INTERPRETATION OF H. SKOVORODA'S PHILOSOPHICAL TEXTS IN O. SHCHETINSKY'S CHORAL SYMPHONY "UZNAI SEBE" ("KNOW YOURSELF")

The aim of this study is to reveal the specific features of the composer interpretation of H. Skovoroda's philosophical and artistic ideas in O. Shchetinsky's choral symphony «Uznai Sebe».

The interest of contemporary composers in the sacred monody as the spiritual code of humanity has intensified in the last decades of the 20th century. This tendency demonstrates the possibility of a return of consciousness to religion and its influence on composer's creativity. H. Skovoroda's philosophical inheritance was reflected in the choral works of many Ukrainian composers, including O. Shchetinsky's Choral Symphony «Uznai Sebe». Studying the composer interpretation of the works of this eminent philosopher is an urgent task, because it contributes to the establishment of artistic features of the national revival at the turn of the millennium.

The research methodology. The study of verbal "score" and other sources is a prerequisite for the study of the music and philosophical cohesiveness of the choral symphony «Uznai Sebe» by O. Shchetinsky at H. Skovoroda's lyrics. This study is based on the system of philosophical, general scientific and especially scientific methods. Namely, the solution to the issue of decoding the philosophical and artistic contents of O. Shchetinsky's choral symphony «Uznai Sebe» is based on the method of hermeneutical analysis.

Results. The composer created an artifact that became a musical treatise, a choral libretto by philosopher H. Skovoroda in the genre of choral symphony. The main ideas of life and worldview of a Ukrainian genius are covered in this work. These traits made the choral symphony the work, which is relevant to the Ukrainian Baroque erudition and has become an analogue of the multidimensionality and comprehensiveness of self and world knowledge.

The novelty of the research lies in the systematic study of the specific features of the composer interpretation of H. Skovoroda's philosophical and artistic ideas in O. Shchetinsky's choral symphony «Uznai Sebe».

The practical significance. The results of the study can be applied in training courses of "History of Ukrainian Music", "History of Choral Performance", "Reading Choral Scores", as well as in the training for the concert performance of O. Shchetinsky's choral symphony «Uznai Sebe».

Keywords: *choral symphony, composer interpretation, philosophical and artistic ideas, dramaturgy, music and philosophical interpretation, metastyle, idea of self-knowledge.*

Постановка проблеми. Симфонію «Узнай себе» О. Щетинського (2003 р.) для мішаного хору a cappella, за ремаркою автора, створено «на слова Григорія Сковороди та з інших джерел» (з титулу партитури). Оскільки формування композиторської концепції самопізнання розпочинається зі складання хорového «лібрето» твору, вивчення словесної «партитури» постає як передумова вивчення музично-філософського цілого. Співзвучна національній церковно-співочкій традиції, хорова партитура, за визначенням композитора, тлумачена як «одночасна композиція, що має певні ознаки сонатної форми» (з титулу партитури).

Алгоритм побудови хорového полотна зумовлений наміром композитора висвітлити ідейну сутність процесу самопізнання, втіленого, передусім, у кількох фрагментах духовно-релігійних текстів Г. Сковороди, запозичених автором симфонії з творів різних жанрів спадку українського філософа, написаних книжною староукраїнською, старослов'янською, старогрецькою і латинською мовами, та Константинопольського Символу Віри і Літургії. Сковородинівська багатомовність, широко використане цитування з класичних джерел, збережені в хорovém «лібрето» музичного твору, надають йому відповідності українському барочному ерудиторству, стаючи аналогом багатомірності та всеосяжності само- і світопізнання.

Мета статті — розглянути словесну «партитуру» як передумову вивчення музично-філософського цілого хорової симфонії «Узнай себе» О. Щетинського на слова Г. Сковороди та з інших джерел.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В основу статті покладено дослідження та публікації, які, згідно зі змістом, слід розподілити на такі проблемні групи: 1) Г. Сковорода та українське бароко; 2) Симфонія. Важливим джерелом інформації постають авторські ремарки, передмова, «лібрето», уміщені композитором до партитури хорової Симфонії.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вербальний текст хорової симфонії як його своєрідне «лібрето», сценарій, «вербальна партитура», зіставлений композитором з фрагментів творів Г. Сковороди та «інших джерел», заслуговує на самостійне вивчення, оскільки саме добір вербальних текстів та специфіка їхніх багатомірних взаємозв'язків розкривають специфіку композиторської концепції «симфонії самопізнання». За композиторською настановою доцільно розподілити словесні фрагменти на такі групи: написані українським філософом-поетом та «інші джерела». Композитор починає симфонію з картини створення

духовного світу, використовуючи множинні прояви діалогу: мовного (поліфонічне використання ключових реплік твору давньогрецькою, старослов'янською книжною мовами, латиною) та музичного (діалог соліста та хору). Багатовимірність діалогу постає аналогом пізнання самого себе.

Зустріч людини з Універсумом у межах художнього твору сприймається як злиття суб'єктивного та об'єктивного буття (за О. П. Гужвою): в абсолютному наявне суб'єктивне.

Художня концепція Хорової симфонії О. Щетинського «Узнай себе» (2003 р.) зумовлюється поєднанням філософських ідей декількох джерел зі спадку Г. Сковороди, а саме: діалогу «Потоп зміїний»; «Розмова п'яти подорожніх про справжнє щастя в житті», 10-та пісня з «Саду Божественних пісень»; притчі «Убогій жайворонок»; фраз з Біблії та спадку античних філософів. Композитор зберіг мовні ознаки залучених до Симфонії вербальних оригіналів: староукраїнську книжну мову, якою зазвичай послуговувався Г. Сковорода, а також церковнослов'янську, давньогрецьку і латину. На відміну від багатьох музичних творів на слова Г. Сковороди, у Хорову симфонію уведено уривки з філософських трактатів генія українського бароко. Сучасний композитор долучив до музичного твору філософську концепцію Г. Сковороди щодо розподілу сущого на три світи (великий, малий або мікрокосм, що втілений у людині, й символічний світ, або Біблію). Викладенням філософської концепції зумовлено властиве Хоровій симфонії «містичне уподібнення сонця до ока і ока до сонця»; «діалектика співіснування плачу і сміху, голоду і ситості, світла і пітьми»; «титанічний пошук смислу людського буття, де Г. Сковорода виступає наступником Платона з його славетним закликом «Узнай себе»; у пізнанні своєї природи вбачає Г. Сковорода шлях до щастя» (за визначенням композитора).

У передмові до Симфонії подано опис композиторського тлумачення сутності сквородинівських філософських тем, уведених до хорового твору, та крізь призму сквородинівської філософської творчості у відібраних до «лібрето» фрагментів проступають, подані у вигляді перетлумачених цитат, постаті видатних філософів минулого — Сенеки, Горація, Платона

Окрім трактатів Г. Сковороди, фрагменти яких «занотовані» композитором у зіставленому ним «лібрето», слід додати ще один з філософських творів, безпосереднє посилення на який відсутнє, але саме з його змісту було утворено О. Щетинським загальну концепцію Симфонії самопізнання та її назву. Йдеться про сквородинівський трактат «Наркісс. Розглагол о том: узнай себе» (до 1767). Відсутність посилення на нього надає цьому трактату функції прихованого змісту в контексті

Симфонії: композитор нібито і тут відтворює визначальні ознаки барокового *doctastilo*. Зважаючи на те, що усі «явні» посилання, зафіксовані в «лібрето» Симфонії, трактат «Наркісс» виказує функцію початкового й кінцевого узагальнення філософського змісту твору. Більш того, «Наркісс» набуває значення наскрізної метаідеї хорової Симфонії, що відповідає її стилю, визначеному композитором як «метастиль». Ідея самопізнання набуває значення втілення метастильової концепції симфонії, що об'єднує в концепційну цілісність достатньо різномірне, фрагментарно утворене «лібрето» симфонічного твору.

Образ Наркіса (Нарцису) — це образ самозакоханого юнака, який покохав своє відображення у воді і не відходячи від води помер. Саме цим Г. Сковорода закликає «Пізнати самого себе», вдивитися усередину, споглядати себе, побачити і полюбити внутрішню людину в собі, у якій власне і живе Бог.

Дотримуючи традиції античної філософії, Г. Сковорода тяжіє до жанру діалогу. Жанр філософського діалогу, що постає як засіб самопізнання на основі діалектично-діалогічного спілкування, у хоровій Симфонії взаємодіє з оригінальним його тлумаченням у спадку Г. Сковороди у вигляді трактату «Розмова п'яти подорожніх...». Також діалог наявний і в добірці тексту симфонії між Горациєм, Платоном, Сенекою, Сковородою та самим композитором твору О. Щетинським. Діалог та «Розмова» — той принцип, на ґрунті якого композитор утворює концепцію цілого як процесу самопізнання на основі залучення до Симфонії релігійно-філософських фрагментів.

У хоровій симфонії самопізнання створений композитором вербальний сценарій є основним «двигуном» і «будівельним матеріалом» його звукового прочитання. Показовий виклад твору та матеріалів, на основі яких його створено: перед партитурою вміщено оригінальні тексти і їхні переклади сучасною українською мовою. Вербальні прообрази, залучені композитором до своєрідного «Вступу» до хорової симфонії, набувають значення своєрідного наукового трактату, що створює О. Щетинський на основі текстів Сковороди, тобто він бере саме той принцип для втілення хорової симфонії, який був близький для філософа Сковороди. Лібрето симфонії створено за типом середньовічного наукового трактату, про це свідчать і синхронність, двотекстовість, чотиримовність.

Специфікою змістоутворення філософських текстів Г. Сковороди постає їх базування на *docta stilo* як на вагомому ознаку стильового мислення доби українського бароко, що базується на ерудиторстві. Філософія Г. Сковороди — це філософія епохи Бароко. В архітектурі

XVIII ст. — це панівне правління, спочатку Єлизаветинське, після — Єкатерининське. Бароко — це дуже складний стиль з уподібненням переплетеного орнаменту, завжди кудись прагнучого. Так само і в думці Г. Сковороди, де немає точних термінів, визначень, які він намагається висловлювати нескінченною кількістю слів.

Композитор зберігає не тільки суто авторський текст Г. Сковороди, але й усі властиві йому послання, що надають оригіналу особливої поглибленості, засвідчують широту кругозору автора, високий рівень його освіти. Крім того, завдяки цьому прийому проблема самопізнання в Хоровій симфонії О. Щетинського набуває універсального одвічного значення, поєднуючи людство на усіх етапах його розвитку (вселюдність). Цитування взірців класичної поезії та філософії в трактатах Г. Сковороди в оригіналі, збереження першоджерел, використовуваних самим філософом у своєму первісному вигляді (тексти з Біблії, фрагменти творів старогрецьких філософів), дозволило композиторові спільно з поетом-філософом створити своєрідну літературно-поетичну ретроспективу. У музичному інваріанті О. Щетинським було поставлено подібне ж завдання — передати «дух» вербальних архетипів. Композитор залучає барочну ерудованість як принципову основу розкриття філософсько-художньої концепції твору.

Глибокий філософський підтекст сквородинівських рядків О. Щетинський ілюструє з позицій емоційно-інтелектуального насичення музичної тканини стилістичними нашаруваннями різночасних і різногеографічних культур. Композитор створює свій, за його термінологією, «метастиль», що охоплює усю палітру багатовікової музичної мови. У симфонії для хору можна почути відгомони давнього григоріанського хоралу, українського канта, зокрема колядки, елементи партесного концерту, з властивими йому поліфонічними прийомами розвитку. Композитор не має на меті стилізувати матеріал під ту або іншу епоху, він апелює до стильових елементів різних історичних культур. О. Щетинський зізнається, що працює з мисленням усередині стилю, розрізняє в стильових елементах певні смислові, символічні, «позамузичні» навантаження. Отже, автор симфонії використовує окремі відрізки часів, насичуючи їх полістилістичною музичною інформацією.

Головним і засадничим у симфонії залишається музична мова XXI ст., багатоскладеність якої надає художнього імпульсу для слухача і виконавця. Щодо останнього слід зазначити, що музичний матеріал симфонії потребує для свого якісного відтворення високопрофесійних виконавців. Теситурний, інтонаційний і метро-ритмічний аспекти твору становлять благодатний матеріал для музикантів-виконавців.

«Високий стиль», за визначенням О. Щетинського, ґрунтується не на поверхово-образотворчих елементах, а навпаки, навмисно узятих різножанрових і різностильових запозиченнях. Слід підкреслити, що композитор блискуче демонструє уміння не просто стилізувати у душі епохи, але й передавати своє, індивідуальне бачення часу, підносячи це «як натяки, як мерехтливі контури, які легко зникають і непомітно переходять один в одного», за висловленням композитора. Зокрема елементи православного співу у вербальному тексті подані у вигляді цитат з Константинопольського Символу Віри (грецькою мовою), Цілонічного пильнування і Старого Завіту (церковно-слов'янською мовою), Євангелія (трьома мовами — церковно-слов'янською, грецькою і латинською), у музичному втіленні представлені широкорозспівною мелодією, «одягнуеною» в аскетично строгий унісон супроводу, що часто витримується на хорovій педалі за типом ісона. Не менш лаконічні тут і різнометральні сольні вставки, заспіви.

Композитор свідомо інтерпретує музичний архетип за принципом тимчасового збільшення (стриманий темп, велика кількість пауз), чим створює ефект уповільненої зйомки або погляду крізь призму збільшувального скла, дозволяючи слухачеві як можна глибше проникнути в сокровенну сквородинівську думку, а саме — музичну. Стиль поета й філософа XVIII ст. не буде представлено вичерпною без властивої його часу кантовості. О. Щетинський часто звертається до образів українських кантів, безпомилково відтворює світ канта, з властивими йому тридольністю, ладом і пісенною лірикою.

Не менш образні герої епізоду на сквородинівський текст «Убогого жайворонка», ведучи від імені біблейських «пастирів» розповідь про народження Богомладенця Ісуса. Їхній музичний образ втілений у жанрі української колядки, що виконується часто групами тих, які співають. У цьому разі композитор доручає різдвяне оповідання вокальним тріо, котрі чергуються, малюють картину загального світу і спокою в коліскових інтонаціях, що ніжно колишуться, на ріано. Доповнює образність мелодійний малюнок — він будується на поступенному низхідному і висхідному рухах. Загалом виклад цього фрагмента витриманий у душі народно-співецької драматургії, з властивою їй варіантністю.

Стильові наближення О. Щетинський трактує з позицій сучасної композиторської думки. Сама належність твору до жанру симфонії свідчить про місце і значення в ньому головного інструменту — хору. Оскільки драматургія симфонії розвивається на кшталт «Древа пізнання», можна стверджувати, що тут наявна концепція «Двох градусів». Це концепція, яку виклав Августин Блаженний: градус — небесний і градус — грішний. Отже, у симфонії не тільки тріюста конструкція, а й двоїста —

«Все три мыры состоят из двух едино составляющих естеств». З притчі «Убогий жайворонок» (створена «1787-го лета, у полнолуніє последнія луны осеннія») композитор використовує фрагменти, у яких йдеться про свідчення пастирів про народження Сина Божого, Владики всіх людей, який не розкошами і багатствами оточений, як належить Царському Дитяті, а сповитий у простоті й зовнішній убогості. Мораль цієї пісні — похвала вдячності, святої нужденності, вміння задовольнятися малим (за Г. Сковородою).

Значимість уведеної до Хорової симфонії 10-ї пісні з «Саду Божественних пісень» (псалма «Всякому городу нрав і права») утворює своєрідний діалог із притчею «Убогий жайворонок», оскільки відповідає кобзарській традиції християнського проповідництва зречення від матеріальних благ.

У Діалозі «Розмова п'яти подорожніх про справжнє щастя в житті» Г. Сковорода утверджував право людини на щастя, шлях до якого вможлиблюється завдяки самопізнанню: «Пізнаєш істину — ввійде тоді у кров твою сонце». Філософ надавав переваги внутрішньому самопізнанню: «Бог у людині є внутрішнє», — зазначає автор Діалогу. Діалог особистості в процесі самопізнання є внутрішнім діалогом із Богом.

«Наркісс. Розглагол о том: узнай себе» (до 1767). Платонівський заклик «Упізнати себе», підхоплений і розвинений у творчості його ідейного послідовника — Г. Сковороди, набував індивідуально-авторського прочитання. У ньому планетарний масштаб філософських висновків Григорія Савича передається за допомогою полістилістичних засобів музичної мови композитора, у якому строга монодична архаїка, національна кантовість, барочна концертність співіснують з колористикою, модальністю, хроматикою, тембровою і фактурною нестійкістю сучасного звуковисотного строю.

Висновки. Хоровий твір О. Щетинського постає як музично-поетична симфонія. В основу музичної концепції композитор поклав чи не найголовнішу філософську ідею Г. Сковороди: розділення суцього на три світи, співіснування плачу і сміху, голоду й ситості, пошук сенсу життя тощо. Саме на основі розкриття сквородинівської ідеї трисвітловості композитор здійснював добір текстів українського просвітителя; проходження крізь три світи та їхнє усвідомлення, всеохоплююча ідея самопізнання відповідає методу хорового симфонізму як способу симфонічного розвитку твору О. Щетинського.

Перспективи подальших досліджень. Подальше аналітично-музикознавче дослідження філософських текстів, ідей, міркувань поета й мислителя XVII ст. Г. Сковороди в сучасному українському хоровому музичному мистецтві.

Список посилань

- Барбаш, Ю. (1989). *Григорій Сковорода: Поэзия, Философия, Жизнь*. Москва: Художественная литература.
- Гужва, О. П. (2012). *Симфонізм поетичної думки: монографія*. Київ: Кафедра.
- Іванько, І. В. (1983). *Філософія і стиль мислення Г. Сковороди*. Київ: Наукова думка.
- Корній, Л. П. (1996). *Історія української музики (Ч. I)*. Київ — Харків — Нью-Йорк: Видавництво М. Коць.
- Корній, Л. П. (1998). *Історія української музики (Ч. II)*. Київ — Харків — Нью-Йорк: Видавництво М. Коць.
- Ушкалов, Л. (Ред.). (2010). *Сковорода Григорій. Повна академічна збірка творів*. Харків: Майдан.
- Сковорода, Г. (2007). *Вибране*. Харків: Прапор.
- Ушкалов, Л. (2002). Г. Сковорода. «*Сад божественних пісень*». Харків: Майдан.

References

- Barbash, Y. (1989). *Gregory Skovoroda: Poetry, Philosophy, Life*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. [in Russian].
- Guzhva, O. P. (2012). *Symphony of poetic thought: monograph*. Kyiv: Kafedra. [in Ukrainian].
- Ivano, I. V. (1983). *Philosophy and style of thinking H. Skovoroda*. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
- Korniy, L. P. (1996). *History of Ukrainian Music (Part I)*. Kyiv — Kharkiv — New York: M. Kots Publishing House. [in Ukrainian].
- Korniy, L. P. (1998). *History of Ukrainian music (Part II)*. Kyiv — Kharkiv — New York: M. Kots Publishing House. [in Ukrainian].
- Ushkalov, L. (ed.). (2010). *Skovoroda Hryhorii. Complete academic collection of works*. Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian].
- Skovoroda, H. (2007). *Selected*. Kharkiv: Prapor. [in Ukrainian].
- Ushkalov, L. (2002). H. Skovoroda. *The Garden of Divine Songs*. Kharkiv: Maidan. [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 16.08.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.09

УДК 793.31 (477.54/.62+477.52)(045)

І. С. Мостова, викладач, Харківська держава академія культури, м. Харків

pisergeevna2808@gmail.com

http://orcid.org/0000-0003-3377-235X

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ТАНЦЮВАЛЬНОГО КАНОНУ НАРОДНИХ ТАНЦІВ НАСЕЛЕННЯ СЛОБОЖАНЩИНИ¹

Проаналізовано специфіку виникнення танцювального канону народних танців слобожан у період формування етнокультурних особливостей регіону, виявлено специфіку формування системи кодів, яка дозволить виокремлювати народно-сценічні танці, створені на основі народного танцю населення Слобожанщини, від подібних танців, що базуються на танцювальній культурі інших етнографічних регіонів України. Визначено специфічні ознаки канону, до яких слід долучити: збереження замкнутої композиційної будови; закриті трикутні танцювальні рисунки, використання «воріт» та «місточків», зміну напрямку руху; появу акцентів у виконанні типових рухів українського народного танцю; появу різноманітних польок, акцентувань синкопованого ритму другої музичної долі; різкі нахили тулуба в сторону або вперед; різкіше виконання рухів.

Ключові слова: *народний танець Слобожанщини, танцювальний канон, регіональні особливості народного танцю, фольклорний танець.*

И. С. Мостовая, преподаватель, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОГО КАНОНА НАРОДНЫХ ТАНЦЕВ НАСЕЛЕНИЯ СЛОБОЖАНЩИНЫ

Проанализировано специфику возникновения танцевального канона народных танцев слобожан в период формирования этнокультурных особенностей региона, выявлено специфику формирования системы кодов, которая позволит выделять народно-сценические танцы, созданные на основе народного танца населения Слобожанщины, от подобных танцев, которые базируются на танцевальной культуре других этнографических регионов Украины. Определены специфические признаки канона, к которым следует отнести: сохранение замкнутого композиционного построения; закрытые треугольные танцевальные рисунки, использование «ворот» и «мостиков», смена направления движения; появление акцентов в исполнении типичных движений украинского народного танца; появление разнообразных вариантов полек, акцентирование синкопированной ритмики на второй музыкальной доле; резкие наклоны туловища в сторону или вперед; более резкое исполнение движений.

Ключевые слова: *народный танец Слобожанщины, танцевальный канон, региональные особенности народного танца, фольклорный танец.*

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

I. S. Mostova, lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

FEATURES OF THE FORMATION OF DANCE CANON OF FOLK DANCES OF THE POPULATION OF SLOBOZHANSCHYNA

Current studies pay particular attention to the cultural vagueness of national art. In the context of globalization and intercultural integration, it is traditional art that should become the foundation for the development of national identity. Observations on the indistinctness of traditions and style features of folk dances are also relevant for the contemporary dance art of Slobozhanshchyna. The study of dance canon enables you to «read» folk dance and describe its symbolic system in the performing arts, preserving regional features and promoting the elevation of regional identification.

The aim of the paper is to analyze of the specific features of the formation of dance canon of folk dances of Slobozhanshchyna and their conceptualization.

Research methodology is based on the use of general scientific methods: analysis and generalization of the scientific and theoretical bases of research, comparative and historical methods.

Results. Dance codes in Slobozhanshchyna differed in its various parts and were based on the characteristic features of folk dances that were distributed in different parts of the region. The folk dance with towels highlighted the influence of Ukrainian culture. The triangle, formed from a towel, completely reproduced the image of a towel placed in the house above the icons. This position was a symbol of man as a source of communication, reflecting the essence of interethnic communication within Slobozhanshchyna. Among the most common features of dance drawings, characteristic of folk dances, are the tendencies in changing the direction of movement during the performance of dance in a circle. It was typical to use two parallel lines in the spatial composition of the dance. The use of such a composite element was based on the tradition of performing the song that is sung “on two choirs”, which was distributed throughout Slobozhanshchyna.

Novelty. The position and role of the dance canon of folk dances of Slobozhanshchyna are identified. The basis of the dance canon is formed by the foundations of the compositional construction, the specific character of the performance of the basic dance movements and the ways of the embodiment of non-mainstream music. The specific features of the canon of folk dance of Slobozhanshchyna include the preservation of a closed composite construction; closed triangular dance patterns, the use of «gates» and «bridges», and a change in the direction of movement; the appearance of accents in the performance of typical movements of Ukrainian folk dance; sharp torso bends to the side or forward.

The practical significance. The paper may be of a particular interest to the specialists in folk choreography.

Keywords: *folk dance of Slobozhanshchyna, dance canon, regional peculiarities of the folk dance, folklore dance.*

Постановка проблеми. Сучасні наукові дослідження дедалі частіше звертають увагу митців на «культурну невиразність» національного мистецтва та його регіональних осередків зокрема. В умовах глобалізації

й міжкультурної інтеграції саме традиційне мистецтво повинно стати фундаментом для розвитку національної самосвідомості та ідентичності. Зауваження щодо невиразності традицій і стилістичних особливостей народних танців актуальні для сучасного танцювального мистецтва Слобожанщини. Невиразність народно-сценічного танцю населення Слобожанщини, проблеми в дослідженні форм народних танців впливають на регіональну ідентифікацію танцювального мистецтва Слобідської України на сучасному етапі розвитку.

Рудиментарність знань щодо особливостей утворення та використання «танцювального канону» народних танців на Слобожанщині негативно впливає на майбутній розвиток народно-сценічного танцю цього регіону, адже призводить до виникнення танцювальних творів на основі псевдофольклорних зразків. Дослідження танцювального канону дозволяє «читати» народний танець і ретранслювати його символічну систему у сценічному мистецтві, зберігаючи регіональні ознаки та сприяючи виявленню регіональної ідентифікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукові розвідки сучасних дослідників та етнохореологів минулих поколінь мають багато фактологічного матеріалу, який певною мірою характеризує народний танець населення Слобожанщини, але узагальненого сприйняття специфіки виконання рухів і тенденцій у композиційній структурі поки не створено. Формування танцювального канону народних танців ґрунтується на достеменних матеріалах, які зберігають знання про культуру та традиції досліджуваної групи населення. Для точнішого створення та поглибленого аналізу особливостей танцювальної композиції досліджуються різні види й жанри фольклору, вплив історичних і соціальних процесів на формування побуту та традицій, естетичні й етичні погляди громади. Для визначення специфіки формування танцювального канону народних танців населення досліджуваного регіону проаналізовано наукові дослідження традицій та свят на Слобожанщині. Найдетальнішої розробленості ці питання набули в працях О. В. Астахової, Т. М. Крупи, В. А. Сушко «Свята та побут Слобожанщини», О. Одражного, Ю. Сокирко «Звичаї та свята Слобожанщини». Аналізу особливостей трансформацій танцювального канону в аматорському на професійному танцювальному мистецтві присвячено статті Л. Л. Козинко «Фольклорний танець у практиці фольклорно-етнографічних ансамблів України», «Семантика первісного мистецтва в танцях, зібраних сучасними автентичними хореографічними колективами», «Трансмісія фольклорних танцювальних традицій у діяльності професійних колективів народно-сценічного танцю України». У своїх наукових працях автор досліджує специфіку адаптації танцювальних кодів народних танців в умовах сценічного простору,

вивчає семантику автентичного танцю. Стаття О. В. Лиманської «До вивчення впливу етнічних культур інших народів на формування танцювального мистецтва Слобожанщини» безпосередньо звернена до визначення особливостей виконання народних танців на Слобожанщині.

Мета статті — проаналізувати специфіку виникнення танцювального канону народних танців населення Слобожанщини та здійснити його концептуалізацію.

Виклад основного матеріалу дослідження. Особливості композиційної будови народних танців визначаються «танцювальним канonom» — системою символів, яка дозволяє «читати» танець. Знання та розуміння танцювальних кодів дозволяють зберігати й передавати майбутнім поколінням балетмейстерів раніше зафіксовані форми фольклорних танців. Завчасно проведені етнографічні експедиції, здійснені в більшості регіонів України, завершилися успішним оприлюдненням великої кількості побутових та обрядових танців. На основі аналізу фольклорних танцювальних зразків концептуалізовано танцювальні канони, які дозволяють виокремити народно-сценічні танці Західних і Центральних, Північних та інших областей України за їхньою регіональною належністю. Виконані етнографічні розвідки на Слобожанщині не дали подібних результатів, але зафіксували важливі елементи фольклорної традиції, на основі яких можна концептуалізувати танцювальний канон народно-сценічних танців.

Дослідження особливостей формування регіону достеменно довели неоднорідність становлення та розвитку танцювальної традиції на всій території Слобожанщини. На композиційне формотворення народного танцю населення різних етнографічних зон впливали соціальні та загальнокультурологічні процеси: асиміляція, консолідація, урбанізація, міжкультурна комунікація тощо. Таким чином, танцювальний канон на Слобожанщині відрізнятиметься в різних її частинах і базуватиметься на характерних ознаках народних танців, поширених у певних частинах регіону. Крім того, унаслідок нерівномірності проведення фольклорних та етнографічних експедицій, що збирали зразки народних танців, у деяких частинах Слобожанщини танцювальний канон буде виражений чіткіше, ніж в інших. Наприклад: танцювальний канон на території Слобожанщини, яка сьогодні входить до складу України, формується, а подібна символічна система північної Слобожанщини була вчасно досліджена та сформована.

Танцювальна спадщина північних районів Слобожанщини характеризувалася побутованим «карагодним» форм танців та їх різновидів. Його композиційна структура складалася з трьох кіл учасників хоровної гри або свята. Подібна композиційна будова частково збереглась у сценічних танцювальних формах. Вона трансформувалась у складніші

танцювальні рисунки, які в сучасних народно-сценічних танцях формуються за допомогою кількох кіл учасників, котрі рухаються в різних напрямках. Окрім «карагодів», виокремлюють «танки», «хороводи з рушниками» та «хороводи плясового типу». Форми «танків» та хороводи з рушниками засвідчували вплив українського народного танцю, що був переосмислений під час міжкультурного спілкування з вихідцями з Полтави, Центральних та Західних областей України. Піднятий вгору рушник утворював трикутник або ж подібну форму утворювали два окремі рушники, поєднані між собою вгорі. Трикутник, сформований з рушника, повністю відтворював образ рушника, що розташовувався в оселі над іконами, також його вішали над колискою новонародженої дитини. У танцях соціальні групи населення Слобожанщини використовували цей символ як оберіг, що також підкреслювало духовність людини. Трикутник імітували підняті до гори поєднані руки, положення в парах. Він активно використовувався в орнаментативній повсякденного та святкового одягу. Трикутник був символом людини як джерела комунікації, що відбивало сутність міжетнічного спілкування в межах Слобожанщини.

У танцювальній спадщині також простежується вплив народного танцю українців, особливо мешканців центральних областей. Це виявляється у використанні напівприсядів, ударів однієї ноги об іншу під час стрибка (голубці), поперемінних притупів ногами перед тулубом, бокових рухів з зіскоками.

На основі російського народного танцю, притаманного центральним областям, з додаванням деяких елементів українського народного танцю, сформувалася танцювальна традиція, яка характеризувалась використанням кола, півкола з імпровізованими переходами всередині, парними та груповими переплясами.

Серед найпоширеніших ознак танцювальних рисунків, притаманних народним танцям, виокремлюють тенденції у зміні напрямків руху під час виконання танців по колу, що пов'язано з уявленнями населення Слобожанщини про рух сонця та сакральними віруваннями в можливість захисту від потойбічних сил. Типовим також було використання в просторовій композиції танцю двох паралельних ліній. Використання такого композиційного елемента базувалося на традиції виконання хороводних пісень «на два хори», яка була поширена по всій території Слобожанщини. Розділення на дві паралельні лінії в танцювальному рисунку побутувало в більшості хороводних ігор і танців населення цього регіону. Подібна роздільність дозволяла виконувати по чергові частини танцю або гри, залучати більше людей, задіювати одразу всіх учасників процесу. Були поширеними «Хороводи з рушниками», танці з великими

вовняними хустинами, які з'явилися на Слобожанщині разом з появою фабричного одягу. За допомогою хустини також утворювали різноманітні «ворота», під якими проходили всі учасники танцю. Імітування трикутника піднятими догори поєднаними руками також було поширеним композиційним елементом у танцях Харківської, Сумської та Луганської областей. Використання цього елемента об'єднує танцювальну спадщину Слобожанщини з традиційним танцем Полтавщини. На Слобожанщині, подібно до народних танців Полтавщини, учасники утворювали півколо, з одного кінця піднімали поєднані руки догори, під руками проходили всі учасники хороводу, потім рисунок повторювали з іншого боку півкола. У деяких інтерпретаціях цього рисунка учасники хороводу проходили під «воротами», залишаючи останнього виконавця. Трикутна основа також простежувалась у найпоширенішому на Слобожанщині хороводі – «Кривому танці».

Аналіз танцювальної лексики, яка виникла на Слобожанщині, відбувався у двох напрямках: вивчення тенденцій виконання основних рухів українського народного танцю та лексичних новоутворень, які сформувались у результаті складних асиміляційних процесів, що супроводжували формування народного танцю цього регіону. Серед найтиповіших ознак втілення основних танцювальних ходів слід виокремити їх загальну легкість виконання, часте зміщення акцентів та різкі нахили тулуба з довільним положенням рук. Виконання вихиляників та тинків ускладнювалося різкими нахилами тулуба в сторони та вперед. Оберти на місці та в парах також характеризувалися постійною зміною напрямку руху.

Серед новоутворень слід виокремити появу дрібних вистукувань, які виконувались у напівприсяді, на кшталт дрібних вистукувань, поширених у народних танцях Південноросійського етнографічного району. У народних танцях Харківської, Сумської та Луганської областей не використовували «пересіку», але зміщення акцентів та характерна синкопованість виконання ударів збереглася. Видатний український хореограф К. Василенко зазначав, що вплив російської хореографічної культури помітний навіть у слобожанському гопаку (наявність синкопоутворень, зміщення акцентів), у результаті чого жіночий танець став різкішим, ніж у центральних областях України.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні специфіки формування танцювального канону, який дозволить виокремлювати народно-сценічні танці, створені на основі народного танцю населення Слобожанщини, від подібних танців, створених на основі танцювальної культури інших етнографічних регіонів України.

Висновки. Розкриваючи ознаки танцювального канону народно-сценічного танцю Слобожанщини, передусім слід зауважити, що вони

мали індивідуальні знаки залежно від етнографічного району регіону. Така специфіка зумовлена нерівномірністю розселення етнографічних груп населення під час формування регіону, а також складністю асиміляційних процесів.

Танцювальний канон північних районів Слобожанщини (нині — Південноросійська етнографічна зона) характеризувався використанням рушників та «воріт» у сценічних переміщеннях, виконанням складних переходів у середині основного танцювального рисунка. Танцювальна лексика базувалася на типових рухах російського народного танцю, але в пом'якшеній манері виконання. Також виникли лексичні новоутворення, зумовлені асиміляційними процесами: «голубці», «плескачі», легкі перебіжки. Для музичного супроводу притаманна поліритмічність, яка відображається у формуванні складної ритмоструктури танцювальних рухів. Крім того, танцювальний канон народно-сценічних танців Південноросійської етнографічної зони мав відмінності в кожній окремій області регіону, але вони незначні та майже не підкреслюються в сучасних народно-сценічних танцях.

Танцювальний канон на території Слобожанщини, яка охоплює територію Харківської, Луганської, частково Сумської, Полтавської та Донецької областей, однорідніший, порівняно з північною частиною регіону. Така особливість зумовлена специфікою дослідження народного танцю: відсутністю своєчасних компетентних експедицій, які б мали на меті зафіксувати характерологічні ознаки виконання народних танців.

Специфічними ознаками танцювального канону народно-сценічного танцю Слобожанщини слід уважати: збереження замкнутої композиційної будови; закриті трикутні танцювальні рисунки, використання «воріт» і «місточків», зміна напрямку руху під час виконання танцювальної фігури або під час руху в парі; появу акцентів у виконанні типових рухів українського народного танцю; появу різноманітних польок, акцентувань другої музичної долі; різкі нахили тулуба в сторону або вперед; виконання рухів різкіше, порівняно з манерою виконання українського народного танцю в Центральному регіоні України; у музичному матеріалі важлива часта зміна ритмічної структури, відсутність співпадіння музичних і танцювальних акцентів, поліфонічність мелодії; взаємовідносини між виконавцями народних танців відображали етичні та естетичні норми суспільства, як і по всій території України.

Сформований танцювальний канон ідентифікує народно-сценічний танець Слобожанщини в сучасному хореографічному просторі. Танцювальний канон зберігає основні ознаки народного танцю регіону, базується на традиційній спадщині населення Слобожанщини, зумовлений необхідністю збереження та розвитку народно-сценічного танцю.

Щодо перспектив подальших розвідок у цьому напрямку, то наукового вирішення потребують питання практичного застосування танцювального канону, створення його графічної фіксації, розробка спеціальної методологічної та теоретичної бази.

Список посилань

- Астахова, О. В., Крупа, Т. М. та Сушко, В. А. (2008). *Свята та побут Слобожанщини* (2-ге видання; доповнене). Харків: «Колорит».
- Василенко, К. Ю. (1997). *Український танець: підручник*. Київ: ІПК ПК.
- Веретенников, И. И. (1993). *Южнорусские карагоды*. Белгород: Издательство «Везелица».
- Кравченко, О. В. (2011). Культурна політика України: конфлікт інтерпретацій. *IX Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Концептуальні проблеми розвитку культури у світлі підготовки і проведення 2012 року як року культури та відродження музеїв в Україні»: збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції, Київ, 2–3 червня 2011 р. (с. 89–95)*. Київ.
- Козинко, Л. Л. (2014). Семантика первісного мистецтва в танцях зібраних сучасними автентичними хореографічними колективами. *Єдність навчання і наукових досліджень — головний принцип університету: збірник наукових праць звітно-наукової конференції викладачів університету за 2013 рік, 4–6 лютого 2014 року (с. 34–36)*. Г. І. Волинка, О. В. Уваркіна, О. П. Ємельянова. (Укл.). Київ: Видавництво НПУ імені М. П. Драгоманова.
- Козинко, Л. Л. (2013). Трансмсія фольклоних танцювальних традицій у діяльності професійних колективів народно-сценічного танцю України. *Єдність навчання і наукових досліджень — головний принцип університету: збірник наукових праць звітно-наукової конференції викладачів університету за 2012 рік, 9–10 лютого 2013 року (с. 67–69)*. Г. І. Волинка, О. В. Уваркіна, О. П. Ємельянова. (Укл.). Київ: Видавництво НПУ імені М. П. Драгоманова.
- Козинко, Л. Л. (2012). Фольклорний танець у практиці фольклорно-етнографічних ансамблів України. *Єдність навчання і наукових досліджень — головний принцип університету: збірник наукових праць звітно-наукової конференції викладачів університету за 2011 рік, 9–10 лютого 2012 року, (Частина 1, с. 279–280)*. Г. І. Волинка, О. В. Уваркіна, О. П. Ємельянова. (Укл.). Київ: Видавництво НПУ імені М. П. Драгоманова.
- Лиманська, О. В. (2016). До вивчення впливу етнічних культур інших народів на формування танцювального мистецтва Слобожанщини. *Вісник ХДАДіМ: збірник наукових праць, 2, 103–108*. В. Я. Даниленко (Ред.). Харків: ХДАДіМ.
- Одражний, О. та Сокирко, Ю. *Звичаї та свята Слобожанщини*. Узято з <http://www.kpi.kharkov.ua/archive/Conferences/Украина и мир — гуманитарно-техническая элита и социальный прогресс/2013IS3>

References

- Astakhova, O. V., Krupa, T. M. and Sushko, V. A. (2008). *Holidays and Life of Slobozhanshchyna* (2nd edition; supplemented). Kharkiv: "Color". [in Ukrainian].
- Vasylenko, K. Yu. (1997). *Ukrainian dance: textbook*. Kyiv: Institute for Advanced Studies and Retraining. [in Ukrainian].
- Veretennikov, I.I. (1993). *South Russian Karagoda*. Belgorod: Veselitsa publishing house. [in Russian].
- Kravchenko, O. V. (2011). Cultural Policy of Ukraine: Conflict of Interpretations. *IX Culturological readings of Volodymyr Podkopyayev's memory "Conceptual problems of cultural development in the light of the preparation and holding of 2012 as the year of culture and the revival of museums in Ukraine": a collection of materials of the International Scientific and Practical Conference, Kyiv, June 2-3, 2011 (p. 89–95)*. Kyiv. [in Ukrainian].
- Kozinko, L. L. (2014). Semantics of original art in dances collected by modern authentic choreographic teams. *The unity of teaching and research is the main principle of the university: a collection of scientific papers for the report-scientific conference of teachers of the University for 2013, February 4-6, 2014 (pp. 34-36)*. G. I. Volynka, O. V. Uvarkina, O. P. Yemelianova. (Inc.). Kyiv: Publishing House of N. P. Dragomanov. [in Ukrainian].
- Kozinko, L. L. (2013). Transmission of folklore dance traditions in the activities of professional ensembles of folk-stage dance of Ukraine. *The unity of teaching and research is the main principle of the University: a collection of scientific papers for the Reporting and Scientific Conference of University Teachers for 2012, February 9-10, 2013 (pp. 67–69)*. G. I. Volynka, O. V. Uvarkina, O. P. Yemelianova. (Inc.). Kyiv: Publishing House of NP Dragomanov. [in Ukrainian].
- Kozinko, L. L. (2012). Folklore dance in folklore and ethnographic ensembles of Ukraine. *The unity of teaching and research is the main principle of the university: a collection of scientific works of the report-scientific conference of teachers of the University for 2011, February 9–10, 2012 (Part 1, pp. 279–280)*. G. I. Volynka, O. V. Uvarkina, O. P. Yemelianova. (Inc.). Kyiv: Publishing House of N. P. Dragomanov. [in Ukrainian].
- Lymanska, O.V. (2016). The study of the influence of ethnic cultures of other peoples on the formation of the dance art of Slobozhanshchyna. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts: collection of scientific papers*, 2, 103–108. V. Ya. Danilenko (ed.). Kharkiv: Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts. [in Ukrainian].
- Orazhny, O. and Sokirko, Yu. *Traditions and holidays of Slobozhanshchyna*. Retrieved from <http://www.kpi.kharkov.ua/archive/Conferences/Ukraine and the world — the humanitarian elite and social prose / 2013IS3> [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 19.08.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.10

УДК 78.061.1][477/64]“195/206”](045)

Є. П. Кеменчеджи, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

kemen2006@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0001-9672-4086>

ХУДОЖНІ КОЛЕКТИВИ ЗАПОРІЗЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ФІЛАРМОНІЇ В КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІЙНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА КРАЮ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ — ПОЧАТОК ХХІ СТ.)¹

Аналізується творча діяльність художніх колективів Запорізької обласної філармонії, які функціонували в цьому закладі в різні роки та продовжують функціонувати сьогодні. Розкриваються становлення й розвиток Запорізької філармонії у ХХ ст. як регіонального мистецького осередку, висвітлюється перебіг становлення основних колективів філармонії, аналізуються їхні мистецькі досягнення, виявляються творчі особливості, значення й особистий внесок у розвиток професійного академічного музичного мистецтва Запоріжжя й України впродовж означеного періоду.

Ключові слова: *музичне мистецтво Запоріжжя, Запорізька обласна філармонія, художні колективи, Запорізький академічний симфонічний оркестр.*

Е. П. Кеменчеджи, аспірант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КОЛЛЕКТИВЫ ЗАПОРОЖСКОЙ ОБЛАСТНОЙ ФИЛАРМОНИИ В КОНТЕКСТЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА КРАЯ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА ХХ — НАЧАЛО ХХІ В.)

Анализируется творческая деятельность художественных коллективов Запорожской областной филармонии, которые функционировали в учреждении в разные годы и продолжают функционировать ныне. Раскрывается становление и развитие Запорожской областной филармонии в ХХ в. как регионального центра музыкального искусства, освещается формирование основных коллективов филармонии, анализируются их достижения в искусстве, определяется специфика творчества, значимость вклада в развитие академического музыкального искусства Запорожья и Украины в указанный период.

Ключевые слова: *музыкальное искусство Запорожья, Запорожская областная филармония, художественные коллективы, Запорожский академический симфонический оркестр.*

¹ This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Ye. P. Kemenchedzhy, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

PERFORMANCE ENSEMBLES OF THE ZAPORIZHZHIA REGIONAL PHILHARMONIC SOCIETY IN THE CONTEXT OF PROFESSIONAL MUSIC ART OF THE REGION (SECOND HALF OF THE 20TH — THE EARLY 21ST CENTURY)

Relevance of the research. The music art of Zaporizhzhia region of the period is an interesting, diversified and complex phenomenon of the contemporary Ukrainian culture with its regional specific character. Despite the significant increase in the research interest in music regionalism of Ukrainian musicology the study of music art in Zaporizhzhia region has many unexplored issues.

The aim of the study is to represent the main performance ensembles of the Zaporizhzhia Regional Philharmonic Society, which have been functioning in this institution for many years. The paper intends to describe the genesis and development of the Zaporizhzhia Regional Philharmonic Society as a regional art centre, to display the formation process of the main performance ensembles of the Philharmonic Society and to demonstrate their significance in the light of the professional academic music development in Zaporizhzhia and Ukraine.

Research methodology. The author applies the principles of historicism, source studies, and archival documentary to study the music culture in connection with historical, socio-political and cultural phenomena in their cause-effect interaction. In addition, the methods of retrospect, structural and system analysis, interpretation of factual material, and generalization are involved.

Results. The author defines the mainstreams and achievements of the performance ensembles of the Zaporizhzhia Philharmonic Society in the development of professional music art of the region. The study demonstrates that professional academic music art in Zaporizhzhia has been formed at the turn of the 1930s-40s with the opening of a regional Philharmonic Society in the city. As the main centre of academic music art in the region, the Zaporizhzhia Philharmonic Society organized a number of large performance ensembles in its structure representing the main genres of professional music activities, in particular: vocal and choral, orchestra and symphonic, folk ensembles, variety and jazz and others. The author concludes that the musicians of the Zaporizhzhia Philharmonic Society have achieved significant results and wide audience recognition. This is confirmed by the number of concerts, foreign tours and performances at the well-known festivals; close collaboration with many world leading musicians; the recognition of the musicians of the Philharmonic Society by the national and international music critics and the press.

Novelty. The paper presents an attempt to systematize factual material in the making of the Zaporizhzhia Regional Philharmonic Society as an important art centre of the south of Ukraine.

The practical significance. The material of the article can be used for teaching the courses “Music Local History”, “History of National Performing Arts”, etc., as well as for further studying of music regionalism, in particular, the music art of the Zaporizhzhia region.

Keywords: *music art, the Zaporizhzhia Regional Philharmonic Society, performance ensembles, the Zaporizhzhia Academic Symphony Orchestra.*

Постановка проблеми. Музичне мистецтво Запорізького регіону другої пол. ХХ — початку ХХІ ст. є цікавим, багатогранним і складним явищем сучасної української культури, яке яскраво віддзеркалює її регіональну художньо-мистецьку специфіку й особливості формування. Попри суттєве зростання дослідницького інтересу до музичної регіоналістики в українському музикознавстві останніх років та появі чималої кількості праць у цьому напрямі, вивчення музичного мистецтва окремих регіонів України (й зокрема мистецтва Запорізького краю) поки що недостатньо вичерпні та мають багато невивчених питань і аспектів, а тому є постійно актуальними.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Починаючи з другої половини ХХ ст. у вітчизняному науковому просторі виникають перші розвідки й системні дослідження, присвячені вивченню музичного мистецтва різних областей України. Та активізація цього процесу і поява значної кількості дослідницьких розвідок з історії розвитку й особливостей функціонування, художньої специфіки, аналізу мистецьких досягнень тощо припадають саме на кінець ХХ — початок ХХІ ст. Отже, як об'єкт дослідження музичне мистецтво окремих регіонів України в різних його аспектах і хронологічних вимірах у вітчизняному музикознавстві вже вивчалось різними науковцями (Г. Локощенко (музичне життя Сумщини), М. Загайкевич (музичне життя Західної України), А. Литвиненко (музична культура Полтавщини), М. Ржевська (музична культура Наддніпрянської України), П. Шиманський (музичне життя Волині), Т. Росул (музична культура Закарпаття), М. Черепанин (музична культура Галичини), О. Якимчук, Н. Любецька (музичне життя і мистецтво Луганщини)). Водночас вивчення мистецьких досягнень вітчизняної концертно-філармонійної галузі, зокрема її регіонального втілення на Запоріжжі, є малодослідженим аспектом, що й засвідчує актуальність цієї розвідки. Інформативна база для вивчення заявленої проблеми: архівні матеріали, місцева й центральна періодика, розвідки з культурно-мистецької регіоналістики та історичного краєзнавства, а також згадані вище музикознавчі та культурологічні дослідження (Т. Мартинюк, С. Грушкіна, О. Беженарь, Д. Школенко та ін.).

Мета статті — репрезентація основних художніх колективів Запорізької обласної філармонії, які функціонували в цьому закладі в різні роки та продовжують функціонувати й нині. Завданнями, що підпорядковані головній меті, є: стисла характеристика генези й розвитку Запорізької філармонії у ХХ ст. як регіонального мистецького осередку, висвітлення становлення основних колективів філармонії, аналіз їхніх мистецьких досягнень, виявлення ролі як у процесі становлення самої

філармонії, так і в контексті розвитку професійного академічного музичного мистецтва Запоріжжя й України впродовж означеного періоду.

Виклад основного матеріалу дослідження. Одним з основних осередків музичної культури та власне головним центром професійного академічного музичного мистецтва на Запоріжжі нині є обласна філармонія, яка функціонує в регіоні вже багато десятиліть та нещодавно відсвяткувала свій 80-річний ювілей. Як відомо, на теренах колишнього СРСР створення державних філармоній у великих обласних центрах розпочалося ще у 20-ті рр. минулого століття, а суттєва активізація щодо утворень філармонійних установ в Україні спостерігається вже з кінця 1930-х рр. Саме в цей час (11 січня 1939 р.) і засновано Запорізьку обласну філармонію (Запорізьку обласну філармонію). З усних свідчень працівників закладу відомо, що на той час штат філармонії налічував 17 артистів, проте документального підтвердження цього факту з об'єктивних причин не знайдено. Керівництво тогочасної філармонії дислокувалося в приміщенні театру імені М. Заньковецької (зараз це — музично-драматичний театр імені В. Г. Магара).

У ті роки радянська держава ставила перед такими установами типові для того часу соціокультурні завдання, які й визначали їхні основні функції: соціально-політична пропаганда засобами музики й літератури, підвищення культурного рівня пересічних мас та ін. (Статут КЗ «Запорізька обласна філармонія»). Отже, у перші свої десятиліття Запорізька філармонія являла собою музичний і культурно-виховний центр міста й області. До 1953 р. філармонія проводила художньо-концертну діяльність на сценах театрів, клубів і агітмайданчиків міста й області, оскільки на той час вона ще не мала власної концертної зали. Про деякі філармонійні заходи тих років можна дізнатися з місцевої періодики, зокрема в ній містилися оголошення про концерти, що відбувалися в театрі «Металіст», наприклад, концерт лауреата Всесоюзного конкурсу виконавців Квартету смичкових інструментів, концерт Ленінградського Теа-джазу, концерт Тамари Церетелі та ін. Крім того, філармонією використовувалися сцени театру імені М. Заньковецької, літнього театру імені І. Франка тощо. У 1953 р. завершено будівництво концертного залу імені М. Глінки, і колектив філармонії отримав це спорудження як основну базу для свого закладу. Саме з цього часу Запорізька філармонія отримує можливість не лише організовувати власні концерти в одному з найкращих залів країни, а й приймати в ньому гастролерів з інших міст Радянського Союзу. Від того часу запорізьку філармонійну сцену випробували найкращі українські, радянські артисти й колективи, а також зарубіжні митці.

Одну з найцікавіших сторінок в історії розвитку Запорізької філармонії ознаменувала хорова капела «Дніпрельстан», яка існувала в її складі певний час. Ця капела організована ще в 1930-ті рр. під час будівництва Дніпрогесу та тривалий час діяла як окремий самодіяльний колектив. Керував капелою Леонід Антонович Усачов (1899–1965 рр.) — український композитор і диригент. У період його керівництва цей колектив став переможцем багатьох оглядів самодіяльних колективів, зокрема в Дніпропетровську, Харкові, Києві, а також здійснив гастрольні виступи в Криму та Москві. Так у виконанні колективу в 1933 р. відбулись запорізька прем'єра сцен з опери П. І. Чайковського «Євгеній Онегін», постановка опери С. С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» (1934–1935 рр.), музичної картини П. І. Ніщинського «Вечорниці» (1937–1938 рр.) тощо (Грушкіна, 2016).

«Дніпрельстан» на той час мав солідний репертуар — близько 300 українських пісень, романси українських та російських класиків, арії з опер тощо. Учасником цієї капели у свої юні роки був і широковідомий у майбутньому український композитор Г. І. Майборода. Після відкриття філармонії, капела в повному складі перейшла до її штату, що свідчить про достатньо високий професійний рівень цього колективу. Тому можемо констатувати, що до організації хорової справи на Запоріжжі, й зокрема в Запорізькій обласній філармонії, були задіяні кращі митці краю. У 1948 р., згідно з партійними директивами (вважалося, що хорове мистецтво має існувати лише в клубних установах), капела була виведена зі штату філармонії та переведена у сферу самодіяльності. Незважаючи на це, саме капела «Дніпрельстан» заклала надійний фундамент для подальшого розвитку хорового музичного мистецтва в запорізькому краї.

Ще однією вельми важливою гілкою в розвитку музичної культури Запорізького краю й зокрема неодмінною складовою місцевої філармонії є симфонічний оркестр. Предтечою створення професійного симфонічного оркестру на Запоріжжі стала організація самодіяльного симфонічного оркестру «Дніпроспецталі», основу якого становили студенти музичного технікуму й музиканти-любителі. Засновником цього колективу та його керівником з 1935 по 1940 рр. був відомий український диригент Олександр Сілович Пресич. Становленню ж професійного симфонічного оркестру на Запоріжжі завадили події Другої світової війни, відклавши цю ідею майже на 20 років.

Друге народження Запорізького симфонічного оркестру відбулося вже в 1957 р. 2 листопада в концертному залі філармонії відбувся перший концерт відновленого симфонічного оркестру під керівництвом головного диригента Юрія Луціва (лауреата I Республіканського

конкурсу молодих диригентів), що стало однією зі справжніх подій у культурному житті міста й області. До нового складу оркестру ввійшли випускники Московської, Ленінградської, Київської консерваторій. Першу концертну програму склали твори Ф. Ліста, М. Лисенка, П. Чайковського, А. Хачатуряна тощо (Беженарь, Школенко, 2017). Про оркестр та його виступи відразу ж з'явилися захоплені відгуки в місцевій пресі. Симфонічний оркестр Запорізької філармонії проводив не тільки власні концерти, але й супроводжував відомих музикантів-солістів та диригентів-гастролерів. У перші свої роки з ним встигли виступити диригенти з Польщі й Канади, солісти з Італії та Ізраїлю. До репертуару колективу відразу ж увійшли найвідоміші твори композиторів-класиків, старовинних і сучасних композиторів, молодих авторів тощо. Завдяки таланту диригентів й артистів, які працювали в оркестрі в різні роки, їхній завзятій праці й самовіддачі, сьогодні симфонічний оркестр у Запоріжжі став відомим у країні колективом зі своїми історією і творчими традиціями.

Протягом 1950-х — 1980-х рр. з оркестром працювали такі диригенти: заслужений діяч мистецтв України, професор Ю. Луців (1957–1960 рр.), заслужений артист Росії А. Апкарян (1960–1965 рр.), Ф. Комлев (1967–1970 рр.), заслужений артист України В. Данилов (1970–1971 рр.), заслужений діяч мистецтв України С. Дудкін (1971–1985 рр.). А з 1987 р. Запорізький симфонічний оркестр очолює талановитий диригент, народний артист України — В'ячеслав Редя. Він є випускником Київської консерваторії імені П. І. Чайковського з класу народного артиста України, професора В. Б. Гнедаша. Крім того, додаткового творчого досвіду В. Редя набув також під час стажування в симфонічному оркестрі Державної телерадіокомпанії України (також під керівництвом професора В. Б. Гнедаша), оркестрі Большого театру Росії (під керівництвом народного артиста Росії, професора Марка Ермлера), в оркестрі Північної Угорщини (під керівництвом народного артиста Росії, професора Юрія Сімонова) тощо.

Музична критика відзначає неабиякий талант головного диригента В. Реді, високу індивідуальну майстерність кожного окремого музиканта колективу, тонке відчуття «єдиного організму» оркестру, що з перших же кроків діяльності цього симбіозу привернули пильну увагу шанувальників музичного мистецтва регіону (*Запорізька обласна філармонія. Сайт*).

Із Запорізьким симфонічним оркестром у різні роки виступали видатні й відомі музиканти сучасності, серед яких: диригенти — Натан Рахлін, Лео Гінзбург, Костянтин Сімеонов, Вадим Гнедаш; піаністи — Еміль Гілельс, Лев Оборін, Бела Давидович, Євген Калінін,

Наум Штаркман, Тетяна Ніколаєва, Валерій Козлов, Микола Петухов, Володимир Бистряков, Олексій Набіулін; скрипалі — Леонід Коган, Михайло Вайман, Віктор Пікайзен, Ігор Ойстрах, Валерій Климов, Едуард Грач, Нана та Маріне Яшвілі; віолончелісти — Даніїл Шафран, Нінель Шаховська, Наталія Гутман, Марія Чайковська; виконавці на духових інструментах — В. Соколов (кларнет), А. Ільков (труба), В. Зверев (флейта), Л. Михайлов (кларнет, саксофон), В. Бакаленко (труба), В. Гончаров (труба) та ін.

За роки своєї діяльності оркестр накопичив солідний концертний репертуар, до якого увійшли твори багатьох композиторів-класиків, представників різних національних шкіл, сучасна музика тощо. Також одним з репертуарних напрямів, що є пріоритетним для творчості цього колективу, є прем'єри значних симфонічних творів сучасних українських композиторів. Так, за роки свого існування колектив уперше презентував твори В. Губи (Симфонія-епітафія «День скорботи та пам'яті»), І. Крабиця (Концерт для оркестру №1, «Триумфальна увертюра»), О. Костіна (Концерт №1 для фортепіано з оркестром «Чорнобильський», концерт №2 для фортепіано з оркестром), Є. Станковича (симфонія №2 «Героїчна», камерна симфонія №3 для флейти з оркестром), Л. Колодуба («Українська карпатська рапсодія» №1, Концерт для валторни з оркестром, Концерт для скрипки з оркестром), І. Шамо, М. Скорика, В. Рунчака (Симфонія для баяна з оркестром «Страсті за Владиславом»), В. Зубицького (Народна симфонія єднання «Україна» — для двох хорів та симфонічного оркестру), а також симфонічні твори закордонних композиторів — Н. Боевої, М. Попова, Д. Савенка, Г. Хазової.

У 1977 р. Запорізький симфонічний оркестр став дипломантом Всесоюзного конкурсу професійних музичних колективів, а у 1993 р. — лауреатом премії імені І. Паторжинського Українського фонду культури. Діапазон творчих досягнень оркестру є доволі широким: участь у Міжнародному фестивалі «Київ-Мюзік-Фест» (1994 р., диплом за краще виконання творів сучасних композиторів; 1995 р., спеціальний приз американської фірми «За високу майстерність у виконанні»), участь у Міжнародному фестивалі «Музична весна — 97» (м. Дебрецен, Угорщина, диплом лауреата фестивалю) тощо (Беженарь, Школенко, 2017).

Важливою подією у творчому житті оркестру став запис першої платівки колективу в 1993 р. У наступні роки оркестр здійснив запис багатьох компакт-дисків, які випускались у різних країнах, зокрема Італії (серія «Видатні оркестри світу», 1994 р.), Швейцарії («Шедеври слов'янської музики», 1995 р.), Україні («Симфонія Хортиці», 2007 р.) (Лісняк, 2008).

Особливим напрямом творчої діяльності Запорізького оркестру є кропітлива робота з дитячою аудиторією, що є унікальним явищем у цьому жанрі в Україні. Головний диригент оркестру — В. Реда вперше в Україні запропонував нову форму творчого контакту з дитячо-молодіжною аудиторією, що безумовно позитивним чином впливає на її естетичне виховання. У цьому контексті протягом кожного концертного сезону проводиться активна музично-просвітницька робота, спрямована на учнів загальноосвітніх та музичних шкіл, шкіл мистецтва, ліцеїв тощо. Колектив провів немало тематичних концертних заходів, здійснених для цієї аудиторії, зокрема: «Твій перший симфонічний оркестр», «Чиє ім'я носить концертний зал філармонії?», «Старі та нові козацькі історії», «Маленькі таємниці великого оркестру» та ін. Таким чином, сьогодні у Запоріжжі активно виховується нове покоління майбутніх шанувальників класичної музики, які згодом стануть пристрасними слухачами повноцінних симфонічних концертів.

Академічний симфонічний оркестр веде активну гастрольну діяльність містами України, а також багаторазово гастролював і в інших європейських країнах, отримуючи високу оцінку слухачів та зарубіжних засобів масової інформації. Так, у період 1990-х — 2000-х рр. колектив відвідав Росію, Білорусь, Фінляндію, Південну Корею, а в Сербії, Угорщині, Франції, Австрії, Швейцарії, Італії виступав неодноразово. З великим успіхом концерт Запорізького симфонічного оркестру відбувся у «золотій» концертній залі Європи — «Моцартеумі» (м. Зальцбург, Австрія).

Необмежені гастрольні маршрути колективу свідчать про його популярність і доволі насичену творчу діяльність. Сьогодні з оркестром прагнуть співпрацювати різні зарубіжні музиканти. Такі творчі проекти відбулися з відомими в музичному світі виконавцями — Ф. Пелассі (Франція), Р. Логер (Німеччина), С. Фреміл (США); диригентами — Ф. Торре, Дж. Сільвано, Ч. Кроччі, Фр. Ледла (Італія), Дж. Павловичем, С. Божичем (Сербія), П. Ддябога (Швейцарія), Пей О Чангом (Тайвань).

Як відзначають музичні критики, сучасний колектив відрізняється особливою чистотою інтонування, ансамблевою злагодженістю, яскравістю динамічних відтінків, віртуозністю тощо. Однією з найцікавіших якостей виконавської майстерності оркестру, його художнього обліку є ретельне ставлення до окреслених творчих завдань й мистецтва загалом, що дозволяє «...точно та виразно втілити ідею музичного твору, правду характерів, життєвих обставин та духовних колізій» (*Запорізька обласна філармонія*). На думку фахівців, «...Запорізький симфонічний оркестр відрізняється від інших подібних колективів України ретельним виконанням нюансів, відмінним ансамблем, вмінням слухати один

одного, штриховою культурою та осяйною емоційністю...» (Беженарь, Школенко, 2017).

Нині Запорізький академічний симфонічний оркестр є одним із провідних художніх колективів України, який є *гідним представником України й українського національного мистецтва за кордоном та професійний рівень якого* (на думку багатьох вітчизняних і зарубіжних фахівців) дійсно відповідає рівню кращих європейських оркестрів.

Ще одним вельми яскравим художнім колективом Запорізької філармонії, справжньою візитівкою етно-концертного жанру музичної культури регіону є фольклорний вокальний ансамбль «Запорожці», який організовано ще при козацькому товаристві «Запорізька Січ» у перші роки відновлення незалежності України. Відразу ж, на початку своєї діяльності ансамбль заявив про себе широкій аудиторії слухачів запорізького краю. Однак козацьке товариство, яке на той час було громадською організацією, не мало фінансової можливості утримувати цей колектив (Беженарь, Школенко, 2017). Водночас, у контексті відродження української національної культури дедалі гостріше поставала необхідність збереження і розвитку козацької спадщини. Саме тому представник президента України в Запорізькій області Ю. Бочкарьов разом з управлінням культури облдержадміністрації охоче підтримали пропозицію товариства «Запорізька Січ» про необхідність прийняття ансамблю «Запорожці» до штату філармонії та створення на його основі професійного колективу — ансамблю пісні і танцю з однойменною назвою (Беженарь, Школенко, 2017).

Про популярність колективу свідчить географія його гастролів, яка давно вийшла далеко за межі області (Полтава, Дніпро, Павлоград, Донецьк, Кропивницький, Тернопіль, Івано-Франківськ, Вінниця тощо) та України (країни колишньої Югославії, Молдова, Росія). Ансамбль також брав участь і в окремих культурних і мистецьких форумах, зокрема в днях слов'янської письменності й культури в Молдові, фестивалі «Сорочинський ярмарок», виступаючи разом із народним артистом СРСР Дмитром Гнатюком брав участь у концертній програмі на Дні шахтаря в Луганську. У 2002 р. колектив виступив у Тамані (Краснодарський край) на урочистих заходах, присвячених 275-й річниці переселення запорізьких козаків на Кубань. Керівником ансамблю (з 2014 р.) є талановитий музикант, заслужений діяч мистецтв України Лілія Гринь. Концертні програми «Запорожців» становлять українські народні пісні, пісні українських композиторів, вокально-хореографічні номери, які супроводжуються високоякісним супроводом ансамблю народних інструментів та яскравою театралізацією. Крім того, колектив здійснив декілька спеціальних тематичних концертних програм,

розрахованих саме на дитячо-юнацьку аудиторію та які спрямовані на сприяння національно-громадянського виховання майбутнього покоління.

Ще один колектив Запорізької філармонії представлений жанром народної музики. Це ансамбль бандуристів «Божена», який створено за сприяння генерального директора філармонії В. Конаревої до 200-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка. Очолює колектив народна артистка України Ольга Беженарь. У репертуарі «Божени» — обробки українських народних пісень, твори Г. Хоткевича, М. Скорика, О. Герасеменко та інших українських композиторів. Останнім часом репертуар колективу поповнюється й музикою запорізьких композиторів, що стало можливим завдяки плідній співпраці з обласним осередком Національної спілки композиторів. Творчість колективу «Божена» спрямована на широке ознайомлення слухачів з українською кобзарською автентикою, сучасним бандурним виконавством, що сприяє розширенню уявлення щодо творчих можливостей цього українського народного інструмента та мистецтва гри на ньому.

Наймолодшим художнім колективом Запорізької філармонії є діксіленд, який представляє естрадно-джазову гілку професійного музичного мистецтва регіону. Цей колектив, до якого увійшли насамперед музиканти з симфонічного оркестру філармонії, створено зовсім нещодавно за ініціативи відомого запорізького музиканта Дмитра Мітніка, який його і очолив. Свою першу програму під назвою «Примари джазу» цей ансамбль презентував 22 березня 2018 р. До репертуару діксіленду, поруч з хрестоматійними діксі-композиціями, увійшли й твори, написані в напрямках свінг, бі-боп, джазові обробки відомих класичних мелодій, саундтреків з відомих кінофільмів, а також джазові версії українських народних пісень (зокрема «Ой, під вишнею, під черешнею»).

Висновки. Отже, підбиваючи підсумок викладеного матеріалу, можна окреслити такі узагальнення:

1. Професійне академічне музичне мистецтво на Запоріжжі розпочинає своє становлення на межі 1930–1940-х рр. з відкриттям в місті обласної філармонії, а початок його активного розвитку співпадає з отриманням у користування власної концертної зали — однієї з найкращих в Україні за акустичними й естетичними характеристиками.

2. Виступаючи в ролі головного осередку академічного музичного мистецтва в регіоні та спрямовуючи його розвиток на жанрове різноманіття й цілісність, Запорізька філармонія спромоглася організувати у своїй структурі немало великих художніх колективів, які представляють основні напрями професійної музичної творчості, зокрема: вокально-хоровий (хорова капела «Дніпрельстан»), оркестрово-симфонічний (Академічний симфонічний оркестр), народно-ансамблевий (ансамбль

пісні й танцю «Запорозжці», ансамбль бандуристів «Божена»), естрадно-джазовий (Диксиленд) тощо. Важливою характерною особливістю жанрового спектра в діяльності філармонії є функціонування ансамблю «Запорозжці», який відтворює і розвиває музичну культуру і фольклор запорізьких козаків — корінної етнічної групи цього регіону.

3. Провідним художнім колективом філармонії беззаперечно став створений у 1957 р. симфонічний оркестр, виконавська діяльність якого протягом багатьох десятиліть зорієнтована на найкращі зразки світової та вітчизняної симфонічної музики.

4. Художні колективи Запорізької філармонії, уособлюючи її творче обличчя, за роки своєї діяльності досягли значних мистецьких результатів і широкого слухацького визнання. Це підтверджується великою кількістю проведених концертів, здійснених творчих проєктів і різноманітних програм; масштабними зарубіжними гастролями і виступами на відомих фестивалях та форумах; відтворенням шедеврів світової класики, прем'єрами творів видатних українських композиторів; тісною співпрацею багатьох провідних музикантів світу (диригентів, співаків, піаністів, скрипалів, віолончелістів, духовиків та ін.) з симфонічним оркестром філармонії; визнанням артистів філармонії та їхніх творчих здобутків (зокрема народного артиста України В. Реді) на всеукраїнському й міжнародному рівнях, про що свідчить велика кількість відгуків музичної критики і преси.

5. Запорізька обласна філармонія зі своїми художніми колективами на тривалі роки перетворилася на головний центр академічної музичної культури в регіоні та своєю активною творчою діяльністю і різноманітними заходами значно сприяла справі музичного просвітництва, розвитку та популяризації кращих здобутків світового й вітчизняного музичного мистецтва.

Список посилань

- Беженарь, О. і Школенко Д. (2017). *Історія Запорізької обласної філармонії (1939–2017 рр.)*. Запоріжжя.
- Грушкіна, С. В. (2016). *Жанрово-видова специфіка мистецтв Запорізького Приазов'я в культурному просторі регіону (остання третина ХХ — початок ХХІ ст.)* (Дис... канд. мистецтвознав.). Мелітопольський державний університет ім. Б. Хмельницького, Мелітополь.
- Загайкевич, М. (1960). *Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст.* Видавництво Академії наук Української РСР, Київ.
- Лісняк, І. (2008). Запорізька обласна філармонія. *Українська музична енциклопедія*. (Т. 2, с. 129–130). Київ.
- Литвиненко, А. (2006). *Музична культура Полтавщини ХІХ — початку ХХ століття в аспектах регіонального джерелознавства*. (Автореф. дис... канд. мистецтвознав.). НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ.

- Любецька, Н. (2009). Луганська філармонія в музичній культурі регіону 1940–80-х років ХХ ст. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. 17–18, с. 336–344.
- Мартинюк, Т. В. (2004). *Історико-теоретичні аспекти взаємовідношень географічного і соціокультурного чинників в явищі регіональної музичної культури (на прикладі Північного Приазов'я ХІХ–ХХ століть)*. (Дис. д-ра мистецтвознав.). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ.
- Ржевська, М. Ю. (2006). *Музика наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів*. (Автореф. д-ра мистецтвознав.), НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ.
- Росул, Т. І. (2003). *Музичне життя Закарпаття 20–30 рр. ХХ ст.* (Автореф. дисс... канд. мистецтвознав.) ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, Київ.
- Статут КЗ «Запорізька обласна філармонія» Запорізької обласної ради (нова редакція, від 15.12.2016 № 30)*. Рукопис.
- Черепанін, М. В. (1997). *Музична культура Галичини (друга половина ХІХ — перша половина ХХ с.: Монографія*. Київ: Вежа.
- Шиманський, П. Й. (1999) *Музичне життя Волині 20–30 рр. ХХ ст.* (Автореф. дисс... канд. мистецтвознав.). НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ.
- Якимчук, О. М. (2010). *Становлення музичного життя Луганищини першої половини ХХ ст.: виконавство, театральньо-концертна діяльність, педагогічні школи* (Автореф. дис... канд. мистецтвознав.). Харків.
- Запорізька обласна філармонія*, <http://www.filarmonic.zp.ua/>

References

- Bezhenar, O. and Shkolenko, D. (2017). *History of the Zaporizhzhya Regional Philharmonic Society (1939–2017)*. Zaporizhzhia. [in Ukrainian].
- Hrushkina, S. V. (2016). *Genre and specific key features of Zaporizhzhia Azov arts in the cultural space of the region (last third of 20th — the early 21st century)* (Thesis ... Candidate of Arts). Bogdan Khmelnytsky Melitopol State Pedagogical University, Melitopol. [in Ukrainian].
- Zahaikivych, M. (1960). *Music Life of Western Ukraine in the Second Half of the 19th Century*. Publisher of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR, Kyiv. [in Ukrainian].
- Lisniak, I. (2008). *Zaporizhzhya Regional Philharmonic Society. Ukrainian Music Encyclopedia*. (Vol. 2, p. 129–130). Kyiv. [in Ukrainian].
- Lytvynenko, A. (2006). *Music culture of Poltava region of 19th — the early 20th century in the aspects of regional source studies*. (Author's thesis ... Candidate of Arts). Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. 20 p. [in Ukrainian].
- Liubetska, N. (2009). *Lugansk Philharmonic Society in the Music Culture of the Region of the 1940s-80s of the 20th Century*. *Bulletin of the Carpathian University. Art Studies*. Issue 17–18, p. 336–344. [in Ukrainian].

- Martyniuk, T. V. (2004). *Historical and theoretical aspects of relationships geographical and socio-cultural factors in the phenomenon of regional music culture (case study of the North Azov Nineteenth — Twentieth centuries)*. (The thesis of Doctor of Art Criticism). Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. [in Ukrainian].
- Rzhevskaya, M. Yu. (2006). *Music of the Dnieper Ukraine of the first third of the twentieth century in the interaction and transformations of socio-cultural discourses*. (Author's of Doctor of Art Criticism). Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. [in Ukrainian].
- Rosul, T. I. (2003). *Music life of Transcarpathia 20–30 years of the 20th century*. (Author's dissertation... Ph.D. in Art Criticism). Institute of Art Criticism, The Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. Kyiv. [in Ukrainian].
- Statute of the UC "Zaporizhzhya Regional Philharmonic Society" of the Zaporizhzhya Regional Council (new edition, dated December 15, 2016 No. 30)*. Manuscript. [in Ukrainian].
- Cherepanin, M. V. (1997). *Music Culture of Galicia (second half of 19th — first half of 20th century: Monograph*. Kyiv: Vezha. [in Ukrainian].
- Shymanskyi, P. Y. (1999) *Music life of Volhynia, 20–30 years of 20th century*. (Author's dissertation... Ph.D. in Art Criticism). Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. [in Ukrainian].
- Yakymchuk, O. M. (2010). *Formation of the music life of the Luhansk region of the first half of the twentieth century: performing, theater and concert activities, pedagogical schools* (Author's thesis). Kharkiv. [in Ukrainian].
- Zaporizhzhya Regional Philharmonic Society*. Retrieved from <http://www.filarmonic.zp.ua/> [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 02.08.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.11

УДК 785.071.1ХуанЦзи“19”(045)

Чень Менмен, аспірант, Харківська державна академія культури,
м. Харків

Chen_Mengmeng@meta.ua

https://orcid.org/0000-0003-0436-7750

ИНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ СПАДОК ХУАН ЦЗИ: У ВИТОКІВ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ XX СТОЛІТТЯ¹

Розглянуто ренесанс особистості та творчості Хуан Цзи після переосмислення наслідків помилкової оцінки його діяльності, сформованої за часів «культурної революції». Виявлено жанрово-стильові ознаки інструментальних творів Хуан Цзи і досліджено їхнє значення в контексті формування національної музичної культури Китаю майбутнього з допомогою історичного методу, аксіологічного та музикознавчо-аналітичного підходів, жанрово-стильового аналізу. Доведено, що інструментальні твори Хуан Цзи, написані під час навчання в «School of Music» в Оберліні, слугують підґрунтям національного інструментального мистецтва, базованого на класичних європейських жанрах, формах, основах композиторської техніки.

Ключові слова: *«китайський Шуберт», національна китайська інструментальна музика, пісенний симфонізм, симфонічна увертюра, поліфонічні жанри фортепіанної музики.*

Чень Менмен, аспірант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ НАСЛЕДСТВО ХУАН ЦЗЫ: У ИСТОКОВ ФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА

Рассмотрено ренессанс личности и творчества Хуан Цзы после переосмысления последствий ошибочной оценки его деятельности, сложившейся во времена «культурной революции». Вывявлено жанрово-стилевые признаки инструментальных произведений Хуан Цзы и исследовано их значение в контексте формирования национальной музыкальной культуры Китая будущего с помощью исторического метода, аксиологического и музыковедческо-аналитического подходов, жанрово-стилевого анализа. Доказано, что инструментальные произведения Хуан Цзы, написанные во время обучения в «School of Music» в Оберлине, служат основой национального инструментального искусства, базированного на классических европейских жанрах, формах, основах композиторской техники.

Ключевые слова: *«китайский Шуберт», национальная китайская инструментальная музыка, песенный симфонизм, симфоническая увертюра, полифонические жанры фортепианной музыки.*

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

Chen Mengmeng, postgraduate of the Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

HUANG JI'S INSTRUMENTAL BODY OF WORK: AT THE ORIGINS OF THE DEVELOPMENT OF THE NATIONAL MUSIC CULTURE OF THE TWENTIETH CENTURY

Problem statement. The relevance of the subject is due to the fact that the renaissance process of Huang Ji's personality and body of work began in the 1990's when the effects of the false assessment of the music activity of the Chinese composer as a traitor of national interests formed during the "cultural revolution" were eliminated.

The aim of the article is to provide a genre and style analysis of Huang Ji's instrumental works, appraising their significance in the context of the development of the national music culture of China of the future.

Research methodology is based on the method of historicism, axiological and musicological and analytical approaches, and genre and style analysis.

Results. The modern interpretation of Huang Ji's creative personality as the founder of Chinese music culture, based on the introduction of the principles of European professional traditions into the national art, requires an analytical study of the entire building of the works of the composer, in particular, instrumental (symphonic overture «In memoriam», orchestral play «Fantastic city», polyphonic piano works Prelude «Subject from Bach», «Two two-part inventions», three fugues in the strict style), which have remained until now outside the interests of Chinese musicologists, who traditionally pay more attention to the vocal creative work of the founder of the national classics of the twentieth century. The study of Huang Ji's symphony and piano pieces, written during his traineeship at the School of Music in Oberlin (second half of the 1920's), has made it possible to appraise the historical significance of the Chinese composer as the founder of national instrumental art, Europeanized in origin, based on mastering the classical genres, forms, themes and foundations of composer's technique.

Novelty. An attempt is made at identifying the genre and style features of Huang Ji's instrumental body of work, based on the traditions of European professionalism, in the fields of symphonic and piano music.

The practical significance. The research has important implications for studying the significance Huang Ji's instrumental body of work in the context of the development of the national music culture of China of the future.

Keywords: *"Chinese Schubert", Chinese national instrumental music, song symphonic style, symphonic overture, polyphonic genres of piano music.*

Постановка проблеми. Важливим чинником процесу формування долі творчого спадку Хуан Цзи, як і тлумачення історичної ролі особистості композитора, є їх неодноразова докорінна переоцінка в контексті музичної культури Китаю. У 1930 рр. прижиттєві оцінки творчої діяльності Хуан Цзи полягали в його тлумаченні як одного з засновників китайської музичної культури нового типу (тобто базованої на привнесенні до національних традицій засад європейської музичної освіти,

композиторської та виконавської творчості, наукової думки). Але в період «культурної революції» (1966–1976) офіційне ставлення до творчої діяльності та особистості Хуан Цзи докорінно змінилося під впливом ідеологічних забобонів, сформованих «великим Керманичем». У ті скорботні часи для розвитку китайської нації, геніального композитора, першопрохідця у сфері нової китайської музичної культури (Лю Юйцін, 2008) вважали зрадником національних інтересів. Адже Хуан Цзи, наслідившись у 1920 рр. здобути професійну музичну освіту в Америці та Європі, привніс до китайської музичної культури засади західної професійної композиторської техніки. Час наступного переломного етапу в тлумаченні історико-художньої ролі Хуан Цзи в національній китайській культурі настав у 90 рр. XX ст., через 20 років після завершення доби правління «банди чотирьох» та 60 років після смерті композитора. Лише тоді Хуан Цзи був остаточно реабілітований і здобув загальне визнання як засновник нової національної композиторської школи Китаю. Відтоді, упродовж 20 років, триває епоха ренесансу та переоцінки особистості й творчого спадку композитора, що визначає актуальне спрямування китайської музичної науки першої чверті XXI ст.

Символом початку ренесансу творчої особистості та наукового спадку композитора стало видання повного зібрання його творів — музичних, наукових, естетичних. Велику цінність має включення до повного видання спадку Хуан Цзи інструментальних творів композитора: раніше вони (як і багато інших взірців) не були видані й тому тривалий час залишалися недоступними для виконання та наукового аналізу. Видання усього корпусу творів композитора набуло меморіального значення, сприяло ренесансу особистості й творчості Хуан Цзи на межі XX–XXI ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інструментальні твори Хуан Цзи не набули ґрунтовного аналітичного вивчення в китайській музичній науці, у якій можна віднайти лише хронологічні згадки щодо цієї частини творчого спадку композитора. Наприклад, Ло Шиї зазначає, що «Твори композитора Хуан Цзи є класикою симфонічної музики 20-х — 30-х рр. XX ст.». Написані під час навчання інструментальні твори Хуан Цзи випереджають період розквіту його творчості, що розпочався після повернення майстра до Китаю (1931 р.) і завершується приблизно за рік до смерті молодого композитора (1937 р.). Крім того, інструментальна музика Хуан Цзи викликала найбільш жорстоку критику лідерів «культурної революції» як така, що є «позанаціональною». Інструментальні твори Хуан Цзи найдовше існували у вигляді автографів і опубліковані лише в 90 рр. XX ст.

Необхідність дослідження взірців інструментальної спадщини Хуан Цзи має вагомий аргументи. Саме роки навчання сприяли подальшому розквітові таланту Хуан Цзи, кристалізації національного стилю, збагаченого європейським досвідом. На сучасному етапі інструментальні твори композитора витримали справжнє випробування часом, набувши значення перших взірців національної китайської музики відповідних жанрів, художній рівень яких відповідає високим вимогам професійного музичного мистецтва. Наведені аргументи зумовлюють актуальність наукового вивчення взірців інструментальної музики китайського композитора.

Мета статті — надати жанрово-стильовий аналіз інструментальним творам Хуан Цзи, дослідивши їхнє значення в контексті формування національної музичної культури Китаю майбутнього.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фундатор національного музичного мистецтва ХХ ст. Хуан Цзи (1904–1938) здебільшого ушлавлений як автор китайських художніх пісень — героїко-патріотичних і ліричних, призначених для дорослих та дітей, написаних як китайською, так і англійською мовами. Однак історико-художнє значення Хуан Цзи як одного із засновників національної композиторської школи ХХ ст. не обмежується лише вокальним спадком Майстра, адже він створив перші в історії китайської музики інструментальні твори, що базуються на європейських традиціях.

Взірці інструментальної музики у творчості китайського композитора нечисленні, це: симфонічні твори — Увертюра «In memoriam» (або «Ностальгія»), присвячена пам'яті жінки композитора Ху Юнчжен, котра передчасно пішла з життя, п'єса «Фантастичне місто» (написана на основі саундтреку до кінофільму з однойменною назвою); а також фортепіанні твори в поліфонічних жанрах — Prelude («Subjekt from Bach»), дві двоголосні інвенції («Two two-part inventions»), що набувають значення поліфонічного одножанрового диптиха; три фуги в суворому стилі (одна на два і дві — на три голоси). Слід зазначити, що композитором упродовж 1928 р. написано 6 фуг, але три з них втрачено під час «культурної революції».

Окреме місце в інструментальному спадку Хуан Цзи посідає авторське перекладення для Симфонічної увертюри «In memoriam» для фортепіано (клавір). Попри невелику загальну кількість, інструментальні твори Хуан Цзи мають важливе значення в контексті національної музичної культури. Згідно з китайською традицією, вокальна творчість поставала як вираз національної душі народу; тому саме їй надавалася першість у музичному мистецтві початку ХХ ст., водночас інструментальна музика в той час посідала другорядне місце. Крім того, Хуан Цзи

був тим композитором, котрий привніс досвід європейської музичної традиції до китайської інструментальної музичної культури у сферах стилю, жанру, виконавського складу, звернувшись до симфонічної та фортепіанної творчості.

Наведена на початку видання інструментальних творів Хуан Цзи афіша симфонічного концерту містить важливу інформацію щодо Симфонічної увертюри композитора. На афіші подано інформацію щодо виконання 31 травня 1929 р. симфонічних творів студентів «School of Music» у Оберліні, що навчалися в класі Девіда Стенлі Сміта, до яких у ті часи входив і Хуан Цзи. Диригентом симфонічного оркестру, під керівництвом якого виконувалися студентські твори, був Хуго Корчак. Афіша — історичний факт, що засвідчує об'єктивні умови, за яких китайським композитором створено Симфонічну увертюру «In memoriam». Її було написано в студентські роки, під час навчання композитора в «Школі музики» («School of Music») в Оберліні, і представлено як випускний екзаменаційний твір.

Історико-художнє значення Хуан Цзи в контексті розвитку національної симфонічної музики не обмежується оригінальними творами композитора: 1935 р. він заснував «Shanghai Orchestra».

Фортепіанні твори китайського композитора також написані під час його перебування в США як навчальні роботи з курсу поліфонії. Слід відзначити, що створений композитором клавір Симфонічної увертюри «In memoriam» набув значення фортепіанної партитури, яка увійшла до репертуару китайських піаністів як зразок великої форми.

Написавши наведені твори в «навчальних» жанрах, Хуан Цзи більше не звертався до жанрів інструментальної музики, сфокусувавши свою композиторську увагу на вокально-хорових творах із фортепіанним супроводом.

Лише єдиний твір Хуан Цзи з його інструментального доробку написаний на замовлення і не має «навчальної» мети. Йдеться про музику до художнього фільму «Фантастичне місто», на основі якої композитор створив однойменну оркестрову п'єсу. «Міська фантазія», що виникла в Америці, стала першим взірцем кінематографічної музики в Китаї високого професійного рівня (прем'єра кінофільму відбулася 1930 р. в Шанхаї за ініціативи італійського диригента маестро Маріо Пасі).

Наведені інструментальні твори надали їхньому автору світового визнання. Хоча таких творів Хуан Цзи мало та вони мають «навчальне» походження, саме з ними пов'язано досягнення класичних фортепіанних і оркестрових жанрів європейської традиції в національному китайському музичному мистецтві. Крім того, Хуан Цзи належить до тих талановитих композиторів, чії навчальні твори переросли межі учнівських та набули художнього значення, що, зокрема, підкреслює

публікація їх у відповідному томі повного видання спадщини Майстра. Крім того, Хуан Цзи заклав основи інструментальної композиторської творчості в Китаї: його учні, серед яких одне з найпочесніших місць посідає Дін Шан Де, продовжили пошуки шляхів її розвитку.

В інструментальному мистецтві Хуан Цзи відображено пріоритети його наукової думки як історика, теоретика та естетика музики. У розвиток проблематики музичної естетики європейського романтизму, китайський композитор, котрий займався розробкою питань щодо програмної та «чистої» («ідеальної») музики, створив художні взірці, що належать до обох інструментальних напрямів. Його єдиний симфонічний твір — Увертюра «In memoriam», призначена для великого симфонічного оркестру, стосується програмної музики, водночас, не має розгорнутого авторського програмного коментаря. У фортепіанних творах Хуан Цзи простежуються шляхи національного переусвідомлення поліфонічного стилю письма європейської традиції, що набув подальшого розвитку в китайському музичному мистецтві.

Апробація європейських жанрів у творчості китайського композитора є невіддільною від втілення відповідних художніх концепцій та засвоєння відповідних музичних форм. Умовою об'єднання, здавалося б, необ'єданого, а саме відмінних інтонаційних та жанрово-стильових світів — європейського і китайського — у симфонічному творі Хуан Цзи стало звернення до вічної теми мистецтва: любові й смерті.

Симфонічна увертюра «In memoriam» — монументальний одночастинний твір — написаний у сонатній формі зі вступом, кодою-процанням та епізодом у розробці. Показово, що в симфонічному творі композитор звернувся до форми, пов'язаної з вираженням найвищої концепційності в європейському професійному музичному мистецтві. Концепція твору, основана на протистоянні трагічного та ідилічно-пасторального, набуває відповідного втілення в музичній формі й тематизмі. Образи фатуму, протесту проти жорстокості долі контрастують з ліричними образами-видіннями, що втілює граціозний образ Коханої. Ознакою сонатної форми Симфонічної увертюри є відмова від партії, що поєднує головну та побічну, як зовнішня ознака пісенного симфонізму. Однак не лише відсутність такої партії в сонатній формі є свідченням близькості симфонічної концепції, створеної Хуан Цзи, до пісенного симфонізму. Тип тематизму, властивий Увертюрі — пісенний. Хуан Цзи створює кілька тем-мелодій, що змінюють одна одну.

Тема головної партії (Allegro) виникає з теми вступу (Adagio non troppo), в основу якої покладено фанфарну інтонуєму в пунктирному ритмі. Вона набуває значення того тематичного «ядра», з якого постають контрастні образи: героїчного подолання скорботи та той, що

символізує безжальний фатум. Основана на поступовому розширенні висхідного ходу від чистої кварта до малої нони, тема головної партії завершується низхідним рухом: героїчний порив-подолання, на який насмілюється ліричний герой Увертюри, змінюється інтонацією змушеної покірності фатуму. Стрімка кульмінація (*tutti, ff*) у зоні головної партії несподівано уривається: її змінює ніжна побічна партія (*Piu andante quasi pastorale, p*, соло гобоя в супроводі арфи та струнних) — перше швидкоплинне ідилічне видіння-спогад ліричного героя. Прориви ритмоформули теми фатуму руйнують квазіпасторальне видіння. Нова драматургічна хвиля симфонічного розвитку приводить до проведення нової ліричної теми у функції заключної партії (*A tempo con tenerezza*), вирішеної на основі сплетіння підголоскових голосів (у партіях дерев'яних духових інструментів) на пульсуючому органному пункті (у II скрипок та альтів). Молитовне завершення сонатної експозиції (*A tempo Sempre religioso*) — лаконічний прообраз майбутньої коди — привносить до симфонічної дії ілюзорне заспокоєння. В оточенні розділів драматичної розробки *Tempo primo (Allegro)*, побудованої на розвитку теми головної партії, міститься епізод, що базується на альтернативі фрагментів *grazioso* (ілюзорних видінь прекрасної Коханої) і *maestoso* (вторгнень фатуму, основаних на фанфарних інтонаціях головної теми). Розгорнута кода постає як ствердження фінальної ідеї прощання: під впливом провідної ролі оркестрового хоралу відбувається пом'якшення теми головної партії, що набуває символики вознесення душі (її проведення в партіях солюючих інструментів, перенесення в «небесні» регістри симфонічного оркестру).

Аналіз партитури Увертюри Хуан Цзи засвідчує оволодіння молодим китайським композитором прийомами європейського симфонічного письма, наявність ознак пісенного симфонізму, створеного Ф. Шубертом у 8 Симфонії. Отже, «китайський Шуберт», як зазвичай іменують Хуан Цзи в Китаї, не лише в пісенній, але й у симфонічній творчості розвинув традиції австрійського генія в національному китайському інструментальному мистецтві.

П'єса для симфонічного оркестру «Фантастичне місто» — віртуозне скерцо, оркестрова феєрія. Композитор продемонстрував блискуче володіння оркестровим письмом, надаючи кожній партії самостійної виразової функції, формуючи симфонічну єдність партитури на основі диференціації музичної тканини на темброво-звукові «пласти». Тяжіння до мініатюризації, властиве національному китайському художньому мисленню, притаманне музичній драматургії оркестрової п'єси Хуан Цзи. Часті зміни лаконічних тем-образів становлять складну тричастинну форму, типову для скерцо. Певна фрагментарність калейдоскопічної

зміни контрастних епізодів зумовлюється завданням втілити художню тему твору — нестримне буяння фантазії, що охоплює вечірнє місто. Невеликий епізод *Andante religioso* в духових інструментах, уведений безпосередньо перед репризою, додає до симфонічної п'єси атмосферу хоральної споглядальності, елемент певного відчуження від симфонічної дії, після якого повернення до початкового матеріалу підкреслює головну ідею скерцо — швидкоплинність людського буття.

Поліфонічні твори Хуан Цзи для фортепіано, поряд із ґрунтовним навчанням, виявляють притаманне китайському композитору тяжіння до раціонального музичного мислення. Поліфонічні твори композитора, призначені для фортепіано, розпочинає *Prelude* («Subject from Bach»). Судячи з музичного матеріалу, композитор керувався не стільки конкретною бахівською темою, скільки наміром узагальнити на єдиному поліфонічному часопросторі декілька бахівських ідей-образів, тлумачачи їхній своєрідний узагальнений музичний «портрет» лейпцігського кантора. Три різні за своїми ознаками теми, інтонаційні прообрази яких містяться у фугах 1 тому ДТК, китайський композитор винахідливо «сплітає» упродовж «бахівського» *Prelude* (f-moll). Тематизм та його розвиток дозволяють тлумачити його не стільки в імпровізаційному, скільки в композиційному дусі, властивому фузі. Композитор надає *Prelude* усіх ознак фуґи на три теми із сумісною експозицією, що оформлена у вигляді триразового проведення тем у кожному з трьох голосів; інтермедія приводить до розробкової частини, у якій виокремлено фрагмент, оснований на інтонаційному зближенні першої і третьої тем, що проводяться у верхніх голосах на фоні другої теми (у басовому голосі). Моделлю одноразового проведення «тритемної вертикалі» в репризі є заключний фрагмент розробкової частини, у якому відбувається інтонаційне зближення першої і третьої тем. Завершення *Prelude* в паралельному мажорі (As-dur) надає поліфонічному творові китайського композитора ефект «бахівського просвітлення», багаторазово застосованого кантором церкви Св. Фоми. Підкорення жанрових ознак фуґи властивостям *Prelude* підкреслює домінування імпровізаційності над композиційністю в цьому поліфонічному взірці, створеному під час навчання китайським композитором.

Дві двоголосні інвенції («Two two-part inventions») також набувають оригінального композиторського вирішення. Оригінальність постає як жанрова ознака інвенції, а в перекладі означає «винахід». Тобто, згідно з бахівською традицією, в основі кожної інвенції має міститися певний винахід, творче відкриття. Аналіз двох двоголосних інвенцій китайського композитора дозволяє висновувати, що сутність «винаходу» полягає не стільки в межах кожної поліфонічної мініатюри, основаної

на доволі традиційному інтонаційному матеріалі та імітаційному розвиткові, скільки в їх тлумаченні як поліфонічного диптиха, у якому №1 тяжіє до прелюдійного, а №2 має ознаки фугованого типу викладення. Саме про такий задум свідчать відповідні ознаки в композиторському тексті (зміна розміру й ключових знаків після двотактової риси в умовних межах №1). Друга з інвенцій, надрукована в збірці інструментальних творів Хуан Цзи, не набула відповідного завершення. З огляду на те, що композитор, виконуючи цю роботу як навчальну, був зобов'язаний надати всі етапи її розвитку, слід зазначити, що завершення інвенції №2 було втрачено в дійсно карколомні роки розвитку китайської музичної культури.

Наприкінці збірки інструментальних творів Хуан Цзи розміщено три вцілілі завершені фуги композитора в строгому стилі. Дві з них написані на оригінальні теми (перша — двоголосна та остання — триголосна); водночас центральна триголосна fuga створена на тему, запозичену композитором (згідно з авторською ремаркою «Subject from Halevi») зі спадку Ж. Ф. Галеві (1799–1862), автора знаної опери «Жидівка», відомої також під назвою «Донька кардинала» (1835).

Про «учнівський» характер фуг Хуан Цзи свідчить, передусім, особливість їх викладення: кожний із голосів виписаний на окремому нотному стані у відповідному ключі (нижній голос — у басовому, середній — в альтовому, верхній — у скрипковому). Від фуги до фуги зростають поліфонічна майстерність композитора, сміливість в оформленні фугової форми. Якщо перша (двоголосна) fuga характеризується надто подовженим перебуванням у «лоні» експозиційного викладення теми, то поступово розроблення з характерними тональними відхиленнями і тематичним розвитком все більше входить до структури поліфонічних творів китайського музиканта. Водночас, відсутність таких ознак поліфонічного розвитку у фузі, як стрета (за винятком репризи в останньому взірці), ракоходні, дзеркальні проведення теми, її ритмічні зміни (збільшення, зменшення), засвідчують, що Хуан Цзи все ж таки не вийшов за межі «учнівства» у тих фортепіанних фугах, що їх зберіг безжальний час. Слід підкреслити, що виправданням недостатньої поліфонічної роботи у фугах Хуан Цзи має поставати надто віддалений характер національних традицій інструментальної музики Китаю, якій взагалі не властивий поліфонічний розвиток, і Європи, професійна музична культура якої базується на ретельному вивченні поліфонії строгого письма. Однак Хуан Цзи в контексті китайської національної музичної культури й тут виконав функцію лідера, ставши першопрохідцем у сфері освоєння найскладнішої жанроформи європейської класичної культури.

Поліфонічні жанри й досі не набули значення «титульних» у китайській музичній культурі, де здебільшого використовуються лише прийоми поліфонічного розвитку (найчастіше — імітаційні). Тому поліфонічний досвід Хуан Цзи лише поглиблює історико-художнє значення композиторської творчості основоположника нового національного мистецтва, що набуває значення передумови майбутнього розвитку інструментальної та вокально-хорової музики Китаю.

Висновки. Епоха відродження особистості та творчого спадку Хуан Цзи, що розпочалася 90-х рр. ХХ ст., потребує вивчення всього корпусу музичних творів композитора, що вийшли друком лише наприкінці ХХ ст. Однак для китайської музичної науки й дотепер звичнішим залишається вивчення вокальної спадщини композитора, водночас його інструментальна творчість і досі перебуває поза межами дослідницької уваги музикознавців. Вивчення симфонічних і фортепіанних творів Хуан Цзи, написаних під час його навчання у «School of Music» в Оберліні (друга половина 20-х рр. ХХ ст.), дозволила виявити історичне значення китайського композитора як фундатора національного інструментального мистецтва, європеїзованого за своїм походженням, базованим на освоєнні класичних жанрів, форм, тематизму та основ композиторської техніки.

Список посилань

- Ло Шии. *Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры*. (Дис. канд. иск. 17.00.02). Москва: РАМ имени Гнесиных.
- Лю Юйцзін (2008). Вивчення творчості новатора і великого фундатора національної музичної школи Китаю — Хуан Цзи. *Музичне мистецтво*, 2 [китайською мовою].
- Гоу Ін (2007). Естетичні характеристики художніх пісень Хуан Цзи. *Центральний Китайський педагогічний університет*, 5 [китайською мовою].

References

- Lo Shiyi. *Symphonic genres in the context of Chinese music culture*. (Thesis for a Candidate of Art Criticism 17.00.02). Moscow: Gnesins Russian Academy of Music. [in Russian].
- Liu Yuqing (2008). Study of the creative work of the innovator and the great founder of the Chinese National Music School — Huang Ji. *Music art*, 2 [in Chinese].
- Gou Ying (2007). Aesthetic characteristic features of Huang Ji's artistic songs. *Central Chinese Pedagogical University*, 5 [in Chinese].

Надійшла до редколегії 21.08.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.12

УДК 791.63(477)(045)

А. М. Алфьоров, викладач кафедри телебачення, Харківська державна академія культури, м. Харків

al055@ ukr.net

https://orcid.org/0000-0003-4491-1976

ЗОБРАЖАЛЬНИЙ СТИЛЬ ФІЛЬМУ М. ІЛЛЕНКА «ТОЙХТОПРОЙШОВКРІЗЬВОГОНЬ»¹

Аналізуються риси зображального стилю українського ігрового фільму Михайла Ілленка «ТойХтоПройшовКрізьВогонь». Надається характеристика операторських аспектів художньої зображальної естетики оператора фільму Олександра Кришталовича. Виявлено основні стильові елементи зазначеного операторського стилю та рівні його реалізації. На основі аналізу зображальної структури фільму означено операторський підхід до реалізації зображального ресурсу національних мотивів у вітчизняному ігровому кінематографі.

Ключові слова: *зображальний стиль, кінематографічне зображення, операторський аспект, національні мотиви, кінематографічне мистецтво України.*

А. М. Алферов, преподаватель кафедры телевидения, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ СТИЛЬ ФИЛЬМА М. ИЛЬЕНКО «ТОТКТОПРОШЕЛСКВОЗЬОГОНЬ»

Анализируются черты изобразительного стиля украинского игрового фильма Михаила Ильенко «ТотКтоПрошелСквозьОгонь». Подается характеристика операторских аспектов художественной изобразительной эстетики оператора фильма Александра Кришталовича. Выявлены основные стилевые элементы данного операторского стиля и уровни его реализации. На основе анализа изобразительной структуры фильма раскрыт операторский подход к воплощению изобразительного ресурса национальных мотивов в отечественном игровом кинематографе.

Ключевые слова: *изобразительный стиль, кинематографическое изображение, операторский аспект, национальные мотивы, кинематографическое искусство.*

A. M. Alforov, lecturer of the Department of Television, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

VISUAL STYLE OF THE FILM DIRECTED BY MYKHAILO ILLIENKO “FIRECROSSER” (UKRAINIAN: “TOIKHTOPROISHOVKRIZVOHON”)

The aim of the paper is to identify the basic cinematography style elements of the Ukrainian fiction film directed by Mykhailo Illienko “Firecrosser” and the levels of its realization.

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

Research methodology. The author uses the heritage of the European art criticism tradition, including the theory of formal school style and the national film research tradition.

Results. The author concludes that the “Firecrosser” pictorialism and style development are characteristic of the national fine arts tradition and have baroque and romantic origins. In terms of metaphors of visual character and direct visual “references” to relevant historical eras, Oleksandr Kryshtalovych embodies a specific and sensual depiction of the reality, where the film characters are, by the cinematography means characteristic of the Ukrainian “poetic” school. The mental, emotional, semantic levels of the formation of the subject-pictorial space of the film correspond to the psychology of the Ukrainian national character.

Novelty. The main features and levels of the visual style development have been identified in the art of the Ukrainian cameraman Oleksandr Kryshtalovych as exemplified in the fiction film “Firecrosser”.

The practical significance. The material in this article can be used in training cinematography and television cameramen specializing in O21 “Audiovisual Arts and Production”.

Keywords: *visual style, cinematic image, cinematography aspect, national motifs, cinema art of Ukraine.*

Постановка проблеми. У своїй недавній статті (Алфьорова, Алфьоров, 2018, с. 7) ми відзначали, що, попри вагомий історичний період існування українського кінематографа, його зображальна онтологія в теорії розроблена недостатньо. Дійсно, незважаючи на колосальний обсяг літератури з мистецтвознавства, кінознавства, дослідження операторських аспектів художньої зображальної естетики у вітчизняному науковому дискурсі практично відсутні. Однак, динамічні засоби зображальної виразності досі потребують уваги як теоретиків, так і практиків, тим більше, що це стосується саме національної зображальної естетики у вітчизняному ігровому кінематографі, а саме проблеми стилеутворення. Художній стиль — «втілене мовою мистецтва відображення історичного життя суспільства, естетичних поглядів різних суспільних груп певної епохи або творчого напрямку» (Стиль, 2019). У зв'язку із цим вважаємо, що на сучасному етапі розвитку мистецтва це явище може трактуватися як авторське, притаманне певному митцю або групі митців.

Аналіз досліджень і публікацій свідчить, що дослідження проблем стилеутворення передусім стосуються образотворчого мистецтва, рідше фотографії. Відома теорія формальної школи про еволюцію художніх стилів А. Рігля слушно пов'язувала стилеутворення в образотворчому мистецтві з типом суспільного та художнього бачення («вітчутним» або / та «оптичним»). Дихотомічна концепція стиля Г. Вольфліна, опираючись на *подвійний його природі*, відзначає те, що існує кілька пар категорій, які засвідчують дихотомію двох головних стилів в образотворчому

мистецтві — лінійного та живописного (співвідношення глибини і площини; відкритості та закритості; самостійності й взаємозумовленості; абсолютної і відносної ясності предметної сфери). Пізніше ця дихотомія доповнюється іншими дослідниками парою ідеальне/реальне. До середини ХХ ст. класична теорія стилеутворення в мистецтвознавстві сформувала певну типологію стилів (від реалістичного до абстракціонізму та інших -ізмів), пов'язавши її з еволюцією історичного процесу, особистістю митця та власне з художньою формою. Усі ці засади дозволили кінознавцям (враховуючи і вітчизняних: З. Алфьорову, В. Горпенку, І. Зубавіну, В. Скуратівського, Г. Чміль та ін.), аналізуючи стиль тих чи інших фільмів, ґрунтуватись на цій класичній типології. Слід також зауважити, що постмодерністські тенденції у вітчизняному мистецтві дещо змінили процеси стилеутворення: посилили роль цитування, долучення історичних стилевих утворень (еклектичність) у «тіло» художньої форми тощо. Вітчизняний кінематограф порубіжжя ХХ–ХХІ ст. теж не є однорідним у сенсі стилеутворення. Це потребує певного аналізу та теоретичних висновків, що зумовлює необхідність зазначеного дослідження.

Мета статті — виявити основні стильові елементи операторського стилю українського ігрового фільму М. Ілленка «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» та рівні його реалізації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Український ігровий фільм М. Ілленка «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» став для оператора Олександра Кришталовича практично дебютною повнометражною роботою. Водночас режисер Михайло Ілленко на час зйомки та показу кінофільму вже був доволі знаним представником відомого кінематографічного «клану Ілленків», куди входили його старші брати — Вадим та Юрій. Усі три Ілленки — це вихованці московської кінематографічної школи, і усі три (два з яких вже нині покійні) — майстри високої зображальної культури, оскільки і за фахом, і за покликом душі Ілленки були першокласними операторами, чиї кінематографічні роботи увійшли в історію операторської майстерності.

Сюжет ігрового фільму М. Ілленка «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» ним довго виношувався, адже це була непересічна історія (за жанром — пригодницька мелодрама) про долю хлопця з Полтавщини, Івана Додоки, який стає радянським військовим льотчиком, Героєм Радянського Союзу. Проте доля складається так, що йому доводиться пройти німецький полон, радянські табори і зрештою потрапити до Канади, де він стає вождем тамтешнього індіанського племені. Прототип головного героя — льотчик-ас часів Другої світової війни, Герой Радянського Союзу, гвардії ст. лейтенант Іван Даценко, командир ланки 10-го гвардійського

авіаційного полку 3-ї гвардійської авіаційної дивізії 3-го гвардійського авіаційного корпусу авіації дальньої дії, уродженець села Чернечий Яр під Диканькою, який нібито після нацистського і радянського полонів потрапив у Канаду, де став вождем індіанського племені, що входило до конфедерації ірокезів (Підгора-Гвяздовський, 2011). Фільм вийшов в український прокат 2 лютого 2012 р.

Відомо, що робота над задумом будь-якого фільму ведеться режисером-постановником разом зі сценаристами, оператором-постановником, художником тощо. Задум М. Ілленка (та сценаристів Д. Замрія та К. Коновалова) теж узгоджувався з оператором О. Кришталовичем та художником Р. Адамовичем. Але водночас особистість самого режисера, його пластичне «бачення» фільму виявились вирішальними при стилеутворенні кінокартини. У фільмі «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» є спадкоємність з попередніми фільмами режисера, зокрема з фільмом «Фучжоу»: звучить музика з «Фучжоу», у хаті Івана висить картина з зображенням Фучжоу, яку намалював сліпий художник з фільму «Фучжоу».

«Українськість» та висока зображальна обдарованість М. Ілленка надали стилю фільму особливих ознак. Загальна особливість зображальної структури фільму – його бароковість. Це стосується як багаточасної композиційної структури, так і кольорово-тональної. Оскільки, як відомо, бароковий живопис характеризується глибиною, яка «втягує» всі частини предметних форм у себе, формуючи певну ансамблевість, зображально-предметний простір «ТогоХтоПройшовКрізьВогонь» відповідає цим характеристикам. За Г. Вельфлінем, простір барокового живопису, попри багатокomпонентність, є врівноваженим, гармонійним, «заспокоєним». І це помітно в зображально-предметному просторі фільму, адже, незважаючи на карколомну історію головного героя, О. Кришталович знімає практично всі сцени як статичні, середньопланові. Це дозволяє йому, як операторові та режисерові-постановнику, сформувати кожний план сцени окремо, як статичну «картину», дотримуючи законів барокового живопису. Водночас, як у живописі «великих голландців» доби бароко, зображення в кожній сцені є метафоричним, насиченим додатковими смислами та зображальними «посиланнями». Барочна композиція кадру доповнюється зображальними цитатами (наприклад, кінематографічними портретами головних героїнь у стилі раннього романтика Т. Шевченка в його відомих портретних серіях). Бароковість зображально-предметного простору фільму підтримується і кольором з його глибинними контрастами, і візуальними ефектами, які щедро використовуються оператором. Тут і мерехотіння свічки, і палання пічки, і складні віддзеркалення від місяця на небі у віконцях бараків, де вимушений бути герой.

«Перегукування» барокових ознак зображального стилю фільму з романтичними, характерними для доби становлення української зображальної традиції, можна відзначити в портретних зйомках головних персонажів фільму як романтично-бунтівних. І на це є пряме посилення в кількох сценах, коли на поселенні, у сибірській хаті, ми бачимо на стіні «Незнайомку» Крамського, а потім, у наступній сцені — сцені моління головної героїні — візуальний образ Пресвятої Богородиці з немовлям у стилі українського народного малювання.

Водночас художня зображальна естетика оператора фільму О. Кришталовича є похідною від власне української операторської традиції. Уповільнена темпоритмічна партитура монтажу корелюється зі статичністю кожного кадру і його кольоровою аскетичністю. Дійсно, українська операторська школа відома неабиякою майстерністю «роботи» саме не з кольором, а зі світлом. І це повністю використовує О. Кришталович. Зорова образність створюється, насамперед, в інтер'єрах, але інтер'єрах програмно лаконічних. Основним інструментом формування предметного простору є джерела світла (піч, лампа, вікно).

Саме світлова палітра зображальної естетики визначає почуттєву експресію як інтенсивність вираження ставлення до героя. Піднесеність та прихована схвальність його дій підкреслюються чергуванням між «світлими» та «затемненими» епізодами сюжетної лінії фільму.

І режисер, і знімальна група програмно відмовляються від «шароварщини» в картині. Тут немає ані українського національного одягу (натомість є колоритний індіанський), ані української мови (фільм є російськомовним, що викликало безліч негативних відгуків критиків). Утім він є «глибоко українським». Національна ідентифікація відбувається як на емоційному, так і на предметно-зображальному рівнях (Алфьоров, 2018). Характерна для української ментальності врівноваженість та ліричність, сільська раціональність, прагнення до «магічного реалізму» втілені на рівні сюжету (це історія про потомка козака-характерника), зображення: у картині немало зображень, стилізованих під шевченкові образи, предметів, які свідчать про глибинні ментальні зв'язки з українською культурою (хрестиком, образами в «червоному куті» хати тощо). Усе свідчить про те, що операторський ресурс фільму базується на національних зображальних мотивах і кодах.

Це стосується і зйомок на природі, більшість з яких відбувалася в Україні впродовж 2008–2010 рр. Знімали в Києві, Київській області, зокрема в студентському містечку під Ржищевим і Кам'янці-Подільському та його околицях. Використовували руїни старих будівель, макет літака. Українські пейзажі виявились не тільки об'єктами зйомки, але й «дійовими особами» фільму. Зйомки на пленері, режимні зйомки

різних фаз заходу сонця, надзвичайно живописні на снігу, засвідчили здатність оператора фільму до емоційної експресії «через» пейзаж.

Подальший розвиток національної зображальності в операторському стилі О. Кришталовича відбувся у фільмах М. Ілленка «Толока» (2011) та у фільмах «Чорний ворон» (2019) та «Тарас. Повернення» (2019).

Висновки. Підсумовуючи, можна констатувати, що зображальність та стилеутворення у фільмі «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» є характерними для національної зображальної традиції, яка має барокові та романтичні витоки. Оперуючи візуальними метафорами, прямими візуальними «посиланнями» на відповідні історичні епохи, О. Кришталович втілює конкретно-чуттєве живописання дійсності, у якій перебувають персонажі картини, операторськими засобами, характерними для української «поетичної» школи. Ментальний, емоційний, смисловий рівні формування предметно-зображального простору фільму відповідають особливостям українського національного характеру.

Перспективи подальших досліджень полягають у науковому дослідженні сучасної операторської культури в аудіовізуальному мистецтві.

Список посилань

- Алфьорова, З. І., Алфьоров, А. М. (2018). Теоретичні та практичні засади формування «універсального погляду» в сучасному аудіовізуальному мистецтві (операторський аспект). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*, № 2, с. 5–14. Харків.
- Алфьоров, А. М. (2018). Національні мотиви в стилістиці українських екранних творів. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених*, 26–27 квітня 2018 р., с. 215. Харків.
- Стиль*. Відновлено з <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 22.08.2019).
- Підгора-Гвяздовський, Я. (2011). Український рембо. *Український тиждень*, 01.02.

References

- Alforova, Z. I., Alforov, A. M. (2018). Theoretical and practical bases for the formation of the “universal terms” in contemporary audiovisual art (the cinematography aspect). *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts. Series: Art Studies*, 2, 5–14. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Alforov, A. M. (2018). National motifs in the style of Ukrainian screen works. *Culture and Information Society of the 21st Century: proceedings of the All-Ukrainian postdoctoral academic forum*, 26–27, 215. April 2018. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Style*. Retrieved from <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (reference date: 22.08.2019). [in Ukrainian].
- Pidhora-Gviadovskiy, Ya. (2011). Ukrainian Rambo. *Ukrainian Week*, 01.02. [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 27.08.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.13

UDC 78.082

O. P. Kushniruk, PhD in Musicology, Senior Associate, Department of Musicology and Ethnomusicology, M. T. Rylskiy Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv
okushniruk@yahoo.com

https://orcid.org/0000-0002-0766-2555

SYMPHONY № 7 “MAJDAN” BY A. JACOBCHUK: PARAMETERS OF AN ARTISTIC INTEGRITY¹

At the present stage we can observe changing of the paradigm of the symphony genre. In the context of such process the symphonic works of A. Jacobchuk is of great interest, which is inherent in a philosophical understanding of important events in Ukrainian history. Created under the impression of the tragic events of Maidan in 2014, the symphony in one part No. 7 belongs to the non-canonical type. In general, the product has inherent features of sonata form, instead of development section, an episode is used, a large introduction with several solo themes carries important semantic value. The latter determines the important role of the monological factor in the symphony. Artistic integrity is manifested in the deep intonational connections of themes, in bright figurative contrasts, reasonableness of dramatic and form moving.

Keywords: *Ukrainian music, symphony, symphony works by A. Jacobchuk.*

О. П. Кушнирук, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела музыковедения и этномузыкологии, Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского НАН Украины, г. Киев

СИМФОНІЯ № 7 «МАЙДАН» А. ЯКОВЧУКА: ПАРАМЕТРИ ХУДОЖЕСТВЕННОЇ ЦЕЛОСТНОСТІ

Виявлено, що в контексті змінення парадигми жанра симфонії на сучасному етапі великим інтересом представляє симфонічне творчість А. Яковчука, котрому присуще філософське осмислення важких подій української історії. Визначено, що створена під враженнями трагічних подій Майдана 2014 р. одночастна симфонія № 7 належить до неканонічного типу. Вивчено, що в загальних рисах в творчості спостерігаються риси сонатності, замість розробки використовується епізод, велику смисловою навантаження несе вступлення з декількома сольними темами. Нарешті визначає важливу роль монологічного фактора в симфонії. Доведено, що художественна цілісність проявляється в глибоких інтонаційних зв'язках тематизма, яскравих образних контрастах, продуманності драматургії та формоутворення.

Ключові слова: *українська музика, симфонія, симфонічне творчість А. Яковчука.*

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

О. П. Кушнірук, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, м. Київ

СИМФОНІЯ № 7 «МАЙДАН» О. ЯКОВЧУКА: ПАРАМЕТРИ ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ

Актуальність. Притаманна сучасному етапу історії музики модифікація парадигми жанру симфонії зумовила вивчення її нових інваріантів в аспекті досягнення художньої цілісності. Вагомий симфонічний доробок О. Яковчука, що представляє цілий спектр різноманітних рішень ідеї симфонізму, є перспективною темою для такого дослідження.

Мета дослідження — висвітлити параметри художньої цілісності Симфонії № 7 «Майдан» (2015) О. Яковчука в контексті інноваційного підходу митця до жанру симфонії, зокрема акцентування монологічності як суттєвого засобу оновлення жанру.

Методологія. Дослідження ґрунтується на застосуванні культурологічного підходу, джерелознавчого, текстологічного методів, а також методів цілісного аналізу та інтерв'ювання.

Результати. Дослідження засвідчило тенденцію до концентрації авторського вислову, що відбилася в одночастинності твору. Значну роль у становленні цілісності відіграє детально продуманий тематизм на основі інтонаційних зв'язків. Роздуми автора про особистість у революції окреслили увагу до монологічного чинника у вигляді численних соло. Трагедійний задум спричинив впровадження хоралу мідних духових, авторського стильового прийому.

Новизна. У статті вперше проаналізовано і надано оцінку художнім якостям симфонії № 7 «Майдан» О. Яковчука зважаючи на належність її до неканонічного типу жанру.

Практичне значення. Матеріали і висновки дослідження можна використовувати в процесі викладання курсів історії сучасної української музики, аналізу музичних форм, у класі симфонічного диригування, а також у наступних розвідках щодо шляхів розвитку жанру симфонії.

Ключові слова: українська музика, симфонія, симфонічна творчість А. Яковчука.

Formulation of the problem. The modification of the paradigm of the symphony genre inherent in the modern stage of music history calls for the study of its new invariants in the aspect of achieving artistic integrity. Significant symphonic works (8 symphonies, 2 symphonic poems, 11 instrumental concerts) of a representative of the Kyiv composer's school, the Honored Artist of Ukraine, the winner of the prize. I. Oghijenko, A. Vedel, Alexander Jacobchuk (b. 1952), representing a whole spectrum of various solutions to the idea of symphonic thinking, is a promising field for such research. The artistic world of the artist is characterized by the spirit of intellectualism, the philosophical approach to comprehending historical events, the relief of lyrical expression, the bright possession of the method of

symphonic thinking and the possibilities created by it, the skill of orchestral writing.

Analysis of recent research and publications. In connection with the situation of postmodernism and its derivative influences on the structure of the musical composition, its features the problem of the artistic integrity of music works causes considerable attention. In particular, concerning the Ukrainian music of the 1970s and 1990s B. Syuta (2006) devoted considerable attention to this problems in his monograph, where the hierarchical nature of the systematic organization of a musical work was clarified, intertextuality and fragmentation as the dominant principles of the organization of artistic integrity are outlined.

Evolutionary parameters of the genre of symphony in the 2nd half of the 20th – early 21st centuries are widely updated in the works by M. Aranovsky, A. Vinogradova-Chernyayeva, E. Zinkevich, V. Ivanchenko, A. Laskova, M. Lobanova, M. Tarakanov, V. Kholopova and others, which the general tendency of thinking about decisive changes in the functioning of the genre, the variety of vectors of its existence is traced. In the channel of such changes there is a symphonic works of Alexander Jacobchuk, some of which has already been analyzed in other articles by the author of this paper. In particular, the author investigates: the evolution of the symphonic thinking of the artist in comparison with the early and mature periods of creativity on the example of the symphonic poem “Golden Gate”, the First Symphony and the Fifth Symphony “Nostalgia” (2017); manifestation of signs of Neo-Romanticism in the Second Symphony in the observed innovation of the artistic concept, the modification of the cycle, timbre drama (2014); the individual approach of the composer to the involvement of solo singers and choirs in the Third and Fourth Symphonies (2013); the intensity of the process of evolution of a genre in the Violin concerto No. 2 (2014); the role of a group of brass instruments in shaping (2019).

The purpose of the article. To highlight the parameters of the artistic integrity of Symphony No. 7 “Maidan” (2015) in the context of the innovative approach of the artist to the genre of symphony, including emphasis on monologism as an essential means of updating the genre.

Presentation of the main research material. During the annual Music Festival “Music premiere of the season” (2018) organized by National Union of Composers of Ukraine, the Symphony No. 7 “Maidan” by Alexander Jacobchuk in a talented performing of the Honored Academic Symphony Orchestra of the Ukrainian Radio (conductor Volodymyr Sheiko) has been perceived as a real artistic discovery. In this work the composer deeply reflects upon the recent events of our past – the Apocalypse of the Maydan

2014 with its victims and the Revolution of Dignity, which shook the entire world community.

Symphony No. 7 “Maidan” (composed 2015) was conceived as the first part of a peculiar symphonic diptych, the second part of which is Symphony No. 8 “Non-corroded” for a large brass orchestra dedicated to the heroes of the ATO (on October 27, 2016 it was brilliantly interpreted by Honored Academic Exemplary Orchestra of the Armed Forces of Ukraine under the command of Lieutenant Colonel Valery Vinnikov during the author’s concert in the Great Hall of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine).

The present work is not only marked by the intense energy of symphonic development, but also demonstrates a significant role of the individual source – several deployed instrumental solo (trumpet, viola, cello, English horn, folk instruments – Pan-pipe, duduk). They significantly influence the concept of the work, emphasizing A. Jacobchuk’s plan: the most important is not the spontaneous power of the crowd, but the concrete person, his life, feelings, actions, in the end, the trace which he left for his contemporaries and descendants. Alexander Jacobchuk as a master of the symphonic “brush” fills one-part composition with interesting timbrally decorated images. At the beginning of the work the expanded solo of the trumpet pipe concentrates on the main grain of the thematic material of the musical canvas, creating a powerful atmosphere of the tension of the human crowd in anticipation of a direct confrontation. The following material is endowed with the same semantics of anxiety, where low strings, playing a pinch, are divided by arhythmic pauses and sound in a weakened dynamics. Completing the introductory section of the symphony the choral of mournful character in the brass band (bassons, horns, trombones) symbolizes a premonition of the tragic events will soon become. After this the composer skillfully represents next section – exposition – where we can see formation and development of the main musical theme in the first violins (General Part, figure 3, bar 10) as a peculiar image of Ukrainian national soul. From the long viola solo (4 bars to fig. 3), the split melody is gradually saturated with the mass of the whole orchestra up to the lyrical revelation of the broken soul in the cello solo (Secondary Part, fig. 5, bar 7), interrupted by the theme of the fate in whole orchestra. In the middle section of the symphony the composer introduces a large sarcastic episode at a rapid pace (*Piu mosso*, 6 bar to fig. 8, *Allegro*, fig. 8 – 7 bar to fig. 17) that transmits the animal horror of the “titushkas” and “Berkutites” of Yanukovych before their own people. Here, through the prism of the memoirs of the author who personally was present on the Maidan, the almost visible state of uncontrolled chaos and elements of the bloody popular rebellion on Maydan in February 2014 is reflected.

The result of the collision is the human sacrifice on both sides: in the general climax (Moderato, 10 bar to fig. 18) the author places the choral of bassons and group of brass instruments through the mournful character of which the idea of commemorating the fallen heroes is embodied.

The final section of the symphony (fig. 18) begins with the theme of Secondary Part – the monologue of cello solo, where at the end of it we can observe intonations of the theme of the Cross from the Cello Concert (2006) by A. Jacobchuk, devoted to the victims of political repressions. Before the listener this autocitate forms the author's reflections on what happened on the Maidan to what extent it justified itself. The original timbre discovery is duet of the Pan-pipe and Armenian folk instrument Duduk, which are performed by General Part in reprise (fig. 19, bars 13–15). The use of their gloomy-enlightened voices symbolizes the eternal memory of the first fallen Maidan – Armenian Sergei Nigoyan and Belarusian Mikhail Zhiznevsky, heroes of the Heavenly Hundred. The tragic victory of the Ukrainians (the final holding of General Part, fig. 21, bars 7–13, fig. 22, bars 1–6) was outlined by the author indefinitely, because on the East of Ukraine the so-called “hybrid war” has begun and continues to this day.

Conclusions. The one-part Symphony No. 7 “Maidan” by A. Jacobchuk belongs to the non-canonical type (V. Kholopova, 2012) of the genre, where the composer understands the tragic events and deadly battles of the 2014 Dignity Revolution in Kyiv. The philosophical and dramatic conception of the work is based on the threefoldness of the sonata form with the expanded introduction, replacement of the development section by an episode. Used numerous solo (trumpet, alto, cello) emphasize the significance of the monologue factor as a common feature in instrumental music of the modern period. For the first time, the duo of Pan-pipe and duduk used to symbolize the fallen heroes S. Nigoyan and M. Zhiznevsky, enriching the timbre palette of the performing composition. We can observe typical method for A. Jacobchuk composer style – introduction of the “chorus” of brass instruments in the nodal points of the form. The artistic integrity of the symphony manifests itself in the deep intonational connections of the themes, bright contrasts between artistic images, reasonableness of dramatic and form moving.

References

- Aranovskiy, M. (1979). *Symphonic quest*. Leningrad: Sovetskiy kompozitor. [in Russian].
- Ivanchenko, V. Gh. (2004). *Factors and bearers of the content of the symphony as a genre-type phenomenon (experience of analysis on examples of Ukrainian symphonies)*. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv: KDK. [in Ukrainian].
- Kholopova, V. N. (2012). The contemporary Russian symphony: the height of content and the diffusion of a genre. *Mezhdunarodnyy zhurnal prikladnykh i fundamentalnykh issledovaniy*, 10, 31–34. [in Russian].

- Kushniruk, O. (2017). Alexander Jacobchuk Symphonism Within Early and Late Periods of Works. *Studiji mystectvoznavchi*, 1, 7–16. [in Ukrainian].
- Kushniruk, O. (2014). Concerto № 2 for violin and orchestra by A. Jacobchuk: towards the problem of the genre evolution in Ukrainian music). *Studiji mystectvoznavchi*, 3, 98–102. [in Ukrainian].
- Kushniruk, O. (2014). Symphony № 2 by A. Jacobchuk: parametres of Neo-Romanticism. *Visnyk NAKKKiM*, 3, 165–170. [in Ukrainian].
- Kushniruk, O. (2013). Symphony works by A. Jacobchuk in a context of postmodernism of Ukrainian music culture. *Visnyk DAKKKiM*, 4, 156–160. [in Ukrainian].
- Kushniruk, O. (2019). A timbral factor in the musical form of the symphonies by A. Jacobchuk (on the role of a brass instruments group). *Istoriya stanovlennja ta perspektyvy rozvytku dukhovoji muzyky v konteksti nacionaljnoji kuljтуры Ukrajiny ta zarubizhzhja*, 11, 11–14. [in Ukrainian].
- Laskova, A. (1989). *One-part symphony in Soviet music of 1960-1980: the origins, determinants and typology of the genre*. Donetsk: DGMPI. [in Russian].
- Lobanova, M. (1990). *Musical style and genre: history and modernity*. Moskva: Sovetskiy kompozitor. [in Russian].
- Syuta, B. (2006). *Music creation of the period 1970–1990: parameters of artistic integrity*. Kyiv: Gramota. [in Ukrainian].
- Tarakanov, M. (1988). *Symphony and instrumental concerto in Russian Soviet music (60–70s). Ways of development*. Moscow: Sovetskiy kompozitor. [in Russian].
- Vinogradova-Chernyaeva, A. L. (2009). Contemporary symphony genre in etymology. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk*, 11 (4–6). Retrieved from http://www.ssc.smr.ru/media/journals/.../2009_4_1642_1645.pdf (access date: 15.11.18). [in Russian].
- Yakovchuk, N. D. (2017). *Chamber-instrumental ensembles by Alexander Yakovchuk: genre-stylistic aspect*. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: IMFE. [in Ukrainian].
- Zinkevich, E. S. (1986). *Ukrainian Symphony at the Modern Stage in the light of the dialectics of tradition and innovation (70th — early 80's)*. Doctor's thesis. Kyiv: KGK. [in Russian].

Надійшла до редколегії 01.07.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.14

УДК 780.616.432.082.2.071.1Гуммель:781.68](045)

О. Ю. Степанова, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри фортепіано, Харківська державна академія культури, м. Харків

alesya_stepanova1@ukr.net

https://orcid.org/0000-0002-6995-6559

СОНАТНА ТВОРЧИСТЬ Й. Н. ГУММЕЛЯ ЯК ПРОСТІР ІНТЕРПРЕТАЦІЇ¹

Статтю присвячено вивченню фортепіанно-виконавської інтерпретації в сонатній творчості Й. Гуммеля. Показано, що перші сонати Й. Гуммеля містять ознаки наслідування творів В. Моцарта та М. Клементи в поєднанні з відчутними елементами імпровізаційності в межах структури сонат і техніки виконання. Здійснено аналіз сонат зрілого періоду творчості Й. Гуммеля з акцентом на використанні широкого діапазону фортепіано, на стилевій багатогранності, політематизмі тощо. Обґрунтовано, що в сонатній спадщині Й. Гуммеля відбулося «стрибокподібне» осягнення романтизму. Висновано, що головною ознакою першого періоду сонатної творчості Й. Гуммеля є наслідування традицій віденського класицизму; наступні твори перегукуються з бароковою (поліфонічною) ідеєю, є перехідними та іманентно містять ознаки епохи романтизму, що підтверджується множиною елементів віртуозного й імпровізаційного характеру.

Ключові слова: *музична герменевтика, фортепіанна соната, міжстильовий піанізм, Й. Н. Гуммель.*

О. Ю. Степанова, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры фортепиано, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

СОНАТНОЕ ТВОРЧЕСТВО Й. Н. ГУММЕЛЯ КАК ПРОСТРАНСТВО ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Статья посвящена изучению фортепианно-исполнительской интерпретации в сонатном творчестве Й. Гуммеля. Показано, что первые сонаты Й. Гуммеля содержат признаки подражания произведениям В. Моцарта и М. Клементи в сочетании с осязательными элементами импровизационности на уровне структуры сонат и техники исполнения. Осуществлен анализ сонат зрелого периода творчества Й. Гуммеля с акцентом на использовании широкого диапазона фортепиано, стилевой многогранности, политематизме и т. п. Обосновано, что в сонатном наследии Й. Гуммеля произошло «скачкообразное» постижение романтизма. Сделан вывод, что главным признаком первого периода сонатного творчества Й. Гуммеля является следование традициям венского классицизма; следующие произведения перекликаются с барочной (полифонической) идеей, являются переходными и имманентно содержат признаки эпохи романтизма, что подтверждается множеством элементов виртуозного и импровизационного характера.

Ключевые слова: *музыкальная герменевтика, фортепианная соната, межстилевой пианизм, Й. Н. Гуммель.*

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

O. Yu. Stepanova, Candidate of Art Criticism, teacher of the Department of piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

J. N. HUMMEL'S SONATA ART AS THE SPACE OF INTERPRETATION

The aim of this article is to study the phenomenon of piano-performing interpretation in Sonata works of J. N. Hummel taking into consideration the stylistic specific features of the era and intuitive intentions characteristic to J. N. Hummel's performing art.

Research methodology provides an inclusive combination of historical, comparative, dialectical and music and hermeneutic methods that contributes to a more complete elucidation of the interpretative potential of his works.

Results. The phenomenon of the piano-performing interpretation in the Sonata works of J. N. Hummel is considered drawing on the example of the sonatas op. 2/3 C-Dur, and G-Dur, As-Dur, C-Dur. It is the manifestation of the best stylistic features of the late classicism of Vienna and London types and reflects the trend of mutual influence of piano schools of the late classicism. It is shown that the first sonatas of J. N. Hummel contain the imitation elements of the works of V. Mozart and M. Clementi, combined with the improvisation elements at the level of composing of sonatas, and at the technique level. The analysis of sonatas of the mature period of J. N. Hummel (Sonatas op. 13 Es-Dur op. 20 f-moll op. 38 C-Dur op. 81 fis-moll op. 106 D-Dur;) indicates the use of a wide range of pianos in symphonic sound, stylistic versatility, the aspiration for the large-scale artistic concepts, multithematics and lyric and philosophical strivings of the author. It is proved that there was a "hopping" study of romanticism in Sonata inheritance of J. N. Hummel.

Novelty. The paper presents an attempt to study the evolutionary changes in Sonata form of J. N. Hummel from its formation in the classic period to the transformation in the romanticism period.

The practical significance. The results can be used as guidelines for piano performers. The evidence from this study can contribute to the further understanding of the best pieces of piano art.

Keywords: *musical hermeneutics, piano sonata, interstyle pianism, J. N. Hummel.*

Постановка проблеми. Евристичні можливості герменевтики особливо затребувані, коли перед сучасним музикознавством постає завдання ретроспективно відтворити різнорівневу систему авторських музичних смислів, появи яких сприяла виконавча інтуїція, що тяжіє до стилістичних новацій. У зв'язку з цим актуальним дослідницьким завданням є аналіз сонатної творчості Й. Гуммеля в контексті випередження стильових змін епохи пізнього класицизму. Вивчення специфіки виконання музикантом фортепіанної музики дозволить глибше інтерпретувати його творчість, яка зацікавлює сучасних виконавців та педагогів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Найвидатніші західні дослідники традиційно підкреслюють потребу своєчасного переосмислення музичних творів (Дальхаус, 1975; Мотте-Хабер, 1975). У вітчизняній

та зарубіжній музикознавчій літературі існує достатньо праць, присвячених початковому та «високому» періодам піаністичної творчості Й. Гуммеля (Д. Карев (1981), Д. Самін (2004), С. Грохотов (2012), А. Ноймайр (1997) та ін.). Автори звертають увагу переважно на окремі аспекти виконавської майстерності композитора. Проте подальшого здійснення потребує системна дослідницька стратегія, спрямована на розуміння поліваріативності виконавської манери Й. Гуммеля з акцентом на міжстильових художніх інтенціях, властивих творчій еволюції піаніста.

Застосування історичного та музично-герменевтичного методів у поєднанні з аналізом виконавського досвіду Й. Гуммеля дозволяє представити фігуру автора на певному історичному тлі, осмислити проблематику його творчості, особливості стилю, а також виявити інтерпретаційні можливості його фортепіанних творів. Відповідно, **метою статті** є вивчення феномену фортепіанно-виконавської інтерпретації в сонатній творчості Й. Гуммеля з урахуванням стильової специфіки пізнього класицизму й передромантичної доби. Головне завдання — аналіз діалектичної єдності ознак класицистичного та романтичного стилю як передумови для подальших інтерпретацій фортепіанної творчості Й. Гуммеля.

Виклад основного матеріалу дослідження. Початковий період творчості Й. Гуммеля представлений Сонатою № 1, *C-Dur* у трьох частинах (*Allegro spiritoso — Adagio — Rondo*), де яскраво відчутний моцартівський стиль викладу музичної думки. Крім того, музикознавці відзначають елементи наслідування інших композиторів, зокрема помічають схожість деяких епізодів із творами Я. Л. Дуссека, що засвідчує тісний творчий зв'язок між віденською та чеською фортепіанними школами (Карев, 1981, с. 100).

Ця соната є проявом кращих стильових ознак пізнього класицизму віденського і лондонського типів. Старанно наслідуючи ідеальний стиль та взірцеве тлумачення жанру сонати, молодий Й. Гуммель однак демонструє творчий підхід, поєднуючи лондонські і віденські виконавські традиції, що відбиває загальну тенденцію щодо взаємовпливу фортепіанних шкіл доби пізнього класицизму.

Оскільки вчителями Й. Гуммеля були В. Моцарт, М. Клементі та Й. Гайдн, а також врахувавши його інтерес до творів композиторів як фортепіанної, так і дофортепіанної епохи, можна вважати, що особливістю творчої діяльності Й. Гуммеля є синтез кращого, що, водночас, є особливістю саме віденської класичної музичної школи.

Сонати № 7, 8 і 9 написані в 1795 р., коли молодий Й. Гуммель перебував у Відні та брав уроки контрапункту в Й. Г. Альбрехтсбергера

(одного з учителів Л. ван Бетховена), а також навчався співу в А. Сальєрі (*Johann Nepomuk Hummel*). Згадані сонати також свідчать про не лише сумлінне оволодіння виконавчою технікою, а й певний експериментаторський пошук молодого композитора.

Сонати № 7, 8, 9 не мають опусу і не представлені в жодному каталозі творів Й. Гуммеля. Їх можна вважати учнівськими вправами, якими композитор удосконалював композиційний і виконавський досвід, набутий під час навчання в М. Клементі та В. Моцарта. Проаналізувавши зазначені твори, зауважимо: на стиль Й. Гуммеля вплинув переважно В. Моцарт, що підтверджує схожість їхніх творів.

Раннім сонатам Й. Гуммеля притаманні елементи, наближені до клавесинної музики. Однак, разом із класицистським тлумаченням сонатної форми, у його творах простежується певне змішування традицій (старовинно-романтичні). Зокрема можна відзначити перегукування з ранніми сонатами М. Клементі, в яких закладені прообрази майбутнього романтичного стилю. Таким чином, у перших сонатах Й. Гуммеля наявний потенціал для подальшого розвитку як власної творчості, так і творчості його сучасників та наступних поколінь піаністів.

Між першими (учнівськими) і Другою фортепіанною сонатою створено варіації, тріо, рондо, більшість із яких написані спеціально для струнних інструментів. Друга соната (ор. 13, *Es-Dur*, 1805, у трьох частинах: *Allegro con brio* — *Adagio con gran espressione* — *Allegro con spirito*) свідчить про самовираження вже досвідченого майстра, знаного концертуючого піаніста та композитора, автора практично-теоретичного посібника. На титульному аркуші одного з видань зазначено: «Grande Sonate pour le piano dédiée au Celebre Haydn». Як наголошує Д. Самін (2004, с. 84), у присвяченій Й. Гайднові сонаті, яка прославила Й. Гуммеля у Франції, виражено безмірну повагу Й. Гуммеля до свого вчителя, що свідчить про визнання таланту Й. Гуммеля за межами Відня та Лондона.

Друга соната чітко окреслює віденські пріоритети композитора на початку XIX ст. Помітно, що автора цікавить не тільки фортепіанна сонатність, а й віденський симфонізм. Саме тому Й. Гуммель одним із перших продемонстрував можливості фортепіано (використання широкого діапазону, насиченість фактури) у симфонічному звучанні, що надалі сприяло «симфонізації» піанізму.

Оригінальним є задум тричастинної 3 Сонати ор. 20, f-moll (1807), виданої вже після смерті Й. Гуммеля. Кожна частина містить певне *invention* — прозріння в музичному світі романтизму. Водночас задум Сонати відрізняють глибинні зв'язки з бароковим стилем та узагальненим надбанням пізньокласицистичної доби. Стильова багатогранність,

властива Сонаті, засвідчує, що Й. Гуммель, як згодом і Ф. Мендельсон-Бартольдї (Веремйова, 2012), певним чином трансформував стилістику барокової та пізньокласицистичної доби, сприяючи узагальненню творчих здобутків попередників, утворюючи своєрідні необарокальній та неокласицистичній стильові пласти в преромантичну епоху.

Соната № 4 ор. 38 — *C-Dur*, у трьох частинах (1808), знаменує перехід композитора до створення масштабних художніх концепцій. Про тяжіння композитора до монументалізму, як і до симфонізації Сонати, свідчить, зокрема, звернення до сонатної форми із патетико-драматичним вступом (*Adagio Maestoso*), прообразами якої постають «Лондонські симфонії» Й. Гайдна та «Патетична» соната Л. Бетховена. Подібно до пізніх симфоній Й. Гайдна, найвизначніший контраст у межах першої частини помітний між повільним вступом філософського змісту і власне сонатною формою (*Allegro moderato*), що передає ідею бурхливо-радісного сприймання життя.

Першій частині Сонати властивий політематизм. Подібно до В. Моцарта, Й. Гуммель створив сонатну форму, тематичний матеріал якої не обмежується втіленням функцій відповідних «партей». Друга частина — *Adagio con molto espressione* — розгорнутий лірико-філософський монолог, що за обсягом і глибиною змісту уподібнюється до повільних частин фортепіанних сонат Л. Бетховена. Зокрема «бетховенською» ознакою у формотворенні II частини постає вирішення репризи складної тричастинної форми: тема, позначена фактурним оздобленням, стає більш імпровізаційною, варіаційною і водночас просвітленою, «летючою», ніж в експозиційному розділі.

III частина — *Finale (Prestissimo)* — також політематична. Сонатна форма з епізодом замість розробки та дзеркальною репризою відображає загальний художній задум стосовно Фіналу.

Між Четвертою і П'ятою фортепіанними сонатами Й. Гуммеля знову була тривала пауза. У цей період створено музику для ансамблів, варіації, меси, балети, що відбувалось на тлі суттєвих стильових змін в австронімецькому та європейському мистецтві загалом. Якщо в перші роки XIX ст., упродовж яких Й. Гуммелем написані Друга, Третя та Четверта фортепіанні сонати, домінував класицизм, а музичний романтизм був наявний у незначній кількості, але поставав швидше як пророцьке передчуття, то до 1819 р. у музиці почав панувати ранній романтизм. Якщо перехід від класицизму до романтизму в музичному мистецтві відбувався за еволюційними закономірностями, то в сонатному спадку Й. Гуммеля спостерігалось «стрибокподібне» осягнення романтизму. Якщо Четверта соната характеризується преромантичною стильовою «аурою» поряд з узагальненням класицистичних звершень, то П'ята соната — цілком романтичний твір.

Доцільно припустити, що тривала «пауза» між Четвертою та П'ятою сонатами свідчить про небажання композитора творити за певними жанрово-стильовими «шаблонами». Навпаки, колишній учень В. Моцарта був далекий від наслідування «стереотипу», написавши П'яту сонату, коли романтичний стиль став не лише епохальною ознакою, але й стилем його композиторського мислення.

Соната № 5 ор. 81 *fis-moll* (1819), у 3-х частинах, вважається найвизначнішим творчим здобутком Й. Гуммеля. Саме цю Сонату композитори-романтики наступного покоління не випадково оцінили як найдовершеніший твір композитора, що випередив свій час. Створення Сонати *fis-moll* означало подолання творчої кризи та початок нового плідного етапу, зумовленого евристичними можливостями романтизму. Д. Самін (2004) зазначає, що Й. Гуммель «досяг вершини своєї європейської слави. Тут він зробив справжній прорив після безплідних у творчому сенсі років у Штутгарті. Початок поклав твір знаменитої сонати *fis-moll*, однієї якої, за словами Р. Шумана, вистачило б, щоб увіковічити ім'я Гуммеля. У пристрасному, суб'єктивно-схвильованому фантастичному вираженні "й у високоромантичній манері вона випереджає свій час майже на два десятиліття і випереджає звукові ефекти, властиві уявленням пізніх романтиків"» (цит. за Самін, с. 85).

Наведена вище думка дозволяє вважати П'яту сонату Гуммеля вершиною не тільки фортепіанної творчості композитора, а й усього сонатного спадку європейських композиторів першої половини XIX ст.

Перша частина починається з теми, викладеної подвійними октавами. Як зазначає С. Грохотов (2012), «відлуння цієї теми-епіграфа через кілька десятиліть прозвучить на початку Allegro Сонати *h-moll* Ліста» (с. 132). Таким чином, гуммелівська Соната *fis-moll* сповнена не лише шопенівсько-шуманівськими передбаченнями, але й значно віддаленими — лістівськими. Як зазначає дослідник, «загалом, перша частина твору більше нагадує фантазію, ніж традиційне сонатне алегро. Так, мотивна розробка матеріалу практично не представлена в ній; тому більшого значення набувають барвисті тональні зіставлення, динамічні й темпові контрасти, різні поліфонізовані мелодійні фігурації з витриманими нотами, часті несподівані зміни емоційних станів, звукові ефекти розвинутої фортепіанної фактури» (Грохотов, 2012, с. 132). Наголосимо, що своєрідним провісником П'ятої сонати в доробку Й. Гуммеля був Фінал Третьої Сонати, у якому визначено ознаки жанру фантазії. Своєрідність сонатного формотворення, властивого першій частині П'ятої Сонати, полягає в перевазі експозиційності над розробковістю: 95 тактів в експозиції та 106 тактів у репризі розподіляють 38 тактів розробки.

Аналізуючи другу частину сонати, С. Грохотов (2012) також зіставляє цей твір із роботами Л. Бетховена та Ф. Шопена: «Вступ до другої

частини Сонати за своїм характером подібний до епіграфа з *Allegro* і оснований на складних октавних звучаннях у пунктирному ритмі й декількох акордах», які, як зазначає автор, надалі використовувалися Ф. Шопеном і у яких він також буде початок на *Largo* у своїй Сонаті *h-moll*. Далі автор звертає увагу на мелодійні особливості теми *Adagio*, де «можна говорити про перегуки з *Arioso dolente* із Сонати Бетховена ор. 110, написаної через рік після гуммелівської. Збігаються й речитативні епізоди повільних частин обох сонат. Цікаво, що тема фуґи з Сонати ор. 110 Бетховена за своїми висхідними квартовими інтонаціями подібні до фуґато Сонати Гуммеля. Звичайно, обидва твори різні у своїх загальних концепціях: Соната Гуммеля — романтико-віртуозна, натомість бетховенський ор. 110 є зразком пізнього філософського стилю композитора. Однак такі збіги вказують на ймовірне ознайомлення Бетховена з творами його молодшого сучасника» (с. 132).

Лише через 6 років після П'ятої сонати з'являється Соната № 6 ор. 106 — *D-Dur*, що завершує гуммелівську історію жанру та його тлумачення. Цей вищий взірць фортепіанної творчості композитора має чотиричастинну будову: 1. *Allegro moderato ma risoluto*; 2. *Un Scherzo all'antico: Allegro, ma non troppo*; 3. *Larghetto a capriccio. Cantabile ed espressivo*; 4. *Finale, Allegro vivace*. Це єдина чотиричастинна Соната в спадку композитора (з числа тих, що стосуються зрілого і пізнього періодів його творчості). Властива Сонаті чотиричастинність засвідчує, що в цьому випадку моделлю циклоутворення для Й. Гуммеля стала симфонія. Композитор, який і раніше тяжів до симфонізації піанізму в сонаті, найпоспідовніше втілює особливості симфонії, успадковуючи традиції симфонізації жанру, властиві, зокрема, фортепіанному спадку Л. Бетховена (Соната № 12 *As-Dur*).

За концепцією М. Арановського (1979, с. 24) про функції частин у симфонічному циклі, Й. Гуммель відходить у тлумаченні сонатного циклу від архетипного симфонічного прообразу, згідно з яким повільним центром (розкриття іпостасі *Номо sapiens*) постає II частина, а втілення іпостасі *Номо ludens* — III. Натомість прообразом Шостої сонати Й. Гуммеля слід вважати Восьму симфонію Л. Бетховена, у якій композитор сміливо порушив структуру гайднівського симфонічного архетипу, «переставивши» другу та третю частини. Подібні зміни в циклоутворенні Восьмої симфонії Л. Бетховена стали запорукою появи нового типу симфонізму — епічного.

Перша частина Шостої сонати характеризується політематичною організацією, значною долею розробковості, які властиві експозиції та репризі (унаслідок чого ці розділи розростаються), при відносній мініатюрності розробки як такої. Характерною ознакою драматургії

першої частини є певна фрагментарність, що засвідчують численні подвійні тактові риси й фермати, які композитор виставляє на межах розділів експозиції, у розробці та в репризи. Першій частині властивий також наскрізний драматургічний розвиток, що вирізняє романтичну концепцію оформлення музичної форми поемно-фантазійного типу (за науковою концепцією докторської дисертації О. Г. Рощенко, 2006).

Дві контрастні теми головної партії (перша базується на внутрішньо-тематичному контрасті між галантним зворотом і акордами-викиками, друга є темою широкого ліричного дихання) надають першій частині діалогічності. Розгорнута партія, що пов'язує, основана на елементах обох тем головної партії. Її розвиток зумовлює ліричну тему побічної партії, викладену в *E-dur*. Бурхлива заключна партія (в *A-dur*) завершується введенням теми, прообразом якої є друга (лірична) тема головної партії. Політематизм сонатної форми першої частини репрезентує грандіозний світ романтизму, сформований з блискавичних та іззатуманених образів.

Зазначимо, що Й. Гуммель розробив власну концепцію сонатної драматургії епічного типу. Друга частина сонатного циклу — *Un Scherzo all'antico: Allegro, ma non troppo* — вирізняється тяжінням композитора до взаємозв'язку новаторського тлумачення музичного «жарту», поданого в «старовинному стилі». Тобто Й. Гуммель сміливо в другій частині поєднав відкриття пізнього класицизму: якщо Л. Бетховен у структурі циклу Восьмої симфонії розподілив *Scherzando* та *Menuet* і тлумачив їх як дві контрастні жанрові версії однієї з центральних частин, то Й. Гуммель у межах однієї частини поєднав сучасне й старовинне, надавши Скерцо характер *antico*. Захоплення старовинним, повернення до минулого — одна з характерних ознак романтизму, що тяжіє до неокласицизму романтичного кшталту.

Другу частину Сонати (*d-moll*) композитор створює в барочному стилі. Не лише тематизм, а й наслідування барочного принципу — «частина — афект» — вирізняє цю помірно швидку частину. У гуммелівському Скерцо відчувається хода, більше властива урочистому старовинному Менуету, ніж інструментальним «жартам» Л. Бетховена. Й. Гуммель також дотримує проголошеної ним концепції Скерцо: майстерна стилізація старовинного Менуету подана крізь призму «жарту». Під «оболонкою» Скерцо композитор приховав відвертий «сюрприз» гайднівського масштабу — романтичну подобу барокового Менуету.

Форма другої частини Шостої сонати *Un Scherzo all'antico: Allegro, ma non troppo* загалом відповідає структурі класичного Менуету, успадкованій від *Scherzo* (складна тричастинна форма з серединою типу *trio*). Третій розділ частини має ознаки Репризи типу *Da capo al Fine*: лише

заключне доповнення відрізняє гуммелівську композицію репризи від традиційної для Менуету та Скерцо. Квінтесенція відмінностей міститься в середній частині. Замість її тлумачення як *trio*, композитор надає їй функції *alternativ*. Середній розділ другої частини постає як *alternativ* стосовно розділів-обрамлень: поклавши в основу тематизму середини підголосок з теми першого розділу, композитор проводить барочний елемент, виражений у подовженні розвитку основної теми-ідеї, викладеної варіантно. Зрештою структура другої частини набуває ознак барокової композиції.

Оригінальним є тлумачення третьої частини Шостої сонати — *Larghetto a capriccio. Cantabile ed espressivo (A-dur)*. У сонатному циклі Й. Гуммеля третя частина набуває характеру повільної фантазії, у якій пісенність поступово завуальовується вторженням пасажним тематизмом (спочатку в центральному розділі, потім — репризі).

Фінал Шостої сонати має ознаки не лише сонатної форми, а й фуги на дві теми (подвійна фуга) з роздільною експозицією. Про наявність фугованого прообразу у Фіналі Сонати свідчать сама природа тематичних утворень і особливості зв'язків між ними. Перше з них (дорівнює темі головної партії) — це поєднання двох висхідних кварт, викладених цілими тривалостями; друге (відповідає побічній партії) — похідний контраст, оскільки його перший колоподібний елемент завершує «ключовий» хід на висхідну кварту (у половинних тривалостях). Превалювання подвійної фуги над сонатністю виявляється в репризі, оснований на контрапункті двох тем, до якого додаються імітації у «вільному голосі», базовані на початковому елементі другої теми. Фінальне тріумфальне проведення першої теми надає формі ознаки колоподібності.

Відомим є вислів Ф. Ліста: «Жодний порядний віртуоз гри на фортепіано, який має різнобічну освіту, не може і не має права ігнорувати основні твори Гуммеля» (Ноймайр, 1997, с. 3). Цей вислів засвідчує розуміння Й. Гуммеля як не лише вправного виконавця-інтерпретатора, а й як композитора, чий твори посідають місце актуальних та необхідних (рекомендованих) до вивчення на шляху опанування майстерності виконавства. Сонати для фортепіано Й. Гуммеля може виконати піаніст, що володіє віртуозністю та філігранною технікою виконавського відтворення класицистичних образів.

Висновки. Слід зазначити, що наведені твори композитора не схожі за тематизмом, структурою та формою. Це дозволяє припустити, що під час розквіту класицизму Й. Гуммель прагнув знайти нові манери, сюжети та можливості вираження. Після аналізу фортепіанних сонат Й. Гуммеля показовим стало те, що перші його твори відповідають головним традиціям віденського класицизму й позначені впливом його

вчителя В. Моцарта, наступні твори перегукуються з бароковою (поліфонічною) ідеєю, де він долучає фуговані фрагменти. Так, сонати зі середнього та пізнього періодів творчості Гуммеля є перехідними творами з ознаками епохи романтизму. Прагнення до симфонізації у звучанні та формі простежується у двох чотиричастинних сонатах. Сонати насичені безліччю елементів віртуозного й імпровізаційного характеру, що виявляється як у швидких пасажах, октавних пасажах, так і у великій кількості прикрас, темпових та ритмічних змінах, грі 128-ма тривалостями.

Специфіка музичного інструмента, притаманного віденській фортепіанній школі, сприяла динамічному розумінню її представниками життєвих процесів, що, водночас, втілилось у певному типі музичної композиції — сонатній формі. Досягнення в цій сфері зумовили симфонізм багатьох їхніх творів, через що згодом у самій формі відбулись видозміни. З урахуванням взаємовпливів між національними школами XVIII ст. (особливо лондонської та віденської) відчуття симфонізму у звучанні перекладалося також на твори представників лондонського напрямку.

В епоху зародження фортепіано в роботах Й. Гуммеля яскраво виражена поліклавірність мислення, яка передбачає використання клавірно-клавесинних принципів гри. У його доробку наявне діалектичне поєднання ознак класичної сонати та її певні трансформації, що виявляється в межах як форми, так і стилю.

Перспективи подальших досліджень сонатної творчості Й. Н. Гуммеля зумовлюють поглиблене дослідження музичної культури в аспекті становлення фортепіанного мистецтва, а також естетики і критики виконавства.

Список посилань

- Арановский, М. (1979). *Симфонические искания: исследовательские очерки*. Москва: Советский композитор.
- Веремйова, М. М. (2012). *Фортепіанні концерти Ф. Мендельсона-Бартольдї та романтичний Gesamtkunstwerk*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків.
- Грохотов, С. В. (2012). Йоганн Непомук Гуммель — композитор, пианист, педагог. *От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация*. 3, 115–154. Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория».
- Ноймайр, А. (1997). *Музыка и медицина: на примере немецкой романтики*. Т. И. Колобовой, Н. Н. Позднышева (пер.). Ростов н/Д.: Феникс.
- Рощенко, Е. Г. (2006). *Диалектика мифологемы и новая мифология музыкального романтизма*. (Дис. д-ра искусствознания). Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, Киев.

- Самин, Д. К. (2004). *Сто великих композиторов*. Москва: ВЕЧЕ.
- Dahlhaus, C. (1975). Vorwort. *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Regensburg.
- Derek, Carew (1981). *An Examination of the Composer/Performer Relationship in the Piano Style of J. N. Hummel*. (Ph. D. dissertation). University of Leicester, United Kingdom.
- Johann Nepomuk Hummel*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Nepomuk_Hummel
- Motte-Haber, H. de la. (1975). «Das geliehene Licht des Verstandes». Bemerkungen zur Theorie und Methode der Hermeneutik. *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Regensburg.

References

- Aranovskiy, M. (1979). *Symphonic strivings: research essays*. Moscow: Sovetskiy kompozitor. [in Russian].
- Veremyova, M. M. (2012). *Piano concerts by F. Mendelssohn-Bartoldi and romantic Gesamtkunstwerk*. (Master's thesis). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts., Kharkiv. [in Ukrainian].
- Grohotov, S. V. (2012). Johann Nepomuk Hummel, composer, pianist, teacher. From Baroque to romanticism. *Music epochs and styles: aesthetics, poetics, performance interpretation*. 3, 115–154. Moscow: Research and publishing center «Moscow Conservatory». [in Russian].
- Noymayr, A. (1997). *Music and medicine: using the example of German romance*. T. I. Kolobova, N. N. Pozdnysheva (tr.). Rostov-on-don.: Phoenix. [in Russian].
- Roschenko, E. G. (2006). *The dialectic and myths of the new mythology of romanticism in music*. (Doctoral thesis). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kiev. [in Russian].
- Samin, D. K. (2004). *A hundred great composers*. Moscow: VECHЕ. [in Russian].
- Dahlhaus, C. (1975) Vorwort. *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Regensburg. [in German].
- Derek, Carew (1981) *An Examination of the Composer/Performer Relationship in the Piano Style of J. N. Hummel*. (Ph. D. dissertation). University of Leicester, United Kingdom. [in English].
- Johann Nepomuk Hummel*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Nepomuk_Hummel. [in English].
- Motte-Haber, H. de la. (1975) "Das geliehene Licht des Verstandes". Bemerkungen zur Theorie und Methode der Hermeneutik. *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*. Regensburg. [in German].

Надійшла до редколегії 04.07.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.15

УДК 792.54.071.2.091(477)Ципола(045)

А. В. Гурина, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

allagurina.ua@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-6501-4265

ТРИ КРОКИ ДО ПІЗНАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ГІЗЕЛИ ЦИПОЛИ¹

Наголошено на актуальності виявлення виконавського стилю Гізели Циполи. Проаналізовано публікації, у яких зроблено перші кроки до осмислення особливостей її виконавського стилю. Означено методологічні засади дослідження індивідуального стилю виконавця. Осмислено риси виконавського стилю співачки в системі «композитор — виконавець». З'ясовано, що центром системи засобів музичної виразності Г. Циполи в партії Батерфлай є осмислення специфіки японської культурної традиції, знаками презентації якої стали виконавський темпоритм ролі, виконавська інтонація, виконавська артикуляція.

Ключові слова: *виконавський стиль, інтерпретація, японська культура.*

А. В. Гурина, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ТРИ ШАГА В ПОЗНАНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ ГИЗЕЛЫ ЦИПОЛЫ

Акцентовано внимание на актуальности выявления исполнительского стиля Гизелы Циполы. Проанализированы публикации, в которых сделаны первые шаги в осмыслении особенностей ее исполнительского стиля. Обозначена методология исследования индивидуального стиля исполнителя. Осмыслены черты исполнительского стиля певицы в системе «композитор — исполнитель». Установлено, что центром системы средств музыкальной выразительности Г. Циполы в партии Батерфлай является осмысление специфики японской культурной традиции, знаками презентации которой стали исполнительский темпоритм роли, исполнительское интонирование, исполнительская артикуляция.

Ключевые слова: *исполнительский стиль, интерпретация, японская культура.*

A. V. Hurina, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THREE STEPS IN KNOWING GIZELLA CIPOLA'S PERFORMING STYLE

The **relevance of the article** consists of the comprehension of achievements of national art of singing of the 20th century. **The aim of the article** is to

¹ This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

define the individual music performance by Ukrainian artists, in particular by Gizella Cipola. Her significant achievement of European vocal culture is particularly necessary. **Research methodology.** The study is based on the system of methodological frameworks, suggested by O. P. Katrych: the comprehension of musician's individual style is analyzed from the perspective of the interconnection and interdependence between a composer and music performing art. The achievements of the theory of the composer's style and the theory and history of music performance, including the regulations on the generality of laws of artistic thinking, developed in the scientific theory of related arts, are respectively used.

Results. The analysis of the performance interpretation of the opera part "Butterfly" by Gizella Cipola has demonstrated that her performance thinking was totally influenced and developed by G. Puccini's style. The center of the system of means of music expressiveness by Gizella Cipola in the opera part "Butterfly" is the comprehension of the specific character of Japanese mentality and Japanese cultural tradition. In the interpretation of the opera part "Butterfly" the artist relies on her feeling of the internal psychological state of the heroine. Tempo-rhythm, performance voicing and performance articulation have become the signs of the presentation in the performance. The specific character of performance voicing combines music voicing of the composer text by European author and body mobility (poses, movements, motions as features of Japanese one). Its interpretation embodies a typical nature of Japanese sentence structure, a moderation of movements, the specificity of poses, which are the features of psychological "style" (according to *Carl Gustav Jung*) as an expression of inner, introversion.

Novelty. The category "*artistic discovery*" (L. Mazel) was applied in analyzing the performance interpretation of the opera part. An attempt is made at identifying the specificity of the individual style of the performing musician-interpreter — the combination of incongruous things: the deep reflection and feeling of *Japanese culture* (intonational and plastic articulation, psychologically credible speech and emotional detection of Japanese mentality, the harmony of the role of tempo-rhythm) on the one hand, and the brilliant professional "Butterfly" typification in Italian opera as the creation of *European vocal culture* on the other hand.

The practical significance. The applied analytical procedure of Gizella Cipola's performance style as exemplified in the interpretation of Butterfly part can contribute to the analysis of performance style of other major opera artists.

Keywords: *performing style, interpretation, Japanese culture.*

Постановка проблеми. Музично-виконавська творчість має важливе значення для актуалізації музики як мистецтва, тому необхідно осмислити здобутки вітчизняної вокальної культури ХХ ст. Творчість багатьох талановитих виконавців, як оперних, так і камерних співаків, вивчена недостатньо. Здебільшого це констатація фактів їхньої творчої діяльності, окремі відомості щодо професійно-вокального становлення. Особливо пильної уваги потребує вивчення особливостей вітчизняної вокальної школи, індивідуальних виконавських стилів українських артистів, що, безперечно, є цінним надбанням вокальної культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій Предметом означеного дослідження є особливості виконавського стилю видатної української оперної співачки ХХ ст. Г. А. Циполи. Нечисленні публікації не можуть надати уявлення про цю яскраву постать у вітчизняній вокальній культурі. Виявлення її виконавського стилю ускладнює нерозробленість відносно цілісної методики аналізу індивідуального стилю музиканта-виконавця. Відзначимо лише методику, запропоновану О. П. Катрич (2000). Її дослідження базується на системі методологічних засад.

1. Осмислення індивідуального стилю музиканта-виконавця здійснюється через призму взаємопов'язаності та взаємозумовленості композиторської та музично-виконавської творчості. Відповідно до цього у дослідженні музично-виконавського стилю використовуються здобутки теорії композиторського стилю.
2. У систематизації знань про явище музично-виконавського стилю автор послуговується напрацюваннями теорії та історії музичного виконавства, свідченнями видатних музикантів-виконавців.
3. Відповідно до положення про спільність законів художнього мислення дослідження музично-виконавського стилю ґрунтується на напрацювання наукової теорії суміжних мистецтв.

Декілька слів про співачку. Відомо, що, ще навчаючись у консерваторії, Г. Ципола здобула в Києві Першу премію на Всесоюзному конкурсі камерних виконавців (1967 р.), Першу премію на IV Всесоюзному конкурсі вокалістів імені М. І. Глінки (1968 р.). У 1969 р. дебютувала з головною партією в опері «Мадам Батерфлай» Дж. Пуччіні в Київському театрі опери та балету імені Т. Г. Шевченка, а вже через декілька років стала крашою «Мадам Батерфлай» на Міжнародному конкурсі вокалістів у Токіо. В історії конкурсу це єдиний випадок, коли співачка стала володаркою всіх трьох кубків: золотого, срібного та бронзового, а також титулу «Краща Батерфлай світу» й «золотого» кімоно. На різних театральних сценах світу Г. Ципола виконала понад тридцять провідних оперних партій, в її концертному репертуарі більше чотирьохсот романсів і концертних арій світової музичної культури, оксамитовий голос Гізели Циполи звучав у Франції, Іспанії, Польщі, Німеччині, Угорщині, Швейцарії.

Творче життя Г. Циполи в Києві розпочалося в 1968 р., Всесоюзний конкурс вокалістів імені М. Глінки, як згадує Гізела Альбертівна, змінив усе її життя. (Іваницька, 1997, Вінчані музикою: зі спогадів Гізели Циполи, с. 192). Серед членів поважного журі — відомих співаків, диригентів та композиторів, був і Стефан Турчак. Г. Циполу вразила надзвичайна культура людини, котра була їй ще не знайома. Тоді вперше вона співала під орудою цього видатного диригента, який у 24 роки вже

був головним диригентом Державного симфонічного оркестру України, у 26 стояв за пультом Лондонського симфонічного оркестру, а у 29 очолив колектив Київського оперного театру. Одразу після конкурсу С. Турчак запропонував Г. Циполі стати солісткою Київського оперного театру.

Дебютними для Г. Циполи виявилися надзвичайно складні спектаклі: «Отелло» Дж. Верді, «Фауст» Ш. Гуно, «Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Мадам Батерфлай» Дж. Пуччіні, «Манон» Ж. Массне.

Співаючи під орудою С. Турчака, Г. Ципола одразу ж зрозуміла, що вони однаково відчують музику, яку інтерпретують. То була надзвичайна єдність думок і почуттів. Це стосується темпової логіки, побудови музичної фрази, тембрової драматургії. Диригент підводив музику до вступу голосу співака, треба було ввійти в «його» музику. Інтерпретації оперних партій Г. Циполи та С. Турчака збігалися. Показовою є, наприклад, сцена листа Тетяни з «Євгенія Онегіна». Цікаво, що музикознавці проводять паралель другої картини опери з майбутнім жанром моноопери, який виник лише на початку ХХ ст. Оркестровий вступ до згаданої картини С. Турчак трактував як передбачення драми Тетяни, її розчарування в ідеалі. Тому надзвичайну роль у виконанні сцени листа відіграють досить вільні темпові зміни. П. І. Чайковський зазначив темп вступу як *Andante mosso* (чвертка — 72). Однак, згадує Г. Ципола, Турчак майже в півтора рази уповільнював указаний композитором темп. Перше зітхання скрипок — низхідна секунда — від цього сприймається болочіше та гостріше. Звучить поступове *accelerando*. І під кінець вступу зітхання перестає бути таким трагічним, темп поживляється й наче за метрономом узгоджується з авторською ремаркою.

Така сама ситуація трапилась і декількома роками пізніше, коли Гізела Ципола за 12 днів увійшла до опери Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова», яку везли до Вісбадена. Трактовка ролі Г. Циполою суттєво відрізнялася від інтерпретації Г. Вишневської. Іншими були темпова характеристика образу, трактування кульмінацій, зміщення яких відбувалося ближче до фіналу, фразування (Іваницька, 1997, Вінчани музикою: зі спогадів Гізели Циполи, с. 202). І знову — уповільнений втричі темп надавав можливості передати відчуття Катерини, їх усвідомлення (генеральна кульмінація образу «В лесу, в самой чаше»).

Згідно з аналізом, в інтерпретаціях Г. Циполою оперних партій суттєву роль відіграє обраний нею темпоритм ролі. З висловлювань самої артистки відомо, що іноді вона змінювала темпи композитора, оскільки трактувала образ інакше, ніж інші виконавиці. Так сталося з партією Катерини Ізмайлової в опері Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова». Внутрішнє відчуття ролі, бачення героїні як глибокої натури співпадає з

такою трактовкою образу Катерини Д. Шостаковичем. Проте темпоритм життя образу, його динаміка та емоційна «температура» суттєво різняться в Г. Циполи й Г. Вишневської (Мыколайко, с. 144). Порівняльний аналіз двох інтерпретацій образу Катерини свідчить, що Г. Вишневська трактує роль як драматичну, однак Г. Циполі ближча лірична грань цього образу. Темпи, повільніші, ніж у композитора, надають можливості артистці зосередитися на внутрішньому психологічному стані героїні. Відбувається збільшення деталей, що дозволяє глибше відчутти кожну інтонацію, осмислити окремі слова.

Зазначимо, що саме в характері інтерпретації музичних часових координат з великою силою виявляється індивідуальність виконавця, його особисте ставлення до образу, темперамент. Зміна темпів Г. Циполою надала їй героїні внутрішньої глибини. Як відомо, проблема темпоритму є однією з центральних у виконавському мистецтві. Відчуття та осмислення виражальних можливостей художнього часу в музиці, оволодіння та використання прийому та його адекватного відображення у процесі індивідуальної виконавської інтерпретації є ознакою справжньої майстерності, художньої зрілості виконавця, його індивідуального стилю.

Творче зростання артистки в Київській опері відбувалося завдяки оточенню: талановитим виконавцям — сценічним партнерам, самовдосконаленню самої співачки, але найбільший вплив мав, безперечно, Стефан Турчак. Гізела Альбертівна згадує про цю співтворчість так: «Думаєш однаково, відчуваєш спільно, працюєш разом, трактуєш музику у неймовірній єдності... Це було, мабуть, найбільше достоїнство у нашій спільній творчій роботі. Було легко разом творити» (Рожок, 1997, с. 205). Така єдність музичного мислення мала прекрасні результати. Так, наприклад, інакше, ніж попередні виконавиці, трактували роль Емми з «Хованщини» М. Мусоргського Г. Ципола й С. Турчак. Це виявили гастролі в Німечці. Гізела Альбертівна підкреслювала психологічну напруженість у трактовці цієї невеликої (всього 13 нотних рядків), але надзвичайно складної за теситурою — майже весь час повторюється верхнє «до» партії. Але саме ця роль є ключовою в зав'язці інтриги. Син Хованського закохався в німецьку дівчину Емму. Любові від неї він домагався силою та погрозами — звідси й напруженість партії Емми, дівчина протистоїть насильству. Після вистави в Німечці критики зазначали, що вперше зрозуміли функцію цієї героїні в опері.

Мета статті — виявити якості виконавського стилю Гізели Циполи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для аналізу якостей виконавського стилю артистки обрано партію Мадам Батерфлай в опері Дж. Пуччіні. Відомо, що «Мадам Батерфлай» написано, коли в Японії

не існувало оперного мистецтва. Перший оперний театр на зразок європейського — «Асакусі-опера» — відкрився лише через 16 років після прем'єри опери Дж. Пуччіні. Але «Мадам Батерфлай» стала в Японії одразу популярною. У 1967 р. в Токіо відкрився вокальний конкурс «Мадам Батерфлай», під час проведення якого раз на три роки кращі співачки змагаються за честь отримати титул «Краща Чіо-Чіо-сан світу» (Іваницька, 2003 с. 72).

Аналізувати виконавський стиль Г. Циполи в партії Мадам Батерфлай необхідно в системі «композитор — виконавець», осмислення композиторського стилю надає можливості краще зрозуміти інтерпретатора музики. Зазначимо, що серед численних західноєвропейських митців — живописців, літераторів, музикантів — сучасників Дж. Пуччіні, твори котрих пов'язані з утіленням японської теми, лише автор «Мадам Батерфлай» глибоко відчув сутність східної культури. Саме осягнення японської культурної традиції дозволило італійському композиторові створити оперу, яка є новим кроком у розвитку західноєвропейського оперного мистецтва. Усвідомлення, можливо інтуїтивне, інтроверсійного «стилю» (Юнг, 1997) виявилось на композиційному рівні опери, пов'язане з особливістю музичної драматургії, спрямованої на глибокий психологізм образу Батерфлай, що, водночас, сприяло кристалізації нового оперного жанру в європейській музичній культурі. Глибина осягнення японської культури композитором, відповідно, виявилась і на музично-стилістичному рівні твору.

Своєрідна внутрішня контекстуальність опери — співвимірність культур Сходу й Заходу — зумовлює специфіку образу Батерфлай. Композитор створив необхідні «умови художнього образу» (за Л. Мазелем) — типізація явищ дійсності (японської традиційної культури) та внутрішнього світу людини (люблячої, зрадженої й покинутої жінки). Водночас образ Батерфлай достатньо індивідуалізований. Така якість виявляється в глибокому протиставленні образів Батерфлай та Пінкертона як носіїв культури Сходу та Заходу, а відтак способів мислення, психологічних «стилів».

Опера Дж. Пуччіні «Мадам Батерфлай» є свідченням «нового бачення, пізнання тих чи інших сторін дійсності чи можливостей художніх засобів виразності, яке, зазвичай, виявляється в *сполученні важливих якостей музичного матеріалу, але таких, що надзвичайно важко поєднуються*, і це зрештою надає тексту особливої сили художнього впливу та культурно-історичної цінності» (Мазель, 1978, с. 157). Це визначення Л. Мазеля є ознакою та критерієм *художнього відкриття*.

Якою ж була інтерпретація цього образу Гізелою Циполою? Аналіз виконавської трактовки свідчить, що вона продовжила композиторський

стиль Дж. Пуччіні. Її виконавське мислення та інтонування виявили й розвинули стиль автора.

Зазначимо, що ключовим для методики аналізу виконавської інтерпретації вважається (за В. Москаленком) поняття «музичне мислення». Музичне мислення має інтонаційну природу. Музична інтонаційність — це «провідний чинник музичної творчості й музичної комунікації, споріднений із емоційно-смысловим наповненням у вимові слова» (Москаленко, 1994, с. 47).

У розумінні терміна «інтонація» спираємось на визначення Б. Асаф'єва: «інтонація як якість осмисленого виголошення» (Асаф'єв, 1967, с. 259) та розуміння «музичного інтонування» В. Москаленком: «інтонаційність з необхідністю, обов'язково включає, окрім «форми, що звучить» та сприймається вухом, також матеріально-пластичну, м'язово-рухову сторону» (1994, с. 49). Це робота голосових зв'язок, жестикуляція, засоби міміки та пантоміми у виконавському апараті вокаліста.

Центром системи засобів музичної виразності Г. Циполи в партії Батерфлай є *осмислення* специфіки японської ментальності, японської культурної традиції, що Дж. Пуччіні талановито втілив в опері. Це виявилось у *виконавських інтонуванні, темпоритмі, артикуляції*.

В інтерпретації партії Батерфлай Г. Ципола ґрунтується на своєму осмисленні внутрішнього психологічного стану героїні, проте темпів не змінює — навпаки — дотримується всіх детально виписаних Дж. Пуччіні ремарок. Відчуття емоційного стану Батерфлай, відповідно, виявляється в необхідному темпі, що дозволяє виконавиці природно створювати систему інших виконавських засобів виразності. Відомо, що А. М. Пазовський у «Записках диригента» звертав увагу на цю важливу якість справжнього музиканта — відчуття темпу. Залежить воно від таланту, культури та смаку виконавця. «Ніщо так не спотворює задум композитора, як відсутність необхідного темпоритму» (Пазовський, 1968, с. 209).

Виконавську інтерпретацію партії Батерфлай Г. Циполи відрізняє глибоке відчуття японської культури, яке виявилось в специфіці інтонування композиторського тексту, а також у пластиці тіла (рухах, жестах, позі). Безперечно, артистка свідомо вивчала особливості структури фраз японської мови, стриманість рухів, що є ознаками психологічного «стилю» (за К. Юнгом) як виявом внутрішнього, інтроверсії.

Як зазначають дослідники, оперна партія Чю-Чю-сан має спільність не лише з музичною стилістикою японської пісні, а й з японською мовою (Іваницька, 2003). Речитативні сцени ґрунтуються на сегментах японських ладів. Кожний сегмент чітко відокремлений паузою. Виникають

певні аналогії з уривчастістю самої мови, для якої не характерна велика кількість голосних. Часті повтори ніби розчленовують мову. Зазначимо, що паузування відповідає не лише специфічним особливостям морфології, а й манері мовного спілкування. Типовому японцеві не властиве прагнення інтонаційної безперервності мовлення, у розмові він часто робить паузи, не промовляє довгих речень. Такі самі короткі сегменти музичних фраз притаманні монологу та іншим музичним висловлюваням Батерфлай.

В опері тісно пов'язані два семантичні коди — японської та європейської культур. Це надає можливості інтерпретаторам робити різні акценти, по-різному трактувати образ героїні. Так, Соломія Крушельницька, Марія Бієшу виконували партію Батерфлай за принципом італійського *bel canto*, намагаючись досягти безкінечної плинності та укрупнення фразування. Гізела Ципола в розмовних сценах чітко відокремлює маленькі поспівки, які відображають суто японську манеру спілкування (Катрич, 2000).

Виконавська інтерпретація партії Батерфлай Г. Циполи насичена інтонаціями мовлення, що посилює виявлення емоційно-психологічного стану героїні в кожній ситуації драматургічного розвитку ролі. Сполучення в інтерпретації артистки звукового й рухового, жестового інтонування є органічним поєднанням саме тих аспектів створюваного образу, які складно поєднати — психологічних «стилів» західної та східної культур, а саме: «відкритості», безперервної плинності італійського оперного інтонування й «закритості», що виявляється в коротких музичних фразах, статичних позах, жестах японки — Батерфлай. Внутрішнє, інтроверсійне виявляється в Г. Циполи навіть в інтонуванні кульмінації монологу з другої дії опери. Так, у словах «Я знаю» сі бемоль другої октави звучить м'яко, делікатно, тендітно по-японськи. В інтонуванні коротких фраз у Г. Циполи майже зорово сприймаються японські рухи — нахил корпусу жінки в кімоно зі складеними руками — знаком поваги. Усі жести артистки сприймаються як *знаки японської культури*: пози як статичні аналоги жестів, вираз обличчя як статичний аналог міміки, рухи дрібними кроками як вияв внутрішньої делікатності.

Висновки. Історія музичного виконавства має чимало прикладів повноцінного виявлення особистостей і композитора, і виконавця під час музично-виконавської інтерпретації. Важливою підставою узгодження як композиторського і виконавського стилів стала певна спорідненість стильової орієнтації Дж. Пуччіні та Г. Циполи. Інтерпретація оперного твору Дж. Пуччіні видатною артисткою — це «діалог» двох особистостей, двох індивідуальних стилів і водночас двох епох, оскільки між ними існує історична дистанція. На нашу думку, виконання

Г. Циполою партії Батерфлай цілком можна назвати *виконавською інтерпретацією композиторського стилю*. Це трактовка образу, за якої « <...> послідовно реалізується індивідуальна виконавська установка на витлумачення стилю композитора, чий твір виконується» (Катрич, 2000, с. 64).

Образ Батерфлай як репрезентант японської ментальності — це той смисловий акцент, який об'єднує творче бачення Дж. Пуччіні та Г. Циполи. Співачка створила художній образ, піднявшись до рівня узагальнення, та водночас втілила на сцені конкретну людину, індивідуальність. Знайдена й утілена артисткою система виконавських виражальних засобів розкриває та посилює композиторський задум Дж. Пуччіні. Переконливе відтворення авторського задуму стало новою якістю в історії як буття твору Дж. Пуччіні, так і виконавського мистецтва. А осмислити глибинні механізми інтонаційного мислення виконавця — значить суттєво додати в пізнанні виконавства як виду художньої творчості.

Переконливим свідченням того, що виконавська інтерпретація композиторського стилю відбулась, є *ефект художнього відкриття*. На думку дослідників, відкриття, зазвичай, стосується не лише висвітлення нових граней у стилі композитора (розширення сфери музичної виразності виконуваного твору), але й розкриття несподіваних можливостей *індивідуального стилю виконавця-інтерпретатора* (Мартынченко, 2012). *Ефект художнього відкриття* надає оновлений матеріал для характеристики стилів як композитора, так і виконавця.

Художнє відкриття Гізели Циполи як інтерпретатора партії Батерфлай в опері Дж. Пуччіні «Мадам Батерфлай» полягає в тому, що її інтонаційна та пластична артикуляція, психологічно достовірна мовленнєво-емоційна специфіка виявлення музики Дж. Пуччіні, органічність темпоритму ролі базуються на глибокому осмисленні та відчутті *японської культури*, з одного боку, а з іншого — на блискучому професійному втіленні головної ролі в італійській опері як творі *європейської вокальної культури*.

У результаті аналізу творчості артистки виявлено важливу якість індивідуального виконавського стилю Г. Циполи — схильність до глибокого психологічного осмислення образу в опері будь-якого композитора. У своїх інтерпретаціях Г. Ципола не використовує загальноприйняте у виконанні партії, шукає та знаходить своє прочитання. Це Катерина в опері Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова», Емма в опері М. Мусоргського «Хованщина», Батерфлай в опері Дж. Пуччіні «Мадам Батерфлай». Її інтерпретації найбільше наближені до композиторського задуму. Виконавськими засобами — якістю інтонування, відчуттям

необхідного темпу — артистка творить образ, який сприймається як досконале прочитання композиторського.

Аналіз інтерпретації Гізелою Циполою партії Батерфлай виявляє систему її виконавських засобів виразності, яка посилює створений композитором образ. Організовану систему засобів музичної виразності співачки вважаємо її *виконавським стилем*. Цю систему музично-виконавського стилеутворення характеризує «музично-виконавська стильова концентричність» (Катрич, 2000, с. 4).

Перспективи подальших досліджень. Методику аналізу виконавського стилю Г. Циполи на прикладі осмислення її інтерпретації партії Мадам Батерфлай в опері Дж. Пуччіні можна використати для аналізу інтерпретації артисткою інших оперних партій, а також виконавського стилю багатьох провідних вітчизняних оперних співаків.

Список посилань

- Асафьев, Б. В. (1967). *Критические статьи, очерки и рецензии*. Ленинград.
- Іваницька, Я. А. (2003). «Мадам Батерфлай» та японська культура. *Київське музикознавство*, 10. Київ: НМАУ.
- Катрич, О. Т. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. (Автореферат кандидата мистецтвознавства). Київ.
- Катрич, О. Т. (2000). Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Музичне виконавство*, 5, Кн. 4 (с. 59–65). Київ.
- Мартынченко, Е. (2012). Художественное открытие в профессиональной деятельности композитора, исполнителя, музыковеда. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Професія «музикант» у часопросторі: історико-культурні метаморфози* (с. 121–131). Харків: Видавництво «С.А.М.».
- Мазель, Л. А. (1978). О художественном открытии. *Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики* (с. 137–167). Москва: Музыка.
- Москаленко, В. Г. (1994). *Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа)*. Киев: КГК имени П. И. Чайковского.
- Мыколайко, Е. С. (2008). Катерина Измайлова Г. Вишневецкой и Г. Циполи (опыт сравнительной характеристики). *Наукові асамблеї — 3: матеріали магістерських читань 21–23 квітня 2008 р.* (с. 137–145). Харків, ХДУМ імені І. П. Котляревського.
- Пазовский, А. М. (1968). *Записки дирижера*. Москва: Советский композитор.
- Рожок, В. (1997). Вінчані музикою: зі спогадів Гізели Циполи (запис та літературне оформлення Яни Іваницької). Рожок В. *Сонячний маєстро: монографія* (с. 191–214). Київ: Автограф.
- Юнг, К. Г. (1997). Различие между восточным и западным мышлением. К. Г. Юнг. *Сознание и бессознательное* (с. 500–522) (Пер. с англ.) Санкт-Петербург: Университетская книга.

References

- Asafyev, B. V. (1967). *Critical articles, essays and reviews*. Leningrad. [in Russian].
- Ivanytska, Ya. A. (2003). Madame Butterfly and Japanese Culture. *Kyiv Musicology*, 10. Kyiv: National Music Academy of Ukraine. [in Ukrainian].
- Katrych, O. T. (2000). *Individual style of the performer (theoretical and aesthetic aspects)*. (Abstract of Candidate of Art Criticism). Kyiv. [in Ukrainian].
- Katrych, O. T. (2000). Style aspects of music-performance interpretation. *Music performance*, 5, Book 4 (p. 59–65). Kyiv. [in Ukrainian].
- Martynenko, E. (2012). Artistic opening in the professional activity of the composer, performer, musicologist. *Issues of interaction between art, pedagogy and theory and practice of education. The profession of “musician” in the time-space: historical and cultural metamorphoses* (pp. 121–131). Kharkiv: Vydavnytstvo «S.A.M.». [in Russian].
- Mazel, L. A. (1978). On the artistic discovery. Music analysis issues. *The Experience of Rapprochement of Theoretical Musicology and Aesthetics* (p. 137–167). Moscow: Muzyka. [in Russian].
- Moskalenko, V. G. (1994). *Creative aspect of musical interpretation (the problem of analysis)*. Kyiv: Kyiv National P. I. Chaykovskiy Music Academy of Ukraine. [in Russian].
- Mykolayko, E. S. (2008). Katerina Izmaylova G. Vishnevskoy and G. Cipola (experience of comparative analysis). *Scientific Assemblies — 3: Materials of Master’s Readings April 21–23, 2008* (pp. 137–145). Kharkiv, Kharkiv National I. P. Kotliarevskiy University of Arts. [in Russian].
- Pazovskiy, A. M. (1968). *Notes of the conductor*. Moscow: Sovetskiy kompozitor. [in Russian].
- Rozhok, V. (1997). Wedding with music: from the memoirs of Gizella Cipola (recording and literary design by Yany Ivanytskoi). Rozhok, V. *The Solar Master: a monograph* (pp. 191–214). Kyiv: Avtohrاف. [in Ukrainian].
- Jung, C. G. (1997). The difference between eastern and western thinking. C. G. Jung. *Consciousness and the unconscious* (p. 500–522) (Transl. from English) St. Petersburg: Universitetskaya kniga. [in Russian].

Надійшла до редколегії 05.07.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.16

УДК 792.071.2.028.3(477.54-25)(045)

В. С. Горелова, аспірантка, Харківська державна академія культури,
м. Харків

vikgor1111@ukr.net

https://orcid.org/0000-0002-0722-9380

ВПЛИВ МЕТОДИКИ ЛЕСЯ КУРБАСА НА МАНЕРУ ВИКОНАННЯ АКТОРІВ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ¹

Обґрунтовано вплив творчої методики Леся Курбаса на виконавську манеру акторів харківської школи Є. Бондаренка, П. Куманченко, Л. Тарабарінова та ін. Досліджено кореляцію авторської методики режисера з акторськими рішеннями в роботі над створенням кінообразів вищеназваних митців. Виявлено, що Є. Бондаренко, П. Куманченко, Л. Тарабарінов та ін. у своїй акторській інтерпретації кінообразів керуються «законами» курбасівської методики, що засвідчує спадкоємність традицій, які водночас є однією зі складових харківської акторської школи, що дозволяє вважати саму школу самодостатнім мистецьким явищем. Вивчення та аналіз акторської манери гри може стати цінним досвідом при укладанні спеціальних курсів та посібників для студентів вищих навчальних закладів, для виявлення самобутніх методів у виконавському мистецтві.

Ключові слова: *Леся Курбас, «закон світлотіні», «закон фіксації», образ, характер.*

В. С. Горелова, аспірантка, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ВЛИЯНИЕ МЕТОДИКИ ЛЕСЯ КУРБАСА НА МАНЕРУ ИСПОЛНЕНИЯ АКТЕРОВ ХАРЬКОВСКОЙ ШКОЛЫ

Обосновано влияние творческой методики Леся Курбаса на исполнительскую манеру актеров харьковской школы Е. Бондаренка, П. Куманченко, Л. Тарабарінова и др. Исследовано корреляцию авторской методики режиссера с актерскими решениями в работе над созданием кинообразов вышеназванных мастеров. Выявлено, что Е. Бондаренко, П. Куманченко, Л. Тарабарінов и др. в своей актерской интерпретации кинообразов руководствуются «законами» курбасовской методики. Это дает основание утверждать о преемственности традиций, которые, в свою очередь, выступают одной из составляющих харьковской актерской школы, что утверждает саму школу как самодостаточное художественное явление. Изучение и анализ актерской манеры игры может стать ценным опытом при составлении специальных курсов и пособий для студентов высших учебных заведений, для выявления самобытных методов в исполнительском искусстве.

Ключевые слова: *Леся Курбас, «закон светотени», «закон фиксации», образ, характер.*

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

V. S. Horielova, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE INFLUENCE OF LES KURBAS' METHODOLOGY ON THE MANNER OF PERFORMANCE OF KHARKIV SCHOOL OF ACTORS

The aim of this paper is to prove the influence of L. Kurbas' methodology on the actor's manner of performing of the Kharkiv School of actors.

Research methodology. The methods of analysis, synthesis, classification are the basis of this study and used for the scientific validity of the findings. The observation, as a method of cognition, makes it possible to obtain initial information about the object of research in the form of a set of empirical allegations.

Results. The study revealed that the creative work of Les Kurbas, and especially his methods of actor training, influenced the formation of the Ukrainian acting experience of Kharkiv actors. As in the case of the analysis of the acting roles of the Kharkiv citizens, it is claimed that this influence on the performers' manner of artists, in the form of so-called "laws". In keeping with the "law of prudence", the actors rely on the main, meaningful gestures that reflect the essence of the images they reproduce; observing the "law of fixation" makes the internal component of the image with the help of external actions. With the help of the "law of light and shadow" it is possible to build a score of the image, mixing the weak and strong features of the character, the dark and bright sides of the nature of the characters, creating the dynamics of growth. There is considerable evidence for the unequivocal influence of the "Kurbas system" on acting by artists of the Kharkiv tradition.

Novelty. The issue of studying the creative work of representatives of the Kharkiv actor's school is important for revealing the influence of the directorial methodology of Les Kurbas on the performances of the actors.

The practical significance. The material of this article contains an evidentiary analysis which led to the result of the influence of the Kurbas system on the performance of the Kharkiv School of actors and the creation of a unique actor's method, and the observance of the so-called laws formulated by the director.

Keywords: *Les Kurbas, "the law of light and shadow", "the law of fixation", image, character.*

Постановка проблеми. В останні роки в культурному просторі України зростає потреба в самоідентифікації, тому зацікавленість творчістю забутих мистецьких особистостей зростає. Адже саме здобутки митців минулих років можуть слугувати підґрунтям для створення в мистецькому просторі оригінальних ідей та прийомів, за допомогою яких можуть виховуватися нові покоління акторів, режисерів, театральних та кінокритиків тощо. У сучасних театральних та кінематографічних навчальних закладах, на думку українського режисера І. Бориса, «<...> майже повністю ігнорується базис національного збереження. Цей шлях надзвичайно небезпечний, тому що майбутні покоління акторів та режисерів можуть утратити генетичний код значних надбань минувшини мистецтва театру та кіно» (Борис, 2016, с. 295). Фільми

«Зачарована Десна», «Кров людська — не водиця», «Поема про море», «Лимерівна», «Сватання на Гончарівці» зацікавлювали дослідників історією створення, аналізом образів виконавців, які представляли київську та московську акторські школи із власними театральними традиціями. Але ролі акторів харківської школи, зокрема Є. Бондаренка, П. Куманченко, Л. Тарабарінова, О. Жиліна, О. Ліцканович, Б. Ставицького, Л. Криницької, Г. Козаченка, О. Райданова, образи, створені ними у фільмах, не потрапили до кола інтересу науковців. Тому актуальним є питання дослідження творчості представників харківської акторської школи для виявлення впливу режисерської методики Леся Курбаса на виконавську манеру вищеназваних акторів, для осмислення їхніх творчих здобутків, виявлення самотності акторського стилю представників харківської традиції загалом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Корисні матеріали для дослідження ми знаходимо в працях Леся Курбаса, а також В. Василька, Л. Брюховецької, Л. Госейка, П. Кравчука, у яких представлено осмислення основних засад методики Леся Курбаса у вихованні актора. Але оскільки творчість акторів не потрапляла в коло інтересу науковців, крім деяких інтерв'ю з самими акторами, вищеназвані праці не висвітлюють взаємозв'язок курбасівської методики і виконавської манери представників харківської школи. Тому актуальним є виявлення впливу режисерської методики у вихованні актора з безпосередньо самим практичним застосуванням представниками харківської акторської школи в роботі над кінообразами.

Мета статті — виявити кореляцію виконавської манери гри в представлених кінообразах харківськими акторами із методикою виховання актора Леся Курбаса.

Виклад основного матеріалу дослідження. По-перше, слід обґрунтувати взаємозв'язок створених акторами харківської школи кінообразів із саме курбасівською методикою. Слід звернути увагу на те, що творча діяльність акторів локалізується в Харкові, а саме в театрі «Березіль» (з 1935 р. йому присвоєно ім'я Т. Г. Шевченка). Тому цілком логічно припустити вплив творчої естетики Курбаса на виконавську манеру у вищеназваних акторів. Також режисер-реформатор, за свідченням П. Кравчука у статті «Леся Курбас — театральний педагог» (Кравчук, 2008, с. 276), активно формував свої погляди щодо акторської гри саме в «березільський» період, у якому безпосередньо поталанило працювати з майстром актору Є. Бондаренку, який навчався в драматичній студії театру «Березіль» у 1927–1929 роках, і актрисі Л. Криницькій, котра прийшла в театр у 1923 р. Інші актори, які представляють харківську школу, належать до молодшого покоління хар-

ківського театру, і були учнями учнів Леся Курбаса — Д. Антоновича, І. Мар'яненка, М. Крушельницького, Д. Оглобліна. Тому простежується вплив творчої естетики Курбаса на виконавську манеру вищеназваних акторів. Театральна школа Леся Курбаса відзначається комплексом акторської майстерності і акторської манери гри та представлена «зводом законів», які було узагальнено завдяки зусиллям одного зі знаних учнів Леся Курбаса, видатного артиста В. С. Василька.

Одним із законів режисера Леся Курбаса є **«закон контрастів, світлотіні»**. Він передбачає гру на контрасті протилежностей явищ, емоцій тощо. За свідченням В. Василька, суттю закону є: «Кожне явище, характер, вчинок треба показувати <...> у боротьбі протилежностей — контрасті сили й слабості, темряви і світла <...>» (Василько, 1969, с. 16). Аналізуючи гру харківських акторів, спостерігаємо за реалізацією цього закону в дії. О. Ліцканович свою динаміку ролі Марусі основує на боротьбі протилежностей, як бачимо, у сцені сповіді самій собі і своєму батькові, коли героїня після яскравих, пристрасних рухів, жестів, знижує активну поведінку персонажа до ліричного стану, показуючи, що її негативні вчинки зумовлені коханням, бажанням бути щасливою. Гра на контрастності персонажа О. Ліцканович в «Лимерівні» яскраво представлена в сцені з'ясування стосунків Марусі із своєю суперницею Наталкою. Актриса майстерно балансує між такими категоріями, як добро і зло, завдяки «спокійному, легкому» стану героїні — чарівною посмішкою, сором'язливими жестами і невинним поглядом, але всі ці характеристики вимальовуються на полотні підступності. Також, спостерігаючи за акторкою на екрані, бачимо, що її героїні зміну внутрішнього стану виявляють постійними контрастними фізичними діями — перехід із метушні в майже меланхолійний заміряний стан, веселий, звабливий сміх чергується із раптовими сльозами.

Такий же баланс між «темрявою і світлом» спостерігається і в яскравому монолозі Л. Тарабарінова у фільмі «Поєма про море», в якому актор, так би мовити, взяв всю динаміку сцени на себе. Ми бачимо тільки обличчя актора, який саме через погляд, міміку передає весь той «контраст і світлотінь», яким керується закон. Стикаючи між собою добро та зло за допомогою усмішки, пристрасного шепоту та хижацького погляду, жорсткої лінії рота, актор, оперуючи цими двома категоріями, показує глядачам, що його герой не такий простий, однозначний, а його характер і є по суті «міксом» чорного і білого, темряви та світла. Такою неоднозначністю внутрішнього світу відзначається і герой Г. Козаченка з «Лимерівни». Свою «світлотінь» актор презентує в сцені, коли він вирішував долю свого названого сина. У короткому монолозі актор Козаченко, оскільки і Тарабарінов передає контраст емоцій, але,

на відміну від напруженої динаміки Тарабарінова, Козаченко грає спокійно, неспішно, наче милується природою, а не вирішує долю людини. Змінюючи стражденний вираз батька, який відправляє свою дитину на смерть, на погляд ката, актор показує розвиток характеру свого героя, і тут діє інтелектуальна динаміка, яка засвідчує становлення образу, його зростання, хоча образ і негативно забарвлений. Така трактовка додає неоднозначності не тільки створеному образу, але й, насамперед, самому акторові і дозволяє розгледіти в ньому потужний акторський потенціал.

Актриса Л. Криницька («Лимерівна») майстерно показує переплетення образу матері, яке полягає в традиційному «доброму» прояві материнської любові і маніпулятивному «негативному», відображає «темну сторону» материнської іпостасі, котра своїм психологічним насильством практично доводить свою доньку до смерті. Слово «світлотінь» у назві цього закону Леся Курбаса є свідченням того, що в кожній людині є чорне і біле, навіть добра людина має в собі ті самі грані характеру, що кидають тіні на саму особистість. Тому логічно, що і позитивні герої, у виконанні харківських акторів, теж демонструють боротьбу протилежностей і те, що Курбас пояснює, за свідченням В. Василька: «<...> компонувати свою роботу за контрастами, за протиставленням» (Василько, 1969, с. 16). Так, наприклад, позитивний герой Кравчина із фільму «Поєма про море», у виконанні Є. Бондаренка, засвідчує свою зміну характеру, який начебто був логічно побудований у контексті виконавця, творця, людини неконфліктної, у сцені, де йому довелося побувати в ролі руйнівника своєї власної оселі, яка була колискою для декількох поколінь його сім'ї. Актор показує цю зміну характеру свого героя, завжди веселого і існуючого в гармонії з оточуючим світом, агресивними нападами на співбесідника, його завжди усміхнене обличчя — перекошеною гримасою люті, навіть ненависті, його плавні рухи стають різкими і нервовими, у голосі чується нотка ярості, замість спокійного тону він зривається на крик. Ця трансформація відбувається в швидкій динаміці, сцена доволі напружена, тому контрастність характеру персонажа яскраво засвідчує відповідність суті створеного Курбасом закону.

Ще в одного позитивного героя, Олексія зі «Сватання на Гончарівці», у виконанні І. Жиліна, також є сцени, у яких розкривається контрастність характеру персонажа, його темні, навіть неприємні сторони. Персонаж, котрий уособлює типовий, як для світової, так і для української культури, зокрема маскулінний тип благородного героя-коханця, зненацька проявляє агресію до психічнохворого суперника. Зміну в характері персонажа помічаємо, коли герой погрожує вбити свого слабкого суперника, який має розумові відхилення. Комедійний сюжет у цій сцені забарвлюється трагедійними мотивами, тому що актор

неначе «забуває», що перед ним його партнер грає цілком у комедійному ключі. І. Жилін різко змінює темп сцени, її тональність, навіть саму ідилічну атмосферу українського пейзажу, з його вербами, ставком, містком і тощо, відкриває завісу над темними сторонами характеру свого героя Олексія. Позитивний красень-парубок перевтілюється в жорстокого чоловіка, який готовий на вбивство, завдяки різкій зміні рухів тіла (воно напружується, немов пружина, а потім актор загрозиливо підступає до партнера, готовий накинутися на нього), інтонаційному забарвленні (загрозливі нотки в голосі), погляду вбивці. Тобто, як бачимо, І. Жилін, також дотримуючи курбасівського закону контрастів «<...>, komponує свою роботу за контрастами та протиставленнями» (Василько, 1969, с. 16) і образ його героя формує балансуванням на межі світлого та темного, добродушності та агресії. Сцена на мосту з розгинанням підкови є одним із ключових доказів зафіксованої контрастної суті героя — розгинаючи підкову, він надає вихід своїй агресії, злості на несприятливі для нього, свого героя, обставини.

Комедійний герой О. Райданова уособлює в протиріччі свого героя Скорика такі якості, як доброзичливість, відкритість із повадками авантюриста. Актор акцентує на тому, що персонаж нетактовно звертає увагу на перехожих, оцінюючи для себе матеріальну вигоду. Розкриваються ці протиріччя в образі Осипа Скорика в сцені сватання, на яке його запрошено як старосту. Героєві доводиться обирати пріоритет: щастя племінника або матеріальну винагороду для себе. Такий вибір — надзвичайно складний для героя, оскільки, на відміну від Кнура, котрий нічого не отримав від своїх інтриг, для Скорика це засіб виживання. Також заради виживання вагітна героїня у виконанні П. Куманченко маніпулює у відносинах зі своїм другом, витягуючи на світ неприглядні якості свого характеру. Ще важливо відзначити, що образ матері Куманченко загалом базується на контрастах: у зовнішньому вигляді вона уособлює різні сезонні стани землі (квітучість та спустошення). За допомогою «закону світла і тіні» вибудовує партитуру образу свого персонажа і Б. Ставицький, міксуєчи слабкі і сильні якості характеру героя, створюючи таким чином динаміку зросту персонажа. Інертність поєднується із рішучістю, вимушена вдячність — із повагою до своєї особистості.

Один із законів Леся Курбаса, що мав на меті сформувані зроблене, тобто зовнішню дію, називався **закон фіксації**. За свідченням В. Василька, режисер вимагав розвинути спочатку вміння зафіксувати фізичну дію, яка легше піддається фіксації, ніж психологічна. Лише після цього режисер вчив актора: «<...> фіксації внутрішньої дії шляхом знаходження знака, відповідного її суті» (Василько, 1969, с. 14). Знаходячи приклади використання цього закону серед кіноробіт

харківських акторів, насамперед, відзначимо актора Є. Бондаренка в ролі батька у фільмі «Зачарована Десна». Його фізична та психологічна дії зійшлися в одній точці перетину — майстерній фіксації постаті козака, як альтер его його героя — хлібороба. Ми бачимо на екрані актора, який застиг у характерних позах і з притаманним виразом обличчя козака, стереотипний типаж, що сформувався завдяки образотворчому мистецтву, народним переказам, думам тощо. І. Ласка у своїй статті наводить такі характерні ознаки козака, які склалися в живописі: «З часом сформувались стилеві особливості станкових портретів козаків — площинність постаті, застиглість пози і підкреслено гордовита постава, індивідуальна виразність ледь промодельованого обличчя» (Ласка, 2007, ел. ресурс). А український знаний етнограф Д. Яворницький у своїх інтерв'ю надає такий опис українських козаків: «Ростом вони були народ середній, а тільки шо кріпкій, дебелий, швабри, з виду мордатий, наче по обточуваній» (Яворницький, 2003, с. 110).

Подібність до козацького типажу спостерігаємо у виразі обличчя актора, на якому закарбувалася задумливість, що підкреслюють насуплені брови, відсутність посмішки, міцно стиснуті зуби. І. Ласка у своїй статті також надає характерні риси обличчя козака, на прикладі портрету Б. Хмельницького: «<...> складка на периніссі, запалі щоки під вилицями, опущені темні вуса, впевнений, але невеселий погляд, масивна статична постать» (Ласка, 2007). Актор приділив увагу жестам, коли рука, наприклад, підпирає підборіддя або торкається голови, що символізує зосередженість, задумливість. Такі зовнішні дії підкреслюють схожість з українськими козаками з картин українських художників. У всіх них ми спостерігаємо наявні загальні ознаки, які об'єднують цей архетип і створюють цілісне уявлення про нього. Бондаренко цілком гармонійно вписується в ці козацькі портретні ряди майстерно точною фіксацією, навіть найменших деталей, які, як бачимо, запозичені з образотворчих і літературних джерел і втілено в кінороль.

Також «закон фіксації» спостерігаємо у виконанні П. Куманченко в сцені з нарізкою земельних наділів. Володіння цими наділами — це мрія життя героїні, і всі здійснені нею до цього моменту вчинки логічно виправдовують манеру гри актриси. У сцені ми спостерігаємо, як кроківка фіксує всю сім'ю Бондар, яка сидить вже на своїй законній земельній ділянці, як картину в рамці. Саме в цій «картині» Куманченко застигла об'єднуючи дві іпостасі — Матері та Землі. Це і є той знак, який відповідає суті зовнішньої дії. Такими зовнішніми діями актриса передає той образ матері-селянки, яким ми його звикли бачити в образотворчому мистецтві, наприклад у К. Маковського, М. Пимоненка, Х. Платонова. Під час цієї сцени актриса не розплющує очей, навіть коли промовляє

свою репліку, підкреслюючи таким чином своє задоволення від впевненості у своєму майбутньому та майбутньому своєї сім'ї. Цю впевненість підтверджує її репліка «Скоріше на світ народжуйся, тебе землячка чекає!», яку вона вимовляє символічно, поглажуючи рукою свій живіт. Ми бачимо, як героїня сидить на землі посеред поля, на задньому плані її чоловік та донька. Такі сімейні сцени часто зображувалися українськими художниками в тематичних полотнах.

На прикладі актора О. Жиліна спостерігаємо «закон фіксації» у сцені біля річки. Його зовнішня дія, це — поза, яка красномовно відтворює якості дерева, яке є уособленням характеру героя. Актор атлетичною статуєю гармонійно втілює міць потужного стовбура, який не так просто зрубати, тобто вибити з наміченого життєвого напрямку. Органічність зовнішніх дій героя Жиліна також підтверджують приклади з образотворчого мистецтва (наприклад, І. Гончар «Побачення»). Природна акторська спостережливість О. Ліцканович дозволила органічно втілити поведінку змії, яка уособлює образ її героїні — розлучниці Марусі. Характерний для неї жест, у схрещенні рук на грудях, створює відповідну граційну лінію тіла, подібну до зміїного. Актриса в сцені флірту її героїні з Василем фіксує «зміїну» сутність Марусі гострим поглядом, наче намагаючись загіпнотизувати свою жертву. «Закон фіксації» у Ліцканович також спостерігаємо в сцені з суперницею Наталкою біля криниці. Актриса граційно спирається на відро, а також гострими «зміїними» очима «вбиває» свою жертву. Знову ж таки, у «Лимерівні» Г. Козаченко, зображуючи круглолидого, розкішного Кнура, фіксує сутність характеру героя, наділяючи його хижачькими рисами вовка — жорстким прищуленим поглядом, його обличчя набуває дикого виразу. Цю акторську органіку Козаченка у роботі над образами відзначив у своєму дослідженні «Харківський театр імені Т. Г. Шевченка» А. Горбенко: «Зовні добродушний і люб'язний, а насправді огидний і хитрий хижак Достигаєв...» (Горбенко, 1979, с. 142–143).

Під час свого монологу актриса Криницька («Лимерівна») зафіксує материнську сутність, використовуючи, так би мовити, стереотипну поведінку матері зі справжніми слізьми, болем за долю своєї дитини. Вираз її обличчя й міміка «правдиві», у голосі чується біль, без фальшивих ноток, не викриваючи свою героїню у лицемірстві в останній фразі навіть інтонаційно, але внутрішня фальш і є тим самим знаком, який відповідає суті образу. «Закону фіксації» в образі Голика актор слідує в сцені з'ясування стосунків зі своєю дівчиною. Ми спостерігаємо, як Тарабаринов, якого знімають крупним планом, поєднує зовнішню і внутрішню дії — нервовою мімікою, імпульсами тіла виражає альтер его героя — неспокійне бурхливе море. Актор фіксує знак, який відповідає

внутрішній суті свого персонажа — неприборкана буремна стихія. У ролі Підпригори актор фіксує внутрішній розлом свого героя, у сцені допиту завдяки позі — безсилому сидінні на стільці. Зовнішня розслабленість м'язів корелюється із внутрішнім спустошенням, розчаруванням у своїх надіях на нове життя.

Висновки. Підсумовуючи вищевикладений аналіз ролей стосовно впливу системи Леся Курбаса щодо акторської манери виконання харківських митців, відзначаємо цілковиту дотичність творчої спадщини режисера до послідовників свого вчителя. Вертикаль (майстер — учень — учень учня) має своє підґрунтя. Започаткований Лесем Курбасом новий тип актора — «розумний арлекін» — є універсальним, і йому підвладна техніка володіння емоціями на інтуїтивному рівні. Такий актор органічно виглядає і на театральній сцені, і в кадрі, що власне і підтвердили актори харківської школи своїми кінороботами. І, за твердженням Л. Брюховецької, з 1920 по 1960 рр. визначали стиль української кіношколи (Козак, 2012, с. 289).

Перспективи подальшого розвитку. Планується глибший аналіз особливих характеристик, якими наділена акторська манера гри харківських митців, з метою порівняння впливу методики Леся Курбаса на цю акторську школу із впливом традицій школи корифеїв в акторській грі харків'ян.

Список посилань

- Борис, І. (2016). Специфіка роботи актора та режисера в українському поетичному театрі та кіно. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 54, 286–296. Харків: ХДАК.
- Василько, В. (1969). *Лесь Курбас. Спогади сучасників*. Київ: Мистецтво.
- Горбенко, А. (1979). *Харківський театр імені Т. Г. Шевченка*. Київ: Мистецтво.
- Козак, Б. (2012). *Життя і творчість Леся Курбаса*. Львів, Київ, Харків: Літопис.
- Кравчук, П. (2008) Лесь Курбас — театральний педагог. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*, 2/3, 275–280. Київ.
- Ласка, І. (2007). *Козацтво українське в образотворчому мистецтві*. Відновлено з http://www.history.org.ua/?termin=Kozactvo_v_obrazotv_mystectvi
- Сокіл, В. (2003). *Історичні перекази українців*. Національна академія наук України. Інститут народознавства від фольклористики; Львів: Видавництво М. Коць.

References

- Borys, I. (2016). Specificity of the actor and director's work in Ukrainian poetic theater and cinema. *Culture of Ukraine. Series: Art studies*. Issue 54, 286–296. Kharkiv: KhSAC. [in Ukrainian].
- Vasilko, V. (1969). *Les Kurbas. Memories of contemporaries*. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].

-
- Horbenko, A (1979). *Taras Shevchenko Kharkiv Theatre*. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].
- Kozak, B (2012). *The life and work of Les Kurbas*. Lviv, Kyiv; Kharkiv: Litopys. [in Ukrainian].
- Kravchuk, P. (2008). Les Kurbas — theatrical teacher. *Scientific Bulletin of the Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University: collection of research papers*. Kyiv. Issue 2/3. p. 275–280. [in Ukrainian].
- Laska, I. (2007). *Cossak's Ukrainian in educational art*. Retrieved from http://www.history.org.ua/?Termin=Kozactvo_v_obrazotv_mystectvi. [in Ukrainian].
- Sokil, V. (2003) *Historical legends of Ukrainians*. National Academy of Sciences of Ukraine. Institute of Folklore Studies; Lviv: Publisher M. Koc. [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 15.08.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.17

УДК 781.2.087.68

О. Л. Заверуха, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський університет імені Бориса Грінченка, м. Київ

o.zaverukha@kubg.edu.ua

<http://orcid.org/0000-0002-8860-6335>

СКЛАДОВІ ХОРОВОГО ПИСЬМА: СИСТЕМА ВЗАЄМОДІЇ РІВНІВ МУЗИЧНОГО ТВОРУ¹

Розкрито зміст складових хорового письма, які взаємодіють за ланцюговим способом музичного смислоутворення. Визначено, що складові хорового письма формують цілісність композиційного викладу, де генерується внутрішня (стиль і світогляд) й зовнішня (виконання) комунікація. Хорове письмо розглядається як виклад тематичного матеріалу та об'єктивізація провідної світоглядної настанови через історично усталені закономірності хорового співу, індивідуальну структуру твору й жанрово-комунікативні особливості його функціонування.

Ключові слова: *хорове письмо, композиція, слово-Логос, жанрові засади, драматургія, виконавська поетика, хоровий стиль мислення.*

Е. Л. Заверуха, кандидат искусствоведения, доцент, Киевский университет имени Бориса Гринченка, г. Киев

СОСТАВЛЯЮЩИЕ ХОРОВОГО ПИСЬМА: СИСТЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ УРОВНЕЙ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Раскрыто содержание составляющих хорового письма, которые взаимодействуют цепным способом музыкального смыслообразования. Установлено, что составляющие хорового письма формируют целостность композиционного изложения, где генерируется внутренняя (стиль и мировоззрение) и внешняя (исполнения) коммуникация. Хоровое письмо рассматривается как изложение тематического материала и объективация ведущей мировоззренческой установки через исторически сложившиеся закономерности хорового пения, индивидуальную структуру произведения и жанрово-коммуникативные особенности его функционирования.

Ключевые слова: *хоровое письмо, композиция, слово-Логос, жанровые основы, драматургия, исполнительская поэтика, хоровой стиль мышления.*

O. L. Zaverukha, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

CHORAL WRITING COMPONENTS: THE SYSTEM OF INTERACTION OF MUSIC COMPOSITION

The aim of the study is to reveal the content of the components of choral writing. To achieve the aim, the following tasks were set: to substantiate

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

the functional interaction of components of choral writing; to find out how these components “work” among themselves in a choral work.

Research methodology. Research papers on the analysis of word-Logos, genre principles, dramaturgy, performing poetics, and choral style of thinking were used. The quotes which had been used by researchers in these papers became a basis for the preparation work of this article.

Results. The article deals with the study of choral writing components, which are considered as interconnections of musical work levels from the perspective of choral writing. The content of this fundamental category is conditioned functionally at the following levels: word-logos, verbal factor (canonical series); relevant genre-communicative principles of functioning and their individual structure of the work; The drama of the choral work depends on the choral style of thinking as a world-view system of the composer; composition as an integral structure of the sign system; performing poetics (performing composition, timbre, articulation, tempo, dynamics) on the basis of choral sound; the choral style of the composer thinking is manifested through the mechanisms of choral writing (the way of objectifying philosophical guides in the choral work).

Novelty. The components of the choral writing are considered for the first time as an interconnection system of the choral work levels (in the chain way of musical creation).

The practical significance. The material of the article can be used by lecturers as optional materials for the major training courses and will help the students of higher education institutions in studying at the choral conducting class, practicing with a choir and choral compositions analysis.

Keywords: *choral writing, word-Logos, composition, genre principles, dramaturgy, performing poetics, choral style of thinking.*

Актуальність теми дослідження. Знакова система в музиці — спосіб об'єктивації духовного змісту твору, його фіксована основа. Хорове письмо фіксує знаково-матеріальне буття хорового твору, виявляючи семантику, композиційний модус, тип драматургічного розвитку, що сприймається слухом у поетапному становленні. Хорове письмо є домінантою процесу творення музики: будови хорового твору в єдності його структурних і художніх закономірностей (йдеться про його початкові функції викладу багатоголосної фактури, ладогармонічних та жанрових утворень, прийомів виконавської драматургії). Музична комунікація відбувається за допомогою моделювання від абстрактного (сміслово-структурність і диференціація складових письма) до конкретного (логічно організованого цілого твору, в якому виникає художній зміст).

Постановка проблеми. «Життя» твору складається з універсальної складової хорового письма, утворюючи її за певним ланцюговим принципом, і формує цілісність хорової композиції. Завдяки системі взаємодії складових хорового письма пізнаються засади хорового стилю та світоглядної системи композитора.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розглядаючи питання складових хорового письма, у дослідженні використані праці з питань

жанру, драматургії, виконавської поетики, хорового стилю мислення (Т. Богданової, В. Живова, М. Копитмана, Є. Назайкінського, В. Медушевського, А. Ушкарьова, Ю. Холопова). Зазначені розвідки допомагають повною мірою виявити суть складових хорового письма.

Мета статті — розкрити сутність складових хорового письма в системі взаємодії рівнів музичного твору.

Виклад основного матеріалу дослідження. «Ядром» структури хорового письма є фіксація складових, що формують хоровий твір. Розглянемо їхнє значення на основі фіксації системності хорового твору. Почнемо з розкриття значення музичного змісту в хоровому творі. Музичний зміст — це духовна категорія, що віддзеркалює свідомість творця музики: це моделювання явищ та процесів дійсності, людських характерів, думок і почуттів засобами інтонаційного мислення. Ю. Холопов зауважує про «...комплекс логічних категорій музичного мислення (системність, зв'язок, функціональна диференціація, злиття елементів у цілісний організм). Сукупність усіх категорій і аспектів, у яких втілюється музично-логічний початок, ми можемо узагальнено називати *музичним логосом*» (Холопов, 1982, с. 70). Його специфіка, як означає дослідник, «... складається в образній чуттєво-звуковій формі виразу і відповідно в художньо-інтуїтивному методі його адекватного сприйняття (передачі)» (Холопов, 1982, с. 70).

Хорове письмо як *універсальний механізм музичного спілкування* містить сукупність складових. Складові хорового письма є певною системою взаємозв'язку рівнів хорового твору (за ланцюговим способом музичного смислоутворення).

Змістовною складовою хорового письма у творі є **слово-Логос**. Безумовно, роль слова в хоровій творчості встановлено в працях провідних хорознавців. Наприклад, «...слово <...> визначає сенс» (Богданова, 2009, с. 72); «смісловий зміст» (Ушкарев, 1986, с. 154); «...осягати зміст <...> через смислове значення тексту» (Живов, 2003, с. 33); «...раскрытие содержания и формы музыкального и поэтического текстов», де «рождаются подлинно художественные образы» (Краснощеков, 1969, с. 82). Як зазначає В. Живов, «... текст робить конкретнішими і визначенішими думки, виражені в музиці; вона ж, водночас, образною та емоційною стороною підсилює вплив слів» (Живов, 2003, с. 33). Логос і письмо в хоровому мистецтві співвідносяться як дві взаємозумовлені підсистеми.

Логос у системі хорової творчості — функціональне поняття, зміст якого виявляє синкрезу канонічного тексту та його музичного втілення. У композиторській (хоровій) творчості кінця ХХ — початку ХХІ ст. (зокрема орієнтованій на літургійно-комунікативні засади) хорове письмо й Логос є взаємозумовленими чинниками. Якщо для композитора хорове

письмо — матеріально-об'єктивне втілення Логосу, то сутність канонічного слова в комунікативному вимірі для всіх інших комунікантів (виконавця — слухача) є Логос, його світоглядна настанова (цінність). Завдяки такому взаємозв'язку відбувається реалізація інформаційної системи (Богоспількування).

Якщо композитор ґрунтується на канонічному тексті при виборі художньої концепції твору, то хорове письмо стає функцією Логосу; водночас Логос є первинним Буттям і має реалізуватися через хорове письмо. Завдяки наявності канонічного вербального тексту Логос стає «закодованим» у систему хорового твору як суттєвіша складова, що зумовлює літургійну спрямованість творчості. Застосування терміна «Логос» — необхідна методологічна установка для дослідника хорової творчості літургійної спрямованості та світоглядна — для її осмислення комунікантами. Логос розуміється як духовна цілісність у єдності музичного втілення засобами хорового письма, що допомагає музикантам і слухачам осягнути сутність твору.

Інтенаційна модель хорового твору пов'язана з **жанровими засадами** творчості. **Жанр та хорове письмо** перебувають у комунікативній системі: композитор, обираючи жанрове ім'я (концерт, кант, літургія, дума, притча, суголосся тощо), використовує певний тип письма; жанр зумовлює вибір типу фактури (гомофонно-гармонічний з елементами поліфонії, поліфонічний); форма має як конструктивне значення, так і змістовно-інтонаційне в драматургії. Звідси — форма-композиція та драматургія перебувають в єдності й нерозривній цілісності.

Жанрова спрямованість хорового твору має власні ознаки (типи, класи, роди, види) з їх визначеними функціями; умовами та способами їх реалізації; особливістю змісту та форми його втілення (Назайкінський, 2003). Композитор ґрунтовно вивчає комунікативні можливості жанру, збагачуючи їх через власне світобачення і, відповідно, спосіб хорового письма. Іншими словами, *жанр у системі хорового мистецтва володіє функцією смислотворення на рівні зовнішньої форми (комунікації)*. Відповідні жанрово-комунікативні засади функціонування створюють індивідуальну структуру твору.

Драматургію і композицію розуміють як процес та структуру: композиція базується на обмеженому наборі властивостей звукового матеріалу музики. Подібно до конструкції в архітектурній споруді, композиція тримає на собі твір, пов'язуючи в одне раціонально організоване ціле десятки і сотні тисяч звуків» (Медушевський, 1979, с. 203); елементи драматургії «повинні представляти собою особливі складні знаки, матеріальна сторона яких охоплює всі музичні засоби, що слугують вираженню певного художнього сенсу» (Медушевський, 1979, с. 204).

Ці узагальнення В. Медушевського засвідчують нерозривну цілісність композиції та драматургії, а їхнім ядром є форма фіксації хорового письма. Від вибору жанрового імені залежить ідея, структура композиції, драматургічне рішення хорового твору, що не є визначальним фактором ролі хорового письма. Хорове письмо в умовах жанру (жанрових засад) виявляється за допомогою фіксації та організації усіх рівнів твору.

Розглянемо значення драматургії в системі складових хорового письма. Основуючись на понятті «оперно-хорової драматургії» Н. Белік-Золотарьової «... система виражальних хорових засобів і прийомів втілення музично-сценічної дії в опері» (Белік-Золотарьова, 2010, с. 8), надамо тлумачення «хорової драматургії»: це виявлення сюжетно-образної концепції, що досягається засобами музичної виразності й способів хорового письма. Драматургія спрямована на досягнення смислового рівня та емоційного сприйняття. Хорове письмо і хорова драматургія співвідносяться в межах нотної фіксації та реалізації виконавськими засобами. Драматургія в системі хорового твору залежить від конкретного увиразнення хорового стилю мислення як світоглядної системи композитора.

Враховуючи це узагальнення, у виявленні драматургії хорового твору важливе значення надається *хоровій фактурі*, яка є складовою індивідуалізації тематичної організації. Фактура є показником тематичних і стильових процесів, а отже, теорія фактури принципова для хорового письма й мислення композитора.

Фактурне письмо в хоровому творі є *логікою конструювання (будови) музичної тканини*. Вона підпорядкована певним умовам у хоровому творі. Оскільки «фактура акумулює всі типи письма» (Красникова, 2008, с. 17), то постає як індивідуалізована структура хорової тканини. По-перше, це склад письма, що зумовлений специфікою хорового колективу (регістрова розрідженість, динамічна та артикуляційна диференційованість); по-друге, виклад типів фактури: монодичний, поліфонічний, гетерофонний, гомофонно-гармонічний; по-третє, сучасні типи письма (лінеаризм, сонорика, алеаторика, пуантилізм, надбагатоголосся тощо). Нове ставлення до звука (темброві ефекти), градації стильового синтезу, експериментального наслідування, перфекціонізму музичного змісту, що спрямовані на створення так званих «звукових макрокосмів» (ефекти просторовості), впливають на фактурний виклад загалом. Таким чином, фактурні принципи письма відіграють значну роль у драматургічному рішенні хорового твору.

Пошук сучасних підходів у вивченні систематизації засобів хорового письма зумовив обговорення ще одного базового поняття у сфері хорової творчості — «виконавська поетика» — це комплекс компонентів

хорової виразності (тембр, виконавський склад, артикуляція, темп, динаміка), спрямований на відтворення художньої цілісності твору (через виконавську драматургію), усвідомлення засад хорового стилю та світоглядної системи композитора.

Виконавська поетика має на меті вираження інтонаційної змістовності на основі звучання хорового твору як «живого організму» (хоровий склад, діапазон голосів, реєстри й темброве забарвлення) як *зовнішньої форми комунікації*. Виконавська поетика містить такі складові: артикуляцію, способи звуковідтворення (звукодобування) та звуковедення, динаміку, агогіку — це ті засоби, які виконують функцію. Виконавський спектр, звичайно ж, підпорядкований і авторським, але вони можуть змінюватися виконавськими відповідно до задуму — інтерпретації. Дослідник О. Сокол розглядає художні ремарки, що «... стосуються ознак музично-виконавської вимови, зокрема, артикулювання у стислому сенсі слова та “технічних” засобів і прийомів виконання» (Сокол, 2013, с. 124). Тобто художні ремарки зумовлюють виконавську функцію, спрямовуючись на виявлення духовного змісту.

Важливою складовою композиторського (хорового) письма є авторські ремарки — вербально-текстові елементи, що мають на меті пояснення задуму композитором у трактуванні твору. Їхня функція — спрямованість на відображення художнього образу в аспекті психології виконавського прочитання (наприклад, «виразно», «натхненно»). Авторські ремарки спрямовують виконавця на образно-емоційне прочитання тексту. Вони визначаються як «конвенціональні текстові позначення, за допомогою яких здійснюється реалізація художнього змісту <...> і є частиною величезної сфери музичної термінології» (Сокол, 2013, с. 34), що має на меті віддзеркалення духовного змісту у фіксованій формі.

Аналіз складових хорового письма — шлях до увиразнення стилю мислення митця: по-перше, раціональних уявлень, логічно-словесних формулювань, унаочнених образів твору; по-друге, — суб'єктивний погляд композитора на навколишній світ визначає специфіку інтонаційно-стильового моделювання цього світу, і через це — допомагає виконавцям та слухачам виявити особистісні світоглядні настанови, увиразнені в хоровому творі. Стиль композиторської творчості зумовлений хоровим письмом, що пов'язане із загальноструктурними принципами музичного мислення митця (ширше — світоглядом). Водночас *стилістика твору (=письмо) вказує на спосіб інтонаційного висловлювання в контексті історико-стильового спрямування (стиль школи, історичний стиль, тип культури)*. Зазвичай музичний твір відбиває світоглядні настанови композитора.

Отже, стиль твору є увиразненням хорового письма, що свідчить про особистісно-творчий спосіб мислення композитора, означений загальними ознаками «впізнання творця» (Назайкинський, 2003, с. 35) і «поведінці у звуках та інтонаціях» (Назайкинський, 2003, с. 60). *Хоровий стиль — результуюча категорія художнього смислотворення — увиразнюється через поняття «хорове письмо» як первинної системи композиторської діяльності, що має на меті втілення світоглядних концепцій засобами музичного мислення.* Зауважимо, що категорія «світогляд» розглядається не в широкому філософсько-етичному розумінні, а в специфічному музичному сенсі, де світогляд дорівнює стилю, а стиль є «світогляд, що інтонується» (Медушевський, 1984). Хоровий стиль — це сфера художньої реалізації світоглядної системи, визначальна з точки зору виконавського розуміння та інтерпретації, з одного боку, а з іншого — його слухачького сприйняття та адекватного осягнення композиторської концепції твору.

Висновки. Взаємодія складових хорового письма виражається моделюванням певних художньо-світоглядних настанов композитора. Система складових хорового письма реалізується за певним ланцюговим принципом, і музичний твір постає як цілісність: *слово-Логос + жанрові засади + драматургія + композиція + виконавська поетика = хоровий стиль мислення.*

Перспективи подальших досліджень полягають в апробації складових хорового письма крізь призму композиторської творчості.

Список посилань

- Белік-Золотарьова, Н. А. (2010). Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті.* Харків.
- Богданова, Т. С. (2009). *Основи хороведення: учебное пособие.* Минск, Белорусский государственный педагогический университет.
- Живов, В. В. (2003). *Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учебное пособие для студентов высших учебных заведений.* Москва: Гуманитарный издательский центр «Владос».
- Копытман, М. Р. (1971). *Хоровое письмо.* Москва: Советский композитор.
- Красникова, Т. Н. (2008). *Фактура в музыке XX века: монография.* Москва: Федеральное агенство по культуре и кинематографии, РАМ им. Гнесиных.
- Краснощеков, В. И. (1969). *Вопросы хороведения.* Москва: Музыка.
- Медушевский, В. В. (1979). О музыкальных универсалиях. *Скребков, С.С. Статьи и воспоминания.* Москва: Советский композитор.
- Медушевский, В. В. (1984). К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник.* Москва: Советский композитор.

- Назайкинский, Е. В. (2003). *Стиль и жанр в музыке: учебное пособие для студентов высших учебных заведений*. Москва: Гуманитарный издательский центр «Владос».
- Сокол, О. В. (2013). *Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль*. Одеса: «Астропринт».
- Ушкарев, А. Ф. (1986). *Основы хорового письма*. Москва: Музыка.
- Холопов, Ю. Н. (1982). Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке*. Москва: Советский композитор.

References

- Belik-Zolotaryova, N. A. (2010). Opera and choir creativity as a category of contemporary national studies. *Traditions and innovations in higher education in architecture and art*. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Bogdanova, T. S. (2009). *Fundamentals of chorology: a training manual*. Minsk, Belarusian State Pedagogical University. [in Russian].
- Zhivov, V. V. (2003). *Choral Performance: Theory. Methodology Practice: textbook for students of higher educational institutions*. Moscow: Humanitarian Publishing Center “Vlados”. [in Russian].
- Kopytman, M. R. (1971). *Choral writing*. Moscow: Sovetskiy kompozitor. [in Russian].
- Krasnikova, T. N. (2008). *Texture in the music of the twentieth century: a monograph*. Moscow: Federal Agency for Culture and Cinematography Gnesins Russian Academy of Music. [in Russian].
- Krasnoshchekov, V. I. (1969). *Issues of chorology*. Moscow: Muzyka. [in Russian].
- Medushevsky, V. V. (1979). On musical universals. *Skrebkov, S. S. Articles and memories*. Moscow: Sovetskiy kompozitor. [in Russian].
- Medushevsky, V. V. (1984). The essence, evolution and typology of musical styles. *Music contemporary*. Moscow: Sovetskiy kompozitor. [in Russian].
- Nazaikinsky, E. V. (2003). *Style and genre in music: a textbook for students of higher educational institutions*. Moscow: Humanitarian Publishing Center “Vlados”. [in Russian].
- Sokol, O. V. (2013). *Executive Remarks: The World’s Image and Musical Style*. Odesa: Astroprynt. [in Ukrainian].
- Ushkarev, A. F. (1986). *Basics of choral writing*. Moscow: Muzyka. [in Russian].
- Kholopov, Yu. N. (1982). Changing and unchanging in the evolution of musical thinking. *Problems of tradition and innovation in contemporary music*. Moscow: Sovetskiy kompozitor. [in Russian].

Надійшла до редколегії 23.07.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.18

УДК 780.613.432.083.6.071

Н. Ю. Зимогляд, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

inntasa@gmail.com

https://orcid.org/0000-0001-8086-659X

МУЗИЧНЕ МИСЛЕННЯ ЯК ОСНОВА ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА¹

Розглядаються проблеми творчого музичного мислення як основи фортепіанного виконавства. Вивчаються процеси та тенденції впливу музичного мислення на виконавський процес, який зумовлений вдосконаленням творчої концепції піаніста, де вирішальну роль відіграють знання про культуру епохи того чи іншого періоду, творчість композитора, авторську концепцію твору, а також збереження і зміцнення єдності виконавського «я» з авторським. Виявлено розуміння музичного мислення як основи фортепіанного виконавського мистецтва, що підтверджується основними педагогічними принципами відомих педагогів піаністів України ХХ ст.

Ключові слова: *фортепіанне виконавство, музичне мислення, традиції виконавства.*

Н. Ю. Зимогляд, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

МУЗЫКАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ КАК ОСНОВА ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Рассматриваются проблемы творческого музыкального мышления как основы фортепианного исполнительства. Изучены процессы и тенденции влияния музыкального мышления на исполнительский процесс, обусловленные совершенствованием творческой концепции исполнителя, где решающую роль играют знания о культуре эпохи того или иного периода, композиторе и его творчестве, авторской концепции произведения, а также сохранение и укрепление единства исполнительского «я» с авторским. Раскрыто понимание музыкального мышления как основы фортепианного исполнительского искусства, что подтверждается основными педагогическими принципами известных педагогов пианистов Украины ХХ века.

Ключевые слова: *фортепианное исполнительство, музыкальное мышление, традиции исполнительства.*

N. Yu. Zymogliad, Cand. of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

MUSICAL THINKING AS THE BASIS OF PIANO MUSIC PERFORMANCE

The aim of this paper is to study the influence of musical thinking on piano performance.

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

Research methodology. The author suggests the methodological substantiation of the problems of musical thinking as the basis of piano performance drawing on a comprehensive approach to the phenomena of culture. The processes and trends of the influence of musical thinking on the performing culture as an objective regularity and continuity of the spiritual tradition are studied. In this study the author uses historical-cultural, system-functional, psychological-pedagogical and art methods of analysis.

Results. The paper examines the processes and trends of the influence of musical thinking on the performance process caused by improvement of the creative concept of the performer. Knowledge about the culture of the historical period, the composer and his work, the author's concept of the composition play a key role. The paper demonstrates that the main problem of the performance process consists in the fact that the performer should join together the work written by the composer and the audience for which it will be performed. The performer also should overcome the objectivity of the author's intention and the subjective interpreting the original work. The author of this study identifies the idea of musical thinking as the basis of the piano performing art that is confirmed by the basic pedagogical principles of the famous piano teachers of Ukraine of the 20th century.

Novelty. An attempt is made at identifying musical thinking as the basis of the piano performing art.

The practical significance of this study consists in the development of active musical thinking, which is of great importance in implementing the performer's creative ideas both in the process of arrangement and stage interpretation of a musical composition. It contributes to developing original sound images and identifying the artistic content of the work, as well as emerging distinctive individual performance styles.

Keywords: *piano performance, musical thinking, performing traditions.*

Постановка проблеми. Теоретичні та практичні проблеми реалізації виконавської концепції музичного твору завжди залишались одними з основних у фортепіанному виконавстві, яке базується на творчому музичному мисленні. Це надзвичайно складний і багатогранний процес заглиблення в сутність композиторського замислу. Музичне мислення оперує музичними образами, засобами художньої виразності, що призводить до виникнення нових оригінальних ідей та практичних дій із відтворення неповторної художньої ідеї фортепіанного твору. Музичне мислення формує інтелект музиканта й можливість створювати унікальні звукообрази та самобутні інтерпретації фортепіанної спадщини композиторів різних епох.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми музичного мислення зацікавлювали багатьох дослідників — Б. Асаф'єва, Б. Яворського, Б. Теплова, В. Медушевського, В. Москаленко та ін. Різні погляди на цю проблему зумовили відмінні підходи до її трактування. Так, Л. Бочкарьов, М. Петрушин, Г. Ципін наділяють мислення музиканта суто аналітичною функцією. Учені І. Земцовський, Л. Мазель,

О. Маркова, М. Михайлов, Є. Назайкінський доводять, що це поняття є основою музичного виконавства. Незважаючи на значну кількість досліджень, проблема музичного мислення є актуальною і потребує ґрунтовнішого розгляду та подальшого вивчення.

Мета статті — виявити вплив музичного мислення на фортепіанне виконавство.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розвиток самостійного творчого музичного мислення — надзвичайно важливе завдання, що постає перед виконавцем. Традиційною формою розвитку здібностей молодих піаністів до самостійного мислення є процес засвоєння певних музичних творів і створення їх власної оригінальної концепції.

Серед педагогічних принципів визначних педагогів піаністів України віднайдемо підтвердження того, що саме розвиток творчого самостійного музичного мислення є основою їхньої діяльності. Яскравим прикладом слугує діяльність В. Пухальського, Г. Беклемішева, К. Михайлова та ін. Наприклад, учні А. Луфера зазначали, що «основою педагогічного методу вчителя було формування особистості учня, розвиток його інтелекту і світогляду. Він ніколи не пригнічував індивідуальності учня, а дуже тонко й непомітно спрямовував виконання в потрібне професійно-художнє русло» (Виконавські школи вищих учбових закладів України, 1990, с. 23). Так само Є. Сливак «поступово підводив учнів до цілковитої професійності і творчої самостійності. Заняття його були спрямовані на активізацію ініціативи учнів» як у виконавчому процесі, так і в розширенні їх творчого та фахового бачення (Виконавські школи вищих учбових закладів України, 1990, с. 29).

Звісно, будь-який педагог або ж виконавець має власний підхід до вирішення певних завдань, однак індивідуальна неповторність творчого процесу є лише формою, у якій закладено загальні закономірності мислення.

Проблема виконавського процесу полягає в тому, що твір, написаний композитором, і глядацьку аудиторію, для якої він буде виконаний, об'єднує своєю творчістю саме виконавець, який зобов'язаний здолати об'єктивність авторського задуму і суб'єктивне прочитання того чи іншого твору. Без творчого самостійного пошуку, що базується на музичному мисленні, подібне завдання фахово вирішити неможливо.

Період остаточного формування у свідомості виконавця творчої концепції часто сприймається як своєрідний стрибок, позначений появою нової якості. Але ж він не можливий без невпинної розумової роботи, поступового якісного накопичення нових елементів і внутрішніх зв'язків, зумовлених тенденцією до чимдалі більшого взаємопроникнення суб'єктивних та об'єктивних чинників творчої концепції.

Вирішальну роль під час «виношування» задуму відіграють такі аспекти, як: уявлення про епоху, музичну культуру того чи іншого періоду, про композитора і його творчість; остаточне формування в найменших подробицях авторської концепції твору; збереження та утвердження єдності виконавського «я» з авторським; обміркування окремих деталей, прийомів, засобів виконання твору і якомога детальніше їх опрацювання; потім прослухування себе «відсторонено», аби відчутти твір цілісно; зрештою — поява чіткої тенденції до зорієнтованості виконавчого процесу на слухача.

Для того щоб досягти всього, про що йшлося вище, під час фахової підготовки піаніста педагог повинен створювати атмосферу творчості, у якій молодий виконавець зможе проявити ініціативу, розвивати творчу уяву та самостійність у вирішенні будь-яких складних завдань. Корисними для вдосконалення музичного мислення є форми відкритих обговорень нагальних проблем фортепіанного виконавства, а також засобів та методів їх вирішення, залучення до дискусії, що базується на практиці концертної діяльності відомих піаністів. Власне, саме така форма допомагає уникнути надто поширеного у фортепіанній практиці хибного методу «натаскування» піаніста перед концертним виступом.

Так, яскравий представник української фортепіанної школи ХХ ст. Б. Рейнгальд, що виховала багатьох відомих піаністів, зокрема Є. Глельса, у своїй педагогічній практиці використовувала багато факторів для розвитку музичного мислення — розширювала кругозір своїх учнів, відвідувала разом із ними концерти, музеї, виставки. Вона прищеплювала молодим піаністам смак до творчості композиторів різних епох та стилів, вчила долати технічні труднощі й критично переоцінювати вже накопичений досвід у фортепіанному виконавстві. Усестороння освіченість, знання літератури і мистецтва дозволяли Б. Рейнгальду узагальнювати, бачити перспективу та кінцеву мету відтворення музичного твору. Комплексний підхід до навчання молодих виконавців сприяв їх успішному фаховому розвитку, що у свою чергу зумовлювало швидке професійне зростання її випускників.

Напевне, на початкових етапах формування музиканта непросто досягти творчої повноцінної дискусії, ймовірніше, це буде монолог викладача, проте в ньому важливо, з одного боку, висловити свої вимоги в максимально зрозумілій та логічно обґрунтованій формі, а з іншого, — суто індивідуальними методами перевірити, чи органічно сприйнято ці вимоги, наскільки вони корисні для розвитку індивідуальності молодого виконавця.

З тією ж метою слід проводити так звані «концертні» уроки, коли атмосфера максимально наближена до виступу на сцені. Так піаніст

здобуває можливість навчитися мобілізувати всі свої творчі сили для створення повноцінного художнього образу. Після таких занять необхідно зробити якісний аналіз виконання, зокрема і самооцінки виконавця, а також думок слухачів.

Чим частіше практикуватимуться подібні заняття, тим критичніше ставитиметься піаніст до своїх задумів, дедалі краще аналізуватиме їх, всесторонньо і якомога об'єктивніше оцінюватиме власне виконання.

Самостійність музичного мислення була основою педагогічної діяльності ще одного відомого педагога — професора Харківської консерваторії середини ХХ ст. М. Хазановського, людини блискучої ерудиції та високої культури. Музикант не просто знаходив індивідуальний підхід до кожного студента, займаючись або спілкуючись зі своїми учнями, він уважно вислуховував те чи інше трактування музичного твору, судження, думки, висловлювання з різних питань фортепіанного виконавства і частіше радив, ніж повчав, пропонував розміркувати спільно, ніж категорично що-небудь заперечував.

Сама по собі стадія концертного виступу, коли реалізується задум, начебто позбавлена контролю викладача, проте структура виконавчого акту на естраді передбачає спеціальні тренування окремих моментів.

Слід зауважити, що зосередження уваги на творі починається ще до виходу виконавця на сцену. Тому піаніст повинен вміти самостійно «налаштуватися» перед виступом на естраді. Для цього корисно, наприклад, безпосередньо перед концертом програвати початкові такти, чергувати початки усіх творів, які виконуватимуться. Така робота потребує від соліста максимальної зібраності, мобілізації усіх інтелектуальних здібностей, концентрування на творові, а також уміння перефокусуватися з однієї образної сфери на іншу, тобто потребує широкого музичного мислення. Такі систематичні тренування сприяють швидшому розвитку означених якостей у виконавця, вкрай необхідних для самостійної роботи над великими концертними програмами.

Так, професор Харківської консерваторії Б. Скловський підкреслював, що концертні виступи потребують, окрім виваженого підходу до вивчення тексту та виконавської витримки, ефективного розподілу енергетичних затрат піаніста. Він намагався не акцентувати на технічних проблемах, які зникали в процесі виучування твору, що допомагало уникнути формування комплексу, від якого складно позбавитися під час виконання програми на концертній естраді. Його талант виконавця дозволяв презентувати музичний матеріал в яскравій, іноді несподіваній формі, а акторські здібності й дотепність сприяли викладу композиторської концепції в такій доступній формі, що піаністи, яких він консультував, успішно виконували великі концертні програми.

Організація процесу формування самостійного й повноцінного мислення на стадії концертного виконання є серйозною проблемою з певними особливостями. Одна з них — виховання такої принципово важливої для будь-якого виконавця якості, як воля. Йдеться не просто про силу волі, а про таке вольове зусилля, що має на меті підпорядкування собі свідомості іншої людини чи групи людей, котрі сприйматимуть виступ. Інша особливість — розвиток музичного мислення виконавця як процесу одночасного усвідомлення та осмислення багатьох площин. Роботу піаніста під час концертного виступу можна охарактеризувати як багатоаспектний і складний процес одночасного сприйняття багатьох чинників — створення «ідеального» образу, концептуальної ідеї, її реалізації, порівняння «ідеального» образу з реальним звучанням твору, можливість вносити корективи у свій задум за допомогою зміни засобів виразності тощо. Іноді під час виконання окремі моменти інтерпретації потребують коригування прямо на сцені, тобто зміни трактування концепції.

Виконавець мусить пам'ятати, що весь процес роботи над твором зорієнтований на можливість і необхідність концертного виконання, публічного виступу, який має специфічну особливість — він унікальний, одиничний у межах одного виконавчого акту, його неможливо змінити або повторити. Відтак, у виконавця немає можливості, як, скажімо, у процесі домашньої роботи, спокійно і неквапно обдумати ту чи іншу ситуацію, розробити й неодноразово перевірити на практиці свою концепцію виконання.

Формування здатності швидко і вдало реагувати на естрадні «перешкоди», безумовно, залежить від таких чинників, як уміння схоплювати основні моменти задуму, досвід репетиційної роботи й концертної діяльності. Однак можна порекомендувати й конкретні форми для виховання в піаністів гнучкішої системи реагування. Наприклад, поставити завдання перед собою виконати якийсь епізод твору не так, як це робилося донині, а з іншим емоційним наповненням. Або створити в момент виконання на репетиції умови, які заважають сконцентруватися — несподівані репліки, шум тощо. Надзвичайно корисна регулярна й повноцінна концертна практика виконавця, причому не лише сольна, але й акомпаніатора та ансамбліста. Необхідність вирішувати складні завдання концертного виступу в умовах спільного виконавства, коли у свідомості піаніста з'являється ще немало образів, пов'язаних із наявністю партнера, позитивно впливає на формування концертного стилю і виконавського мислення.

Завершення концертного виступу не означає «відключення» свідомості виконавця від виконавського процесу. Навпаки, тут розпочинаються аналіз та оцінка інтерпретації. Принципових відмінностей від

поданого вище порядку осмислення виступів у цьому разі немає. Проте слід звернути увагу на один цікавий нюанс: якщо аналіз, виконаний на етапі підготовки твору до публічного виступу, дозволяв виявити можливості переосмислення якихось деталей концепції, то підсумкове осмислення виступу дозволяє, крім того, подивитись на весь процес інтерпретації та на самого себе начебто з боку, з точки зору публіки, і внести певні корективи в глибинні процеси творчості виконавця, у весь перебіг підготовки піаніста, його фахового й загальнохудожнього розвитку. Отже, підсумкове осмислення концертного виступу є джерелом формування нових творчих завдань для виконавця.

Окрім рекомендованих прийомів і способів роботи над концертними виступами, слід згадати й про деякі специфічні «післяконцертні» форми аналітичної роботи піаніста, що дозволяють, з одного боку, здійснити об'єктивний аналіз виступу й виробити рекомендації для подальшої роботи, а з іншого — надати поштовх розвитку здібностей виконавця до подальшого самостійного пошуку. Треба відзначити вдалі моменти й проаналізувати похибки, а також окреслити напрями, за якими надалі відбуватимуться вдосконалення знань, умінь і здібностей виконавця, а також розвиток його як особистості. Піаніст згодом, у сприятливих умовах репетиційних занять, повторивши логіку проведеного концерту й після концертного аналізу, набуває можливості виявити нові, раніше не помічені моменти, пригадати нюанси відчуттів, а потім самостійно внести відповідні корективи у власний задум для подальшого вдосконалення роботи над новими концертними програмами.

Грунтовний аналіз концертного виступу має на меті остаточне формування напрямів подальшої роботи над твором чи усім фортепіанним репертуаром. Програму, виконану на концерті, доцільно «відкласти» і відновити роботу над нею після усунення емоційної напруженості, якою супроводжувалися концертний виступ і період післяконцертного аналізу. Ретельний аналіз концертного виступу виконавцем, збагативши розуміння незамінним досвідом концертної апробації, триває вже на вищому рівні, на наступному етапі розвитку піаніста.

Видатний представник української піаністичної школи Є. Сливак зазначав, що «музичну істину виконавець мусить знайти, збагнути, пережити самостійно» (Виконавські школи вищих учбових закладів України, 1990, с. 29). У цьому вислові полягає глибокий зміст. Закласти підґрунтя для власного висловлення, навчитися небагатослівно, без перебільшень, точно визначати свої наміри, інакше кажучи, вміти мислити в галузі фортепіанного виконавства свіжо, оригінально, самостійно і водночас у чіткій відповідності до авторського концептуального задуму — одне з ключових завдань справжнього виконавця.

Висновки. У творчому процесі виконавства, який багато в чому визначає загальні закономірності діяльності творчої особистості, основою є музичне мислення. Саме воно сприяє створенню оригінальних звукообразів і розкриттю художнього змісту твору, а також появі специфічних індивідуальних виконавських стилів. Творчий процес, зумовлений музичним мисленням, від вибору твору до виконання його на естраді, передбачає немало творчих завдань, які постають перед виконавцем. Одним з основних є вирішення проблем виконавського процесу, який має об'єднати творчість композитора й слухачську аудиторію, при цьому здолати об'єктивність авторського задуму і суб'єктивне прочитання твору. Наступне, не менш важливе, завдання має на меті формування виразного уявлення про основні змістовні компоненти музичного твору, які утворюють його художню цінність і виконавську значущість. Це знання про культуру епохи, творчість композитора, авторську концепцію, проблеми фортепіанної техніки, що постають перед виконавцем. І, нарешті, проблеми, що передбачають активізацію творчих знань і умінь, коли реалізується виконавський задум на стадії концертного виступу. Необхідно підкреслити також, що здатність критично ставитися до власної професійної діяльності є однією з основних характерних ознак розвиненого самостійного музичного мислення музиканта. Отже, активне музичне мислення має провідне значення в реалізації творчих задумів виконавця як у процесі роботи над твором, так і під час втілення його задуму на концертній естраді.

Перспективи подальшого дослідження розглянутої проблеми пов'язані з подальшим вивченням музичного мислення і впливом його на виконавський процес, що сприятиме розвитку творчої активності піаніста, формуванню професійних умінь, необхідних для оволодіння культурою музичного виконання, а також глибокому виконавському прочитанню творів композиторів різних епох.

Список посилань

- Асаф'єв, Б. В. (1973). *Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании* (2-е изд.). Е. М. Орлова (Ред.). Л.: Музыка.
- Виконавські школи вищих учбових закладів України.* (1990). Збірник наукових праць. І. Д. Безгін (Ред.). К.: МК УРСР; КДК ім. П. І. Чайковського.
- Гофман, И. (1961). *Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре.* Москва: Музыка.
- Коган, Г. (1969). *У врат мастерства. Работа пианиста.* Москва: Советский композитор.
- Назайкинский, Е. В. (1972). *О психологии музыкального восприятия.* Москва: Музыка.
- Перельман, Н. Е. (2017). *Беседы у рояля. Воспоминания. Письма.* Ф. Брянская, Е. Мовчан (Ред.). Москва: «Арт — транзит».

- Сохор, А. Н. (1974). Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия. *Проблемы музыкального мышления*. (с. 62–63). Москва.
- Фейнберг, С. Э. (1983). *Пианизм как искусство. Воспоминания, интервью*. Москва: Музыка.

References

- Asafyev, B. V. (1973). *Selected Articles on Music Enlightenment and Education* (2 nd ed.). E. M. Orlova (Ed.). Leningrad: Muzyka. [in Russian].
- Performing schools of higher educational establishments of Ukraine*. (1990). Collection of scientific works. I. D. Bezgin (Ed.). Kyiv: MK USSR; Kyiv State Chaikovskiy Conservatory. [in Ukrainian].
- Hofman, I. (1961). *The piano game. Answers to questions about the piano*. Moscow: Muzyka. [in Russian].
- Kogan, G. (1969). *At the gates of excellence. The work of the pianist*. Moscow: Sovetskiy kompozitor. [in Russian].
- Nazaykinskiy, E. V. (1972). *On the psychology of musical perception*. Moscow: Muzyka. [in Russian].
- Perelman, N. E. (2017). *Conversations at the piano. Memories. Letters*. F. Bryanskaya, E. Movchan (Ed.). Moscow: «Art — tranzit». [in Russian].
- Sokhor, A. N. (1974). Social conditioning of musical thinking and perception. *Problems of musical thinking*. (p. 62–63). Moscow. [in Russian].
- Feynberg, S. Je. (1983). *Pianism as an art. Memories, interviews*. Moscow: Muzyka. [in Russian].

Надійшла до редколегії 20.08.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.19

УДК 7-028.26(045)

З. І. Алфьорова, декан факультету кіно-, телемистецтва, доктор мистецтвознавства, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків

al055@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0003-4698-9785>

ДИСИПАТИВНІСТЬ ЯК ПРИНЦИП МОРФОЛОГІЧНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА¹

Аналізується дисипативність як принцип трансформації морфологій аудіовізуального походження. Надається характеристика дисипативних ознак кількох аудіовізуальних морфологій. Виявлено основні прояви дисипативності між кінематографічною, телевізійною та інтернет-морфологіями. На основі аналізу структурних елементів аудіовізуальних морфологій виявляється реалізація принципу дисипативності як ознаки трансформації аудіовізуального мистецтва на сучасному етапі.

Ключові слова: *дисипативність, морфологія, аудіовізуальне мистецтво, трансформації.*

З. И. Алферова, декан факультета кино-, телеискусства, доктор искусствоведения, профессор, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ДИССИПАТИВНОСТЬ КАК ПРИНЦИП МОРФОЛОГИЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Анализируется диссипативность как принцип трансформации морфологий аудиовизуального происхождения. Дается характеристика диссипативных черт некоторых аудиовизуальных морфологий. Выявлены основные проявления диссипативности между кинематографической, телевизионной и интернет-морфологиями. На основе анализа структурных элементов аудиовизуальных морфологий раскрывается реализация принципа диссипативности как признака трансформации аудиовизуального искусства на современном этапе.

Ключевые слова: *диссипативность, морфология, аудиовизуальное искусство, трансформации.*

Z. I. Alforova, Doctor of Art Criticism, Professor, Dean of TV and Cinema Art Faculty, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

DISSIPATIVITY AS A PRINCIPLE OF MORPHOLOGICAL TRANSFORMATIONS OF AUDIOVISUAL ART

The aim of the paper is to identify major presenting features of dissipativity among cinema, television, and Internet morphologies as morphologies of audiovisual origin.

¹ This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Research methodology. The author uses the ideas of dissipativity researchers such as Hermann Haken, Benoit B. Mandelbrot with his theory of deterministic chaos, P. Buck and others. However, the fundamental work is by I. Prigozhin and G. Nikolis, who introduced the concept of “dissipativity” and combined the process of “dissipating” with the fact of the existence of the unbalanced natural systems.

Results. Based on the analysis of the art criticism it is revealed that the effect of the principle of dissipativity on the latest morphologies of audiovisual and multisensory origin is total. Dissipativity is visualized variously in modern, postmodern and post-postmodern morphologies, “increasing” its fluctuation potential and capacity for self-organization. The ontological “openness” of the newest morphological audiovisual systems enhances the “coincidence” of the creation of new artistic forms and genres.

If, in cinema art, the processes of morphological “dissipating” were visualized only at the stage of artistic avant-gardism, then postmodern television art showed the ability to complex morphological formation from the first years of its existence. Unlike the previous two morphologies, Internet morphology was definitely a complex self-organizing, “open” system with unstable morphological features.

Novelty. An attempt is made at identifying major presenting features of dissipativity among cinema, television, and Internet morphologies. Based on the analysis of the structural elements of audiovisual morphologies, the author reveals the realization of the principle of dissipativity as a sign of transformation of audiovisual art at the present stage.

The practical significance. The material in this article can be used in training cinematography and television professionals specializing in 021 “Audiovisual Arts and Production”.

Keywords: *dissipativity, morphology, audiovisual art, transformations.*

Постановка проблеми. Розглядаючи сучасні зміни в структурах новітніх сегментів мистецтва аудіовізуального походження, ми звертались до аналізу принципу нелокальності (Алфьорова, Алфьоров, 2018). Відзначаючи певну дискретність, що є детермінованою цим принципом, ми звертали увагу на дію інших принципів, які впливають на трансформації морфологій аудіовізуального походження. Серед них і принцип дисипативності, що динамічно «розгортається» з початку переходу до постіндустріальної стадії розвитку цивілізації. Незважаючи на певну «розробленість» цієї проблематики, вплив дисипативності на мистецтво, його морфологію практично не вивчено, що і зумовило здійснення цього дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій свідчить, що поняття дисипативності уведено І. Пригожином та Г. Ніколісом як структурне поняття. Дослідники поєднали процес «розсіювання» з існуванням неврівноважених природних систем (Ніколіс, Пригожин, 1979). Але пізніше, на межі ХХ–ХХІ ст., стало зрозуміло, що дисипативність є ознакою існування практично усіх систем у період підвищення їхньої нестабільності

(або підсиленої флуктуації). Ідею існування систем, що самоорганізуються, розробляли причетні Г. Хакен, Б. Мандельброт, П. Бак, також природознавці, філософи, педагоги, культурологи. Утім, мистецтвознавство оминало цю проблематику як актуальну. У докторському дисертаційному дослідженні ми розглянули проблеми дисипативності як фактор, що впливає на розвиток аудіовізуального мистецтва, його морфологію (Алфьорова, 2008).

Під морфологіями аудіовізуального походження або, у широкому смислі, — під «аудіовізуальним мистецтвом» ми розуміємо «вид мистецтва, що об'єднує звукову та візуальну складову в одну структуру, де зв'язок між ними забезпечує безперервно» (Культурологический словарь-справочник, 2006).

Мета статті — виявити основні прояви дисипативності між кінематографічною, телевізійною та інтернет-морфологіями як морфологіями аудіовізуального походження.

Виклад основного матеріалу дослідження. Нині стало зрозуміло, що дисипативна система характеризується спонтанною появою хаотичної структури. Модернізм, а потім і постмодернізм у культурі, довів, що в певний момент морфології сталих (традиційних мистецтв) розпочали процес переструктурування, яке сприймалося як хаотичне. У своєму дисертаційному дослідженні ми довели, що ці морфологічні трансформації традиційної морфології образотворчого мистецтва (як і інших традиційних мистецтв) були цілком об'єктивними, хоч і не тотальними (Алфьорова, 2008), тому що «навіть «велика» флуктуація, якщо вона не перевищила певного порогового значення, «глушиться» всією масою «спокійних» атомів або молекул, а в соціальному плані — подіями суспільного, політичного, культурного життя. По-друге, флуктуації можуть відігравати роль «зародка» нового стану: за сприятливих умов окрема флуктуація здатна зумовити розростання «острова» (плацдарму) неоднорідності та зростаюче, кумулятивне посилення «збурення», наслідками чого може бути його закріплення усередині системи і готовність зміни стану всієї системи» (Ерохин, 2014, с. 11–12).

Однак можна відзначити, що неklasичні морфології (морфології доби модерну) та постklasичні морфології мистецтва (морфології доби постмодерну) реагують на дисипативність дещо інакше. Модерні кінематограф та дизайн зазнали дії «розсіювання» і флуктуації лише на стадії ускладнення, а морфології доби постмодерну онтологічно виявились дисипативними. Тобто новітні морфології (зокрема і морфології аудіовізуального походження) є тотально дисипативними. Спробуємо це пояснити.

Відповідь полягає в походженні новітніх аудіовізуальних морфологій. На відміну від кінематографічного мистецтва, мистецтво

телевізійне зародилося як процесуально-нестабільне, «відкрите» та як морфологічна система, що самоорганізується. Телебачення західних країн, кабельне (тобто «мережеве»), за своєю організацією, було визначально залежне від попиту споживача і визначально морфологічно структурувалося як хаотичне. Навіть подальша систематизація жанрово-видової структури західного телебачення не виключала появи «нестабільних», «флюктуаційних» морфологічних ланок, які постійно дестабілізували будь-яку систематизацію. Діалогічність телебачення, а потім і його інтерактивність лише підсилили онтологічну нестабільність цієї морфологічної системи. Подальше морфологічне розгалуження телевізійної морфології на межі ХХ–ХХІ ст. теж підсилило дію принципу дисипативності.

Водночас виникнення цифрового середовища зумовило появу зародків ще дисипативнішої аудіовізуальної морфології — інтернет-морфології. «Цифрове мистецтво», аудіовізуальне своїми засобами виразності, розпочало формувати новітні художні форми (відеохостинги, відеоблоги тощо). Дія принципу дисипативності щодо цих новітніх художніх форм, і навіть жанроформ, теж онтологічно є тотальною. Можливість непрогнозованих, емерджентних змін в інтернет-морфології програмно передбачувана. Оскільки інтернет-морфологія — «відкрита» надскладна система, у якій будь-який користувач є автором і споживачем власної художньої форми, непрогнозованість виникнення нових утворень стає умовою існування цієї морфології. Утім, дія принципу дисипативності в цьому випадку, як колись і прогнозував І. Пригожин, конструктивна.

Про це свідчить поява зародків ще однієї морфологічної системи аудіовізуального (а точніше мультисенсорного) походження — морфології «мистецтва доповненої реальності». Ознаки автономізації цієї системи, виокремлення її як морфологічно автономної вже наявні. Поява художніх форм цієї системи в межах сучасного кінематографа та індустрії кіберігор водночас — лише додатковий доказ цього твердження. Морфологічно автономною стає морфологія і моуш-дизайну. Її художні форми динамічно складаються під впливом безлічі флюктуацій.

Висновки. Підсумовуючи, можна констатувати, що нині дія принципу дисипативності на новітні морфології аудіовізуального і мультисенсорного походження є тотальною. Дисипативність по-різному проявляється в модерних, постмодерних та постпостмодерних морфологіях, «нарошуючи» свій флюктуаційний потенціал та здатність до самоорганізації. Онтологічна «відкритість» новітніх морфологічних аудіовізуальних систем підсилює «випадковість» створення нових художніх форм та жанрів.

Якщо в кінематографічному мистецтві процеси морфологічного «розсіювання» проявились лише на етапі художнього авангардизму, то постмодерне телевізійне мистецтво вже з перших років свого існування виявило здатність до складного морфологічного формування. На відміну від двох попередніх морфологій, інтернет-морфологія визначально самоорганізовувалась як надскладна, «відкрита» система з нестабільними морфологічними ознаками.

Перспективи подальших досліджень полягають у подальшому науковому дослідженні сучасної морфологічної структури аудіовізуального мистецтва.

Список посилань

- Алфьорова, З. І., Алфьоров, А. М. (2018). Жанрові метаморфози в контексті дії принципу нелокальності у практиці та теорії мистецтва (на матеріалі аудіовізуального мистецтва). *Культура України*. Серія: Мистецтвознавство: збірник наукових праць, 61. Харків: ХДАК.
- Николис, Г., Пригожин, И. (1979). *Самоорганизация в неравновесных системах: от диссипативных структур к упорядоченности через флуктуации*. Москва: Мир.
- Культурологический словарь-справочник*. (2006). Киев.
- Алфьорова, З. І. (2008). *Візуальне мистецтво кінця ХХ — початку ХХІ століття*: (автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: (26.00.01 — Теорія та історія культури). Харківська державна академія культури. Харків.
- Ерохин, С. А. (2014). *Синергетическая парадигма современной экономической теории*. Восстановлено из <http://nam/kyiv/>. (дата обращения: 22.08.2019).

References

- Alforova, Z.I., Alforov, A.M. (2018). Genre metamorphoses in the context of the non-locality principle in practice and theory of arts (a case study of audiovisual arts). *Culture of Ukraine. Series: Art Studies: Collection of Scientific Papers*. Kharkiv: KhSAC, 61. [in Ukrainian].
- Nikolis, G., Prigozhin, I. (1979). *Self-organization in non-equilibrium systems: from dissipative structures to ordering through fluctuations*. Moscow: Mir. [in Russian].
- Cultural Dictionary Directory*. (2006). Kiev. [in Russian].
- Alforova, Z. I., (2008). *Visual art of the late 20th — early 21st century: author's abstract of the thesis of Doctor of Art Criticism (26.00.01 — Theory and history of culture)*. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Yerokhin, S. A. (2014). *Synergetic paradigm of modern economic theory*. Retrieved from <http://nam/kyiv/>. (reference date: 22.08.2019). [in Russian].

Надійшла до редколегії 27.08.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.20

УДК 793.322:378.147(477)(045)

О. Ю. Хендрик, кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри сучасної та бальної хореографії, Харківська державна академія культури, м. Харків

olgart29618@gmail.com

https://orcid.org/0000-0001-8432-4093

ПЕДАГОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО СТВОРЕННЯ CONTEMPORARY DANCE ПІД ЧАС НАВЧАННЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКОМУ МИСТЕЦТВУ СТУДЕНТІВ УКРАЇНСЬКИХ ЗВО¹

Визначено педагогічні підходи до створення сучасної хореографії під час балетмейстерської діяльності студентів ЗВО України. Систематизовано світовий процесуальний досвід створення авторської хореографічної мови та науково обґрунтовано експериментальний процес створення contemporary dance. Доведено, що представлені педагогічні підходи (когнітивно-інтерпретаційний, просторовий, динамічний, афективний, випадковий, спадкоємний) можуть стати прогресивним інструментом для генерування інноваційних ідей та креативної творчості студентів з урахуванням культурно-історичних надбань українського народу, що дозволить студентам сформувати не тільки індивідуальні танцювальні почерки, а й пропагувати національний культурний продукт.

Ключові слова: педагогічні підходи, балетмейстерська діяльність, танець, contemporary dance, вища хореографічна освіта.

О. Ю. Хендрик, кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры современной и балльной хореографии, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К СОЗДАНИЮ CONTEMPORARY DANCE В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРСКОМУ ИСКУССТВУ СТУДЕНТОВ УКРАИНСКИХ ЗВО

Определены педагогические подходы создания современной хореографии в процессе балетмейстерской деятельности студентов ЗВО Украины. Систематизировано мировой процессуальный опыт создания авторского хореографического языка и научно обосновано экспериментальный процесс создания contemporary dance. Доказано, что представленные педагогические подходы (когнитивно-интерпретационный, пространственный, динамичный, аффективный, случайный, наследственный) могут стать прогрессивным инструментом для генерирования инновационных идей и креативного творчества студентов с учётом культурно-исторических достижений украинского народа, что позволит студентам не только сформировать индивидуальные танцевальные почерки, но и пропагандировать национальный культурный продукт.

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

Ключевые слова: педагогические подходы, балетмейстерская деятельность, танец, contemporary dance, высшее хореографическое образование.

O. Yu. Khendryk, Candidate of Pedagogical Sciences, Senior Lecture, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE PEDAGOGICAL APPROACHES OF THE CONTEMPORARY DANCE TRAINING FOR CHOREOGRAPHY OF THE STUDENTS OF UKRAINIAN HIGHER EDUCATIONAL ESTABLISHMENTS

The purpose of the study is to determine and justify the pedagogical approaches to the creation of the modern choreography style in the process of choreography training of the students of the higher educational establishments in Ukraine.

The research methodology is based on the problem solving approach, the choreographic, pedagogical, art research methods of analysis and generalizing and summarizing of the dance and pedagogical concepts as well as the contemporary dance training.

The results of the study present the following pedagogical approaches: cognitive and interpreting, spacious, dynamic, affective, casual and inherited. The results demonstrated that in the light of the modernization of the national system of cultural and artistic education and the crucial necessity to modernize the contents and the disciplinary basis of the process of modern choreographers' training, the application of the presented pedagogical approaches in the learning process (taking into account the cultural and historical achievements of the Ukrainian people) will both permit to nourish the students' individual dance style and promote the national cultural product.

The scientific novelty deals with the arrangement of the world experience of the individual choreographic style creation and the scientific analysis of the experimental process of the contemporary dance training.

The practical significance. The pedagogical approaches can become a progressive methodology for generating innovative ideas and formation of the author's dancing language of future choreographers.

Keywords: *pedagogical approaches, choreography, dance, contemporary dance, higher choreographic education.*

Постановка проблеми. З огляду на державну стратегію розвитку української культури та модернізацію системи культурно-мистецької освіти, актуалізується проблема кардинального вдосконалення та осучаснення підготовки балетмейстерів сучасної хореографії. Існує нагальна необхідність збагачення вітчизняних традицій балетмейстерського мистецтва європейським досвідом пошуку видозмін, трансформації, синтезу та розроблення принципів створення як авторської хореографічної мови, так і новаторських хореографічних творів (як великих, так і малих форм), що ґрунтуються на культурно-історичних цінностях українського народу та відповідають сучасним тенденціям мистецтва contemporary.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Нині для світової теорії і практики contemporary dance пошук інноваційного інструментарію для забезпечення навчання балетмейстерському мистецтву студентів є провідним. Так, у колективній розвідці педагогів університетів Великої Британії Д. Холт (Duncan Holt), А. Пікард (Angela Pickard), К. Прейс (Kelly Preece), С. Рід (Sara Reed), К. Чайлдс (Cathy Childs) головним підходом до створення хореографії вважається розширення й поглиблення розуміння студентами соматички танцю як важливого кроку до пізнання себе, своїх мистецтва і культури. Наукові розробки педагогів французької школи danse contemporaine Л. Бассел'є (Laetitia Basselier), М. Баст'ян (Marion Bastien), Х. Дутіл (Chloé Dutilh), В. Вернь (Vincent Vergne), А-Т. Кеерсмакер (Anne-Teresa de Keersmaecker), Б. Іон (Brigitte Hyon), Б. Папійон (Bertrand Papillon), К. Руз'є (Claire Rousier) та ін. більше зосереджені на практиці роботи з простором, якісною формою рухів і розмиванням кордонів між танцювальними стилями. Дослідження підготовки майбутніх балетмейстерів сучасного танцю в Україні фахівців Л. Мова, О. Плахотнюк, А. Самохвалової, Л. Хоцяновської тощо спрямовані на розвиток творчих здібностей студентів у балетмейстерській діяльності завдяки імпровізації, роботі над кінезіологією танцювального руху та дбайливому використанню елементів етнічної хореографії. Але, попри наявні наукові дослідження, проблема кардинального осягнення підготовки балетмейстерів сучасної хореографії є актуальною та потребує вирішення, зокрема наукового обґрунтування безпосереднього експериментального процесу створення contemporary dance.

Отже, **мета статті** — здійснити узагальнення та систематизацію світового досвіду створення сучасної хореографічної мови та обґрунтування педагогічних підходів до композиції contemporary dance під час викладання балетмейстерського мистецтва студентам українських ЗВО.

Виклад основного матеріалу дослідження. Contemporary dance, як новий етап розвитку сучасного хореографічного мистецтва, базується на результатах досліджень теоретиків і практиків танцю модерн, в основі творчості котрих є принципи свободи мислення, використання різних підходів до пошуку нових рухів і відсутність обмежень технікою певного виду хореографічного мистецтва. Ф. Дельсарте, Ж. Далькроз, Р. Лабан, Х. Холм (Hanya Holm), К. Йос, М. Вігман, К. Вайнер, Т. Браун, М. Каннінгем, Е. Ніколас, Т. Хижиката та їхні нащадки відкрили для молодого покоління нові перспективи еволюційного розвитку сучасної хореографії. Нині цей досвід можна узагальнити, структурувати та використовувати в навчальному процесі підготовки майбутніх хореографів сучасного танцю. А паралельне врахування культурно-історичних надбань українського народу дозволить створювати не тільки

індивідуальний танцювальний текст, а й пропагувати національний культурний продукт.

Для методичного забезпечення процесу композиції contemporary dance пропонується використання наступних підходів: когнітивно-інтерпретаційний, просторовий, динамічний, афективний, випадковий, спадкоємний.

У педагогічному процесі «підходом» вважають «сукупність способів, прийомів розгляду чого-небудь, впливу на кого-, що-небудь, ставлення до кого-, чого-небудь» (*Словник української мови*). Відповідно, «підходом до композиції в contemporary dance» можна вважати сукупність способів, прийомів, методів дії, спрямованих на народження, створення власної хореографічної мови.

Когнітивно-інтерпретаційний підхід, зазвичай, використовується в навчанні виконавської майстерності студентів. На прикладах навчально-тренувальних комбінацій або танцювальних етюдів майбутні хореографи опановують методику та манеру виконання певних танцювальних рухів, не замислюючись над їхнім початковим символічно-метафоричним значенням, який був закладений в оригіналі вже наявного хореографічного тексту художнього твору. Тому, хоча і несвідомо, формується певний стереотип, модель використання певних танцювальних рухів, яку студенти під час створення власних хореографічних номерів лише інтерпретують.

Практичне застосування інтерпретаційного підходу на початкових етапах балетмейстерської практики надасть можливість використовувати суб'єктивний світогляд та соціальний досвід студента для можливих варіантів тлумачення існуючих танцювальних рухів, наприклад, під час опанування композиційними прийомами побудови хореографічного твору, але надалі бажано використовувати інші підходи, де експериментальний пошук студента й досвід педагога сприятимуть розвитку навичок створення власної сучасної хореографічної мови.

Просторовий підхід передбачає спосіб формування, трансформування форми руху в просторі. Він базується на теоретичних і практичних дослідженнях теорії руху Р. Лабана, зокрема теоріях побудови простору та виразної динаміки танцю; на практичних розробках роботи з простором та часом М. Каннінгема, В. Форсайта та результатах теоретичних досліджень їхньої діяльності І. Бартен'єв (Irmgard Bartenieff), К. К. Бредлі (Karen K. Bradley), Д. Вогана (David Vaughan), Л. Нері, Е. Респіні (Louise Neri & Eva Respini), С. Спіра (Steven Spier) Дж. Фостера (John Foster), Дж. Ходжсона (John Hodgson) тощо.

У хореографії «форма» руху означає зайнятість простором, часом, використанням тіла й такими елементами, які не виражають іншого змісту, крім самого руху. У цьому сенсі форма може розумітися як

протилежність змісту, якостям, динаміці або будь-якої виразної та комунікативної функції, що становить рух.

Для сучасного танцю простір є одним з основних чинників, який створює, зумовлює форму руху (разом із часом, тілом і вагою). Ці категорії вперше введені в теоретичні основи сучасного танцю Р. Лабаном на початку ХХ ст. у працях «Choreographie» (1926) та «Choreutics» (1939), де автор доводить, що головним інструментом експресії є не тіло, а простір, який відображає внутрішню природу руху (Laban, 1926; Laban, 1966). Він означив три основні способи розуміння простору: кінесферний простір, мальовничий простір і виконання прямого або непрямого простору з погляду теорії його зусиль, які допомагають виокремити зі складних геометричних фігур основні напрями рухів та їхній діапазон у кінесфері: розмірність, наближеність площині, центральний/периферійний напрям, спрямованість простору.

М. Каннінґем сенсом танцю вважав експеримент з різними можливостями руху в часі та просторі. В есе «Простір, час і танець» (1952) він пояснював, що «в танці простір і час невід’ємні: нерухоме тіло поглинає стільки ж простору і часу, скільки і тіло рухається... < >... для створення простору слід наслідувати природу, яка створює простір і поміщає в нього багато різних об’єктів, важких і легких, маленьких і великих, ніяк один з одним не пов’язаних, але таких, що впливають один на одного» (Cunningham, 1952, с. 150–151).

В. Форсайт розширив основоположні принципи організації простору Р. Лабана й М. Каннінгема та створив широкий спектр не тільки нових танцювальних рухів, прийомів, хореографічних творів, але й знань на основі використання онлайн-технологій. У співпраці з медіа-фахівцями й педагогами він розробив комп’ютерні програми «Імпровізаційні технології: інструмент для аналітичного танцювального ока» (1994) та «Синхронні об’єкти для єдиного предмета» (2009). Їхній зміст полягає у створенні окремих та комплексних операцій з візуальними лініями, дугами, кругами, крапками, відновленням простору, його реорганізацією тощо. Вони використовуються як навчальні посібники професійними компаніями, танцювальними консерваторіями, університетами, аспірантськими програмами й середніми школами в усьому світі (Claude and Alfred Mann).

Практичне застосування просторового підходу розвиватиме як форму руху (зовнішній візуальний аспект руху, який містить тіло та спосіб використання простору й часу), так і прагнення до ідеальної форми, що створюється тілом під час танцю. Оскільки чіткість або якість лінії — це ступінь точності, з якою форма, досягнута танцівником, наближається до цього ідеалу.

Динамічний підхід висловлює спосіб виконання форми руху. Він ґрунтується на концепції інтерпретації ритму через рух та жести Ж. Далькроза, концепції контролю за динамікою танцю та експресивним рухом (еукінетиці) Р. Лабана, фундаментальних положеннях системи аналізу рухів (Labananalysis), а також досягненнях наступних поколінь педагогів-хореографів І. Бартен'єв (Irmgard Bartenieff), М. Вігман (Mary Wigman), групи дослідників В. Козлова, О. Гіршона й Н. Веремеєнко, Дж. Лонгстаффа (Jeffrey Scott Longstaff), Б. Мекмуса (Bonnie Meekums), М.-Л. Юнтунен (Marja-Leena Juntunen) тощо.

Ж. Далькроз уважав, що м'язи і нервова система мають бути підготовлені до відтворення різноманітних ритмічних рухів, а вухо — здатне правильно сприйняти музику, що дає поштовх цьому рухові. Основні тези метода (блокування тіла викликані ритмічними блокуваннями; розслаблення необхідне для здійснення правильного руху; дихання має вирішальне значення для досягнення розслаблення та є основним ритмічним рухом) (Jaques-Dalcroze, с. 3–18) впливають на творчість хореографів сучасного танцю того часу В. Ніжинського (завдяки М. Рамберт), М. Вігман, Р. Лабана, Х. Холм (Hanya Holm). Основні опубліковані праці Ж. Далькроза: «Метод Жака-Далькроза», з 5 частин (1907–1914), «Евритміка, Мистецтво та Освіта» (1930), «Ритм, Музика та Освіта» (1922) та ін.

З точки зору теорії зусиль Р. Лабана існують чотири основні чинники, які становлять динаміку руху: простір (прямий або непрямий), час (стійкий чи раптовий), вага (легка або сильна) і потік (вільний чи пов'язаний). Комбінація цих восьми можливих способів виконання будь-якого руху зумовить зміни в його динаміці. Поза теорією Р. Лабана динаміка також належить до якостей руху, пов'язаних з виразними, афективними або іншими фізичними компонентами. Отже, динаміка руху є результатом поєднання цих факторів і його зусиль.

Практичне застосування динамічного підходу допомагатиме майбутньому хореографу в дослідженні та розширенні репертуару рухів. Виконання таких основних сценічних рухів, як стрибки, обертання, переміщення та позиційні артикуляції можна буде врізноманітнити, поліпшити, змінюючи їхню форму за допомогою ритму, простору, часу, динаміки та базових зусиль.

Афективний підхід передбачає спосіб формування «чистого» руху й позиційних артикуляцій. Його основою є теорія про зв'язок між емоціями та фізичними жестами Ф. Дельсарте; практичні розроблення емоційної складової танцю сучасних хореографів М. Маран та О. Нахаріна, котрі сформуvalи власний підхід до створення танцю, а також наукові дослідження С. МакКейна (Steele MacKaye) і Ж. Стеббінс (Genevieve

Stebbins), Т. Шона (Ted Shawn), Н. Лі Чалфа Руйтер (Nancy Lee Chalfa Ruyter, Харольд Б. Сегел (Harold B. Segel) та ін.

Ф. Дельсарте теоретично пов'язав емоції з фізичними жестами в розгорнуту систему «прикладної естетики». Вона поділяється на три категорії: статику, динаміку й семіотику. Суть її полягає в тому, що існує зв'язок між розумовими установками, емоціями, фізичними позами та жестами. Ф. Дельсарте вважав, що мета мистецтва — кристалізувати емоції в думки, а потім надати їм форми. Тобто емоційний стан людини передається через її зовнішній вигляд та дії. Цей постулат збігається з відомим принципом танцю modern і contemporary, згідно з яким інтенсивність почуття визначає інтенсивність жесту, на відміну від правила класичного танцю, яке використовує кодифіковані жести, що (імовірно) не пов'язані з психічним станом танцівника.

У contemporary danse ідеї Ф. Дельсарте стали відправною точкою для пошуку власної хореографічної мови. Так, М. Маран уводить у рух драматургію та естетику хореографа, де жести та стан тіла гранично точно відповідають емоційному стану людини. У практичній роботі над танцем вона зосереджено працює над якістю жесту або навіть присутності: для неї це — вже танець. «Існують жести, які допомагають вижити» («*Maguy Marin, l'insaisissable danse*» Marie-Valentine Chaudon) — саме так вона пояснює свою хореографію.

О. Нахарін трактує позиційну артикуляцію як чітко виражену емоцію (радість, печаль, гнів, страх, сором, збентеження), кожній з яких властиві унікальні фізіологічні, експресивні й мотиваційні характеристики. Він вважає, що танець наповнюється з проаналізованих і розшифрованих рухів. Як і багато інших сучасних хореографів, головним критерієм правдивості танцю contemporary він вважає візуалізацію. Вона фокусується на сприйнятті ментальних образів тіла й руху з погляду кінестезії (тобто з точки зору внутрішнього сприйняття танцівником свого тіла й руху, а не з їх зовнішнього візуального аспекту).

Практичне застосування афективного підходу сприятиме розвитку відчуття «внутрішньої достовірності» танцювальних рухів у момент їх створення, розумінню відмінності між емоціями й почуттями та безпосередньо функцій емоцій, оскільки вміння діагностувати особисті емоційні стани позбавляє позиційні артикуляції танцівника від штучного та стереотипного тілесних рухів.

Випадковий підхід базується, по-перше, на теорії «чистого танцю» М. Каннінгема, котрий культивував рух заради руху, створюючи на сцені експеримент з різними можливостями руху в часі та просторі й, подруге, на композиційному принципі — алеаторіки (від лат. *alea* — гральна кістка, випадковість, невизначеність). Підхід передбачає випадкове

поєднання частин композиційної побудови й послідовності танцювальних рухів, результат якого не можна передбачити. Згідно з позицією М. Каннінгема, якщо «<...> основною структурою композиції зробити простір часу, в якому все що завгодно може статися в будь-якій послідовності <...>, і будь-яку кількість часу рух може бути відсутнім, то ритм в такій структурі стає ключем до свободи» (Cunningham, 1952, с. 150–151). Конструктивний принцип алеаторики полягає в експериментуванні, під час якого свідомість автора має звільнитися як від загальноприйнятої в культурі «художності» твору, так і від психологічних інтенцій. Обираючи цей шлях, автор може лише уявляти якусь танцювальну ідею, а її подальше розроблення залежить не від балетмейстерської творчості, а від креативності виконавців.

Практичне застосування випадкового підходу надасть можливість виконавцеві з вихідного набору фрагментів хореографічного тексту або танцювальної комбінації створити новий варіант завершеної композиції, використовуючи різноманітні форми взаємодії пропонувананих фрагментів, їх повторень, контрастних зіставлень, накладань та ін.

Спадкоємний підхід висловлює філософію балетмейстера, яка віддзеркалює власну історію й культуру. Він ґрунтується на теоретичному дослідженні модерного танцю в Україні М. Пастернакової, дослідженнях сучасних науковців П. Білаш, М. Погребняк, Ю. Станішевського, В. Шеремета, де автори, аналізуючи творчі здобутки відомих хореографів-фольклористів (Б. Ніжинської, Х. Ніжинського, М. Соболя, М. Мордкіна, А. Шекери, О. Ніколаєва, В. Яременко), виявляють стильові елементи української хореографії, яка тісно пов'язана з національними традиціям, а також на концепції танцювальних канонів українського народного танцю І. Мостової.

М. Пастернакова, описуючи танцювальні образи українських модерністок початку ХХ ст. Р. Прийми, О. Гердан-Заклинської, Д. Нижанківської-Снігурович, Д. Кравців-Ємець, І. Голубовської, О. Сірополко, О. Федак-Дрогомирецької, звертає увагу на виразну композиційну структуру, індивідуальний стиль, пластику руху, глибокий зміст хореографічних творів, виконаних у мистецькій стилізації. Вони «підносять рівень українського сценічного танцю і тим вкладають у скарбницю світового танкового мистецтва теж шляхетний самоцвіт української танкової культури» (Пастернакова, 1963, с. 168).

П. Білаш також зазначає, що своєрідність формування української хореографії, зокрема танцю-модерн у різних його варіантах, має тісний взаємозв'язок з національними традиціями. Філософія балетмейстерів завжди підпорядковувалася завданням відродження системи духовних цінностей, на які орієнтувалася фольклорна традиція.

Остання сприймалася як головний чинник у творчих експериментах (Білаш, 2004, с. 16–17).

Нині відеоматеріали та теоретичні роботи перших українських модерністів і хореографів-фольклористів не збереглися з політичних причин, тому сучасним балетмейстерам складно базуватися на їхньому експериментальному досвіді. Але для сучасного балетмейстера важливим є усвідомлення власної «locus standi» (від лат. — «точки опори»), яка визначає власну культурну трансформацію. Не розчиниться в глобальному просторі contemporary dance, а вміло використовує світовий досвід, творити на основі власної історії та культури. Саме тоді вектор пізнання буде спрямований із зовнішньої форми самовираження балетмейстера на внутрішню — духовну, що завжди було відмінною ознакою танцювальної української творчості.

Практичне застосування спадкоємного підходу допомагатиме майбутньому хореографові в експериментальному пошукові нової танцювальної мови, надаючи виразним засобам танцю сучасних символічно-метафоричних значень та зберігаючи унікальні танцювальні канони українського народного та класичного танців.

Отже, практичне застосування зазначених педагогічних підходів сприятиме формуванню авторської хореографічної мови студентів, зокрема: використанню суб'єктивного світогляду та соціального досвіду для можливих варіантів глумачення існуючих танцювальних рухів (когнітивно-інтерпретаційний підхід); розвитку як форми руху, так і прагнення до ідеальної форми (просторовий); розширенню способів виконання рухів (динамічний); позбавленню від штучного та стереотипного тілесного руху та розвитку його «внутрішньої достовірності» (афективний); використанню різноманітних форм взаємодії фрагментів створеного тексту, їхніх повторень, контрастних зіставлень, накладань тощо (випадковий); збагаченню виразних засобів хореографії сучасними символічно-метафоричними значеннями, зберігаючи унікальні танцювальні канони українського народного танцю та класичного (спадкоємний).

Наукова новизна полягає в систематизації світового процесуального досвіду створення авторської хореографічної мови та науковому обґрунтуванні експериментального створення contemporary dance в навчанні балетмейстерському мистецтву.

Висновки. Зважаючи на модернізацію вітчизняної системи культурно-мистецької освіти та гостру необхідність осучаснення змістово-дисциплінарного підґрунтя процесу підготовки балетмейстерів сучасної хореографії, представлені педагогічні підходи (когнітивно-інтерпретаційний, просторовий, динамічний, афективний, випадковий,

спадкоємний) можуть стати прогресивним інструментом для генерування інноваційних ідей та креативної творчості студентів, з огляду на культурно-історичні надбання українського народу, що дозволить студентам створювати не тільки індивідуальні танцювальні почерки, а й пропагувати національний культурний продукт.

На основі зазначених підходів слід розробити навчальний курс з композиції хореографічного тексту *contemporary dance* та долучити до навчальних планів хореографічних освітньо-професійних програм України.

Список посилань

- Білаш, П. М. (2004). *Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10–30-х років ХХ століття*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв (с. 16–17). Київ.
- Словник української мови* (1975). І. К. Білодід (голова редкол.). АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. (В 11 т., Т. 6, с. 521). Київ: Наукова думка.
- Пастернакова, М. (1963) *Українська жінка в хореографії*. Вінніпег, Едмонтон: Накладом Союзу українок Канади з Фундації ім. Н. Кобринської.
- Laban, Rudolf. (1926). *Choreographie*. *Evamaria Zierach and Jeffrey Scott Longstaff* (Unpublished manuscript).
- Laban, R. (1966 [1939]). *Choreutics*. L. Ullmann (Annot. and ed.). London: MacDonald and Evans. Published in U.S.A. as *The Language of Movement; A Guide Book to Choreutics*. Boston: Plays. (Initially written in 1939).
- Cunningham, M. (1952). *Space, Time, and Dance*. *Trans/Formations* 1, pp. 150–151, Wittenborn & Co. Merce Cunningham Trust. Retrieved from <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/space-time-and-dance/> [Accessed 10 April 2019].
- Claude and Alfred Mann. *William Forsythe*. Retrieved from <https://kaufman.usc.edu/faculty/william-forsythe-profile/>
- Jaques-Dalcroze, É. (1935). *Petite histoire de la Rythmique* [A short history of Eurhythmics]. *Le Rythme*, 39, 3–18.
- «*Maguy Marin, l'insaisissable danse*» *Marie-Valentine Chaudon* / LaCroix 17/01/2013. Retrieved from https://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Maguy-Marin-l-insaisissable-danse-_EP_-2012-11-18-877346.

References

- Bilash, P. M. (2004). *The ballet master's art and the formation of Ukrainian stage choreography in the context of the development of European artistic culture in the 10-30th years of the 20th century*. (Author's abstract of Dissertation for Candidate of Art Criticism). State Academy of Leaders of Culture and Arts (pp. 16–17). Kyiv. [in Ukrainian].
- Dictionary of the Ukrainian Language* (1975). I. K. Billodid (head of the editorial board). Academy of Sciences of the USSR, O. O. Potebnia Institute of Linguistics (In 11 vol., Vol. 6, p. 521). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].

- Pasternakova, M. (1963) *Ukrainian woman in choreography*. Winnipeg, Edmonton: By the Canadian Union of Ukrainian Canadians from the Foundation named after N. Kobrinskaya. [in Ukrainian].
- Laban, Rudolf. (1926). *Choreographie. Evamaria Zierach and Jeffrey Scott Longstaff (Unpublished manuscript)*. [in English].
- Laban, R. (1966 [1939]). *Choreutics*. L. Ullmann (Annot. and ed.). London: MacDonald and Evans. Published in U.S.A. as *The Language of Movement; A Guide Book to Choreutics*. Boston: Plays. (Initially written in 1939). [in English].
- Cunningham, M. (1952). *Space, Time, and Dance*. *Trans/Formations* 1, pp. 150–151, Wittenborn & Co. Merce Cunningham Trust. Retrieved from <https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/space-time-and-dance/> [Accessed 10 April 2019]. [in English].
- Claude and Alfred Mann. *William Forsythe*. Retrieved from <https://kaufman.usc.edu/faculty/william-forsythe-profile/>. [in English].
- Jaques-Dalcroze, É. (1935). Petite histoire de la Rythmique [A short history of Eurhythmics]. *Le Rythme*, 39, 3–18. [in French].
- «Maguy Marin, l'insaisissable danse» Marie-Valentine Chaudon / LaCroix 17/01/2013. Retrieved from https://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Maguy-Marin-l-insaisissable-danse-_EP_-2012-11-18-877346. [in French].

Надійшла до редколегії 02.07.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.21

UDC 725.96(64)-028](045)

N. Moutazakki, University of Hassan II Casablanca, Senior Researcher at the Faculty of Literature and Humanities, Doctor of Philosophy, Professor (Kingdom of Morocco)

moutazakkinaoual@yahoo.fr

THE KSARS AND KASBAS OF MOROCCO: EXAMPLES FROM THE DRAA-TAFILALET REGION IN THE SOUTH EAST OF MOROCCO¹

Professor Naoual Mutazakki is a cultural studies scholar, historian, local historian, specializing in the study of Moroccan culture, in particular, the architectural monuments of the country. The following materials are a summary of the presentation at the round table «Historical and cultural studies in Ukraine and Morocco» on April 19, 2019 at the Kharkiv State Academy of Culture. The object of the author's research is unique monuments of medieval Berber-Arab architecture, namely «Ksars» (fortified areas, forts) and «Kasbas» (citadels). The dependence of functionality and architectural style of buildings on a specific historical epoch, demographic structure, climatic conditions, economy, cultural and religious traditions of the region is emphasized. The current state and prospects of using attractions as tourist facilities and an incentive for economic development are considered.

Keywords: *Berber-Arab architecture, ksars, kasbas.*

Н. Мутазаки, Університет Хасана II Касабланка, старший науковий співробітник факультету літератури і гуманітарних наук, доктор філософії, професор (Королівство Марокко)

КСАРИ І КАСБИ МАРОККО: НА ПРИКЛАДІ РЕГІОНУ ДРА-ТАФІЛАЛЕТ (ПІВДЕННИЙ СХІД МАРОККО)

Професор Наваль Мутазаки — культуролог, історик, краєзнавець, спеціалізується на вивченні марокканської культури, зокрема архітектурних пам'яток країни. Наведені нижче матеріали являють собою короткий виклад презентації на засіданні круглого столу «Історико-культурні дослідження в Україні і Марокко» 19 квітня 2019 р. у Харківській державній академії культури. Об'єкт дослідження автора — унікальні пам'ятки середньовічної берберо-арабської архітектури, а саме «ксари» (укріплені райони, форти) і «касби» (цитаделі). Особливо наголошується на залежності функціональності та архітектурного стилю будівель від конкретної історичної доби, демографічної структури, кліматичних умов, економіки, культурних та релігійних традицій регіону. Розглянуто нинішній стан та перспективи використання пам'яток як туристичних принад і стимулу для економічного розвитку.

Ключові слова: берберо-арабська архітектура, ксари, касби.

¹ This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Н. Мутазаки, Университет Хасана II Касабланка, старший научный сотрудник факультета литературы и гуманитарных наук, доктор философии, профессор (Королевство Марокко)

КСАРЫ И КАСБЫ МАРОККО: НА ПРИМЕРЕ РЕГИОНА ДРАА-ТАФИЛАЛЕТ (ЮГО-ВОСТОК МАРОККО)

Профессор Науаль Мутазаки — культуролог, историк, краевед, специализируется на изучении марокканской культуры, в частности архитектурных памятников страны. Приведенные ниже материалы представляют собой краткое изложение презентации на заседании круглого стола «Историко-культурные исследования в Украине и Марокко» 19 апреля 2019 г. в Харьковской государственной академии культуры. Объект исследования автора — уникальные памятники средневековой берберо-арабской архитектуры, а именно «ксары» (укрепленные районы, форты) и «касбы» (цитадели). Особо подчеркивается зависимость функциональности и архитектурного стиля зданий от конкретной исторической эпохи, демографической структуры, климатических условий, экономики, культурных и религиозных традиций региона. Рассмотрено нынешнее состояние и перспективы использования достопримечательностей как туристических объектов и стимула для экономического развития.

Ключевые слова: *берберо-арабская архитектура, ксары, касбы.*

In this brief presentation, I will take you to the 8th region of the 12 regions of the Kingdom of Morocco in accordance with the regional subdivisions implemented in 2012 within the framework of the project of advanced regionalization. By virtue of this project, Morocco was subdivided into 12 administrative regions, hence the birth of the Draa-Tafilalet region.

The Draa-Tafilalet region, located in the south east of Morocco, spreads over the south-eastern mountainsides of the high and Anti Atals mountains, altogether a surface area of 132.137 km², which makes of it the second largest region nationwide. It has a population of 1.635.008 inhabitants, with a population density of 12,37 inhabitants/km², distributed in an uneven and unbalanced way. The region includes five provinces, namely Errachidia (the capital or the administrative centre), Midelt, Tinghir, Ouarzazate and Zagora.

The Mountains of the high Atlas northward and the Anti Atlas southward form a natural barrier which prevents the maritime air masses from entering the oases. The geographical location results not only in low and irregular rainfall but also in a sharp temperature increase in the summer (more than 45°C in July and August) and a sharp temperature decrease in winter (below 0°C). Face to these hard conditions, the inhabitants of these oases were forced to be creative to acclimate and adapt themselves to these harsh and severe climatic conditions, both at the level of farming crops and housing to ensure continuity. Concerning farming, the region offers plenty of farming produce adapted to the harsh climatic conditions, such as olive trees, almonds, Henna, saffron and roses.

However, the region remains the major producer of dates, the most popular fruit worldwide, known as the “fruit of heaven”. It produces 116,000.00 tons of dates on average per year, i.e., 85% of the total national date production over a total surface area of about 45,000.00 hectare. It should be noted that date production in the past was double today’s production, with over 200 types of date, including the best quality type of dates called “Al Mjhouh”. The decrease in production is due to the “bayoud” palm disease. The region holds the activities of the yearly International date Fair in Erfoud. The production of these types of dates is the outcome of the existence of about 4 million palm trees along the rivers feeding the oases in the Draa-Tafilalet region, of which flow out of the High Atlas Mountains (These Rivers are Ziz, Ghris, Todgha, Draa).

Regarding housing, the “ksars and Kasbahs” constituted the main architectural and socio-cultural features of oases in the Draa-Tafilalet region, for it carries a rich historic legacy which, in turn, embodies the sacrifices, solidarity and creativity of local inhabitants as well as the extent of their links with their environment, both in terms of construction materials and designs. In other words, the architectural heritage, embodied in “Ksars” and “Kasbahs”, is similar throughout the oases so much at the level of construction materials as at the level its function. All «ksars and “kasbas”» are surrounded by walls and towers, of which the height and thickness vary depending on the importance of the ksar.

Generally, ksars in the region of Draa-Tafilalet generally represent closed residences inside the farming space of the oases; they are usually square-shaped and surrounded by thick walls. These walls are 1 to 2 meters wide and between 5 and 10 meters high with square towers used as sentry spots.



Image 1. Iglimimen Ksar in Ghris Oasis

The building of the Ksar goes as far back as the 16th century and most of its inhabitants are Senhaja berbers known as Ait Morghad. The ksar played an important role in the Saharan trade activities. This is confirmed by the fact that in 1635, the Zawiya Dila'ia insisted that this Ksar remain under its control as a condition to stop its conflict with the Hassani Cherifiens of Sijilmassa (the Alawite dynasty of Morocco).

This Ksar, together with the other Ksars in the Draa-Tafilalet region were home of important Jewish communities, which, later and in very controversial and unclear conditions, immigrated to Palestine. The inhabitants of these Ksars still hold festivities in their memory. These festivities are in the form of yearly carnivals called 'Oudayn Ntaachourt.

The number of towers in ksars varies depending on the importance of the Ksar. Although each Ksar has a main gate surrounded by two towers, there is always another secondary gate used by inhabitants to access their fields and farms. Inside the Ksar, there is a big square where all the secondary "alleys" of the Ksar ramify. Each of these alleys is reserved to and leads towards the dwellings of a given family.



Image 2. The main entrance of the ksar

Besides the various socio-economic facilities, the Ksar contains many shops, small hotels to host foreigners and strangers who are generally traders and a place where representatives of inhabitants hold meetings to discuss the affairs and complaints brought to them. On top of that, most of the Ksars include a mosque surrounded by other facilities pertaining to it, such as the Imam's house, classrooms to teach the Qur'an and other sciences related to it.

The houses grouped inside the ksar are open on the sky and are fully closed from the outside by means of the external walls surrounding it. These houses are usually composed of two to three floors. The ground floor is usually used as a barn or zareba (a building used for sheltering animals),

farming tools. The first floor (i.e., Lallali', on the other hand, includes the family's living room and kitchen. The second floor is usually for guests. The construction materials are composed of palm fronds and trunks for roofing.

The walls are decorated with old Berber inscriptions and green tiles, especially the main gate of the Ksar.



Image 3. The ksar square



Image 4. Example of a mosque of the ksar with its minaret

They also use stones for the foundations of walls to protect them from floods and humidity.

The ksars and kasbas first appeared in the region of Tafilalet during the period of the building of **Sijilmassa**, the medieval city (built in 757 and disappeared in 1393) and also to other periods. All the ksar have one thing in common: the adoption of most architectural elements of cities, including

construction materials and fundamental design. The remnants of the ruins of the medieval city of Sijilmassa (757–1393)

Although they are very few, the remnants of the ruins of the city of Sijilmassa give a clear idea on the type of architecture that characterized its glorious history, a fact which made it the concern of many scientific missions and expeditions in a bid to uncover its secrets. Excavations conducted by the Italian scientific missions in 1971, the Franco-Moroccan mission in 1974 and the American mission in 1988 and 1998 as well as the medieval resources clarified the distinguished architectural character of the city. They revealed that the city was fortified by a high and robust wall, robust gates and impregnable towers to protect it and ensure the safety of its inhabitants. They showed also that it included a variety of architectural facilities, such as congregational mosque, house of the principality, fortress, market places, factories and industries, houses, public baths and orchards. Besides, the city had complex alleyways built of clay, stone, gypsum and wood; the city knew different renovation and restoration works with the coming of the other dynasties that ruled Morocco. Because of its economic and strategic importance, it was bombarded on many occasions and subsequently destroyed in 1393. Portions of archaeological research in the site of Sijilmassa

After the destruction of the city of Sijilmassa, its inhabitants moved to the suburbs inside ksars and kasbas which served as new shelters for them. While all the ksars and kasbas are similar in terms of their architectural design and construction materials, they are different in their demographic composition and function. We can, therefore, distinguish between the **Ksar Zaouiya** (related to a specific zawiya), **public ksars** and **makhzen ksars**.

- **The public ksars**, on the other hand, are the most dominant along the Draa-tafilalet region and are composed of different ethnic and racial groups, including:
- **Berbers or Amazigh** (indigenous people): they include three communities, namely Zenata, Senhaja and Mesmouda.
- **Jews**: The history of their settlement in the region is not precise; their contribution in the region's economic development, especially trade, was clearly evident.
- **Arabs**: the first Arab settlers arrived with the Islamic conquest during the first half of the Seventh century; the second category of Arabs includes the tribes of Banou Hilal and Banou Maaqil who came with the Almohad dynasty. The third category, however, represents the Chorafa who settled in the region during the second half of the 13th century, more precisely in 1265, with the arrival Al Aala EL Hassan Bnou Alqasim, alias Al Dakhil, the great grandfather of the Alawite dynasty. His

descendants managed to unify Morocco under their flag starting from the 17th century.

- **The Andalusians:** They settled in the city of Sijilmasa since its establishment.
- **The slaves:** They were originally from Sub-Saharan Africa.
- **Al harrathoun (the tillers):** A category of colored people whose skin tends towards black



Image 5. Ksar of Mazgida, an example of the public Ksars

- **The Makhzen Ksars** are usually reserved for the children of the Sultans and Emirs and were built during the Alawite era (The great grand fathers of the current king of Morocco), especially Sultan Malay Ismail Hassan (1645–1727). The Ksar of Oiled Abdelhalim, one of the oldest Ksars in the city of Sijilmasa, is an example of these Makhzen Ksars:

The Ksar of Alfaida is also one of the most important Ksars built in Tafilalet during the Alawite era. It was built by Sultan Moulay Ismail (1645–1727) as a residence for his son Moulay Abdellah. The Main entrance of the Ksar Alfaida

It was restored during the reign of Sultan Moulay Abdelrrahman Bnou Hicham (1789–1859). From that time on, it played the leadership roles in guiding and orienting the political thrust of the region in so far as it served as the residence of the Sultan's representative or the Kaid (governor of a district) of the region of Tafilalet until 1956, when Morocco got its independence from French colonization. The Ksar also reflects the degree of development of architecture during the Alawite era.



Image 6. The main entrance of the ksar of Ouled Abdelhalim

The Ksar of Lmaarka is another example of Makhzen Ksars. It was built in 1721 by the Sultan as residence for his son Moulay Cherif.

Ksars also vary in terms of their function in the sense that there are **commercial or trade Ksars and artisanal ksars**. The Ksars of **Taboasamt and Abouam** are the two most important trade or commercial ksars. Among these ksars. They competed over the trade and political leadership of Tafilalet. In 1631 the competition was settled in favour of the Ksar of Abouam.



Image 7. The Ksar of Abouam

It was built by Cherif Hassani (1360-1443). After the disappearance of the city of Sijilmassa, the Ksar of Abouam became of the commercial, political, religious and intellectual centers in the region of Tafilalet. It has stood until the present day

The Ksar of Taboasamt

It is one of the most important historical ksars built between 1393 and 1400 south of the city of Sijilmasa and served as the commercial and artisanal centre as well as a centre to beat coins. It has also stood until the present day.

The Ksar of Ait Lhaj Ali, in the Todgha oasis, is also one of the most important artisanal ksars. The Ksar of Ait Lhaj Ali overlooking the Todgha Oasis



Image 8. The Ksar of Ait Lhaj Ali overlooking the Todgha oasis

Its importance lies in the fact that it was built next to Imider Silver deposit in the 14th century. In fact, it is a historical landmark which reflects the political, economic and social role that it played. It is also a model of the co-existence that prevailed in the region between the different ethnic and religious groups, namely Berbers, Jews, Arabs and Sub Saharan Africans who came with the trade convoys and settled in the region.

Kasbas, for their part, are different from Ksars in so far as they are homes to only one family and their surface area varies depending on the demographic structure. The **Kasba of Ait Ben Haddou** in Ouarzazate is among the most famous Kasbas in the Draa-Tafilalet region.

The Kasbah of Ait Ben haddou was built in the 11th century during the reign of Youssef Bnou Tachafine from the Almoravid dynasty (1056-1147). The Kasba is a model of the architecture of oases in the south of Morocco and in the south-eastern mountainsides of the Atals Mountains. It represents closed, traditional residential communities. Kasbas are usually built on the hilltop and are pyramidal in shape, a fact which reflects the social hierarchy that characterized social relationships within the tribe.



Image 9. Kasba of Ait Ben Haddou

Despite immigration, demographic transformations and the many historical events, the Kasbah of Ait Ben Haddou, unlike other Kasbas in the south east of Morocco, remained populated and inhabited. It was classified by UNESCO as global human patrimony dating as far back as the 18th century. The Kasba receives more than 1500 tourist per year.

In addition, there is the **Kasba of Taourirt** in the centre of the city of Ouarzaztae.



Image 10. Kasba of Taourirt

In the last decades, the architectural heritage in the region has started losing its importance due to natural factors (floods, droughts, earthquakes) and human factors (immigration, the introduction of new construction materials, such as cement and concrete, at the expense of traditional one).

While it is true that the climatic conditions in the Draa-Tafilalet region represent natural constraints that hinder development, it is also true that they should not be taken as a geographical imperative. Instead, such conditions can be turned into advantages thanks to wise and rational human intervention.

Надійшла до редколегії 12.08.2019 р.

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕННЯ АВТОРСЬКИХ ОРИГІНАЛІВ ДЛЯ НАУКОВИХ ЗБІРНИКІВ ТА УМОВИ ЇХ ОПУБЛІКУВАННЯ

Статті, які подаються до публікації в збірнику, приймаються українською та англійською мовами, готуються автором у двох форматах: надрукований на принтері текст і текстовий файл у форматі «.doc», «.rtf» на електронному носіїві (USB-накопичувач «флешка») або надсилаються електронною поштою.

Зміст має відповідати профілю збірника.

Рукопис подається в 1 примірнику, надрукованому на папері з однієї сторони аркуша (формат А4).

Обсяг статті зі списком літератури має становити 0,5 друк. арк., тобто 12 стор. тексту, надрукованого через 1,5 інтервали. Розмір шрифту — 14. Шрифт «Times». Береги по 20 мм.

У текстовому файлі таблиці та формули виконуються інструментами MS Word. Схеми, графіки, ілюстрації тощо — у форматі сторінки А5. Ілюстрації подаються також окремими файлами у форматах «.jpg» або «.tif», з роздільною здатністю не нижче 300 dpi. У збірнику публікуються монохромні ілюстрації, кольорові рисунки — на сайті.

На першій сторінці статті зазначають **індекс УДК**, **e-mail-адресу**, обов'язково **номер ORCID** (по лівому краю), **ініціали та прізвище автора** в називному відмінку (з нового рядка по правому краю), **науковий ступінь, учене звання, посаду, повну назву організації**, де працює автор, **місто**. Для статей, написаних **українською мовою**, на наступних рядках — назву статті, анотацію, ключові слова *цією мовою*. Далі надають відомості про автора, назву статті, анотацію й ключові слова *російською та англійською мовами*. **Анотації українською та російською мовами** обсягом по 800–900 знаків за змістом мають бути ідентичними. **Анотація англійською мовою** обсягом **1800–2300** знаків надається згідно з вимогами наукометричних систем як структурований реферат, містить такі елементи: актуальність теми, мету, методологію, результати, новизну, практичне значення, висновки. До **англомовних статей** надається **анотація українською мовою** обсягом **1800–2300** знаків разом з ключовими словами.

Основний текст статті повинен мати такі необхідні елементи: постановку проблеми, аналіз останніх досліджень та публікацій, мету статті, виклад основного матеріалу дослідження, висновки, перспективи подальших досліджень. Заголовки підрозділів статті виділяються жирним шрифтом.

Прикінцевий список посилань має бути оформлений відповідно до міжнародного стандарту **APA Style**. Список може містити тільки назви

праць, на які посилається автор. Рекомендовані списки, переліки тощо можуть бути оформлені як додаток (значні за обсягом) чи згадуватися в зносках як уточнення. Назви праць у прикінцевому списку впорядковуються за абеткою. Блок **references** наводиться після списку посилань для введення публікацій до наукового обігу та їх коректного індексування наукометричними системами. З цією метою список посилань перекладається англійською мовою, цитування також слід оформити за міжнародними стандартами. Якщо наукова публікація, на яку посилається автор, має ідентифікатор DOI, його треба зазначити в кінці опису праці.

Статті підлягають редагуванню.

Подані до редколегії збірника статті обов'язково рецензуються членами редакційної колегії або зовнішніми незалежними експертами.

Рукопис авторові не повертається. Умови опублікування платні. Якщо автор не дотримуватиме хоча б одного правила оформлення, стаття не публікуватиметься.

Додаткова інформація розміщена на веб-сайті збірника:

<http://ku-khsac.in.ua>

ISSN 2410-5325



Наукове видання
Scientific edition

Культура України Culture of Ukraine

Серії: Культурологія, Мистецтвознавство
Series: Culturology, Art Criticism

Збірник наукових праць
Scientific Journal

Випуск 65
Issue 65

Редактори:
А. А. Троян
Г. С. Положий

Дизайн обкладинки
І. Р. Акмен

Комп'ютерна верстка
І. Г. Колесник

Підписано до друку 25.09.2019 р. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.
Ум. друк. арк. 12,8. Обл.-вид. арк. 16,6. Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
Віддруковано в типографії «Мадрид»
Україна, м. Харків, вул. Гуданова, 18