

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 66
Issue 66

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 № 3 від 25.10.2019 р.)
Свідцтво 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), «ПІНЦ» та в пошукових системах «Google Scholar», «BASE». ХДАК є представленим учасником PILA.

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 № 3 of 25.10.2019)

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 PILA.



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. 66. — 278 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);

Макарик 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

| | |
|---|----|
| В. М. Шейко (V. M. Sheyko) Інтелекція і влада в часи Української революції 1917–1921 рр.: узагальнена історіографія (The Intelligentsia and the Authorities during the Ukrainian Revolution of 1917–1921: Generalized Histroiography) | 9 |
| Д. Г. Трегубов (D. G. Tregubov), І. М. Трегубова (I. M. Tregubova) Ретроспектива відображення розлуки з батьківщиною в пісенній творчості українців (Displaying Retrospective of the Separation from Native Land in Song Creativity of Ukrainians) | 30 |
| М. В. Тортіка (M. V. Tortika) Музей: його роль і значення в культурно-освітньому просторі українського школяра (за матеріалами соціопитування учнів середнього шкільного віку Харківської гімназії № 14) (Museum: its Role and Importance in the Cultural and Educational Space of the Ukrainian Schoolchildren (According to the Social Survey of Schoolchildren of the Kharkiv Gymnasium no. 14) | 43 |
| О. С. Частник (O. S. Chastnyk) Cultural Studies in Degree Programmes at Irish Universities (Дослідження в галузі культури в освітніх програмах університетів Ірландії) | 52 |
| Н. Є. Шолуха (N. Ye. Sholukho) Культурологічна рецепція об'єктно-орієнтованої онтології в інтерпретаційному полі урбаністики (Cultural Assimilation for Object-Oriented Ontology in the Interpretation Field of Urban Studies) | 61 |
| І. О. Машченко (I. O. Mashchenko) Репрезентація образу влади в спортивно-художніх дійствах ХХІ ст. (The Representation of the Image of Government in Sports and Artistic Events of the 21st century) | 70 |
| Р. М. Дзундза (R. M. Dzundza) Вищі музичні навчальні заклади сучасної України як чинник формування культурно-національної ідентичності диригента (Higher Musical Educational Institutions of Modern Ukraine as a Factor of Forming Cultural-National Conductor's Identity) | 78 |
| Д. В. Болюх (D. V. Boliukh) Проблеми гнозису та позиції дослідника у вивченні езотеризму (Issues of Gnosis and the Reseacher's Position in the Study of Esotericism) | 87 |

Розділ 2

Мистецтвознавство

| | |
|---|-----|
| К. Богичевич (K. Bogicevic) Місце акордеонного мистецтва в системі музичного виховання (The place of accordion art in the system of music education) | 94 |
| Я. В. Бондарчук (Y. V. Bondarchuk) Вплив культів Сонця та Землі на об'ємно-просторове рішення земляних та кам'яних сакральних структур V–III тисячоліття до н.е. (Influence of Cults of the Sun and the Earth on Planning and Volumetric Solution of Earth and Stone Sacral Structures of 5th–3rd Millennium BC) | 102 |
| А. В. Виноградова (A. V. Vynohradova) Творча постать М. Г. Стецюна в контексті академічного народно-інструментального мистецтва України (Creative Personality of M. G. Stetsiun in the Context of the Academic Folk Instrumental Art of Ukraine) | 117 |
| А. С. Доколова (A. S. Dokolova) Інноваційні практики віртуального втілення в постановках сценічної хореографії ХХІ ст. (Innovative Practices of Virtual Implementation in the Performances of Stage Choreography of the 21st Century) | 125 |

| | |
|--|-----|
| І. Я. Зінків (I. Ya. Zinkiv). Українська дума: до інтерпретації терміну і назви жанру (Ukrainian Duma: Interpretation of Term and Genre Denominations) | 133 |
| Ю. Каплієнко-Ллюк (Yu. V. Kapliyenko-Iliuk). Творчий процес та проблеми формування композиторського мислення (Creative Process and Problematic Aspects of the Development of Composer Thinking)..... | 145 |
| Е. В. Манелюк (E. V. Manelyuk). Організаційні особливості проведення багатожанрового фестивалю-конкурсу мистецтв «Артцентр талантів» (м. Рівне) (Organizational Features of the Multi-Genre Festival-Contest of Arts «Artcenter of Talents» (Rivne)) | 158 |
| О. І. Мащенко (I. O. Mashchenko) Особливості створення та втілення сценарію дійства на документальній основі (Features of Creating and Implementing an Action Script on a Documentary Basis) | 168 |
| Р. В. Ніколенко (R. V. Nikolenko). Інтерпретація чужого тематичного матеріалу в композиторській творчості М.-А. Амлена (Interpretation of Another's Theme Material in Composer Creative Work of M.-A. Hamelin)..... | 175 |
| Л. В. Обух (L. V. Obukh). Українське радіо як соціокультурний бренд: кризь призму менеджменту академічної музики (Ukrainian Radio as a Sociocultural Image Maker: in Light of Academic Music Management) | 184 |
| В. В. Осипенко (V. V. Osypenko). Герменевтичний підхід у роботі над створенням сучасної виконавської версії української народної пісні «На вгороді явори» (Hermeneutical Approach in the Creation of a Modern Interpretative Version of a Ukrainian Folk Song "Na Vgorody Yavory") | 196 |
| І. І. Польська (I. I. Polska). Життєвий шлях та творча діяльність І. С. Польського (до 95-річчя з дня народження митця) (The Life Way and Oeuvre of I. S. Polskiy (On the Occasion of the 95th Anniversary of the Artist's Birthday))..... | 205 |
| О. О. Поспелов (O. O. Pospelov). Циркове мистецтво у Львові 1880-х рр. (від Августа Кребмбера до Альберта Шумана) (The Circus Art in Lviv in the 1880s (From August Krembsler to Albert Schumann)) | 217 |
| В. Г. Савченко (V. G. Savchenko) Ретроспектива наукового осмислення декоративно-ужиткового мистецтва (The Retrospective of Scientific Comprehension of Decorative and Applied Arts)..... | 239 |
| Ю. В. Цивата (Yu. V. Tsyvata). Хронотоп акторської імпровізації в контексті театральної практики Я. Морено (Chronotope of Actor's Improvisation in the Context of J. Moreno's Theatre Background) | 250 |
| О. П. Цугорка (A. P. Tsugorka). Реалістичні тенденції українського барокового іконопису (Realistic Trends of Ukrainian Baroque Icon Painting) | 259 |
| В. О. Чебан (V. O. Cheban). Стилізовані жіночі образи у вітражах, панно і гобеленах у мистецтві модерну (Stylized Female Images in Stained-Glass Artwork, Panels and Lithography of Art Nouveau) | 267 |
| Правила оформлення авторських оригіналів для наукових збірників та умови їх опублікування | 276 |

Розділ 1
Теорія та історія культури
Part 1
Theory and History of Culture

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.01>

УДК 316.343-057.85:323.27(477)“1917/1921”]: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>

**ИНТЕЛІГЕНЦІЯ І ВЛАДА В ЧАСИ УКРАЇНСЬКОЇ РЕВОЛЮЦІЇ
1917–1921 РР.: УЗАГАЛЬНЕНА ІСТОРІОГРАФІЯ¹**

Аналізуються джерела та література, в яких, окрім іншого, йдеться про трансформацію поглядів старої інтелігенції в процесі її взаємин з різними владами під час Української революції 1917–1921 рр. Водночас основна увага приділяється характеристиці літератури щодо диверсифікації поглядів старої інтелігенції в процесі її взаємин з радянським режимом, який остаточно окупував Україну і диктував потім науковцям свої ідеології і позицію взаємин зі старою інтелігенцією.

Ключові слова: *українська культура, стара інтелігенція, Українська революція 1917–1921 рр., узагальнена історіографія, трансформація поглядів інтелігенції.*

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

**ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И ВЛАСТЬ ВО ВРЕМЕНА УКРАИНСКОЙ
РЕВОЛЮЦИИ 1917–1921 ГГ.: ОБОБЩЕННАЯ
ИСТОРИОГРАФИЯ**

Анализируются источники и литература, в которых, кроме прочего, идет речь о трансформации взглядов старой интеллигенции в процессе ее отношений с разными властями в течение Украинской революции 1917–1921 гг. При этом основное внимание уделяется характеристике литературы относительно диверсификации взглядов старой интеллигенции в процессе ее отношений с советским режимом, который окончательно оккупировал Украину и диктовал потом ученым свои идеологию и позицию отношений со старой интеллигенцией.

Ключевые слова: *украинская культура, старая интеллигенция, Украинская революция 1917–1921 гг., обобщенная историография, трансформация взглядов интеллигенции.*

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

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

THE INTELLIGENTSIA AND THE AUTHORITIES DURING THE UKRAINIAN REVOLUTION OF 1917–1921: GENERALIZED HISTIRIOGRAGHY

The aim of this paper is to analyze various sources of information and publications relating to the issues of transformation of the views of the old intelligentsia during the Ukrainian revolution of 1917–1921. At the same time special attention is paid to information dealing with relations between 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, as a rule, stored predominantly publications regarding interrelations 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 referring to 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 and sources of information currently available regarding the issues of diversification of the views of the old intelligentsia in relation to various authorities, mainly the Soviet government, during the Ukrainian revolution of 1917–1921. Special attention is paid to the analysis of publications and sources of information dealing with the relations between 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 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 the works and sources of information dealing with diversification of the views of the representatives of the old intelligentsia regarding their attitude to various authorities. Taking into account the above mentioned considerations, special attention was paid to identifying the relations of the old intelligentsia with the Bolshevik government during the Ukrainian Revolution of 1917–1921.

The practical significance. The results of this study may be used for further research into the related issues as well as in the process of developing 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, culture, the old intelligentsia, the Ukrainian revolution of 1917–1921, generalized historiography, transformation of views of the intelligentsia.*

Постановка проблеми. Сьогодні, як ніколи за останні десятиріччя та, мабуть, і загалом у ХХ на початку ХХІ ст. ми, відзначаючи 100-річчя подій Української революції, аналізуємо події того часу та їхній вплив на еволюцію незалежної України, на взаємини влади та інтелігенції під час Української революції 1917–1921 рр. У зверненні Президента до

українського народу з нагоди відзначення 100-річчя подій Української революції 1917–1921 рр. у березні 2017 р., аналізуючи проблеми в боротьбі за незалежність України, наголошувалось, що «було б помилкою говорити про поразку української революції. Вона не досягла своєї остаточної мети, але внутрішньо переродила суспільство України... Українська ідея, якою до того протягом десятиліть цікавилася лише вузьке коло національної інтелігенції, масово оволоділа селянами і пустила корені в середовищі робітництва» (Порошенко, 2017, с. 2). Президент далі відзначив, що «І Центральна Рада, і Українська Народна республіка, і Гетьманат, і Директорія проторували той шлях, яким Україна нині йде у майбутнє. І за це ми маємо бути вдячні визначним фігурам того часу: Михайлу Грушевському, Володимирі Винниченку, Павлу Скоропадському, Симону Петлюрі, Євгену Коновальцю, Дмитру Донцову, Євгену Петрушевичу та іншим. І вдячні мільйонам українців, які усвідомили свої національні та громадські права» (Порошенко, 2017, с. 2). «Сьогодні, — зазначив Президент, — як і сто років тому, Україна захищає свою незалежність від російського агресора» (Порошенко, 2017, с. 2).

Враховуючи історичну важливість означених революційних подій, за рішеннями Верховної Ради України у 2017 р. було відзначено 100-річчя з початку Української революції 1917–1921 рр. та утворення української Центральної ради, яка, як відомо, розгорнула колосальну за обсягом й історичною значимістю роботу з організації національно-визвольного руху в Україні (Про відзначення пам'ятних дат і ювілеїв у 2017 році: із постанови Верховної Ради України, 2017, с. 1).

Під час Української революції 1917–1921 рр. йшла жорстока боротьба за владу в Україні як внутрішніх сил, так й інтервентів різних країн. За цей час змінилося більше чотирнадцяти різновидних влад як від внутрішніх, так і зовнішніх сил. І всі вони прагнули схилити стару інтелігенцію на свою сторону. Адже без старої інтелігенції, яка здобула освіту і вишкіл в умовах царату, жодна соціальна сила не могла ані завоювати владу, ані утримати її і, тим більше, здійснити спробу відновлення соціального життя чи побудувати принципово нове суспільство. Як відомо, в остаточному варіанті під час громадянської війни та інтервенції, владу вдалося захопити більшовицькому режиму. Радянська влада за будь-яку ціну планувала залучити на свою сторону стару інтелігенцію. Розуміючи, що більшість старої інтелігенції загалом не сприймала нову владу і сподівалася на її тимчасовість, радянська влада планувала підготувати свою робочо-селянську інтелігенцію. Але для цього необхідно було багато років і великі кошти, чого на той час у неї не було. Тобто радянський режим був приречений на потребу будь-яким шляхом, будь-якими методами залучити стару інтелігенцію. Точніше, вона

планувала нею користатися доти, доки підготує свою інтелігенцію. Як визначав сам ідеолог комунізму В. Ленін: «Капіталізм, — свідчив він на II Всеросійському з'їзді рад народного господарства 25 грудня 1918 р., — залишив нам величезну спадщину, залишив нам своїх видатних спеціалістів, якими ми повинні неодмінно скористатися і скористатись в широкому масовому розмірі, пустивши всіх їх у хід. Гаяти час на підготовку спеціалістів з наших комуністів нам абсолютно ніколи, бо зараз вся справа у практичній роботі, в практичних результатах» (Ленін, 1973, с. 383). До того ж, він неодноразово змушений був підкреслювати, що «Без керівництва спеціалістів різних галузей знання, техніки, досвіду, перехід до соціалізму неможливий...» (Ленін, 1973, с. 168). Більше того, В. Ленін закликав не тільки до «використання» старої, як він підкреслював, «буржуазної» інтелігенції, а мріяв про її перевиховання в комуністичному дусі. Він наголошував, що «не можна, нема з чого, будувати комунізм інакше, як з людського матеріалу, створеного капіталізмом, бо не можна вигнати і знищити буржуазну інтелігенцію, треба перемогти, переробити, переварити, перевиховати її...» (Ленін, 1974, с. 94–95). На словах, як бачимо, проблема здавалася не такою й складною. На практиці ж це обернулося трагедією. Адже зрештою стару інтелігенцію «використали», силою примусивши служити більшовицькому режиму. А потім, коли підросла нова, робочо-селянська, вихована на комуністичній ідеології інтелігенція, стару інтелігенцію розсіяли, розстріляли, знищили тюрмами, каторгами і репресіями.

Виклад основного матеріалу дослідження. За минулі роки історико-культурологічна наука накопичила багато праць із означеного питання. Їх умовно можна розподілити на розвідки, які вийшли друком до виникнення незалежної України і за часи її існування. До того ж, література, яка охоплює період існування СРСР, багато в чому була однотипною з тою, що була присвячена безпосередньо Україні. Адже УРСР фактично входила складовою частиною СРСР.

Передусім, детальніше охарактеризуємо основні праці цієї тематики, які вийшли друком до появи незалежної України. Своєрідним підсумком наукових розвідок того часу були фундаментальні колективні роботи, присвячені питанням формування і розвитку радянської інтелігенції (Советская интеллигенция: краткий очерк истории, 1977). Одразу необхідно зауважити, що ця група праць підготовлена в дусі радянських часів і вірності комуністичним догматам. І найціннішим у таких фундаментальних працях є їхній фактичний матеріал, який в будь-якому «обрамленні» з позиції комуністичної концепції надає загальну картину подій радянської дійсності, зокрема стосовно обраної тематики. Оцінку на той час подібних фундаментальних праць ми можемо знайти і в нашій рецензії (Шейко, 1970, с. 146–150).

З наукових доробок, присвячених формуванню радянської інтелігенції, революції та владі, виокремлюється своєю фундаментальністю праці С. О. Федюкіна (Федюкин, 1972; Федюкин, 1965).

Обігово проаналізуємо і роботи за означеною тематикою, у яких розглядаються, як зрозуміло, з позицій комуністичної ідеології, події формування інтелігенції в Україні за радянських часів. Серед них виокремлюються праці Л. Г. Чижовської, А. А. Буравченкова та Н. К. Щур, у яких розглядаються питання боротьби більшовиків за інтелігенцію під час революцій в Україні. Окремі аспекти проблем взаємин влади та інтелігенції досліджуються і в монографіях, що були присвячені питанням становлення радянської культури. Особливе місце серед них посідає фундаментальна монографія І. Д. Золотоверхого (Золотоверхий, 1961), у якій автор, висвітлюючи процеси генези радянської культури, порушує і окремі питання взаємин старої інтелігенції і влади.

Із чисельних розвідок, у яких автори розглядають питання старої інтелігенції України, слід виокремити роботу Ю. О. Курносова і А. Г. Бондар (Курносов, Бондар, 1964). З'являються і дисертації, у яких аналізуються питання розвитку культури, а також ті, що присвячені безпосередньо проблемам старої інтелігенції України в 1917–1920 рр. До таких, наприклад, належать розвідки С. К. Гутянського (Гутянский, 1961) та С. П. Михеєва (Михеев, 1976), А. А. Ребрика (Ребрик, 1978), В. П. Литвинової (Литвинова, 1972). Зазвичай, у них автори на підставі комуністичної ідеології трактують фактичний матеріал стосовно деяких аспектів питання залучення старої інтелігенції на сторону радянської влади під час Української революції 1917–1921 рр.

Майже всі подібні дослідження необґрунтовано стверджують, що до середини 20-х рр. більшість старих спеціалістів пройшли шлях від позиції очікування і коливання до свідомої і щирої участі в соціалістичному будівництві. У них стверджувалося, що, начебто, стара інтелігенція й ідеологічно сприймала радянський режим. У цьому випадку, на наш погляд, зміщуються два поняття — вимушений перехід основної маси старої інтелігенції до професійної співпраці з радянською владою і прийняття її політичних догматів. І якщо стара інтелігенція загалом до середини 20-х рр. змушена була погодитися на професійну співпрацю з радянським режимом, то про її «політичне перевиховання» годі вже й говорити.

З усіх відомих на початок 70-х рр. ХХ ст. наукових праць із означеного питання особливий інтерес становлять розвідки і дисертація В. П. Литвинової. Щоправда, вона, основуючись, зрозуміло, на марксистсько-ленінській ідеології, водночас відзначається багатством фактичного, переважно архівного, матеріалу і досить ґрунтовними висновками

щодо старої технічної інтелігенції України, зокрема і в 1917–1921 рр. Цікаво, що автор трактує означене питання, базуючись на концепції С. О. Федюкіна (Федюкин, 1965, с. 26; Федюкин, 1972, с. 33). Зокрема, В. П. Литвинова стверджує, як С. О. Федюкін, що водорозділ ставлення старої інтелігенції до радянської влади проходив не між групами інтелігенції, як було раніше прийнято стверджувати, а всередині цих груп. З цим твердженням ми погоджуємося. У дисертації В. П. Литвинової, на жаль, майже не висвітлюються питання ролі профспілкових організацій, пролеткультів та зміновіхівства в долі старої інтелігенції України.

Отже, дисертації й праці, які існували на кінець 70-х рр. ХХ ст., лише фрагментарно висвітлюють питання долі старої інтелігенції України в часи Української революції 1917–1921 рр. Вони свідчать, що основна увага в них приділялась долі учительства та інженерно-технічної інтелігенції. До того ж, дослідження вказаних питань, зрозуміло, здійснювалось на основі комуністичної ідеології та більшовицьких догматів.

Окремо слід відзначити деякі праці, присвячені проблемам формування радянської інтелігенції України (Интеллигенция советской Украины (некоторые вопросы историографии и методологии), 1988; Ткачова, 1985). У них науковці, хоча й обігово, але розглядають проблеми взаємин влади та інтелігенції під час Української революції 1917–1921 рр. Оприлюднюючи цікавий фактографічний матеріал, дослідники в традиційно комуністичній трактовці порушують і питання щодо старої інтелігенції України під час Української революції 1917–1921 рр.

Однією з фундаментальних праць із проблем української інтелігенції є монографія Г. Б. Касьянова (Касьянов, 1992). У ній досліджуються питання історії української інтелігенції в складний і трагічний період 1920-х — 1930-х рр. ХХ ст. Основна увага приділяється створенню так званої «нової» інтелігенції, яка відрізнялася від старої інтелігенції робітників і селян своїм, як пише дослідник, соціально-класовим походженням та соціально-психологічними характеристиками. До того ж, у монографії приділяється значна увага трагічним соціально-політичним подіям, що були основою означених процесів. Показово, що автор детально і з нових не комуністично-догматичних методологічних основ висвітлює і трагічну долю фактичного знищення старої української інтелігенції. Щоправда, на жаль, розгляд питання щодо долі старої інтелігенції під час Української революції 1917–1921 рр. не входив у плани Г. В. Касьянова.

Варто вказати і про джерельну базу означеної тематики, яка є надзвичайно широкою. Значний документальний матеріал знайдено у фондах різноманітних архівів, рукописних фондах бібліотек, збірках документів, статистичних видань, у фондах громадських організацій, преси,

періодики тощо. Так, наприклад, під часі роботи над темою було вивчено більше 20 найвідоміших журналів того часу, зокрема: «Більшовик України», «Летопись революции», «Бюллетень агитатора», «Известия ЦККП(б)У», «Политработник Украины», «Кадры», «Комуністична освіта», «За масову комуністичну освіту», «Бюллетень Центрального архівного управління УССР», «Наука и техника», «Культурный фронт», «Культурная революция», «Вестник АН УССР», «Вестник статистики Украины», різноманітні бюлетені з різних питань народного господарства, культурного будівництва тощо.

Виявлені та використані матеріали із більше 15 газетних видань того часу: «Правда», «Коммунист», «Більшовик», «Пролетарий», «Народний учитель», «За культурну революцію», «Літературна газета», «Геть неписьменість», «Учительська газета», «За коммунистическое просвещение», «Література і мистецтво», «Вісті ВУЦВК» та ін.

Також вивчені та оброблені документи основних архівів України, зокрема було фронтально оглянуто більше 400 справ 45 фондів різноманітних колишніх державних партійних і профспілкових органів та організацій всеукраїнського, регіонального масштабу.

Таким чином, вивчено велику кількість документів, переважно архівних, матеріали яких і становлять джерелознавчу базу цього дослідження. До того ж, розглянуто і використано документи, що містилися у виданих збірках. Так, за вказаною тематикою видано кілька багатомномних збірок документів. У 1957 р., наприклад, побачило світ двотомне видання, присвячене вищій школі Української РСР, у якому автори розмістили і документи періоду 1917–1921 рр. (Вища школа Української РСР за 50 років, 1967). Водночас видано збірку документів з історії створення і діяльності Академії наук України (Історія Академії наук Української РСР, 1967). В означених виданнях оприлюднені документи, що стосуються й історії української інтелігенції в період Української революції 1917–1921 рр.

Цікаві дані за означеною проблематикою знаходимо у виданнях, які підготовлені учасниками або керівниками тих подій. Так, В. Винниченко оприлюднив своє видання, яке, як відомо, складалося із декількох частин. У них він робить спробу висвітлення історії відродження української нації в часи Української революції. Водночас надаються авторські аналіз та оцінка поведінки різних верств населення, зокрема інтелігенції, до революційних подій, Центральної Ради, Української народної республіки, Гетьманщини, Директорії (Винниченко, 1920).

На сьогодні тематика «Інтелігенція і влада», «інтелігенція і революція» поповнилась значною кількістю різноманітних публікацій. Так, у статті О. Балицької висвітлюється питання участі української інтелігенції в українізації шкіл з березня 1917 по квітень 1918 р. (Балицька, 1995).

Загальні публіцистичні уявлення про культуру, політику та інтелігенцію подаються в брошурі Р. Гром'як (Гром'як, 1996). Частково порушують це питання і автори монографії про ілюзії та катастрофи «комуністичного раю» в радянській Україні з 1917 по 1938 рр. (Єфименко, 2017).

Цікаві й своєрідні роздуми про ставлення інтелігенції України до влади, про її роль у розвитку суспільства містяться в статті О. Кіндратець (Кіндратець, 2009, с. 38–41). Щоправда, матеріал статті присвячений здебільшого сучасному стану перетворення суспільства. Подібні роздуми про інтелігенцію, націю та державність містяться і в брошурі А. Кліма (Клим, 2010).

Становить певний професійний інтерес для висвітлення обраної тематики і монографія І. Коляди (Коляда, 2010). Дослідник присвятив свою розвідку малодослідженому аспекту — функціонуванню української інтелігенції в Росії другої половини XIX — початку XX ст., що надає певні концептуальні підґрунтя для аналізу обраної нами тематики.

Для вивчення обраної тематики має певну цінність і стаття В. О. Копилова (Копилов, 2005, с. 95–100), присвячена одному із відомих творців державності, який зробив свій внесок у розвиток вказаної тематики в часи Української революції 1917–1921 рр. Причому автор свідчить, що В. Липинський надавав інтелігенції вирішальну роль інтелігенції у творенні держави та нації. Ролі інтелігенції в українському суспільно-політичному житті різних історичних епох у визначенні відомого громадсько-політичного діяча Л. Лук'яненка присвятила свою статтю І. Б. Кривдіна (Кривдіна, Кістякова, 2015, с. 238–248).

Слід згадати і роздуми О. Кривицької про роль української інтелігенції в партійному будівництві під час буремних 1917–1918 років (Кривицька, 1997, с. 334–340).

Особливо зацікавлюють праці В. П. Петрова, у яких аргументована концепція про те, що знищувальні тенденції більшовизму ніде і ні в чому не виявлялися так безжалісно, невибачно і так гостро, як у ставленні до української інтелігенції і особливо під час Української революції 1917–1921 рр. І це було проявом людиноненависницької комуністичної політики, в якій панував принцип «хто не з нами, той — ворог, якого треба знищувати» (Петров, 2010, с. 79–99; Петров, 2013).

Для дослідження обраної проблематики необхідним є аналіз монографії А. Телячого, що присвячена українській літературно-мистецькій інтелігенції в національно-культурному відродженні в часи Української революції 1917–1921 рр. (Телячий, 2014). Фактографічний матеріал цієї монографії надає певну можливість аналізувати соціальні та політичні позиції, літературно-мистецької інтелігенції під час Української революції 1917–1921 рр.

Монографія підготовлена на основі широкої джерельно-історіографічної бази, що надало змогу автору охарактеризувати творчу діяльність літераторів і художників, визначивши їхні здобутки в галузях літератури та образотворчого мистецтва. Можна з упевненістю заявити, що аналіз автором наявної на сьогодні джерельно-історіографічної бази надає підстави стверджувати, що обрана нами тематика і до сьогодні ще чекає на свого дослідника, хоча існує чимало робіт, автори яких опосередковано торкаються нашої тематики або окремих її аспектів.

Ю. В. Телячий, за його твердженнями, мав на меті довести, що в часи Української революції 1917–1921 рр. літератори та художники зробили значний внесок у національно-культурне відродження в ті жахливі часи розрухи, голоду, епідемій, громадянської війни, більшовицької навали, іноземної інтервенції, зміни більше десяти різних влад, режимів та політичних рухів тощо. Все це свідчить зайвий раз про те, що стара інтелігенція, попри карколомні історичні обставини, продовжувала свою діяльність при усіх владах і труднощах, сподіваючись на кращу долю і чекаючи кінця жахливим подіям того часу.

Оскільки ця монографія основана на широкій джерельно-історіографічній базі й змістовно стосується долі літераторів та художників у часи Української революції 1917–1921 рр., то є потреба детальнішого аналізу цього видання. Так, у вступі Ю. В. Телячий зазначає, що «Головним своїм завданням автор бачить відродження узагальнюючої панорами культуротворчої діяльності української інтелігенції в часи національно-культурного відродження (1917–1921 рр.)» (Телячий, 2014, с. 6).

Аналізуючи питання щодо участі української інтелігенції в суспільному житті напередодні революції 1917 р., автор нагадує, що Україна на початку ХХ ст. вражала значним відсотком неписьменного населення — відсоток грамотності дорівнював 16,4, з вищою освітою налічувалося близько 24 тис. осіб, а зі середньою спеціальною — близько 17 тис., тобто — 41 тис. «дипломованих спеціалістів». А загалом, за даними всеросійського перепису 1897 р., частка інтелігенції Російської імперії, яка була зосереджена в Україні, становила 13,6% усіх діячів науки, освіти, літератури і мистецтва (Телячий, 2014, с. 50). Показово, що на час перепису в Україні проживало 46 тис. українців із середньою чи вищою освітою, тобто лише 0,3 % всього населення (Телячий, 2014, с. 58).

Лютнева революція 1917 р. спричинила в Україні зростання національної свідомості, особливо серед інтелігенції, яка виявила готовність і здатність до національно-культурного будівництва (Телячий, 2014, с. 70). Принаймні подібні настрої були притаманні передусім національно налаштованій інтелігенції України.

Автор, розглядаючи діяльність літературних і художніх фахівців часів Української Центральної Ради, зосереджує увагу на діяльності

представників інтелігенції в організації роботи керівних структур в означених сферах. Подібна картина постає і при висвітленні періодів гетьманату Павла Скоропадського і Директорії УНР. «Надзвичайно складні реалії 1917–1921 рр. за УНР, гетьманату Павла Скоропадського, Директорії УНР в Україні, — висновує Ю. В. Телячий, — не завжди сприяли продовженню культурних перетворень і підтримки літературно-мистецької інтелігенції з боку держави та її частини суспільства» (Телячий, 2014, с. 144). «Отже, — наголошує автор, — ... в 1917–1921 рр. в Україні відбувалися процеси з активізації діяльності національних літературно-мистецьких інституцій, створення яких раніше гальмувалося російським царизмом. Ініціатором їх організації виступила передова творча інтелігенція» (Телячий, 2014, с. 178).

Цікавими з точки зору новизни фактографічного матеріалу є підрозділи, присвячені літературно-мистецькій періодиці й книговидавничій і виставковій діяльності літераторів та художників України тих часів. Автор підкреслює, що «Важливою складовою культуротворчої діяльності української інтелігенції в 1917–1921 рр. стали результати творчості, визначення конкретного особистого внеску її представників у розвиток таких важливих структурних елементів вітчизняної культури, як художня література, образотворче мистецтво, літературна критика та мистецтвознавство» (Телячий, 2014, с. 248). І сторінки монографії доводять це, уміщуючи на собі імена десятків нових і вже відомих представників літературно-художньої інтелігенції, яка так активно проявила себе у відродженні національно-культурного руху в Україні.

І, нарешті, в останньому п'ятому основному розділі монографії автор зосередив увагу на здобутках української літературно-мистецької інтелігенції під час Української революції 1917–1921 рр. Цей розділ охоплює більше третини змістовного обсягу монографії. Головна увага в ньому приділяється питанням внеску інтелігенції в українську літературу, досягненням митців у галузі образотворчого мистецтва та активізації літературно-мистецької критики. Водночас Ю. В. Телячий висвітлює означені питання із залученням маловідомих матеріалів щодо діяльності на ниві національно-культурного відродження і представників емігрантських літературно-мистецьких кіл. Показовим, знову ж таки, є факт висвітлення долі сотень представників літературно-мистецької інтелігенції та їхніх праць, які, попри поразку Української революції 1917–1921 рр., внесли духовний політичний вклад у національно-культурну скарбницю України, у справу подальшого будівництва незалежної української держави.

Слід зауважити, що автор монографії в полемічному запалі, охоплений громадою ґрунтового і цікавого фактографічного матеріалу

недооцінює або не згадує тих жахливих умов, у яких творили і жили, а точніше — виживали, представники літераторів та художників, як, до речі, і основна маса старої інтелігенції. Щоправда, у висновках до монографії автор нагадав, що «Жовтневий переворот 1917 р. у м. Петрограді, а потім збройне насильницьке встановлення більшовицької влади в Україні, призвели до трагічних соціальних катаклізмів і духовних втрат, національного розбрату. Війна радянської Росії з УНР і поразка останньої були сприйняті значною частиною інтелігенції як узурпація демократичних завоювань соціально-визвольного руху і як крах українського національного відродження» (Телячий, 2014, с. 410). До того ж, слід нагадати, що відсоток національно налаштованої інтелігенції в Україні серед старої інтелігенції був мізерним, незначним за кількістю, а відсоток літературної інтелігенції та її представників серед художників — ще меншим. Але це не применшує значного внеску Ю. В. Телячого в розробку означеної тематики. Щоправда автор монографії аж ніяк не переймався і не мав на меті аналізувати процеси взаємин старої інтелігенції загалом і різних режимів та влад під час Української революції 1917–1921 рр. Однак ця фундаментальна монографія надає багатий матеріал для роздумів щодо обраної нами тематики.

Питання взаємин інтелігенції та влади під час Української революції 1917–1921 рр. порушують й автори деяких дисертаційних робіт. Так, наприклад, у дисертації Л. В. Кравчука розглядаються питання культуротворчої діяльності та освітянської проблематики доби Української революції. Щоправда, автор пильну увагу приділяє культуротворчій діяльності різних освітніх організацій (Кравчук, 1996). Про політику гетьмана П. Скоропадського в галузі освіти, науки, мистецтва в 1918 р. йдеться в дисертації О. П. Машевського (Машевський, 1997). Зауважимо, що дослідник зосередив свою увагу переважно на заходах освітнього відомства. Якщо в подібних працях не порушувалося завдання висвітлення ролі інтелігенції у культуротворчих процесах, то в деяких дисертаціях ці питання ставляться. Так, наприклад, у дисертації С. І. Нестулі аналізується діяльність представників наукової та творчої інтелігенції з розбудови Всеукраїнського Археологічного комітету (Нестуля, 1998). У дослідженні науковець хронологічно розглядає і період Української революції 1917–1921 рр. Щоправда, автор надає перевагу не стільки розгляду ролі інтелігенції у вказаному процесі, скільки приділяє увагу процесу формування апарату управління ним.

Слід зазначити, що за останні роки оцінка подій Української революції 1917–1921 рр. докорінно змінилася. «Із проголошенням незалежності України, — як справедливо і обґрунтовано стверджує відомий український історик В. Ф. Верстюк, — кольорова гама подій 1917–1921 рр. поступово почала втрачати суцільне червоне забарвлення,

спочатку розбавляючи, а трохи пізніше й замінюючи його синьо-жовтими тонами» (Верстюк, 2017, с. 15). На сьогодні, до речі, дослідники обґрунтували доцільність розгляду подій того часу в Україні як події Української революції 1917–1921 рр. (Кралоук, 2017, с. 1).

Слід зауважити, що до 100-річчя Української революції видано кілька статей, присвячених подіям тих часів. Так, з'явилося дослідження В. Сергійчука, присвячене Центральній Раді, яка характеризувалася як уособлення реалізації вікового прагнення українського народу до незалежності (Сергійчук, 2017, с. 4–6). Існують й інші видання, які висвітлювали події Української революції 1917–1921 рр. Серед цих видань виокремлюють енциклопедичні збірки. До них, наприклад, належить Універсальний словник-енциклопедія (УСЕ: Універсальний словник-енциклопедія, 2003). Такі дослідження надають матеріал для розуміння політичної і соціальної діяльності тих часів.

У деяких працях зроблена спроба аналізу взаємин влади й народу, «верхів» і «низів» в часи Української революції 1917–1921 рр. Так, наприклад, П. Кралоук присвятив свою статтю подібним питанням (Кралоук, 2018, с. 21). Науковець стверджує, що Україна, починаючи з ХІХ ст., мала слаборозвинену українську національну свідомість. І це було пов'язано з розпорошеністю української національної еліти, яка частинами входила то до складу Російської імперії, то до Польщі, то до Угорщини, то до Румунії тощо. Адже українські землі в різні часи належали різним державам, які «дбайливо» нав'язували свою культуру цим частинам української інтелігенції. Автор убачає, що основними причинами поразки визвольних змагань 1917–1920 рр. була саме «розбалансованість» української еліти й народних мас. «... За часів гетьманату, — пише П. Кралоук, — були зроблені значні кроки в розбудові державних структур і культурних інституцій. Але, на жаль, гетьманська влада зневажливо ставилася до українського національного руху. Дистанціювалася вона й від українського населення» (Кралоук, 2018, с. 21). Як відомо, подібна політика гетьманату зумовила його падіння.

П. М. Бондарчук присвятив своє дослідження національно-культурній політиці більшовиків в Україні на початку 1920-х рр. Водночас у ній з нових критичних методологічних позицій кінця 90-х рр. ХХ ст. науковець частково порушує і питання взаємин влади й інтелігенції 1917–1921 рр. (Бондарчук, 1998, с. 3–45). Автор справедливо зазначає, що події Української національно-демократичної революції 1917–1920 рр. (як тоді формулювали — В. Ш.), що продемонстрували палке і непохитне прагнення українців до державної незалежності і 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 заформалізовано 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 підкорювалася Москві. І це призвело до посилення еміграції з України та викликало посилення невдоволення народних мас.

Цікаво висвітлені проблеми уроків Гетьманату та національної ідеї України стосовно сучасних умов в статті Ігоря Смешка (Смешко, 2018, с. 14–15). У ній стверджується, що тільки національна ідея змогла б об'єднати навколо гетьмана і Захід, і Схід України. Це могло б створити соціальну базу для руйнівних процесів для української незалежності ворожих і популістських гасел на кшталт — «Земля селянам», «Заводи і фабрики — робітникам», «Війна палацам», «Уся влада — Радам». Подібні соціалістичні гасла, на жаль, поділялися і М. Грушевським, і українськими есерами, і соціал-демократами Микитою Шаповалом, і Симоном Петлюрою, і Володимиром Винниченком. І автор переконливо доводить, що ці гасла невідворотно вели до перемоги в Україні влади російських більшовиків, які для цього навіть загравали певний час з «українізацією» культурного життя в зросійщеній Україні (Смешко, 2018, с. 14).

П. Скоропадський, на відміну від Петлюри і Винниченка, передбачив подібний сценарій, коли «молох більшовизму» переможе і «Більшовизм, знищивши всіляку культуру, перетворив би нашу країну на висохлу пустелю, де з часом усівся б капіталізм, але який!.. Не той слабкий, м'якотілий, який жеврів у нас досі, а всесильний бог, у ногах якого буде плазувати той таки народ» (Смешко, 2018, с. 14). Подібне містилося і у відкритому листі до Головного отамана Симона Петлюри, який очолив державний заколот проти Гетьмана, полковника Петра Болбочана. В опублікованому ним 26 січня 1919 р. листі, героєм боротьби з більшовиками на сході України і в Криму, він з обуренням писав: «Бідна Україна, ми боремося з більшовиками, весь культурний світ піднімається на боротьбу з ним, а український новостворений уряд УНР йде на зустріч більшовизмові й більшовикам!.. Ви не можете розібратися в самих простих життєвих питаннях, а лізете в керівники великої держави, лізете в законодавці, замість того, аби бути самими звичайними урядовцями і писарцями» (Смешко, 2018, с. 14). І цей лист, як пише автор статті, вартував життя мужньому офіцерові — його катували і розстріляли за наказом С. Петлюри у тому ж 1919 році (Смешко, 2018, с. 15).

Автор статті І. Смешко зауважив, що: «Павлу Скоропадському вдалося за короткий час зробити для України досить багато. Він нормалізував

економіку і відновив діяльність державного апарату, увів національну грошову одиницю і стабілізував фінансову систему, запустив українські школи, університети, театри та створив заново Національну академію наук і Національні архів і бібліотеку» (Смешко, 2018, с. 6).

І ще. Сьогодні актуальна тема — творення Української православної автокефальної церкви (Томоса). А це нас цікавить, оскільки за цим стояла і стоїть не тільки церковна паства, але й численні її прихильники, зокрема й інтелігенція. Розвідка А. Маслакова саме цьому і присвячена (Маслаков, 2018, с. 11). У статті нагадується, що Центральна Рада відклала це питання на потім. П. Скоропадський збирався щось робити, але не встиг, С. Петлюра ж вже 1 січня 1919 р. підписав «Закон об автокефалии Украинской православной церкви и ее высшего правительства». Однак Константинополь не встиг його затвердити — закінчилась влада Директорії (Маслаков, 2018, с. 11).

Висновки. Отже, аналіз джерел та літератури, у яких йшлося про взаємини інтелігенції і різних влад, зокрема і радянської, під час Української революції 1917–1921 рр., надає підстави стверджувати про актуальність і малодослідженість означеної проблематики. В існуючих, переважно есе і статтях, документальних джерелах, які збереглися і стосуються обраної тематики, йдеться головним чином про взаємини інтелігенції з радянською владою в часи Української революції 1917–1921 рр.. Надзвичайно мало праць, присвячених взаєминам інтелігенції з іншими режимами і владами, яких на той час в різні роки революції налічувалося більше чотирнадцяти. Багато в чому це пояснюється тим, що більшовицький режим тричі за означений період встановлювався в Україні і, завдяки російським більшовицьким воєнізованим формуванням, остаточно закріпився в Україні. З цим також пов'язано і те, що джерельна база стосовно інших режимів і влад того часу мало збереглася, а радянська влада доклала зусиль, щоб взагалі не існувало подібних джерел, а існували тільки її джерела. І дослідники радянського періоду, базуючись на марксистсько-ленінській догматичній доктрині, висвітлювали добровільно чи вимушено те, що було вигідно радянському режиму. Зрозуміло, що всі влади, режими внутрішніх і зовнішніх сил вороже ставилися до української ідеї, ідеї незалежності України, національного руху та самої української інтелігенції як керманіча і основної сили цього руху. Аналіз джерел і літератури за означеною тематикою також свідчить, що і до сьогодні існує нагальна актуальність у дослідженні на новій концептуальній методологічній основі проблем взаємин інтелігенції з різними владами і режимами в часи Української революції 1917–1921 рр. Водночас враховуючи названі об'єктивні обставини, автор змушений приділяти основну увагу взаєминам інтелігенції з більшовицьким режимом часів революції. Адже кожне нове слово,

кожне нове ім'я, кожні нові документально підтверджені дані щодо представників старої інтелігенції України доповнять трагічну історію її долі. Зрештою, як ми в черговий раз переконалися, стару інтелігенцію варварськи використав і знищив більшовицький режим в Україні. Та ж її частина, що встигла емігрувати, змушена була внаслідок жебрацького існування також шезнути з історичної арени.

Як не дивно, соціально-політична, економічна і навіть дещо військова ситуація в Україні під час Української революції 1917–1921 рр. нагадує, певною мірою, сучасну ситуацію в Україні. І боротьба між собою різних політичних угруповань за владу, і вплив на суспільство, і розбід, розшарування і безпорядки, які прокотилися по країні, і гібридна війна, розв'язана Російською Федерацією проти України, і втручання іноземних держав у внутрішні справи і зовнішню політику Української держави, і різнобарвна поведінка різних верств українського суспільства, української еліти, української інтелігенції, і боротьба різних сил й угруповань за або проти незалежності України та її культури, і невизначеність шляхів подальшого економічного, політичного і духовного розвитку суспільства, і, нарешті, навіть боротьба за Томос, за створення Української православної автокефальної церкви та багато інших екстраполюючих положень тих часів і сьогодення... І помилки минулого, на жаль, дедалі частіше повторюються в карколомній ситуації сучасності. І це трагічно. Саме тому так необхідно досліджувати і аналізувати події Української революції 1917–1921 рр., її не стільки позитиви, які, безсумнівно, були наявні, скільки ті негативи, які призвели до трагічних наслідків для Української держави, українського народу, української інтелігенції, для української незалежності. І для цього дослідження цікаво і необхідно вивчити ситуацію та історію взаємин інтелігенції, різних влад під час Української революції 1917–1921 рр. Як відомо, Президент України у Зверненні до українського народу з нагоди відзначення 100-річчя подій Української революції 1917–1921 рр. зазначив, що «Сьогодні ми не стільки святкуємо, скільки аналізуємо помилки наших далеких попередників. Аналізуємо для того, щоб зараз уникнути подібного самим» (Порошенко, 2017, с. 2).

Список посилань

- Балицька, О. (1995). Посієш добро — збереш золото: просвітницька діяльність української інтелігенції (березень 1917 — квітень 1918 рр.). *Українська культура*, 2, 30–32.
- Бондар, А. Г., Курносів, Ю. О. (1964). *У навчанні та праці: підготовка кадрів інтелігенції в Українській РСР*. Київ: Наукова думка.
- Бондарчук, П. М. (1998). *Національно-культурна політика більшовиків в Україні на початку 1920-х рр.* Київ: Інститут історії України НАН України, 1998. 45 с. (Історичні зошити).

- Верстюк, В. Ф. (2017). Від «Великой Октябрьской социалистической революции и гражданской войны на Украине (1917–1920)» до «Нарисів історії Української революції» й далі: трансформації дослідницької парадигми. *Український історичний журнал*, 3, 8–23.
- Винниченко, В. (1920). *Відродження нації (історія української революції [марець 1917 р. — грудень 1919 р.]*). (У 3 ч. Ч. 2). Київ; Відень: Дзвін.
- Вища школа Української РСР за 50 рр.*. (1967). (У 2 ч. Ч. 1). (1917–1945 рр.). В. І. Пітов (Ред.). Київ: Видавництво Київського університету.
- Гром'як, Р. (2009). *Культура. Політика. Інтелігенція: публіцистика літературознавця*. Тернопіль: Джура.
- Гутянський, С. К. (1961). *Культурное строительство на Украине в годы гражданской войны (1919–1920)*: (Автореф. дис. канд. ист. Наук). Академия наук УССР, Отделение обществ. наук. Киев.
- Єфименко, Г., Примаченко, Я., Юркова, О. (2017). *Україна Радянська. Ілюзії та катастрофи «комуністичного раю», 1917–1938 роки*. Г. Єфименко (Ред.). Харків: Клуб сімейного дозвілля. (Історія без цензури).
- Золотоверхий, І. Д. (1961). *Становлення української радянської культури (1917–1920 рр.)*. М. В. Коваль (Ред.). Київ: Видавництво АН УССР.
- Интеллигенция Советской Украины (некоторые вопросы историографии и методология исследования)*. (1988). Ю. А. Курносоев (Ред.). АН УССР, Институт истории. Киев: Наукова думка.
- Історія Академії наук Української РСР*. (1967). (У 2 кн. Кн. 1). Б. С. Патон (Ред.). Київ: Голов. ред. УРЕ.
- Касьянов, Г. В. (1992). *Українська інтелігенція 1920–30-х рр.: соціальний портрет та історична доля*. Київ: Глобус: Вік; Едмонт: Канадський інститут українських студій Альбертського Університету.
- Кіндратець, О. (2009). Інтелігенція та політична еліта. *Світгляд*, 6, 38–41.
- Клим, А. (2010). *Інтелігенція. Нація. Державність*. Тернопіль: Політек.
- Коляда, І. (2010). *Українська інтелігенція в Росії: суспільно-політична та соціально-культурна діяльність (друга половина XIX — початок XX ст.)*. Київ: Інститут історії України НАН України.
- Копилов, В. О. (2005). Творення влади, держави: інтелігенція в соціальному проекті В'ячеслава Липинського. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Теорія культури і філософія науки*, 660, 95–100. Харків.
- Кравчук, Л. В. (1996). *Культуротворча діяльність та просвітницький рух в період української державності 1917–1920 рр.* (Дис. канд. іст. наук: 07.00.01). Тернопільська академія народного господарства. Тернопіль.
- Кралюк, П. (2017, 25–31 марта). Наша «неправильная» революція 1917–1920 років: події 1917–1920 гг. в Україні часто називають визвольною боротьбою. *Зеркало недели*, с. 1, 15.
- Кралюк, П. (2018, 20-21 липня). Про два окремі світи: чому в Україні не можуть порозумітися «верхи» і «низини»? *День*, с. 21.
- Кривдіна, І. Б. (2015). Л. Лук'яненко про роль інтелігенції в українському суспільно-політичному житті у різні історичні епохи. *Інтелігенція і влада*.

- Серія: Історія, Збірник наукових праць.* 33, 238–248. Міністерство освіти і науки України, Одеський національний політехнічний університет. Одеса.
- Кривицька, О. (1997). Парти́йний досвід української інтелігенції (1917–1918 рр.). *Центральна Рада і український державотворчий процес (до 80-річчя створення Центральної Ради)*, Матеріали наукової конференції, 20 березня 1997 року (у 2 ч. Ч. 2, с. 334–340). НАН України, Інститут історії України. Київ.
- Ленін, В. І. (1974). Дитяча хвороба «лівизни» в комунізмі. *Повне зібрання творів* (Т. 41, с. 1–97). Київ.
- Ленін, В. І. (1973). Промова на II Всеросійському з'їзді рад народного господарства 25 грудня 1918 р. *Повне зібрання творів* (Т. 37, с. 377–384). Київ.
- Ленін, В. І. (1973). Чергові завдання радянської влади. *Повне зібрання творів* (Т. 36, с. 155–195). Київ.
- Литвинова, В. П. (1972). *Борьба за использование буржуазной технической интеллигенции в социалистическом строительстве в годы гражданской войны и восстановления народного хозяйства: (на материалах Украины)*. (Дис. ... канд. ист. наук: 00.02). Харьковский государственный университет имени А. М. Горького. Харьков.
- Маслаков, А. (2018, 11–18 октября). Украина осталась без томоса из-за церковной бюрократии и войны. *Комсомольская правда в Украине*, с. 11.
- Машевський, О. П. (1997). *Політика уряду гетьмана П. Скоропадського в галузі освіти, науки, мистецтва (квітень-грудень 1918 року)*. (Автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01). Київський університет імені Тараса Шевченка. Київ.
- Михеев, С. П. (1976). *Деятельность Коммунистической партии по привлечению интеллигенции на сторону Советской власти в годы гражданской войны (1918–1920 гг.)*: (на материалах Украины). (Автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.01). Одесский университет имени И. И. Мечникова. Одесса.
- Нестуля, С. І. (1998). *Роль наукової та творчої інтелігенції в становленні Всеукраїнського Археологічного комітету (1917 — початок 30-х рр.)*. (Автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01). Запорізький державний університет. Запоріжжя.
- Петров, В. П. (2010). Українська інтелігенція — жертва большевицького терору. *Слово і час*, 10, 79–99.
- Петров, В. (2013). *Українська інтелігенція — жертва большевицького терору*. Л. Івшина (Ред.). Київ: Українська прес-група. (Бібліотека газети «День»).
- 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 рр.. *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.

- Ребрик, А. А. (1978). *Идеологическая работа Коммунистической партии среди технической интеллигенции: (опыт партийных организаций Украины 1921–1925 гг.)*. (Автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.01). Киевский государственный университет имени Т. Г. Шевченко. Киев.
- Сергійчук, В. (2017, 17 березня). Центральна Рада представляла віковічні прагнення нашого народу до суверенності. *Голос України*, с. 1, 5.
- Смешко, І. (2018, 3–4 серпня). Невивчені уроки Гетьманату та національна ідея України у сучасних умовах. *День*, с. 6–7.
- Смешко, І. (2018, 10–11 серпня). Невивчені уроки Гетьманату та національна ідея України у сучасних умовах. *День*, с. 14–15.
- Советская интеллигенция: (история формирования и роста 1917–1965 гг.)*. (1968). Академия общественных наук при ЦК КПСС, Каф. истории советского общества. Москва: Мысль.
- Советская интеллигенция: краткий очерк истории (1917–1975)*. (1977). Москва: Политиздат.
- Телячий, Ю. В. (2014). *Українська літературно-мистецька інтелігенція в національно-культурному відродженні (1917–1921 рр.)*, Монографія. Тернопіль: Терно-граф.
- Ткачова, Л. І. (1985). *Інтелігенція Радянської України в період побудови основ соціалізму*. Київ: Наукова думка.
- УСЕ: Універсальний словник-енциклопедія*. (2003). М. Попович (Ред.). Київ: Всеувиито: Новий друк.
- Федюкин, С. А. (1972). *Великий Октябрь и интеллигенция: из истории вовлечения старой интеллигенции в строительство социализма*. АН СССР, Ин-т истории СССР. Москва: Наука.
- Федюкин, С. А. (1965). *Советская власть и буржуазные специалисты*. Москва: Мысль.
- Шейко, В. Н. (1970). *Вопросы истории*, 8, 146–150. Рецензия на книгу: Советская интеллигенция: (История формирования и роста. 1917–1965 гг.) (1968). Москва: Мысль.

References

- Balytska, O. (1995). As you give, you receive: educational activities of the Ukrainian intelligentsia (March 1917 — April 1918). *Ukrainska kultura*, 2, 30–32. [in Ukrainian].
- Bondar, A. H., Kurnosov, Yu. O. (1964). *In study and at work: training the intellectuals in the Ukrainian SSR*. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
- Bondarchuk, P. M. (1998). *National and cultural policy of the Bolsheviks in Ukraine in the early 1920s*. Kyiv: Institute of History of Ukraine, National Academy of Sciences of Ukraine, 1998. 45 p. (Istorychni zoshyty). [in Ukrainian].
- Verstiuik, V. F. (2017). From the Great October Socialist Revolution and the Civil War in Ukraine (1917–1920) to Essays on the History of the Ukrainian Revolution, and Further: Transformations of the Research Paradigm. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*, 3, 8–23. [in Ukrainian].

- Vynnychenko, V. (1920). *National Revival (History of the Ukrainian Revolution [March 1917 — December 1919])*. (In 3 parts. Part 2). Kyiv; Viden: Dzvyn. [in Ukrainian].
- Higher school of the Ukrainian SSR for 50 years*. (1967). (In 2 parts. Part 1). (1917–1945). V. I. Pitov (Editor). Kyiv: Kyiv University Publishing House. [in Ukrainian].
- Hromiak, R. (2009). *Culture. Policy. The intelligentsia: journalism of the literary critic*. Ternopil: Dzhura. [in Ukrainian].
- Gutyanskiy, S.K. (1961). *Cultural development in Ukraine during the years of the Civil War (1919–1920)*: (Abstract of thesis. Candidate of Historical Sciences). Academy of Sciences of the Ukrainian SSR, Department of Social Sciences. Kyiv. [in Russian].
- Yefymenko, H., Prymachenko, Y., Yurkova, O. (2017). *Soviet Ukraine. Illusions and Catastrophes of the “Communist Paradise”, 1917–1938*. H. Yefymenko, (Ed.). Kharkiv: Klub simeinoho dozvillia. (Uncensored history). [in Ukrainian].
- Zolotoverkhyi, I. D. (1961). *Development of Ukrainian Soviet culture (1917–1920)*. M. V. Koval (Ed.). Kyiv: Publishing house of the USSR Academy of Sciences. [in Ukrainian].
- The intelligentsia of Soviet Ukraine (some issues of historiography and research methodology)*. (1988). Yu. A. Kurnosov (Ed.). USSR Academy of Sciences, Institute of History. Kiev: Naukova dumka. [in Russian].
- History of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR*. (1967). (In 2 books. Book 1). B. Ye. Paton (Ed.). Kyiv: Head ed. URE. [in Ukrainian].
- Kasianov, H. V. (1992). *The Ukrainian intelligentsia of the 1920s-1930s: social portrait and historical fate*. Kyiv: Hlobus: Vik; Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies, The University of Alberta. [in Ukrainian].
- Kindratets, O. (2009). The intelligentsia and the political elite. *Svitohliad*, 6, 38–41. [in Ukrainian].
- Klym, A. (2010). *The intelligentsia. Nation. Statehood*. Ternopil: Politek. [in Ukrainian].
- Koliada, I. (2010). *The Ukrainian intelligentsia in Russia: socio-political and socio-cultural activities (the second half of 19th — early 20th century)*. Kyiv: Institute of History of Ukraine, National Academy of Sciences of Ukraine. [in Ukrainian].
- Kopylov, V. O. (2005). The Development of Power, the State: Intelligentsia in Viacheslav Lypynskiy’s Social Project. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina*. Series: Theory of Culture and Philosophy of Science, 660, 95–100. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Kravchuk, L. V. (1996). *Cultural and creative activities and educational movement in the period of Ukrainian statehood 1917–1920* (Diss. of Cand. of Historical Sciences: 07.00.01). Ternopil Academy of National Economy. Ternopil. [in Ukrainian].
- Kraliuk, P. (2017, March 25–31). Our “wrong” revolution of 1917–1920: the events of 1917–1920 in Ukraine are often called the liberation struggle. *Zerkalo nedeli*, p. 1, 15. [in Russian].

- Kraliuk, P. (2018, July 20–21). About two separate worlds: why do “the ruling circles” and “the masses” in Ukraine not understand each other”? *Den*, p. 21. [in Ukrainian].
- Kryvdina, I. B. (2015). L. Lukianenko about the role of the intelligentsia in Ukrainian social and political life during different historical periods. *Intelligentsia and power. Series: History, Zbirnyk naukovykh prats.* 33, 238–248. Ministry of Education and Science of Ukraine, Odesa National Polytechnic University. Odesa. [in Ukrainian].
- Kryvytska, O. (1997). Party experience of the Ukrainian intelligentsia (1917–1918). *The Central Rada and the Ukrainian State-Making Process (to the 80th Anniversary of the Central Rada)*, Proceedings of the Scientific Conference, March 20, 1997 (in 2 parts. Part 2, pp. 334–340). National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of History of Ukraine. Kyiv. [in Ukrainian].
- Lenin, V. I. (1974). “Left-Wing” Communism: an Infantile Disorder *Complete Works* (Vol. 41, pp. 1–97). Kyiv. [in Ukrainian].
- Lenin, V. I. (1973). Speech at the Second All-Russian Congress of Councils of National Economy on December 25, 1918. *Complete Works* (Vol. 37, pp. 377–384). Kyiv. [in Ukrainian].
- Lenin, V. I. (1973). The Immediate Tasks of the Soviet Government. *Complete Works* (Vol. 36, pp. 155–195). Kyiv. [in Ukrainian].
- Litvinova, V.P. (1972). *The struggle for the use of the bourgeois technical intelligentsia in socialist construction during the Civil War and the restoration of the national economy: (a case study of Ukraine)*. (Diss. Candidate of Hist. Sciences: 00.02). A. M. Gorky Kharkiv State University. Kharkiv. [in Russian].
- Maslakov, A. (2018, October 11–18). Ukraine was left without a tomos because of church bureaucracy and war. *Komsomolskaya Pravda v Ukraine*, p. 11. [in Russian].
- Mashevskiy, O. P. (1997). *The Policy of Hetman P. Skoropadskiy's Government in the Field of Education, Science, and Arts (April-December 1918)* (Author's abstract of the dissertation ... Candidate of Historical Sciences: 07.00.01). Kyiv Taras Shevchenko University. Kyiv. [in Ukrainian].
- Mikheyev, S. P. (1976). *Activities of the Communist Party on attracting the intelligentsia to the side of Soviet authorities in the years of the Civil War (1918–1920): (the case of Ukraine)*. (Author's abstract of dissertation ... Candidate of Hist. Sciences: 07.00.01). Odessa I.I. Mechnikov University. Odessa. [in Russian].
- Nestulia, S. I. (1998). *The role of the scientific and artistic intelligentsia in the work of the All-Ukrainian Archaeological Committee (1917 — early 30's)*. (Author's abstract of dissertation ... Candidate of Hist. Sciences: 07.00.01). Zaporizhzhia State University. Zaporizhzhia. [in Ukrainian].
- Petrov, V. P. (2010). The Ukrainian intelligentsia is a victim of Bolshevik terror. *Slovo i Chas*, 10, 79–99. [in Ukrainian].
- Petrov, V. P. (2010). *The Ukrainian intelligentsia is a victim of Bolshevik terror*. L. Ivshyna (Ed.). Kyiv: Ukrainska pres-hrupa. (The Library of “Den” newspaper). [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].
- Rebrik, A. A. (1978). *The ideological work of the Communist Party among the technical intelligentsia: (the experience of the party organizations of Ukraine during 1921–1925)*. (Author's abstract. Diss. ... Candidate of Historical sciences: 07.00.01). T. G. Shevchenko Kyiv State University. Kyiv. [in Russian].
- Serhiichuk, V. (2017, 17 March). The Central Rada represented the eternal aspirations of our people for sovereignty. *Holos Ukrainy*, p. 1, 5. [in Ukrainian].
- Smeshko, I. (2018, August 3–4). Unstudied lessons of the Hetmanate and the national idea of Ukraine in the current context. *Den*, p. 6–7. [in Ukrainian].
- Smeshko, I. (2018, August 10–11). Unstudied lessons of the Hetmanate and the national idea of Ukraine in the current context. *Den*, p. 14–15. [in Ukrainian].
- The Soviet intelligentsia: (the history of the development of 1917–1965)*. (1968). Academy of Social Sciences under the Central Committee of the CPSU, Department of History of Soviet Society. Moscow: Mysl. [in Russian].
- The Soviet intelligentsia: a brief essay of history (1917–1975)*. (1977). Moscow: Politizdat. [in Russian].
- Teliachyi, Yu. V. (2014). *Ukrainian Literary and Artistic Intelligentsia in National and Cultural Revival (1917–1921)*, Monograph. Ternopil: Terno-Hraf. [in Ukrainian].
- Tkachova, L. I. (1985). *The Intelligentsia of Soviet Ukraine during the Construction of the Fundamentals of Socialism*. Kyiv: Naukova Dumka. [in Ukrainian].
- USE: Universalnyi slovnyk-entsyklopediia (Universal Dictionary — Encyclopedia)* (2003). M. Popovych (Editor). Kyiv: Vsevyto: Novyi druk. [in Ukrainian].
- Fedyukin, S. A. (1972). *The Great October Revolution and the intelligentsia: from the history of the involvement of the old intelligentsia in the construction of socialism*. USSR Academy of Sciences, Institute of History of the USSR. Moscow: Nauka. [in Russian].
- Fedyukin, S. A. (1965). *The Soviet power and bourgeois specialists*. Moscow: Mysl. [in Russian].
- Sheyko, V. N. (1970). *The Issues of History*, 8, 146–150. Book review: The Soviet intelligentsia: (The History of Development. 1917–1965). (1968). Moscow: Mysl. [in Russian].

Надійшла до редколегії 01.10.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.02

УДК 008:784.4:314.74

Д. Г. Трегубов, кандидат технічних наук, доцент, Національний університет цивільного захисту України, м. Харків

sxhrtregubov1970@nuczu.edu.ua

<http://orcid.org/0000-0003-1821-822X>

І. М. Трегубова, керівник гуртка, методист, КЗ «Центр дитячої та юнацької творчості №1 Харківської міської ради», м. Харків

tregubova0606@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0787-8882>

РЕТРОСПЕКТИВА ВІДОБРАЖЕННЯ РОЗЛУКИ З БАТЬКІВЩИНОЮ В ПІСЕННІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНЦІВ¹

Розглянуто культурний феномен відображення в різних видах літературної творчості стану розлуки з рідною землею, Україною, а також його вплив на людину в означеному стані. Визначено види стану розлуки з рідною землею та здійснено ідентифікацію їхнього віддзеркалення в пісенній і літературній спадщині українського народу. Виокремлено новий вид розлуки з рідною землею — примусова втрата рідної мови на власній Батьківщині. Показано, як у народних та сучасних піснях розглядаються аспекти проблеми. Акцентовано на використанні типових знаків єднання з рідною землею — символів України. Звернуто увагу, що деякі думи, пісні містять пряме повчання, спрямоване до слухача. У знайденому варіанті пісні «Побратався сокіл...» є нова строфа, яка містить прохання: «Навчи ж моїх діток... На чужині щастя... не шукай!». У контексті аспектів розлуки з Україною та сучасного стану культури розглянуто поняття «євшан-зілля».

Ключові слова: *розлука з Україною, втрата рідної мови, пісня, символи України, культурна ідентичність, євшан-зілля.*

Д. Г. Трегубов, кандидат технических наук, доцент, Национальный университет гражданской защиты Украины, г. Харьков

И. М. Трегубова, руководитель кружка, методист, КЗ «Центр детского и юношеского творчества №1 Харьковского городского совета», г. Харьков

РЕТРОСПЕКТИВА ОТРАЖЕНИЯ РАЗЛУКИ С РОДИНОЙ В ПЕСЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ УКРАИНЦЕВ

Рассмотрен культурный феномен отражения в различных видах литературного творчества состояния разлуки с родной землей, Украиной, а также его влияние на человека в рассматриваемом состоянии. Определены виды состояния разлуки с родной землей и проведена идентификация их отражения в песенном и литературном наследии украинского народа. Выделен новый вид разлуки с родной землей — вынужденная потеря родного языка на собственной Родине. Показано, как в народных и современных песнях рассматриваются аспекты проблемы. Акцентировано на использовании типичных знаков единения с родной землей — символов Украины.

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

Обращено внимание, что некоторые думы, песни содержат прямое наставление, направленное к слушателю. В найденном варианте песни «Побратался сокол...» есть новая строфа, содержащая просьбу: «Научи же моих детей... На чужбине счастья... не искать». В контексте аспектов разлуки с Украиной и современного состояния культуры рассмотрено понятие «евшан-зелье».

Ключевые слова: *разлука с Украиной, потеря родного языка, песня, символы Украины, культурная идентичность, евшан-зелье.*

D. G. Tregubov, Candidate of Technical Sciences, Associate Professor, National University of Civil Protection of Ukraine, Kharkiv

I. M. Tregubova, circle leader, methodologist, Public institution “Center for Children’s and Youth Creativity of the Kharkiv №1”, Kharkiv

DISPLAYING RETROSPECTIVE OF THE SEPARATION FROM NATIVE LAND IN SONG CREATIVITY OF UKRAINIANS

The relevance of the research is determined by the escalation of the issue of Ukrainians self-identification. The events of recent years in Ukraine have become a significant test for many Ukrainians by self-identification and the choice of corresponding changes in their behavior and the way of thinking.

The aim of this research is to identify references about the different types of separation from Ukraine in the song and literary heritage of Ukraine and also to reveal a personal relationship toward the native land under the condition of separation.

Research methodology. The article analyzes and systematizes the samples of the Ukrainian cultural heritage for the presence of fixation elements of Ukrainian identity. The cultural phenomenon of the separation from native land (Ukraine) displayed in different literary creativity types and their influence on a person under the condition of separation is considered. The classification of the types of the state of separation from the native land and the identification of their reflection in the song and literary heritage of the Ukrainian people are carried out.

Results. A new type of separation from the native land is highlighted; this is a forced loss of the native language. It is shown how aspects of this problem are considered in folk and modern songs. The attention on the use of typical signs of unity with the native land is focused; they have become the symbols of Ukraine. It is noted that some ballads, songs contain direct instruction to the listener. In the found version of the song “The Falcon Is Fraternalized...” there is a new stanza, which contains the request: “Teach my children ... In a foreign land ... not to look for happiness”. In the context of aspects of separation from Ukraine and the current state of culture, the concept of “Yevshan-herb” is considered. The concept of “yevshan-herb” in the context of separation from Ukraine and the current culture state is considered.

The novelty of this research is an analysis of the Ukrainians cultural identity from a historical perspective, using evidence that is enshrined in folk songs and literary heritage.

The practical significance of this research is the systematization of the types of separation from the native land and the addition of such an element as “the forced loss of the native language” to this list. These results make it possible to clarify the foundations of the cultural identity of different peoples drawing on the

example of Ukraine and create new foundations for identifying and analyzing elements of self-identification in folk art.

Keywords: *separation from Ukraine, loss of native language, song, symbols of Ukraine, cultural identity, yevshan-herb.*

Актуальність теми дослідження визначається питанням самоідентифікації українця. Події останніх років в Україні стали суттєвим випробуванням для багатьох українців в аспекті ідентифікації та необхідності відповідних змін власної поведінки й образу мислення.

Постановка проблеми. Питання самоідентифікації українця актуалізується не вперше, тому зумовлює дослідження цього питання в контексті культурної спадщини. Маркерними моментами є ті, які сприяють виявленню ставлення до рідної землі.

Відомо, що почуття людини стають сильнішими на відстані. Тому немало життєвих цінностей люди пізнають у стані розлуки з рідною землею. Якщо поширити теорію пізнання (Кононюк, 2013) на самоідентифікацію людини, що теж є результатом взаємодії з оточуючим світом, то можна зауважити: жодна замкнена система внутрішніми засобами не може виявити власне протиріччя. Для цього потрібен погляд ззовні. Тобто людина поза межами рідного краю, особливо в екстремальних умовах, гостріше та точніше розуміє відносини з ним. Відповідно, проблемним питанням, що розглядається, є аналіз зразків пісенної та літературної творчості щодо проявів ставлення до рідного краю, до України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Можна виокремити декілька ситуацій, де наявний погляд ззовні стосовно розуміння відносин із рідною землею: робота або військові операції за кордоном; колонізація земель, міграція в пошуках кращої долі, зрада; перебування в полоні або полоні з асиміляцією; евакуація або еміграція з метою уникнення зони військових дій, репресій, окупації тощо. Іншими словами, постає питання збереження та виявлення культурної ідентичності українця в розглянутих ситуаціях. Так чи інакше, людина, яка потрапила в одну з перелічених ситуацій, може відчувати ностальгію. Людина, котра страждає, часто передає цей стан у пісні. Більше до такої реакції схильні люди, які несвідомо потрапили у вороже оточення або життява рівновага яких тривалий час перебуває в нестабільному стані. В інших випадках близьке за духом середовище може нівелювати ефект ностальгії. О. А. Лалак (2013) на основі аналізу діяльності закордонного українства зауважує, що завжди на чужій землі здійснюються культурні заходи, відкриваються клуби, налагоджуються зв'язки з різними організаціями.

Нами не знайдено прямих аналогів обраного напрямку наукового аналізу літературної спадщини, хоча ця тема мала своє відображення у творчості українського народу. З різних аспектів тему «розлука

з Україною» досліджують у контексті: української діаспори, героїчного українського епосу, патріотизму народних пісень, систематизації мотивів, що відображені в народній творчості, упорядкування та тлумачення образів народної творчості, культурологічних досліджень, в яких здійснено аналіз народної творчості, у межах життєпису митців, які певний час перебували серед закордонного українства. Однак у цих розвідках аналізу питання «розлука з Україною» не здійснено.

Однак проблемі розлуки з рідною землею в українських піснях приділяється чимало уваги. Найґрунтовнішим дослідженням цього питання є розвідка О. Кузьменко (2013), присвячена філологічній систематизації пісень з фольклорних збірників Ф. Колесси. Проблема розлуки з рідною землею опосередковано розглядається в деяких рубриках відповідно до запропонованого в цій праці покажчика фольклорних мотивів: прощання, прохання, похорон, смерть, повернення тощо. Автор зазначає, що в закарпатських рекрутських ліричних піснях, де розглядається туга розставання новобранця з рідними, наявні елементи емотивності: «мати закликає сина додому, бо прийшов лист на війну», «прощання новобранця з матір'ю та коханою дівчиною», «туга новобранця за рідними», «тривоги хлопця-новобранця в очікуванні ненависної муштри». У момент смерті козака пісні відображають магічний або інший зв'язок з рідними: «Під горою жито, там козаченька вбито» (до козака приходять три дівчини, що відображає дівочу тугу за загиблим), «Йа на горі огонь горить» (до козака в образі трьох ластівок прилітають мати, сестра, жінка), «Ой поля, ви, поля...» (поранений козак посилає додому вісника-коня). Згадується також рядок пісні «Тешуть явір»: «Козак умер, умерла його мова...».

С. Панцьо та Л. Вакарюк (2013) теж опосередковано розглядають розлуку з Україною, порушуючи питання відображення образу війни в жовнірських піснях. Дослідники звертають увагу, що за загиблим козаком журяться мати, мила, сестра, кінь та інші, а від імені загиблого, навпаки, радиться «не журися».

Отже, безпосередній розгляд відображення проблеми розлуки з Україною в літературних джерелах не здійснено.

Мета статті — виявлення та систематизація в українській пісенній і літературній творчості елементів різних видів розлуки з Україною, а також проявів ставлення до рідного краю в означеному стані.

Виклад основного матеріалу дослідження. Аналіз теми в цьому контексті зумовлено знахідкою варіантів українських народних пісень в архіві маловідомого українського поета Ілляшенка Григорія Романовича (1911–1992 рр.). Автор рукописів походить із м. Миргород, з багатодітної родини, нащадків запорізьких козаків та чумаків; більша

частина родини загинула під час тифу та Голодомору. У дитинстві Г. Ілляшенко співав у церковному хорі.

Відмінності знайдених текстів не надто значні, але звертаємо увагу, що Григорій Романович, який знав багато пісень, вирішив записати наприкінці життя ті з них, у яких відчутна туга за Україною. Слід зауважити, що Г. Р. Ілляшенко, попри те, що багато років мешкав у російськомовному середовищі Харкова (з 1936 р.), писав вірші лише українською, мабуть, саме тому в його архіві зберігається багато відмов від редакторів різних видань та про нього обмаль згадок у пресі.

Рукопис українських народних пісень надається Григорієм Романовичем з епіграфом: «В такому вигляді, в якому я їх запам'ятав...». Пісню «1» за рукописом ідентифіковано як «Стоїть явір над водою». У пісні йдеться про розлуку з Україною козака, який, очевидно, поїхав на військову службу «...та там і загинув».

Перші три строфи, як у варіантах М. О. Максимовича (1834 р.) та М. В. Шевченка (1995 р.), відсутні, замість них подано інший вступ; курсивом показані відмінності, у дужках — опублікований раніше фрагмент тексту. Ближчим виявився старіший варіант М. О. Максимовича, який подає текст у доконаному часі: «*Десь поїхав на чужбину / Козак молоденький... / Та там і загинув... / Казав собі насипати (Звелів) / Високу могилу, / Казав собі посадити (Звелів) / В головах калину: (червону) / Будуть пташки прилітати, / Калиноньку їсти, / ...приносити / З України вісті*».

Уважаємо, що форма висловів у доконаному часі ближча до первинного варіанта пісні та більше підкреслює трагедію, яка сталася, та сум за рідною Україною. До того ж така форма висловів є логічнішою з точки зору оповідача. Символом повернення душі додому є калина.

Зазначимо, що в настрої пісні «Стоїть явір над водою» відчуються спільні мотиви із «Заповітом» Т. Г. Шевченка: «Як умру, то поховайте... На Україні милій. Щоб лани широкополі, І Дніпро, і кручі Було видно, було чути...». Як символ єднання з Україною використовуються: «лани широкополі ... Дніпро...». Навіть смерть не так страшна і буде на душі спокій, ідеться в тексті пісні «Стоїть явір над водою», якщо «будуть... з України вісті».

Якщо розвиток подій у першій пісні не стосується бойових подій, то в наступній пісні «Ой, на горі вогонь горить» розповідається про загибель козака в битві. Цей текст також не має перших строф, є вступ та остання строфа, чого немає у варіанті М. В. Шевченка (1995). Але остання строфа наявна у варіанті «Ой на Горі на Могилі», що наводить М. Іщук (2005). О. Голубенко (2000) подає варіант, який побутує на Вінниччині — «Ой три літа, три неділі» з таким само сюжетом, як і «Ой,

на горі...», хоча з іншим текстом, але саме остання строфа збігається з варіантом за рукописом: «*Внав козак у лютій січі / І кошові-другу рече: / Біжи, коню, дорогою... / Щоб татари не спіймали... / ...Візьми мати піску жменю / Та й посієш на каменю. / Коли той пісок () зійде, (житом) / Тоді твій син з війська прийде*».

Доля матері козака, котрий захищає рідну землю, — чекати, коли пісок на камінні житом зійде. Але козаком потрібно пишатися, оскільки він встиг запалити сигнальний вогонь. Єдина турбота козака в момент смерті, щоб про нього дійшли вісті додому. Тому він посилає друга — вірного коня. Саме кінь і є сполучною ланкою з рідною оселею. Символізує повернення додому також образ жита, що зійшло магічним чином після засівання піску.

Третю пісню за рукописом ідентифіковано як думу «Побратався сокіл з сизокрилим орлом», повний текст наведено в роботі Д. Трегубова та І. Трегубової (2018). У пісні йдеться про «сокола», який «полинув... в чужу сторіноньку шукати таланоньку». У варіанті за рукописом зазначається новий варіант завершення, на відміну від наданого в праці «Перлини української народної пісні» (1991): «...Ой, як добре буде, / Може й забарюся. / Ой, як худо буде, / *Може й не вернуся.* (То й назад вернуся). / *Навчи ж моїх діток / Високо літати, / На чужині щастя / Навчи не шукати*».

За традиційним варіантом наприкінці пісні розповідається, що шукач «таланоньки» або забариться, або повернеться, та про тяжку долю покинутих дітей.

Згідно з поданим варіантом, у гіршому варіанті шукач щастя на чужині може й загинути. Тому змінюється сенс пісні. В останній строфі виникає прохання до орла навчити дітей не шукати щастя на чужині, як це зробив батько. Останні рядки, аналогів яких у літературі не знайдено, виглядають надзвичайно актуальними та важливими і в сьогоденні.

Відмітимо, що за традиційним варіантом незрозуміла метафора про сокола та орла, а також використання саме цих представників тваринного світу. За поданим варіантом впливає, що «орел» не став «в чужій сторіноньці шукати таланоньку». Сокіл просить орла передати ці слова його дітям, оскільки він літав вище, вже бачив й знав наперед, що в чужій стороні щастя не знайдеш. Більше того — якщо служиш чужій стороні, то не буде щастя ні тобі, ні твоїм дітям, ні рідній землі.

У всіх трьох піснях та в заповіті Т. Г. Шевченка («...щоб лани широкополі, і Дніпро, і кручі...») слід відзначити слова оповідача з проханням, метою якого є єднання з рідною землею — Україною. Наведені пісні сповнені любові до України та суму від розлуки з нею, як і рядки вірша Григорія Романовича: «...Милі берізоньки, верби, тополі, Бурями

шарпало вас, Тихо стогнали, скрипіли від болі, Плакали нишком не раз... Милі берізоньки, верби, тополі, Древа Життя і Краси, Хоч ще багато вам в світі недолі, Прийдуть світлинні часи» (Трегубов та Трегубова, 2018, с. 151).

Ці слова можна інтерпретувати так, що мирне життя України потребує надійного захисту, і тоді настануть «світлинні часи». Але водночас можна згадати, що автор майже все своє життя сумував за рідною, українською мовою й знаходив «віддушину» в поетичній творчості. Тоді «світлинні часи» — це надія та впевненість у поверненні в україномовне середовище. Тобто розлуку з рідною українською мовою для тих, хто розмовляв нею з дитинства й не знав іншої мови, можна порівняти з розлукою з самою Україною.

Якщо розглянути козацькі пісні, можна стверджувати, що вони не обрядові, а більше наближаються до кобзарських, виконуються не гуртом, а одним виконавцем. Найвищим мистецтвом кобзарі вважали думи, потім історичні, козацькі й чумацькі пісні. Ф. Колесса (1969) відзначає типологічну подібність між думами, чумацькими, козацькими, гайдамацькими, жовнірськими піснями та голосіннями, які зумовлені потребою виразити гнітючі почуття та є особливим виявом психічної концентрації, що призводить до катарсису. Історичні пісні стосуються життя відомих історичних осіб. Козацькі пісні віддзеркалюють загалом життя козаків. Г. Лозко (2011) припускає, що кобзарські героїчні пісні виникли раніше, ніж прийнято вважати. Так, поему «Слово о полку Ігоревім» (переклад М. Т. Рильського, 1986) М. Дмитренко (2009) вважає прообразом української героїчної думи, яку баян проспівував сумним голосом: «... земля під копитами / Кістями засіяна... / Тугою зійшли тії кості... / ...«О вітре, вітрило! / Чому, господарю, силою вієш? / Чому мечеш ворожі стріли / На крилах своїх легких / Проти воїнів мого милого?...». «Плач Ярославни» є тугою за воїнами, що за умов військового походу покинули рідну землю. Тобто образ Ярославни є узагальненим образом матері, сестри, дружини, доньки, які чекають повернення своїх захисників.

Схожі мотиви, але вже з боку козака, звучать у пісні М. Гайворонського «Їхав козак (стрілець) на війноньку» («Співає Волинський народний хор. Пісенні скарби краю», (2008)). Пісню написано в стилі українських народних пісень: «Дай же, дівчино, хустину, / Може в бою я загину. / Накриють очі темної ночі, / Легше в могилі спочину!». Зв'язком із рідною землею для козака за цим текстом є «дівоча хустина».

Про долю полонених розповідають українські думи: «Піхотинець», «Плач невольника» та ін. Так, у думі «Маруся Богуславка» (Колесса, 1969) йдеться про дівчину, яка потрапила в турецький полон та до гарему

султана. За нагоди вона визволяє українських полонених, але сама залишається на чужині. Єдиним боєм Богуславки є відсутність зв'язку з батьками, тому вона і звертається до козаків з проханням: «...нехай мій батько... / попівни Богуславки, / З неволі не викупає, / Бо вже я потурчилась, побусурменилась / Для роскоші турецької, / Для лакомства нещасного!». Про схожу дилему йдеться й у «Думі про Самійлу Кішку» (Колесса, 1969), який був «п'ятдесят чотири годи у неволі», скористався нагодою та підговорив «Ляха..., ключника галерського,... / Що був тридцять літ у неволі, / Потурчився, побусурменився / Для панства великого, Для лакомства нещасного!» до втечі. Що ж вплинуло на Ляха — «недовірка християнського»? Словами Ляха: «...ні з ким об вірі християнській розговорити». Тобто великою силою, яка зв'язує з оселею, є християнська релігія.

Суперечливий зміст народної пісні «Їхали козаки» розкриває Л. Петрухіна (2007). У пісні йдеться про вивіз дівчини з оселі групою чоловіків та знущання над нею. Зараз цю пісню за радянською традицією виконують на веселий мотив, але це не відповідає її сумному змісту. Сумні пісні на Русі звали думами та співали їх жалібним голосом. Якщо віднести цю «думу» до героїчного українського епосу, то незрозуміле не шляхетне поводження козаків. Ця пісня — символічно-образна з одного боку, з іншого — у неї з плином часу вліталися нові проблеми, і попри давню основу тексту, виникає тема полону та визволення з нього або, як ще один тип розлуки з Україною, — добровільна втеча на чужину у зв'язку зі шлюбом. Стисло зміст цієї думи-байки можна переказати так: їхали чужинці, вмовили дівчину поїхати з ними на правах шлюбу-поліандрії з рідної землі в далеку чужину та обіцяли гарні умови життя, але щастя на чужині дівчина не знайшла, тому впливає повчальне прохання до тих, «хто дочок має — нехай навчає».

Зважаючи на символічно-образний зміст, цю думу, як і «Побратався сокіл», можна вважати стародавньою байкою, твором повчального змісту.

Пошук кращої долі за кордоном розглядає І. Франко (1976) у циклі поезій «До Бразилії», що ввійшов до збірки «Мій ізмарagd». Цикл оснований на реальних подіях: по Галичині ходив агент, одягнений, як мужик, та розповідав між іншим, що в Бразилії жити краще. На обіцянку кращої долі «купилося» багато українців, але правда бразильського життя на той час виявилася жорстокою. Стан українця, що мігрує, І. Франко описав словами: «...Рідну країну з слізьми споминав він, Але з прокляттям із неї тікав він...».

Повертаючись до Харкова відзначимо, що лише 150 років тому О. Стороженко (1990) в оповіданні «Закоханий чорт» згадує Харків тих

часів: «...лучалось мені... навідуватися у рідну Україну... стане легенько, мов на крилах... підняло!.. Та з ... Липець наша Україна теперечки ... Московщиною дивиться — намість шинків проклята кабащина, постоялі двори на московський звичай..., а от як перехопишся через річку Харків, то хто б не сказав, що се божа сторона!». Тобто Харків був на той час містом української культури. О. Стороженко описує тугу за Україною, радість від повернення в рідний край та фіксує експансію російських традицій на українській землі. Так, за даними перепису населення Російської імперії за 1897 рік (*Мовний склад населення повітів Російської імперії за переписом 1897 року*, 2019) харківський регіон мав 80% україномовного населення, сам Харків — 26%. Але в селах області, навіть на межі з Росією, мешканці досі розмовляють україномовним суржиком.

Як відбувається втрата україномовності? Деякі літератори, виконавці пісень, хоча і починали з україномовної творчості, з часом перейшли на російську мову. Найприкметніші приклади: М. Гоголь, про якого говорять «“русская грудь” українського генія» (Цвилюк, 2014), та Ані Лорак, яка «є українкою суто номінально» (Шлепакова, 2017).

За М. Вороним (2010), який переосмислив половецьку легенду, є чарівна трава «євшан-зілля», яка допомагає людині згадати забуту рідну оселю. Однак виникає запитання: а що робити людині з декількома коріннями? Але є відповідь і на таке міркування: існує безперервна ланка взаємозв'язку людини з народними традиціями, з рідною землею. Можна ввести умовне поняття «одночасності життя усіх поколінь»: кожне наступне покоління живе одночасно з одним-двома попередніми, відповідно, виникає послідовна жива ланка зв'язку з минулим. Тобто не існує людини без коренів, і, якщо вона їх не помічає, їй таки потрібно євшан-зілля. І. Калинець (2012) узагальнила, що українцю за розлуки з рідною землею потрібен: «... гіркий полин... гіркота життя навертають людину ... до початків...».

М. Ткач, український поет, кінодраматург, критик, лауреат Національної премії ім. Т. Г. Шевченка, зумів залишитись на українській ниві творчості. Народився на Закарпатті за часів румунської влади, святом для нього стало об'єднання україномовного середовища в 1940 р. Саме тому у вірші «Моя Україно» (Ткач, 2002, с. 192) звучить мотив про печаль від розлуки з Україною, з вікна якої «світить доля». Знаками, які «у душу засівають зерно», є «пшеничний колос», «колиско-каліно», «білявко-хатино». Розлуку з Україною він характеризує: «... Гірка моя мука, Печаль журавля без гнізда в чужині...».

На території Російської Федерації відбувається зникнення української та деяких інших національних ідентичностей, наприклад,

білоруської. За даними (Переписи населення..., 2018), у 2002 р. у Ставропольському краї мешкало 45 тис. українців, а у 2010 — вже 30 тис. Зменшилася і кількість білорусів, хоча чисельність інших національностей залишилася стабільною або зросла. Цей факт не можна пояснити асиміляцією, оскільки серед національностей, чисельність яких суттєво зросла, — вірмени, цигани, даргинці. Аналогічна динаміка зменшення чисельності українців спостерігається й у Белгородській області: 1989 р. — 75 тис., 2002 р. — 58 тис., 2010 р. — 42 тис. (Переписи населення..., 2018). Ностальгія за українськими землями передбачає спілкування з рідним мовним середовищем. Так, до ліквідації місцевого товариства «Дніпро», у Ставропольському краї перебував з гастролями хор імені Г. Верьовки за запрошенням товариства (2011 р.) (*Концерт українського народного хору*, 2011).

Висновки. 1. Розлука з Україною у піснях відображає наступні зміни у житті українця: робота або військові операції за кордоном, колонізація земель, міграція в пошуках кращої долі, геополітичні зміни, полон, асиміляція у полоні, шлюбна еміграція, евакуація із зони військових дій або репресій, втрата рідної мови на власній Батьківщині.

2. Українські пісні та думи звертають увагу на необхідність єднання з рідною землею й радять навчати «діток ... на чужині щастя ... не шукати».

3. Українські пісні використовують багато символів єднання з Україною людини, яка з певних причин опинилася поза її межами; це як відомі символи України, так й інші: калина, Дніпро, лани, кінь, хустинка, білявка-хатино, жито, ластівка, пшеничний колос, християнська віра, шинок, прапор.

Перспективи подальших досліджень. У цій роботі показано якісні напрями відображення розлуки з Батьківщиною в пісенній творчості українців як елемент самоідентифікації. Відповідно за кожним із тематичних напрямків існує певний пласт народної творчості, що має розмаїття образів та форм втілення. Тому пошук і систематизація досліджень означеної теми дозволять глибше проаналізувати проблему та відобразити особливості самоідентифікації українців як у минулому, так і у сьогоденні. Ці результати нададуть можливості з'ясувати основи культурної ідентичності різних народів на прикладі України.

Список посилань

- Вороний, М. (2010). *Євшан-зілля*. Київ: Національний книжковий проект.
- Голубенко, І. О. (Ред.) (2000). *Відлуння лісу*. Київ: ІГС.
- Гордійчук, М. (Ред.) (1991). *Перлини української народної пісні*. Київ: Музична Україна.
- Дмитренко, М. (2009). Українські народні історичні пісні як об'єкт дослідження. *Народознавчі зошити*, 1–2, 135–146.

- Ищук, М. (2005). Василь Стус і українська народна творчість. *Народна творчість та етнографія*, 1, 85–89.
- Калинець, І. (2012). *Шлюб із полином: поезія*. Львів: Сполом.
- Колесса, Ф. М. (1969). *Мелодії українських народних дум*. Київ: Наукова думка.
- Кононюк, А. Е. (2013). *Обобщенная теория познания и созидания. Теория познания*. Кн. 2. Ч. 2. Київ: «Освіта України».
- Концерт украинского народного хора с настоящим размахом прошел в Ставрополе. Ставропольская правда*. 2011. Відновлено з https://stavpravda.ru/20111111/kontsert_ukrainskogo_narodnogo_khora_s_nastoyaschim_razmakhom_pr_56837.html.
- Кузьменко, О. (2013). Соціально-побутові пісні в дослідницькій практиці Філарета Колесси. *Родина Колессів — спадкоємність науково-мистецьких традицій*. Львів. 111–164.
- Лалак, О. А. (2013). Історико-ментальні засади формування української діаспори та інституційно-процедурні механізми взаємодії з Україною. *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації*, № 3–4 (15–16), 18–23.
- Лозко, Г. С. (2011). *Українське народознавство*. Тернопіль: Мандрівець.
- Максимович, М. (Ред.) (1834). *Украинскія народныя песни*. Москва: Университет. *Мовний склад населення повітів Російської імперії за переписом 1897 року* (2019, вересень 28). Відновлено з <https://datatowel.in.ua/pop-composition/language-counties-1897>.
- Панцьо, С., Вакарюк, Л. (2013). Образ війни у жовнірських піснях. *Мова і культура*. (16, т. 5, 386–392).
- Переписи населения Российской Империи, СССР*. (2018, вересень 16). Відновлено з <http://www.demoscope.ru/weekly/ssp/census.php?cy=8>.
- Петрухіна, Л. (2007). «Бідна Галя» у тенетах колективного шлюбу. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 41, 266–275. Львів: ЛНУ.
- Рильський, М. (Пер.) (1986). *Слово о полку Ігоревім*. Київ: Радянська школа.
- Стадник, О. (Ред.) (2008). *Співає Волинський народний хор. Пісенні скарби краю*. Луцьк: Волинська обласна друкарня.
- Стороженко, О. (1990). Закоханий чорт. *Огненний змії. Фантастичні твори українських письменників XIX ст.* (с. 137–154). Київ: Молодь.
- Ставрополье с украинцами не дружит?* (2018, вересень 16). Відновлено з http://www.kavpolit.com/articles/stavropole_s_ukraintsami_ne_druzhit-472.
- Ткач, М. М. (2002). *Струна: Вибране*. Київ: Київська правда.
- Трегубов, Д. Г. & Трегубова І. М. (2018). Розгляд проблеми розлуки козака з Україною в народних піснях. *Література й історія*. С. 150–151. Запоріжжя: ЗНУ.
- Франко, І. Я. (1976). Зібрання творів (Т. 2, с. 263-271). Київ: Наукова думка.
- Цвілюк, С. Микола Гоголь і його «почуття любові до Росії». «Русская грудь» українського генія. *Україна Incognita*. 2014. Відновлено з <http://incognita.day.kyiv.ua/mikola-gogol-i-jogo-pochuttya-lyubovi-do-rosiyi.html>.
- Шевченко, М. В. (Ред.) (1995). *Найкращі пісні України*. Київ: Демократична Україна.

Шлепакова, Т. Л. (2017) До питання громадянської позиції митців в умовах геополітичного протистояння та військової агресії. *ДЗК*. Випуск 10/4. Відновлено з http://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2017/gromad.pdf

References

- Voronii, M. (2010). *Yevshan-zill*. Kyiv: National Book Project. [in Ukrainian].
- Golubenko, I. (Ed.) (2000). *Echo of the forest*. Kyiv: ICS. [in Ukrainian].
- Gordiychuk, M. (Ed.) (1991). *Pearls of the Ukrainian folk song*. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
- Dmytrenko, M. (2009). Ukrainian folk historical sights as an object of research. *Cognitive notebooks*, 1–2, 2009, 135–146. [in Ukrainian].
- Ishchuk, M. (2005). Vasyl Stus and Ukrainian folk art. *Folk artist-song and ethnography*, 1, 85–89. [in Ukrainian].
- Kalynets, I. (2012). *Marriage with a wormwood: poetry*. Lviv: Spolom. [in Ukrainian].
- Kolessa, F. (1969). *Melodies of Ukrainian folk dumas*. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
- Kononyuk, AE (2013) Generalized theory of knowledge and creation. Knowledge theory. Book 2. Part 2. Kyiv: “Education of Ukraine”. [in Russian].
- The concert of the Ukrainian folk choir was held in Stavropol with great scope. Stavropol truth*. 2011. Retrieved from https://stappravda.ru/20111111/kontsert_ukrainskogo_narodnogo_khora_s_nastoyaschim_razmakhom_pr_56837.html. [in Russian].
- Kuzmenko, O. (2013). Social-household songs in the unitary and research practice of F. Kolessa. *Kolessa's Family — continuity of scientific and artistic traditions*. Lviv, 2013, 111–164. [in Ukrainian].
- Lalak, OA. (2013) Historical mental principles of forming Ukrainian Diaspora and institutional and procedural mechanisms for cooperation with Ukraine. *State and regions. Series: Social Communications*, 3–4 (15–16), 2013, 18–23. [in Ukrainian].
- Lozko, G. (2011). *Ukrainian ethnology*. Ternopil: Mandrivets. [in Ukrainian].
- Maximovich, M. (Ed.) (1834). *Ukrainian folk songs*. Moscow: Universytet. [in Ukrainian].
- Linguistic composition of the population of the Russian Empire counties according to the census of 1897 (2019, September 28). Retrieved from <https://datatowel.in.ua/pop-composition/language-counties-1897>. [in Ukrainian].
- Pantsio, S., Vakario, L. (2013). The image of the war in gourmet songs. *Language and Culture*, 16, V.5, 386–392. [in Ukrainian].
- Censuses of the Russian Empire, the USSR*. (2018, September 16). Retrieved from <http://www.demoscope.ru/weekly/ssp/census.php?cy=8>. [in Russian].
- Petrukhina, L. (2007). “Poor Galya” in the networks of collective marriage. *Visnyk of Lviv University. Series philological*, 41, Lviv: LNU, 266–275. [in Ukrainian].
- Rylsky, M. (Tr.) (1986). *The word about Igor's regiment*. Kyiv: Radianska shkola. [in Ukrainian].

- Stadnik, O. (Ed.) (2008). *Volyn folk choir sings. Song treasures of the region*. Lutsk: Volyn Regional Printing House. [in Ukrainian].
- Storozhenko, O. (1990). Loving devil. *Fire snake. Fantastic works of Ukrainian writers of the 19th century*. (pp. 137–154). Kyiv: Molod. [in Ukrainian].
- Stavropol and Ukrainians are not friends?* (September 2018, September 16). Retrieved from http://www.kavpolit.com/articles/stavropole_s_ukraintsami_ne_druzhit-472.
- Tkach, M. (2002). *Strings: Selected*. Kyiv: Kyivska pravda. [in Ukrainian].
- Tregubov, D. & Tregubova, I. (2018). Consideration of the problem of separation of the Cossack with Ukraine in folk songs. *Literature and history*. Zaporizhzhia: ZNU, 150–151. [in Ukrainian].
- Franko, I. (1976). *Collected Works*, Vol. 2. Kyiv: Naukova dumka, 263–271. [in Ukrainian].
- Tsviliuk, S. Mykola Gogol and his “feelings of love for Russia”. “Russian heart” of the Ukrainian genius. *Ukraine Incognita*. 2014. Retrieved from <http://incognita.day.kyiv.ua/mikola-gogol-i-jogo-pochuttya-lyubovi-do-rosiyi.html>.
- Shevchenko, M. (Ed.) (1995). *The best songs of Ukraine*. Kyiv: Demokratychna Ukraina. [in Ukrainian].
- Shlepakova, T. L. (2017) On the issue of the artists civic position under the conditions of geopolitical confrontation and military aggression. *SCC*. Issue 10/4. Retrieved from http://nlu.org.us/storage/files/Infocentr/Tematich_ogliadi/2017/gromad.pdf

Надійшла до редколегії 03.10.2019 р.

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.03>

УДК 00.791

М. В. Тортіка, доктор історичних наук, доцент кафедри історії, музеєзнавства і пам'яткознавства, Харківська державна академія культури, м. Харків

torteka@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0001-9674-5629>

МУЗЕЙ: ЙОГО РОЛЬ І ЗНАЧЕННЯ В КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОГО ШКОЛЯРА (ЗА МАТЕРІАЛАМИ СОЦОПИТУВАННЯ УЧНІВ СЕРЕДНЬОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ ХАРКІВСЬКОЇ ГІМНАЗІЇ № 14)¹

Досліджено проблему, присвячену вкрай важливому для сучасного музеєзнавства питанню — спрямованості віртуальних і вербальних контактів, наявних між музейними пам'ятками і потенційною музейною аудиторією. Розглянуто їхні рівні у трьох площинах. Передусім на зовнішньому — це площина «музейного простору», далі сегмент «соціокультурного простору» та, нарешті, вектор «освітнього простору». Виявлено, що разом всі ці площини об'єднуються динамікою музейного розвитку, формуючи абсолютно нове цивілізаційне середовище, яке здатне функціонувати в системі координат «виклик-відповідь». Окреслено, що сучасні культурно-освітні завдання ставлять на перше місце питання про перспективу подібної системи («виклик — відповідь») у форматі шкільної освіти. У зв'язку з цим необхідно простежити специфіку сприйняття музейних завдань самими українськими школярами середнього віку. Соціологічне дослідження свідчить, що школярі набагато позитивніше, ніж це прийнято вважати, ставляться до освітніх функцій музею. Водночас, вони краще сприйматимуть поставлені шкільною програмою завдання в умовах більшої рольової адаптації кінцевого музейного продукту (екскурсії, фестивалі, квести, майстер-класи тощо).

Ключові слова: музей, музейний предмет, музейний простір, освітній простір, середній шкільний вік, цивілізаційний контекст.

М. В. Тортика, доктор исторических наук, доцент кафедры истории, музееведения и памятниковедения, Харьковская государственная академия культуры

МУЗЕЙ: ЕГО РОЛЬ И ЗНАЧЕНИЕ В КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ УКРАИНСКОГО ШКОЛЬНИКА (ПО МАТЕРИАЛАМ СОЦПРОСА УЧЕНИКОВ СРЕДНЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА ХАРЬКОВСКОЙ ГИМНАЗИИ № 14)

Исследовано проблему, посвященную крайне важному для современно-го музееведения вопросу — направленности виртуальных и вербальных контактов, существующих между музейным памятником и потенциальной музейной аудиторией. Рассмотрено их уровни в трех плоскостях. Прежде

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

всего, на внешнем — это плоскость «музейного пространства», далее это сегмент «социокультурного пространства» и, наконец, это вектор «образовательного пространства». Выявлено, что вместе все эти плоскости объединяются динамикой музейного развития, формируя совершенно новую цивилизационную среду способную функционировать в системе координат «вызов-ответ». Современные культурно-образовательные задачи ставят во главу угла вопрос о перспективе подобной системы («вызов — ответ») в формате школьного образования. В этой связи необходимо проследить специфику восприятия музейных задач самими украинскими школьниками среднего возраста. Социологическое исследование показало, что школьники гораздо более позитивно, чем это принято предполагать, относятся к образовательным функциям музея. В то же время, они будут лучше воспринимать поставленные школьной программой задачи в условиях большей ролевой адаптации конечного музейного продукта (экскурсии, фестивали, квесты, мастер-классы и др.).

Ключевые слова: музей, музейный предмет, музейное пространство, образовательное пространство, средний школьный возраст, цивилизационный контекст.

M. V. Tortika, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of History, Museum Studies and Monument Studies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

MUSEUM: ITS ROLE AND IMPORTANCE IN THE CULTURAL AND EDUCATIONAL SPACE OF THE UKRAINIAN SCHOOLCHILDREN (ACCORDING TO THE SOCIAL SURVEY OF SCHOOLCHILDREN OF THE KHARKIV GYMNASIUM NO. 14)

The aim of this paper is to study the museum space in the context of its perception by middle-aged Ukrainian teenagers.

Research methodology is based on a set of civilization and deterministic tasks that are simultaneously realized through sociological research. The article is based on a standard questionnaire and open-ended sociological survey conducted on the basis of Kharkiv Gymnasium No. 14.

Results. The article states that the museum as a social and cultural institute is an unconditional importance for middle school students. In addition, the survey shows that the entertaining sides of the museum, which has the status of an academic, cultural and educational institution, should not be over-cultivated. The entertaining role of the museum should not be underestimated, since this function (in relation to the educational value) can be an additional incentive to activate cultural and educational tasks. According to the statement of one of the students, the most important conclusion is that the successful functioning of museums depends largely on the request of society, children consciousness and value priorities.

Novelty. The article reveals the aspect of the role and importance of the museum in the cultural and educational space of the Ukrainian student, directly focused on the use of museum pedagogy in the educational space. The novelty of the article is that there is a lack of intelligence directly focused on the use of museum pedagogy in the educational space of Eastern European countries.

The practical significance is that the results of the article can be used for further in-depth study of the role and importance of the museum in the cultural and educational space of the Ukrainian school.

Keywords: *museum, museum subject, museum space, educational space, middle school age, civilizational context.*

Постановка проблеми. Звертаючись до інтерпретації такого багатогранного явища, як музей, слід зазначити, що основні положення теорії музеєзнавства все ще перебувають на стадії становлення, причому не тільки в контексті теоретичної аналітики профільних дисциплін, а й у форматі ширших (опосередкованих) оцінок потенційної музейної аудиторії. У цьому випадку аналізу ролі гуманістичної комунікації в освітньому процесі (на конкретному прикладі сприйняття музейного середовища учнями середнього шкільного віку) присвячене це дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Варто підкреслити, що попри широкий зріз спеціальної літератури, присвяченої вивченню психології школяра і його адаптації до культурного середовища, що послідовно розвивається¹, робіт, безпосередньо орієнтованих на використання музейної педагогіки в освітньому просторі країн Східної Європи, бракує. Зокрема, це праці Н. І. Ільїнської (наприклад, її дослідження «Культурно-образовательное пространство музеев как педагогический феномен» (Ильинская, 2011)); О. В. Ченцової «Культурно-образовательное пространство музея как образовательный ресурс для системы высшего образования» (Ченцова); О. І. Іванової «Музейная педагогика в образовательном процессе техникума» (Иванова, 2014) тощо.

Як наслідок, означений вище недолік профільних академічних досліджень зумовив актуальність і новизну цієї розвідки.

Мета статті — вивчення музейного простору в контексті його сприйняття українськими підлітками середнього шкільного віку. Подібна постановка проблеми визначила методологію і методику дослідження, яке базується на комплексі цивілізаційно-детермістських завдань, які водночас вирішуються за допомогою соціологічного дослідження. Зокрема дослідження 2017/2018 р. передбачало стандартне анкетування і відкрите соціологічне опитування, що проводилось на базі Харківської гімназії №14.

Виклад основного матеріалу дослідження. Звертаючись до питання про сприйняття музею як соціокультурного інституту середньостатистичним українським школярем, насамперед відзначимо, що однією з найзначиміших категорій у сучасній музеології є «музейний простір» (близька за своїм внутрішнім змістом до поняття «музейне середовище»). Подібне теоретичне наповнення дозволяє розглядати цю категорію як структурний елемент, що необхідне для точнішого визначення

1 Див., наприклад (Саблина, 2012).

меж такого явища, як «культурна спадщина». Отже, це поняття, принаймні частково, здатне впливати на вектор розвитку сучасної цивілізаційної свідомості. У такому форматі музейний простір, контактуючи з іншими «сферами гуманітарного простору», здатен формувати нове, складніше і розгорнуте ментальне середовище (Ильинская, 2011). Достатньо докладно про це пише один із найвагоміших на пострадянському просторі фахівців у сфері теорії музеєзнавства — Т. П. Калугіна. Зокрема, науковиця особливо підкреслює метафоричність мови предметів, яка набагато ширша традиційного вербально-логічного сприйняття речової складової культурної спадщини (Калугіна, 2001, с. 133). Отже, можна з упевненістю зазначити, що визначальним контекстом для взаємодії музейного простору і соціокультурного середовища є конкретизований соціальний простір або так зване «соціальне середовище», у межах якого кожен потенційний відвідувач музею може розглядатися як амбівалентна одиниця, котра має можливість функціонувати в обох просторах одночасно.

До зазначеного положення слід додати, що наприкінці 80-х рр. минулого сторіччя (про це, зокрема, пише російська дослідниця Н. І. Ільїнська) в галузь (у цьому випадку — вже педагогічної теорії) введено поняття «освітній простір» (Ильинская, 2011). Докладніше про це пишуть О. В. Ченцова і Н. І. Ільїнська (Ильинская, 2011). Зазначені автори пропонують визначити цю категорію як суму всіх наявних видів освіти, покликаних сформувати соціальні якості особистості, надалі здатні забезпечувати її повноцінне і всестороннє функціонування в соціумі¹.

Отже, ми маємо три взаємопов'язані простори: освітнє, соціальне та культурне, які співвідносяться між собою, причому в контексті цього дослідження стрижнем їхньої взаємодії є музей як (відповідно до основного визначення ICOM) освітній, соціальний та культурний інститут (поняття «музей» // <https://madrace.ru/muzevedenie/kurs-muzevedenie/pouyatie-muzey>). Іншими словами, саме той інститут, що відкритий для будь-якої аудиторії (як професійного, так і масового характеру) та є сегментом її тривалої соціальної взаємодії, духовного зростання.

Зрозуміло, що наведене вище визначення сформувалося не відразу. Власне, воно зазнало множинних трансформацій, рухаючись від суто академічних і освітніх завдань до сучасного розуміння принципів музейної діяльності як опосередкованої частини не тільки освітньої, а й розважальної індустрії. Слід зазначити, що проблема співвіднесення освітніх і розважальних завдань такого культурного інституту, як музей, не вирішена дотепер і навряд чи вирішиться найближчим часом. У професійному музейному середовищі склалося кілька поглядів на це

1 З цього питання див. статті (Гуткіна, 1999), (Еремеева, 2013) тощо.

питання, і суперечки з цього приводу не тільки не вщухають, а й, навпаки, лише все більше розгортаються. Останнє пов'язано з дотаційністю музейної роботи, що, відповідно, з одного боку, можна фінансувати в контексті упровадження широкомасштабних державних програм, а з іншого, не завжди співвідноситься з науково-дослідними завданнями музею, у форматі послідовної комерціалізації його професійної діяльності.

Варто підкреслити, що серед масових споживачів музейної продукції завдання визначення такої багатопланової і різносторонньої організації, як музей, так само вирішується неоднозначно. Як наслідок, сьогодні потенційну аудиторію розділяють за цільовою ознакою на кілька структурних груп. У першому випадку — це підготовлені музейні відвідувачі, здатні сприймати та інтерпретувати конкретну музейну інформацію. Далі це спільнота пасивної аудиторії, зорієнтована на ретрансляцію будь-якої матриці рольових комунікаційних завдань. І, нарешті, третій блок структурної організації — це сегмент потенційної музейної аудиторії, що споживає, мета якого полягає в реалізації розважальних завдань. Отже, як свідчить досвід соціопсихологічних досліджень, цільові завдання музейної аудиторії можуть не збігатися, оскільки вони диктуються не лише соціальним характером аудиторних груп, а й специфікою їхньої професійної діяльності (Глухова, 2018).

Сучасний інтерактивний музей, у якому експонати рухливі (оскільки вони є частиною освітнього простору) і не відділені від аудиторії (до них можна торкнутися або навіть розібрати їх на сегменти) — усе це ознаки успішного, створеного за індивідуальним економічним планом, музейного проєкту. У такому музеї можливі локальний освітній простір, ігрові та реакційні приміщення, кафе, відеозал тощо. Водночас у контексті послідовного розвитку музейного менеджменту виникає запитання про те, чи залишається в такому комерціалізованому соціокультурному інституті місце для збереження, вивчення та якісної популяризації музейної спадщини? На превеликий жаль, на подібні запитання немає і не може бути конкретної, професійно обґрунтованої відповіді. Власне, розмаїтість поглядів на це питання зумовлює глобальні теоретичні дискусії, пов'язані, насамперед, з динамікою розвитку світової музейної мережі. У результаті для одних зазначений «музейний простір» є упредметненим візуальним вираженням сегментів регіональної пам'яті. (Змеул, 2004, с. 3), для інших музей — центр культурно-охоронного документування та зосередження науково-дослідної інформації (Комлев). Для третіх — це цивілізаційний інститут, що передбачає спрямоване занурення в культурне середовище на рівні: персоніфікації (меморіальний музей), конкретного музейного жанру (історичний, художній, літературний, природничий музеї) і нарешті упредметненої реконструкції

етнокультурного і політичного розвитку локального адміністративного регіону (краєзнавчий музей) (Дунаева).

На нашу думку, у кожному із зазначених випадків музей, розвиваючись як феномен культури, створює особливе вербально-візуальне середовище, необхідне для подальшої інтерпретації, збереження та транзиту духовних цінностей. Подібний ретрансляційний механізм передбачає, що музей, реагуючи на виклики цивілізаційного простору, надалі проектує в соціально-освітнє середовище саме ті культурні запити, що формуються в сучасній суспільній свідомості (докладніше подібні механізми «виклик — відповідь» розглядаються в роботах А. Тойнбі, К. Ясперса, російських культурологів М. М. Бахтіна, Г. Гачева, Ю. М. Лотмана та інш.) (Тойнбі, 2002); (Ясперс, 1991); (Бахтин, 1979); (Гачев, 1988); (Лотман, 1996).

Водночас усі відзначені вище критерії позитивного зростання музейного простору кілька десятиліть наштовхуються на загальний занепад культури, що, у підсумку, призводить до послідовного зниження показників музейної відвідуваності. Так, статистика свідчить, що з кінця 90-х рр. XX ст. загальні показники музейної відвідуваності на пострадянському просторі знизилися до двох, іноді до трьох, а в деяких випадках — навіть до десятка разів (*Відвідуваність музеїв. Музей і суспільство*). У першому десятилітті XXI ст. намітилася визначена стабілізація музейної відвідуваності, однак навіть у цих умовах кількість екскурсантів, наприклад, в Ермітажі, становить сьогодні не більше 81% від загальної кількості відвідувань, характерних для періоду розпаду СРСР. Подібна ситуація знову повертає дослідника обличчям до питання про значимість музею як соціокультурного інституту, проблеми його затребуваності й ролі в сучасному світі.

Зрозуміло, що в контексті цієї статті особливо цікаво вивчити критерії культурно-освітніх завдань для дітей шкільного віку. Сьогодні вкрай популярними стали тенденції, спрямовані на об'єднання освітнього і розважального просторів. Як наслідок, педагог у школі використовує музей як інструмент дитячої творчої самореалізації. А що ж думають з цього приводу самі діти?

Запитання про місце і значення музею в сучасному світі поставлене школярам, зокрема учням 5-Б (10/11 років) класу Харківської гімназії № 14. Загалом усього опитано 27 респондентів. Усі опитані школярі відповіли на запитання про актуальність музею (як освітнього і соціокультурного інституту) позитивно. «Нам потрібні музеї, — пише один з опитаних школярів, — адже в них зберігається вся наша історія...» (5-Б, Б.і. гімназія №14). З 27 учасників відкритого анкетування розгорнуті відповіді на запитання запропонованої автором анкети надали 12 осіб,

що становить вузько-локалізовану фокус-групу. Із загального складу фокус-групи 9 респондентів відзначили освітню функцію музею як основну. Водночас 3 респонденти вказали на необхідність розширення інтерактивних завдань музейного простору. «Я ставлюся до музеїв добре, — пише один зі школярів, — але бувають і нудні музеї...» (5-Б, Б.і, гімназія № 14). Ще один юний прихильник активізації рольових завдань музейної аудиторії (у свої 11 років) звертає увагу на необхідність природничо-наукових демонстраційних показів. Ідеться про так звані «екскурсії-демонстрації». Як приклад дитина вказала на екскурсію, проведenu в «Ландау-центрі». Слід підкреслити, що цей культурний об'єкт дійсно надзвичайно популярний серед харків'ян середнього і старшого шкільного віку. Отже, прихильники інтерактивного музеєзнавства склали 1/4 від загального числа опитаних. Нарешті у цій же фокус-групі звертає увагу вектор (1/3 групи) цінителів освітньої функції музею, однак у сучаснішій інноваційній формі.

Дев'ять учасників становили чітко локалізовану фокус-групу прихильників освітньо-виховної функції музею, продемонстрували особисті інтелектуальні пристрасті, апелюючи до музейних колекцій найрізноманітніших профілів. Так, велика частина респондентів зацікавилась колекціями історичного профілю: «...хотілося б довідатися, — пишуть школярі, — як жили наші предки, як розвивалася наша країна і чи були динозаври...» (5-Б, Б.і, гімназія №14). Подібна орієнтація характерна для 6 анкет, що становило 2/3 розглянутої фокус-групи. Крім того, ще одна частина респондентів (1/3 фокус-групи) звернула увагу на колекції художнього профілю.

Висновки. Дані соціологічного дослідження дозволяють висновувати, що є безумовна значимість для школярів середнього віку музею як соціального і культурного інституту. Крім того, опитування засвідчило, що не варто надмірно культивувати розважальні сторони цієї установи, споконвічно створюваної як академічний і культурно-просвітній інститут. Водночас, не слід недооцінювати і розважальної ролі музею, оскільки ця функція (без відриву від освітнього значення) може стати додатковим стимулом для активізації культурно-освітніх завдань. Отже, важливим результатом дослідження стає висновок українських школярів. «Музеї потрібні, і я б хотіла, що б їх було хоча б трохи більше», — пише одна з учениць 5-Б класу; з нею погоджується ще один учень: «...загалом, музей — це дуже потрібна штука...». Усі ці висловлювання дозволяють стверджувати, що в українських музеїв є майбутнє, а яким воно буде — багато в чому залежить від того запиту, що будуть проектувати суспільство, наші діти, свідомість та ціннісні пріоритети, які ще тільки формуються.

Список послань

- Бахтин, М. М. (1979). *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство.
- Відвідуваність музеїв. Музей і суспільство*. Відновлено із <https://culture.wikireading.ru/>
- Гачев, Г. (1988). *Национальные образы мира*. Москва: Советский писатель.
- Глухова, И. Л. (2018). Музей и посетитель: новые подходы во взаимодействии в современном мире. *Молодой ученый*, 24, 341–344.
- Гуткина, И. М. (1999). *К вариативности понятий «пространство» и «культура». Пространство цивилизаций и культур на рубеже XXI века, 1, 64–66. Саратов.*
- Дунаева, С. В. *Музей как социокультурный институт (философский аспект)*. Восстановлено из <https://cyberleninka.ru/article/v/muzey-kak-sotsiokulturnyy-institut-filosofskiy-aspekt>.
- Еремеева, О. А. (2013). Роль музейного пространства в образовательном процессе вуза. *Научно-методический электронный журнал «Концепт»*, 3, 2411–2415.
- Змеул, А. А. (2004). *Музеи в культурном пространстве города (комплексный анализ на примере Нижнего Новгорода 1985–2003 гг.)*. Москва: Российский институт культурологии.
- Иванова, Е. И. (2014). *Музейная педагогика в образовательном процессе техникума. Образование, карьера, общество, 4 (43), 37–38.*
- Ильинская, Н. И. (2011). Культурно-образовательное пространство музеев как педагогический феномен. *Знание. Понимание. Умение*, 4, 194–199.
- Калугина, Т. П. (2001). *Художественный музей как феномен культуры*. Петербург: Петрополис.
- Комлев, Ю. Э. *Музей как социально-культурный центр региона*. Восстановлено из <https://cyberleninka.ru/article/n/muzey-kak-sotsialno-kulturnyy-tsentr-regiona-1>
- Лотман, Ю. М. (1996). *Внутри мыслящих миров*. Москва: Языки русской культуры.
- Понятие «музей»*. Восстановлено из <https://madrace.ru/muzeevedenie/kurs-muzeevedenie/ponyatie-muzeu>.
- Посещаемость музеев. Музей и общество*. Восстановлено из <https://culture.wikireading.ru/>
- Саблина, М. А. (2012). Развитие познавательной самостоятельности посредством проблемных ситуаций (на примере изучения предметов гуманитарного цикла в 5–7-х классах). *Вестник Томского государственного педагогического университета (ТГПУ)*, 8 (123), 173–178. Томск.
- Тойнби, А. Дж. (2002). *Постижение истории*. (ред. В. И. Уколова, Д. Э. Харитонович). Москва: Айрис Пресс.
- Ченцова, О. В. *Культурно-образовательное пространство музея как образовательный ресурс для системы высшего образования*. Взято из http://www.nbpublish.com/library_read_article.php?id=23121_
- Ясперс, К. (1991). *Смысл и назначение истории*. Москва: Политиздат.

References

Bakhtin, M. M. (1979). *Aesthetics of Verbal Creativity*. Moscow: Iskusstvo. [in Russian].

- Attendance of Museums. Museum and Society*. Retrieved from <https://culture.wikireading.ru/> [in Russian].
- Chentsova, O. V. *Cultural and Educational Space of the Museum as an Educational Resource for the Higher Education System*. Retrieved from http://www.nbpublish.com/library_read_article.php?id=23121_ [in Russian].
- Dunayeva, S. V. *Museum as a Socio-Cultural Institute (Philosophical Aspect)*. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/v/muzey-kak-sotsiokulturnyy-institut-filosofskiy-aspekt>. [in Russian].
- Yeremeyeva, O. A. (2013). The Role of Museum Space in the Educational Process of the University. *Scientific and Methodological Electronic Journal "Concept"*, 3, 2411–2415. [in Russian].
- Gachev, G. (1988). *National Images of the World*, 396. Moscow: Sovetskiy pisatel. [in Russian].
- Glukhova, I. L. (2018). The Museum and the Visitor: New Approaches in the Interaction in the Modern World. *Young Scientist*, 24, 341–344. [in Russian].
- Gutkina, I. M. (1999). The Variability of the Concepts of "Space" and "Culture". *The Space of Civilizations and Cultures on the Border of the 21st Century*, 1, 64–66. Saratov. [in Russian].
- Ilinskaya, N. I. (2011). Cultural and Educational Space of Museums as a Pedagogical Phenomenon. *Knowledge. Understanding. Skill*, 4, 194–199. [in Russian].
- Ivanova, Ye. I. (2014). Museum Pedagogy in the Educational Process of the Technical School. *Education, Career, Society*, 4 (43), 37–38. [in Russian].
- Kalugina, T. P. (2001). *Art Museum as a Cultural Phenomenon*. Peterburg: Petropolis. [in Russian].
- Komlev, Y. E. *Museum as a Social and Cultural Center of the Region*. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/muzey-kak-sotsialno-kulturnyy-tsentr-regiona-1> [in Russian].
- Lotman, Y. M. (1996). *Inside the Thinking Worlds*. Moscow: Languages of Russian Culture. [in Russian].
- Museum attendance. Museum and Society*. Retrieved from <https://culture.wikireading.ru/>. [in Ukrainian].
- Sablina, M. A. (2012). The Development of Cognitive Independence through Problem Situations (the Case of Studying the Disciplines of the Humanities in Grades 5–7). *Bulletin of Tomsk State Pedagogical University*, 8 (123), 173–178. Tomsk. [in Russian].
- The concept of «Museum»*. Retrieved from <https://madrace.ru/muzeevedenie/kurs-muzeevedenie/ponyatie-muzey>. [in Russian].
- Toynbee, Arnold Joseph. (2002). *Comprehension of History*. Moscow: Ayris Press. [in Russian].
- Jaspers, Karl Theodor. (1991). *The Meaning and Purpose of the History*. Moscow: Politizdat. [in Russian].
- Zmeul, A. A. (2004). *Museums in the Cultural Space of the City (Complex Analysis on the Example of Nizhny Novgorod City of 1985–2003)*. Moscow: Rossiyskiy institut kulturologii. [in Russian].

https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.04

UDC 378.4.091.214:008](417)(045)

O. S. Chastnyk, Cand. of Art Criticism, Associate Professor, Yaroslav Mudryi National Law University, Kharkiv

chastnyk@gmail.com

http://orcid.org/0000-0001-5188-5097

CULTURAL STUDIES IN DEGREE PROGRAMMES AT IRISH UNIVERSITIES¹

The author examines the main characteristic features of degree programmes in Cultural studies taught at Irish universities. The results indicate that the content and research methodology of most analysed programmes are more similar to Ukrainian Culturology courses than to classical Cultural studies. Of particular interest are international and inter-university projects with a comparative analysis of different cultures, as well as innovative interdisciplinary programmes of practical value that have no direct correspondence in the practice of teaching Culturology. In the author's opinion, the idea of replacing Culturology with "more progressive" Cultural studies is unfounded. Coordinating curricula in Culturology with European standards of higher education does not mean giving up national achievements and identity.

Keywords: *university, culture, educational programmes, culturology, cultural studies, Ireland.*

А. С. Частник, кандидат искусствоведения, доцент, Национальный юридический университет им. Ярослава Мудрого, г. Харьков

ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ (CULTURAL STUDIES) В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ПРОГРАММАХ УНИВЕРСИТЕТОВ ИРЛАНДИИ

Рассмотрены направления и методы исследований в области знаний, известной на Западе под названием *cultural studies* на примере образовательных программ ирландских университетов. Установлено, что большая часть этих программ содержательно и методологически гораздо ближе к отечественным курсам культурологии и искусствоведения, чем к классическим *cultural studies*. Выявлено, что заслуживают внимания международные и межуниверситетские проекты с компаративным анализом разных культур, а также инновационные междисциплинарные программы прагматичной направленности, не имеющие прямых аналогов в практике преподавания культурологии. Отмечено, что утверждения о необходимости замены культурологии на «более прогрессивные» *cultural studies* являются безосновательными. Доказано, что согласование учебных планов по культурологии с европейскими стандартами высшего образования не означает отказа от отечественных достижений и собственной идентичности.

Ключевые слова: *университет, культура, образовательные программы, cultural studies, Ирландия.*

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

О. С. Частник, кандидат мистецтвознавства, доцент, Національний юридичний університет ім. Ярослава Мудрого, м. Харків

ДОСЛІДЖЕННЯ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ (CULTURAL STUDIES) В ОСВІТНІХ ПРОГРАМАХ УНІВЕРСИТЕТІВ ІРЛАНДІЇ

Актуальність. Наше суспільство характеризується швидким зростанням ролі університетів у поширенні знань та формуванні інтелектуальної еліти. Порівняно легкий доступ до вищої освіти в деяких країнах ЄС та відкритість європейських кордонів є серйозними викликами для українських університетів. Для виживання в конкурентній боротьбі українським закладам вищої освіти потрібна, зокрема, інформація про навчальні програми та напрями досліджень західних університетів у споріднених галузях знань. Критичний аналіз такої інформації надасть змоги об'єктивніше оцінити власну ідентичність та визначити, який зарубіжний досвід слід запозичити, а який — ні. Особливо актуальним у цьому плані є вивчення освітніх програм у галузі культури, оскільки дослідження в цій галузі сприяють кращому розумінню сучасних цивілізаційних процесів.

Мета статті — проаналізувати основні характерні ознаки навчальних програм із cultural studies, що викладаються в ірландських університетах. У контексті нинішньої дискусії «Культурологія vs Cultural studies» слід звернути увагу, які елементи cultural studies доцільно запозичити для викладання культурології в закладах вищої освіти України.

Методологія. У статті використовуються описовий, порівняльний та класифікаційний підходи.

Результати. Аналіз матеріалу виявив велику різноманітність підходів до вивчення культури в Ірландії, починаючи від розгляду загальних теоретичних аспектів до вивчення конкретних культур. Теоретичні питання викладаються в класичних університетах, водночас програми менших закладів часто спрямовані на практичне застосування набутих в університеті навичок та знань. Типовими для більшості курсів є поєднання ідей і методів, запозичених у різних соціальних та гуманітарних наук, а також спрямованість на вивчення культурних інститутів сучасного суспільства. Виявлено, що більшість із цих програм змістовно і методологічно набагато ближчі до українських курсів культурології та мистецтвознавства, аніж до класичних cultural studies. Чимало програм зосереджуються на вивченні фольклору, етнології та мистецтва, тобто галузей знань, які активно викладаються в Україні. Водночас доцільно уважніше ознайомитися з такими інноваційними курсами на перетині гуманітарних наук, обчислень та управління інформацією, як Digital Humanities; Порівняльна література та cultural studies; Культурні відмінності та перехідні процеси. Заслужують на увагу міжнародні та міжуніверситетські проекти з компаративним аналізом різних культур, а також інноваційні міждисциплінарні програми прагматичного спрямування, які не мають прямих аналогів у практиці викладання культурології. Схоже також, що ірландські університети надають ширші кар'єрні можливості у сфері культури, аніж аналогічні навчальні заклади в Україні. Доцільно доповнити українські програми з культурології спеціальним курсом, що стосується досвіду викладання cultural studies у західних університетах.

Новизна. Стаття являє собою першу спробу систематизувати навчальні програми з cultural studies в ірландських університетах та порівняти їх з курсами культурології, що викладаються в українських ЗВО.

Практичне значення. Матеріали цієї статті можуть стати в нагоді українським професіоналам, які розробляють курси культурології.

Ключові слова: *університет, культура, освітні програми, cultural studies, культурологія, Ірландія.*

Problem statement. Our society is characterized by rapid growth of the role of universities in the dissemination of knowledge and the formation of the intellectual elite. The relatively easy access to higher education in some EU countries and the openness of European borders present serious challenges to Ukrainian universities. To survive in competition, Ukrainian higher education institutions need, in particular, information on curricula and research areas of Western universities in related fields of knowledge. A critical analysis of such information will allow us to evaluate our identity more objectively and to determine what foreign experience is worth borrowing and what is not. Particularly relevant in this regard is the study of educational programmes in the field of culture, because research in this field contribute to a better understanding of modern civilization processes.

The purpose of the article is to review the content and research methods of a range of humanities known in the West under the title of “cultural studies”. The materials for analysis are drawn from curricula in cultural studies adopted at the universities of the Republic of Ireland. This choice was made, first of all, because of the high quality of higher education in Ireland, attractive to applicants from many countries, including Ukraine. In the context of the “culturology vs cultural studies” discussion, it is also interesting to see whether the claims of culturology’s “lagging behind” from Western approaches to the study of culture are well-founded.

Previous research. The main conceptual provisions of cultural studies are outlined, for example, in (Grossberg & Radway, 1994) and in *The Cultural studies Reader*, ed. by S. During (During, 1999). In this book, S. Hall, G. Spivak and other well-known researchers analyse various stages of the development of cultural studies from the emergence as an independent discipline to the present state and prospects for the future. Other authors consider, in particular, the problems of globalization, postcolonialism, postmodernism and state policy in the field of culture. *Reading Digital Culture* (Trend, 2001), *Media and Cultural studies* (Durham & Kellner, 2012) deal with the study of new forms of culture in information society. The range of issues discussed in these writings is typical of the British school of cultural studies: the relation of culture to such phenomena of modern social life as nationalism and identity, regionalism, digital communication, feminism, postmodernism, etc.

The standards of culturology as a science and academic discipline are outlined in (Sheyko, Kanistratenko & Kushnarenko, 2018, p. 64). The conceptual apparatus, theoretical principles, goals and methods of culturology are described in (Sheyko, Bohutskiyi, & Germanova de Diaz, 2012).

The early 21st century witnessed a lively debate in the post-Soviet educational environment as to the feasibility of further teaching culturology at higher education institutions and replacing this discipline with “more progressive” cultural studies (see, e.g. Zvereva, 2008; Nurzhanov & Yerzhanova, 2010). The arguments of the supporters of this idea often contradict each other; worth noticing, however, is a serious analysis of the common features of culturology and cultural studies and the differences between them. Also discussed are the differences between cultural studies and cultural anthropology; in Ukrainian tradition the latter is treated as a field of culturology (Sheyko, Bohutskiyi & Germanova de Diaz, 2012, p. 33).

The main text. Culturology is defined as “a humanitarian discipline that studies culture as a whole system, diversity of cultures in space and time, interaction of cultures, types of cultures, patterns of development of socio-cultural life...” (Sheyko, Bohutskiyi & Germanova de Diaz, 2012, 31). Culture, in turn, is seen as a subsystem of a coherent socio-cultural structure (Sheyko and Bohutskiyi, 2005, p. 337). Representatives of this school focus mainly on the study of historical and theoretical aspects of culture. The applied part of culturology is known in the West as cultural anthropology. Being concerned with the cultural characteristics of man (mentality, use of language, signs, symbols, etc.), cultural anthropology intersects with ethnography (Sheyko, Bohutskiyi & Germanova de Diaz, 2012, p. 33). Thus, the subject of culturology is *culture proper*, i.e. culture as a self-sufficient institution.

Justifying the use of the term ‘cultural studies’ outside the English-speaking world, researchers rightly refer to the absence of an appropriate term in post-Soviet educational practice. In their opinion, there are significant differences between culturology and cultural studies in content, conceptual apparatus, theoretical approaches and methodology (Nurzhanov & Yerzhanova, 2010). The term ‘cultural studies’ is rather vague; the grammatical form of the plural implies both methodological pluralism and the plurality of the objects being studied (Usmanova, 2001, p. 5). Another feature of cultural studies is its applied orientation. There are even voices that accuse culturologists of inability to “... work with specific cultural forms and processes, various types of texts, various cultural objects.” (Zvereva, 2008). However, such criticism seems groundless because the theoretical findings of cultural anthropology (and this is a branch of culturology!) are, to a large extent, based on field studies of specific cultures.

Priority areas of cultural studies are synchronous studies of the culture of post-industrial society using the methods of semiotics, discursive analysis,

content analysis, etc. The opponents of the cultural approach consider the focus on the phenomena of contemporary culture more relevant than the obsolete, in their view, historical principles of cultural studies (Zvereva, 2008). Another benefit of cultural studies is their distinctive interdisciplinary character. Researchers in this field use the ideas and methods of history, philosophy, sociology, literary criticism, ethnography, religious studies, art criticism, political science, aesthetics and other fields of knowledge. However, such a diversity of scientific interests cannot be regarded as an exclusive merit of cultural studies. The importance of a multidisciplinary approach to the study of culture is also emphasized today by a number of prominent culturologists (Sheyko, Kanistratenko and Kushnarenko, 2018, p. 64).

In the British model of higher education, which also includes the universities of Ireland, teaching “cultural studies” is given a proper place. The content, forms and objectives of the Irish curricula in cultural studies are drawn in this article on the material of the following portals: www.courses.ie/course-category/cultural-studies/; www.masterstudies.com/MA/Cultural-Studies/; www.mastersportal.com/.../area-cultural-studies.html. A general description of the higher education system in Ireland can be found at <https://staracademy.ua/high-education/university-irlandii>. Irish universities, colleges, and institutes of technology offer applicants for cultural studies programmes at the bachelor’s, master’s, and PhD levels. The most prestigious universities in Ireland are Trinity College Dublin, University College Dublin and University of Limerick. The international rating of these institutions is quite high: Trinity College Dublin is one of the top 100 universities in the world; University College Dublin ranks 29th among European universities.

At Trinity College Dublin you can earn a Master of Arts (MA), Master of Philology (M.Phil.) or Master of Literature (M.Litt.). The title of the degree depends on the main focus of the programme, although university prospectuses traditionally list all educational programmes in the field of culture under the common title of Master of Cultural studies.

Irish cultural specificity is represented at Trinity College Dublin by the Master’s programme in Early Irish. Graduates of this course obtain the M.Phil degree. Students explore different stages of Irish language development, study the history of Irish law and literature. Course duration is 2 years. The course is completed with writing and defending a thesis 20,000 words in length.

Characteristic of the Chinese Studies programme is a combination of interdisciplinary and mixed historical and synchronic approaches to the study of culture. Students take the Chinese language and translation (theoretical and practical aspects), history, culture, social policy of China. Having successfully completed the course, students earn an M.Phil degree.

One should also mention the M.Phil Master's Degree programme in Digital Humanities & Culture. It is a field of knowledge and a field of research at the intersection of the humanities, computer sciences and information management. The study involves analysis, synthesis and presentation of information in electronic format, the use of digital technologies in cultural heritage preservation. Related departments offer students electives in languages, music, media, history, Celtic studies. Masters programmes in Digital Humanities & Culture are designed for students holding a bachelor's degree in social sciences and computer science. A similar programme (PhD) is offered at Maynooth University.

University College Dublin (UCD) offers a wide range of programmes in the humanities: history, linguistics, literature, cultural studies, folklore, Irish, art history, art management, cultural policy, cinema, music, theatre, etc. UCD's College of Arts and Humanities is composed of seven academic schools and a research center. Upon completion of the bachelor's course, students earn a BA Arts or BA Humanities). The Pre-University Arts, Culture and History prepares applicants for undergraduate studies in the arts, culture and history. Students gain knowledge of archeology, local lore, folklore and ethnology, contemporary European culture, and get acquainted with the basics of research, journalism, political science, organizational activities and communication. Similar courses are available at Laoghaire Further Education Institute, National University of Ireland Maynooth, Dunboynne College of Further Education and other institutions.

Maynooth University is the youngest university in Ireland. Within the framework of the international SOCRATES programme, this institution offers a unique Master's course (MA) under the title Cultural Differences & Transitional Processes. Other participants of the project are the universities of Vienna, Barcelona, Lyon, Ljubljana and Stockholm. The programme requires that each student is to attend classes at one of the partner universities for 2 semesters. This format makes it possible to study other societies, cultural differences and transnational problems "in their home countries".

Equally interesting is the practice of educating PhDs in inter-university cooperation programmes within Ireland proper. For example, the Philosophy of Art & Culture programme was jointly developed by the Departments of Philosophy of NUI Galway, Mary Immaculate College, and the History Department of Limerick University. Students of this course can make use of the experience and intellectual resources of the three educational institutions. PhD graduates receive their degrees at the University of Limerick.

At Master's level (MA), the University of Limerick offers the Comparative Literature and Cultural studies programme. This unique programme

provides a comparative analysis of the functioning of literature, culture and the arts in the different societies, and their impact on the formation of collective identity. Core disciplines also include theory of literature and culture; comparative studies of world literature and culture; language and culture, and cultural identity as text. Elective courses: gender, culture and society; culture in a market economy; theory of feminist literature; Irish in American literature and culture; Irish-German cultural relations; German literature and culture in the European context; transitional processes in culture based on literature and film in Spain in the 1970s – 1990s; issues of the universal in contemporary French literature. Enrollment in one of the latter four courses requires knowledge of German, Spanish or French, respectively. Some of the courses were developed as part of a collaboration agreement between the University of Limerick and NUI Galway.

Mary Immaculate College, although not one of the largest HEAs, has a respectable scientific and pedagogical base. The European Thought & Culture Master's course is closely related to Ukrainian cultural disciplines. In diachrony, the programme explores the origins, characteristics and evolution of Europe's intellectual movements, and in synchrony, it deals with their impact on the current state and problems of European civilization.

The list of master's programmes presented in the Courses.ie portal under the titles Cultural studies also includes the MA course "Design History & Material Culture" at the National College of Art & Design, Dublin. Dún Laoghaire Institute of Art Design and Technology offers the MA programme in Public Culture Studies. The programme is based on a multidisciplinary approach to the study of culture. Culture is studied in connection with the life of society, i.e. with politics, ideology, social communications. Theoretical principles, conceptual apparatus and methods of research in art, political science, media studies are all used in this programme. Students explore human behavior in society, social movements, mechanisms of government, issues of cultural policy, the functioning of the arts and the media in society. The programme consists of the following modules: Theory of Culture and Society; Research Methodology; Academic Writing; Culture as Text: a Critical Approach; Relationship between Culture and Society; Cultural Policy and Practice. Upon completion of the course, graduates are expected to be able to analyse and critically evaluate public policy in the field of culture, interpret public documents, solve complex and unexpected problems of the relationship between culture and society.

The rich cultural heritage of the Irish people is a matter of national pride and national concern in Ireland. Irish language and culture are taught not only at the largest universities in the country. Programmes in Early Irish Studies, M.Litt. are offered, in particular, at Maynooth University. Irish

folklore is studied as a major at Crumlin College of Further Education. Students get acquainted with various aspects of folk art such as traditional music, architecture, rituals, beliefs, legends, folk medicine, fairy tales and so on. The NUI Galway Center for Adult Learning & Professional Development offers a degree in Irish Studies Online. This online course in Irish culture combines elements of folklore, ethnographic studies and literature with a multidisciplinary approach characteristic of cultural studies. Ireland's traditional culture (music, dance, archeology), history and literature are studied together with political science and history courses.

The Courses.ie portal also includes the Cultural Event Management course designed for students holding bachelor's degree. A similar programme is offered, for example, by Dún Laoghaire Institute of Art Design and Technology. The course provides students with knowledge and skills at the intersection of culture, art and business. Upon completion of the course they obtain a master's degree in cultural events management.

Conclusion. In Ireland, university degree programmes, known under the common title of "Cultural studies", differ in content and methodological approaches. Of the 16 programmes analyzed, only 4 meet the criteria of the British school of Cultural studies (multidisciplinary approach, application of different methodological approaches, analysis of cultural forms as texts, emphasis on the study of cultural institutions of modern society). Theoretical issues of culture are explored at classical universities, whereas the programmes of smaller education institutions are of more practical character. The content and research methodology of most analysed programmes are more similar to Ukrainian courses in ethnography, folklore, literary, and the arts. Worth studying is the experience of international and inter-university cooperation projects with comparative analysis of different cultures. In this context, the arguments in favor of replacing cultural studies with "more advanced" cultural studies seem far-fetched and unfounded. One cannot but agree with the statement by Ukrainian researcher O. V. Kravchenko that cultural studies, which reflect the specifics of the "post-Soviet intellectual situation", go beyond the "stagnant Soviet ideological paradigms" (Kravchenko, 2013). A specific feature and indisputable advantage of Ukrainian school of culturology is a combination of historical, theoretical and applied components. For instance, the educational programmes for future culturologists at Kharkiv State Academy of Culture feature the following topics: Semiotics and Hermeneutics; Postmodern Culture; Text Analysis, etc.). Archeological, ethnological field work and museum practice are part of educational process. However, in our opinion, it would be advisable to supplement the curriculum with a special course analyzing the experience of teaching cultural studies at Western universities.

References

- Zvereva, G. (2008). *Culturology or cultural studies?* Retrieved from <https://www.hse.ru>. [in Russian].
- Kravchenko, O. (2013). Culturology in the context of academic cultural traditions. *Kultura Ukrainy*, (42), 59–70. [in Ukrainian].
- Nurzhanov, B. G. & Yerzhanova, A. M. (2010). *What is cultural studies? A field of research in culturology*. Retrieved from <https://articlekz.com>. [in Russian].
- Usmanova, A. (2001). *Gender and culture in the paradigm of cultural studies*. St. Petersburg: Apeteia. [in Russian].
- Sheyko, V. M., Kanistratenko & M. M., Kushnarenko, N. M. (2018). Principles and priorities of research at higher education institutions in the field of culturology and art. *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii kultury*, (52), 61–70. [in Ukrainian].
- Sheyko, V. M., Bohutskyi, Yu. P. & Germanova de Diaz, Ye. V. (2012). *Culturology: A textbook*. Kyiv: Znannia. [in Ukrainian].
- Sheyko, V. M. & Bohutskyi, Yu. P. (2005). *Formation of basics of culturology in the era of civilizational globalization*. Kyiv: Geneza. [in Ukrainian].
- Durham, M.G. & Kellner D.M. (Eds.) (2012). *Media and Cultural studies: Keywords*. Oxford: Wiley-Blackwell. [in English].
- During, S. (Ed.) (1999). *The cultural studies reader*. London: Routledge. [in English].
- Grossberg, L., Radway, J. (Eds.) (1994). *Cultural studies*. London: Routledge. [in English].
- Trend, D. (Ed.). (2001). *Reading Digital Culture*. Oxford: Wiley-Blackwell. [in English].

Надійшла до редколегії 16.10.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.05

УДК 130.2

Н. Є. Шолухо, кандидат культурології, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

natellaSh@gmail.com

http://orcid.org/0000-0001-8339-5615

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА РЕЦЕПЦІЯ ОБ'ЄКТНО-ОРІЄНТОВАНОЇ ОНТОЛОГІЇ В ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОМУ ПОЛІ УРБАΝІСТИКИ¹

Розглянуто теоретико-методологічні засади урбаністики як культурологічної дисципліни. Здійснено аналіз акторно-мережевої теорії Б. Латура як теоретичного підґрунтя урбаністичних студій, яке вможливує вивчення процесів, що відбуваються в просторі культури міста, проте ігнорує феномени культури та соціальні інститути, констатуючи їхню заздалегідь короткочасну природу. Виокремлено та вивчено сутнісні ознаки об'єктів і механізм установалення чуттєвого зв'язку між ними як чільні позиції об'єктно-орієнтованої онтології Г. Гармана. Філософську позицію Г. Гармана розглянуто як таку, що вможливує вивчення матеріально-речових елементів культури міста. Місто визначено як спільний культурний простір, де взаємодіють матеріально-речові, соціальні та символічні складові, що утворюють культуру міста й через які вона реалізується.

Ключові слова: *культура міста, урбаністика, об'єктно-орієнтована онтологія, Грем Гарман, Бруно Латур.*

Н. Е. Шолухо, кандидат культурологии, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ОБЪЕКТНО-ОРИЕНТИРОВАННОЙ ОНТОЛОГИИ В ИНТЕРПРЕТАЦИОННОМ ПОЛЕ УРБАНИСТИКИ

Рассмотрены теоретико-методологические основания урбанистики как культурологической дисциплины. Осуществлён анализ акторно-сетевой теории Б. Латура как теоретического основания урбанистических студий, которое делает возможным изучение процессов, происходящих в пространстве культуры города, но игнорирует феномены культуры и социальные институты, констатируя их заведомо краткосрочную природу. Выделены и изучены существенные черты объектов и механизм установления чувственной связи между ними как ключевые позиции объектно-ориентированной онтологии Г. Хармана. Философская позиция Г. Хармана рассмотрена как делающая возможным изучение материально-вещественных элементов культуры города. Город определён как общее культурное пространство, в котором взаимодействуют материально-вещественные, социальные и символические элементы, образующие культуру города и через которые она реализуется.

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

Ключевые слова: культура города, урбанистика, объектно-ориентированная онтология, Грем Харман, Бруно Латур.

N. Ye. Sholukho, Candidate of Culturology, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

CULTURAL ASSIMILATION FOR OBJECT-ORIENTED ONTOLOGY IN THE INTERPRETATION FIELD OF URBAN STUDIES

The aim of the article is to study the cultural conception of the object-oriented ontology of Graham Harman in the problematic area of urban studies.

Research methodology. The study draws upon the interdisciplinary research approach combining the philosophical and cultural methods. The phenomenological approach makes it possible to distinguish G. Harman's concept out of the philosophical process. Axiological, functional, and comparative methods enable to identify the significance of the concept for urban science and to show the potential of Harman's philosophy in developing the scientific model. Philosophical texts are studied using the hermeneutic approach and the method of structuralist analysis.

Results. The author considers urban studies as an interdisciplinary research field having a cultural level of generalization. The author reveals the weak positions in the actor-network theory of B. Latour as the main methodology of studying development problems of the city. The role of G. Harman's object-oriented ontology in developing the theoretical bases and methodological base of a holistic scientific model of urban studies is analyzed. Harman's philosophical concept is shown in terms of giving sensual experience to objects of material culture that does not devalue the anthropological segment of being, but gives objects the right to interact outside of a human being. The city is considered to be a space, whose interaction between inhabitants takes place in subject and material, social and symbolic dimensions. G. Harman's concept is shown to be the basis for the analysis of architectural development, social relations and symbolic capital as equivalent elements that set the framework for the formation of the urban culture.

Novelty. G. Harman's object-oriented ontology is proposed as a strategy to expand the research capabilities of methodological instrumentation and a way to strengthen the theoretical basis of the urban studies in the meaning of holistic discipline with cultural potential.

The practical significance. The results of the research can be applied in teaching cultural disciplines, courses in urban science and culture of the city, as well as for the interdisciplinary research of urban culture.

Keywords: *urban culture, urban studies, object-oriented ontology, Graham Harman, Bruno Latour.*

Постановка проблеми. Місто стало основною формою спільного проживання людей у XXI ст., що зумовило глибинне осмислення концепцій та формування цілісної дослідної методології урбаністики. У XXI ст. урбаністика окреслила концептуальні межі як міждисциплінарний дослідницький простір із культурологічним рівнем узагальнення. Проте в спадок від XX ст. урбаністичні студії отримали не лише значний

емпіричний матеріал, набутий у соціологічних дослідженнях, але й теоретичну невизначеність і методологічну кризу, зумовлену розгалуженістю напрямів вивчення культури міста. Відтак, постало питання про зміну статусу урбаністики з дослідження її в межах інших дисциплін, де спільним науковим інтересом є вивчення культури міста, на окрему галузь гуманітарного знання. Актуальності ця потреба набула в українському сегменті урбаністичних студій, що перебувають на початковій стадії реалізації. Культурологічного узагальнення й концептуального впорядкування урбаністика почала набувати на початку ХХІ ст. завдяки залученню новітнього філософського підходу «пласких онтологій», сформованого на базі вивчення інформаційних технологій та спрямованого на обґрунтування онтологічної totoжності між усіма об'єктами світу. Зокрема, в урбаністичні студії активно залучено акторно-мережеву теорію Бруно Латура, водночас не менш вагома, але новіша об'єктно-орієнтована онтологія Ґрема Гармана перебуває поза науковою увагою урбаністики. Усе це зумовлює постановку проблеми визначення ролі об'єктно-орієнтованої онтології в розробці цілісної моделі урбаністики.

Недостатність реалізації урбаністичної теорії в Україні та інноваційність об'єктно-орієнтованої онтології Ґ. Гармана спонукають до експлікації механізмів роботи теоретико-методологічного інструментарію урбаністики як міждисциплінарного дослідницького поля з культурологічним рівнем метатеоретизування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчення розвідок, що стосуються проблеми висвітлення об'єктно-орієнтованої онтології як теоретико-методологічної моделі урбаністики, виявило відсутність праць, де зазначалась культурологічна природа урбаністичних студій. Водночас постановка проблеми холістичної наукової моделі урбаністики та спроби її застосування в результаті залучення акторно-мережевої теорії простежуються в роботах французького філософа та соціолога Б. Латура (Латур, 2013). А також у розвідках В. Вахштайна (Вахштайн, 2014), присвячених мовленнєвому аспекту міста, В. Палагути (Палагута, 2016), який проаналізував соціалізацію як зумовлений містом процес, і А. Артеменка (Артеменко, 2013), котрий висвітлив топологічні аспекти ідентичності в місті.

Мета статті — культурологічно осмислити об'єктно-орієнтовану онтологію Ґрема Гармана в проблемному полі урбаністики. Для досягнення мети необхідно проаналізувати чільні позиції акторно-мережевої теорії Б. Латура як теоретичного підґрунтя урбаністики, виокремити ключові положення об'єктно-орієнтованої онтології Ґ. Гармана, конкретизувати культурологічний вектор урбаністики й здійснити екстраполяцію концепції Ґ. Гармана на дослідницький простір урбаністичних студій.

Виклад основного матеріалу дослідження. Урбаністика нині — одна із затребуваних дисциплін, що зумовлено пріоритетним становищем міста як основної форми поселення людства XXI ст. Проте урбаністику досі розглядають у рамках міждисциплінарного дослідницького поля, що вможливорює звертання представників різних галузей знань до її проблематики, та водночас засвідчує нагальну потребу з розробки її цілісної наукової моделі.

Конструювання наукової моделі урбаністики започатковане в працях Б. Латура, який констатував потребу змінити погляд соціологів на суспільство як на застарілу наукову категорію та форму життя. Акторно-мережева теорія, одним з авторів якої є Б. Латур, базується на запереченні класичної суб'єктно-об'єктної парадигми. Буття, на думку філософа, не має глибини, все реалізується на поверхні, а ключовими є не об'єкти світу, а зв'язки між ними, адже, його теорія «намагається, за можливістю, *зробити* соціальний світ *пласким*, *аби забезпечити* ясне бачення того, як встановлюється будь-який новий зв'язок» (Латур, 2013, с. 85).

Слід зауважити, що таке нововведення, хоча й легалізує рівнозначний статус складових культурного простору міста, проте зосереджує наукову увагу на процесуальності замість предметності, а також констатує плинність і тимчасовість усіх соціальних спільнот. Відтак, перевагою акторно-мережевої теорії як методології урбаністичних студій є теоретизація потреби вивчення взаємин, що зумовлені проживанням на спільній території міста. Також філософська позиція Б. Латура дозволяє конструювати образ міста як такий, що сутнісно набуватиме змін за чисельністю населення, архітектурним ансамблем, економічними алгоритмами, каналами комунікацій, основними повсякденними практиками, формами дозвілля тощо. Водночас недоліком є редукція уявлень про соціальні інститути, зокрема, шлюб, сім'ю, робочий колектив, сусідські взаємини як до первинно мінливих і нетривалих. Утім, цей підхід не зумовлює вивчення цих феноменів культури міста, а спонукає досліджувати лише зв'язки між ними. Або глибше: культуру міста необхідно розглядати як процесуальне утворення. Безперечно, кожний феномен культури зазнає змін у часопросторі. Наприклад, колись телефон мав диск із цифрами, слухавку та був приєднаний до мережі телефонного зв'язку дротом. Тепер, окрім стаціонарного телефону, є ще й мобільний із посиленими технічними можливостями, які забезпечують не лише телефонний зв'язок, але й дозволяють апарату виконувати функції телефонної книги, блокнота для нотаток, фотоапарата, відеокамери, диктофона, калькулятора, секундоміра, карти міста, доступу до мережі Інтернет. Уявлення про телефон у свідомості мешканця міста карди-

нально змінилися, тому не коректно згрупувати ці дані та узагальнити їх в усереднену модель конструкта телефону й визначити його роль в культурі міста. Сутнісні ознаки за весь час існування телефонів у місті істотно відрізнятимуться залежно від змін технічних можливостей цього апарату зв'язку.

Відтак, слухна думка Б. Латура про здатність суспільства та його соціальних і матеріальних складових до трансформації може бути теоретичним підґрунтям у вивченні культури міста як динамічної моделі. Натомість використання її як методу дослідження позбавляє можливості виокремити конкретні феномени та їхні хронологічні й географічні модифікації. Водночас феномени матеріально-речового виміру міського простору створюють онтологічний каркас культури міста, в рамках якого формуються мінливі чи тривалі зв'язки, соціальні інститути, реалізуються повсякденні практики містян.

Водночас об'єктно-орієнтована онтологія Г. Гармана є філософською концепцією, яка спроможна інкорпорувати до термінологічного апарату й дослідницького поля урбаністики поняття об'єкта як феномена культури. З цієї причини необхідно детальніше розглянути позицію філософа.

На перший погляд, Г. Гарман нівелював здобутки філософського поступу ХХ ст., продовжив ліквідацію відмінностей між суб'єктом і об'єктом, коли поставив знак рівності між антропологічним і матеріально-речовим вимірами культури. Зокрема, в його англомовній монографії зазначено: «Усі людські та нелюдські об'єкти на цій сцені зроблені з фізичного матеріалу та об'єднуються в значніші одиниці, які генерують нові надзвичайні властивості» (Гарман, 2005, с. 9). Проте в результаті поглибленого аналізу поглядів філософа стає зрозуміло, що об'єктно-орієнтована онтологія є складовою трансформації філософського дискурсу, розпочатої і другій половині ХХ ст. По-перше, йдеться про звільнення філософії від лінгвістичного редукціонізму з його отождоженням мовленнєвої картини світу й культури. По-друге, відбувається інтеграція тілесного виміру в модель суб'єкта й пов'язане з цим процесом зростання уваги до матеріально-речового виміру культури.

Окрім того, до інтерпретації наведеної цитати необхідно додати позицію про комбінування феноменів культури. Постмодерна філософія Ж. Дельоза містила поняття «асамбляжу» або «збирання» в значенні невизначеного, мінливого буття поза межами будь-яких спроб систематизувати простір культури. За півстоліття відбувся перехід від хаотичної моделі культури до такої, що має визначені складові, зв'язок між якими не є константою, так само й феномени культури здатні до трансформацій. Якщо модель культури міста, зведена на концепції Дельоза, була ковдрою з клаптиків, шви між якими навмисно не приховувалися,

«пласкі онтології» констатують мінливість самого зв'язку між складовими культури міста. Тобто там, де постмодерна думка констатувала відсутність цілісності, статичності й заперечувала глобальні узагальнення в культурі, «пласкі онтології» визначили чіткі інституції, здатні до змін і такі, що перетинаються одна з одною, зумовлюючи культурне розмаїття й множинну онтологію. Замість втраченої глибини культури відбувається її нескінченна трансформація в системі просторових координат. Отже, «пласкі онтології» Б. Латура та Г. Гармана є спробою не просто впорядкування, але й відтворення простору культури після руйнації постмодерним дискурсом.

Щодо культури міста, зазначимо, що обґрунтовуючи поняття «чуттєвого об'єкта» з філософії Е. Гусерля, Г. Гарман наділив його новим сенсом, замінивши образ об'єкта в людській свідомості на власний чуттєвий досвід, який закріплюється за кожним елементом предметно-речового світу. Проте йдеться не про наділення об'єктів містичними властивостями, а про радикальну деантропологізацію: «Заперечується будь-який привілей людського підходу до світу, а події людської свідомості розміщуються на тій само площині, що й битва канарок, мікроби, землетруси, атоми та смола» (Гарман, 2012).

Утім, хоча чуттєвий досвід більше не є людським привілеєм, закріплення за феноменами культури здатності до чуттєвого досвіду — відмінна риса людини. Адже саме в людському сприйнятті конструюється культурна матриця, яка приписує об'єктам властивості. У проекції на культурологічну проблематику кожен елемент матеріальної культури відтепер дорівнюється іншому, без ієрархії в сприйнятті й маргіналізації в науковому дискурсі. Тобто філософська позиція Г. Гармана стала концептуальною та методологічною підставою для розширення рамок гуманітарних дисциплін, тематичний діапазон яких збагатився вивченням екології, міста, тілесності, постколоніальних країн, етнічних груп, гендеру, штучного інтелекту, віртуальної реальності. Урбаністика, водночас, отримала змогу ґрунтуватися на множинній картині світу як на онтологічному базисі власних розвідок. Акторно-мережева теорія зумовила зрівняння в правах містобудування та соціальні зв'язки в просторі культури міста. Об'єктно-орієнтована онтологія вирішила питання про вагомість зв'язків порівняно з феноменами матеріальної культури.

Окрім того, об'єкт тлумачиться Г. Гарманом не лише як будь-яке матеріальне тіло, а ще й як сам зв'язок між тілами: «Будь-який зв'язок — об'єкт, всілякий об'єкт — результат зв'язку» (Гарман, 2012). Тобто науковець продовжив і конкретизував Б. Латура, вдосконаливши «пласкі онтології» та обґрунтувавши сприйняття культури міста не просто як місця для утворення синергетичних мереж, сформованих із соціальних зв'язків, містобудування й спільної символічної мови. Уможливився об-

раз міста як простору, де формуються і набувають сутнісних ознак культурні процеси та явища, здатні до видозмін, взаємовпливу або зникнення. Тобто перш ніж трансформуватися, феномени культури міста мають бути сутнісних рис, інституційних ознак.

Розглянемо це положення на прикладі кав'ярень. Так, ще десять років тому мережа громадського харчування в мегаполісах України була представлена їдальнями, ресторанами швидкого харчування, кав'ярнями та дорогими ресторанами із кухнею різних етнічних груп (кавказька кухня, італійська кухня тощо) і тематичною спрямованістю (вегетаріанська кухня, молекулярна кухня тощо). Нині кількість дорогих ресторанів істотно зменшилась, проте це не означає зменшення фінансових можливостей мешканців українських міст. Адже замість ресторанів, які відвідувала мінімальна кількість містян, в мегаполісах і більшості міст України набувають популярності мережі продажу кави в одноразовій тарі та стаціонарні кіоски або мобільні фургони із вуличною їжею. Обслуговування у таких точках продажу кави та їжі демонструють попередню підготовку офіціантів, згідно з вимогами роботи в ресторанах, а кінцевий продукт формується відповідно до особистих смаків клієнта (кава може бути з гарячим, теплим або холодним молоком; у складі шаурми можна збільшити кількість огірків або зменшити кількість гірчиці). Обслуговування може доповнюватися системою привілеїв для постійних клієнтів — акції, купони, дисконтні карти. Такі складові сервісної економіки свідчать про формат ресторанного обслуговування, реалізованого за доступною ціною, у приміщенні з демократичним, але унікальним дизайном, або в пересувному фургончику в просторі міста. Кава та вулична їжа інтегрувалися в культуру міста завдяки максимальній доступності й мобільності пунктів продажу. Як стає зрозуміло, стандарти ресторанного сервісу видозмінилися у зв'язку із прискоренням темпу життя в мегаполісах, вестернізацією масової культури, фінансовими можливостями окремої соціально-демографічної верстви населення й втілилися у створенні кав'ярень і пунктів вуличної їжі. Водночас об'єктно-орієнтована онтологія Г. Гамана вможливує вивчення дорогих ресторанів, кав'ярень і вуличної їжі, а також самого процесу заміни ресторанів кав'ярнями і фургончиками з хот-догами як окремих феноменів культури міста, що набувають ознак тісного зв'язку з іншими складовими, демонструють модифікації, проте не втрачають сутнісних властивостей і впливають на загальний культурний процес міста.

Окрім того, на відміну від акторно-мережевої теорії Б. Латура, об'єктно-орієнтована онтологія Г. Гармана конститує місто як простір культури, який не лише первинно гнучкий, а й такий, елементи

якого взаємо впливають, проте не втрачають власні межі. Наприклад, виставкова зала є точкою перетину економічної культури міста з його мистецьким виміром і арт-менеджментом, де обидва сегменти культури не суперечать один одному. Або телефонний зв'язок для повсякденних практик культури міста не менш важливий, ніж робота громадського транспорту, адже обидва явища забезпечують місто необхідними йому послугами, водночас не конкуруючи. Але в обох випадках концептуально не коректно буде стверджувати, що арт-менеджмент важливіший за мистецтво або телефон вагоміший за трамвай. Модель культури міста не лише складається з пластичних елементів, але й функціонує завдяки їхній рівнозначності.

Відтак, хибно стверджувати про спрощення філософської позиції Г. Гармана до легалізації матеріальної культури міста. Адже об'єктами, нагадаймо, є і самі люди, і зв'язок між елементами матеріально-речової культури. Дослідницька увага урбаністики, завдяки Г. Гарманові, концентрується на тому, як реалізується складна полівекторна культура міста, де перетин інституцій і феноменів і суб'єктів триває, не обмежуючись фізичними кордонами міста, набуває продовження, зокрема у віртуальному просторі.

Висновки. Культурологічна рецепція об'єктно-орієнтованої онтології Г. Гармана, як складова «пласких онтологій» з нівелюванням суб'єкт-об'єктної культурної парадигми, уможливила конструювання міста як простору взаємодії соціальних інституцій, феноменів матеріальної культури та суб'єктів культури, модифікація і взаємовплив яких не мають обмежень. Культуру міста, крізь призму філософії Г. Гармана, розглянуто як результат комбінаторики складових, сенс яких наявний на онтологічній поверхні, а межі зумовлені нескінченною можливістю їх перетину. Акторно-мережева теорія Б. Латура стала теоретико-методологічним підґрунтям для цілісної моделі урбаністики як дисципліни культурологічного рівня узагальнення, а також зумовила сприйняття міста як динамічної мережі. Водночас об'єктно-орієнтована онтологія Г. Гармана розширила теоретико-методологічні можливості урбаністики, надавши статус об'єкта антропологічному, матеріально-речовому та процесуальному вимірам культури міста, що вможливило дослідницьку увагу стосовно феноменів культури міста як наділених сутнісними ознаками, спроможних до змін і взаємовпливу на паритетних засадах.

Перспективи подальших досліджень. Перспективним напрямом є поглиблення та подальше осмислення методологічного інструментарію урбаністики на прикладах українських міст.

Список посилань

- Артеменко, А. (2013). Топологічні аспекти соціальної ідентичності. *Наукові записки. Серія: Філософія*, 13, 49–52.
- Вахштайн, В. С. (2014). Пересборка города: между языком и пространством. *Социология власти*, 2, 9–39. Відновлено з <http://cyberleninka.ru/article/n/peresborka-goroda-mezhdu-yazykom-i-prostranstvom>.
- Латур, Б. (2013). Пересобирая социальное. Введение в акторно-сетевую теорию. *Экономическая социология*, 2, 73–88.
- Палагута, В. И. (2016). Самоидентификация как форма социализации современного субъекта. *Культурологічний вісник*, 36 (2), 78–87.
- Харман, Г. (2012). О замещающей причинности. *Новое литературное обозрение*, 2 (114). Відновлено з <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/2/o-zameshhayushhej-prichinnosti.html>.
- Harman, G. (2005). *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things*. Chicago, Open Court Publishing.

Reference

- Artemenko, A. (2013). The Topological Aspects of Social Identity. *Scientific transactions. Series: Philosophy*, 13, 49–52. [in Ukrainian].
- Vakhstain, V. (2014). To Reassemble the Social: between language and space. *Sociology of Government*, 2 (9–39). Retrieved from <http://cyberleninka.ru/article/n/peresborka-goroda-mezhdu-yazykom-i-prostranstvom>. [in Russian].
- Latour, B. (2013). Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory. *Economic Sociology*, 2, 73–88. [in Russian].
- Palaghuta, V. (2016). Self-Identification as a Form of Contemporary Subject's Socialization. *Culturology Bulletin*, 36 (2), 78–87. [in Russian].
- Harman, G. (2012). Vicarious Causation. *New literary review*, 2 (114), 75–90. Retrieved from <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/2/o-zameshhayushhej-prichinnosti.html>. [in Russian].
- Harman, G. (2005). *Guerrilla Metaphysics: Phenomenology and the Carpentry of Things*. Chicago, Open Court Publishing. [in English].

Надійшла до редколегії 23.10.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.06

УДК 796.093:316.462]“20”(045)

І. О. Мащенко, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків
vanka.olegovna@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-5304-9460

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗУ ВЛАДИ В СПОРТИВНО-ХУДОЖНІХ ДІЙСТВАХ ХХІ СТ.¹

Проаналізовано візуально-комунікативний зміст проведення спортивно-художніх дійств як феномен культури ХХІ ст. Досліджено репрезентацію образу влади на прикладах церемоній відкриття та закриття Олімпійських ігор та Європад. Визначено владу ХХІ ст. як дискурсивну та імпліцитно наявну в усіх соціальних інститутах суспільства і соціальних зв'язках. Показано механізми репрезентації дискурсивної влади як конструкта, елементи якого транслюються через візуальні ряди спортивно-художніх дійств. Визначено такі складові конструкта влади в спортивно-художніх дійствах: міфологічне світосприйняття, особливості географічного розташування, сценічне втілення ключових історичних подій та поява історичних постатей, мистецька інтерпретація кордону минулого й сучасного, формування національної гідності, виявлення ознак унікальності країни і розкриття ролі туристичної промисловості як запорука достатку та економічного успіху країни.

Ключові слова: спортивно-художні дійства (СХД), культурна комунікація, образ, влада, держава, церемонія відкриття/закриття Олімпійських ігор, Європада.

І. О. Мащенко, аспірант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА ВЛАСТИ В СПОРТИВНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ДЕЙСТВАХ ХХІ В.

Проанализировано визуально-коммуникативный смысл проведения спортивно-художественных действий как феномен культуры ХХІ века. Исследовано репрезентацию образа власти на примерах церемоний открытия и закрытия Олимпийских игр и Европад. Определено власть ХХІ вв. как дискурсивную и имплицитно имеющуюся во всех социальных институтах общества и социальных связях. Показано механизмы репрезентации дискурсивной власти как конструкта, элементы которого трансформируются через визуальные ряды спортивно-художественных действий. Выделены составляющие конструкта власти в спортивно-художественных действиях: мифологическое мировосприятие, особенности географического расположения, сценическое воплощение ключевых исторических событий и появление исторических фигур, художественная интерпретация границы прошлого и настоящего, формирования национального достоинства, выявление черт уникальности страны и раскрытие роли туристической индустрии как залога благосостояния и экономического успеха страны.

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

Ключевые слова: *спортивно-художественные действия (СХД), культурная коммуникация, образ, государство, церемония открытия/закрытия Олимпийских игр, Европиада.*

I. O. Mashchenko, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE REPRESENTATION OF THE IMAGE OF GOVERNMENT IN SPORTS AND ARTISTIC EVENTS OF THE 21ST CENTURY

The aim of the article is to realize the cultural reception of the conceptual components of the image of government in the sports and artistic events in the 21st century.

Research methodology of study is to apply an interdisciplinary approach using axiological, semiotic, structural and functional methods and a modeling method.

Results. The phenomenon of government in the cultural process of the 21st century has been considered using Michel Foucault's concept. It has been defined as discursive and implicit in all social institutes of society and social relations. The government has been defined in sports and artistic events as a body, the elements of which are broadcasted to the public space and to the international political arena by means of visual elements of mass shows. The author defines and studies the components of the government body structure. They are the following: mythological worldview, features of geographical location, stage performance of key historical events and the appearance of historical figures, artistic interpretation of the border of the past and present, the development of national dignity, revealing the features of the country's uniqueness and the interpretation of the role of the tourist industry as a condition of the well-being and the economic success.

Novelty. The components of the stage representation of the government body in the cultural processes of the 21st century have been defined and considered drawing on the example of sports and artistic events.

The practical significance. The study materials can be used in developing the lectures on the history and theory of culture, cultural industries, arts, communication strategies in visual art practices, audio-visual culture and practical courses of the mass spectacle production.

Keywords: *sports and artistic activities (SAA), cultural communication, image, state, opening / closing ceremony of the Olympic Games, Europiade.*

Постановка проблеми. На початку ХХІ ст. в міжкультурному діалозі країн у соціокультурних процесах надзвичайно важливими є спортивно-художні дійства. Вони виступають сценічною репрезентацією спортивно-мистецької колаборації, спрямованої на візуалізацію інституту влади в культурі, суспільних цінностей, колективної пам'яті, традицій. Спортивно-художні дійства ініціює держава, яка таким чином формує образ країни та нації для трансляції його під час міжнародної комунікації. Водночас, у самій державі глядач стає об'єктом сприйняття мистецького твору, який подається у вигляді інформаційного повідомлення, закодованого в спортивно-художніх дійствах. Саме тому, у період

інтенсивних міжнародних взаємин і перспективного набуття Україною статусу держави з потужним потенціалом на міжнародній арені, важливими стають формування патріотизму, цінування традицій та міжнародного миру, де саме спортивно-художні дієства стають фактором консолідації не лише учасника дієства й глядача, а й усіх суб'єктів глобальної культури. Феномен влади, репрезентований на сценічній площині за допомогою художньо-виражальних засобів спортивно-художніх дієств, є транслятором ключової тези, з якою будь-яка нація виокремлює для себе місце в міжнародному культурному просторі. Яскравими зразками культурної репрезентації образу влади у XXI ст. є проведення церемоній відкриття/закриття Олімпійських ігор та Європаді. Отже, постає питання щодо виявлення елементів образу влади і формування його конструкта у СХД та її сценічної репрезентації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Нині існує кілька праць, у яких висвітлено різні аспекти репрезентації образу влади в СХД XXI ст. Зокрема, типології СХД розглядають Н. Малиновська (2002) та Б. Петров (2010); сутнісні характеристики влади – М. Яремчик, О. Плахотнік та Г. Ярманова (2017); спортивні цінності в сучасному світі – В. Білогур (2016); міфологічне світосприйняття та функції – М. Еліаде (1994) та Б. Малиновський (2005); проведення СХД – Ю. Черняк (2004). Аудіовізуальною джерельною базою дослідження стали відеOVERсії СХД XXI ст. (The Complete London 2012 Opening Ceremony (2012); Rio 2016 Opening Ceremony Full HD Replay (2016); 2018 평창 동계올림픽 개회식.. 고화질 다시보 (2019); The closing ceremony of the II European Games in Minsk (2019). Проте культурологічних узагальнень із проблематики репрезентації образу влади в СХД XXI ст. не здійснено, тому необхідно заповнити виявлену теоретичну лаку.

Мета статті – здійснити культурологічну рецепцію концептуальних складових образу влади в СХД XXI ст. У зв'язку з цим слід проаналізувати історико-культурний контекст XXI ст., виокремити складові образу влади, зіставити художній задум СХД і його сценічну модифікацію зі складовими влади та виокремити репрезентативну модель образу влади в СХД.

Виклад основного матеріалу дослідження. Спортивно-художні дієства (СХД) є жанром видовищного мистецтва, у структурі якого наявний сюжет, що розкривається під час втілення на сценічній площині художньої та ритуально-обрядової частин. Художня частина видовища репрезентує історико-культурні культурозміни суспільного життя певної країни (становлення, розвиток, осучаснення), а ритуально-обрядова частина розкриває синтезовану модель історії країни, здорового способу життя, фізичної сили як культурної універсалії, презентованої на локальному та міжнародному рівнях.

До елементів утілення СХД належать сольні, групові, масові вправи, побудови, перешикування, засоби театралізації, які являють собою символічне кодування головного задуму дійства.

У науковій літературі наявна значна кількість типологій СХД, впорядкованих за різними критеріями. Так, учений Б. Петров (2010) за масштабом і ступенем ресурсів СХД виокремив масові спортивно-художні вистави (спортивно-художні виступи, масові спортивно-художні гімнастичні виступи) та спортивні свята малих форм (спортивно-театралізовані вистави тематичної спрямованості). Н. Малиновська (2002) структурувала й означила великомасштабні свята (Відкриття/Закриття Олімпійських ігор, паради) і свята клубного рівня (спортивні свята на відкритому повітрі, фестивалні свята в літньому таборі тощо).

Слід зазначити, що проведення СХД на національному рівні надзвичайно актуальне, оскільки СХД, як синтетичні твори, які поєднують фізичну культуру, спорт, мистецтво, репрезентують країну на міжнародному рівні. У такій системі координат і відбуваються культурні процеси, під час яких, зокрема, формуються державницькі ідеали та засади влади шляхом нечіткого розмежування норм і правил, а також відбувається культурообмін між країнами та здобуття статусу й іміджу.

Згідно з дослідницею М. Яремчик, яка проаналізувала праці французького філософа М. Фуко, присвячені феномену влади, «влада знань і норм діє в той спосіб, що розмежовує в суспільстві групи людей за певною ознакою і встановлює між цими групами стосунки нерівності» (Яремчик, 2017, с. 32). У такому випадку постає питання про знаходження структурних елементів саме розмежованості (за ідеєю М. Фуко) та створення моделі влади на прикладі церемоній відкриття/закриття Олімпійських ігор та Європіад ХХІ ст. як мистецько-культурної репрезентації країни.

Дослідниця філософії спорту в культурі постмодерну зазначила, що «шоу-бізнес, включаючи і спортивний, став не тільки сферою виробництва, яка процвітає в умовах ринку, але й сферою, у якій виробляються культурні матриці, культурні моделі, культурні паттерни життєвих форм та поведінки, культурні траєкторії життєвих стратегій...» (Білогур, 2016, с. 226). Так, беручи за інтерпретаційну основу відеOVERСІЙ показу СХД ХХІ ст. концепцію «дискурсивної влади» М. Фуко та дослідницьку модель спорту як простору створення культурних матриць В. Білогур, можна охарактеризувати владу як представлену не локалізовано, в особі очільника країни, а як імпліцитно наявну через опосередковані ознаки. У проаналізованих Олімпіадах і Європіадах ХХІ ст. владу репрезентують такі складові: міфологічне світосприйняття, особливості географічного розташування, сценічне втілення ключових історичних подій та поява історичних постатей, інтерпретація

кордону минулого і сучасного, формування національної гідності, виявлення ознак унікальності країни та ролі туризму як запоруки достатку й економічного процвітання.

Передусім механізми репрезентації дискурсивної влади втілюються на сценічній площині в СХД через міфологічне підґрунтя, де, за словами М. Еліаде (1994), міф становить першооснову суспільного життя та культури. Також слід приділити увагу функції міфу, яка полягає в зміцненні, значущості та владі традицій, які гідні шанування (Малиновський, 2005). Прикладом міфологічних сюжетів у СХД є поява першопредків, богів і духів і відтворення стародавніх ритуалів та обрядів. Так, у Сіднеї (Австралія, 2000 р.) на церемонії відкриття Олімпійських ігор один з епізодів дослідниці режисури Олімпіад Ю. Черняк описала так: «На арені — велика сіра маса аборигенів, яка ще не усвідомила себе суспільством, але єдина, і в тому навіть небезпечна. Пригнувшись, аборигени швидко рухаються вперед, ритмічно притоптуючи під барабани <...> Аборигени виконують обряд добування та запалення Вогню. В Австралії, де більшу частину суші займають пустелі, вогонь сприяє збереженню органічних речовин, росту рослинності: трав дерев, квітів. Ось чому головна частина обряду — виклик духу Вогню Межири» (Черняк, 2004, с. 156).

Одними із фундаментальних елементів у репрезентації образу влади в СХД є особливості географічного розташування та природно-кліматичні умови. Від цих елементів залежить не лише мистецька інтерпретація на сценічній площині, але й втілення всього задуму. У відеоматеріалі з церемонії відкриття Олімпійських ігор у Ріо-де-Жанейро (Бразилія, 2016 р.) порушується тема збереження лісової місцевості та кліматичних проблем на території країни та по всьому світі. Візуальне оформлення всього дійства (поява першопредків із лісової місцевості і їхнє сценічне перевтілення на рослини, кущі, дерева); поява талісманів Вінісіуса й Тома як символів флори та фауни країни; посадження маленьким хлопчиком в центрі майданчика маленького дерева, що знаменувало протест щодо загрози знищення в районі Амазонки найбільшого у світі лісу (Rio 2016 Opening Ceremony, 2016).

Візуально-звукове зображення ключових подій історії в СХД акцентує на значущості таких культурозмін для країни і дозволяє глядачеві не лише ознайомитися з історичною інформацією, а й простежити в динаміці фактологічне становлення держави, розвиток, модернізацію тощо. Також важливим для зчитування інформації є залучення в СХД історичних постатей (державних діячів, учених, діячів культури та мистецтва тощо) як рушійного фактора історичних подій. Важливо, що постаті в СХД і ті, що перебували у витоків створення держави, і ті, завдяки яким країна відома у світі. Так, на відеOVERSII церемонії від-

криття Олімпійських ігор у Лондоні (Великобританія, 2012 р.) можна побачити історію Англії з індустріальною революцією, зачитування світової письменниці Дж. Роулінг уривку з «Пітера Пена»; протиборство Волдеморта та Мері Поппінс, а також епізоди, присвячені кінематографу та музичним стилям із демонстрацією фрагментів відеOVERСЕРСІЙ ВИСТУПІВ АБО МУЗИЧНИХ ФІЛЬМІВ ЗА УЧАСТІ «Rolling Stones», «Iron Maiden», «The Beatles», «Queen», «Depeche Mode» і «Prodigy». (The Complete London 2012 Opening Ceremony, 2012).

Інтерпретацію кордону минулого та сучасного в модифікації образу влади у СХД варто розглядати в актуальності репрезентації культурних пластів, на основі яких і формується сучасне світосприйняття. У ХХІ ст., в період глобального технічного прогресу, набуває ваги значення нагадування історичного минулого для формування гідного майбутнього. Цілісне уявлення про власне минуле як запоруку успішного майбутнього зумовлюють формування традиційні форми культури та усвідомлення народом свого особливого місця в загальному культуротворчому процесі. Прикладом такої ідейної спрямованості є відеоматеріал із церемонії закриття II Європіади в Мінську (2019 р.), де в одному з епізодів зображуються два світи — людська цивілізація та дика природа. На «зламі віків» відбувається розмова маленької дівчини та старого Зубра про появу людини, лісу, а також про співіснування минулого та майбутнього в людській душі (Торжественная церемония закрытия II Европейских игр в Минске, 2019). Також гарним прикладом для аналізу є відеофрагмент з відкриття Олімпійських ігор у Пхеньяні (РК, 2018 р.), де п'ять дітей, одягнутих у кольорову символіку Ігор, зустрічаються з героєм корейських легенд — амурським тигром Ходорі, який запрошує їх у часову подорож історією Давньої Кореї (평창 동계올림픽 개최식.. 고향질 다시보, 2018).

Формування національної гідності як структурний елемент у репрезентації образу влади відбувається в декількох напрямках: як об'єднуючий фактор — автор, учасник дійства, глядач у цей момент стають героями події; виконання державного Гімну; поява національного прапора; зустрічі спортсменів на майданчику тощо; як ціннісно-супільний (у СХД візуально втілюються людські якості, що визначають культурну ідентичність); як розкриття ролі людської праці на благо процвітання великої та могутньої держави.

Узагальнюючим та ідейно-змістовним структурним елементом у репрезентації образу влади в СХД є наявність ознак унікальності, яка втілюється за таким принципом: пошук культурно-мистецького кордону, що різнить країни за своєю культурною спадщиною в загальному культуротворчому процесі; креативна репрезентація епізодів з історії країни; підтвердження привілейованого статусу країни, яка організовує

та проводить ігри (на це, зокрема, вказує статус «під егідою», де країна є гарантом комфорту, якості й мирного проведення змагань).

Останнім елементом у механізмі побудови моделі образу держави в СХД є туристична спрямованість, яка на період проведення Ігор є не лише економічним важелем у країні, втіленням ідейного меседжу світового рівня, а й також новою презентацією країни. Для тривалішого ефекту від дійства створюються різні сувеніри, елементи гардероба з державницькою символікою в поєднанні із символами заходу. Слід зауважити, що турист стає соціальним агентом поширення культурних ідеалів держави. Так, для проведення Олімпійських ігор в Ріо-де-Жанейро (Бразилія, 2016 р.) виготовлено кепки, шльопанці, рюкзаки, футболки, іграшки з олімпійською символікою, пам'ятні монети тощо (Сувенирная продукция в Рио 2016, 2016).

Висновки. Оже, у дослідженні проаналізовано культурні процеси в ХХІ ст. та виокремлено механізми репрезентації влади в сучасних суспільствах. З'ясовано, що в міжнародному культурному просторі проведення СХД є не лише втіленням ідейних засад патріотичної свідомості, а й іміджевою ланкою та частиною стратегії популяризації культури країни в міжнародному культурному просторі.

Встановлено, що побудова моделі образу влади в СХД у країнах Європи не персоніфікована та складається з окремих складових, спрямованих на формування позитивного зовнішнього іміджу країни і виховання патріотичних почуттів у суспільстві. Виокремлено та проаналізовано такі складові художнього образу влади: міфологічне світосприйняття з показом першопредків, духів, богів і ритуально-обрядової частини; особливості географічного розташування, інтерпретація знакових подій культурного процесу та суб'єктів культури, які змінювали хід історії країни. Також до механізмів образу влади слід віднести зіставлення подій минулого та сучасного як модернізацію культурозмін; людину/глядача як частину національної свідомості та позитивного іміджу країн-господарок Олімпійських ігор та Європіад.

Перспективи подальших досліджень. Теоретичні положення дослідження зумовлюють до поглиблення аналізу конструкта влади в історико-культурній динаміці СХД.

Список посилань

- Білогур, В. Є. (2016). Філософія спорту епохи постмодерну: соціально-філософський аспект. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*, 65, 221–231.
- Малиновская, Н. В. (2002). *Спортивные праздники и выступления в структуре физической рекреации (теоретический аспект проблемы)*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Академия физической культуры им. П. Ф. Лесгафта, Санкт-Петербург.

- Малиновский, Б. (2005). *Научная теория культуры*. Москва: ОГИ.
- Петров, Б. Н. (2010). *Массовые спортивно-художественные представления: основы режиссуры, технологии, организации и методики*. Москва: СпортАкадемПресс.
- Сувенирная продукция в Рио 2016*. Восстановлено с <https://olympdeka.ru/olymp/rio2016/souvenir.html>.
- Торжественная церемония закрытия II Европейских игр в Минске*. Восстановлено с <https://www.youtube.com/watch?v=4epJIhtVTiM>
- Черняк, Ю. М. (2004). *Режиссура праздников и зрелищ*. Минск: ТестраСистема.
- Элиаде, М. (1994). *Священное и мирское*. Москва: МГУ.
- Яремчик М., Плахотник О., Ярманова Г. (2017). *Гендер для медий*. Київ: Критика.
- Rio 2016 Opening Ceremony Full HD Replay*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=N_qXm9HY9Ro&t=1536s
- The Complete London 2012 Opening Ceremony*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=4As0e4de-rl&t=3073s>
- 2018 평창 동계올림픽 개최식.. 고화질 다시보. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=SIy7odd4BvM>

References

- Bilohur, V. Je. (2016). Postmodern Sport Philosophy: a socio-philosophical aspect. *The Humanities Bulletin of Zaporizhzhya State Engineering Academy*, 65, 221-231. [In Ukrainian].
- Malinovskaya, N. V. (2002). *Sports holidays and performances in the structure of physical recreation (theoretical aspect of the problem)*. (Abstract. Dis. Cand. Ped. Sciences). Academy of Physical Culture P.F. Lesgaft, St. Petersburg. [In Russian].
- Malinovskiy, B. (2005). *Scientific theory of culture*. Moscow: OGI. [in Russian].
- Petrov, B. N. (2010). *Mass sports and art performances: the basics of directing, technology, organization and methodology*. Moscow: SportAkademPress. [In Russian].
- Souvenir products in Rio 2016*. Retrieved from <https://olympdeka.ru/olymp/rio2016/souvenir.html>. [in Russian].
- The closing ceremony of the II European Games in Minsk*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=4epJIhtVTiM>. [in Russian].
- Chernyak, Yu. M. (2004). *Directing holidays and shows*. Minsk: TestraSistema. [In Russian].
- Eliade, M. (1994). *Sacred and worldly*. Moscow: MGU. [in Russian].
- Yaremchuk M., Plakhotnik O., Yarmanova H. (2017). *Gender for the media*. Kyiv: Krytyka. [In Ukrainian].
- Rio 2016 Opening Ceremony Full HD Replay*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=N_qXm9HY9Ro&t=1536s. [in English].
- The Complete London 2012 Opening Ceremony*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=4As0e4de-rl&t=3073s>. [in English].
- 2018 평창 동계올림픽 개최식.. 고화질 다시보. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=SIy7odd4BvM>. [in Korean].

Надійшла до редколегії 05.08.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.07

УДК 78.071.2 (477)

Р. М. Дзундза, аспірант, кафедра музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», м. Івано-Франківськ

r.dzundza@gmail.com

https://orcid.org/0000-0001-5508-4529

ВИЩІ МУЗИЧНІ НАВЧАЛЬНІ ЗАКЛАДИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНО-НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ДИРИГЕНТА¹

Визначено роль музичних навчальних закладів у формуванні культурної ідентичності диригента. Виявлено, що цей період є важливим етапом адаптації студента до нових соціосфер, під час якого формуються професійна культурна ієрархія та система цінностей, що створює зв'язки як з національною, так і зі світовою культурою. Розкрито, що роль викладача, як приклад сформованої ідентичності особистості, є важливим чинником у процесі пошуків власних ідеалів та векторів розвитку. Доведено, що вивчення цієї проблематики дозволить спроектувати норми і систему цінностей, а також вивчити вплив освітнього процесу цих установ на формування культурної ідентичності диригентів.

Ключові слова: культурна ідентичність, диригент, вищі музичні навчальні заклади України.

Р. М. Дзундза, аспірант, кафедра музикальної україністики і народно-інструментального мистецтва, ГВУЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», г. Івано-Франківськ

ВЫСШИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ УЧЕБНЫЕ ЗАВЕДЕНИЯ СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНЫ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНО-НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ ДИРИЖЕРА

Определена роль музыкальных учебных заведений в формировании культурной идентичности дирижера. Выявлено, что этот период является важным этапом адаптации студента к новым социосферам, во время которого выстраиваются профессиональная культурная иерархия и система ценностей, что создает связи как с национальной, так и с мировой культурой. Роль преподавателя, как пример сложившейся идентичности личности, является важным фактором в процессе поисков собственных идеалов и векторов развития. Раскрыто, что изучение этой проблематики позволит спроектировать нормы и систему ценностей, а также изучить влияние образовательного процесса этих учреждений на формирование культурной идентичности дирижеров.

Ключевые слова: культурная идентичность, дирижер, высшие музыкальные учебные заведения Украины, образовательный процесс.

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

R. M. Dzundza, postgraduate student, Department of Ukrainian Studies and Folk Instruments Music Art, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

HIGHER MUSIC EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF MODERN UKRAINE AS A FACTOR OF FORMING CULTURAL AND NATIONAL CONDUCTOR'S IDENTITY

The aim of the article is to identify and explore the role of higher education institutions of modern Ukraine in the process of forming the cultural and national identity of a conductor.

Research methodology. Interdisciplinary and systematic approaches have been used to identify the cultural and national identity of the conductor. General scientific and special methods of research have been applied, in particular: the method of induction and deduction (to determine the mutual influence between studying at the higher music educational institutions of modern Ukraine and forming the cultural and national identity of the student-conductor); comparative (to establish similarities between Ukrainian conducting schools).

Results. It is concluded that the cultural and national identity of conductors is actively formed at the stage of studying at a higher educational institution. This complex symbiosis of pedagogical, social, and individual and psychological character acts on the personal construct of the student's identity and forms his/her cultural and national elements.

Novelty. The paper is the first attempt for examining the influence of higher education institutions of modern Ukraine on the formation of the cultural and national identity of a conductor in the scientific discourse.

The practical significance. The study of the cultural and national identity of the conductor in the course of training enables to reveal the features of formation of his/her personality at this stage. The research approaches offer insights into the psychological processes that occur with the conductor at the stage of his/her music, psychological and social formation.

Conclusions. A significant role in shaping the conductor's cultural and national identity belongs to a higher education institution, since at this stage both fundamental basic music knowledge and professional music experience are formed. Under the influence of the educational process, the sociospheres and the personality of the specialty tutor, the basic constructs of cultural and national identity are formed, which can later become part of the conductor's personality.

Keywords: *cultural identity, conductor, higher education institutions of Ukraine.*

Постановка проблеми. Формування культурної ідентичності студентів вищих музичних навчальних закладів та пов'язані з цим ідентифікаційні процеси — це складний симбіоз педагогічно-виховного, соціального та індивідуально-психологічного характерів. На етапі навчання особистісний конструкт під назвою «ідентичність» набуває важливого значення, створюючи моделі, уявлення та формуючи музиканта-професіонала, майбутнього педагога. Усе це відбувається переважно під час спілкування студента і викладача, яке є своєрідним генеруючим ін-

струментом, що провокує як до розуміння предмета диригування, так і до спадковості диригентської школи. Адже ідеї, що обговорюються в класі диригування, згодом можуть стати особистою точкою зору. Тобто, цей новостворений конструкт, а точніше конструкти, засвоєні під час навчання, продовжать існувати і після його закінчення, уже як частина особистості.

Важливим етапом у формуванні ідентичності є адаптація студента-диригента в нових соціосферах: групі однокурсників, класі свого викладача, у хоровому та симфонічному колективах, а також у гуртожитку музичної академії — місці, де проживає студент упродовж усього періоду навчання.

Звести до спільного знаменника всі процеси, які формують ідентичність диригента в стінах вищого навчального закладу, доволі складно, передусім через те, що в межах глобалізаційних процесів, як підкреслює Дмитро Шевчук, відбувається експлозія нових культурних ідентичностей, а з нею «з'являються нові символічні культурні простори, а ті, що існували до цього часу, подрібнюються і розмиваються» (Шевчук, 2010, с. 7).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Концептуалізація проблем ідентичності розглядається в працях З. Баумана, О. Гнатюк, М. Гібернау, Е. Еріксона, Н. Ковтун та М. Козловець, Б. Хюбнера, Д. Шевчук. Однак у них не аналізується роль вищих музичних навчальних закладів сучасної України у формуванні культурної та національної ідентичності диригента.

Аналізуючи історичну роль системи музичної освіти в Україні, С. Волков відзначає, що саме вищі музичні навчальні заклади відіграють провідну роль «у процесах збереження духовних багатств нації, становлення творчої еліти, формування нових поколінь інтелігенції» (Волков, 2009, с. 311), і водночас останніми десятиліттями в основі системи музичної освіти з'явилися «технократичні тенденції» (Волков, 2012, с. 65). О. Іщук наголошує: «Система вищої освіти спрямована на розкриття потенціалу особистості, навчання професійно важливих знань, умінь і навичок, виховання професійних якостей, сприяння становленню професійної ідентичності студента і, як наслідок, професійної свідомості» (Іщук, 2013, с. 122).

Мета статті — виявити та дослідити роль вищих навчальних закладів сучасної України в процесі формування культурно-національної ідентичності диригента.

Виклад основного матеріалу дослідження. Під час навчання в студента-диригента формуються культурна ієрархія, система цінностей, а також ознаки, що пов'язані як з національною культурою власної

країни, так і світовою культурою. Згодом цей «процес ідентифікації з елементами певної культури зумовлює сильну емоційну пов'язаність із ними» (Гібернау, 2012, с. 23), що дозволяє зберегти в музиканта активну зацікавленість культурою. Щоб, скажімо, виховати у студентів повагу і любов до мистецьких творів національної школи, потрібно долучати твори, що мають яскраво виражений національний характер, до навчального репертуарного плану диригента. Фундаментом будь-якої країни є «тринога»: «воєнного, економічного і культурного суверенітету» (Бауман, 2004, с. 90). Музичні академії, на нашу думку, повинні мати своєю ієрархічною «триногою» мистецтво, пам'ять і перспективу.

Як відомо, культурна ідентичність — це «самовідчуття людини всередині певної культури» (Козловець, Ковтун, 2010, с. 40), що виникає як формальна, так і неформальна належність до певних груп, у межах яких передаються знання: цінності, вірування, норми поведінки. Порівнюючи культуру своєї нації з іншими світовими культурами, студент починає відчувати власну національну відокремленість, належність, що базується на культурних ідеалах, які здатні задовольнити його особисті потреби. На етапі навчання у вищому навчальному закладі культурна ідентичність починає формуватися на основі національної ідентичності, закладеної ще в дитинстві. Період навчання стає важливим етапом формування музично-виразових ідеалів та особистісних рівнів культурно-національної ідентичності студента-диригента.

Вищий навчальний заклад поєднує дві основні групи людей, які постійно взаємодіють між собою: тих, хто навчається, і тих, хто навчає, тому «ідентичність як соціальне явище є проєкцією процесу адаптації самоусвідомленого суб'єкта щодо певного соціокультурного простору» (Козловець, 2010, с. 10). Складно уявити керівника хорового чи симфонічного колективу, який не пояснює колективу специфіку технічного виконання, однак талант митця пізнається не лише в цьому, а й у розумінні ним глибокої філософії виконуваного твору. Таке розуміння може настати тільки після набуття диригентом власної сформованої культурної ідентичності. Якщо на початку свого навчання диригент, не володіючи потрібними навичками, повинен більше уваги приділяти диригентській техніці, то згодом його навчання спрямовується на виховання філософії диригування як вищої форми виконавської майстерності. Власне, вона і є ключем до прийняття та ототожнення митця із глибинними культурними процесами.

Викладання предмета диригування починається з підбору викладачем мистецького репертуару. Він повинен містити не просто художні музичні твори, а щось більше, у них має бути закладена сама сутність національної і світової культур. Про співвідношення двох ідентичностей

Гордон Метюс зазначає: «Ключовим фактором культурної ідентичності є національна ідентичність» (Цит. за: Шевчук, 2010, с. 6). Отже, формування культурної ідентичності в студентів-диригентів є актуальною проблемою, особливо в епоху глобалізації. Це передусім пов'язано із сучасним станом культури постмодернізму, з її деієрархізацією та загальною деконструкцією.

Історично склалося так, що в Україні поширена вокально-хорова музика, у якій міститься найбільше культурних тотемів, фундаментальних зразків ідентичності. Зокрема, обробки українських народно-побутових пісень, соціально-історичні балади та твори на слова національних поетів. Твори українських композиторів для хору чи оркестру постають елементами культурної мозаїки української нації та є її дієвим історичним сьогоденням. Саме тому репертуарна політика у вищих навчальних закладах є ефективним інструментом формування культурної ідентичності диригента.

На підтвердження цієї тези про репертуар наведемо приклад із формування двох українських диригентських шкіл, основою яких стала українська музика. Зокрема, засновником Львівської диригентської школи є Микола Колесса (1903–2006). Його підручник «Основи техніки диригування» більше 50 років є фундаментальним у навчанні студентів-диригентів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка та інших закладів. Музичними прикладами для пояснення диригентських завдань М. Колесса обрав обробки українських народних пісень. Київська диригентська школа теж ґрунтується на зразках фольклору, майстерно опрацьованих та апробованих на сцені Миколою Лисенком (1842–1912), пізніше продовжена у творчості його вихованців і послідовників К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця. Ці засади у формуванні репертуарної політики були підтримані Г. Верьовкою (1895–1964), Павлом Муравським (1914–2014), які пропагували українську пісню і музику упродовж усього творчого життя.

Ще одним, не менш важливим елементом у формуванні майбутнього диригента є роль викладача з фаху. Т. Хопф підкреслює: «Власна ідентичність неможлива без існування ідентичності «Іншого», через яку вона усвідомлюється і знаходить своє місце у символічному полі суспільства» (Цит. за: Козловець, 2010, с. 24). Кожен викладач вищого навчального закладу має свою особистісну та соціальну позицію, сформовану ідентичність. І тут постає важливе питання для викладача, пов'язане із вибором векторів розвитку студента, адже «ті, хто стоїть на поміркованих позиціях, зазвичай приймають зразки рідної культури, однак обмежують її зразками, застосованими до ідеологічних потреб <...> Тож, як наслідок, поняття національної культури максимально звужу-

ється, оскільки від неї відкидають усі постаті та явища, визнані за ворожі чи шкідливі. Відтак послаблюється об'єднувача роль культури, а сама культура починає втрачати свою привабливість» (Гнатюк, 2005, с. 21). У цьому контексті можна стверджувати про національну акультурацію та контракультурацію диригентів на етапі навчання. Тобто, формування культурної ідентичності в студента вищого музичного навчального закладу не можливе без сформованої культурної ідентичності в його викладача з фаху, з яким він найбільше контактує та черпає енергію під час навчального процесу. Кожен викладач повинен пам'ятати, що той, хто хоче вчити, «повинен зрозуміти, усвідомити і використовувати стихійні тенденції формування ідентичності» (Еріксон, 2006, с. 82). Учителі «стають важливими дійовими особами цього стратегічного акту «визнання», акту, за допомогою якого суспільство «ідентифікує» та «приймає» своїх молодих членів і цим робить внесок у формування їхньої ідентичності» (Еріксон, 2006, с. 205).

Для Львівської диригентської школи прикладом подвижницької діяльності стала творчість Миколи Філаретовича Колесси. Ще у 1938 р., коли за його участі видано «Диригентський poradnik», М. Колесса розпочав формування своєї диригентської школи. Згодом здобуті знання зумовили появу вже згаданого збірника «Основи техніки диригування», що відіграв роль цементуючої субстанції Львівської диригентської школи. Серед найвідоміших випускників цієї школи — народні артисти України: С. Турчак — головний диригент Державного симфонічного оркестру України і Національної опери України, Є. Вахняк — головний диригент заслуженої хорової капели України «Боян», Т. Микитка — головний диригент Донецького театру опери та балету, І. Гамкало — головний диригент Національної опери ім. Т. Г. Шевченка, Б. Антків — головний диригент чоловічої хорової капели ім. Л. Ревуцького, І. Юзюк — головний диригент симфонічного оркестру Львівської філармонії; Ю. Луців — головний диригент Львівського театру опери і балету ім. С. Крушельницької. Випускники М. Колесси продовжують його традиції, основою яких є любов до мистецтва, висока музична культура, ґрунтовні музично-теоретичні знання. Чіткість, відданість, самопожертва, а вислів К. Станіславського: «Вмійте любити мистецтво в собі, а не себе в мистецтві» — чи не найкраще описує одну із фундаментальних основ цієї диригентської школи.

Іншим прикладом жертвовної відданості музиці є творча діяльність П. Муравського. Працюючи керівником студентського хору Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського (нині — Національної музичної академії) близько 40 років, він записав понад 1000 хорових творів, а як викладач-хормейстер виховав цілу плеяду талановитих

диригентів. Найвідоміші серед них — народні артисти України: В. Петриченко (1954–2014) — диригент заслуженої академічної капели України «Думка», М. Гобдич (1961) — керівник муніципального камерного хору «Київ», Б. Пліш (1977) — головний хормейстер Національної опери України та головний диригент камерного хору «Кредо». Основою хорової школи П. Муравського є досягнення в роботі з хором звукового ідеалу, що за своєю суттю є глибоко національним, а за характером — це живий голос української хорової мови.

Третім елементом у формуванні культурної ідентичності є соціалізація диригента в колективі. Пристосування до різних культурних груп також впливає на формування культурної ідентичності. Р. Мергтон наполягав на тому, що індивідуальна ідентичність формується унаслідок відношення до колективу, який для індивіда є важливим. Можна зазначити, що «індивід має не одну, а декілька ідентичностей (теорія ролей)» (Козловець, 2010, с. 19). Швидко переходити із ролі в роль — це вже навіть не мистецтво — це необхідність. Практично всі відомі українські диригенти, ще навчаючись у вищих навчальних закладах, були хормейстерами при більших колективах або уже мали власні. Зміна ролей особистості є особливістю роботи хормейстера. Кожен учасник колективу, з яким працює диригент, має на меті не лише співати, а й розвиватися. Тому диригент не повинен вчитися перед хором, а має вчити хор, тобто почати працювати з уже готовими ідеями.

Роль вищого музичного навчального закладу полягає в тому, що він повинен наділяти «культурним сенсом» диригента. Без «сенсу» неможливе формування культурної ідентичності. До того ж саме «сенс» зумовлює розвиток усіх інших критеріїв, мотивуючи людину до діяльного навчання, іноді навіть жертвового. Б. Хюбнер вважає, що саме «ідея» і «сенс» — це «умови утворення культури, етосу, етики» (Хюбнер, 2006, с. 39), адже тіло піддається потребам «сенсу», який ним керує. Тому перспектива сенсуального навчання у вищих музичних навчальних закладах стає не просто потребою, а необхідністю. Для багатьох студентів успішність у навчанні є показником їхнього розвитку та самореалізації. Американсько-німецький психолог Е. Еріксон вважає, що становлення почуття ідентичності може бути виражене словами: «Я є те, що я можу навчитися робити» (Еріксон, 2006, с. 138). А це означає, що успішність у навчанні впливає на формування як культурної, так і інших ідентичностей диригента вищого музичного навчального закладу. Отже, навчальний процес формує особистість диригента.

Значну роль у формуванні і вихованні спеціалістів високого рівня відіграє формування в студента певної позитивної залежності, адже «тільки через залежність від інших осіб (студент — Р. М.) виробляє в

собі свідомість, цю залежність від себе, яка у свою чергу робить його вартим довіри інших; і, тільки повністю сприйнявши кілька фундаментальних цінностей, він може стати незалежним, вчити інших і розвивати традицію» (Еріксон, 2006, с. 85). Культурним сенсом, серцевиною, навколо якої формується диригентська школа, є її основоположник, лідер, ідеї якого підтримують і пропагують. Однак сила диригентської школи не в кількості послідовників, а в якості ідей, закладених у її фундаменти. Тому, на нашу думку, саме ідеї, якими наділяє викладач свого студента на уроці диригування, можуть, так би мовити, запалити його творче нутро. Водночас керівництво навчального закладу має заохочувати та підтримувати таких викладачів, адже найбільше своєї життєвої енергії вони витрачають саме в стінах навчального закладу, формуючи нове культурне покоління.

Висновки. Отже, роль вищого музичного навчального закладу сучасної України у формуванні культурної ідентичності диригента є значною. Фундаментальні базові знання, у поєднанні з індивідуальним викладацьким підходом, формують музичну особистість, яка згодом стає повноцінним членом музичної спільноти. Адже навчання у вищому музичному закладі повинно сприяти вихованню у диригента не просто культурної ідентичності, а й певної єдності з мистецтвом, що забезпечить «підтвердження дійсності їхнього існування або тимчасового блаженства, що базується на правильній спільній діяльності» (Еріксон, 2006, с. 40).

Список посилань

- Бауман, З. (2004). *Глобализация. Последствия для человека и общества*. Москва: «Весь Мир».
- Волков, С. (2009). Вищі музичні навчальні заклади України та їх роль у збереженні екології культури. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Вип. 2, 311–317. Київ.
- Волков, С. (2012). Ретроспекції мистецької освіти в українському суспільстві ХХ–ХХІ століття. *Культурологічна думка: щорічник*. Вип. 9, 5, 56–66.
- Гнатюк, О. (2005). *Процання з імперією: Українські дискусії про ідентичність*. Київ: Критика.
- Гібернау, М. (2012). *Ідентичність нації*. Київ: Темпора.
- Іщук, О. (2013). Чинники становлення професійної ідентичності студентів вищого навчального закладу. *Проблеми сучасної психології*, 2, 120–127.
- Козловець, М. А., Ковтун, Н. М. (2010). *Національна ідентичність в Україні в умовах глобалізації: монографія*. Київ: ПАРАПАН.
- Хьюбнер, Б. (2006). *Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время: метафизические расчеты, просчеты и сведение счетов*. А. Б. Демидов (Ред.). Минск: Экономпресс.
- Шевчук, Д. (2010). Культурна ідентичність та глобалізація. *Наукові записки. Серія «Культурологія»*, 5, 4–15. Острого.

Эрикссон, Э. (2006). *Идентичность: юность и кризис*. А. Толстых (Ред.). Москва: Флинта: МПСИ: «Прогресс».

References

- Bauman, Z. (2004). *Globalization. Implications for man and society*. Moscow: «Ves Myr». [in Russian].
- Erickson, E. (2006). *Identity: Youth and Crisis*. Moscow: Flinta: MPSI: «Progress». [in Russian].
- Guibernau, M. (2012). *The Identity of Nations*. Kyiv: Tempora, p.304. [in Ukrainian].
- Hnatiuk, O. (2005). *Farewell to the Empire: Ukrainian Discussions on Identity*. Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian].
- Hübner, B. (2006). *Sense in a LESS-SENSEED TIME: metaphysical calculations, miscalculations and tabulation*. Minsk: Ekonompress. [in Russian].
- Ishchuk, O. (2013). Factors of formation of professional identity of students of higher education. *Problems of modern psychology*, 2, 120–127. [in Ukrainian].
- Kozlovets, M. and Kovtun, N. (2010). *National identities in Ukraine in the context of globalization. Monograph*. Kyiv: PARAPAN. [in Ukrainian].
- Shevchuk, D. (2010). Cultural identity and globalization. *Proceedings. Series "Cultural Studies"*, 5, 4–15. [in Ukrainian].
- Volkov, S. (2009). Higher music educational establishments of Ukraine and their role in preserving the ecology of culture. *Current topics of art practice and art criticism*, 2, 311–317. Kyiv. [in Ukrainian].
- Volkov, S. (2012). Retrospections of Art Education in Ukrainian Society of the 20th—21st Centuries. *Cultural Thought: Annual*, 5 (9), 56–66. [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 27.10.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.08

УДК 133+141.33](045)

Д. В. Болюх, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків
dbolyukh@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-5109-4890

ПРОБЛЕМИ ГНОЗИСУ ТА ПОЗИЦІЇ ДОСЛІДНИКА У ВИВЧЕННІ ЕЗОТЕРИЗМУ¹

Визначено дві пов'язані між собою методологічно-ідеологічні проблеми у вивченні езотерицизму. Обґрунтовано проблему дослідження гнозису в сучасному науковому дискурсі, виявлено її історико-культурні засади. Класифіковано позиції дослідника езотерицизму. Доведено, що проблема інсайдера у сфері езотерицизму пов'язана з упередженим ставленням до самого явища, яке поширюється й на дослідника. Запропоновано напрями вирішення зазначених проблем у межах культурології.

Ключові слова: *езотерицизм, гнозис, містичний досвід, інсайдер.*

Д. В. Болюх, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ПРОБЛЕМЫ ГНОЗИСА И ПОЗИЦИИ ИССЛЕДОВАТЕЛЯ В ИЗУЧЕНИИ ЭЗОТЕРИЗМА

Определены две связанные между собой методологично-идеологические проблемы в изучении эзотерицизма. Обосновано проблему исследования гнозиса в современном научном дискурсе, выявлены ее историко-культурные предпосылки. Составлена классификация позиций исследователя эзотерицизма. Доказано, что проблема инсайдера в сфере эзотерицизма связана с предвзятым отношением к самому явлению, которое распространяется и на исследователя. Предложены направления решения указанных проблем в рамках культурологии.

Ключевые слова: *езотерицизм, гнозис, мистический опыт, инсайдер.*

D. V. Boliukh, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

ISSUES OF GNOSIS AND THE RESEARCHER'S POSITION IN THE STUDY OF ESOTERICISM

The aim of the article is to identify the existing methodological problems in the study of esotericism, to analyze them and suggest ways to solve them.

Research methodology. In the analysis of esotericism, an interdisciplinary and cultural approach has been used.

Results. Two related methodological and ideological problems in the study of esotericism are identified. The problem of gnosis in modern scientific discourse is substantiated, its historical and cultural premises are revealed. A classification of the researcher's positions of esotericism is made. It is proved that the "insider's" problem in the field of esotericism is associated with a

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

biased attitude to the phenomenon itself, which extends to the researcher. The consequences of the closure of esotericism's researchers in a narrow circle are identified, which interferes with interdisciplinarity. The directions of solving these problems within cultural studies are proposed.

Novelty. The solution of methodological problems in the study of esotericism within cultural studies is proposed.

The practical significance. The proposed approach will deepen and make more effective the study of esotericism.

Keywords: *esotericism, gnosis, mystical experience, insider.*

Постановка проблеми. Академічне вивчення езотеризму є молодого галуззю. Причини виключення езотеризму з наукового дискурсу полягають у негативному ставленні до цього явища, яке зумовлено історично. У межах культурологічного підходу, що передбачає об'єктивність, безоціночність, рівнозначність та міждисциплінарність, вивчення езотеризму видається найефективнішим. Проте деякі методологічні проблеми ще не вирішені, що ускладнює дослідження цього явища, зокрема йдеться про проблеми гнозису та позиції дослідника. Відсутність єдиної думки з цих питань у фахівців з езотеризму зумовлює актуальність статті, в якій пропонується рішення означених проблем.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри те, що окремим аспектам езотеризму (магії, алхімії тощо) присвячено багато праць, узагальнюючих досліджень цього явища недостатньо. В. Ханеграаф (2016) запровадив концепцію езотеризму як «відкинутого знання»; С. Панін досліджує проблему інсайдера (2013), а також філософію езотеризму (2019). Психопрактики в езотеричних традиціях розглядають Є. Торчинов (1998), А. Сафронов (2008). Методологічні проблеми езотеризму вивчають А. Верслуїс (2013), К. фон Штукрад (2005), П. Носачов (2018). Проте бракує загальних досліджень езотеризму в межах саме *cultural studies* з використанням міждисциплінарного підходу.

Мета статті — виявити актуальні методологічні проблеми дослідження езотеризму, запропонувати шляхи їх вирішення в межах культурології.

Виклад основного матеріалу дослідження. У вивченні езотеризму існують дві достатньо гострі проблеми, які пов'язані між собою. Перша проблема, з якою стикається дослідник езотеризму, — це, з одного боку, розуміння ключової ролі гнозису та містичного досвіду (у межах статті не заглиблюватимемося в питання про відмінність цих понять) в езотеричних традиціях, а з іншого — складність дослідження цього аспекту в межах наявної наукової парадигми. Сціентистський підхід, починаючи з епохи Просвітництва, передбачає аналіз явища з позицій раціоналізму та відповідність критеріям науковості, які беруть за зразок доказову базу точних наук. У цьому дискурсі такі категорії, як, наприклад, містичний

досвід, можуть існувати тільки із застереженнями, оскільки інтрапсихічний (тим більше той, що є трансцендентним) досвід практично не може бути об'єктом наукового дослідження через його суб'єктивність. З позиції науки ми можемо вивчати супутні йому обставини та зовнішній прояв, але не його сутність. Звичайно, можна надавати описи змісту містичного досвіду (якщо людина захоче поділитися цією інформацією), однак дослідник жодним чином не зможе довести й підтвердити справжність цього опису та виключити фантазійну складову. Через практичну складність дослідження містичного досвіду, або гнозису, багато дослідників оминають це питання, згадуючи про нього, але не здійснюючи ґрунтовного розгляду. Такі дослідники, як Є. Торчинов (1998), А. Сафронов (2008), розглядали проблематику змінених станів свідомості в містичних традиціях, але таких праць небагато.

Деякі вчені, наприклад, американський релігієзнавець А. Верслуїс (2013), наполягають на ключовій ролі гнозису в езотеризмі. Водночас категорія гнозису все одно залишається слабким місцем у подібних концепціях, оскільки під час спроби надати йому визначення або зрозуміти його сутність, гнозис описують так: «досвід духовного прилучення до іншої вищої реальності», «переживання» (Носачов, 2018). Проте, крім цього, інформації про гнозис обмаль. Гнозис перекладається з давньогрецької мови як «знання». Якщо це знання, то в чому його зміст? Якщо це переживання, то яке саме? Чи може переживання бути об'єктом наукового аналізу? А тим більше «досвід прилучення до іншої вищої реальності»? На наш погляд, сучасна наукова методологія майже не дозволяє досліджувати подібні явища. Водночас існує потреба їхнього вивчення. Напевно, наукова парадигма в її сучасному розумінні недостатньо ефективна для вирішення цієї проблеми. З її допомогою ми можемо досліджувати лише зовнішню сторону езотеричних традицій (наприклад, процедуру ритуалів), але до розуміння їхньої суті ми навряд чи наблизимся. Сучасні дослідники езотеризму постійно балансують на межі наукової методології, обережно оминаючи дискусійні питання. Ця проблема виникає також під час дослідження релігій, психопрактик, психічних досліджень загалом, змінених станів свідомості й суміжних сфер. Учені, що порушують цю тему, ризикують бути звинуваченими в ненауковості. На наш погляд, сучасна наукова парадигма потребує розширення, оскільки в її нинішньому вигляді вона витісняє за свої межі безліч цікавих і необхідних для цілісного розуміння культури феноменів.

З питанням гнозису й містичного досвіду пов'язана також друга проблема у вивченні езотеризму — проблема «інсайдера», яку досліджував, зокрема, С. Панін (2013). Мабуть, у жодній науковій сфері дискусія

з цього питання не є настільки гострою. Проблема полягає, по суті, в наступному: хто має право досліджувати езотеризм? Чії результати ми вважатимемо найбільш валідними? Сформулюємо кілька принципово різних позицій дослідника езотеризму:

- 1) дослідник, який поділяє світський світогляд:
 - а) зі скептичним та загалом негативним ставленням до езотеризму (згідно зі сцієнтизмом);
 - б) з доброзичливим та щиро зацікавленим ставленням (згідно з гуманістичним дискурсом);
- 2) представник ортодоксальної релігії (особливо християнства, якщо йдеться про західний езотеризм);
- 3) езотерик, апологет та пропагандист езотеричного світогляду, недовідомо освічений і той, що погано володіє науковою методологією;
- 4) академічний вчений, який володіє науковою методологією на високому рівні, практикує езотеричні практики в контексті певної традиції (отже, може мати переживання гнозису та містичного досвіду, як і №3), досліджує свою або інші традиції, використовуючи наукову методологію. Дослідника такого типу ми називатимемо інсайдером (за прикладом С. Паніна).

Позиції №1а, 2, 3 безумовно упереджені та необ'єктивні. Більшість європейських учених є прихильниками позиції №1б. Американська школа дослідження західного езотеризму припускає позицію №4.

Для початку спробуємо розібратися, чому позиція інсайдера взагалі є проблемою і дискусійним моментом під час вивчення езотеризму та яка ситуація склалась в інших сферах наукового знання. За прикладами ми звертатимемося до гуманітарних сфер, оскільки природничі сфери майже не пов'язані зі світоглядом, релігією та ідеологією; у точних науках питання, наприклад, про належність дослідника до певної релігії вноситься «за дужки»; на практиці математик, біолог чи фізик може бути як атеїстом, так і вірянном. Іншу ситуацію спостерігаємо в гуманітарних науках. Займаючись певною гуманітарною сферою, яка неминуче пов'язана з елементами світогляду, часто не є емоційно нейтральною, може бути насичена якимись історичними конотаціями та асоціаціями, дослідник ризикує бути звинуваченим у суб'єктивності й особистій зацікавленості. Однак мало в якій сфері питання стоїть настільки гостро, як у сфері езотеризму. Нікому не спаде на думку звинуватити в особистій зацікавленості представника, наприклад, єврейського етносу в тому, що він як учений займається єврейськими дослідженнями. Або звинуватити в необ'єктивності дослідницю, що вивчає гендерну проблематику, оскільки людина, вчений, не може бути безстатевою, а отже, у неї навіть немає можливості не належати до однієї з досліджуваних груп.

Загалом у науковому співтоваристві та соціумі нині сформувалася позиція, згідно з якою дослідник, який володіє науковою методологією та використовує її у своїй роботі, з повним правом може належати до досліджуваної спільноти. Його науковий інтерес до цієї теми є природний та закономірний. Навпаки, інтерес людини, яка не має жодних зв'язків, ні фактичних, ні емоційних, з об'єктом дослідження, викликатиме більше запитань, ніж у першому випадку.

Чому ж існує зворотна ситуація з вивченням езотеризму? Дослідники намагаються відмежуватися від об'єкта дослідження та підкреслити свою особисту незацікавленість і неупередженість, у кращому випадку намагаються це питання не обговорювати. На наш погляд, ця проблема пов'язана з негативним ставленням до езотеризму загалом, яке склалося після епохи Просвітництва. Цей процес формування «відкинутого знання» докладно описує В. Ханеграаф у своїй монографії «Західний езотеризм: путівник для тих, хто заплутався» (Ханеграаф, 2016). У випадку, якщо об'єкт дослідження викликає в соціумі напруження й негативні конотації, то й на вченого, який не приховує своєї належності до езотеричної традиції, накладаються ці негативні конотації. До цього дня, особливо в пострадянських країнах, дослідження, пов'язані з езотеризмом, містичними традиціями, окультизмом, психопрактиками, зміненими станами свідомості, набули дещо маргінального статусу. Сам об'єкт дослідження вважається невартим його наукового вивчення. Попри те, що такі дослідження все ж таки відбуваються, оскільки формально заборонити займатися цими темами неможливо, особливо в межах культурології (з деякими застереженнями також у межах релігієзнавства й філософії), ставлення до подібних досліджень в академічних колах дещо скептичне. Вчені, що займаються цими темами, замикаються в межах свого кола й створюють щось на зразок своєрідної субкультури.

Таке замикання стає проблемою з тієї причини, що дослідження езотеризму, на думку провідних світових фахівців у цій галузі, зокрема В. Ханеграафа, потребує міждисциплінарного підходу. З одного боку, як можливий варіант, пропонується культурологічний підхід у релігієзнавстві (К. фон Штукрад). З іншого, йдеться про можливість дослідження езотеризму представниками різних наук або ж про залучення до дослідження в контексті однієї сфери фахівців з іншої для глибшого й всебічного аналізу. Ми вважаємо найбільш адекватним підходом до вивчення езотеризму саме культурологічний, і саме в межах культурології. На це є певні причини: по-перше, культурологічний підхід дозволить виконати всебічний аналіз езотеризму, а не лише його філософської або релігійної складової, оскільки в культурологічному підході найбільше пред-

ставлена необхідна для вивчення езотеризму міждисциплінарність, що має багатий евристичний потенціал. По-друге, у культурології явища, що досліджуються, рівнозначні, не підлягають ієрархії й оціночним судженням, отже стає можливим усунення негативних конотацій щодо езотеризму. По-третє, більшість езотеричних традицій не ототожнюють себе ані з релігією, ані з філософією, езотеризм в їхньому розумінні є особливим явищем. До того ж традиційна філософія та релігієзнавство самі не надто активно приймають езотеризм у свій простір. Він залишається дещо маргінальною галуззю у цих дисциплінах. Зазвичай, за рідкісним винятком, езотеричні течії й персоналії не долучені до академічних програм й підручників з цих дисциплін, попри значну роль, яку вони відіграли в історії культури (наприклад, такі напрями, як алхімія, астрологія, кабала; такі особистості, як Мейстер Екхарт, Парацельс, Якоб Беме, Еммануїл Сведенборг).

Ці дві проблеми у вивченні езотеризму (проблема гнозису, або містичного досвіду, та проблема «інсайдера») тісно пов'язані між собою, оскільки «інсайдер» — це і є людина, яка може мати містичний досвід або володіти гнозисом. І, що важливо, апелювати до нього у своєму дослідженні. Наразі це не вважається прийнятним у науковому співтоваристві. Проте без цього аспекту глибоке розуміння езотеризму є доволі проблематичним.

Висновки. Отже, означено дві пов'язані між собою методологічні проблеми у вивченні езотеризму: проблему гнозису й містичного досвіду та проблему позиції дослідника. Ці проблеми зумовлені історичним розвитком гуманітарного знання, яке призвело до того, що після епохи Просвітництва езотеризм виключено зі сфери академічних досліджень. Проблемою гнозису є складність його глибокого дослідження із використанням наявної наукової методології, яка дозволяє лише описувати зовнішні прояви. Проблема позиції дослідника полягає в тому, що в науковому співтоваристві піддається сумніву право досліджувати езотеризм представнику езотеричної традиції, чого практично немає в жодній іншій сфері досліджень. Це пов'язано з упередженим ставленням до самого езотеризму, який у межах дискурсу сцієнтизму ототожнюється з набором забобонів та бездоказових тверджень щодо природи світу та людини. Пропонований культурологічний підхід із використанням міждисциплінарної методології видається найбільш адекватним для такої дискусійної галузі знань.

Перспективи подальших досліджень. Академічне дослідження езотеризму має недовгу історію, його лише починають досліджувати з позиції таких наук, як релігієзнавство, філософія, історія, літературознавство, мистецтвознавство тощо. Кожен із цих напрямів має багатий

евристичний потенціал. Дослідження езотеризму в межах культурології вважаємо найперспективнішим стосовно узагальнення результатів досліджень окремих гуманітарних наук та отримання цілісної картини явища езотеризму в історії світової культури.

Список посилань

- Верслуис, А. (2013). Что такое эзотерика? Методы исследования западного эзотеризма. *Эзотеризм в России и на Западе: прошлое и современность*, 4 (31), 11–35.
- Носачев, П. Г. (2018). *Исследования западного эзотеризма в зарубежном религиозоведении (на правах рукописи)*. Москва.
- Панин, С. (2013). Инсайдер как исследователь в академическом изучении западного эзотеризма. *Пути гнозиса: мистико-эзотерические традиции и гностическое мировоззрение от древности до наших дней: Сборник материалов международного научного симпозиума*, 209–218. Пахомов С. В. (ред.). Санкт-Петербург: РХГА.
- Сафронов, А. Г. (2008). *Психопрактики в мистических традициях от архаики до современности*. Харьков: Ритм-плюс.
- Торчинов, Е. (1998). *Религии мира: опыт запредельного. Психотехника и трансперсональные состояния*. Санкт-Петербург: Центр «Петербургское востоковедение».
- Ханеграаф, В. (2016). *Западный эзотеризм: Путеводитель для запутавшихся*. Москва: Центр книги Рудомино.

References

- Versluis, A. (2013). What Is Esoteric? Methods in the Study of Western Esotericism. *Esotericism in Russia and in the West: Past and Present*, No. 4 (31), p. 11–35. [in Russian].
- Nosachev, P. G. (2018). *Studies of Western esotericism in foreign religious studies (manuscript copyright)*. Moscow. [in Russian].
- Panin, S. (2013). An insider as a researcher in the academic study of western esotericism. *Ways of Gnosis: Mystical and Esoteric Traditions and Gnostic Worldview from Antiquity to the Present Time. Proceedings of the International Academic Symposium / Sergey Pakhomov (ed.)*. St. Petetsburg: RCAH. [in Russian].
- Safronov, A. G. (2008). *Psycho-practices in Mystical Traditions from Antiquity to the Present*. Kharkov: Rhythm Plus. [in Russian].
- Torchinov, E. (1998). *Religions of the world: the experience of the beyond. Psychotechnics and transpersonal states*. St. Petetsburg: Center “Petersburg Oriental Studies”. [in Russian].
- Hanegraaff, W. (2016). *Western Esotericism: A Guide for the Perplexed*. Moscow: Rudomino Book Center. [in Russian].

Надійшла до редколегії 28.10.2019 р.

Розділ 2

Мистецтвознавство

Part 2

Art Criticism

https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.09

УДК 37.015.31:780.647.2](045)

К. Богичевич, аспірантка, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, м. Суми

katarina.bogicevic94@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-2787-1100>

МІСЦЕ АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА В СИСТЕМІ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ¹

Проаналізовано погляди вчених-класиків на місце акордеонного мистецтва в системі музичного виховання. Окреслено вирішальне місце акордеону як засобу музичного виховання. Обґрунтовано, що акордеон як мистецтво посідає центральне місце в загальній системі музичного виховання та є обов'язковою складовою музикальної спадщини. Важливе значення акордеонного мистецтва зумовлено не тільки багатим історичним шляхом розвитку, але й винятковою роллю в умовах сьогодення.

Ключові слова: *акордеон, акордеонне мистецтво, система музичного виховання.*

К. Богичевич, аспірантка, Сумской государственной педагогической университет имени А. С. Макаренко, г. Сумы

МЕСТО АКОРДЕОННОГО ИСКУССТВА В СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ

Проанализированы взгляды ученых-классиков на место акордеонного искусства в системе музыкального воспитания. Определено решающее место акордеона как средства музыкального воспитания. Обосновано, что акордеон как искусство занимает центральное место в общей системе музыкального воспитания и является обязательной составляющей музыкального наследия. Важное значение акордеонного искусства обусловлено не только богатым историческим путем развития, но и исключительной ролью в современных условиях.

Ключевые слова: *акордеон, акордеонное искусство, система музыкального воспитания.*

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

K. Bogicevic, postgraduate student, Sumy State A. S. Makarenko Pedagogical University, Sumy

THE PLACE OF ACCORDION ART IN THE SYSTEM OF MUSIC EDUCATION

The aim of this paper is to highlight the place of accordion art in the system of music education. The purpose of this study is to substantiate and clarify the mission of accordion art in the system of music education.

Research methodology. The study investigates this issue by examining the basic methods and principles of musicology.

Results. The thorough examination needs an issue of the special nature of music, or the language of music, as a specially organized sound palette, since live sound is an extremely unstable material. The article has confirmed that music education, as a means of forming intelligence, music culture, moral qualities, are based on the characteristic features and specific character of music art. The author draws attention that since the combination of music and its social functioning is music culture of society, researchers have an increased focus on the issue of the educational function of music, its significance as a means of communication, communication in society. Studying accordion culture, one should specify the links between the culture of performing artistic images and technical skill in their binary unity, which is specific to vocal culture. The outstanding masters of performing arts never want to shock the public with the technique of performance, but on the contrary, draw attention to the culture of performance, original interpretation, and perfect ownership of the instrument or voice.

Novelty. The importance of accordion art is determined not only by the rich historical way of development, but also by the exceptional role in the present. This remark is based on the fact that accordion art is closely linked to rituality, the crucial role of which is the female personality. It is substantiated that accordion art is an integral part of the general system of music education and is an obligatory component of music heritage.

The practical significance consists in determining the place of the accordion as a means of music education. The findings can be applied in new developments of the female component in accordion art.

Keywords: *accordion, accordion art, system of music education.*

Постановка проблеми. Призначення мистецтва в загальнокультурному розвитку — передавати і програмувати особистісне емоційне ставлення до світу. У мистецтві кожна людина для себе знаходить новий зміст. Спроможність сприйняття перспективи безмежного розкриття ідей мистецьких образів визначає художню культуру особистості. Ставлення до мистецтва — сутнісна характеристика самої людини, свідчення рівня, на якому вона перебуває. Професійна освіта має допомогти студентам зрозуміти, що світ мистецтва є відкритим простором самотніх культур.

Актуальність цього наукового дослідження полягає в обґрунтуванні акордеонного мистецтва в системі музичного виховання, яке полягає

в більш загальному сприянні сталому розвитку музичної освіти в суспільстві. Акордеонне мистецтво є поліфункціональним явищем, важливою частиною суспільного життя, органічно поєднує всі найхарактерніші соціально-культурні ознаки та етнонаціональні особливості суспільства. Основною метою у розкритті окресленого питання є висвітлення сутності феномена школи акордеонного мистецтва у співвідношенні «акордеонне мистецтво» та «музичне виховання».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Актуальність концептуального підходу до розгляду школи акордеонного мистецтва в контексті глобальної системи музичного виховання підтверджується науковими працями різних вчених, серед яких варто виділити монографію Н. Терентьєвої (Терентьєва, 1994, с. 14–16), яка довела можливість виявити шлях перетворень генеральних ідей культури на множинність їх втілень, зокрема, на діяльність виконавських шкіл, зокрема акордеонної. У даному контексті акордеонна школа «постає ієрархічно залежною частиною культури в актуально існуючому соціумі, внутрішня організація якого регулюється, по Б. Парахонському, рівнем абсолютних цінностей, які є «масштабами оцінки всіх інших і визначають унікальний характер культури» (Парахонський, 1988, с. 10). Крім того, чіткий дедуктивний зв'язок акордеонної школи та музичного мистецтва простежується в наукових дослідженнях сучасних науковців: Р. І. Безугла (2004), О. А. Устименко-Косоріч (2012), А. Душний (2014).

Мета статті — обґрунтування та уточнення місії акордеонного мистецтва в системі музичного виховання.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ґрунтовного розгляду потребує проблема специфічності музики, або мови музики як організованої особливим чином звукової палітри, оскільки живий звук є надзвичайно нестійким матеріалом. Він характеризується певними висотою, гучністю, тривалістю, тембром.

Для того щоб мова музики стала зрозумілою, її недостатньо лише слухати — необхідно ще й чути, тому сприйняття суб'єктивне, оскільки залежить як від сукупності знань та уявлень слухачів, так і від їхнього загальнокультурного рівня й емоційного настрою.

Музичне виховання, як засіб формування інтелекту, музичної культури, моральних якостей, базується на характерних ознаках та специфіці музичного мистецтва. Визначення його змісту набуло відображення в розвідках психологів, композиторів, педагогів.

Так, зокрема, Б. Теплов у своїй праці «Психологія музичних здібностей» надає визначення змісту музичного мистецтва і вважає, що сутністю музики є почуття, емоції, настрої: «... це дорога до пізнання світу людських почуттів. Без емоційного змісту музикант перестає бути мистецтвом» (Теплов, 1947, с. 14).

Із цим твердженням складно не погодитися, адже музика має суттєвий емоційний вплив, вона пробуджує в людини добрі почуття, робить її кращою. Цю особливість відзначав і видатний композитор ХХ ст. Д. Шостакович. Він наголошував, що людство не знає жодного музичного твору, який би оспівував злість чи ненависть. Люди пам'ятають тільки те, що допомагає їм боротися за кращий світ (Шостакович, 1979, с. 87).

Науковий аналіз літератури свідчить, що музичне мистецтво має велику емоційну силу і віддавна використовується як ефективний педагогічний засіб впливу на особистість.

Зокрема Г. Коган (1968), досліджуючи закони впливу мистецтва на людину, застосував об'єктивно-аналітичний метод психології мистецтва. Згідно з ним, мистецький твір розглядався як система емоційних подразників. Аналізуючи таку систему, можна відтворити порядок емоційної реакції суб'єкта, тобто такий зважений духовний стан, у якому є протилежні емоції, що в катарсисі призводять до роздумів. Учений зазначав, що мистецтвом є, передусім, робота думки, але робота ця абсолютно особливого емоційного мислення (Коган, 1968, с. 314).

Б. Теплов уважав музику засобом спілкування між людьми. Він підкреслював, що музикальність притаманна всім людям і не існує здібностей, які не можна розвинути в процесі діяльності, а переживання за суттю є емоційними (Теплов, 1961, с. 9).

Оскільки поєднання музики та її соціального функціонування є музичною культурою суспільства, вчені звертають пильну увагу на проблему виховної функції музики, її значення як засобу спілкування, комунікації в суспільстві. Ці питання, а також проблема сприйняття музики публікою у зв'язку з її вихованням порушувались багатьма музикантами.

Розвідки П. Сокальського (1907), інших авторів присвячені музичному сприйняттю; у працях Б. Яворського (1912) сформульовано немало положень про музику як засіб спілкування, її комунікативну функцію. Визначена роль музики як засобу спілкування між не тільки сучасниками, а й суспільствами різних епох.

Музика — це не лише форма художнього відображення життя, а й форма спілкування людей. Комунікативна форма музичної діяльності виявляється у взаємозв'язку з іншими основними формами: творчість композитора, виконання музики та її сприйняття.

Досліджуючи баянно-акордеонну культуру, слід відзначити зв'язок культури виконання художніх образів із технічною майстерністю в їхній бінарній єдності, що становить специфіку вокальної культури. Проте визнаючи важливість виконавської техніки, зауважмо: майстерність майбутніх учителів музичного мистецтва не можна зводити лише до володіння вокально-виконавськими навичками.

Техніка є лише необхідним компонентом виконавської майстерності музиканта, допомагає виконавцеві втілити художній образ твору. Надмірне захоплення віртуозною технікою перешкоджає виконанню його головного завдання — створенню художньої інтерпретації твору.

У зв'язку з цим розглянемо детальніше актуальне питання про співвідношення виконавської майстерності та виконавської техніки музиканта.

Звернімося до дослідження Н. Бакланової, у якому розглядається питання про співвідношення професіоналізму і майстерності фахівця культури художнього профілю. Автор поділяє думку, що професіоналізм — необхідний щабель підготовки, базис для досягнення високого результату у творчій діяльності. Майстерність не можлива без оволодіння професійними знаннями, вміннями та навичками. Однак, ґрунтуючись на професіоналізмі, майстерність водночас не ідентична йому (Бакланова, 1974, с. 15).

Якщо порівняти виконавську техніку з професіоналізмом майбутніх учителів музичного мистецтва, можна висновувати, що виконавську техніку не варто ототожнювати з виконавською майстерністю. Виконавцеві важливо набути технічних умінь і навичок, але пріоритет повинен залишатися за художньо-сисловою складовою виконання.

Отже, зазначимо, що видатні майстри виконавського мистецтва ніколи не прагнуть приголомшити публіку технікою виконання, а навпаки, привертають увагу культурою виконання, оригінальним трактуванням, досконалим володінням інструментом або голосом.

Г. Коган, згадуючи про визначних виконавців минулого (А. Рубінштейна, С. Рахманінова, Ф. Шаляпіна), звернув увагу, що визначні музиканти завжди прагнули, передусім, ідейної та емоційної змістовності й дієвості виконання, його мовленнєвої виразності, щирої, правдивої передачі тих почуттів, настроїв, образів, які народжував у них твір, що виконувався. Митці уникали будь-якої штучності, химерності, будь-якої демонстрації техніки як самоцілі, віртуозності заради самої віртуозності (Коган, 1968, с. 170).

Крім того, у контексті цього дослідження необхідним є аналіз особливостей історичного розвитку акордеонного мистецтва та специфіки самого інструмента, що увиразнює його особливу місію в системі музичного виховання.

Виконавство на акордеоні посідає важливе місце у сучасній світовій культурі. У різних країнах світу акордеон використовується в академічній, естрадній та побутовій сферах. Однак шлях сходження акордеона на академічно-концертний олімп був досить складним, оскільки цей ін-

струмент завжди перебував «у тіні» і тривалий час не мав оригінального репертуару, методики викладання, професійних виконавців.

Проаналізувавши основні віхи історії появи та розвитку акордеона у різних країнах світу, доходимо висновку, що цей інструмент еволюціонував від ручної гармоніки на діатонічній основі — до сучасного концертного інструмента з великою амплітудою художньо-виражальних, технічних та темброво-акустичних якостей.

Можна узагальнити основні особливості історичного розвитку акордеонного мистецтва та специфіки самого інструмента:

- потреба народу в інструментальному вираженні своїх почуттів і прагнень за допомогою діяльності професійних музикантів-скоморохів;
- організоване виробництво музичних інструментів, зокрема баян і акордеон;
- формування майстерень і робочих організацій, у яких переважно працювали інваліди Другої світової війни;
- масове перероблення акордеонів на баяни;
- конкуренція серед майстрів зумовила постійне підвищення якості інструментів та зацікавленості населення в їх використанні.

На нашу думку, саме окреслені вище особливості й зумовлюють вирішальне місце акордеону в системі музичного виховання та визначають місію цього інструмента.

Так, місією акордеону в контексті музичного виховання можна вважати формування естетичної та соціально-політичної складової свідомих особистості. Такий висновок ґрунтується на тому, що акордеон окрім побутово-розважального значення, виконує кілька специфічних функцій, що й відрізняє його від інших музичних інструментів та підкреслює його особливе місце в системі музичного виховання:

- патріотично-ідеологічну функцію (пройшовши тривалий шлях власного розвитку акордеон може зосереджувати патріотичні настрої суспільства, уособлювати ідеологію громадян);
- художньо-естетичну (акордеонне мистецтво формує естетичні здібності особистості);
- регулятивну (завдяки вивченню акордеонного мистецтва можливе регулювання не тільки музичних уподобань, але й формування соціально-політичної свідомості);
- пізнавальну (акордеон, на відміну від інших музичних інструментів пройшов не тільки тривалий історичний розвиток, але й має широке географічне розповсюдження. Водночас у кожній країні акордеонне мистецтво має власні особливості, що й становить величезний пізнавальний інтерес);

– виховну (засобами акордеонного мистецтва ефективно виховується особистість з різних аспектів: як патріот, як історично-обізнаний індивід, як музикант, як вихователь).

Виконавство на акордеоні посідає важливе місце в сучасній світовій культурі. У різних країнах світу акордеон використовується в академічній, естрадній та побутовій сферах.

Висновки. Під час наукового дослідження використано наступні методи наукового пошуку: аналіз, синтез, індукція, дедукція, систематизація тощо. Використання окреслених методів дозволило отримати результати, які характеризуються науковою новизною та мають практичне значення.

Наукова новизна результатів дослідження полягає в уточненні місця акордеонного мистецтва в системі музичного виховання шляхом обґрунтування вирішальної ролі акордеонної спадщини у формуванні сучасного суспільства: акордеон як мистецтво посідає важливе місце в загальній системі музичного виховання та є обов'язковою складовою музичної спадщини. Важливе значення акордеонного мистецтва зумовлено не тільки багатим історичним шляхом розвитку, але й винятковою роллю в умовах сьогодення.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості використання розробок автора в практичній педагогічній діяльності.

Перспективи подальших досліджень. Постає необхідність дослідження сучасної методології музичного виховання в контексті акордеонного мистецтва.

Список посилань

- Терентьева, Н. А. (1994). *История и теория музыкальной педагогики и образования: учебное пособие в 2-х частях.* (Ч. II). Санкт-Петербург.
- Парахонский, Б. А. (1988). *Язык культуры и генезис знания.* АН УССР, Институт философии. Киев: Наукова думка.
- Теплов, Б. (1947). *Психология музыкальных способностей.* Москва; Ленинград: АПН РСФСР.
- Свидетельство: Мемуары Дмитрия Шостаковича в записи и под редакцией Соломона Волкова.* (1979). Нью-Йорк.
- Теплов, Б. М. (1961). *Проблемы индивидуальных различий.* Москва, 9–20.
- Сокальский, И. П. (1890–1907). *Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона.* в 86 т. (82 т. и 4 доп.). Санкт-Петербург.
- Асафьев, Б., Мазель, Л., Сохор, А. (1947). Пути развития советской музыки. *Очерки советского музыкального творчества.* Ленинград-Москва.
- Бакланова, Н. (1974). *Маленькие упражнения для начинающих (клавир).* Москва: Музыка.
- Коган, Г. (1968). Итоги и уроки. *Вопросы пианизма: Избранные статьи.* Москва: Советский композитор, 311–321.

- Безугла, Р. І. (2004). *Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття)* (Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури»). Київ.
- Устименко-Косоріч, О. А. (2012). *Соціальні функції баянно-акордеонної школи Сербії*. Відновлено з file:///C:/Users/user8/Downloads/nvd_2012_2_24.pdf.
- Душний, А. (2014). Наукове осмислення баянно-акордеонної педагогіки в контексті музичної освіти України ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 8, 96–102.

References

- Terentyeva, N. A. (1994). *History and theory of musical pedagogy and education: a training manual in 2 parts. (Part II)*. St. Petersburg. [in Russian].
- Parakhonsky, V. A. (1988). *The language of culture and the genesis of knowledge*. National Academy of Sciences of Ukraine of USSR, Institute of Philosophy. Kyiv: Naukova Dumka. [in Russian].
- Теплов, В. (1947). *Psychology of music ability*. Moscow; Leningrad: Academy of Pedagogical Sciences of the RSFSR. [in Russian].
- Testimony: Memoirs of Dmitry Shostakovich, recorded and edited by Solomon Volkov*. (1979). New York. [in Russian].
- Теплов, В. М. (1961). *Issues of individual differences*. Moscow, 9–20. [in Russian].
- Sokalsky, I.P. (1890–1907). *Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary: in 86 volumes (82 volumes and 4 additional)*. St. Petersburg. [in Russian].
- Asafyev, B., Mazel, L., Sokhor, A. (1947). *Ways of development of Soviet music. Essays on Soviet music creativity*. Leningrad-Moscow. [in Russian].
- Baklanova, N. (1974). *Small exercises for beginners (clavier)*. Moscow: Muzyka. [in Russian].
- Kogan, G. (1968). *Results and lessons. Pianism Issues: Selected Articles*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 311–321. [in Russian].
- Bezugla, R. I. (2004). *Martial Arts in the Music Culture of Ukraine (second half of the twentieth century)* (Author's dissertation for a Candidate of Arts degree: Special 17.00.01 "Theory and History of Culture"). Kyiv. [in Ukrainian].
- Ustimenko-Kosorich, O. A. (2012). *Social functions of the accordion school of Serbia*. Restored from file: ///C:/Users/user8/Downloads/nvd_2012_2_24.pdf. [in Ukrainian].
- Dushny, A. (2014). Scientific comprehension of bayan accordion pedagogy in the context of musical education of Ukraine of the 21st century. *Topical issues of the humanities*. Issue 8, 96–102. [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 22.08.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.10

УДК 7.031

Я. В. Бондарчук, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри документознавства та інформаційної діяльності, Національний університет «Острозька академія», м. Острог

Yaroslava.Bondarchuk@oa.edu.ua

https://orcid.org/0000-0002-6638-4399

ВПЛИВ КУЛЬТВІВ СОНЦЯ ТА ЗЕМЛІ НА ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВЕ РІШЕННЯ ЗЕМЛЯНИХ І КАМ'ЯНИХ САКРАЛЬНИХ СТРУКТУР V–III ТИСЯЧОЛІТТЯ ДО Н. Е.¹

Розглянуто вплив релігійно-світоглядних чинників на побудову земляних і кам'яних сакральних структур V–III тисячоліття до н. е. Виявлено, що посилення культу Землі внаслідок поширення землеробства зумовлювало зведення споруд, основою яких був прямокутник — символ Землі, що утворився від прямокутної ділянки поля. Переважання культу Сонця, у зв'язку з розвитком астрономії та спостереженнями за річним колом Сонця під сузір'ями зодіаку, зумовлювало зведення структур, основою яких було коло, що повторювало видиму форму диска Сонця. Підкреслено, що переважна частина релігійних культів V–III тис. до н. е. набула відображення в характеристиках домінуючих на той час зодіакальних знаків: Тельця (4300–2150 р. до н. е.), стихією якого вважається земля, а сам він — символом Землі, та Овна (2150 р. до н. е. — поч. н. е.), стихією якого вважається вогонь, а планетою екзальтації — Сонце.

Ключові слова: *земляні та кам'яні сакральні структури V–III тисячоліття до н. е., архітектурні модулі у вигляді прямокутника та кола, релігійно-світоглядні ідеї, зодіакальні знаки Тельця та Овна.*

Я. В. Бондарчук, кандидат искусствоведения, доцент кафедры документоведения и информационной деятельности, Национальный университет «Острожская академия», г. Острог

ВЛИЯНИЕ КУЛЬТОВ СОЛНЦА И ЗЕМЛИ НА ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РЕШЕНИЕ ЗЕМЛЯНЫХ И КАМЕННЫХ САКРАЛЬНЫХ СТРУКТУР V–III ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ ДО Н. Э.

Рассматривается влияние религиозно-мировоззренческих факторов на построение земляных и каменных сакральных структур V–III тысячелетия до н. э. Вывявлено, что усиление культа Земли вследствие распространения земледелия обуславливало возведение сооружений, основой которых был прямоугольник — символ Земли, который возник от прямоугольного участка поля. Преобладание культа Солнца, в связи с развитием астрономии и наблюдениями за годовым кругом Солнца под созвездиями зодиака, обуславливало возведение структур с планами в виде круга, что было повторением видимой формы диска Солнца. Подчеркнуто, что преобладающие религиозные культы V–III тысячелетия до н. э. получили отображение в характеристиках доминирующих в то время зодиакальных знаков

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

Тельца (4300–2150 гг. до н. э.), стихией которого считается земля, а сам он — символом планеты Земли, и Овна (2150 гг. до н. э. — нач. н. э.), стихией которого считается огонь, а планетой экзальтации — Солнце.

Ключевые слова: *земляные и каменные сакральные структуры V–III тысячелетия до н. э., архитектурные модули в виде прямоугольника и круга, религиозно-мировоззренческие идеи, зодиакальные знаки Тельца и Овна.*

Y. V. Bondarchuk, Candidate of Art Criticism, Associate Professor of Department of Document Studies and Information Activities, National University «Ostroh Academy», Ostroh

INFLUENCE OF CULTS OF THE SUN AND THE EARTH ON PLANNING AND VOLUMETRIC SOLUTION OF EARTH AND STONE SACRAL STRUCTURES OF 5TH— 3RD MILLENNIUM BC

One of the most characteristic features of the religious life of the 5th — 3rd millennium BC was the widespread construction of sacred earth and stone structures, the main purpose of which was to “connect” Mother Earth to the energy potential of space objects, especially the Sun. The mutual influence of the cults of the Sun and the Earth on the formation of the architectural image of sacred structures is an issue that has not been addressed in art criticism yet. Its solution is associated with another problem, rising in the scientific literature of the last decades and concerns the reflection of the leading religious-worldview ideas of a certain historical period in the characteristics of the dominant zodiacal signs at that time, under which a point of vernal equinox was during 2150 years.

The aim of the article is to trace the influence of religious-worldview factors on architecture of the sacral structures of the 5th — 3rd millennium BC and to investigate whether the main cults of the Sun and Earth are displayed in the characteristics of the dominant zodiac signs of the Taurus (4 300–2 150 BC) and Aries (2150 BC — beg. is.).

Research methodology. The methods of analysis, comparison and generalization are used.

Results. As a result of the analysis of earth and stone sacral structures 5th — 3rd millennium BC it turned out that the basis of their construction was laid in two modules: in the form of a rectangle (symbol of the Earth) and a circle (the symbol of the Sun), which was conditioned by the domination of these cults. At an earlier stage of construction (5th — beginning of 3rd millennium BC) rectangular forms (long burial mounds) prevailed, which due to the domination of the cult of the Earth in connection with the spread of agriculture. Since the third millennium BC the module of the circle dominates, which is conditioned by the strengthening of the cult of the sun due to the development of astronomy and observation of the annual motion of the Sun and the movement of the sunrise point on the day of the vernal equinox. The leading cults of the Sun and Earth were reflected in the characteristics of the dominant zodiac signs at that time: the Taurus, which is considered an earth element sign and the symbol of the planet Earth, and Aries, which is considered a fire element sign, and the planet of its exaltation — the Sun.

Conclusions. The obtained results indicate that the significant role of religious beliefs become the decisive factor in the formation of plans and volumes of religious structures of the 5th — 3rd millennium BC, as well as in determining the

names and characteristics of the dominant in those time zodiacal constellations, in which the sun rises on the day of the vernal equinox.

Novelty. An attempt is made to trace the effect of the cults of the sun and the earth on the construction of sacral structures of the 5th — 3rd millennium BC, as well as the reflection of the main religious-worldview ideas in the characteristics of the dominant zodiac signs of the time.

The practical significance. The research can be used for the courses in architecture and art history, as well as for further research in this area of focus.

Keywords: *earth and stone sacral structures of the 5th — 3rd millennium BC, architectural modules in the form of a rectangle and a circle, religious and worldview notions, zodiac signs of Taurus and Aries.*

Постановка проблеми. Тема втілення релігійно-світоглядних ідей в архітектурному образі споруди актуальна в будь-який час, оскільки пов'язана з духовною еволюцією суспільства. Одним із найяскравіших прикладів залежності об'ємно-просторового рішення споруд від релігійно-світоглядних чинників є земляні та кам'яні сакральні структури V–III тисячоліття до н. е. Повсюдне зведення таких структур, головне призначення яких полягало у «підключенні» Матері-Землі до енергетичного потенціалу космічних об'єктів, особливо Сонця, було найхарактернішою ознакою релігійного життя того часу. Це був початковий етап культового будівництва, коли давні зодчі ще тільки починали шукати способи втілення в плані та об'ємі сакральної будівлі відповідності символам головних об'єктів поклоніння. Різні типи споруд (довгі прямокутні та круглі кургани, земляні й кам'яні кола) свідчать, що в основу їх об'ємно-просторового рішення покладено символ Землі — прямокутник (від прямокутної ділянки поля) або символ Сонця — коло. Взаємний вплив культів Сонця та Землі на формування архітектурного образу сакральних структур V–III тисячоліття до н. е. є проблемою, яка ще не розглядалась у мистецтвознавстві. Її з'ясування пов'язується зі ще однією проблемою, що стосується відображення провідних релігійно-світоглядних уявлень певного історичного періоду в характеристиках домінантних на той час зодіакальних знаків, під якими перебувала точка весняного рівнодення протягом 2150–2160 рр.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема відображення головних релігійно-світоглядних ідей і культів у характеристиках домінантних знаків Зодіаку розглядалася в працях М. О. Чмихова (1977), О. А. Груштейна (2011), Ю. О. Шилова (1990) та інших науковців. Зокрема М. О. Чмихов, аналізуючи орнамент на посудині катакомбної культури, підкреслив, що в ньому особливо виділені символи Тельця та Овна, оскільки на початку III тисячоліття до н. е. точка сходу Сонця в день весняного рівнодення «знаходилася» на межі обох сузір'їв» (Чмихов, 1977, с. 23). Розглядаючи особливості побудови курганів

III–I тисячоліття до н. е., вчений підкреслив, що вони зумовлені синтезуванням культів Сонця та Землі (Чмихов, 2014, с. 20–29). Подібну точку зору щодо зв'язку земляних і кам'яних споруджень доби бронзи з астрально-солярними культурами та культурами родочості Землі висловлюють Д. Я. Телегін (1991, с. 22), Д. П. Тесленко, М. А. Остапенко (2000, с. 73–95), С. Д. Пашник (2012, с. 92–103), С. Пустовалов (2014, с. 39–50). Дослідження означених авторів стосуються пам'яток, виявлених на території України. Проте слід простежити вплив культів Сонця та Землі на побудову земляних і кам'яних структур, базуючись на ширшому колі споруд, що зводились у різних куточках давнього світу.

Мета статті — простежити вплив релігійно-світоглядних чинників на об'ємно-просторове рішення сакральних структур V–III тисячоліття до н. е. й дослідити, чи відображаються головні на той час культури Сонця та Землі в характеристиках домінантних тоді зодіакальних знаків Тельця (4 300–2 150 р. до н. е.) та Овна (2150 р. до н. е. — поч. н. е.).

Виклад основного матеріалу дослідження. V–III тисячоліття до н. е. — переламний період в історії людства. Це час завершення неолітичної революції, повсюдного переходу від привласнювальних до відтворювальних форм господарювання, утворення постійних поселень, міст, найдавніших держав і цивілізацій. Оскільки основою економіки провідних народів стає землеробство, нового рівня досягає культ Землі, яка усвідомлюється не лише як годувальниця тварин та людей і як останнє пристанище померлих, але й як частка космосу (всесвіту), у взаємозв'язку з іншими планетами та зірками. І хоча зв'язок з небесним світом людина відчувала завжди, у V–III тисячолітті до н. е. з переходом до землеробства й посиленням культу Землі цей зв'язок відчувається особливо гостро. Усвідомлення Землі як космічного об'єкта — частки світобудови, що взаємодіє з енергетикою Сонця, Місяця, зірок, спонукало до зведення сакральних земляних та кам'яних структур, які стали глобальним нововведенням V–III тисячоліття до н. е. Головне їхнє призначення полягало в акумуляції енергетичних потоків від космічних об'єктів — Сонця, Місяця, зірок і поєднання їх з енергетикою Землі. Чим більшою була споруда, тим більшим уважався її енергетичний потенціал.

Архітектурна форма споруди (прямокутна чи кругла) зумовлена символікою найголовніших об'єктів поклоніння — Сонця і Землі. З розвитком землеробства, що передбачало працю на прямокутних ділянках полів, виникає нова геометрична фігура — прямокутник, який стає сакральним символом Землі, на відміну від кола — символу Сонця. Більшість найдавніших мегалітичних споруд були не круглими, а прямокутними, повторюючи в планах символ землі. Це дольмени

(Пулнаброн, Глентен, Анта да Матанца) та довгі камерні кургани, яких тільки у Великобританії виявлено понад триста. Найскравішими прикладами довгих прямокутних структур є кургани Барненес (4 500 — 4 000 р. до н. е.) та Уест Кеннет Лонг Барроу (3 600 р. до н. е.). (рис. 1, 2).

Переважаання архітектурного модуля прямокутника над модулем кола в найдавніших мегалітичних структурах свідчить, що серед всіх культів того часу головну роль відігравав культ землі. Проте одночасно з довгими прямокутними курганами зводяться кургани круглої форми. Це, наприклад, кургани: Лістогіл (Ірландія, 4300–3500 р. до н. е.), Керкадо (Франція, 4700–4600 р. до н. е.), Табль де Маршан (Франція, 3900–3800 р. до н. е.), Гавріні (3 500 р. до н. е.) та ін. Головна їхня особливість полягає в тому, що в особливі дні зимового або літнього сонцестоянь, весняного або осіннього рівнодень у сакральну камеру, розташовану в центрі кургану, потрапляв концентрований пучок світла, що сприймалось як містичне поєднання Матері-Землі та божества Сонця. Вони були двома світовими початками: світлим активним чоловічим та темним пасивним жіночим, що згодом яскраво виявилось в поняттях давньої китайської філософії: Ян, субстанцією якого є Сонце, та Инь, субстанцією якого є Земля. Проникнення сонячного світла в центральну камеру споруди, ніби «під'єднувало» Землю до пульсуючого серця всесвіту. Подібну функцію виконували пагорби-маяки, коли на їхніх вершинах запалювалися багаття, демонструючи фізичний зв'язок Землі із сонячними циклами й доводячи, що Мати-Земля дає буття всьому живому лише за умови поєднання із сонячною енергією. Порівняно з довгими прямокутними курганами, в особливостях будови круглих курганів чітко виявляється зростання значення культу Сонця. Найбільшими серед круглих курганів проходження є кургани Мейсхау (Maes Howe, Шотландія, 3100–2800 рр. до н. е.), орієнтований на західне сонце в день зимового сонцестояння (рис. 3), та Ньюгрейндж (New grange, Ірландія, 3200–2900 рр. до н. е.), орієнтований на східне сонце в день зимового сонцестояння (рис. 4).

На території України не виявлено курганів, у насип яких би потрапляв промінь сонця. Однак у деяких курганах III тисячоліття до н. е.

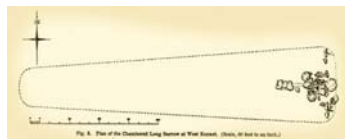


Рис. 1. Курган Барненес. Загальний вигляд і план (Бретань, Франція). 4 500–4 000 р. до н. е.

Джерело: <https://ru.wikipedia.org/wiki>.

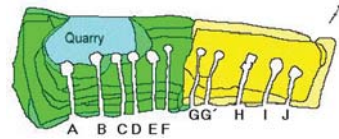


Рис. 2. Курган Уест Кеннет Лонг Барроу (Уілтшир, Великобританія).
3 600 р. до н. е. Загальний вигляд і схема кургану 1861 р.

Джерела: <https://wrightouttanowhere.com/tag/west-kennett-long-barrow/>
http://isida-project.org/england_2014/longbarrow2_.htm

спостерігаються явні ознаки поєднання культів Сонця та Землі. «У середині насипів деяких курганів зустрічаються конструктивні особливості, які зайві з утилітарної точки зору, але вражають своїм космічним символізмом. Це, наприклад, кромлехи — суцільні кільця з каменю, що оточують одне або кілька поховань. Символізм кромлеха загальновідомий — у ньому втілюється образ сонячного кола. Деякі кромлехи мають проходи у місцях, повернутих до основних сторін горизонту» (Чмихов, 2014, с. 22–23). Так, під насипом кургану на Херсонщині, біля села Каланчак, виявлено кам'яне коло діаметром 5,5 м, оточений навкруги ровиком завширшки 0,5 м. Вхід до цієї структури розміщувався з південного заходу, що, на думку Д. Я. Телегіна, свідчить про орієнтацію кола за західне сонце в день літнього сонцестояння (Телегін, 1991, с. 22). «У пізньотрипільському кургані (кінець III тисячоліття до н. е.), в якому кромлех мав інтервали на схід і на захід, у східному інтервалі покладено скульптурне зображення бика — тварини, що була в давнину одним із найпоширеніших космічних символів» (Чмихов, 2014, с. 22–23) (рис. 5, 6).

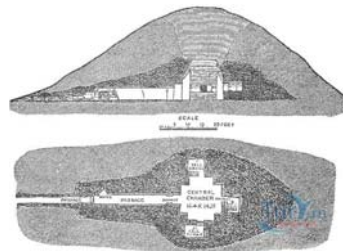
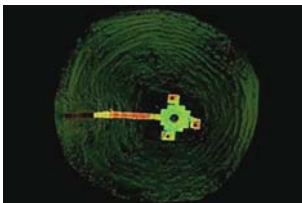


Рис. 3. Зображення внутрішньої камери, отримане за допомогою лазерного сканування в гробниці Мейсхау, та план і розріз гробниці Мейсхау (Шотландія).

3 100–2 800 рр. до н. е.

Джерело: <http://tury.ru/sight/id/10511?lang=.http://www.ancient-wisdom.com/scotlandmaeshowe.htm>

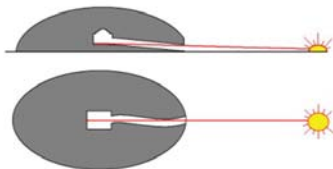
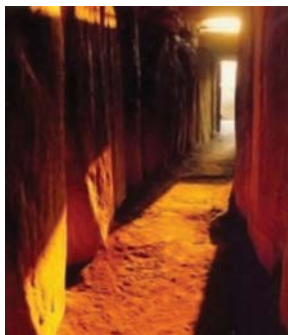


Рис. 4. Схема потрапляння пучка сонячного проміння в камеру кургану Ньюгрейндж (Ірландія). З 200–2 900 рр. до н. е.
Джерело: <http://www.travel.ru/wow/newgrand.html>.

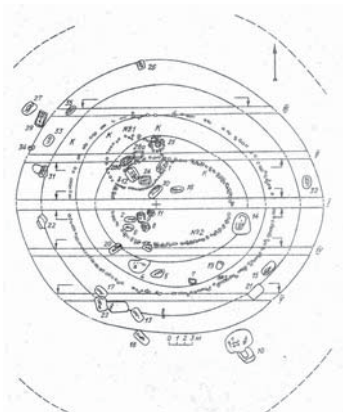


Рис. 5. План кургану доби міді-бронзи з кількома кромlechами.
Джерело: Чмихов М. О. (2014). с. 21–22.

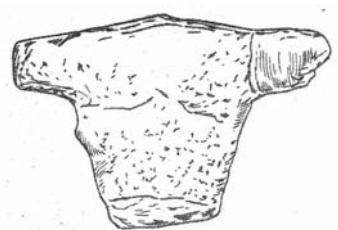


Рис. 6. Скульптурна голова бика, покладена в східному інтервалі пізньотрипільського кромлеха.
Джерело: Чмихов М. О. (2014). с. 21–22.

В уявленнях первісних землеробів інертний, масивний бик символізував тіло Землі. У зв'язку зі зростанням культу Землі головний зодіакальний знак, в якому сходило Сонце в день весняного рівнодення від 4300 до 2150 рр. до н. е., астрономи назвали Тельцем, пов'язавши його таким чином із Землею, вважали його першим знаком стихії землі, символом елемента землі та планети Земля. Розміщений у пізньотрипільському кургані кромlech (символ Сонця) та покладена в ньому скульптурна голова бика (символу Землі) образно втілювали ту саму ідею, що й кургани проходження в Західній Європі — поєднання енер-

гій Сонця та Землі, без чого неможливе існування як живих людей, так і перехід душ померлих в інший потойбічний духовний світ.

Той самий принцип поєднання культу Землі з культом небесних світил виявляється в курганах з променями-дорогами, зорієнтованими на небесні об'єкти і призначеними для спостережень за зірками та сузір'ями й для поклоніння їм. За допомогою супутникових фотографій на території України виявлено 46 таких курганів. Вони утворюють незамкнене коло, яке починається в Запорізькій області у верхів'ї ріки Молочної, спускається по її правому березу до Присивашся, повертає на захід та північний захід, перетинає Дніпро в районі Каховки. Звідти одна низка святилищ іде вздовж Інгульця, інша — вздовж правого берега Дніпра. Останнє святилище такого типу розташоване між с. Володимирівка та станцією Мирове. Кожний курган знаходиться у віртуальному контакті з двома сусідніми (Пустовалов, 2014, с. 39–50). Найграндіознішою спорудою серед цих курганів є Молочанське святилище, досліджене С. Пустоваловим в 1982 р. неподалік від м. Молочанська Токмакського району Запорізької області (рис. 7).

Сорок дев'ять виявлених у насипі кургану поховань, що належать до ямної, катакомбної, багатопружкової та зрубної культур, визначають час його функціонування: кінець III — початок II тисячоліття до н. е.

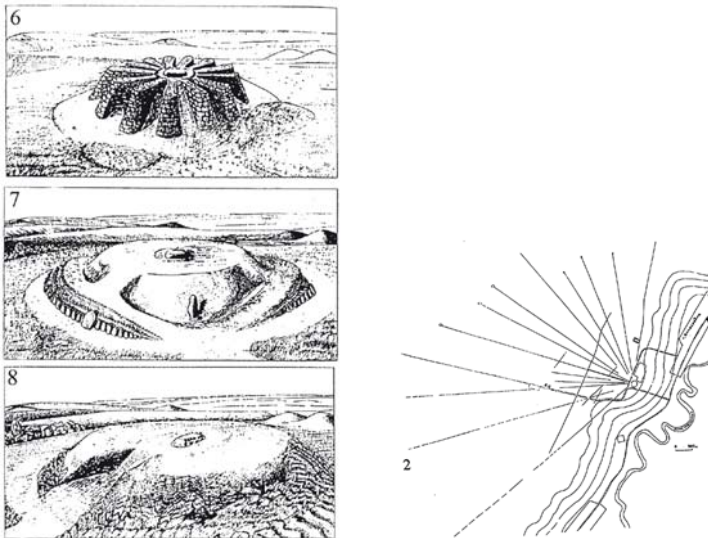


Рис. 7. Молочанське святилище (висота 8,5, діаметр — 100 м).
3 етапи формування та схема променів-доріг, що відходять від нього
(Україна, Запорізька обл.). к. III — поч. II тисячоліття до н. е.
Джерело: Пустовалов С. (2014). с. 42.

С. Пустовалов простежує три етапи у використанні кургану, де найцікавішим є перший. Тоді від центральної частини кургану, де був вівтар, відходили, наче промені, земляні вали, яких археологи виявили одинадцять, але можливо їх було дванадцять чи тринадцять. Отже, архітектурний образ Молочанського святилища символізував сонячне світило з променями, що опосередковано свідчить про домінування солярного культу. Водночас від кургану відходило в степ 13 радіальних темних ліній-доріг довжиною від 1 200 до 4 560 м, які виявила аерофотозйомка. Можна припустити, що кожна з доріг могла бути спрямована на якусь зірку або сузір'я. Приводом для такого припущення є дороги, які відходили від Старосільських курганів. Ю. Шилов довів, що лінії доріг від кургану № 1 спрямовувалися на точки кульмінації головних зірок деяких зодіакальних та незодіакальних сузір'їв: перша — на нижню кульмінацію Альдебарану (найяскравішої зірки в сузір'ї Тельця), друга — на скупчення зірок у сузір'ї Рака, третя — на зорі (α) і (β) у сузір'ї Великої Ведмедиці, четверта — на сузір'я Волосся Вероніки, п'ята — на Арктур (найяскравішу зорю в сузір'ї Волопаса), шоста й сьома — на Антарес (найяскравішу зорю в сузір'ї Скорпіона), восьма — на сузір'я Змієносця, дев'ята — на зорі (α) і (β) в сузір'ї Цифея, десята — на сузір'я Водоля, одинадцята — на сузір'я Кита, дванадцята — на Альдебаран (Шилов, 1981, с. 39–42).

Крім курганів, важливу роль у релігійних культурах V–III тисячоліття до н. е. відігравали сакральні кола, зведені із землі, каменів або дерев'яних колод. Сакральні кола утворювали штучну лінію горизонту, на якій особливо позначалися точки сходу й заходу Сонця в дні сонцестоянь, співпадаючи з видимими точками сходу на природній лінії небокраю. У земляних колах, у місцях, які позначали ці точки, робилися проходи. У кам'яних колах точки сходу й заходу Сонця або весняного повного Місяця та деяких зірок позначали визначені камені. Спостерігаючи за сходженнями Сонця на обрії, люди не могли не помітити, що точки сходу пересуваються кожний день на два видимі діаметри світила. Ця відстань уважалась кроком Сонця. Очевидно, із цими астрономічними спостереженнями, як пише М. О. Чмихов, «було винайдено (точніше, усвідомлено) й поняття градусного виміру простору. За половину градуса було прийнято природну одиницю — діаметр Сонця» (Чмихов, 2014, с. 27). Таким чином за рік Сонце проходило 360° — ціле коло. Особливо багато сакральних кіл було зорієнтовано на Сонце в дні зимового та літнього сонцестоянь, весняного та осіннього рівнодень. Якщо жрець стояв посередині кола на світанку чи на заході сонця, він бачив світило над визначеним каменем або між двома визначеними монолітами. Найважливішим сакральним моментом уважалась

та мить, коли сонячний диск своїм нижнім краєм торкався лінії горизонту.

Найбільша концентрація земляних кіл спостерігається на території Німеччини, Австрії та Хорватії, де з літака їх виявлено понад двісті п'ятдесят. Найдавнішим вважається Гозекське коло, зведене 4600 — 4400 р. до н. е. Північний прохід в ньому позначав астрономічний меридіан, а два південних проходи — точки сходу і заходу Сонця у день зимового сонцестояння (рис. 8).

Найвідомішою з кільцевих земляних структур в Україні є Мавринський майдан у районі Павлограда Дніпропетровської області біля с. Межирічі (у минулому Маврино) (рис. 9).

Знайдені за три кілометри від Мавринського майдану поховання ямної та катакомбної культур III — поч. II тисячоліття до н. е. надають підставу датувати майдан саме цим часом. Мавринський майдан — окреслене двома кільцями й обнесене глиняно-земляним валом



Рис. 8. Гозекський круг (D — 75 м). План і реконструкція. (Німеччина).
4600–4400 р. до н. е.

Джерела: https://ru.wikipedia.org/wiki/ife_globe.net/blogs/details?id=988.



Рис. 9. Мавринський майдан (Україна, Дніпропетровська обл.).
III — поч. II тис. до н. е.

Джерело: <http://www.slavrus.narod.ru/osnown/mdn1.htm>

майже правильне коло, довжина якого 195 м, діаметр — 54–60 м, висота над рівнем моря — 71,1 м. У колі є три проходи. Астроном Дмитро Ніжельченко доводить, що західний прохід призначався для спостереження за сонцем у дні весняного й осіннього рівнодення, північно-східний прохід був орієнтований на східне сонце в день літнього сонцестояння, а південний прохід призначався для спостереження за сонцем у день зимового сонцестояння. Особливістю Мавринського майдану є те, що біля кожного з трьох проходів насипані дугоподібні земляні вали, очевидно з метою посилення енергетичного потенціалу цієї структури.

Водночас із земляними колами в V–III тисячолітті до н. е. на різних територіях функціонували кам'яні кола: Набта Плайя (Єгипет, 4500–4000 рр. до н. е.), Альмандрес (Португалія, 4000 рр. до н. е.), Зорац Карер (Вірменія, IV–III тисячоліття до н. е.), Стоунхендж (Великобританія, 2910–2500 рр. до н. е.), Нонакадо (Японія, III–II тисячоліття до н. е.), Рудаєвське кам'яне гніздо (Росія, III–II тисячоліття до н. е.) та ін. На острові Хортиця, на висоті Брагарня, у результаті розкопок 1993, 1998, 1999 рр. під керівництвом М. Остапенка виявлено сакральний комплекс, що складався з трьох кам'яних кіл та сімох круглих кладок, серед яких знаходилося 15 стелоподібних каменів. «Згідно з виявленою під час розкопок керамікою, святилище використовувалося з кінця III тисячоліття до н. е. до початку I тисячоліття до н. е.» (Тесленко, Остапенко, 2000, с. 92). Головною його спорудою був викладений із середніх та крупних брил сірого граніту кромлех, який у північно-східному секторі мав прохід, поєднаний алеєю з кам'яних плит з меншим подвійним кромлехом (6x7 м) (рис. 10).

«Наявність кромлехів, що традиційно розглядаються у зв'язку із символікою небесних світил, разом із загальною орієнтацією спорудження та окремих об'єктів по «важливих» напрямках горизонту дозволяє простежити використання споруди для астрально-солярних спостережень і культів» (Тесленко, Остапенко, 2000, с. 92). Водночас виявлені в більшому кромлеху фалічна та антропоморфна стели, які вважаються науковцями як образ чоловічого божества, що дає сім'я життя — дощ і таким чином забезпечує плодоносність землі, а також ритуальні посудини, виліплені з глини з домішками зерна пшениці та проса, доводять причетність комплексу до культів родючості Землі. Про тісний зв'язок між культурами Сонця й Землі свідчить, на нашу думку, парність сакральних об'єктів. Так, у центрі більшого кромлеха розміщено поєднані перемичкою дві глибокі ями (1,8 та 1,3 м), над ними поставлено дві стели, більший кромлех поєднувався кам'яною алеєю з меншим кромлехом. Можливо, провівши обряди, пов'язані з культурами Землі у великому кромлеху, люди переходили по кам'яній алеї, як по священній дорозі, у

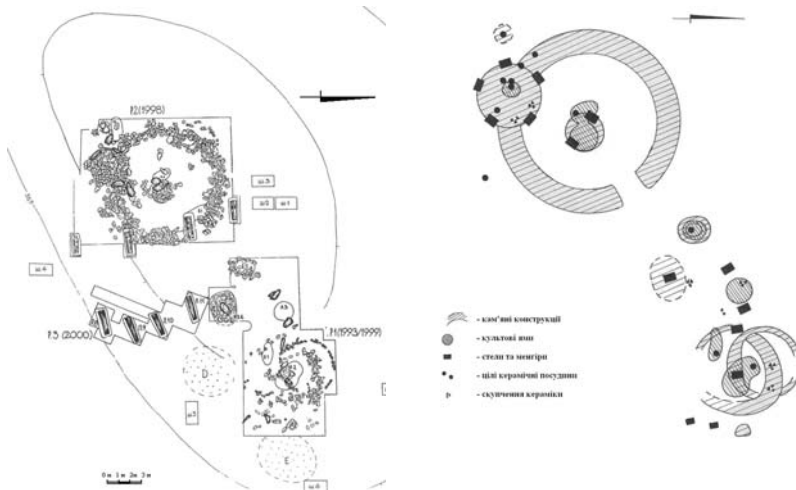


Рис. 10. Велике святилище на острові Хортиця (Україна).
III — поч. I тис. до н. е. Загальний план та архітектурна схема.
Джерело: <https://svit.in.ua/stat/st51.htm>.

менший кромлех, щоб виконати обряди, у яких домінував культ Сонця та інших небесних світил. Подібний принцип поєднання алеєю з кам'яних плит двох сакральних структур спостерігається в курганно-грунтовому могильнику ямної культури кінця III — початку II тисячоліття до н. е., виявленому на околиці Запоріжжя, в урочищі Кічкас (рис. 11).

Як і кургани проходження, сакральні кола слугували для утвердження ідеї необхідності поєднання енергетики Матері-Землі з енергією Сонця та інших космічних світил для забезпечення подальшого буття як живих на землі, так і померлих в іншому позаземному світі (не випадково в багатьох кромлехах робили поховальні структури). Але, якщо в курганах у культурах поєднання Сонця й Землі переважала увага до матеріальної стихії землі (для чого і зводились величезні насипи ґрунту), то в сакральних колах, особливо в тих, що не мають земляних насипів, увага зосереджується на Сонці, яке перетворює матерію в енергію. Сонячне світло, що потрапляло в центр сакрального кола, сприймалося релігійною свідомістю людей V–III тисячоліття до н. е. як символ енергетичного начала найвищого божества.

Головні культури V–III тисячоліття до н. е. набули відображення в характеристиках домінантних на той час зодіакальних знаків, у яких сходило сонце в день весняного рівнодення. Панування культури Землі, що з поширенням рільництва опинилась у центрі уваги давніх землеробів, відобразилось у характеристиці зодіакального знака стихії землі —

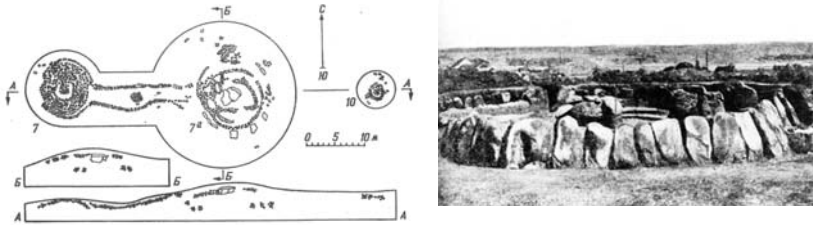


Рис. 11. Культурні конструкції з гробницею ямної культури к. III — поч. II тисячоліття до н. е. в урочищі Кічкас (Україна, околиця Запоріжжя).

За матеріалами Дніпробудівської експедиції.

Джерело: <http://rummuseum.ru/portal/node/119>

Тельця, який вважався символом планети Земля. Переважання культу Сонця внаслідок розвитку астрономії відобразилося в характеристиці домінантного з 2 150 р. до н. е. зодіакального знака Овна, стихією якого вважається вогонь, а зіркою екзальтації — Сонце.

Висновки. Підсумовуючи аналіз культурних земляних та кам'яних структур V–III тисячоліття до н. е., можна дійти висновку, що повсюдне їх зведення було результатом синтезування культу Матері-Землі з культурами небесних світил, особливо Сонця, які відтіснили на задній план тотемні культу. В основу їх побудови було покладено два модулі: у вигляді прямокутника (символу Землі) та кола (символу Сонця). Різні об'ємно-просторові рішення споруд свідчать, що в релігійному синкретизмі культів Землі та Сонця робилися різні акценти. На ранньому етапі будівництва (V — поч. III тис. до н. е.) переважали прямокутні форми (довгі кургани), що зумовлюється переважанням культу Землі у зв'язку з утвердженням землеробства. Починаючи з III тисячоліття до н. е. переважає модуль кола, що зумовлюється посиленням культу Сонця внаслідок розвитку астрономії та спостережень за річним рухом Сонця й переміщенням точки сходу Сонця в день весняного рівнодення. Релігійна думка дедалі більше відривалася від земного світу, концентруючи увагу на світі небесному.

Переважання культів, у яких були задіяні як матеріальні об'єкти, так і їхній енергетичний потенціал, знаменує той етап духовного розвитку людства, коли відбувався перехід від усвідомлення божества як матеріальної субстанції до усвідомлення Його як енергетичного начала. Наступним етапом буде усвідомлення існування надприродного трансцендентного духовного Абсолюту.

Перспективи подальших досліджень, з нашого погляду, полягають у виявленні спільних ознак, характерних для всіх провідних релігійно-світоглядних систем, сформованих усередині I тисячоліття до н. е. — на початку нової ери (буддизму, індуїзму, даосизму, конфуціанства, іудаїзму).

му, християнства), головною з яких є сприйняття Бога, світу та людини як поєднання антиномічних — іманентного і трансцендентного начал, та у виявленні відображення таких релігійно-світоглядних уявлень у характеристиці домінантного на той час зодіакального знака Риб, визначальним принципом якого є принцип поєднання антиномій не тільки на рівні фізичного буття, але й поєднання фізичного і духовного начала, що перебувають у двох різних рівнях реальності.

Список посилань

- Гурштейн, А. А. (2011). Археoaстрономическое досье: когда родился Зодиак? *Земля и вселенная. Научно-популярный журнал Российской академии наук*, 5, 48–61.
- Пашник, С. Д. (2012). Символіка святилища-обсерваторії на о. Хортиця та спроба її інтерпретації. *Хортицький семінар: Сакральна географія і феномен паломництва: вітчизняний і світовий контекст. Збірник наукових праць* (с. 92–103). Запоріжжя: Дике поле. Взято з: <https://svit.in.ua/stat/st51.htm>.
- Пустовалов, С. (2014). Курганні святилища доби ранньої бронзи степової частини України та їх астрономічна складова. *Українське небо. Студії над історією астрономії в Україні: збірник наукових праць* (с. 39–50). Львів: Інститут прикладних проблем механіки і математики імені Я. С. Підстригача НАН України.
- Телегін, Д. Я. (1991). *Вартові тисячоліть*. Київ: Наукова думка.
- Тесленко, Д. П., Остапенко М. А. (2000). Мегалітичне культове спорудження доби бронзи на о. Хортиця. *Спеціальний випуск міжвузівського збірника наукових праць «Проблеми археології Подніпров'я»*. (с. 73–95). Дніпропетровськ: Видавництво Дніпропетровського університету. Взято з <https://svit.in.ua/stat/st29.htm>.
- Чмыхов, Н. А. (1977). К семантике орнаментальных схем катакомбной керамики. *Некоторые вопросы археологии Украины* (с. 14–31). Киев: Вища школа.
- Чмыхов, М. О. (2014). Астрономія в житті первісного суспільства (до питання про час утвердження астрономічних знань). *Українське небо. Студії над історією астрономії в Україні: збірник наукових праць*. (с. 20–29). Львів: Інститут прикладних проблем механіки і математики ім. Я. С. Підстригача НАН України.
- Шилов, Ю. О. (1981). Обсерваторії і календарі у курганах Нижнього Подніпров'я III–II тис. до н. е. *Нариси з історії природознавства і техніки*, 27, с. 39–42.
- Шилов, Ю. А. (1990). *Космические тайны курганов*. Москва: Молодая гвардия.

References

- Gurstein, A. A. (2011). Archaeoastronomical dossier: when was the zodiac born? *Earth and the universe. Popular science journal of the Russian Academy of Sciences*, 5, 48–61. [In Russian].

- Pashnik, S. D. (2012). Symbolism of the sanctuary-observatory on Khortytsia and an attempt to interpret it. *Khortytsky seminar: Sacred geography and the phenomenon of pilgrimage: national and world context.* (pp. 92–103). Zaporozhye: Dyke pole. Retrieved from <https://svit.in.ua/stat/st51.htm>. [in Ukrainian].
- Pustovalov, S. (2014). Burial mound's sanctuaries of early Bronze Age of the steppe part of Ukraine and their astronomical component. *Ukrainian sky. Studios on the history of astronomy in Ukraine: a collection of scientific works.* (pp. 39–50). Lviv: Ya. S. Pidstryhach Institute for Applied Problems of Mechanics and Mathematics, National Academy of Sciences of Ukraine. [in Ukrainian].
- Telegin, D. Ya. (1991). *Guards of thousands years.* Kyiv: Naukova dumka. 80 p. [in Ukrainian].
- Teslenko, D. P., Ostapenko M. A. (2000). Megalithic religious construction of the Bronze Age on the island of Khortitsa. *Special issue of the intercollegiate collection of scientific works "Issues of Archeology of the Podniprovia"*. (pp. 73–95). Dnipropetrovsk: Publishing House of Dnipropetrovsk University. Retrieved from <https://svit.in.ua/stat/st29.htm>. [in Ukrainian].
- Chmykhov, N. A. (1977). On the semantics of the ornamental schemes of catacomb ceramics. *Some issues of archeology of Ukraine. (collection of articles)*, (pp. 14–31). Kiev: Vishcha Shkola [in Russian].
- Chmyhov, M. O. (2014). Astronomy in the life of primitive society (to the issue of the time of the establishment of astronomical knowledge). *Ukrainian sky: studios on the history of astronomy in Ukraine: a collection of scientific works.* Lviv: Ya. S. Pidstryhach Institute for Applied Problems of Mechanics and Mathematics, National Academy of Sciences of Ukraine. [in Ukrainian].
- Shilov, Yu. O. (1981). Observatories and calendars in the burial mounds of the Lower Dnieper River 3rd and 2nd millennium BC *Essays on the history of science and technology.* (27. pp. 39–42). [in Ukrainian].
- Shilov, Yu. A. (1990). *Cosmic secrets of mounds.* Moscow: Molodaya gvardiya. 66 p. [in Russian].

Надійшла до редколегії 15.04.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.11

УДК 78.071.1

А. В. Виноградова, аспірантка, Луганський національний університет імені Тараса Шевченка; викладач, Бахмутський коледж мистецтв імені Івана Карабиця, викладач, м. Бахмут

allavinogradinka@gmail.com

https://orcid.org/0000-0003-4017-530X

ТВОРЧА ПОСТАТЬ М. Г. СТЕЦЮНА В КОНТЕКСТІ АКАДЕМІЧНОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ¹

У статті досліджено творчий шлях композитора, заслуженого діяча мистецтв України Миколи Григоровича Стецюна, що є актуальною темою у сучасному музикознавстві. Розглянуто композиторську творчість М. Стецюна в контексті академічного народно-інструментального мистецтва України. Виявлено, що результати дослідження передбачають новизну раніше недосліджуваних питань творчості та творчої особистості композитора. Описано перші кроки молодого автора в композиторській діяльності, а саме: згадано перші твори та особливості їх написання і виконання, висвітлено деякі факти навчання композитора — від музичної школи до університету, проаналізовано шлях становлення творчої постаті. Висвітлені деякі питання його педагогічної, диригентської та громадської діяльності. Творча постать М. Стецюна є прикладом розвитку українського народно-інструментального виконавства в період ХХ — початку ХХІ ст.

Ключові слова: *народно-інструментальна оркестрова музика, композитор, біографія, виконавець.*

А. В. Виноградова, аспірантка, Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко; преподаватель, Бахмутский колледж искусств имени Ивана Карабица, г. Бахмут

ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ Н. Г. СТЕЦЮНА В КОНТЕКСТЕ АКАДЕМИЧЕСКОГО НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА УКРАИНЫ

В статье исследован творческий путь композитора, заслуженного деятеля искусств Украины Николая Григорьевича Стецюна, что является актуальной темой в современном музыковедении. Рассмотрено композиторское творчество М. Стецюна в контексте академического народно-инструментального искусства Украины. Выявлено, что результаты исследования содержат новизну ранее неизученных вопросов творчества и творческой личности композитора. Описаны первые шаги молодого автора в композиторской деятельности, а именно: упомянуто первые произведения и особенности их написания и исполнения, освещены некоторые факты обучения композитора — от музыкальной школы до университета, проанализирован путь становления творческой личности. Освещены некоторые вопросы его педагогической, дирижерской и общественной деятельности.

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

Творческая личность М. Стецюна является примером развития украинского народно-инструментального исполнительства в период XX — начала XXI в.

Ключевые слова: *народно-инструментальная оркестровая музыка, личность, биография, развитие.*

A. V. Vynohradova, postgraduate student, Taras Shevchenko National University of Luhansk, teacher, Ivan Karabits Bakhmut College of Arts, Bakhmut

CREATIVE PERSONALITY OF M. G. STETSIUN IN THE CONTEXT OF THE ACADEMIC FOLK INSTRUMENTAL ART OF UKRAINE

The aim of this paper is to highlight the creative way of life of M. G. Stetsiun in the context of the academic folk instrumental art of Ukraine.

Research methodology. The study investigates this issue by examining the creative path of the outstanding composer, Honored Artist of Ukraine Mykola Stetsiun. This theme is quite relevant in the contemporary music space. The purpose of the article is to study the composer's creative work of M. Stetsiun in the context of the academic folk instrumental art of Ukraine.

Results. The results of the study include the novelty of previously unexplored issues of creativity and creative personality of the composer. The issues, which bear the biographical information of the composer from his childhood and to the present, are outlined. Historical facts from the biography of the composer are illustrated. The article describes the first steps of the beginning composer, his first works and where and how they were written. In detail, all periods of the creative biography, the period of childhood in Bakhmut (Artemivsk), education at the Artemivsk State Music College, the period of military service, education at the Kharkiv National Ivan Kotlyarevsky University of Arts, the periods of work at the Slavic Pedagogical Institute and the Kharkiv Cultural Education College, the periods of work at Kharkiv National Ivan Kotlyarevsky University of Arts and as the head of the Kharkiv Regional Philharmonic. The author analyzes the genres in which the composer writes, and the role of song creativity is defined. The role of wife and daughter is highlighted as the brightest performers of his songs. Every step of M. Stetsiun is analyzed on the way toward an artistic personality becoming as an outstanding composer.

Novelty of this paper consists in the generalization of creative path of an outstanding composer M. Stetsiun in the context of academic folk instrumental art of Ukraine.

The practical significance consists in providing the important facts about composer's way of life, people who support him, his creativity and importance in the folk instrumental art of Ukraine.

Keywords: *folk instrumental orchestral music, figure, biography, development.*

Постановка проблеми. Українська народно-інструментальна оркестрова музика набуває стрімкого розвитку в період останньої третини XX початку — XXI ст. Зі зростанням зацікавленості композиторів та виконавців до інструментального мистецтва з'являється велика кількість музичних колективів різних форм та напрямів. Це викликало потребу в

розвитку й зміні музичного репертуару та спонукало молодих композиторів до творчої діяльності.

Творчість композитора М. Стецюна — приклад розвитку композиторського руху в академічному народно-інструментальному мистецтві України. Його твори для солістів, ансамблів та оркестрів актуальні серед музичної спільноти періоду останньої третини ХХ ст. та в сучасному просторі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження творчості М. Стецюна ще не набуло ґрунтового висвітлення. Це питання висвітлено епізодично або подається у вигляді загальної інформації в інтернет-ресурсах. Частково розглянула творчий шлях М. Стецюна у своєму дослідженні викладачка Бахмутського коледжу мистецтв Л. Шекита (*Слово об оркестре*, 2013, с. 60–63), біографічну інформацію про композитора та відомості про його творчий шлях можна знайти на електронних сайтах, зокрема на сайті Національної спілки композиторів України (НСКУ, 2019). Основну частину інформації для дослідження і цієї розвідки надав автор у вигляді інтерв'ю (Виноградова, 2019).

Мета статті — висвітлити розвиток творчої постаті композитора Миколи Стецюна в період становлення української народно-інструментальної оркестрової музики останньої третини ХХ–ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Микола Григорович Стецюн — сучасний український композитор, яскравий представник Харківської композиторської школи, автор творів для різноманітних інструментів, симфонічного та народного оркестрів, а також величезної кількості вокальних творів, педагог, диригент, музично-громадський діяч (НСКУ, Персоналії, 2019).

Композитор-мелодист має чимало заслуг та є справжнім майстром своєї справи, як-от: заслужений діяч мистецтв України (1996), художній керівник Харківської обласної філармонії (1979), Перша премія вокально-хорового конкурсу (Київ, 1997), є володарем Муніципальної премії імені І. Слатіна (2000), лауреат премії О. Зубарева, лауреат премії В. Косенка, лауреат міжнародного конкурсу хорової музики, двічі нагороджений Вищою відзнакою Міністерства культури України та почесними грамотами (НСКУ, Персоналії, 2019).

М. Стецюн постійно провадить громадську діяльність: Член Національної спілки композиторів України, Голова Харківської організації Національної спілки композиторів України, Голова журі численних конкурсів юних виконавців Харкова та член журі республіканських конкурсів. Композитор упродовж багатьох років працював керівником естрадного оркестру «Орбіта» та ансамблю народних інструментів Харківської обласної філармонії (НСКУ, Персоналії, 2019).

М. Стецюн має постійний творчий контакт з такими колективами: Національний оркестр народних інструментів України, Академічні симфонічні оркестри філармоній Києва та Харкова, Академічний хор ім. В. Палкіна (м. Харків), який є постійним учасником фестивалю «Київ–Музик–Фест» та виконавцями творів композитора (Виноградова, 2019).

Микола Григорович Стецюн народився 28 червня 1942 р. в м. Артемівськ (суч. М. Бахмут) Донецької області, у сім'ї простих робітників.

Свій творчий шлях М. Стецюн розпочав ще змалку, відвідуючи дитячий самодіяльний музичний колектив при Будинку Піонерів м. Артемівська, де проходило його дитинство та юнацькі роки. Там майбутній композитор уперше ознайомився з музичним інструментом «домра». Навчаючись грі на домрі та вдосконалюючи свої музичні здібності в колективній грі, він годинами репетирував (Виноградова, 2019).

У 1939 р. в Артемівському Державному музичному училищі, заснованому в 1903 р. А. Мерейнес, під назвою «музичні курси» (БКМ ім. І. Карабиця, Мого, 2019), відкривається відділ народних інструментів, але через воєнні події тих років заняття припинили. Функціонування «музичних курсів» поновили в 1945 р., коли на відділі народних інструментів відкрито тільки клас баяна. Викладачами були П. Мозговий та С. Тютюнник. У 1953 р. з приїздом до училища молодих фахівців, випускників Київської консерваторії, відкрито клас домри та балалайки. Першим викладачем домри в Артемівському училищі був М. Кушнір, згодом, у 1954 р., почала викладати гру на домрі випускниця Київської консерваторії Т. Ландар (Шекіта, 2013, с. 60–63).

Саме Т. Ландар помітила талановитого хлопчика-домриста, який грав в ансамблі народних інструментів у Будинку піонерів. Захоплюючись музикою та професійною грою на домрі, а також маючи бажання поєднати своє життя з музикою, М. Стецюн вступає до музичної школи, де його викладачем стає Т. Ландар. За рік майбутній композитор проходить програму 5-річного навчання (Виноградова, 2019).

У 1956 р. вступає до Артемівського Державного музичного училища, ставши одним з перших студентів класу викладача Т. Ландар, та навчається в класі оркестру І. Горіна. «Музика стає професією артемівського хлопчика та починається становлення музиканта, композитора, викладача та диригента» (Шекіта, 2013, с. 60–63).

Під час навчання в училищі М. Стецюна запрошують до Будинку піонерів на посаду керівника ансамблю народних інструментів, саме того, з якого почав свій творчий шлях майбутній композитор. Для цього ансамблю він зробив велику кількість інструментовок та оркестровок різних творів. Це йому дуже подобалось та надихало, як май-

бутнього композитора, тому ще в роки перебування в Артемівському Державному музичному училищі М. Стецюн написав свій перший твір «Анданте для секстета народних інструментів» (Виноградова, 2019). Саме з цього кроку починається становлення творчої постаті композитора в контексті розвитку академічного народно-інструментального мистецтва. Композитор з повагою, вдячністю та теплою відгукується про свого першого вчителя Т. Ландар. В інтерв'ю зазначає: «Педагог — ключовий момент у становленні особистості музиканта. Все залежить від педагога — чи вдасться йому розкрити дитину» (Виноградова, 2019).

Після закінчення училища М. Стецюн вступає до Харківського національного університету мистецтв імені Івана Котляревського, але навчання його переривається у зв'язку зі службою в армії, яка проходить в авіаційних військах. Там він продовжує заняття музикою. У частині було організовано декілька вокальних та інструментальних ансамблів, під художнім керівництвом самого автора. Молодий композитор продовжує писати оркестровки та інструментовки для музичних колективів військової частини. На армійському смотрі колективи отримують три премії, після чого М. Стецюн потрапляє до військового ансамблю пісні і танцю. Ці часи композитор згадує як насичені творчістю: «Доводилося освоювати гру на інших інструментах, оркеструвати твори за ніч» (Виноградова, 2019).

Оркестровки, які писав автор, активно виконував військовий ансамбль, що мало неабиякий успіх у слухачів. Цей факт ще раз підтверджує значення творчого доробку талановитого музиканта, виконавця, молодого композитора, що має вагоме значення в розвитку народно-інструментального мистецтва.

Після закінчення військової служби М. Стецюн повертається до Харківського національного університету мистецтв імені Івана Котляревського та продовжує навчання. Молодий музикант навчається у видатного педагога В. Міхеліса по класу домри та диригуванню. В. Міхеліс завжди підтримував його та пишався, що в його класі навчається видатний студент, молодий композитор. По класу домри М. Стецюн закінчує університет у 1969 р., на випускних іспитах композитор виконав один із перших своїх творів «Скерцо для домри з фортепіано», що визвало велику зацікавленість та підтримку викладачів (Виноградова, 2019). Цей твір часто грають виконавці-домристи, які включають його у свою концертну програму.

Диригент оркестру народних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені Івана Котляревського Б. Міхеев, за часи навчання М. Стецюна в університеті, часто звертався до його оркестровок, які згодом виконував його оркестр. Один із своїх перших ав-

торських творів молодий композитор сам інструментував для оркестру. На випускних іспитах з диригування викладачі університету підтримали композитора та надали можливості продемонструвати свої диригентські навички з власним твором «Сюїта для народного оркестру» (Виноградова, 2019).

Ще з початку навчання в університеті М. Стецюн показує свої твори композитору, професору І. Ковачу, який із зацікавленістю відгукується про них. І. Ковач займається з молодим композитором. Згодом М. Стецюн вчиться у цього викладача по класу композиції та в 1973 р. закінчує Харківський національний університет мистецтв імені Івана Котляревського по класу композиції (Виноградова, 2019).

З 1961 по 1964 рр. молодий музикант працював викладачем Слав'янського педагогічного інституту. Одразу після закінчення Харківського національного університету мистецтв імені Івана Котляревського, стає викладачем Харківського культ-просвітницького училища (1969–1972 рр.) (НСКУ, Персоналії, 2019).

З 1975 р. М. Стецюн працює в Харківському національному університеті мистецтв імені Івана Котляревського, а з 1979 р. є керівником Харківської обласної філармонії. Під час роботи в філармонії композитор має можливість зустрічатися з великою кількістю талановитих музикантів та артистів, з якими в подальшому підтримує тісні та дружні стосунки, що надихає композитора на написання нових творів і створення нових концертних програм.

У 2004 р. М. Стецюн очолює Харківську обласну організацію Національної спілки композиторів України.

Де б не перебував композитор, навчався, працював чи проходив військову службу, він оточував себе талановитими й творчими людьми, організовуючи і збираючи їх у колективи та ансамблі. Оркестрував для колективів велику кількість творів, писав власні твори, що приносило та й досі приносить автору неабияке задоволення. Тісно спілкуючись з диригентами оркестрів народних інструментів та симфонічних оркестрів різних міст України, пише для них нові твори. В інтерв'ю В. Стецюн розповідає: «Для композитора дуже важливо мати зв'язок та співпрацювати з диригентом, через це диригент має можливість зрозуміти наміри композитора в розкритті художнього образу в творах. А композитор має можливість одразу почути виконання своїх творів, що є дуже важливим» (Виноградова, 2019).

Вагоме місце у творчості М. Стецюна посідають вокальні твори. Композитор є ще й надзвичайно талановитим письменником, тому багато пісень які він створив, написано на власні тексти. Його музика в піснях яскраво виражена та передає настрій кожного слова. Автор за-

значає: «Я не тільки композитор, а ще й поет, тому по-іншому знаю ціну слову» (Виноградова, 2019). Яскравими виконавицями його пісень є дві найдорожчі жінки композитора: його дружина, заслужена артистка України, солістка Харківської філармонії Л. Величко та донька, солістка Харківської обласної філармонії, лауреат і дипломант міжнародних і національних конкурсів. М. Стецюн. «Цей союз виявився досить плідним, оскільки дуже багато пісень Микола Григорович присвятив своїй Лідії, а вона прекрасно їх співала» (Чайка, 2016).

Висновки. М. Стецюн зробив вагомий внесок у розвиток народно-інструментальної музики України та оркестрової музики, яка отримала стрімкий сплеск наприкінці ХХ ст. Його постать є взірцем серед музикантів та композиторів сучасного інструментального простору. Усе життя М. Стецюн присвятив творчості та композиторській діяльності, написанню музики, яка є надзвичайно зворушливою, мелодійною. Музика композитора є в репертуарі багатьох народно-інструментальних колективів та солістів-виконавців, вона знаходить відгук у слухачів, що і є головним завданням композитора. Зі слів М. Стецюна: «Намагаюся винаходити таку мелодію, щоб вона подобалася людям» (Виноградова, 2019).

Перспективи подальших досліджень. У подальших статтях досліджуватиметься безпосередньо творчий доробок композитора. У розвідках планується проаналізувати деякі обрані твори, що не підлягали дослідженню.

Список посилань

- Бахмутський коледж мистецтв імені І. Карабиця (2019). Відновлено з <https://amuzatua.wixsite.com/amuz>.
- Виноградова, А. (2019, Березень 15), інтерв'ю з композитором М. Стецюном [Аудиозапис бесіди]. Бахмутський коледж мистецтв імені І. Карабиця, м. Бахмут, №1, 1 ч. 23 хв., публікується за згодою композитора М. Стецюна.
- Персоналії. Стецюн М. Г. (2019). *Національна спілка композиторів України*. Відновлено з <https://composersukraine.org>
- Чайка, М. (2016, Квітень 29). Университетское вокальное достояние. *Харьковские Известия. Культура*. Відновлено з izvestia.kharkov.ua/on-line/
- Шекита, Л. (2013). Роман с музыкой Николая Стецюна 7.4 (Ред.), *Слово об оркестре* (1-вид.). (с. 60–63). Артемовск: Дизайн-центр.

References

- I. Karabits Bakhmut College of Arts (2019). Retrieved from <https://amuzatua.wixsite.com/amuz>. [in Ukrainian].
- Vinogradova, A. (2019, March 15), Interview with Composer M. Stetsiun [Audio recording of conversation]. I. Karabits Bakhmut College of Arts,

- m. Bakhmut, # 1, 1 h 23 min, is published with the consent of the composer M. Stetsiun. [in Ukrainian].
- Staff. Stetsiun M. G. (2019). *National Union of Composers of Ukraine*. Retrieved from <https://composersukraine.org> [in Ukrainian].
- Chaika, M. (2016, April 29). University vocal heritage. *Kharkov News. The culture*. Updated by izvestia.kharkov.ua/on-line/ [in Russian].
- Shekita, L. (2013). Novel with music by Nikolai Stetsiun 7.4 (Ed.), *A Word about the orchestra* (1-ed.). (p. 60–63). Artyomovsk: Design Center. [in Russian].

Надійшла до редколегії 23.08.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.12

УДК 7.017+7.038.3](477)

А. С. Доколова, аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

dokolashka@gmail.com

https://orcid.org/0000-0003-3795-6789

ІННОВАЦІЙНІ ПРАКТИКИ ВІРТУАЛЬНОГО ВТІЛЕННЯ В ПОСТАНОВКАХ СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ХХІ СТОЛІТТЯ¹

Визначено тенденції та перспективи використання відеомепінгу як симбіозу технології і мистецтва в сучасних постановках сценічної хореографії. Уперше у вітчизняному мистецтвознавстві досліджено специфіку застосування відеомепінгу в процесі постановки творів сучасної та класичної сценічної хореографії. Виявлено головні засади синтезування виконавських мистецтв і високих технологій мультимедійної сценографії. Уведено до наукового обігу маловідомі факти використання відеомепінгу в процесі постановок творів сценічної хореографії ХХІ ст. та окреслено формування інноваційних підходів до розвитку танцювальної драматургії.

Ключові слова: *3D-mapping, відеопроєкція, сценічна хореографія, віртуальне втілення, мультимедійна хореографічна постановка.*

А. С. Доколова, аспірантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

ИННОВАЦИОННЫЕ ПРАКТИКИ ВИРТУАЛЬНОГО ВОПЛОЩЕНИЯ В ПОСТАНОВКАХ СЦЕНИЧЕСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ ХХІ ВЕКА

Определены тенденции и перспективы использования видеомеппинга как симбиоза технологии и искусства в современных постановках сценической хореографии. Впервые в отечественном искусствоведении исследована специфика применения видеомеппинга в процессе постановки произведений современной и классической сценической хореографии. Выявлены основные принципы синтезирования исполнительских искусств и высоких технологий мультимедийной сценографии. Введено в научный оборот малоизвестные факты использования видеомеппинга в процессе постановок произведений сценической хореографии ХХІ в. и намечено формирование инновационных подходов к развитию танцевальной драматургии.

Ключевые слова: *3D-mapping, видеопроєкція, сценическая хореографія, віртуальне втілення, мультимедійна хореографічна постановка.*

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

A. S. Dokolova, postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

INNOVATIVE PRACTICES OF VIRTUAL IMPLEMENTATION IN THE PERFORMANCES OF STAGE CHOREOGRAPHY OF THE 21ST CENTURY

The aim of this study is to identify trends and prospects for the use of videomapping as a symbiosis of technology and art in modern stage choreography.

Research methodology. The study of the specific features of using 3D-mapping as an innovative means of stage choreography is carried out on the basis of the integrated use of modern culturology and art criticism methods aimed at theoretical and artistic and practical understanding of the main aspects of the stage work process: an evolutionary method (to consider the dynamics of 3D-mapping technology development), system analysis and synthesis (due to which the videomapping was considered as part of world of scenic art, with its inherent originality), the method of cultural and historical analysis (which made it possible to consider the development trends in the stage technologies), typological method (thanks to which innovative principles of using 3D-mapping technology in the process of producing and showing choreographic performances were systematized), as well as the method of figurative and stylistic analysis of modern productions of stage choreography.

Results. In the context of the specific features of modern stage design, the use of new visual technologies in the combination with an extraordinary artistic idea of the choreographer contributes to the creation of a statement that attracts the attention and interest of the viewer in many aspects, enhances the achievement of the desired psycho-emotional and aesthetic effects, and also contributes to the development of choreographic multimedia show as an independent genre.

Novelty. For the first time in the national art criticism, the specific character of video-imaging in the production of modern and classical stage choreography has been studied; the main principles of synthesizing performing arts and high technologies of multimedia scenography are revealed; little-known facts of using videomapping in the process of staging the works of stage choreography of the 21st century were put into scientific use and the formation of innovative approaches to the development of dance dramaturgy is planned.

The practical significance. The research may be used in developing lectures by specialists in cultural studies.

Keywords: *3D mapping, video projection, stage choreography, virtual incarnation, multimedia choreography stage performance.*

Постановка проблеми. Відеомепінг, як мистецтво динамічних відеообразів, у якому глядач вільно інтерпретує та генерує можливі сенсові й змістовні зв'язки сценічного твору, надає надзвичайних можливостей у процесі створення сучасних хореографічних постановок. За допомогою відеопроекції, зокрема й тривимірної, вирішуються не лише практичні завдання заміни декорацій, Уведення до постановки нових віртуальних об'єктів та учасників, але й створюється унікальна атмос-

фера сценічного простору. Інноваційні спроби поєднання хореографії з відеомепінгом засвідчують зародження нового виду мистецтва, з відмінними характеристиками і власною специфікою, що актуалізує дослідження технології із мистецтвознавчих позицій 3D-mapping та особливостей її інтегрування в сучасний сценічний простір із мистецтвознавчих позицій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри масштабну популяризацію використання відеомепінгу у світових мистецьких практиках XXI ст., у вітчизняному науковому просторі означена тема, на жаль, й досі не набула відповідного висвітлення. Здебільшого дослідження специфіки 3D-mapping обмежуються сферою архітектурного та ландшафтного дизайну: О. Кліщ («Світлова інсталяція як засіб композиційного формування образу міського простору», 2016), визначає теоретичні основи й методики застосування світлових інсталяцій у композиційному формуванні образу міського простору; С. Кривуц («Інноваційні засоби створення дизайну 3D відеомепінгу», 2017) та («Розвиток креативних індустрій як засіб збереження елементів традиційної культури», 2018) розглядає 3D відеомепінг у контексті новаторських тенденцій створення дизайну міського середовища. Специфіка використання відеомепінгу в сценічному мистецтві загалом і хореографічному зокрема все ще перебуває поза увагою вітчизняних дослідників.

Мета статті — визначити тенденції і перспективи використання відеомепінгу як симбіозу технології та мистецтва в сучасних постановках сценічної хореографії.

Виклад основного матеріалу дослідження. З 2001 р. візуальна технологія відеомепінгу (для обраного об'єкта створюється спеціальна 3D-модель, що змінюється відповідно до сценарію і проектується на нього) активно використовується у творчих проектах усіх галузей мистецтва, оскільки дозволяє змінювати простір довкола предметів, робити їх учасниками постановок, не обмежуючись проектуванням стереозображення. Унікальність технології полягає в тому, що для втілення ідей та творчих задумів режисерів-постановників застосовуються лише кілька невеликих за розміром поверхонь та пристрій, який дозволяє використовувати необхідну кількість проекторів.

Розглядаючи 3D-mapping як важливу складову новаторського осмислення сучасної сценічної хореографії, доцільно приділити особливу увагу визначенню специфіки його впливу на художню образність постановки; дослідити можливості формування нового типу художнього простору, а також виявити вплив відеомепінгу на зміну характеру діалогу між хореографічним твором та глядачем.

Аналізуючи особливості мультимедійної хореографічної постановки або вистави, зауважимо на доцільності визначення її як простору

художнього синтезу. Зважаючи на те, що візуальні медіа в танцювальній інсталяції посилюють інформацію, яку сприймає глядач, і, відповідно, з активізацією динамічності об'єкта мистецтва, його завданням стає коректне розуміння художнього образу засобами винайдення універсального образного сприйняття в середовищі динамічних медіа (Щетинина, 2016, с. 189).

На думку С. Щетиніної (2016, с. 192), будь-яку мультимедійну постановку або інсталяцію доцільно позиціювати як соціальну культурну практику, у якій художній вислів розподілено в просторі — глядач сприймає його в результаті поступового осмислення різноманітних елементів, а роль медіа полягає у посиленні загального послання автора. Фрагменти візуальних медіа, у цьому випадку — відеомепінгу (проекування зображення на статичні та рухомі об'єкти), у просторі інсталяції сприяють розумінню авторського задуму.

Синтетичність мультимедійної хореографічної постановки містить візуальний компонент як одну зі складових, відповідно, якщо візуальне — те, що можна побачити та прочитати, то мультимедійне — те, що проживається глядачем як окремо створена реальність художнього образу «тут і зараз», здатне «поглинути» його свідомість на певний проміжок часу (Митчел Уільямс, 2014, с. 56). Отже, така постановка передбачає переживання враження від побаченого глибоко в собі, а також подальший аналіз пережитого як необхідний етап інтерпретації образу.

У 2009 р. засновано угорську компанію «Freelusion», яка наразі є лідером світового ринку 3D-відеомепінгу — співробітниками проводяться більше ніж 300 шоу в 50 країнах на всіх континентах. Провідним напрямом діяльності компанії є створення хореографічних проєкцій для всесвітньовідомих талант-шоу (дебют на американському телешоу «America Got Talent», 2015 р.; «Britain's Got Talent», «Fake Off» та ін.), у яких поєднано кращі сучасні танцювальні тенденції та віртуальний простір із надзвичайними спецефектами. Наразі у творчому доробку колективу танцювальної компанії «Freelusion» (художній керівник Т. Пейп) понад 20 мультимедійних танцювальних шоу, найвідомішими з яких є «Амар — мисливець за світлом» («Amar — the Lighthunter», прем'єра відбулася на сцені будапештського театру «Еркель» у жовтні 2018 р.) і «Чарівна флейта» («Zauberflöte», за мотивами опери-зінгшпілю В. А. Моцарта, прем'єра якої відбулася 26 січня 2019 р.), а також три вистави для хореографічного театру — «Довкола світу за 80 днів» («Around the World in 80 Days») та ін.

Одним із найяскравіших прикладів симбіозу 3D-мепінгу, хореографічної лексики та пластичних засобів виразності є проєкт токійської танцювальної трупи «Dance Enja» (художній керівник Н. Ханабусо),

у якому поєднано мистецтво перформативної дії, елементи художньої гімнастики, бойових мистецтв (кунг-фу та ушу), циркового (жонглювання діаболо) і хореографічного мистецтва (анімаційний і клубний танець, балет). Колектив, заснований у 2012 р., використовує нову серію візуальних технік, поєднавши танець зі світлом, яке проектується, — виконавці виступають синхронізовано з цифровим анімованим фоном, балансуючи між точністю виконання та вираження, емоціями, спокоєм і пристрасстю, що необхідно розкрити. У творчому доробку трупи, членами якої є вісім танцюристів (Н. Ханабусо, Т. Каседа, М. Йокояма, С. Вагатаі, Ю. Мочізукі, К. Ішіде, Т. Морімото та А. Нонака) (Enra, 2019), тринадцять постановок: «Firebird», «Cloud Cluster», «Hora», «Metropolis», «Torque starter», «Pleiades», «Triangle», «Iwato», «Cube», «3 man cell», «Fuma-Kai», «Primitive» та «Beginning».

Слід зауважити, що специфікою діяльності колективу є популяризація власної творчості за допомогою всесвітньої мережі Інтернет — відеозаписи міні-вистав презентують глядачам абсолютно новий вид мистецтва, у якому зображення, використані в презентації, не обмежуються графікою, а поєднуються з інтерактивом (Емліна, 2017, с. 51).

Достатньо вражаючими є хореографічні інтерактивні картографічні вистави ліонської студії «Adrien M / Claire B Comranu» (Франція), яка існує з 2004 р., синтезуючи реальний і віртуальний світи за допомогою спеціального комп'ютерного забезпечення, призначеного для налаштування взаємодії між графічними об'єктами та виконавцями. Програма «eMotion», в основу якої покладено систему фізичної анімації, допомагає досліджувати передачу емоцій за допомогою рухів; дозволяє створити графічний світ, що складається з ліній, крапок, об'єктів і визначити спосіб здійснення взаємодії з танцюристами.

Однією з найвідоміших постановок студії є сорокахвилинна сольна хореографічна вистава «Nakanai» (2013 р.), що в перекладі з японської — «непостійне», «крихке», «швидкоплинне», «те, що перебуває між мрією та реальністю». Назва фокусує увагу на нематеріальному аспекті людського буття, невловимій матерії, пов'язаній зі станом людини, що викликаний відчуттям нестабільності. Танцюрист, змальовуючи швидкоплинність сну і непостійність речей, рухами та жестами взаємодіє зі світловими зображеннями, створюючи уявний простір на межі уявного й реального.

У танцювальному шоу «Рухи з повітря» («Le Mouvement de l'Air») (2015 р.) рухи, здійснені в стані невагомості (танцюристи, не торкаючись сцени, виконують рухи в повітрі — їх утримують спеціальні, непомітні для глядача троси), взаємодіють з картографічною проекцією, у якій використовуються тривимірні ефекти і перспектива — хореографія)

(Я. Раббалад), образи (сценографія та постановка К. Бардіг та А. Мондо; виконавці — Р. Буасі, Ф. Айелем, М. Реймон) і музичний супровід (Ж. Шартъє) органічно поєднано для сприйняття глядачем невидимих рухів повітря.

У цифровій танцювальній виставі «Pixel», створеній А. Мондотом та К. Барданье у співпраці з міжнародним колективом танцюристів хіп-хопу «Compagnie Kafig» (художній директор та хореограф М. Мерзукі), поєднано ілюзію, енергетику поетичного художнього твору, циркові елементи, бойові мистецтва, мультикультурну форму сучасного танцю, оригінальний музичний супровід та технології відеомепінгу.

Вистава «Аква Альта» («Acqua Alta», 2019 р.) засвідчує інноваційний та унікальний підхід до синтезу хореографічної лексики, технології відеомепінгу й художнього бачення режисерів — мандрівку в образах води з використанням доповненої реальності. У центрі сюжету жінка, чоловік та будинок — одного дощового дня вода потопила їх у морі, пофарбованому чорнилами. Від жінки лишилися лише волосся, яке розповідає історію про катастрофу, пошуки й втрати, про страх і про те, як його побороти. Відповідно до задуму А. Мондо і хореографів-постановників Д. Хатто та С. Норо, створено три варіанти однієї історії, з використанням різних форматів: «Acqua Alta — Ink black» — постановка візуального театру, у якій поєднано рух та цифрові зображення; «Acqua Alta — Crossing the mirror» — книга, ілюстрації з якої стають декораціями історії, яку глядач може побачити тільки в доповненій реальності; «Acqua Alta — Tête-à-tête» — занурення у світ віртуальної реальності, що надає можливості глядачу прожити сцену з вистави в безпосередній близькості до виконавців (Adrien M & Claire, 2019).

Протягом багатьох років, із метою посилення концентрації уваги глядача лише на рухах танцюристів, сценографи модернових постановок тяжіли до мінімальних декорацій, нерідко використовуючи так званий «чорний кабінет» (порожня темна сцена як символ нескінченності простору). Наведені приклади демонструють можливості використання 3D відеомепінгу в постановках, основою яких є хореографічна лексика сучасного танцю, що розширюють межі сценічного простору, відповідно до задуму та творчого бачення режисерів-хореографів.

У постановках класичних балетних вистав також спостерігаються тенденції використання 3D-mapping, що, на думку дослідників, пояснюється передусім прагненням привернути увагу молодого покоління (Емлина, 2017, с. 55). Інноваційні декорації, створені за допомогою технології відеомепінгу, суттєво посилюють атмосферу сценічного дійства (проекції фантастичних старовинних замків, середньовічних майданів, реалістичні краєвиди тощо). Відповідно до провідних тенденцій сучас-

ного світового сценічного мистецтва, відеопроєкції та світлове оформлення активно доповнюють наявне фізичне середовище (танцюючі тіні, які рухаються синхронно з виконавцями) і контент, що відображається на екрані (мерехтливі фонові проєкції, що підкреслюють кожен рух артистів; проєкція обличчя солістів, для посилення емоційного впливу засобами мімічної виразності тощо).

Світові тенденції розвитку візуального мистецтва на початку ХХІ ст. значно посприяли активізації зорового аналізатора в будь-якій галузі людської діяльності, що зумовило інтегрування новаторських технологій відеомешпінгу в постановки сценічної хореографії. Вивчення специфіки 3D-mapping як сучасної технології сценічного хореографічного мистецтва пов'язане з розглядом та аналізом широкого кола дотичних питань, зокрема, принципів і методів застосування відеомешпінгу в сучасному соціокультурному просторі, генезі теоретичних та практичних здобутків інтегрування комп'ютерних і медійних технологій у творчий процес створення сценічної постановки, специфіки збагачення художньої образності театральних вистав засобами аудіовізуального мистецтва та ін., що актуалізує подальші дослідження означеного питання.

Висновки. У контексті специфіки сучасного сценографічного простору, застосування нових візуальних технологій у поєднанні з неординарною художньою ідеєю балетмейстера сприяє створенню постановки, яка зацікавлює глядача в багатьох аспектах, посилює досягнення бажаного психоемоційного та естетичного ефектів, а також сприяє розвитку хореографічного мультимедійного шоу як самостійного жанру.

Перспективи подальших досліджень полягають у виявленні специфіки практичного застосування в сучасному постановочному процесі технології 3D-mapping як засобу посилення асоціативних аспектів художнього образу.

Список посилань

- Емлина, Д. И. (2017). Відеомешпінг в пластическом театре. *Современный танец: дискурс и практики: сборник статей*. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 41–57.
- Кліщ, О. А. (2016). *Світлова інсталяція як засіб композиційного формування образу міського простору*. (Дис. канд. архітектури: 18.00.01) Національний університет «Львівська політехніка» Міністерства освіти і науки України. Львів.
- Кривуц, С. В. (2017). Інноваційні засоби створення дизайну 3D відеомешпінгу. *Актуальні питання сучасної науки*. 1, 14–16.
- Кривуц, С. В. (2018). Розвиток креативних індустрій як засіб збереження елементів традиційної культури. *Матеріали науково-практичної конференції «Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження автентичності та розвиток креативних індустрій»*. 22–23 червня 2018. Харків: Друкарня Мадрид, 226–227.

- Митчел Уильямс, Д. Т. (2014). Виртуальных медиа не существует. *Медиа: между магией и технологией: сборник статей* (ред. Н. Сосна и К. Федорова). Москва.
- Щетинина, С. Ю. (2016). Визуальные медиа в мультимедийной инсталляции. *Вестник КемГУКИ*, 27, 188–193.
- Adrien M. & Claire B. (2019). *Acqua Alta*. Retrieved from <https://www.am-cb.net/projets/acqua-alta>.
- Enra (2019). *Members*. Retrieved from <https://enra.jp/members>.

References

- Emlina, D. I. (2017). Video shipping in a plastic theater. *Modern dance: discourse and practice: a collection of articles*. Yekaterinburg: University of the Humanities, 41–57. [in Russian].
- Klishch, O. A. (2016). *Light installation as a means of composite formation of the image of urban space*. С.Еd. Lviv: National University “Lviv Polytechnic” of the Ministry of Education and Science of Ukraine. [in Ukrainian].
- Kryvuts, S. V. (2017). Innovative means of creating 3D video messaging design. *Topical issues of modern science*, 1, 14–16. [in Ukrainian].
- Kryvuts, S. V. (2018). Development of creative industries as a means of preserving elements of traditional culture: *materials of the scientific and practical conference “Traditional culture in the conditions of globalization: preservation of authenticity and development of creative industries”*. June 22–23, 2018. Kharkiv: Printing House Madrid, 226–227. [in Ukrainian].
- Mitchell Williams, D.T. (2014). Virtual Media does not exist. *Media: between magic and technology: digest of articles*. Moscow. [in Russian].
- Shchetinina, S. Yu. (2016). Visual media in multimedia installations. *Herald KemGUKI*, 27, 188–193. [in Russian].
- Adrien M & Claire B (2019). *Acqua Alta*. Retrieved from <https://www.am-cb.net/projets/acqua-alta>. [in English].
- Enra (2019). *Members*. Retrieved from <https://enra.jp/members>. [in English].

Надійшла до редколегії 03.07.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.13

УДК [78.481; 78.6]

І. Я. Зінків, доктор мистецтвознавства, професор, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, м. Львів

i.zinkiv@gmail.com

https://orcid.org//0000-0002-0406-3370

УКРАЇНЬСКА ДУМА: ДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕРМІНА І НАЗВИ ЖАНРУ¹

Здійснено семантичний аналіз терміна *дума*, що використовується для означення жанру української епічної традиції, доведено його давньоіранське походження, зв'язок з жанрами давньоіранської епічної традиції та її носіями — *думами*, *дуанами*. Виявлено кореляцію думового епосу з осетинськими епічними піснями-переказами — *кадагами*, що пов'язані з сюжетами скіфо-осетинського епосу «Нарти». Доведено взаємозалежність терміна *дума* та найменувань епічних музичних інструментів *домбра*, *думбрак*.

Ключові слова: *етимологія терміна «дума», українська дума, афганські думи, казахські дуани, осетинський кадаг, співанка-хроніка.*

И. Я. Зинкив, доктор искусствоведения, профессор, Львовская национальная музыкальная академия имени Н. В. Лысенко, г. Львов

УКРАИНСКАЯ ДУМА: К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТЕРМИНА И НАИМЕНОВАНИЯ ЖАНРА

Осуществлен семантический анализ термина *дума*, использующегося для обозначения жанра украинской эпической традиции, доказано его древнеиранское происхождение, связь с жанрами древнеиранской эпической традиции и её носителями — *думами*, *дуанами*. Обнаружена корреляция с осетинскими эпическими песнями-сказаниями — *кадагами*, связанными с сюжетами скифо-осетинского эпоса «Нарты». Доказана взаимозависимость термина *дума* и названий эпических музыкальных инструментов *домбра*, *думбрак*.

Ключевые слова: *этимология термина «дума», украинская дума, афганские думы, казахские дуаны, осетинский кадаг, спиванка-хроника.*

I. Ya. Zinkiv, Doctor of Art Criticism, Professor, Professor at the Department of Music Theory, Mykola Lysenko National Music Academy, Lviv

UKRAINIAN DUMA: INTERPRETATION OF TERM AND GENRE DENOMINATIONS

The aim of this paper is to show the Old-Iranian genesis of the term “duma” used to refer to the genre of Ukrainian folk epic.

Research methodology. The research methodology applies historical and logical and comparative methods used for studying the interpretation the Ukrainian term “duma”, related to Old-Iranian and Old-Slavic worlds and used to define the genre of national epic tradition.

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

Results. In the scientific literature, the “duma” epic is regarded as a late-stage phenomenon, without exploring its historical links to earlier autochthonous epic traditions that prevailed in the territory of Ancient Ukraine, particularly ancient Iran. The Ukrainian ethnomusicologists (S. Grytsa) argue for its artificial formation, introduced in the literary sources of the Romantic era. The article attempts to refute this common sense. It is hypothesized that the word *duma*, first mentioned in the written sources of Kyivan Rus, has ancient Iranian genesis. The ancient Iranian component has been studied sufficiently in the material and spiritual culture of Ukraine, but the results of this study rarely fall within the attention of musicologists and ethnomusicologists. In the culture of Ukrainians, iranisms have been preserved since the Scythian-Sarmatian until Kozachchyna era, a period of the *duma* genre flourishing.

Since ancient times, the word *duma* functioned in ancient Iranian languages, including Tajik. It correlated with the *dumb-*, *duma*-root, which meant “a tail” (L.Gertsenberg), and preserved in the name of the folk epic instrument “*dombra*”, “*dumbbrak*” (literally — a tail/lamb fat-tail, by I. Vyzgo-Ivanova). The form of ancient instruments was determined by their ideological content. The sacred meaning of Aries (lamb) and individual parts of its body correlated with the idea of Farn (good, power, strength) as a symbol of royal power in ancient Iranians, including the Scythians, and was embodied in the form of a musical instrument. The Iranian-speaking Afghans still name the folk singers as *dumas*, and the Turkic-speaking Kazakhs, whose ancestors were Iranian-speaking Scythian-Saka tribes, until recently, used the similar word *duany* to name the divine seers, performers of epic cycles. The semantics of these words indicates that these were used in ancient Iranian vocabulary to refer to both carriers of epic traditions (*duma*) and their epic instruments (*dumbra*, *domra*) and repertoire. It testifies to the fact that the early Slavic tribes in the territory of Ancient Ukraine borrowed the word *duma* during the period of direct contacts and assimilation processes with the Iranian-speaking world, beginning with the Scythian-Sarmatian-Alan era.

F. Kolesa, and subsequently S. Grytsa pointed out the connection of *duma* musical stylistics and music of the East, explaining “chromaticism” in thoughts by oriental influences. Based on archaeological, historical and contemporary ethnomusicological studies, it can be argued that the so-called East was located within the modern Ukrainian territory. Those cultural elements, which individual ethnomusicologists interpret in the context of “Eastern” influences, prevailed in ancient Ukrainian lands for centuries, and are still rooted in the culture of the Ukrainians.

Novelty. The paper refutes the well established in the scientific literature notion of late origin of the word and term *duma* as the genre name of the Ukrainian epic tradition. Its ancient Iranian genesis, the connection of *duma* genre with the Ossetian *Kadagi* has been proved.

The practical significance. The material in this article can be used in academic programs of university courses for cultural studies, art studies, instrumental studies and the study of the history of the Ukrainian epic tradition. A linguistic analysis of the term and genre *duma* makes it possible to conduct broader comparative studies on term functioning during the era of the Eurasian people, who have had long-lasting close contacts with the Scythian-Sarmato-Alan world in the past.

Keywords: *etymology of the term дума, Ukrainian дума, Afghanian dums, Kazakhian duany, Ossetian kadag, spivanka-chronicle.*

Постановка проблеми. Вибір теми статті зумовлений недостатністю вивчення історичних витоків жанру українського епосу — думи та походження самого терміна. У науковій літературі думовий епос розглядається винятково як пізньостадіальне явище, без урахування його історичних зв'язків з ранніми автохтонними епічними традиціями, що панували на теренах Давньої України, зокрема давньоіранською. Українські етномузикологи вважають, що літературний термін *дума*, який використовується для означення творів української епіки, на сьогодні недостатньо вивчений. С. Грица в дослідженні «Мелос української епіки» обстоює думку про його штучне утворення, запроваджене в літературних джерелах доби романтизму (М. Максимович, К. Рилєєв, В. Ломиковський, П. Лукашевич) для характеристики речитативних жанрів української епічної традиції (Грица, 1979, с. 193–194). Спробуємо спростувати це твердження.

Виклад основного матеріалу дослідження. Найдавніше використання терміна «дума» європейськими авторами трапляється в літературних джерелах доби Польсько-Литовського князівства — в «Епіседіоні»/«Epicidion» (1485 р.) — жалобному вірші на честь українського гетьмана Михайла Вишневецького. Цікаво, що вже в польських авторів XVI — початку XVII ст. — С. Сарніцького¹, М. Коберніцького, Є. Морштина, А. Чахровського — відзначено його *українське походження*: ним позначали козацькі сумні пісні — «*elegia, quasi Dumas russi vocant*» — «елегії, що співаються як руські (русинські — І. З.) думи» (Шуст, с. 88). Ще раніше він використовувався «не тільки на означення ляментозних творів ..., а й героїчних, прославних пісень ... і мав ... ширше значення, ніж зараз» (Грица, 1995, с. 70). Зауважимо, що єдиного погляду на походження терміна дотепер не сформовано.

У статті висунуто гіпотезу про те, що слово *дума*, на яке ми натрапляємо ще в писемних джерелах Київської Русі, має *давньоіранську генезу*. Нагадаємо, що, починаючи від скіфо-сарматських часів, розпочалися тривалі контакти ранніх слов'ян з іраномовними кочівниками в лісостепу та степу України. Вони проявилися не лише в духовній культурі слов'ян, але й зберегли іранізми в їхній мові аж до часів Козаччини, свідченням чому є хоча б лебійська мова кобзарів. Слово *дума* завжди функціонувало в індоіранських мовах, у яких корелюється з коренем *dumb-, дума-*. На думку видатного вченого, фахівця з давньоіранських мов та їхніх діалектів Леонарда Герценберга, воно означає «хвіст»

1 «Annales sive de origine et gestis Polonorum et Lituanorum». Хроніка доби Польсько-Литовського князівства (1587 р.).

(Герценберг, 1972, с. 187). Здавалось би, як це слово стосується назви епічного жанру української музичної традиції?

Давні цивілізації розвивалися під ідеологічним впливом астрономічних епох. Наші іраномовні пращури, скіфи й сармати, жили в епоху Овна. Якщо простежити функціонування цього кореня *dumb-*, *duma-* в середовищі іраномовних народів Середньої Азії, то його можна виявити в таджицькій мові, де воно збереглося в назві народного (у давніші часи — ритуального) епічного інструмента «домбра́», «думбра́к», що дослівно означає *хвіст ягняти*. (Вызго-Иванова, 2000, с. 111). Морфологія домбри в давньоіранському світі народів Середньої Азії втілювала сакральну ідею Овна (ягняти). Форму давніх інструментів визначав закладений у них ідеологічний зміст. Сакральне значення Овна та окремих частин тіла сакральної тварини, за давнім принципом нарації *pars pro toto*, корелювалося з ідеєю Фарна (благо, влада, сила, могутність) як символом царської влади в давніх іранців, зокрема скіфів, і втілювалося в морфології музичного інструмента. Подібну конструкцію мав священний інструмент давніх скіфів — ліра, яку Юлій Полідевік (Поллукс) назвав винайденим скіфами пентахордом. Корінь *dumb-* наявний також у назві грифного струнно-щипкового інструмента домбра, запозиченого росіянами за посередництвом Золотої Орди від давньоіранського кочового світу, із типово слов'янською елімінацією приголосного «б» (домбра́ — домбра). Ще й сьогодні в Афганістані думами називають народних співців. А в Казахстані спорідненим з ним словом *дуани*¹ ще донедавна називали віщунів-провидців, виконавців епічних лебединих циклів.

Як впливає з семантики цих слів, у давньоіранській лексиці вони означували носіїв епічних традицій, їхній епічний інструментарій та репертуар. Тому, на нашу думку, слово «дума» було запозичене ранньослов'янськими племенами (можливо, антами²) з іраномовного світу в скіфо-сармато-аланський період. Давніше воно могло застосовуватись не лише на означення самих носіїв усної епічної традиції, але й їхнього репертуару, який міг позначатися, згідно з давньою іранською (середньоазійською) традицією, одним і тим самим або близьким за значенням і звуковим складом словом.

1 Доведено, що казахи етнічно споріднені з іраномовними кочівниками — саками Приаралля (Толстова, 1984). Дотепер один із найповажніших підрозділів Старшого жуза (кастового поділу) казахів має назву асіани або усуні (лакське плем'я) (Садоков, 1971). Звідси разюча подібність казахських домр зі скіфськими лютневими інструментами, які можна вважати спадкоємцями музичного інструментарію приаральських скіфів.

2 Чимало сучасних дослідників з дедалі більшою мірою вірогідності поділяють думку, що анти належали до іраномовних племен і були асимільовані слов'янами Дніпро-Дністровського межиріччя, які стали основою українського етносу.

Дослідники українського епосу Ф. Колесса і С. Грица слушно звернули увагу на зв'язок музичної стилістики дум зі світом східної монодії (Грица, 2002, с. 138–139). Грица відзначає два історичні етапи зближень української народнопісенної творчості зі слов'янським Півднем і Сходом. Перший сягає культури доби Київської Русі, коли ранньослов'янське населення Причорномор'я і Подніпров'я через скіфо-еллінську культуру переймало здобутки античного світу. Другий — пов'язаний з періодом козацьких воєн, культурним Ренесансом XVI ст. та добою бароко (XVII — сер. XVIII століть). (Грица, 2002, с. 138–139; Грица, 2007, с. 23).

Однак слід звернути особливу увагу на ранній, «*докиївський*» *період* формування давньослов'янської епічної традиції (билин київського циклу), пов'язаний не так із самим Сходом, як із впливом іраномовної скіфської, згодом сармато-аланської культури, релігії й міфології на ранньослов'янський масив, які панували на праукраїнських землях майже тисячу років і стали підмурком для формування ранньослов'янського масиву, передусім антів. Тобто сам Схід розташовувався на сучасній українській території, й ті культурні елементи, які етнологи трактують у контексті «орієнтальних» впливів, віддавна були вкорінені в культурі українців і віддавна побутували на давньо-українських землях (див. праці Л. Залізняка, Б. Магомедова, Т. Рудича, П. Толочка, ін.).

На формування українського думового епосу вплинула не тільки билинна традиція Київської Русі, що зазначають усі дослідники, але й чимало елементів, засвоєних ранньослов'янським масивом з ранніх епічних традицій сусідніх народів — ірано- й тюркомовних, з якими давні слов'яни впродовж тисячоліть підтримували найтісніші контакти. Адже міжетнічна інтеграція завжди породжує симбіозні явища. Вагому роль у цьому процесі відігравала й ірано-слов'янська *двомовність*¹, поширена на праукраїнських теренах ще задовго до утворення Київської Русі, а також у період її найвищого розквіту².

Відомо, що епічний переказ належить до історично найдавніших форм існування міфу і базується на ньому, зберігаючи рудименти ідеології періоду шаманізму (Гуриєв, 1994, с. 37, 33–76). Він виник у давніх

1 Етнологи та історики відзначають переважно тюркські впливи, оминаючи увагою існування не лише слов'яно-тюркської, але й слов'яно-іранської двомовності. Останнє є явищем давнішої генези і більш глибоко вкоріненим. Тут доречно згадати Йоакимовий літопис, де йдеться про двох братів — Словена й Скіфа. Перший з них, за літописним переказом, вирушив на північ, а другий залишився жити на своїх предковичних землях.

2 Одна з найдавніших згадок про народ рос (hros), тобто про ранньосередньовічних аланів у Північному Причорномор'ї, сягає середини VI ст. і міститься в «Церковній історії» Захарії Ритора. Наприкінці VIII ст. народ рос згадується у «житиях» святих Георгія Амастрідського і Стефана Сурожського (Фадеева, 2000, с. 51).

ритуалах, які щорічно відтворювали (і повторювали) аграрні та героїчні міфи про першопредків-воїнів, царів, богатирів. Ці міфи тісно пов'язані як із рецитованим словом (слави, плачі), так і кінетикою руху (ритуальні танці), що супроводжували ритуали¹. Етносами, що вплинули на формування давньоруської епічної традиції XI–XIII століть (билин), від XIV ст. — дум, були племена анто-слов'янської спільноти, а це пеньківська, празько-корчацька археологічні культури (VI–VII ст.), а також ранньосередньовічні алани (від VI ст.), наявні в складі салтово-маяцької культури VIII–IX ст., що розташовувалася на території сучасної Харківщини (Залізник, 1994, с. 123).

Епічні сюжети або їхні окремі мотиви мають властивість мігрувати з одного етнічного середовища в інше. І однією з важливих умов цього процесу була вже згадана *двомовність*. Ще в передкиївську добу (черняхівська, пеньківська, празько-корчацька археологічні культури) почала формуватися рання епічна традиція давніх слов'ян, яка тривала до нашого часу в переказах грецьких, римських, готських авторів, чимало сюжетів якої запозичено із самотутньої скіфо-грецької культури Північного Причорномор'я (Причорноморська Русь, Північний Кавказ), Приазов'я та скіфо-аланського епосу («Нарти»). У добу гунської навали епічні перекази, що виникли в Північному Причорномор'ї, разом з мігруючими племенами потрапили у Центральну, Південну та Північну Європу, де продовжували розвиватися.

У часи Київської Русі явище слов'яно-ірано-тюркських лексичних контактів також було доволі поширеним. Відомо, що на р. Рось — давньому етнічному центрі скіфо-сармато-аланів — руські князі для захисту південно-східних кордонів створили смугу осілих поселень з різноплеменних кочівників (знаних під назвою *чорні клобуки*), які осідали як військова заслона від Степу і які згодом асимілювалися зі слов'янами (Липец, 1977, с. 146; Фадеєва, 2000, с. 51). Сучасне Поросся (р. Рось) здавна було територією, що належала Скіфії, згодом — Сарматії (нащадками сарматів уважало себе запорізьке козацтво) (Яковенко, 2006). У ті часи Поросся перетворилося на один із головних осередків культурного спілкування слов'янського етносу Київської держави з ірано- та тюркомовним населенням Великого Степу й Причорноморською Руссю — Арусінією. Через цю двомовну культуру здійснювалася *взаємодія різних етносів*, яка позначилася на розвитку східнослов'янської епічної традиції. У X–XIII ст. в тюркських каганатах Європи й Азії державною мовою була *согдійська* (поряд зі скіфською), що належить до гілки східноіранських мов (Толстова, 1984, с. 25). Тому слов'яно-іранський і слов'яно-тюркський мовно-культурний симбіоз, який відбувся на

1 Із цих ритуалів в українську фольклорну традицію потрапили гопак, коломийка, козак та інші танці.

пограниччі Степу й Лісостепу, Карпат і Полісся, одним із своїх джерел мав *давньоіранський* лексичний фонд, що сприяв засвоєнню середньовічними слов'янською і тюркською традиціями сюжетів та мотивів історично ранньої скіфсько-сарматської епічної (і релігійної) традиції (Фрай, 1971, с. 253, 270). Перші розділи «Епосу про Рустама» представлені скіфським епосом, у XII ст. записаним Фірдоусі. Він сформувався на території Середньої Азії і став основою іранської епічної традиції, спадкоємцями якої були також іраномовні племена аланів — середньоазійських, кавказьких та європейських (зокрема й на території сходу, півдня й заходу сучасної України). Це спричинило потрапляння окремих його мотивів і сюжетів у середовище аланського епосу «Нарти», а через нього — у слов'янську, проукраїнську епічну традицію, а також у козацький епос.

Дума, співанка-хроніка та осетинський кадаг. Нашадками скіфів, сарматів і аланів є осетини. Дослідники вважають Північне Причорномор'я територією, де почав формуватися думовий епос (Грица, 1995). У цьому ж ареалі завершував формуватися пізній шар нартівського епосу аланів-осетинів¹, коли середньовічна Аланія (давньоруська Овсеть, сучасна Осетія) ще була локалізована у північно-причорноморській смузі й простягалась від Передкавказзя, Криму до степів Добруджі (суч. Румунія, м. Ясси). Про це, зокрема, свідчать давні генеалогічні міфи про походження нартів від доньки морського царя — Дзераси (Гуриєв, 1994, с. 156;). Вони мають прямі паралелі у скіфській генеалогічній легенді про походження скіфів від шлюбу змієнової доньки Борисфена з грецьким Гераклом, за іншою версією — Зевсом (Абаєв, 1979, с. 362–363; Абаєв, 1965, с. 122).

Зародження осетинського героїчного епосу «Нарти», що почав формуватися в степовій смузі Південного Передкавказзя, дослідники датують добою заліза (VIII–VII ст. до н. е.), тобто часом потрапляння на Кавказ скіфів. Завершення його формування припадає на XIII–XIV ст., коли осетини вже були територіально відділені від праматірньої території його виникнення — узбережжя Чорного й Азовського морів та пониззя Дону (Калоев, 1969, с. 163–165). Завершальний етап його кристалізації хронологічно збігся з початком формування героїчного епосу українців — думами. Зародження жанру думи дослідники пов'язують з XIV–XV ст., періодом звільнення руських князівств від гніту Золотої Орди та подальшого входження південноруських князівств до складу Польсько-Литовської держави (1421)². І хоча типологічно нартівський

1 Назву сучасним осетинам, нащадкам сарматів, дало одне з аланських племен — аси, овси (яси).

2 Частка українських етнічних земель в Польсько-Литовському князівстві складала близько 90 відсотків його території (Яковенко, 2006).

епос належить до давнього, міфологічного типу, у помонгольський період його найстійкіші сюжети поширилися всім Кавказом й тривали до нашого часу у вигляді епічних переказів — кадагів, найархаїчніший шар яких найповніше зберігся в осетинів (також в адигів та абхазів).

Термін *кадаг*¹ в осетинській мові використовується винятково на означення творів епічного жанру нартівського циклу, який виконувався в супроводі струнного музичного інструмента й побутував у поетичній формі, на противагу *таурагу* — прозовому переказу, який народні сказителі виконували без інструментального супроводу. Етнографічні матеріали засвідчують виконання кадагів не лише під час святкових зібрань сільської громади, але й на поминальній трапезі, яку організували родичі чоловічої статі померлого, після кінських перегонів на його честь, коли народний співець (кадаганаг), сидючи в центрі громади «по-східному», виконував кадаги на фандирі (Гуриєв, 1994, с. 160).

Етимологію терміна *кадаг* слід шукати в давньоіранських мовах, зокрема в осетинському слові «kadh», що в перекладі означає *честь* (Абаєв, 1958, I, с. 566; Гуриєв, 1994, с. 161; Герценберг, 1972, с. 175). На думку В. Абаєва, це слово запозичено з осетинської або пехлевійської (від *kédig* — магічний) мов (Гуриєв, с. 162), звідки воно потрапило до грузинської й зберегло (у хевсурів і пшанів) давнішу етимологію — *kadagi*, що перекладається як «провидець» або «падати кадагом», тобто означає «впадати в екстаз, перебувати у стані трансу». А це засвідчує зв'язок з ідеологією шаманізму. Слово «kadag» також корелюється з близьким за звуковим складом коренем «kas» у давньоіранському слові «kasæg / kasag», що перекладається як «той, що спостерігає, той, що оглядає, латинське *spectator*» (Абаєв, 1979, с. 342), яке відповідає українському слову «козак».

До середини ХХ ст. виконання осетинських кадагів зберігалось у двох формах — оповідній² та речитативно-співаній, у супроводі струнного музичного інструмента — арфи-фандира або скрипки. Тип «казаного» епосу є найархаїчнішою формою його побутування. Саме такий тип виконання українських дум зберігався ще на початку ХХ ст. в українського населення степової смуги Передкавказзя, на Кубані (Нирко, 2008, с. 232). Тут історики Т. П. Попов та Ю. Миролюбов зафіксували

1 Сам термін пов'язаний з давньою індоіранською традицією, у санскриті воно означає «сага», «переказ», «епічна пісня». В Індії до сьогодні існують школи катака, які навчають виконувати епічні цикли «Махабхарата» та «Рамаєна» у супроводі струнного інструмента й танцювально-театрального компонента (Гуриєв, 1994, с. 164). Очевидно, осетинська традиція зберегла давнішу традицію виконання кадагів.

2 У середині ХХ ст. існування кадагів-переказів в осетинів зафіксував Віктор Абаєв.

існування *дум-переказів*, серед яких дивом уціліла дума «Про князя Кия, засновника Київської Русі»¹, у той час як на інших українських землях прозово-оповідні форми побутування епосу майже не збереглися (за винятком Карпатського регіону, у жанрі співанок-хронік).

Хоча осетинські кадаги належать до давнього, міфологічного епосу, а український епос — до пізньостадіального, все ж їхня історична «віддаленість» дозволяє виявити певні типологічні подібності з українською епікою — думами і карпатськими співанками-хроніками (новинами). Якщо порівняти ці дві епічні традиції, пов'язані спільними генетичними витоками, можна спостерегти, що:

1. Українські думи (як і кадаги) об'єднує культ героїзму та військової звитяги;
2. Терміни «дума» і «кадаг» — це епічний переказ у манері чоловічого сольного співу-речитативу в супроводі струнного музичного інструмента², яку вважають найдавнішою формою його побутування (Цхурбаева, 1973, с. 155; Шакрыл, 1969, с. 297);
3. Найархаїчніші осетинські кадаги зберегли ознаки «перехідної» віршово-прозової форми (Цхурбаева, 1973, с. 158, 164), вони мають певні подібності з адитивною (ампліфікаційною) ритмікою дум з їхніми тирадами, вільним варіюванням кількості складів у рядку;
4. Наспіві кадагів, як і мелос давніх українських дум, лаконічні, вузькообсягові, часто основані на єдиній мелодичній поспівці. Як і карпатські хроніки говіркового типу, кадаги виконуються речитативом, інколи в декламаційній манері.

Висновки. Аналіз нових джерел дозволив спростувати усталену думку про пізні походження терміна «дума» на означення жанру українського епосу. Це слово віддавна функціонувало в давньоіранській лексиці, що понад тисячоліття побутувало на території Давньої України. Крім українців це слово на означення епічного співця-музиканта існує в іраномовних народів Азії, зокрема афганців, а також у тюркомовних казахів, генетично пов'язаних зі скіфо-сакською традицією. Поширена думка про орієнтальне походження так званого «хроматизму» в українській народній музиці спростовується археологічними, історичними, палеоетнографічними та сучасними етномузикознавчими дослідженнями, адже так званий Схід був розташований на сучасній українській

1 Записи дум були знищені під час революційних подій 1917 року (Нирко, 2008, с. 232).

2 Поруч із сольною (за участі струнного інструмента) існувала й хорова манера виконання кадагів (без інструментального супроводу), що вважаємо наслідком впливу грузинської середньовічної хорової традиції, яка збереглася в середньовічних сванів, сусідів осетин, за свідченнями арабського географа ал Масуді, Х ст. (Цхурбаева, 1973, с. 154, 156; Чулая, 1993, с. 83–96).

території. Ті культурні елементи, які етнологи трактують у контексті «орієнтальних» впливів, були вкорінені в культурі українців і здавна побутували на давньоукраїнських землях.

Семантика слова і реліктовий репертуар у супроводі струнного епічного інструмента зберігся в осетинів, нащадків скіфів, сарматів і аланів (кадаг). У реліктових формах він зберігся в карпатських співанках-хроніках.

Порівняльний розгляд української думи та осетинських кадагів у контексті ірано-слов'янських лексичних, інструментальних та давніх епічних традицій свідчить про їхні *спільні генетичні та культурно-історичні витоки*. Ця традиція на теренах України набула самобутнього розвитку у формі епічного жанру думи як чоловічого сольного речитативу в супроводі струнного музичного інструмента. За допомогою ретроспективного аналізу генези назви цього шару епіки, порівняно з карпатськими співанками-хроніками, вдалося віднайти реліктові залишки колись єдиної сакральної традиції.

Перспективи подальших досліджень. Історично-лінгвістичний аналіз терміна і жанру «дума» вможливує у подальшому провести ширші порівняльні студії щодо функціонування цього терміна в епосі народів Євразії, що мали в минулому тісні довготривалі контакти зі скіфо-сармато-аланським світом.

Список посилань

- Абаев, В. И. (1979). Скифо-сарматские наречия. *Основы иранского языкознания. Древнеиранские языки* (с. 272–365). Москва: Наука.
- Абаев, В. И. (1965). Скифо-европейские изоглосы: *На стыке Востока и Запада*. Москва: Наука.
- Абаев, В. И. (1958) *Историко-этимологический словарь осетинского языка*. (Т. 1. А–К). Москва; Ленинград: Изд. АН СССР.
- Вызго-Иванова, И. (2000). Специфика генезиса инструментальных традиций Средней Азии и Казахстана и ее отражение в симфонической музыке. *Вопросы инструментоведения* (с. 110–112). Санкт-Петербург: РИИИ, 4.
- Герценберг, Л. Г. (1972). *Морфологическая структура слова в древних индоиранских языках*. Ленинград: Наука.
- Грица, С. (2007). Українські думи — народнопісенний епос. *Українські народні думи* (с. 9–80). Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Грица, С. (2002). Українські думи в міжетнічному діалозі. *Трансмісія фольклорної традиції. Етномузикологічні розвідки* (с. 120–152). Київ; Тернопіль: Астон.
- Грица, С. (1995). Українські думи в міжетнічному діалозі. *Родовід*. 1995, 11, 68–81.
- Грица, С. (1979). *Мелос української народної епіки: монографія*. Київ: Наукова думка.
- Гуриев, Т. А. (1994). *Наследие скифов и алан*. Владикавказ: Ир.

- Залізняк, Л. Л. (1994). *Нариси стародавньої історії України*. Київ: Абрис.
- Зінків, І. (2013). *Бандура як історичний феномен: монографія*. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Кукашев, Р. Ш. (2002). К образу лебеда в казахском шаманстве. *Этнографическое обозрение*, 6, 38–44.
- Липец, Р. С. (1977). Отражение этнокультурных связей Киевской Руси в сказаниях о Святославе Игоревиче (X в.). *Этническая история и фольклор* (с. 217–257). Москва: Наука.
- Нирко, О. (2008). *Кобзарство Криму та Кубані*. Київ: Просвіта.
- Садоков, Р. Л. (1971). *Тысяча осколков золотого саза*. Москва: Советский композитор.
- Толстова, Л. С. (1984). *Исторические предания Южного Приаралья*. Москва: Наука.
- Фадеева, Т. М. (2000). *Крым в сакральном пространстве: история, символы, легенды*. Севастополь: Бизнес-Информ.
- Фрай, Р. (1971). *Наследие Ирана*. М. А. Дандамаев (Перев.). Москва: Наука, Главная редакция восточной литературы.
- Цулая, Г. В. (1993). Осетины в контексте истории Грузии. *Этнографическое обозрение*, 3, 83–96.
- Цхурбаева, К. (1973). О напевах нартовского эпоса. *Музыка народов Азии и Африки*, 2, 146–167. Москва: Советский композитор.
- Шакрыл, К. С. (1969). О современном бытовании нартского эпоса у абхазов. «Сказания о нартах» — эпос народов Кавказа (с. 267–296). Москва: Наука.
- Шуст, Я. (1953). *Кобзарі і лірники України на фоні слов'янського епосу*. (Дис. ... канд. філол. Наук). Львів: Бібліотека Львівського національного університету імені Івана Франка.
- Яковенко, Н. (2006). *Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України*. Київ: Критика.

References

- Abayev, V. I. (1979). Scythian-Sarmatian dialects. *Fundamentals of Iranian Linguistics. Ancient Iranian languages* (p. 272–365). Moscow: Nauka. [in Russian].
- Abayev, V. I. (1965). *Scythian-European isoglosses: At the junction of the East and the West*. Moscow: Nauka. [in Russian].
- Abayev, V. I. (1958). *Historical and etymological dictionary of the Ossetian language*. (Vol. I. A–K). Moscow; Leningrad: Publishing House of Academy of Science of USSR. [in Russian].
- Vyzgo-Svanova, I. (2000). The genesis specificity of the instrumental traditions of Central Asia and Kazakhstan and its reflection in symphonic music. *Instrumentation Issues* (p. 110–112). Sankt-Petersburg: RIII, 4. [in Russian].
- Gertsenberg, L. G. (1972). *Morphological structure of the word in ancient Indo-Iranian languages*. Leningrad: Nauka. [in Russian].
- Grytsa, S. (2007). Ukrainian dumas as a folk epic. *Ukrainian Folk Dumas* (с. 9–80). Kyiv: National Academy of Sciences of Ukraine, IMFE named after

- M. T. Rylskiy National Academy of Sciences of Ukraine. [in Ukrainian].
- Grytsa, S. (2002). Ukrainian Duma in Interethnic Dialogue. *Transmission of folklore tradition. Ethnomusicological survey* (p. 120–152). Kyiv; Ternopil: Aston. [in Ukrainian].
- Grytsa, S. (1995). Ukrainian Duma in Interethnic Dialogue. *Pedigree*. 1995. No. 11, 68–81. [in Ukrainian].
- Grytsa, S. (1979). *Melos of the Ukrainian folk epic: a monograph*. Kyiv: Naukova dumka, 259. [in Ukrainian].
- Guriyev, T. A. (1994). *Scythian and Alan heritage*. Vladikavkaz: Ir. [in Russian]
- Zaliznyak, L. L. (1994). *Essays on the ancient history of Ukraine*. Kyiv: Abrys, 255. [in Ukrainian].
- Zinkiv, I. (2013). *Bandura as a historical phenomenon: monograph*. Kyiv: Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology named after M. T. Rylsky, National Academy of Sciences of Ukraine. [in Ukrainian].
- Kukashev, R. Sh. (2002). The topic of an image of a swan in Kazakh shamanism. *Ethnographic review*, 6, 38–44. [in Russian].
- Lipets, R. S. (1977). Reflection of ethnocultural ties of Kyivan Rus in the tales of Svyatoslav Igorevich (X century). *Ethnic History and Folklore* (p. 217–257). Moscow: Nauka. [in Russian].
- Nyrko, O. (2008). *Kobsar Art of Crimea and Kuban*. Kyiv: Prosvita. [in Ukrainian].
- Sadokov, R. L. (1971). *A thousand fragments of golden saz*. Moscow: Sovetskiiy Kompozitor. [in Russian].
- Tolstova, L. S. (1984). *Historical legends of the Southern Aral Sea region*. Moscow: Nauka. [in Russian].
- Fadiyeva, T. M. (2000). *Crimea in sacred space: history, symbols, legends*. Sevastopol: Biznes-Inform. [in Russian].
- Frei, R. (1971). *The Legacy of Iran*. M. A. Dandamaev (Transl.). Moscow: Nauka, Main Editorial Office of Oriental Literature, 468. [in Russian].
- Tsulaya, G. V. (1993). Ossetians in the context of the history of Georgia. *Ethnographic review*, 3, 83–96. [in Russian].
- Tskhurbayeva, K. (1973). The tunes of the Nart epic. *Music of the Asian and African People* (p. 146–167). Moscow: Sovetskiiy kompozitor, 2. [in Russian].
- Shakryl, K. S. (1969). The modern existence of the Nart epic among the Abkhazians. *“Tales of the Narts” – the epic of the people of Caucasus* (p. 267–296). Moscow: Nauka. [in Russian].
- Shust, Ya. (1953). *Kobzars and lyricists of Ukraine against the background of the Slavic epic. (Dis. ... Cand. Philol. Sciences)*. Lviv: Library of Lviv National University named Ivan Franko. Manuscript. [in Ukrainian].
- Yakovenko, N. (2006). *An outline of the history of medieval and early modern Ukraine*. Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 15.08.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.14

УДК 78.071.1:159.95

Ю. В. Каплієнко-Ілюк, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, м. Одеса

yuliyakaplienko@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-6114-9680

ТВОРЧИЙ ПРОЦЕС ТА ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ¹

Розглянуто особливості творчого процесу, його організацію, основні передумови, стимули, імпульси. Охарактеризовано техніку написання музичного твору, прийоми мислення, за допомогою яких здійснюються творчі операції; виявлено значення професіоналізму, якості композитора як творчої особистості, творця музичної тканини. Окреслено завдання, які ставить перед собою композитор, методи їхньої реалізації та техніки письма. Розкрито сутність понять творчого процесу та композиторського мислення, розглянуто чинники його формування.

Ключові слова: *творчість, творчий процес, творчий акт, музичний твір, творче мислення, композитор.*

Ю. В. Каплиенко-Илюк, кандидат искусствоведения, доцент, докторант, Одесская национальная музыкальная академия им. А. В. Неждановой, г. Одесса

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС И ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ КОМПОЗИТОРСКОГО МЫШЛЕНИЯ

Рассмотрены особенности творческого процесса, его организацию, основные предпосылки, стимулы, импульсы. Охарактеризована техника написания музыкального произведения, приемы мышления, с помощью которых осуществляются творческие операции; раскрыто значение профессионализма. Выявлены качества композитора как личности, создателя музыкальной ткани. Определены задачи, которые ставит перед собой композитор, методы их реализации и техники письма. Раскрыта сущность понятий творческого процесса и композиторского мышления, рассмотрены факторы его формирования.

Ключевые слова: *творчество, творческий процесс, творческий акт, музыкальное произведение, творческое мышление, композитор.*

Yu. V. Kapliyenko-Iliuk, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Doctoral Student of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa

CREATIVE PROCESS AND PROBLEMATIC ASPECTS OF THE DEVELOPMENT OF COMPOSER THINKING

The aim of this paper is to describe the specific features of the creative process, its organization, musical notation techniques; the definition of the

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

role of talent and professionalism in the composer's work; the definition of the essence of the notion of composer thinking and substantiation of the factors of its formation. Creative thinking is the highest form and stage in the development of human thinking. Composer thinking characterizes the creative process of a musician, reflects the foundations of a creative person. Consequently, the study of issues related to creativity, the process of composing is both relevant and well-timed, since the field of research is constantly enriched by the works of psychologists and art historians who offer a deep insight into understanding of the mystery of musical thinking.

Research methodology is determined by the works of the psychological area, where attention is paid to the issues of thinking, musical thinking, and works of musicology, which deal with the issues of music and creative process and composer thinking.

Results. The creative process, the creation of music is a mysterious phenomenon; therefore, there is a desire to approach a number of important issues that concern many musicians and researchers. The result of the creative process is a musical composition, which must have certain qualities that distinguish it from improvisation. The most prominent impulses of the creative process include idea, emotions, image, events, phenomena, and musical intonations. The basis of the creative act is the gradual and long-term accumulation of knowledge, skills gained from the professional experience. The revealed mental operations are similar to the creativity in various fields of endeavor. The creative process is impossible without an active imagination, which enables to predict the process and the result of creativity. The creative process of a musician, the originality of the *musical notation* type underlies the principles of composer thinking.

Novelty consists in a systematic coverage of the issues of the creative process in connection with the category of composer thinking considered in relation to the general foundations of musical thinking.

The practical significance. The main results of this study can be used in the papers that address the problems of creativity, creative thinking and in the work of teachers of musical psychology and composition.

Keywords: *creativity, creative process, creative act, musical composition, creative thinking, composer.*

Постановка проблеми. Творчий процес, створення музики — незрозуміле, недосяжне, таємниче явище. Саме тому дослідники та музиканти бажають розгадати таємницю, наблизитись до відповіді на немало важливих питань. Творче мислення — найвища форма та стадія розвитку мислення людини. Композиторське мислення характеризує творчий процес музиканта, відображає основи творчої особистості. Отже, дослідження питань, пов'язаних із творчістю, процесом композиторської діяльності, підтверджує актуальність теми, оскільки науковий простір постійно збагачується працями психологів, мистецтвознавців, що сприяють глибшому розумінню таємниці музичного мислення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми творчого процесу, музичної творчості, психології творчого процесу неодноразово

ставали об'єктом наукових досліджень у галузі філософії, естетики, психології, музичної педагогіки та мистецтвознавства. Проте більшість напрацювань створено в минулому столітті. Процесу музичної творчості присвячена розвідка А. Мухи (1979), що ґрунтовно розкриває принципи творчої діяльності. Серед сучасних надбань виокремлюються дослідження М. Арановського (2012), В. Петрушина (2008), які визначають окремі психологічні аспекти музичної творчості та особливості творчого мислення. Останнім часом дедалі більшої уваги приділяється питанням композиторського мислення, що відобразилося в наукових працях і дисертаційних дослідженнях сучасних українських науковців, зокрема Є. Ващенко (2016), Д. Малого (2017; 2018), Г. Павлій (1988).

Мета статті — охарактеризувати особливості творчого процесу, його організацію, техніку написання музичного твору; визначити роль таланту та професіоналізму в композиторській діяльності; виявити сутність поняття композиторського мислення й обґрунтувати чинники його формування.

Виклад основного матеріалу дослідження. «Процес музичної творчості, якщо його розглядати у вигляді динамічної циклічної системи, містить три підсистеми: життя — композитор — музичний твір» (Муха, 1979, с. 163). Кінцевою метою, результатом усього процесу є музичний твір, який має набути достатньої внутрішньої завершеності, цілності музичної форми, що відрізняє його від імпровізації. Твір повинен бути оригінальним за концепцією, відповідати сучасним уявленням про авторські права, існування творчого продукту має бути виправданим, а естетична цінність беззаперечною. Музика завжди призначалась для втілення особливих ситуацій, смислів, що існують над повсякденним життям, за межами побуту та виводять людину на важливіший, духовний рівень. Таким чином, роль композитора — у посередництві між життєвим та духовним, між зовнішнім та внутрішнім. Автор відповідає не лише за мистецтво й власну творчість, але й за те, що відбувається у світі. Про зв'язок життя та мистецтва влучно зауважив М. М. Бахтін (1979): «За те, що я пережив і зрозумів у мистецтві, я повинен відповідати своїм життям, щоб усе пережите і зрозуміле не залишилось бездієвим у ньому. Але з відповідальністю пов'язана й провина. Не тільки понести взаємну відповідальність повинні життя та мистецтво, але й провину один за одного. Поет повинен пам'ятати, що у вульгарній прозі життя винна його поезія, а людина життя нехай знає, що в безплідності мистецтва винна її невимогливість і несерйозність її життєвих питань. Особистість повинна стати повністю відповідальною...» (с. 7).

У творчому процесі важливе значення мають не лише суб'єктивні творчі здібності, абстрактні передумови, стимули, але й імпульси, які посприяють початку творчого акту. Серед образних імпульсів А. І. Муха

(1979) називає: образну ідею, що походить від світу соціальних явищ; емоцію-образ, народжену глибокими переживаннями людини; конкретний образ — наочне відображення події, предмету, явища; музичну інтонацію-образ — мелодичну поспівку, гармонічний зворот, тембровий ефект тощо (с. 151). Важливо, щоб будь-який імпульс для початку творчого процесу став для композитора особисто важливим, пов'язаним із його життям або зовнішнім світом. Отже, матеріальні дані можуть мати місце в майбутньому творі композитора, наповнити його змістовністю. Проте не існує чіткої межі між реальним світом та світом музичної матерії. Досить поширене явище в мистецтві, у багатьох його видах, за спостереженнями М. М. Бахтіна (1979), — «черпати біографічний матеріал з творів, і навпаки, пояснювати біографією цей твір» (с. 13). Зовнішній світ, події, що відбуваються в житті композитора, позначаються на його внутрішньому світі, духовному житті, потребах, інтересах, що стимулюють творчу діяльність митця та безпосередньо впливають на змістове наповнення музичних творів, яке тісно пов'язане з враженнями. Вони наповнюють психіку художника, а їхнє осмислення зумовлює утворення певних творчих установок. Їхнє зародження відбувається підсвідомо, поступово набуваючи свідомих ознак, і лише потім перетворюється на один з видів творчого завдання.

Особливого значення набуває музично-культурний фонд — певна сукупність музичних творів, які прослуховувались, виконувались або вивчалися композитором. Вони стали частиною власного досвіду, музичної мови та сформували його творчий смак, стилістичну систему. Музично-культурний фонд, як пише А. Муха (1979), — «джерело “надсвідомого” у творчому мисленні композитора, несвідомого відображення логіки та колективного досвіду розвитку музичного мистецтва» (с. 247).

З темою творчості тісно пов'язане і поняття творчого процесу, що стає формою виявлення творчого таланту. «Творчий процес, за визначенням В. Петрушина (2008), це діяльність людини, спрямована на створення якого-небудь нового, оригінального продукту у сфері ідей, мистецтва, а також виробництва та організації» (с. 69). Продукт творчості може бути об'єктивним та суб'єктивним. Об'єктивний виражається у відображенні чогось нового, ще не відомого людству, а суб'єктивною цінністю наділені продукти творчості, що стали новим явищем для людини, яка створила їх уперше. Але, насправді, найбільшу цінність набувають твори об'єктивного значення, що частіше стають предметом дослідження вчених.

У результаті психологічних досліджень виявлено, що процес творчості відбувається за допомогою таких прийомів мислення, як комбінування, аналогізування, виявлення нетипових зв'язків та зміщення

функцій об'єктів. Отже, для усіх видів творчості спільними розумовими процесами стають комбінування та аналогізування. Нерідко новий твір — комбінація вже відомих систем. Л. І. Шрагіна та М. Й. Меєрович (2016) зазначають: «Виокремлення елементів з різних існуючих систем та створення з них нових систем шляхом комбінування є фундаментальним механізмом творчості та базовою технікою уяви» (с. 23). Саме за допомогою логічного мислення реалізуються задуми, сформовані в уяві.

Подібність розумових операцій, на думку багатьох психологів, засвідчує схожість механізмів творчості в різних галузях діяльності, де питому вагу має саме логіка уяви. Так, один із дослідників творчості як психологічного процесу П. Енгельмейєр (2010) поділив її на три елементи: акт висунення гіпотези, акт творчості та акт логічно переробленої ідеї.

Г. Сельє (1987) надає детальну характеристику кожного з етапів творчого процесу, пропонуючи в механізмах наукової творчості сім стадій, де перша — бажання пізнання, наступні чотири пов'язані з творчим народженням ідеї, дві останні передбачають перевірку та використання в житті. Нерідко під час свідомого судження не досягається бажаний результат, тоді, на думку дослідника, процесом керує уява.

Одна з ознак творчості — створення нових комбінацій — дозволяє визнати особливе значення у творчому процесі уяви та висновувати про те, що вона — основа творчого процесу. Як зазначають М. Меєрович та Л. Шрагіна (2016), «уява як психологічний процес дозволяє уявити результат праці від її початку, і при цьому не тільки кінцевий продукт, але й усі проміжні стадії, орієнтуючи людину в процесі її діяльності». Науковці визначають уяву як «відображення реальної дійсності в нових, несподіваних, незвичних поєднаннях та зв'язках» (с. 24). Уява допомагає в проблемних ситуаціях, коли бракує потрібних знань і немає можливості визначити результат за допомогою мислення. Проте зв'язок уяви з мисленням очевидний, адже знання сприяють формуванню нового образу. Уява — це один зі способів переносу знань з однієї галузі в іншу; допомагає здійснити цей процес мислення, оскільки воно відображає закономірні та загальні зв'язки з дійсністю.

Творче мислення більшість психологів вважають найвищою формою мислення, вищим етапом його розвитку, його зрілою стадією. Воно характеризується, як зазначає Н. Чернецька (2009), «максимальною свободою в подоланні простору і часу та в оперуванні ними під час рішення конкретних завдань» (с. 117). Творче мислення синтетичне, досить узагальнене стосовно конкретних образів і переживань та ґрунтується на їх суб'єктивній інтерпретації, без якої не можливий його розвиток.

У творчому процесі задіяні різні грані людської психіки, проте зростає значення підсвідомих процесів. Інформація, набутий досвід зберігаються в підсвідомості, проходять власний шлях еволюції та проявляють себе в ті моменти, коли композитор найбільшою мірою творчо активний. Підсвідомість нерідко диктує рішення завдання і творчий суб'єкт по суті автоматично записує те, що виникло незалежно від його волі.

За словами Е. Денисова (1979), «процес творення настільки індивідуальний, що сформулювати єдині закони творчості практично не можливо». Композитор відзначає: музичний твір рідко пишеться з початку до кінця; найчастіше реалізуються окремі фрагменти майбутнього твору, композитор виконує роботу над наступними елементами, а потім повертається назад і створює недореалізоване. Творчий процес на цьому не завершується, адже певний час у свідомості композитора відбувається «домислення роботи», усвідомлення створеного (с. 133).

Процес створення музики в різні епохи дещо відрізнявся, мав свої характерні ознаки. М. Арановський (2012) виокремлює такі важливі фактори, що визначають творчий процес певних історичних епох:

- 1) природно-історичне походження музичної мови; 2) її існування як суспільного надбання; 3) позасвідомо (онтогенетично зумовлена) форма володіння нею; 4) домінуюча роль емоції як «предмету» мистецтва; 5) психоенергетика мови як джерела часової природи музичної форми; 6) розуміння музики як висловлювання; 7) інтуїтивна форма створення основних музичних матеріалів майбутнього твору; 8) взаємодія у творчому процесі інтуїтивного та раціонального начал; 9) кореляція між психологічною природою творчого процесу та композиторською технікою (як єдність мови, досвіду, майстерності) (с. 80).

Важлива особливість творчого процесу — проблема самотності митця, творця. Ізоляція від навколишнього світу важлива для композитора, адже створення потребує значного зосередження, зрештою тиші. Багато музикантів, композиторів, художників стверджували, що їхнє життя поділяється на дві реальності. Для А. Шнітке воно перебувало у двох вимірах — «вища та нижча реальності». Отже, в людині поєднуються два начала — життєве та творче. К. Юнг (1991) характеризує такий стан творця як боротьбу двох сил — життєво необхідної для людини потреби «в часті, задоволеності та життєвого забезпечення» та «нешадна творча пристрасть», що «мимоволі зводить нанівець його особисте побажання» (с. 117). Таке зосередження на своїй творчості характерне для багатьох композиторів, і в цьому полягає їхній життєвий трагізм.

Проте, відірваність від навколишнього світу, неможливість сумістити різні сфери життя не виключають чітко організованого процесу створення. Я. Пономарьов (1960) виокремлює окремі фази творчого

процесу, які певною мірою стосуються й процесу композиторської творчості. По-перше, це «свідома робота — підготовка — особливий дієвий стан», який стає «передумовою для інтуїтивного проблеску нової ідеї»; по-друге — «дозрівання — несвідома робота над проблемою, інкубація спрямовуючої ідеї»; по-третє — «натхнення — у результаті несвідомої роботи у сферу свідомості потрапляє ідея, рішення... спочатку у вигляді гіпотези, задуму»; четверта фаза — «свідома робота — розвиток ідеї, її остаточні оформлення та перевірка» (с. 305). Ця класифікація демонструє більше раціональний тип мислення, що задіяний у творчому процесі, але суттєвою складовою, як зазначалося, стає несвідома частка, яка особливо продуктивно проявляється на початковому етапі творчості та виявляється як яскравий імпульс, стимул. А Шнітке вважав, що «коли ми говоримо про композиторський задум, ми повинні чітко уявляти, що він має досить складну структуру і його неможливо звести не тільки до суто технологічного аспекту (це само собою зрозуміло), але також і до одної лише раціональної концепції загальнополітичного, загальнофілософського порядку» (Беседи з Альфредом Шнітке, 2005, с. 55). Багато композиторів відзначали, що їхній майбутній твір спочатку відчувається ними в якомусь іншому ідеальному вигляді, проте після завершення роботи над твором з'являється зовсім інший, дещо вторинний продукт, який ніби написаний іншою мовою та відрізняється від початкового задуму. Тому надзвичайно складно художнику наблизитись до ідеального задуму, який виникає спочатку у свідомості, а лише потім набуває форми музичної матерії. І досягнути компромісу між цими полюсами іноді доволі проблематично.

Отже, техніка написання музичного твору індивідуальна для кожного композитора, її не можна звести до сталих технічних прийомів, адже сам процес є творчим і тому неповторним. А його результат — музичні твори, кожен з яких має свою оригінальність. Проте, як відзначає О. Л. Девятова (2014), «незаперечними для справжнього композитора були і є закони музичного професіоналізму, що передбачають вільне володіння усіма різноманітними видами техніки, які були відпрацьовані в ту чи іншу культурно-історичну епоху». На думку дослідниці, такі закони стають «обов'язковою умовою буття композитора і у ХХІ ст., зумовлюючи як сам творчий процес, так і його художній результат» (с. 80).

Композитор виконує немало важливих завдань, які переводять його думки і почуття, набуті враження, переживання, конкретні ситуації та ставлення до навколишнього світу в інше буття — звуків, нотних знаків. Основа цього процесу — майстерність митця, який здатний адекватно та талановито втілити в музичній формі зміст художнього образу, підібрати найкращу форму реалізації, що допоможе здійснити правильну і

посприяти якомога точнішій виконавській та слухацькій інтерпретації. В. Петрушин (2008) наводить дві важливі психологічні умови такого процесу композиторського мислення: «композитор повинен уміти увійти в життя зображених ним героїв, поділяти їхню точку зору та дивитись на світ їхніми очима» та «вміння автора відокремитись від свого героя та подивитись на нього зі сторони» (с. 93–94). Ці два аспекти важливі в разі адекватної оцінки поведінки героїв, їхніх характерів та об'єктивної передачі змісту подій, що відбуваються навколо них. Таким чином має виникнути реалістична картина життя, що не буде викривленою у свідомості ні композитора, ні споживачів результатів його праці. Однак споживацька тенденція, що поширюється в наш час, не сприяє глибокому розумінню основ творчості та змісту, значенню справжнього мистецтва.

Композитор має володіти певними якостями, які характеризують його творчість та формують так зване композиторське мислення. Це поняття визначається як «процес вибору стилістики, жанру, техніки, елементів музичної мови, що ґрунтується на багатьох принципах, зумовлених психологічними, естетичними, логічними, інтуїтивними та іншими факторами з метою створення художньої концепції» (Ващенко, 2016, с. 47). Серед сучасних дефініцій трапляється й така: «Композиторське мислення — це інтонаційний (невербальний) спосіб створення музичного тексту, докорінно залежний від світогляду та музичної комунікації (виконавської традиції та слухацької оцінки) і який містить множинність принципів роботи композитора з музично-звуковим матеріалом» (Малий, 2018, с. 8). Д. Малий (2018) виокремлює шість основних чинників формування композиторського мислення (художня свідомість, світогляд, комунікація, соціум, гени, досвід) та пропонує його типологію, ґрунтовану на узагальненні «історико-культурних умов і факторів створення музики»: «*Філософський* — об'єктивізація композитором самих філософських ідей, або форма побутування філософської думки в нефілософських ідеях, наприклад, релігійних або наукових»; «*Науковий* — створення технік на основі здобутих знань точних наук...»; «*Релігійний* — передбачає звернення до текстів чи ідей духовної тематики...» (с. 8–9).

З суджень дослідника стає зрозумілим, що концепція Д. Малого пронизана філософсько-релігійним змістом та композиційний процес він розглядає як синтез згаданих вище «творчих принципів та методів». Проте його думка є досить суб'єктивною, що не зважає на інші аспекти творчого мислення. Однак думка науковця про важливість світогляду в процесі мислення слушна: «Володіючи, до прикладу, релігійним або філософським мисленням, композитор повинен набути відповідної форми самовираження і у творчості» (Малий, 2017, с. 120).

Композиторське мислення певною мірою залежить від оригінальності творчого процесу, техніки письма. Композитор у процесі роботи використовує увесь арсенал здобутих знань, набутих навичок та особливих характеристик: креативність, винахідливість, інтуїцію, абстрагування, аналітизм, відчуття прекрасного та стилю, володіння формою тощо. Серед основних якісних характеристик особистості композитора А. Муха (1979) виокремлює такі: особлива (творча) музична обдарованість (слух, пам'ять, відчуття ритму і т. п., що дозволяють втілювати свої ідеї, переживання в музичних образах), комплекс характерних психологічних передумов (вразливість, спостережливість, воля і т. п.), достатня професійна підготовка (музична ерудиція, композиторські навички), наявність ідейно-соціальних установок, художньо-естетичних переконань тощо (с. 61).

Отже, композитор — це творча особистість, яка володіє багатьма здібностями, талантами, знаннями, професійними композиторськими навичками, що дозволяють йому стати творцем музичної матерії, чітко організованої, індивідуалізованої та образно і тематично оформленої.

А. Муха (1979) окреслює ще кілька характеристик талановитого композитора: «п с и х о л о г, знавець людських душ, тонко чутлива, духовно багата особистість, що дарує свій емоційний досвід іншим»; «і д е о л о г, ідейний борець, громадянин, мислитель, представник свого класу, епохи, виразник певного художнього світогляду»; «м а й с т е р, технолог, професіонал, спеціаліст, маг і чарівник у своїй галузі творчості, представник певного творчого напрямку»; «х у д о ж н и к, людина, що володіє властивістю особливого, естетичного сприйняття життя, здатна до його поетичного бачення»; «творча особистість, н о в а т о р, рушій художнього прогресу, провидець майбутнього...»; «о с о б и с т і с т ь, у якій високо та органічно розвинені морально-етичні якості, людяність...» (с. 147).

Тобто йдеться про «артистичний універсум» (термін І. Єргієва) як «єдність необхідної і достатньої множинності індивідуальних і особистісних властивостей, сформованих професійних якостей» (Єргієв, 2014, с. 221) композитора-митця, що дозволяє йому створювати «артистичні речі» — музичні твори.

Оригінально розглядає музичне, зокрема композиторське, мислення Г. Павлій (1988), убачаючи два розрізнені його типи — екстраверсію та інтроверсію. Це явище він помічає в системі вертикально-горизонтальних координат, де спрямованість мислення «репрезентована у музиці відповідно гомофонією та поліфонією в їх стильових (а не просто фактурних) ознаках» (с. 62). «Екстраверсія означає спрямованість психічних процесів назовні, тобто на зовнішні ознаки оточуючого світу,

в протилежність інтроверсії, при якій ці процеси спрямовані у свій же внутрішній світ» (Павлій, 1988, с. 65). Дослідник чітко визначає ці властивості мислення композиторів: 1) екстравертні: «прагнення мислити красою звукового матеріалу (гармонії, ритму, фактури), викликати безпосередній емоційний відгук слухача на відчуття краси цього матеріалу, бажання відкрито, розкуто виразити почуття (афект)»; 2) інтровертні: «бажання прикрити пряму емоційно-заражаючу дію матеріальних засобів звукової виразності, примусити служити їх виразу більш узагальнених, опосередкованих уявлень про світ» (Павлій, 1988, с. 66).

Наприклад, для творчості А. Вівальді характерний екстравертний тип мислення, завдяки чому в змісті його музики та висловлюванні спостерігаємо цілісність сприйняття світу. Проте, Й. С. Бах демонструє протилежну властивість — інтровертність, завдяки якій його творчість — яскравий приклад глибокої філософської думки, релігійного наповнення, що відображає світогляд митця, його замислення над питаннями буття. Висловлювання дослідників, зокрема В. Медушевського (1984), Г. Павлій (1988) та ін., засвідчують належність різних музичних культур до певного типу властивостей мислення. Наприклад, німці — інтроверти, італійці та французи — екстраверти. Проте трапляються й трансформації цих типів у творчому мисленні композиторів різних культур. Такий підхід, що базується на категорії «екстраверсія» та «інтроверсія», дозволяє по-іншому зрозуміти різні сторони музичного буття, розглядати творчість композиторів та її еволюцію в контексті психологічних процесів мислення.

Висновки. Отже, мета музичної творчості — створення музичного твору, який має якості, що відрізняють його від імпровізації. Серед імпульсів творчого процесу виокремлюють: ідею, емоції, образ, події, явища, музичні інтонації. Основа творчого акту — поступове та тривале накопичення знань, набуття професійного досвіду. Виявлені розумові операції подібні до творчості різних галузей діяльності. Творчість неможлива без активної уяви, що дозволяє передбачити процес та його результат. Процес творчості музиканта, оригінальність техніки письма відображають принципи композиторського мислення.

Перспективи подальших досліджень. Здійснене дослідження окреслює майбутні шляхи вивчення процесу творчості та категорії композиторського мислення. Опрацьовані матеріали, наукові джерела з даної проблематики, досвід відомих музикантів, композиторів слугують основою дослідження стилю композиторів, виявлення специфіки формування творчого мислення представників різних композиторських шкіл.

Список послань

- Арановский, М. (2012). *Музыка, мышление, жизнь: статьи, интервью, воспоминания*. Н. А. Рыжкова (Ред). Москва: Государственный институт искусствознания.
- Бахтин, М. М. (1979). *Эстетика словесного творчества*. Москва: Наука.
- Беседы с Альфредом Шнитке*. (2005). А. В. Ивашкин (Сост. и предисл.). Москва: РИККультура.
- Ващенко, Е. В. (2016). *Камерно-инструментальная музыка Альфреда Шнитке: принципы композиторского мышления*. (Дис. канд. искусствовед.). Харьковский национальный университет искусств им. П. Котляревского, Харьков.
- Девятова, О. Л. (2014). Особенности творческого процесса композитора. *Известия Уральского федерального университета*, 2, Гуманитарные науки, 1 (124), 67–81.
- Денисов, Э. (1979). О композиционном процессе. *Эстетические очерки*, 5, 126–136. Москва: Музыка.
- Ергиев, И. (2014). *Артистизм музыканта-инструменталиста: монография*. Одесса: Астропринт.
- Малий, Д. М. (2018). *Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ — початку ХХІ століть*. (Автореф. дис. канд. мист.). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків.
- Малый, Д. (2017). Композиторское мышление в аспекте взаимообусловленности мировоззрения и техники письма (на примере творчества композиторов второй половины ХХ века). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 6, 118–125.
- Медушевский, В. (1984). К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Муз. Современник*, 5, 5–17. Москва.
- Меерович, М. И. и Шрагина, Л. И. (2016). *Технология творческого мышления*. 2-е изд. испр. и доп. Москва: Альпина Паблишер.
- Муха, А. И. (1979). *Процесс композиторского творчества*. Киев: Музична Україна.
- Павлій, Г. (1988). Інтраверсія та екстраверсія як типологічна пара розрізненості музичного мислення. *Українське музикознавство*, 23, 63–70.
- Петрушин, В. (2008). *Музыкальная психология: Учебное пособие для вузов*. 2-е изд. Москва: Академический Проект; Трикста.
- Пономарёв, Я. А. (1960). *Психология творческого мышления*. Москва: Наука.
- Селье, Г. (1987). *От мечты к открытию: Как стать ученым*. Н. И. Войсунская (Пер. с англ.). М. Н. Кондрашова и И. С. Хорол (Ред.). Москва: Прогресс.
- Чернецкая, Н. И. (2009). Творческое мышление в системе понятий современной психологии. *Гуманизация образования: Научный журнал на тему: Народное образование. Педагогика. Психология*, 1, 115–120.
- Энгельмейер, П. К. (2010). *Теория творчества*. Изд. 3. Москва: Книжный дом «Либроком».

Юнг, К. (1991). Психология и поэтическое творчество. *Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе*, 103–129. Москва: Политиздат.

References

- Aranovskiy, M. (2012). *Music, Thinking, Life. Articles, Interviews, Recollections*. N. A. Ryzhkov (Ed.) Moscow: State Institute of Art Studies. [in Russian].
- Bakhtin, M. M. (1979). *Aesthetics of Verbal Creativity*. Moscow: Nauka. [in Russian].
- Conversations with Alfred Schnittke*. (2005). A. V. Ivashkin (Compilation and Foreword). Moscow: RIC Culture. [in Russian].
- Vashchenko, E. V. (2016). *Alfred Schnittke's Instrumental Chamber Music: Principles of Composer Thinking*. (Dis. Cand. Art.). Kharkiv National P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Devyatova, O. L. (2014). Features of the Creative Process of the Composer. *News of the Ural Federal University*. 2, Humanities, 1 (124), 67–81. [In Russian].
- Denisov, E. (1979). On Compositional Process. *Aesthetic Essays*, 5, 126–136. Moscow: Music. [in Russian].
- Yergiev, I. (2014). *Artistry of the Instrumentalist: monograph*. Odessa: Astroprint. [in Ukrainian].
- Malyi, D. M. (2018). *Specific Character of Composer Thinking in the Music of the last third of the 20th — early 21st centuries*. (Master's thesis). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Malyi, D. (2017). Composer Thinking in Terms of Interdependence of the World Outlook and Writing Technique (the case of the work of composers of the second half of the 20th century). *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 6, 118–125. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Medushevskiy, V. (1984). The Essence, Evolution, and Typology of Musical Styles. *Musical Contemporary*, 5, 5–17. Moscow. [in Russian].
- Meyerovich, M. I. and Shragina, L. I. (2016). *Technology of creative thinking*. 2nd ed. corrected and supplemented. Moscow: Alpina Publisher. [in Russian].
- Mukha, A. I. (1979). *The Process of Compositional Creativity*. Kyiv: Musical Ukraine. [in Ukrainian].
- Pavlii, G. (1988). Intraversion and Extraversion as a Typological Dichotomy in the Distinction of Musical Thinking. *Ukrainian Musicology*, 23, 63–70. Kyiv. [in Ukrainian].
- Petrushin, V. (2008). *Music Psychology: Textbook for University Students*. (2nd ed). Moscow: Academic Project; Tricksta. [in Russian].
- Ponomarev, Ya. A. (1960). *Psychology of Creative Thinking*. Moscow: Nauka. [in Russian].
- Sele, G. (1987). *From Dream to Revelation: How to Become a Scientist*. N. I. Voyskunskaia (Trans. from English). M. N. Kondrashov and I. S. Khorol (Ed.). Moscow: Progress. [in Russian].
- Chernetskaya, N. I. (2009). Creative Thinking in the System of Concepts of Modern Psychology. *Humanization of Education: Scientific Journal of the Issues of*

-
- Public Education. Pedagogy. Psychology*, 1, 115–120. [In Russian].
- Engelmeyer, P. K. (2010). *Theory of Creativity*, 3. Moscow: “Librokom” Publishing House. [In Russian].
- Jung, C. (1991). Psychology and Poetic Creativity. *Self-consciousness of the European Culture of the 20th century: Thinkers and Writers of the West on the Place of Culture in Modern Society*, 103–129. Moscow: Politizdat. [In Russian].

Надійшла до редколегії 08.07.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.15

УДК 7.079(045)

Е. В. Манелюк, викладач кафедри хореографії, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

maneluk_d@i.ua

https://orcid.org/0000-0001-7773-3171

ОРГАНІЗАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОВЕДЕННЯ БАГАТОЖАНРОВОГО ФЕСТИВАЛЮ-КОНКУРСУ МИСТЕЦТВ «АРТЦЕНТР ТАЛАНТІВ» (М. РІВНЕ)¹

У статті застосовано процесний підхід, викладено теоретико-прикладні організаційні особливості проведення фестивалів. Організаційний процес описано крізь призму трьох основних функцій: планування, організації та контролю. Кожна функція розглянута як комплекс взаємопов'язаних дій, що виконуються в її межах. Під час дослідження використовувалась первинна інформація. Оперуючи практичним досвідом організації хореографічних фестивалів (автор статті є співорганізатором міжнародних фестивалів) поетапно описана організаційна підготовка фестивалю-конкурсу на прикладі Міжнародного багатожанрового фестивалю-конкурсу мистецтв «АртЦентр талантів» 2017 р. (м. Рівне). Описано документальне забезпечення організації кожного з етапів проведення фестивалів на прикладі Міжнародного багатожанрового фестивалю-конкурсу мистецтв «АртЦентр талантів».

Ключові слова: *фестиваль, організація фестивалю-конкурсу, поетапна організація багатожанрового фестивалю.*

Э. В. Манелюк, преподаватель кафедры хореографии, Ровенский государственный гуманитарный университет, г. Ровно

ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОВЕДЕНИЯ МНОГОЖАНРОВОГО ФЕСТИВАЛЯ-КОНКУРСА ИСКУССТВ «АРТЦЕНТР ТАЛАНТОВ» (Г. РОВНО)

В статье применен процессный подход, изложены теоретико-прикладные организационные особенности проведения фестивалей. Организационный процесс описан через призму трех основных функций: планирования, организации и контроля. Каждая функция рассмотрена как комплекс взаимосвязанных действий, выполняемых в ее пределах. В ходе исследования использовалась первичная информация. Опираясь на практический опыт организации хореографических фестивалей (автор статьи является соорганизатором международных фестивалей) поэтапно описана организационная подготовка фестиваля на примере Международного многожанрового фестиваля-конкурса искусств «АртЦентр талантов» 2017 г. (г. Ровно). Описано документальное обеспечение организации каждого из этапов проведения фестивалей на примере Международного многожанрового фестиваля-конкурса искусств «АртЦентр талантов».

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

Ключевые слова: фестиваль, организация фестиваля-конкурса, поэтапная организация многожанрового фестиваля.

E. V. Manelyuk, lecturer of the Choreography Department, Rivne State Humanitarian University, Rivne

ORGANIZATIONAL FEATURES OF THE MULTI-GENRE FESTIVAL-CONTEST OF ARTS “ARTCENTER OF TALENTS” (RIVNE)

The aim of the article is to describe the management of the choreographic festival.

Research methodology. The comparative and historical, typological and analytical methods were applied.

Results. The theoretical and applied management of the festivals are presented. Organizational process of the festival is described from the perspective of three main functions: planning, organization and control. Each function is considered as a set of interrelated actions performed within its boundaries. It can be concluded that the management of the festival is labour-intensive and consists of a preparatory phase of planning and a stage of conduction, which is reduced to performing the control function in strict conformity with the planned indicators. This study demonstrates that the basis of its successful conduct is the co-ordinated cooperation of the organizers' team and the affiliation of the latter to the sphere of culture, a clear plan of action and cooperation with local competent authorities. The basis of any festival is a human factor, because the festival is created by people (organizers) and for people — participants and audience. Therefore, the participants are also the creators of the festival and it depends on them whether the festival will have the status (national or international), and whether the organizers will continue the tradition of holding the event in the future.

Novelty. Organizational preparation of the festival is described on a step-by-step basis (the author of the article is co-organizer of the international festivals) as exemplified by the International multicultural festival-competition of arts “Art Center of Talents” 2017 (Rivne).

The practical significance. The results of the study can be used in the preparation of leisure activities in general, and in the form of a festival. The research can serve as the basis for creating or completing highly specialized special courses.

Keywords: *festival, organization of the festival-competition, process of organization of the multi-genre festival on a phased basis.*

Постановка проблеми Фестивальна практика набула поширення по всій країні, охопивши не лише обласні та районні центри, а й невеликі села. Усе це зумовлює актуальність вивчення особливостей організації сучасного фестивалю як форми презентації мистецтва й культурних надбань.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Організаційні аспекти проведення різножанрових фестивалів розкриті в дослідженнях Л. Бейліс (2007) (щодо книжкових фестивалів), І. Бермес (2015),

Ю. Репіна (2014), З. Рось (2015) (організаційні засади музичного фестивального руху), М. Близнюк (2010), Л. Кадрової (2013), О. Сливки (2014) (театральні фестивалі), П. Мазур (2011), В. Рагозіна (2010) (організація фестивалів дитячої творчості), Т. Попової (2009) (особливості проведення фестивалю реклами), С. Шумакової (2013) (методики проведення циркових фестивалів) та ін.

Мета статті — описати організаційні особливості проведення багатожанрового фестивалю-конкурсу мистецтв.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фестиваль як одна з форм масових святкових дій є організованим заходом. Використовуючи процесний підхід, детально опишемо організацію фестивалю, який, на нашу думку, складається з трьох етапів: планування, організації та контролю, які є комплексом взаємопов'язаних дій, що виконуються в його межах.

1. *Етап планування* — охоплює певну послідовність дій організаторів (співорганізаторів) фестивалю.

До таких дій належать:

- 1.1 Вивчення особливостей чинного законодавства та місцевих нормативно-правових актів щодо проведення масових заходів у сфері культури.
- 1.2 Ознайомлення зі стратегічним планом (стратегією) розвитку соціально-культурної сфери краю (міста, районного центру, області або регіону).
- 1.3 Формування ініціатором (організатором або співорганізаторами) мети проведення та визначення найменування заходу з урахуванням позиції органу управління (міського чи/або обласного), зазначеної в планових документах розвитку краю.
- 1.4 Збір матеріалу та вивчення досвіду розроблення організаційних документів менеджерами, котрі мають досвід проведення фестивалів.
- 1.5 Визначення кількісно-якісного складу організаційних документів.
- 1.6 Розроблення пакета організаційних документів.
- 1.7 Узгодження проведення фестивалю з працівниками апарату управління закладу культури та отримання його письмового погодження.
- 1.8 Внесення фестивалю до переліку планових заходів закладу культури (який є базовим закладом проведення) на прийдешній рік.
- 1.9 Внесення заходу до річного календарного плану роботи міського (або обласного) відділу культури із чіткою назвою, сформульованою метою та плановою датою проведення. Водночас слід пам'ятати, що річний план роботи розробляється в листопаді–грудні поточного року й узгоджується з провідними методистами (будинку культури або методичного відділу) та спеціалістами відділу культури. І лише

після такої процедури фестиваль долучають до переліку запланованих культурно-масових заходів на прийдешній рік.

- 1.10 Розроблення плану заходу, його регламенту та планового кошторису.
- 1.11 Розроблення та затвердження критеріїв ефективності фестивалю.
 2. *Етап організації.* Організація, як і попередній етап, містить певну послідовність дій організаторів фестивалю, а саме:
 - 2.1 Написання та узгодження зі співорганізаторами сценарію проведення фестивалю.
 - 2.2 Розподіл функціональних повноважень між співорганізаторами фестивалю відповідно до розробленого сценарію.
 - 2.3 Розроблення та затвердження символіки фестивалю — логотипу, фірмового кольору, супровідної сувенірної продукції.
 - 2.4 Затвердження складу адміністративно-постановочної групи фестивалю та розподіл функціональних обов'язків між учасниками групи.
 - 2.5 Вибір та затвердження складу режисерсько-постановочної групи фестивалю.
 - 2.6 Художнє оформлення локацій фестивалю.
 - 2.7 Розподіл сфер відповідальності за життя та здоров'я учасників організаторів фестивалю й супроводжуваних учасників осіб.
 - 2.8 Вибір, узгодження та остаточне затвердження складу журі.
 - 2.9 Пошук і узгодження із фахівцем сфери технічного забезпечення масових свят (технічний режисер та його команда: звуковий редактор, світлотехнік, спеціаліст у сфері телекомунікацій та ІТ тощо).
 - 2.10 Створення інтернет-сторінки фестивалю й підтримка її повноцінного наповнення впродовж усього періоду проведення фестивалю, включно з підготовчим періодом.
 - 2.11 Співпраця з діловими партнерами фестивалю:
 - юридичними організаціями щодо перевірки рівня юридичної грамотності всіх організаційних документів фестивалю;
 - державними органами управління у сфері культури щодо підтримки та сприяння в процесі проведення заходу;
 - фінансовими установами щодо відкриття розрахункового рахунку в банку, виготовлення кредитної картки тощо;
 - страховими компаніями на предмет страхування на період проведення фестивалю;
 - медичними установами для медичного забезпечення організаційного процесу фестивалю — закупівля ліків першої необхідності, перебування медичного працівника або карети невідкладної медичної допомоги під час проведення фестивалю тощо;

- транспортною організацією з метою ефективного логістичного забезпечення заходу (зустріч учасників фестивалю та їх доставка автобусом до місць проживання й основної локації заходу, транспортне забезпечення позаконкурсної — дозвіллевої програми фестивалю тощо);
 - представниками готельної індустрії та закладів громадського харчування з питань розміщення, харчування й комфортного перебування учасників у період проведення фестивалю;
 - засобами масової інформації — місцевими теле- і радіокомпаніями, видавцями періодики, інтернет-блогерами сфери культури та мистецтва. Завдяки таким контактам реалізується піар-кампанія фестивалю і його реклама;
 - очільниками закладів сфери культури стосовно оренди приміщень, у яких планується розмістити основні локації фестивалю;
 - приватними особами-підприємцями, котрі спеціалізуються на оренді технічного обладнання (світло, звук, спецефекти);
 - виробниками поліграфічної продукції (запрошення, листівки, банери, афіші тощо);
 - представниками державних (комунальних) та приватних установ культури щодо визначення рівня можливості співпраці з організаторами в забезпеченні позаконкурсної — дозвіллевої програми фестивалю.
- 2.12 Організаційна робота з потенційними учасниками фестивалю (розроблення та розсилання запрошень, інформаційна підтримка учасників тощо).
- 2.13 Практична реалізація піар-кампанії фестивалю. Поширення організатором інформації серед потенційних глядачів про культурно-мистецький захід (час і місце проведення).
- 2.14 Розповсюдження запрошень на відвідування заходу серед працівників апарату управління (державних структур сфери культури, державних органів влади тощо), представників масмедіа та ін.
- 2.15 Вибір та придбання призів для переможців фестивалю.
- 2.16 Виконання організаторами контрольної функції, згідно з попереднім розподілом функціональних обов'язків (у межах попереднього перерозподілу необхідних ресурсів).
- 2.17 Проведення репетицій.

Слід пам'ятати, що організатор фестивалю «під відкритим небом» повинен заздалегідь у письмовій формі поінформувати виконавчий орган місцевої влади про проведення фестивалю та отримати в письмовій формі рішення органу виконавчої влади сфери культури.

3. *Завершальний етап.* На цьому етапі здійснюються такі види робіт, які передбачають контроль, а саме:

- 3.1 Виконання поточного контролю масового заходу згідно зі сценарієм із чітким дотриманням запланованого часу та місця.
- 3.2 Збір інформації (відгуки, публікації, опитувальники тощо) від глядачів, що дозволяє узагальнити думки відвідувачів про проведений захід та порівняти їхню оцінку з запланованим результатом.
- 3.3 Оцінка ефективності рівня організації та проведення фестивалю за задалегідь запланованими критеріями.
- 3.4 Узагальнення недоліків організаційного процесу та формування пропозицій щодо їх уникнення надалі.

Використовуючи первинну інформацію (адже автор статті є спів-організатором Міжнародного багатожанрового фестивалю-конкурсу мистецтв «АртЦентр талантів» (м. Рівне)), розглянемо особливості організації сучасних фестивалів на його прикладі.

Ідея проведення зазначеного вище фестивалю-конкурсу належить заслуженій артистці України Л. Кудрич, котра нині обіймає посаду завідувача кафедри естрадного співу Харківської державної академії культури. Людмила Володимирівна, маючи багаторічний досвід проведення мистецьких фестивалів, є ініціатором фестивалю-конкурсу мистецтв «АртЦентр талантів» у м. Хмельницький, що відбувався у 2015 р., проте деякі непорозуміння між співорганізаторами поклали край у його проведенні. Тому у 2016 р. Л. Кудрич запропонувала Е. Манелюк об'єднати зусилля й організувати фестиваль у м. Рівне. Будучи вузькопрофільними спеціалістами та досвідченими хореографами, постановниками й художніми керівниками ЗАСТ «Діалог» (1994 р.) та НАСТ «Dia-dance» (2012 р.), подружжя Манелюків погодилося на пропозицію Л. Кудрич.

Початковою ланкою організаційного процесу фестивалю є встановлення мети, місця та орієнтовної дати проведення. Під час обговорення співорганізаторами прийнято спільне рішення про те, що метою фестивалю-конкурсу є сприяння становленню й розвитку національної культури та духовності серед дітей і молоді. Месенджером фестивалю обрано слоган «Єднання Заходу і Сходу України». Мета окреслила кілька завдань, серед яких — підтримка талановитих дітей — учасників аматорських колективів; сприяння реалізації творчого потенціалу юного покоління; популяризація хореографічного, музичного (вокальний та інструментальний жанри) й театрального аматорського мистецтва; сприяння розвитку професійної майстерності та кваліфікаційного рівня виконавців і художніх керівників творчих аматорських колективів; створення творчої лабораторії, у межах якої відбуватиметься обмін досвідом на семінарах-практикумах та майстер-класах.

Зазначена мета й завдання прописані на початку основного організаційного документа фестивалю — його Положення. Розроблення

Положення підтверджує серйозність намірів організатора (співорганізаторів), адже в документі зазначено загальні умови, вимоги до учасників, номінації, вікові категорії учасників, критерії оцінок виконавців та фінансові умови конкурсу.

Під час вибору орієнтовних дат проведення фестивалю враховувались такі чинники: дати державних і релігійних святкових днів, дати проведення постійних фестивалів та конкурсів, пора року, — адже це впливає на дозвілєву програму заходу й на підготовчий час для її учасників, календар проведення «постійних» заходів будинку культури тощо.

Ще одним організаційним документом, що розробляється паралельно з Положенням і вважається його доповненням, є орієнтовна програма конкурсу. Ця програма розрахована на три конкурсні дні (п'ятниця — неділя). У перший день заплановано реєстрацію та конкурсний перегляд номерів учасників музичного та оригінального жанрів. У другий день — реєстрація та конкурсний перегляд номерів учасників хореографічного й театрального мистецтва, а ввечері — проведення майстер-класів для хореографічних колективів-учасників. У третій день — дозвілєва програма, проведення телемоста та гала-концерту, на якому нагородять лауреатів і дипломантів фестивалю-конкурсу.

Також до організаційних моментів належить вибір складу журі. Так, організаторами у 2018 р. обрано та узгоджено наступний склад журі фестивалю-конкурсу:

- хореографічний та оригінальні жанри: начальник управління культури й туризму Рівненського міськвиконкому Т. Максименко; викладач кафедри хореографії РДГУ Д. Манелюк; артист балету «KYIV MODERN BALLET» під керівництвом Раду Поклітару О. Романюк;
- музичний жанр: композитор і аранжувальник Ю. Доро; кандидат мистецтвознавства, співачка, поет, композитор, старший викладач ХДАК Лана Річ (С. Манько); співак, завідувач відділенням соціально-гуманітарної роботи відділу кадрового забезпечення Луганського державного університету внутрішніх справ імені Е. О. Дідоренка, переможець усеукраїнських і міжнародних вокальних фестивалів, конкурсів та телепроектів С. Юрченко; старший викладач ХДАК, фронтмен групи «Орбіс-бенд» А. Верещака.

Місцем заходу обрано КЗ «Рівненський міський палац культури», тому наступним «кроком» організаторів стало проведення переговорів із директором палацу культури — А. Чугуєвцем, на яких співорганізатор на підставі розробленого Положення та Програми фестивалю-конкурсу вирішував такі завдання:

- організаційні (укладання угоди про оренду на конкретні часові проміжки) і фінансові (цінове) питання щодо оренди приміщення для проведення заходу — велика та мала зали будинку культури;
- узгоджував остаточну дату проведення заходу;
- налагоджував співпрацю з міськими закладами сфери культури в межах проведення фестивалю;
- отримував консультативну підтримку з організаційних і фінансових питань.

Після перемовин адміністрацією КЗ «РМПК» з підписом А. Чугуєвця надіслано офіційний лист-клопотання на ім'я начальника управління культури і туризму Рівненського міськвиконкому Т. Максименка, у якому звернулося з проханням посприяти учасникам Міжнародного фестивалю-конкурсу мистецтв «АртЦентр талантів 2018» безкоштовно відвідати Рівненський обласний краєзнавчий музей (24 березня 2018 р. з 10.00 до 12.00 год.) та Рівненський зоопарк (25 березня 2018 р. з 10.00 до 12.00 год.). Міським управлінням клопотання було прийнято й підтримано. Відтак, завдяки листу-клопотанню директора, організатори мали можливість зменшити плановий кошторис витрат на реалізацію дозвіллевої програми.

Також директор палацу культури надав консультацію з організаційних питань, наприклад, правильності складання кошторису, зі змістом пакета документів про участь у конкурсі проектів «Рівне — місто унікальних подій», який проводить управління культури й туризму Рівненського міськвиконкому тощо.

Наступним етапом підготовки фестивалю є розроблення кошторису та визначення джерел фінансування.

Слід наголосити, що аналізований захід не входить до планових річних заходів, які в повному обсязі фінансуються з міського або обласного бюджетів, а тому участь у конкурсі є платною. Відповідно до фінансових умов Положення про проведення фестивалю-конкурсу, учасники сплачують благодійні внески, які перераховуються на розрахунковий рахунок, відкритий у банківській установі («Приватбанку») організаторами.

Оцінити обсяг проведеної організаторами роботи з учасниками можна лише тоді, коли є інформація щодо їх кількості. Так, у 2018 р. впродовж трьох днів у фестивалі-конкурсі брали участь 1300 учасників із 20 міст (Баранівка, Вараш, Дубно, Запоріжжя, Івано-Франківськ, Ізяслав, Ківерці, Київ, Ковель, Кропивницький, Луцьк, Львів, Нетішин, Полонне, Рівне, Рогатин, Северодонецьк, Славута, Харків, Хмельницький) і 9 містечок (смт. Гоща, Зарічне, Оржів, с. Жуків, Здовбиці, Липівці, Мирогоца, Теофіп'ллка, Урмань) України. Завдяки закордонним учасникам з Грузії (шоу-балет «Душа Кавказу») та Білорусі

(ансамбль сучасного танцю «СОЛО»), фестиваль набув статусу міжнародного.

Професійний рівень організації фестивалю 2017 р. відзначили не лише учасники, а й місцеві владні органи сфери культури. Так, участь у конкурсі проектів «Рівне — місто унікальних подій», що ініційовано управлінням культури й туризму Рівненського міськвиконкому, та проходження всіх етапів відбору (подання заявки на участь, пакета документів, публічне обговорення й захист проекту на слуханнях, прийняття рішень експертної ради, до складу якої входять діячі з різних галузей культури, щодо доцільності його реалізації та фінансової підтримки), надали можливості організаторам отримати часткове (у розмірі 20% від планового кошторису) фінансування та долучення заходу до річної програми розвитку культури міста на 2018 р.

Висновки. Отже, процес організації фестивалю є трудомістким і складається з підготовчого планування та проведення, що зводиться до виконання контрольної функції відповідно до планових показників.

Розглянувши організацію фестивалю на конкретному прикладі, можна стверджувати, що основою його успішного проведення є злагода співпраця команди організаторів та належність останніх до сфери культури, чіткий план дій та співпраця з місцевими владними органами.

Перспективи подальших досліджень. Щорічно кількість фестивалів, які відбуваються на Рівненщині, збільшується, а тому ця тема протрує подальшого розгляду в теоретичному і практичному аспектах.

Список посилань

- Бейліс, Л. (2007). Фестиваль української книги та читання. *Бібліотечна планета*, 2.
- Бермес, І. Л. (2015). Організаційні засади музичного фестивального руху в Україні. *Культурологічна думка*, 8.
- Близнюк, М. М. (2010). Театральні фестивалі як форма культурного співробітництва. *Культура і мистецтво у сучасному світі*, 11.
- Кадрова, Л. (2013). Міжнародний театральний фестиваль жіночих монодрам «Марія». *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 12.
- Мазур, П. (2011). Всеукраїнський дитячий фестиваль «Україна-сад». *Рідна школа*, 12.
- Попова, Т. (2009). Київський міжнародний фестиваль реклами. *Маркетинг в Україні*, 3.
- Рагозіна, В. (2010). Фестивалі дитячої творчості. *Мистецтво і освіта*, 2.
- Репин, Ю. (2014). Фестивали «Open Air»: проблеми сучасного рішення оперного спектакля. *Київське музикознавство*, 50.
- Рось, З. (2015). Основні тенденції розвитку джазово-фестивального руху в Україні періоду незалежності (1991–2012 роки). *Наукові записки*

Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство, 1.

- Сливка, О. М. (2014). Фестиваль «Коломийські представлення» в контексті розвитку українського театрального мистецтва кінця ХХ — початку ХХІ ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку, 20 (2).*
- Шумакова, С. М. (2013). Циркове мистецтво в аспекті міжкультурної толерантності діалогізма: цирковий фестиваль. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку, 19 (12).*

References

- Beiliss, L. (2007). Ukrainian Book and Reading Festival. *Library Planet, 2.* [in Ukrainian].
- Bermes, I. L. (2015). Organizational fundamentals of the music festival movement in Ukraine. *Cultural thought, 8.* [in Ukrainian].
- Bliznyuk, M. M. (2010). Theatrical festivals as a form of cultural cooperation. *Culture and art in the modern world, 11.* [in Ukrainian].
- Kadrova L. (2013). The International Theater Festival for Women's Monotheon "Maria". *Scientific herald of the I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and Television, 12.* [in Ukrainian].
- Mazur, P. (2011). All-Ukrainian children's festival "Ukraine-garden". *Native school, 12.* [in Ukrainian].
- Popova, T. (2009). Kyiv International Advertising Festival. *Marketing in Ukraine, 3.* [in Ukrainian].
- Ragozina, V. (2010). Festivals of children's creativity. *Art and Education, 2.* [in Ukrainian].
- Repin, Y. (2014). Open Air Festivals: The Challenges of Contemporary Opera Performance. *Kyiv Musicology, 50.* [in Russian].
- Ros, Z. (2015). The main trends of the jazz festival movement in Ukraine during the period of independence (1991–2012). *Scientific notes of Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University. Series: Art Studies, 1.* [in Ukrainian].
- Slyvka, O. M. (2014). Festival "Kolomyiski predstavlennia" in the context of the development of Ukrainian theater art of the late 20th — early 21st century. *Ukrainian culture: past, modern, ways of development, 20 (2).* [in Ukrainian].
- Shumakova, S.M. (2013). Circus art in the aspect of intercultural tolerance of dialogism: circus festival. *Ukrainian culture: the past, modern, ways of development, 19 (12).* [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 08.07.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.16

УДК 792.78.026(045)

І. О. Мащенко, викладач кафедри мистецтвознавства, літературознавства та мовознавства, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

vanka.olegovna@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-5304-9460

ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ ТА ВТІЛЕННЯ СЦЕНАРІЮ ДІЙСТВА НА ДОКУМЕНТАЛЬНІЙ ОСНОВІ¹

Досліджено етапи роботи над створенням та втіленням сценарію дійства на документальній основі. Проаналізовано сценічну репрезентацію літературного та художнього матеріалу на прикладі презентації біобібліографічного покажчика «Сергій Іванович Гордєєв», яка присвячена 70-річчю від дня народження, 50-річчю творчої та 40-річчю педагогічної діяльності майстра. Розглянуто етапи збирання та відбору документального матеріалу. Визначено основні засоби літературної фіксації — розповідь, пряма мова, діалог та авторські ремарки. Розкрито варіативність сценічного втілення документального матеріалу.

Ключові слова: *сценарій, дійство, документальний матеріал, відбір, літературна фіксація, репрезентація, сценічне втілення.*

И. О. Мащенко, преподаватель кафедры искусствоведения, литературоведения и языкознания, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ И ВОПЛОЩЕНИЯ СЦЕНАРИЯ ДЕЙСТВИЯ НА ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ОСНОВЕ

Исследованы этапы работы над созданием и воплощением сценария действия на документальной основе. Проанализировано сценическую репрезентацию литературного и художественного материала на примере презентации биобиблиографического указателя «Сергей Иванович Гордеев», который посвящен 70-летию со дня рождения, 50-летию творческой и 40-летию педагогической деятельности мастера. Рассмотрены этапы сбора и отбора документального материала. Определены основные средства литературной фиксации — рассказ, прямая речь, диалог и авторские ремарки. Раскрыта вариативность сценического воплощения документального материала.

Ключевые слова: *сценарий, действие, документальный материал, отбор, литературная фиксация, репрезентация, сценическое воплощение.*

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

I. O. Mashchenko, lecturer of the Department of Art Studies, Literature Studies and Linguistics of the Kharkiv State Academy of Culture, Postgraduate Student, Kharkiv

FEATURES OF CREATING AND IMPLEMENTING AN ACTION SCRIPT ON A DOCUMENTARY BASIS

The aim of the article is to study the principles of creating an action script on a documentary basis, to identify the main stages of material collecting, its literary fixation, and stage representation.

Research methodology of the study is to apply an interdisciplinary approach involving structural and functional, axiological and semiotic methods.

Results. The stages of selection of documentary material for the scenario of mass action have been distinguished: 1) thematic focus of the whole action; 2) division of material by types (photos, interviews, video and audio, documents, articles from newspapers and magazines, correspondence, etc.); 3) adaptation of the material to the performance episodes. It is found that the literary fixation of the scenario was realized through storytelling, direct speech, dialogue and the author notes. It is emphasized that the presentation of documentary material on the stage depends on the theme and idea, as well as the tasks that form the artistic plan of performance.

Novelty. The stages of construction and implementation of the scenario on a documentary basis have been presented and analyzed as exemplified by the presentation of the biobibliographic index.

The practical significance. The study materials can be used at the lectures on screenwriting, stage directing of mass events, as well as applied in practical studies during the creation and implementation of events. The study materials can be used at the lectures on screenwriting, stage directing of mass events.

Keywords: *script, action, documentary material, selection, literary fixation, representation, stage embodiment.*

Постановка проблеми. Сценічне мистецтво XXI ст. тяжіє до видовищності та незвичайної форми візуального втілення. Під час створення художнього задуму, а потім його сценічної реалізації, особливо важливим стає сценарій. Принципи вдалого відбору матеріалу та формування правильного художньо-літературного конструкта — це одні з обов'язкових професійних якостей сценариста та режисера-постановника. Сценарії на документальній основі є одним із найскладніших різновидів літературного запису, втілення якого не втрачає своєї актуальності. У кіномистецтві наявна значна кількість наукової літератури практикуючих сценаристів та режисерів з цього питання, а в театральному мистецтві наукових джерел замало. Яскравим прикладом втілення сценарію на документальній основі є презентація біобібліографічного покажчика режисера-постановника масових свят, педагога-театрознавця, заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства, професора С. Гордєєва. Так, постає питання щодо особливостей відбору документального матеріалу, його літературно-художньої трансформації та сценічного втілення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В останніх публікаціях висвітлено різні аспекти створення та втілення сценарію на документальній основі. Зокрема, сценарну роботу з документальними матеріалами розглядає Д. Аль (Основи драматургії, 2011); специфіку створення сценарію — І. Шароєв (Режиссура естради и массовых представлений, 1992), А. Житницький (Драматургія масових театралізованих заходів, 2004), В. Вовкун (Мистецтво режисури масових видовищ, 2015). Матеріалом для аналізу видовища став сценарій презентації біобібліографічного покажчика (Во всем хочу дойти до самой сути. Сценарій, 2019), відеофрагмент з видовища (020 Чистякова. Видео, 2019) та рецензія О. Аннічева (О, сколько нам открытий чудных готовит просвещения дух!..., 2019) на відвідану презентацію покажчика. Проте мистецтвознавчих узагальнень із цієї проблематики не виявлено, тому постає питання заповнення теоретичних прогалів.

Мета статті — дослідити принципи створення сценарію дійства на документальній основі. Для цього слід розглянути основні етапи збирання та відбору документального матеріалу; виявити варіанти літературної фіксації документального матеріалу; розглянути варіативність втілення документального матеріалу на сценічній площині.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сценарій — це літературно-художнє першоджерело майбутнього дійства із записами сюжетних схем та урахуванням виражальних засобів. За словами мистецтвознавця А. Житницького (2004), сценарій розглядається як «літературна модель майбутнього видовища, в якій призначені роль та місце всіх подій і всіх учасників заходу» (с. 7). Так, літературні моделі бувають різного виду: оригінальні, компілятивні, тематичні, сюжетні, перелічувальні, описові, каркасні, художні та документальні. Найскладнішим для сценічної репрезентації є сценарії, які ґрунтуються на документальному матеріалі. Науковець Д. Аль (2011), аналізуючи праці різних дослідників, акцентує на визначенні поняття документального матеріалу як «інформації про людей, явища, події, <...>, які мають та мали місце в реальній дійсності» (с. 153). Продовжуючи думку автора, слід виокремити етапи відбору документального матеріалу: тематична спрямованість всього дійства; поділ матеріалу за видами (фотографії, інтерв'ю, відео- та аудіофрагменти, документи, статті з газет та журналів, листування тощо); адаптація матеріалу до епізодів дійства.

Яскравим прикладом відбору документального матеріалу та залучення його в художню дію є презентація біобібліографічного покажчика «Гордєєв Сергій Іванович» (2018), яка присвячена 70-річчю від дня народження, 50-річчю творчої та 40-річчю педагогічної діяльності. У покажчику, за словами театрознавця А. Аннічева, «висвітлено багато-

річну працю автора, у 20 розділах якого зібрані і класифіковані науково-педагогічні та методичні посібники, необхідні для послідовної підготовки від ступеня бакалавра, магістра до кандидата мистецтвознавства» (О, сколько нам открытий чудных готовит просвещение дух!., 2019). Тому для сценаристів та режисерів постало завдання ідейного розкриття змісту покажчика через візуальну сценічну інтерпретацію.

Біобібліографічний покажчик висвітлює життєвий шлях С. Гордєєва, його наукові доробки, педагогічну діяльність та творчі роботи (До 70-річчя від дня народження, 50-річчя творчої та 40-річчя педагогічної діяльності, 2018). Для сценічного втілення документальний матеріал відібрано у трьох тематичних напрямках — творчості, науки та педагогіки, які в художньому задумі потім являли собою розділи з книги (Во всем хочу дойти до самой сути, 2019).

Творчий шлях ювіляра в презентації покажчика розкривався через фактологічну добірку ключових подій. Так, режисерами та сценаристами відібрано фотографії з періоду роботи С. Гордєєва у Харківській філармонії та ролей у Театрі юного глядача; афіші з вистав та газетних нотатків; фото з творчого об'єднання «Рампа» та «Клубу творчої молоді»; Національної спілки театральних діячів України; відеофрагменти з фестивалів: «Березіль-93», «Боспорські Агони», «Мамо, тато, я», «Земля. Театр. Діти», а також відеофрагменти з участі в обласному святі «Вища школа Харківщини — кращі імена».

Наукові доробки С. Гордєєва частково розглянуто та тематично задіяно у видовищі. Так, тексти, а також фотографії з видань, журналів та публікацій розкривали участь С. Гордєєва в міжнародних та всеукраїнських наукових, науково-методичних конференціях та семінарах. Важливим моментом у втіленні художнього задуму цього тематичного блоку стало висвітлення моментів щодо захисту дисертації та видання монографії. Завершальний матеріал — відбір фото та відеофрагментів із наукових виступів, записаних матеріалів з листування С. Гордєєва та В. Чистякової, дослідження творчої спадщини Леся Курбаса, відеофрагменти участі у фестивалі «PODIUM-2013» та відеовітання від Н. Корнієнко — однієї з ключових постатей у становленні С. Гордєєва як дослідника українського театру.

Педагогічна діяльність у презентації біобібліографічного покажчика розкривалась через відеофрагменти із вистав театру «Академія» при ХДАК та через творчі вітання від випускників різних років навчання (2006 р., 2010 р., 2015 р.), а також вітання на сцені від колег.

Для створення та втілення сценарію видовища на документальній основі потрібно звернути увагу на літературний запис. Дослідник В. Вовкун (2015) акцентує на тому, що «сценарій видовища має стилістичні особливості, а саме — засоби літературної фіксації твору драма-

тургічного роду і літератури: пряму мову дійових осіб та авторські ремарки» (с. 197). Для продовження думки автора слід розглянути кожен засіб літературного занотовування.

За словами професора та дослідника масових видовищ І. Шароєва (1992), «слово — основний зображально-виразний засіб літератури «...» слово розширює палітру сценарію, повідомляє можливість використовувати такі виразні засоби, як розповідь та діалог...» (с. 173). Так, документальний матеріал у сценарії може втілюватись через розповіді та діалоги ведучих/персонажів/реальних учасників дійств. Таким матеріалом для літературної адаптації можуть бути аудіо/відео записи з інтерв'ю, матеріали з переписки/листування та кінокадри. Як приклад такого засобу літературної фіксації була створена «життєва абетка» ювіляра у формі тексту пісні та втілення її у вокально-пластичній композиції із залученням відповідних достовірних фото на екрані.

Важливим засобом літературної фіксації документального матеріалу майбутнього дійства є ремарки, які слугують поясненням: часу та місця дії; певних сенсів та подій; уведення в текст особливого психологічного стану. Ремарка є авторським поясненням у тексті, а також «мистецькою інструкцією» для втілення художнього задуму на сцені. Прикладом запису ремарок можна навести епізод «У всьому хочу дійти до самої суті» зі сценарію презентації біобібліографічного покажчика:

На екрані проєцюється заставка — «Відданість улюбленій справі» — В. А. Лукашов. У цей час говорять ведучі.

І. Мащенко: Здавалося б, що можна додати до висловлювань народного артиста України — Володимира Анатолійовича Лукашова, який у своїй вступній статті покажчика пише, що «Сергій Іванович Гордєєв — це людина, яка віддана своїй професії».

На екрані змінюється заставка на «Митець, яким пишається академія» — М. В. Дяченко. Ведучі продовжують

І. Сікалов: «Сергій Іванович — це людина, якою пишається академія», — і про це у своїй статті пише доктор філософських наук, професор, заслужений працівник культури України — Микола Васильович Дяченко!

На екрані проєцюється заставка — «3 ювілеєм, дорогий вчитель!» — А. А. Кікоть.

І. Мащенко: Так само про педагога, вчителя, наставника, розповіла у своїй статті доктор культурології, професор — Антоніна Андріївна Кікоть, яка знає Сергія Івановича Гордєєва не з книжок!

На екрані проєцюється головна заставка свята — фото покажчика.

І. Сікалов: У покажчику у своїх статтях автори відзначають неповторність Сергія Івановича як майстра, що створив свою режисерську школу. (Фрагмент сценарію «Во всем хочу дойти до самой сути», 2019).

Заключним етапом роботи зі сценарієм на документальній основі є варіативність його сценічного втілення. Тема, ідея та надзавдання — ключовий вектор у розумінні документального матеріалу та його художньої офактуреності. Вдалим прикладом репрезентації на сценічній площині документального матеріалу є лист, написаний В. Чистяковою до завідувача відділу театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського — Ю. Станішевського, у якому актриса відзначала оригінальний підхід молодого вченого С. Гордєєва до дослідження її творчого методу. Так, на відео можна почути та побачити, як текст листа було записано жіночим голосом, а на екрані під час оповіді висвітлюються фотографії: написаного листа В. Чистяковою; журналу «Театр» (1982 р.) та статті С. Гордєєва про В. Чистякову; титульну сторінку з дисертації С. Гордєєва — «Акторське мистецтво В. М. Чистякової як явище української театральної культури ХХ ст.»; обкладинки різних років видання журналу «Театр» та наукових доробків, зокрема монографії; фото В. Чистякової у різних театральних ролях та з Лесем Курбасом (020 Чистякова, 2019).

Висновки. Отже, у дослідженні проаналізовано створення та втілення сценарію дійства на документальній основі. З'ясовано, що репрезентація документального матеріалу залежить від: 1) етапів збору та відбору документального матеріалу (тематичної спрямованості дійства, поділу матеріалу за видами та адаптації його до епізодів дійства); 2) літературної фіксації (розповіді прямої мови, діалогу та авторської ремарки); 3) сценічного втілення (форми втілення художнього образу дійства, який розкривається через тему, ідею та надзавдання).

Перспективи подальших досліджень. Теоретичні положення дослідження слугуватимуть для аналізу створення сценаріїв театралізованих видовищ.

Список посилань

- Аль, Д. (2011). *Основи драматургії*. Санкт-Петербург: СПбГУКИ.
- Вовкун, В. В. (2015). *Мистецтво режисури масових видовищ*. Київ: НАКККіМ. *Во всем хочу дойти до самой сути. Сценарий*. (Архів С. Гордєєва).
- До 70-річчя від дня народження, 50-річчя творчої та 40-річчя педагогічної діяльності*. Відновлено з <http://lib-hdak.in.ua/bibliographic-indices/844-pokazhchyk-gordeev.html>
- Житницький, А. З. (2004). *Драматургія масових театралізованих заходів*. Харків: ХДАК.
- О, сколько нам открытий чудных готовит просвещенья дух!..* Восстановлено с <http://timeua.info/post/kharkov/o-skol-ko-nam-otkrytij-chudnyh-gotovit-prosveshen-ya-duh--13296.html>
- Гордєєв Сергій Іванович: *біобібліогр. покажч.: до 70-річчя від дня народж., 50-річчя творчої та 40-річчя пед. діяльності* (2018). Харків: ХДАК.

Шароев, И. Г. (1992). *Режиссура эстрады и массовых представлений*. Москва: ГИТИС.
020 Чистякова. Видео. (Архів С. Гордєєва).

References

- Al, D. (2011). *The basics of dramaturgy*. St. Petersburg: SPbGUKI. [in Russian].
- Vovkun, V. V. (2015). *Art of directing mass spectacles*. Kyiv: NAKKKiM. [in Ukrainian].
- In everything I want to get to the core. Scenario*. (Archive of S. Gordeeva). [in Russian].
- To the 70th birthday, 50th anniversary of creative and 40th anniversary of pedagogical activity*. Retrieved from <http://lib-hdak.in.ua/bibliographic-indices/844-pokazhchyk-gordeev.html>. [in Ukrainian].
- Zhytnytskyi, A. Z. (2004). *Dramaturgy of mass theatrical events*. Kharkiv: KhSAC. [in Ukrainian].
- Oh, how many wonderful discoveries the spirit of enlightenment prepares for us! ..* Retrieved from <http://timeua.info/post/kharkov/o-skol-ko-nam-otkrytij-chudnyh-gotovit-prosveshen-ya-duh--13296.html>. [in Russian].
- Gordeyev Sergiy Ivanovich: biographical index: to the 70th anniversary of the birthday, 50th anniversary of creative and 40th anniversary of pedagogical activity* (2018). Kharkiv: KhSAC. [in Ukrainian].
- Sharoyev, I. G. (1992). *Directing pop and mass performances*. Moscow: GITIS. [in Russian].
- 020 Chistyakova. Video. (S. Gordeev's archive). [in Russian].

Надійшла до редколегії 21.10.2019

https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.17

УДК 781.68.071.1(71)Амлен

Р. В. Ніколенко, аспірант, кафедра аналізу і інтерпретології музики, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, м. Харків

nikolenko.roksana@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-4538-2095

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЧУЖОГО ТЕМАТИЧНОГО МАТЕРИАЛУ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ М.-А. АМЛЕНА¹

Розглянуто специфіку інтерпретації чужого тематичного матеріалу в композиторській творчості канадського піаніста-віртуоза Марка-Андре Амлена. На прикладі обробок і варіаційних циклів виявлено властиві його стилю принципи трактування творів інших авторів, що ґрунтуються на пізньоромантичних та модерністських традиціях. Визначено, що характерним для манери письма М.-А. Амлена є іронічне переосмислення обраних взірців завдяки використанню художнього прийому пародії. Досить показовим у контексті індивідуальної інтерпретації є прагнення митця до гармонійного поєднання ознак декількох різних стилів у межах одного твору, тобто стильового комбінування.

Ключові слова: *інтерпретація, тематичний матеріал, іронічне переосмислення, пародія, стильове комбінування.*

Р. В. Николаенко, аспирант, кафедра анализа и интерпретологии музыки, Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского, г. Харьков

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЧУЖОГО ТЕМАТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ М.-А. АМЛЕНА

Рассмотрена специфика интерпретации чужого тематического материала в композиторском творчестве канадского пианиста-виртуоза Марка-Андре Амлена на примере его обработок и вариационных циклов. Выявлены присущие его стилю принципы трактовки музыки других авторов, которые опираются на позднеромантические и модернистские традиции. Определено, что характерным для манеры письма М.-А. Амлена является ироническое переосмысление избираемых образцов с помощью использования художественного приема пародии. Довольно показательным в контексте их индивидуальной интерпретации выступает стремление композитора к гармоничному объединению особенностей нескольких стилей в рамках одного произведения, то есть стиливому комбинированию.

Ключевые слова: *интерпретация, тематический материал, ироническое переосмысление, пародия, стиливое комбинирование.*

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

R. V. Nikolenko, postgraduate student, Department of Analysis and Interpretation of Music, Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv

INTERPRETATION OF ANOTHER'S THEME MATERIAL IN COMPOSER CREATIVE WORK OF M.-A. HAMELIN

The purpose of the article is to reveal the specific features of the interpretation of another's theme material in the creative work of M.-A. Hamelin as exemplified in his works of various genres.

The research methodology is based on an integrated approach that includes such methods as structural and functional, cultural and historical, genre and style and hermeneutic analysis as well as scientific concepts that are concerned with the use and work with quotation material in the art of music.

Results of the study are to identify the features of the work with the theme material of other authors in the composer's work of M.-A. Hamelin. It is determined that in his interpretation of quotation material M.-A. Hamelin continues the late romantic and the modernist tradition. He prefers, first of all, the adaptation of the quotation material to his own composer's aesthetics, using the artistic technique of parody. Quite often, using certain harmonious, textured, melodic turns inherent in the style of a composer he combines them with other, opposite styles. Thus, in the framework of a single work the composer can combine multiple styles. In the works of the Canadian artist there are also examples of collage, which, however, are not common and are not leading to his compositional style.

Novelty of the study is to identify the principles of the interpretation of music by other authors characteristic to the composer's style of M.-A. Hamelin. The paper is the first attempt for determining the leading artistic means of its interpretation.

The practical significance of the research is based on the possibility of using its results in such training courses as «History and theory of piano performance», «History of foreign music», «Analysis of musical works» and considering the specific nature of modern piano art.

Conclusions. It is determined that characteristic feature of the manner of M.-A. Hamelin's writing is an ironic rethinking of the selected samples through the use of artistic technique of parody.

Keywords: *interpretation, another's theme material, an ironic reinterpretation, parody, style combination.*

Постановка проблеми. Протягом багатьох століть існування композиторської творчості зберігається інтерес до долучення до власних творів музики інших авторів. Водночас кожен історичний етап у розвитку музичної культури додавав свою специфіку в роботу із чужим тематичним матеріалом та його сприйняттям. Одна з тенденцій, що зародилася в XV ст., це зміна семантичного значення обраного для цитування твору, завдяки чому відома жартівлива пісенька могла стати основою для написання духовного твору. У наступних XVI–XVII ст. означена особливість продовжувала бути актуальною. Так, наприклад, Орlando

ді Лассо часто використовував у месах мелодії мадригалів, шансонів, які за первинним змістом не належали до сакральної музики.

Інший аспект цього явища — цитування, що трапляється вже у творчості В. Моцарта. Яскравий приклад — Тринадцята сцена другого акту опери «Дон Жуан», де звучать прямі цитати з музики В. Мартін-і-Солера, Д. Сарті та цитування теми з опери «Весілля Фігаро». Зокрема, цитований матеріал не втрачає свого початкового смислового значення, але порівняно зі сценою появи Командора набуває іронічного забарвлення. Водночас, у творчості віденських класиків проявляється схильність до розкриття серйозного змісту в популярних на той час мелодіях, завдяки їхньому використанню як тем для варіацій. Доказом цього є варіаційні цикли В. Моцарта та Л. Бетховена.

У мистецтві XIX ст. продовжується заявлена в класичному періоді інтерпретація чужого музичного матеріалу шляхом його переосмислення. Ф. Шопен, Р. Шуман, М. Глінка звертаються до відомих тем та намагаються розкрити їхній глибокий зміст. В епоху романтизму, а потім і в XX ст., композитори почали частіше використовувати цитати, що можна відзначити в творчості Р. Штрауса, однак значного розквіту цитування набуло в XX ст. Найпоказовішим у цьому сенсі є Восьмий струнний квартет Д. Шостаковича, основу якого становлять цитати з різних творів автора. Ще одна особливість, притаманна в роботі з цитатним матеріалом, виникла наприкінці XIX ст. і, зрештою, набуває яскравого втілення в подальші епохи, — це іронічне ставлення до нього. Один із прикладів — «Бюрократична сонатина» Е. Саті, де у фортепіанній партії, що супроводжує декламацію, присвячену опису епізоду із життя бюрократа, використовуються фрагменти До-мажорної сонатини М. Клементі.

Означені тенденції набувають подальшого розвитку в музиці XX–XXI ст., коли відбувається поступове зростання ролі цитати. Окрім власне цитат, композитори використовують чужу музику в її адаптації, стилізації, колажі, певні алюзії на основі відомих зразків або стилю минулого; а також шляхом переосмислення створюють псевдоцитати.

Мета статті — виявити специфіку інтерпретації чужого тематичного матеріалу в композиторській творчості М.-А. Амлена.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окреслена проблематика вже має своє наукове підґрунтя. Функціонуванню музично-культурного спадку в різні історичні епохи присвячена дисертація О. Рощенко (1988). У дещо іншому ракурсі питання роботи із чужим матеріалом висвітлюється в дисертації С. Лаврової (2005). Особливостям втілення пародії в музиці присвячена стаття А. Денисова (2012). Окремим питанням, пов'язаним із особливістю інтерпретації запозиченого тематичного

матеріалу і специфікою жанру транскрипції, присвячені дисертації М. Борисенко (2005) та Б. Бородіна (2006), у яких досліджується жанр транскрипції, та стаття С. Анюхіної (2009), у якій розглядається принципи полістилістики та її художні прийоми.

Виклад основного матеріалу дослідження. Із названих вище наукових концепцій у контексті окресленої проблематики статті слід детальніше розглянути праці О. Рощенко, С. Лаврової та А. Денисова.

О. Рощенко (1988) у своїй дисертації «Історико-соціальні типи функціонування музично-культурної спадщини у композиторській творчості» надає систематизацію цитат, що ґрунтується на принципі їх співвідношення з авторським контекстом. Дослідниця використовує поняття «музично-культурного спадку», розглядає особливості прояву історизму в музиці, а також виокремлює дві форми стильової взаємодії в композиторській творчості. Перша — «форми, засновані на “буквальному” перенесенні іно стильового матеріалу у нову композиційну структуру (цитування, колаж)» (с. 14). Друга група — це моделювання об’єкта відтворення шляхом «... створення нового музичного образу, виникаючого як результат художнього переосмислення наявних раніше жанрово-стильових явищ (стилізація, наслідування, художня інтерпретація)» (с. 15). У моделюванні об’єктів відтворення О. Рощенко вбачає втілення принципу творчості «за мотивами», для якої характерна наявність прийомів стилізації. Водночас сама стилізація в цьому випадку розглядається у двох ракурсах: 1) як «комплекс способів відображення “чужої музики”, на якому ґрунтується будь-яка форма творчості “за мотивами”», та 2) як «самостійна форма композиторської роботи “за моделями”» (Рощенко, 1988, с. 15). Так, стиль епохи або напряду демонструється узагальнено. Також означається специфіка такої форми стильової взаємодії, як наслідування, де об’єктом відтворення є особливості індивідуального композиторського стилю (Рощенко, 1998, с. 15). Слід зазначити, що творчість «за мотивами» — це явище, яке спостерігається достатньо давно і пов’язане з особливостями сучасної культури. Воно характерне, зокрема, для масової музичної культури, коли надається певний фрагмент в обробці. Зараз стають зрозумілішими і механізми цього різновиду творчості, що тісно пов’язані із таким феноменом постмодернізму, як іронія.

У дисертації С. Лаврової «Цитування як прояв принципу комплементарності у творчості композиторів останньої третини ХХ століття» (2005) подається дещо інша систематизація цитат, яка ґрунтується на розгляді ступеня включеності чужого матеріалу в авторський контекст. Дослідниця визначає наступні види цитат:

- 1) цитата-знак, особливістю якої є «невключення в авторський стиль, або включення частково» (с. 11).

- 2) адаптація — цитування музичної теми, включеної в авторський стиль композитора, що розглядається як новий тип варіацій на задану тему (с. 11–12).
- 3) стильове цитування, де видозміни зазнає «не який-небудь запозичений матеріал, а прийоми, властиві тому чи іншому композиторові, стилю або напрямкові» (с. 12).
- 4) композиційна модель, основою якої є «копія з певного оригіналу», «копіювання певних засобів, властивих тому чи іншому жанру, але переломлених крізь призму авторського композиційного задуму» (с. 13).
- 5) стилістичне цитування, або псевдоцитата, що пов'язана з копіюванням музичної мови певного композитора.
- 6) колаж, що представляє собою створення композиції із великої кількості цитат.
- 7) алюзія, що знаходиться «на межі цитування» (с. 16).
- 8) цитування, подвійне цитування, яке, за словами дослідниці, можна відзначити в «Ритуалі» П. Булеза, присвяченому пам'яті Б. Мадерна¹.

У сучасному постмодерновому мистецтві цитування, за словами С. Лаврової, «є одним із композиційних елементів та головною ланкою, що пов'язує традицію та сучасність» (с. 17).

А. Денисов (2012) у статті «Про феномен пародії у музичному мистецтві» надає огляд прийомів, завдяки яким відбувається «інверсія семантики оригіналу». Серед них виокремлює деформацію, що проявляється в поляризації, мінімізації, ускладненні, гіперболізації інтонаційної гармонічної або фактурної основи обраного взірця та аглютинацію, що пов'язана із «зіткненням принципово неспівставних елементів із різних стилістичних рядів, або за невідповідності елементу тому положенню в тексті, у якому він перебуває».

Яскравим прикладом індивідуального трактування чужого тематичного матеріалу та його переосмислення є композиторська творчість всесвітньо визнаного канадського піаніста-віртуоза М.-А. Амлена. На сьогодні вона потребує наукового обґрунтування, оскільки є відображенням постмодерністських мистецьких ідеалів та зацікавлює слухачів і виконавців.

Для композиторського стилю М.-А. Амлена притаманне досить інтенсивне використання тематичного матеріалу інших авторів та його переосмислення. Однак вищеозначені наукові концепції не розкривають повною мірою специфіку інтерпретації композитором чужого тематичного матеріалу. У цьому випадку йдеться не просто про цитування,

¹ В основі цього твору — матеріал Симфонії для духових інструментів І. Стравінського, написаної в пам'ять К. Дебюссі (с. 16).

стилізацію чи адаптацію, а про задіювання художнього засобу пародії на основі відомих музичних фрагментів.

Таке пародійне ставлення до інтерпретації чужого у творчості М.-А. Амлена можна простежити, зокрема, у його «Варіаціях на тему Паганіні», де в межах одного твору автор використовує багато різновидів цитат та інших засобів опрацювання тематичного матеріалу. Уже сама тема Капрису № 24, що становить основу цієї композиції, наближується до сучасної музичної мови не тільки завдяки введенню в гармонію паганінієвського оригіналу неакордових звуків, але й означенням темпу — *Vigorosamentewith a groove* (енергійно, з грувом¹), що типово для таких популярних жанрів, як фьюжін, рок, сальса.

У творі рельєфно виявлений принцип колажу. Одинадцята варіація складається із цитат популярних жанрів різних епох (чарльстон, сальса, фрішка, *beergarden*, мотив долі з П'ятої симфонії Л. Бетховена), які об'єднані за допомогою теми-рефрену, що подібна до скрябінівських ліричних мелодій. У цьому варіаційному циклі можна знайти і цитату-пародію на Вісімнадцяту варіацію із «Рапсодії на тему Паганіні» С. Рахманінова. М.-А. Амлен змінює напрям руху мелодії, подаючи її в оберненні, та міксує джазові й рахманіновські гармонії. Варто зауважити, що у «Варіаціях на тему Паганіні» в певному сенсі наслідується композиційна модель «Рапсодії» С. Рахманінова, а перефразована Вісімнадцята варіація передують фінальній частині амленівського циклу — Чотирнадцятій варіації. Цікавим вирішенням роботи із цитатою можна назвати й останню варіацію цього циклу, де в контрапункті поєднуються теми Капрису № 24 та «Кампанели» Ф. Ліста, водночас тема Капрису тонально підпорядковується «Кампанелі» і звучить *ugis-moll*.

Наступним зразком іронічної роботи із запозиченим музичним матеріалом, а саме використання художнього засобу пародії, слід вважати токату на відому тему «*L'homme armé*», що неодноразово зацікавлювала багатьох композиторів. Появі основної теми в токаті передують невеликий вступ, у якому використовується перша фраза пісні, однак при збереженні ритмічного малюнку вона викладена акордами, в основі яких — секундові співзвуччя. Показовим є і темпове означення твору: *molto movimentato, ansioso (manonsen zanobiltà)* (досить рухливо, неспокійно (але не без благородства)). Перший розділ присвячений експонуванню обраної мелодії. М.-А. Амлен зберігає ритмічний та загальний мелодичний обрис теми, насичуючи її дисонуючими звучаннями. Подальші шість розділів є варіюванням теми, а завершується твір віртуозною кодою.

1 Грув (англ. Groove) — відчуття погойдування ритму, що створюється завдяки грі музикантів-барабанщиків, гітаристів та клавішників (Денисов, 2012).

Подібне переосмислення можна знайти і у «Вальсі-хвилинці, в секундах», де композитор точно відтворює першу та серединну частину «Вальсу-хвилинки» Ф. Шопена, але в репризі створює значний контраст, вводячи в мелодію вальсу секунди і дещо змінюючи фактуру та гармонію. Завдяки таким композиційним засобам цей обраний взірць набуває іронічного рішення.

В іншому своєму творі — «Павана варіації» М.-А. Амлен (2014) використовує тему відомої павани «*Belle qui tiens ma vie*» і також подає її в трохи зміненому вигляді, на що вказує в авторському коментарі до варіації: «*In the statement of the theme, I've modified the melody and the harmony, just slightly. Just because*» (Hamelin, 2014). (У викладі теми я дещо змінив гармонію та мелодію. Просто так — Переклад наш — Н. Р.). Зберігаючи в першій частині Павани на початку викладу теми оригінальну тональність та типові ренесансні гармонії, композитор вносить невелику корективу в гармонійний план другої частини, вводячи на грані її першої та другої фраз, що повторюються двічі (5–6 та 7–8 тактів), $V_{53} - III_7$ замість $V_{53} - III_{53}$. Завдяки цьому дві фрази не відокремлюються одна від одної, а пов'язуються між собою.

У цих варіаціях, як і в «Варіаціях на тему Паганіні», можна відзначити слідування композиційній моделі С. Рахманінова, а саме «Варіаціям на тему Кореллі». Художня паралель обох творів вбачається не лише у виборі взірців старовинної музики, але й в структурі композиції. Як і в рахманіновських варіаціях, тут досить незначне місце відводиться ліричним частинам, превалює віртуозність викладу, а завершення становить тиха кода.

Одним із багатьох прикладів не тільки переосмислення, але й комбінування стилів у творчості М.-А. Амлена є Третя варіація (*after L. v. B.*) із його варіаційного циклу «Тема та варіації (Варіації Кетті)». У ній композитор використовує мелодичний зворот та ритмоформулу із Четвертої варіації Фіналу сонати № 30 Л. Бетховена. Водночас у музиці відчутне гармонійне поєднання бетховенських гармонічних та мелодичних зворотів із джазовими.

Висновки. В інтерпретації цитатного матеріалу М.-А. Амлен продовжує пізньоромантичні та модерністські традиції. Митець надає перевагу, передусім, *адантації* цитатного матеріалу до своєї власної композиторської естетики, задіюючи художній засіб *пародії*. Досить часто, використовуючи певні гармонічні, фактурні, мелодичні звороти, що властиві стилістиці того чи іншого композитора або напряду, митець комбінує їх з іншими, протилежними стилями. Отже, у межах одного твору гармонійно співіснують кілька стилів. У творчості канадського

митця є також приклади *колажу*, які рідко трапляються і не є провідними для його композиторської техніки.

Перспективи подальших досліджень. Дослідницькі перспективи полягають у детальнішому розгляді означеної в статті наукової проблематики інтерпретації чужого тематичного матеріалу у творчості інших авторів.

Список посилань

- Анюхина, С. (2009). *Полистилистика в современной постмодернистской музыкальной культуре. Культурная жизнь Юга России*. Восстановлено из <https://cyberleninka.ru/article/n/polisnilisnika-v-sovremennoy-postmodernistskoy-muzykalnoy-kulture>
- Борисенко, М. (2005). *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю. (Дис. канд. мист.)*. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків.
- Бородин, Б. (2006). *Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования. (Дис. докт. искусствовед.)*. Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва.
- Грув*. Восстановлено из [https://ru.wikipedia.org/wiki/Грув_\(музыка\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Грув_(музыка))
- Денисов, А. (2012). *О феномене пародии в музыкальном искусстве. Человек и культура*. Восстановлено из http://e-notabene.ru/ca/article_50.html
- Лаврова, С. (2005). *Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века. (Дис. канд. искусствовед.)*. Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург.
- Рощенко, Е. (1988). *Историко-социальные типы функционирования музыкально-культурного наследия в композиторском творчестве. (Дис. канд. искусствовед.)*. Киевская государственная ордена Ленина консерватория имени И. П. Чайковского, Киев.
- Hamelin, M-A. (2014). *Pavane Variée for piano solo* C. F. Peters corporation.

References

- Anyukhina, S. (2009). *Polystylistics in modern postmodern musical culture. Cultural life of the South of Russia*. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/polisnilisnika-v-sovremennoy-postmodernistskoy-muzykalnoy-kulture>. [in Russian].
- Borysenko, M. (2005). *Genre of transcripts in the systems of the individual composer style. (Dis. Cand. Mist.)*. Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv. [in Ukrainian].
- Borodin, B. (2006). *The Phenomenon of Piano Transcription: The Experience of Comprehensive Research. (Dis. Doctor of Art.)*. Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow. [in Russian].
- Grove*. Retrieved from with [https://ru.wikipedia.org/wiki/Gruv\(music\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Gruv(music)) [in Russian].
- Denisov, A. (2012). *On the phenomenon of parody in music art. Chelovek I kultura*. Retrieved from http://e-notabene.ru/ca/article_50.html [in Russian].

-
- Lavrova, S. (2005). *Citation as a manifestation of the principle of complementarity in the works of composers of the last third of the twentieth century. (Dis. Cand. Art Critic.)*. N. A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, St. Petersburg. [in Russian].
- Roshchenko, E. (1988). *Historical and social types of functioning of music and cultural heritage in the composer's work. (Dis. Cand. Art.)*. P. Tchaikovsky Kiev State Order of Lenin Conservatory, Kiev. [in Russian].
- Hamelin, M-A. (2014). *Pavane Variée for piano solo*. C. F. Peters corporation. [in English].

Надійшла до редколегії 21.08.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.18

УДК 075.1(477):78.011.4:005](045)

Л. В. Обух, кандидат мистецтвознавства, докторант, навчально-науковий інститут мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», м. Івано-Франківськ

obukhmila@gmail.com

https://orcid.org/0000-0003-3556-7587

УКРАЇНСЬКЕ РАДІО ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ БРЕНД: КРИЗЬ ПРИЗМУ МЕНЕДЖМЕНТУ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ¹

Розглянуто менеджмент музичного мистецтва, який націлений на закони ринкової економіки, проте розглядає засоби медіа, зокрема радіо, як важливий чинник формування суспільної культури. Розкрито роль національного радіомовлення в становленні і розвитку академічної музики в Україні на сучасному етапі кризь призму музичного менеджменту. Досліджено, що українське радіо як важлива складова українського медійного простору, в усі роки протягом свого існування (з 1924 до 2017 р.) було державним радіомовником. Виявлено, що активне поширення, за допомогою надзвичайно великого фонду звукозапису та професійних музичних колективів Українського радіо, у медіапросторі засобами радіомовлення високоякісного музичного продукту вможливило доступність якісних зразків академічної музики для пересічного слухача.

Ключові слова: *українське радіо, менеджмент, соціокультурний бренд, академічна музика, суспільне мовлення, українська музична культура.*

Л. В. Обух, кандидат искусствоведения, докторант, учебно-научный институт искусств ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника», г. Ивано-Франковск

УКРАИНСКОЕ РАДИО КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ БРЕНД: СКВОЗЬ ПРИЗМУ МЕНЕДЖМЕНТА АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Рассмотрено менеджмент музыкального искусства, который нацелен на законы рыночной экономики, однако рассматривает масмедийные средства, в том числе радио, как один из важных факторов формирования общественной культуры. Раскрыто роль национального радиовещания для становления и развития академической музыки в Украине на современном этапе сквозь призму музыкального менеджмента. Исследовано, что украинское радио как важная составляющая украинского медийного пространства, во все годы на протяжении своего существования (с 1924 по 2017 гг.) являлось государственным радиовещателем. Обнаружено, что активное распространение, с помощью чрезвычайно большого фонда звукозаписи и профессиональных музыкальных коллективов Украинского радио, в медиaprостранстве средствами радиовещания высококачественного музыкального продукта создало доступность качественных образцов академической музыки для рядового слушателя.

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

Ключевые слова: украинское радио, менеджмент, имиджмейкер, академическая музыка, общественное вещание, украинская музыкальная культура.

L. V. Obukh, Candidate of Art Criticism, Doctoral Student, Educational and Scientific Institute of Arts of the State Higher Educational Establishment «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ivano-Frankivsk

UKRAINIAN RADIO AS A SOCIOCULTURAL IMAGE MAKER: IN LIGHT OF ACADEMIC MUSIC MANAGEMENT

The management of music art, although it is focused on the laws of the market economy, however, considers mass media, including radio, as one of the important factors in shaping social culture.

The aim of the article is to reveal the role of the national radio broadcasting for the development of academic music in Ukraine at the contemporary stage in light of music management.

Research methodology is based on the use of a systemic approach and the method of information analysis and the synergetic method.

Results. The Ukrainian Radio, as an important component of the Ukrainian media environment, was a public (state-owned) radio broadcaster in all the years of its existence (from 1924 to 2017). Since the year of its founding, the radio has conducted a pro-national cultural policy opening the Ukrainian culture and art to the world. In 2017, the Ukrainian Radio became part of the public broadcaster — the National Public Broadcasting Company of Ukraine. Headed by the general producer D. Khorkin, the company implemented conceptual changes in the management of the radio environment: rebranding, efficient personnel policy, complete renewal of the broadcasting network of the three national radio channels, modern marketing, emergence of new and up-to-date programs and, as innovation, the launch of two round-the-clock online radio stations, one of which is the “UA: Classical Music” for adult audience.

Novelty of the study lies in the evaluation of the contemporary national radio broadcasting as a social phenomenon in the process of popularization of academic music culture.

The practical significance. The study demonstrated a need for detailed surveying of Ukrainian media products from the perspective of Ukrainian music culture.

Conclusions. The active spread in the media environment (owing to the vast audio record holdings and the professional music ensembles of the Ukrainian Radio) of high-quality music products made valuable pieces of academic music accessible to ordinary listeners. A wide range of access (radio waves and the Internet) is aimed at filling the gaps in the cultural consciousness of the society and breaking the preconception of unpopularity of music art among the general public.

Keywords: *Ukrainian radio, management, image maker, academic music, public broadcasting, Ukrainian music culture.*

Постановка проблеми. Менеджмент музичного мистецтва — відносно нове поняття в Україні, проте давно відоме за кордоном. Його технології на пострадянських теренах найуспішніше реалізувалися у

сфері шоу-бізнесу, залишивши на сучасному етапі поза увагою мас академічну музику. Як можемо спостерігати, культурна індустрія сучасного соціуму спрямована на закони ринкової економіки: з одного боку, культурний продукт формується згідно з уподобаннями споживача, з іншого — вподобання споживача формує культурний продукт. Сполучною ланкою між ними є засоби комунікації, зокрема і радіомовлення. Саме такий контент з точки зору менеджменту, ніби універсальний іміджмейкер, може не лише вдало просувати певний музичний продукт, а й прищеплювати громаді музичні смаки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій підтверджує актуальність обраної тематики. Медіапростір як важливий чинник побудови інформаційного суспільства проаналізувала Н. Голованова (2017), національний медіапростір в умовах глобалізації розглянув І. Малик (2009), сучасним тенденціям розвитку медіасередовища України присвячена магістерська робота Л. Міноцької (2017). Проте питання радіо в цих розвідках порушувалося частково, лише як згадка про його належність. Наукових праць про виняткову роль радіо у формуванні національних культурних цінностей обмаль. Однією з таких праць, у якій розглядаються й аналізуються стан української музики та професійний рівень українських музикантів, зокрема на Львівському радіо в 30-х рр. XX ст., є розвідка Є. Дмитровського (2012). Серед досліджень, у яких простежуються основні принципи функціонування служби українського радіомовлення та іномовленнєві радіокомунікаційні процеси, є статті Л. Павленко (2006; 2008; 2009). Базовим навчально-методичним посібником у становленні й розвитку сучасного радіо є міждисциплінарна праця з основ радіожурналістики й радіоменеджменту О. Гояна (2004). Інформацію про національне радіомовлення сьогодні можна знайти завдяки Інтернет-мережі — на сайті суспільного радіо («Українське радіо: Головна») чи в соціальній мережі «Facebook». Відомості про Національну радіокомпанію України містяться в юридичній енциклопедії та електронній базі даних Wikipedia («UA: Українське радіо»). Водночас, попри означені дотичні публікації, сучасне українське радіомовлення у вітчизняній науковій літературі досліджене недостатньо, а статей про суспільне радіо як про своєрідний бренд національної культури, координатора та популяризатора академічного музичного мистецтва в Україні досі не було.

Наукова новизна розвідки полягає у визначенні оцінки сучасного національного радіомовлення як суспільного явища в процесі популяризації академічної музичної культури.

Мета статті — окреслити роль національного радіомовлення для становлення і розвитку академічної музики в Україні на сучасному етапі через призму музичного менеджменту.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як сучасна радіоплатформа суспільного мовника Національної суспільної телерадіокомпанії України (НСТУ), Українське радіо (УР) є найстарішим радіо країни, перша трансляція якого відбулась у 1924 р. в Харкові («Українське радіо: Головна»). Згідно з опублікованими історичними даними, за часів Радянського Союзу мовлення на каналах УР здійснював Державний комітет з телебачення і радіомовлення УРСР. На початку 1990-х рр. комітет переформовано в Державну телерадіомовну компанію України, яка згодом (у 1995 р.) перетворилась на Національну радіокомпанію України. З квітня 2015 р. відбулися зміни в штатному розкладі, програмуванні та контенті з метою наблизитися до стандартів суспільного мовлення. Перехід у формат суспільного мовлення УР розпочався у вересні 2017 р. Ухвала Закону «Про суспільне телебачення і радіомовлення України» сприяла переходу Національної радіокомпанії України до складу Національної суспільної телерадіокомпанії України та її реєстрації як юридичної особи у січні 2017 р. Нині радіомовлення – це чотири суспільні радіоканали, які транслюють протягом доби щоденно програми на хвилях каналів: Першого каналу (UA: Українське радіо), Радіо «Промінь», Радіо «Культура»¹ та Всесвітньої служби радіомовлення («UA: Українське радіо»).

UA: Українське радіо – це перший канал радіо суспільного мовника НСТУ, який за форматом є інформаційною розмовною радіостанцією. Також назву «Українське радіо» носить дирекція Національної суспільної телерадіокомпанії, яка є в структурі компанії та об'єднує чотири мовних канали разом зі студійною службою Будинку радіо, Будинку звукозапису і радіоансамблями. Штаб-квартирою Українського радіо є Будинок Українського радіо – телерадіоцентр у м. Київ (вул. Хрещатик, 26). Радіотрансляції відбуваються на FM-хвилях, середніх хвилях, на супутнику, а також у кабельних телемережах та мережі дротового радіомовлення на усій території України. Чотири рази на день до ефіру Першого каналу долучаються редакції обласних українських радіостанцій, яким надається сорок мовленнєвих хвилин. Також слухати канали Українського радіо можна і в додатку для мобільного телефону *suspilne.radio* Android iOS («UA: Українське радіо»). Отже, відбувається максимальне охоплення різноманітної слухацької аудиторії, що сприяє розширенню фан-зони академічної музики. Окрім того, постійно збільшується кількість FM-частот радіо, а новини суспільного мовника та

1 «Українське Радіо «Культура» (Канал духовного відродження) складається з інформаційно-аналітичних, публіцистичних, культурно-мистецьких, науково-просвітницьких, розважальних і музичних програм, які висвітлюють події культури й розраховані на найширші кола слухачів. Надзвичайно широко представлена на каналі музична палітра: тут і духовна музика, і «вічна класика», і симфонічна музика, і популярна пісня» («Українське радіо: Головна»).

інформацію про нього можна знайти на інтернет-сторінках в соціальних мережах.

Безцінним для української культури є те, що радіо має п'ять творчих колективів: заслужений академічний симфонічний оркестр на чолі з художнім керівником та головним диригентом В. Шейком; Оркестр народної та популярної музики з художнім керівником і головним диригентом колективу М. Пікульським; Академічний хор імені П. Майбороди, очолюваний заслуженою артисткою України Ю. Ткач; Великий дитячий хор та Тріо бандуристок Українського радіо в складі народної артистки України Т. Маломуж, заслуженої артистки України О. Черній та артистки К. Ковбик («Українське радіо: Головна»). Як стверджує автор сайту «Суспільне. Детектор медіа», «при створенні юридичної особи ПАТ «НСТУ» були наміри позбутися музичних колективів «Українського радіо» (2012), проте правління НСТУ все ж зберегло оркестри й хор, розуміючи, що мати такі колективи — «...це конкурентна перевага суспільних радіомовників світу, які поповнюють фондові записи мовників, записують твори авторів своїх країн та промотують культуру — як усередині країни, так і назовні. Комерційні радіо з комерційних міркувань навряд захочуть утримувати творчі колективи, але ж ми — суспільний сервіс, який повинен забезпечувати контент для слухачів із попитом на високу культуру» (2012). Тепер творчі колективи радіо об'єднали в окрему творчу організацію Центральної дирекції НСТУ із підпорядкуванням генеральному продюсеру радіо, окрім того, ці колективи багато виступають. Симфонічний оркестр «Українського радіо» є найбільш гастролюючим оркестром України, і, як уважає генеральний продюсер радіо, «...це заслуга талановитого диригента В. Шейка, який <...> добре вміє позиціонувати оркестр» (2012). Також Українське радіо має потужний художній фонд — понад 100 тис. фонограм, які стали вагомою складовою національного культурного надбання («Українське радіо: Головна»). Серед відомих виконавців у галузі академічної музики записані: Д. Гнатюк, А. Солов'яненко, С. Турчак, К. Симеонов, Н. Рахлін, С. Ріхтер («Будинок звукозапису Українського радіо»). Сьогодні УР надає послуги звукозапису, а також оренди приміщень та технічної апаратури, чим займається служба маркетингу і реклами. Надання послуг можливе за наявності діючого в УР свого Будинку звукозапису (технічної бази запису високоякісних фонограм для створення радіо і телепрограм), де є велика та мала концертні студії, оснащені сучасним цифровим обладнанням. Студія звукозапису — серед чотирьох наймасштабніших європейських студій: «...унікальність її полягає у великому об'ємі приміщення (9600 м²), розмірі сцени (26×22 м), часі реверберації (2,7 секунди) та залі для глядачів на 320 місць. Технічне

обладнання дозволяє записувати весь спектр академічної музики — від солістів-інструменталістів, вокалістів до симфонічного оркестру з хором...» («Інші послуги»).

Генеральний продюсер «Українського Радіо», заслужений артист України Дмитро Хоркін, обійнявши посаду 1 червня 2017 р., почав вибудовувати чітку стратегію менеджменту українського радіоєфіру, системно змінюючи структуру і контент. Пан Дмитро добре володіє інформацією та детально орієнтується в усіх питаннях, оскільки почав працювати на радіо з 18 років, тому знає всі технічні моменти й процеси, що називається, «із середини». У своєму інтерв'ю на радіо «Культура» для програми «Імператив» 28 червня 2019 р. він наголосив на головній стратегічній меті — не лише зберегти унікальні вітчизняні контенти, а й повернути культовість українського радіо («Імператив»). Для підвищення якості радіоєфіру Д. Хоркін здійснив кадрову ротацію та відшукав креативних працівників, оскільки, на його думку, «...сучасне радіо має конкурувати з іншими видами медіа в тому, що є миттєвим та інтерактивним» (2012). З цією метою у 2018 р. він призначив новим продюсером музичних програм та позастудійних трансляцій Олександра Пірієва, оскільки той «...передусім займатиметься радіотрансляціями концертів та збільшить кількість передач класичної музики у співпраці з Європейською мовною спілкою» («Засновник порталу MusicReview Олександр Пірієв став продюсером «Українського Радіо»). Зазначаємо, що О. Пірієв — український віртуоз-віолончеліст, продюсер музичних проектів та фестивалів, співорганізатор та керівник єдиного в Україні інформаційного інтернет-ресурсу Національного порталу академічної музики «Music-review Ukraine», очільник Національної концертної агенції UKRARTISTS та музичної редакції радіо «Культура», на якому Олександр став ведучим радіопрограм «Імператив» та «Музична сієста».

Можливості Українському радіо для популяризації академічної музики в Україні надає його міжнародна співпраця: «Радіо активно співпрацює з багатьма телерадіомовними організаціями світу в різних царинах. Міжнародна діяльність здійснюється в межах підписаних угод про технічне та творче співробітництво із зарубіжними радіоорганізаціями та компаніями, а також членства Українського радіо в Європейській мовній спілці. Представників Українського радіо постійно запрошують у журі престижних міжнародних та національних конкурсів» («Українське радіо: Головна»). Окрім того, радіо активно співпрацює з Європейською мовною спілкою (ЄМС) — найбільшою асоціацією національних мовників у світі, куди входять 75 членів із 56 країн, зокрема й України (з травня 1995 р.). Описуючи популярність радіоєфіру в іномовному середовищі, Л. Павленко зазначила, що популярними серед

англомовних слухачів (які є найчисельнішою слухацькою аудиторією) українського радіо були також такі музичні програми, як «Музика з України» — недільний концерт найкращих класичних, фольклорних та популярних виконавців і колективів. До прикладу науковець цитує і зацікавленого новинами українського радіомовлення радіолюбителя-«дієксиста» з Фінляндії Сімо Соїнена, який у своєму листі до редакції написав: «Я радий, що ви мовите на коротких хвилях. Мені дуже сподобалася ваша програма класичної музики» (2008, с. 81). Окрім того, тогочасна тривалість програм, що висвітлювали культурологічну тематику, була близько 50 хвилин. «Цей формат для внутрішнього радіомовлення є застарілим і давно вже не використовується. Однак в іномовному ефірі він себе виправдовує. Про це свідчать листи слухачів, які надходять на адресу передач. Автори художніх програм розповідають закордонній аудиторії про культурно-мистецьке життя в Україні, <...> музику. Ці передачі відповідають духовним запитам української діаспори. Це такі програми, як «Україна мистецька» (розповідає про найважливіші події в культурному житті — фестивалі, концерти, гастролі, нариси про митців), «З народного джерела» (історичні традиції української музики), <...> «Музичні зустрічі» тощо (2006).

Серед міжнародних проектів (музичних конкурсів у галузі академічної музики та веб-платформ, що пропагують академічне музичне мистецтво), активним учасником яких є Українське радіо, слід виділити «Концертно Прага», «Новий Талант», «Приз Італія» та «EURORADIO2SEE». У Міжнародному радіоконкурсі молодих виконавців «Концертно Прага», що щороку проводиться в столиці Чехії під егідою ЄМС, Українське радіо бере участь протягом багатьох років. Юні музиканти віком до 19 років змагаються у виконанні творів академічної музики в різних категоріях. Міжнародне журі визначає по два переможці в кожній категорії, а віртуоз із найкращим результатом як абсолютний переможець отримує приз Гелени Караскової. Україну в різні роки представляли: піаністка Анна Федорова (2003); квартет юних інструменталістів — Є. Швецова, І. Олійник, М. Зайкін та А. Гуменюк (2010); дует у складі скрипальки Д. Мухаметової та піаністки І. Черкашиної (2012); флейтистка Софія Матвієнко (2017), яка першою отримала почесну відзнаку конкурсу («Концертно Прага»). Європейський конкурс молодих виконавців «Новий талант» створено в 1969 р. Європейською мовною спілкою під егідою Міжнародної музичної ради та ЮНЕСКО, хоч свою назву конкурс офіційно отримав у 2002 р. Основним завданням «Нового Таланту» була підтримка і заохочення молодих музикантів шляхом організації публічних концертів та трансляції їхніх записів. Проте у 2016 р. проведення конкурсу призупинено. УР активно брало

участь у конкурсі від 2003 р.: «...одним із найвдаліших років був 2009, коли талановитий кларнетист О. Морозов розділив почесне друге місце з білоруським баритомом. Кілька років потому молоді українські піаністи М. Калугіна (2013) та А. Баришевський (2014) стали півфіналістами цього престижного конкурсу» (Новий талант). «Приз Італія» — це найбільший у світі конкурс медіапрограм, у якому представники 42-х країн світу з усіх п'яти континентів щорічно беруть участь. Вже близько десяти років УР є одним з 80 його членів. На конкурсі, що заснований у 1948 р., визначаються найкращі радіопрोगрами, зокрема у категорії «Музика». У 2008 р. УР подало на розгляд міжнародного журі камерну кантату сучасного українського композитора О. Козаренка «П'ять весільних ладкань з Покуття» («Приз Італія»). Серед онлайн-ресурсів, призначених допомогти членам Європейської мовної спілки створювати першокласні відеовибки у різноманітних музичних жанрах (зокрема й академічному), одним з потужних трансляторів вважається створена у 2013 р. Європейською мовною спілкою веб-платформа EURORADIO2SEE (Побачити Єврорадіо). Завдяки їй УР має змогу долучитись до прямих трансляцій концертів, церемоній, фестивалів та інших музичних подій у країнах Європи (Euroradio2see).

Слід додати, що у 2018 р. НСТУ створила сайт «UA: Класична музика», де можна послухати у форматі онлайн 125 аудіозаписів відомих композиторів з фонду суспільного радіо — твори М. Леонтовича, М. Скорика, В. Лисенка, М. Мусоргського, С. Рахманінова, М. Римського-Корсакова, Л. Бетховена, П. Чайковського, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, К. Дебюссі, Й. С. Баха, Ф. Шопена, В. А. Моцарта, Р. Штрауса, А. Вівальді, Ж. Бізе, Е. Гріга, Ж. Оффенбаха, Дж. Верді, Р. Вагнера, Й. Брамса та багатьох інших композиторів. Поруч із кожним треком на сайті висвітлюється доступна інформація з деталями про оркестр або музиканта. Усі твори записано в різні роки різними виконавцями та оцифровано до єдиної бази. Серед відомих виконавців можна почути: Академічний хор імені Платона Майбороди та Симфонічний оркестр Українського радіо, Державний духовий оркестр України, скрипальку М. Которович, піаніста Ю. Кота та ін. Проект здійснено завдяки співпраці двох підрозділів НСТУ — радіо та департаменту цифрових платформ («У НСТУ створили сайт «UA: Класична музика»).

Висновки. Українське радіомовлення на сьогодні є важливою складовою соціокультурного простору, своєрідним брендом національної культурної політики. Згідно з матеріалами, в усі роки протягом свого існування (з 1924 до 2017 р.) Українське радіо було державним радіомовником. Від початку медійний простір демонстрував беззаперечну культурно-національну позицію, що відкрив світові українську культуру та

мистецтво. Від 2017 р. радіо входить до складу суспільного мовника — Національної суспільної телерадіокомпанії України. Під керівництвом генерального продюсера Д. Хоркіна відбулись концептуальні зміни в менеджменті радіопростору: ребрендинг, якісна кадрова політика, повне перезавантаження сітки мовлення трьох загальнонаціональних каналів радіо, сучасний маркетинг, поява відповідних суспільному часу нових програм та, як інновація, утворення двох цілодобових онлайн-радіостанцій, і одна з яких — «UA: Класична музика» — для дорослої аудиторії. Активне поширення в медіапросторі засобами радіомовлення високоартістичного музичного продукту вможливило доступність академічної музики для пересічного слухача (не без допомоги надзвичайно великого фонду звукозапису та професійних музичних колективів Українського радіо). Широкий формат доступу (радіохвилі та Інтернет-мережа) спрямований заповнити прогалини в суспільній культурній свідомості та знівелювати упередження щодо непопулярності академічного музичного мистецтва серед ширших верств населення.

Перспективу подальших досліджень убачаємо у визначенні ролі засобів масової інформації та комунікації у системі стратегічного менеджменту, їх розгляд крізь призму ключових культурних індустрій, які мають справу з індустріальним виробництвом і розповсюдженням текстів. Такий підхід поглибить та розширить наявні в сучасній науці погляди на ЗМІ, зокрема їх значення у трансляції і популяризації цінностей академічної музичної культури.

Список посилань

- Будинок звукозапису Українського радіо. *UA: Українське радіо*. Відновлено з http://schedule.nrcu.gov.ua/Bud_zvuk (дата звернення: 09.07.2019).
- Голованова, Н. В. (2017). Медіапростір як важливий чинник побудови інформаційного суспільства. *Актуальні проблеми державного управління*: збірник наукових праць (С. 1–8, Вип. 1 (51)). Харків: Видавництво ХарРІ НАДУ «Magіstr».
- Гоян, О. Я. (2004). *Основи радіожурналістики і радіоменеджменту*: підручник (2-ге видання, доповнене). (245 с.). Київ: Веселка.
- Дмитро Хоркін. Інтерв'ю. *Детектор медіа*. Відновлено з stv.detector.media. (дата звернення: 09.07.2019).
- Дмитровський, Є. (2012). Українські музиканти в передачах Львівського радіо (1930–1939-ті рр.). *Теле- та радіожурналістика*: збірник наукових праць. (Вип. 11, С. 203–206). Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка..
- Засновник порталу MusicReview Олександр Пірієв став продюсером «Українського Радіо». *Суспільне мовлення / Detectormedia*. Відновлено з <https://stv.detector.media/> (дата звернення: 23.05.2019).
- Імператив. *UA: Радіо культура*. Відновлено з <http://bit.ly/2IU60g9> (дата звернення: 29.06.2019).

- Інші послуги. *UA: Українське радіо*. Відновлено з http://ukr.radio/posluhy_reklama (дата звернення: 09.07.2019).
- Концертіно Прага. *UA: Українське радіо*. Відновлено з http://www.nrcu.gov.ua/Concertino_Praga (дата звернення: 09.07.2019).
- Малик, І. (2009). Національний медіа-простір в умовах глобалізації: прийоми боротьби та правила захисту. *Українська національна ідея: реалії та перспективи розвитку*: зб. наук. праць. (Вип. № 21, с. 122–127). Львів: Видавництво Національного університету «Львівська політехніка».
- Міноцька, Л. В. (2017). *Основні тенденції розвитку медіасередовища України*. Рукопис. (Маг. роб. за спеціальністю 8.02010501 «Документознавство та інформаційна діяльність»). Тернопіль: Тернопільський національний економічний університет, 126 с.
- Новий Талант. *UA: Українське радіо*. Відновлено з http://www.nrcu.gov.ua/New_Talent (дата звернення: 09.07.2019).
- Павленко, Л. Г. (2008). Всесвітня служба «Радіо Україна»: сучасний стан та перспективи мовлення іноземними мовами. *Ученые записки Таврического национального университета имени В. И. Вернадского. Серия «Филология. Социальная коммуникация»*. (Т. 21 (60), № 1, с. 78–83).
- Павленко, Л. (2009). Основні етапи становлення та розвитку Всесвітньої служби радіомовлення України. *Журналістика, філологія та медіаосвіта*: збірник наукових доповідей. (Т. 2, с. 263–265). Полтава: Освіта.
- Павленко, Л. Г. (2006). Основні принципи інформаційної діяльності сучасного українського іномовлення. *Наукові записки Інституту журналістики*. (Т. 24). Відновлено з <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1220> (дата звернення: 10.07.2019).
- Приз Італія. *UA: Українське радіо*. Відновлено з http://www.nrcu.gov.ua/Prix_Italia (дата звернення: 09.07.2019).
- Українське радіо: Головна*. Відновлено з www.nrcu.gov.ua/ (дата звернення: 09.07.2019).
- У НСТУ створили сайт «UA: Класична музика». *Детектор медіа*. Відновлено з https://stv.detector.media/reformuvannya/internet/u_nstu_stvorili_sayt_ua_klasichna_muzika/ (дата звернення: 09.07.2019).
- Художні колективи. *UA: Українське радіо*. Відновлено з <http://www.nrcu.gov.ua/Collectives> (дата звернення: 09.07.2019).
- UA: Українське радіо. *Вікіпедія*. Відновлено з <http://uk.wikipedia.org/wiki/UA> (дата звернення: 09.07.2019).
- Euroradio2see. *UA: Українське радіо*. Відновлено з <http://www.nrcu.gov.ua/Euroradio2see> (дата звернення: 09.07.2019).

References

- Ukrainian Radio Recording House. *UA: Ukrainian Radio*. Retrieved from http://schedule.nrcu.gov.ua/Bud_zvuk (accessed: 09/07/2019). [in Ukrainian].
- Golovanova, N. V. (2017). Media space as an important factor in building an information society. *Current issues of public administration: a collection of scientific works*. (Pp. 1–8, No. 1 (51)). Kharkiv: Harri Nadu Publishing House “Master”. [in Ukrainian].

- Goyan, O. E. (2004). *Fundamentals of radio journalism and radio management: a textbook* (2nd edition, supplemented). (245 pp.). Kyiv: Veselka. [in Ukrainian].
- Dmytro Khorkin: “Before being transformed into Public Radio, Ukrainian Radio was a completely talented structure.” *Detector Media*. Retrieved from stv.detector.media. (date of access: 09/07/2019). [in Ukrainian].
- Dmytrovsky, E. (2012). Ukrainian musicians in the broadcasts of the Lviv radio (1930 — 1939’s). *Television and radio journalism: a collection of scientific works*. (P. 203–206, No. 11). Lviv: Ivan Franko National University of Lviv.. [in Ukrainian].
- The founder of Music Review, Alexander Piriev, became a producer of Ukrainian Radio. *Public Broadcasting / Detector media*. Retrieved from <https://stv.detector.media/> (accessed 23/05/2019). [in Ukrainian].
- Imperative. UA: *Radio culture*. Retrieved from <http://bit.ly/2IU60g9> (accessed 29/06/2019). [in Ukrainian].
- Other services. UA: *Ukrainian Radio*. Retrieved from http://ukr.radio/posluhy_reklama (accessed 09/07/2019). [in Ukrainian].
- Concertino Prague. UA: *Ukrainian Radio*. Retrieved from http://www.nrcu.gov.ua/Concertino_Praga (accessed: 09/07/2019). [in Ukrainian].
- Malyk, I. (2009). The national media space in the face of globalization: methods of struggle and rules of protection. *Ukrainian National Idea: Realities and Prospects for Development: Collection of Scientific Papers*. (Issue No. 21, pp. 122–127). Lviv: Publisher of Lviv Polytechnic National University. [in Ukrainian].
- Minotska, L. W. (2017). *The main tendencies of development of media environment of Ukraine. Manuscript*. (Master’s Degree in speciality 8.02010501 “Documentation and Information Activity”). Ternopil: Ternopil National University of Economics, 126 p. [in Ukrainian].
- New Talent. UA: *Ukrainian Radio*. Retrieved from http://www.nrcu.gov.ua/New_Talent (accessed 09/07/2019). [in Ukrainian].
- Pavlenko, L. G. (2008). Radio Ukraine World Service: Current Status and Prospects for Foreign Language Broadcasting. *Scientific notes of the Tauride National University named after V. I. Vernadsky. Series: “Philology. Social Communication”* (Vol. 21 (60), No. 1, pp. 78–83). [in Ukrainian].
- Pavlenko, L. (2009). Main stages of formation and development of the World Broadcasting Service of Ukraine. *Journalism, philology and media education: a collection of scientific reports*. (Vol. 2, pp. 263–265). Poltava: Osvita. [in Ukrainian].
- Pavlenko, L. G. (2006). Basic principles of information activity of modern Ukrainian foreign language. *Scientific notes of the Institute of Journalism*. (Vol. 24). Retrieved from <http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1220> (accessed 10/07/2019). [in Ukrainian].
- Prize Italy. UA: *Ukrainian Radio*. Retrieved from http://www.nrcu.gov.ua/Prix_Italia (accessed: 09/07/2019). [in Ukrainian].
- Ukrainian Radio: Home*. Retrieved from www.nrcu.gov.ua/ (accessed: 09/07/2019).

-
- NSTU created the UA: Classical Music site. *Detector Media*. Retrieved from https://stv.detector.media/reformuvannya/internet/u_nstu_stvorili_sayt_ua_klasichna_muzika/ (accessed 09/07/2019). [in Ukrainian].
- Artistic groups. *UA: Ukrainian Radio*. Retrieved from <http://www.nrcu.gov.ua/Collectives> (accessed: 09/07/2019). [in Ukrainian].
- UA: Ukrainian Radio. *Wikipedia*. Retrieved from <http://en.wikipedia.org/wiki/UA> (accessed 09/07/2019). [in Ukrainian].
- Euroradio2see. *UA: Ukrainian Radio*. Retrieved from <http://www.nrcu.gov.ua/Euroradio2see> (accessed: 09/07/2019). [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 18.08.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.19

УДК 784.4.031.4.091:398.8J(=161.2):801.73J(045)

В. В. Осипенко, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

<https://orcid.org/0000-0002-2847-190X>

viktoriya.osipenko.2012@outlook.com

ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ ПІДХІД У РОБОТІ НАД СТВОРЕННЯМ СУЧАСНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ВЕРСІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ «НА ВГОРОДІ ЯВОРИ»¹

Розкрито специфіку герменевтичного підходу на прикладі вивчення давньої троїцької пісні с. Солониця Лубенського району Полтавської області «На вгороді явори». Висвітлено особливості роботи над створенням сучасної сценічної виконавської версії народної пісні на основі застосування алгоритму процесу пізнання народнопісенного твору та його наукового моделювання. Виявлено наявність жанрових ознак весняно-літніх обрядових наспівів та елементів пізніших жанрів — балади та лірики, що яскраво проявляються в зіставленні речитативно-декламаційного вислову, темброво-динамічного напруження протяжної лірики та ритмічно-енергійного характеру архаїчного обрядового співу. Висвітлено особливість асоціативних зв'язків трагічно-драматичного компоненту баладного поетичного тексту та образності наспівів, присвячених Зеленим святям. З'ясовано специфіку регіональної вокально-тембрової традиції на основі розгляду фактури, звукоутворення та мовного діалекту.

Ключові слова: *народнопісенна традиція, виконавський фольклоризм, сучасна виконавська версія народної пісні, герменевтичний підхід, фольклористичний гурт.*

В. В. Осипенко, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ПОДХОД В РАБОТЕ НАД СОЗДАНИЕМ СОВРЕМЕННОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ВЕРСИИ УКРАИНСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ «НА ВГОРОДІ ЯВОРИ»

Раскрыта специфика герменевтического подхода на примере изучения древней троїцькой песни с. Солоница Лубенского района Полтавской области «На вгороді явори». Освещены особенности работы над созданием современной сценической исполнительской версии народной песни на основе применения алгоритма процесса познания народнопесенного произведения и его научного моделирования. Вывявлено наличие жанровых признаков весенне-летних обрядовых напевов и элементов более поздних жанров — баллады и лирики, которые ярко проявляются в сопоставлении речитативно-декламационного высказывания, темброво-динамического напряжения протяжной лирики и ритмически-энергичного характера архаичного обрядового пения. Освещено характер ассоциативных связей трагично-драматического компонента баладного поэтического текста и

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

образности напевов, приуроченных к Зеленым святкам. Выявлена специфика региональной вокально-тембровой традиции, на основе рассмотрения фактуры, звукообразования и речевого диалекта.

Ключевые слова: *народнопесенная традиция, исполнительский фольклоризм, современная исполнительская версия народной песни, герменевтический подход, фольклористический ансамбль.*

V. V. Osypenko, Candidate of Art Criticism, Assistant Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

HERMENEUTICAL APPROACH IN THE CREATION OF A MODERN INTERPRETATIVE VERSION OF A UKRAINIAN FOLK SONG “NA VGORODY YAVORY”

Problem statement. The cognition of the spiritual depths of folk singing creativity which hides specific hermeneutic code is an important mission of every generation on the way of the development of nation's own culture and self-identification. The Ukrainian system of world's symbolic display belongs to one of the ancient and the richest systems of traditional culture on the planet.

The aim of this paper is to describe the specific features of hermeneutic approach in the creation of modern interpretative version of a folk song.

Research methodology. Holistic cognition and interpretation of samples of the texts of folk songs and the creation of their modern interpretative versions are based on the comprehensive analysis of all components of the traditional sign system which is provided by the hermeneutic approach.

Results. The specific character of the creation of modern interpretative version of a folk song has been revealed based on the algorithm of the cognition of a folk song and its modeling. It has been found that the presence of the genre features of spring and summer ceremonial songs and the elements of later genres — ballads and lyric occur in comparison with recitative and declamation, timbre and dynamic tension of elongated lyric and rhythmic and energetic character of an archaic ceremonial songs. The character of associative connections of tragic and dramatic components of balladic poetical lyrics and figurality of chants coincided with the Green Holidays are highlighted. The specific character of regional vocal and timbre tradition which is based on the review of texture, sound formation and language dialect is clarified.

Novelty. The author raises the issue of the hermeneutic approach based on studying an old Trinity song from Solonytsya village of Lubny district of Poltava region “Na vhorody yavory”.

The practical significance. The research has important implications for the issues of performing folklorism, that is, the measures of copying and the necessity of enhancement of the emotional and graphic component with the help of the creation of the composition of interpretative version with a strict “relief” of dynamic, tempo and rhythmic, and melodic and alternative development.

Conclusions. Hermeneutic approach reveals major possibilities in working with the students' folklore ensemble, especially in an attempt to explain artistic and graphic, emotional and esoteric and pragmatic contents of a folk song which was encoded in the symbolics of an ancient poetry and also in the genre and style, in harmonic and intonational, in the beat and rhythm and in vocal and timbre components. It is reasonable to use interpretative means of

hermeneutics while studying a sample of a folk singing tradition and the creation of its modern scenic interpretative version.

Keywords: *folk singing tradition, performing folklorism, modern interpretative version of a folk song, hermeneutical approach, folklore ensemble.*

Постановка проблеми. Пізнання духовних глибин народнопісенної творчості, що містять своєрідний генетичний код, є важливою місією кожного покоління в контексті розвитку власної культури та самоідентифікації нації. На думку багатьох дослідників, українська система символічного відображення світу належить до найдавніших і найбагатших серед традиційних культур планети. Її прагматичні сенси, художня складова та духовний зміст заковано багатотисячолітнім розвитком народу. Коди української народнопісенної традиції перебувають у царині інтонаційної, ритмічної, вокально-тембрової природи, поетичних символів тощо. Їхнє розшифрування намагаються здійснити науковці різних напрямів сучасної етномузикології. Цілісне пізнання та трактування текстів народнопісенних зразків і створення їхніх сучасних виконавських версій мають ґрунтуватися на комплексному аналізі всіх компонентів традиційної знакової системи, що вможлиблює герменевтичний підхід.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблемам пізнання народнопісенної традиції, її найдавніших сенсів з урахуванням історико-генетичного аспекту, а також позиції єдиного розвитку мислення, мови і музики присвячено праці А. Іваницького (1997, 2004). Актуальні питання виконавської реконструкції фольклорного тексту висвітлює Г. Бреславець. Науковець розглядає творчий процес опрацювання фольклорного тексту як перехід з контексту культури в контекст мистецтва, наполягаючи на необхідності тісного зв'язку наукової та виконавської реконструкції. Особливості мовного діалекту Полтавщини вивчає Н. Котух (2010), жанрово-стильову специфіку народнопісенного фольклору Полтавщини — Л. Єфремова (2016).

Мета статті — виявити специфіку герменевтичного підходу в роботі над створенням сучасної виконавської версії народної пісні.

Об'єктом дослідження є виконавський фольклоризм етнографічного типу як складова сучасної музичної культури, а предметом — впровадження герменевтичного підходу в роботу над створенням сучасної виконавської версії давньої троїцької пісні з Полтавщини «На вгороді явори».

Виклад основного матеріалу дослідження. Один із яскравих зразків унікальної традиційної обрядової пісенності Полтавщини «На вгороді явори» записано в с. Солониця Лубенського району. Ця пісня в сольній вокально-інструментальній виконавській версії є однією

з родининок репертуару народної артистки України, фундатора і найяскравішої представниці виконавського фольклоризму у сфері сучасного сольного вокального мистецтва народного напрямку Ніни Матвієнко. «На вгороді явори» може стати окрасою репертуару професійного чи студентського фольклористичного гурту.

Відповідно до алгоритму пізнання народнопісенного твору та його наукового моделювання, запропонованого автором статті (Осипенко, 2017, с. 112–113), робота над створенням виконавської версії має розпочинатися з ознайомлення з аудіозаписом автентичного виконання народного твору. У 2015 р. пісню у виконанні сучасного складу гурту із с. Солониці записав угорський композитор і збирач фольклору, керівник міжнародного проекту «Поліфонія» («Polyphony») Міклош Бот. Матеріали проекту, розміщені у вільному доступі в Інтернеті, дозволяють ознайомитися з піснею у форматі відеозапису: не тільки почути її справжнє автентичне звучання, проаналізувати манеру, специфіку звукодобування, звуковедення, фразування, особливості мовного діалекту, наявність варіювання, але й відчутти енергетику виконання через сприйняття міміки, рухів, дихання тощо. Опанування мистецтвом традиційного виконавства має відбуватися через наслідування співу носіїв, навіть копіювання. Професійний багатоканальний запис пісень проекту «Поліфонія» уможливило глибше, точніше вивчення пісенної фактури через ретельне вслуховування і співування з кожним голосом окремо (із вражаючим відчуттям присутності, долученості до традиційного виконання), а також здійснення детальнішого аналізу інтонаційного контуру кожного голосу, з'ясування артикуляційної, темброво-позиційної, дикційної специфіки. Відеозапис та багатоканальний аудіозапис уможливають осягнення «живого інтонаційно-модального чуття» музики (Іваницький, 1997, с. 232) в традиційному пісенному виконавстві. Вражає потужне вокальне дихання народних співачок, що забезпечує опертя звука, гарне «гальмування» видиху і розподіл його на довгу фразу, єдину позицію звука та однорідність резонування. Вирішення завдань цього етапу зумовлює регіональну визначеність та органічне відтворення вокально-тембрової традиції і пісенного стилю.

Другий етап пізнання народнопісенного твору — це з'ясування контекстних умов виконання, побутування та створення пісні. Унікальний давній наспів має ознаки різних жанрів, однак генетичні основи його пов'язані з весняно-літньою обрядовістю. Реципієнти сеансів запису «Поліфонії» та експедиції Н. Матвієнко не відзначили присвяти цієї пісні періоду русальних обрядів. Але збірка «Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон)» містить схожий наспів, записаний як трійцька пісня В. Дубравиним у с. Волошнівка Роменського району.

Про давньообрядові корені наспіву свідчать його структура — (5+3)3 та одночасний прояв речитативності й моторики, що, за твердженням А. Іваницького, є однією з показових ознак обрядових зразків. Перший рядок строфи — сольний заспів речитативно-декламаційного характеру із закінченням на II щаблі; другий рядок розспівного характеру починається сольно та підхоплюється гуртом, завершується інтонацією ствердження — низхідним рухом від III щаблю до I-го з довгим унісоном на останньому звуці; кличність напруженого звучання, третність, моторність третього рядка найбільшою мірою виявляє зв'язок із давнім обрядовим співом. Для зразка з Сумщини характерним є нанизування речень. На відміну від нього, наспів, що розглядається, має закінчення другого рядка на II щаблі, у чому виявляється гіпотактичність структури. На думку А. Іваницького, утвердження таких структур відбувалося у фольклорі XVII ст., у період виникнення лірики (пісень звичайних) з посиленням індивідуальних тенденцій. До сфери ліричної пісенності давній зразок наближають кантиленність другого рядка та здебільшого багатоголосна фактура.

А. Іваницький виокремлює серед пісень періоду Зелених свят групу, що «формується з різних жанрових джерел, але, як правило, на підставі якихось асоціацій» (2004, с. 70). У такому випадку це народні уявлення та легенди про дівчат або молодих жінок, що втопилися під час купання і, перетворившись на русалок, переселилися в їхній таємничий світ. Ліричні балади, жартівливі пісні співали в понеділок після русалчиного тижня, після закінчення обряду Проводів русалок. Крім того, для цього періоду характерною є тема смерті та поминання померлих. Гостродраматичний зміст пісні «На вгороді явори» асоціативно спрямовує до поетичних текстів давніх балад про суперництво в коханні (сестрозгубництво), коли старша сестра із заздрощів і ревнощів топить молодшу («Ой плавай, сестричко, в холодній воді, бо ти заважаєш мені, молодій (бо ти найкраща в нашій роді)»). Визначальним компонентом сюжетної основи народних балад є категорії драматичного й трагічного, а також розвиненим постає повчальний елемент. Як стверджує О. Дей, такі твори спрямовують свідомість до важливих життєвих істин, зокрема розуміння, що щастя не можна здобути через скоєння злочину. «Загальнолюдські почуття кохання і ревнощів у найвищому ступені їх психологічної напруги є рушійною силою вчинків баладних героїв» (1987, с. 14). Полтавщина за кількісними та якісними показниками записів цього жанру визнається справжнім осередком баладної творчості. «На вгороді явори» належить до ліризованих зразків, баладні ознаки яких зазнали певних перетворень від XIX ст., а саме перехід до гуртового багатоголосного виконавства та суттєвого скорочення поетичного

тексту. Як зазначає А. Іваницький (2004), сенс протяжного співу полягає не в мелодиці, а в темброво-динамічному напруженні. «Протяжність звуку і голосне грудне звучання служить не тільки вдовolenню естетичних потреб, а й є також засобом психофізичної розрядки. Це одна з істотних особливостей народного гуртового виконавства та відмінність його від професійного і самодіяльного хорového співу» (2004, с. 146).

Третій етап пізнання народнописанного твору — це жанрово-стильовий аналіз твору. До епічних ознак старовинного баладного стилю, що виявляються у цьому зразку, належать темпоритмічна свобода заспіву та насиченість мовними інтонаціями. Елементи давнього архаїчного співу простежуються тут як на рівні манери звукоутворення — дзвінкий «летючий» звук, насичений енергетикою магічного обрядового співу, так і на структурному рівні, а також у зіставленні речитативно-декламаційного характеру заспіву та останньої фрази строфи і розспіву протяжного стилю в другому рядку, що притаманне ліричному висловлюванню. Архітектоніку становить трирядкова строфа, в основі якої лежить восьмискладник (5+3)3. Речитативна декламаційність заспіву нагадує типово поліський ладо-інтонаційний стиль із характерним для нього постійним поверненням до нижнього основного устою з почерговими інтонаційними кроками-рухами до верхньої терці та кварта. А. Іваницький, визначаючи характер аналогічних наспівів як напівспівану, напівдекламаційну оповідь, стверджує: «Проміжні звуки між терцієво-квартовою вершиною і нижнім устоєм інтонуються варіантно, навіть у мовно-речитативній формі — з легкими «підїздами» і ковзаннями донизу на третину півтону — півтон» (2004, с. 143). Перший рядок строфи — це заспів, який звучить емоційно-експресивно з інтонаційною варіантністю IV щабля (IV і IV підвищеного) та надзвичайно високо інтонованого устою, що призводить до підйому загальної висоти виспівування з «cis¹» до «d¹ підвищеного». Такий речитативний заспів зіставляється із сумовито-здумливим характером протяжного співу в другому рядку. Для мелодичного розвитку характерний невеликий діапазон вокальних ліній-голосів. Заспів звучить у межах ч. 4. Амбітус нижнього голосу — трихорд мінорного нахилу зі змінною субсекундою (в. 2 — м. 2) та тенденцією до інтонаційного звуження м. 2 у висхідному русі. Вивід звучить в обсязі ч. 5. Два октавних підголоски («тоньчики») дублюють, подвоюючи в октаву основні вокальні лінії. Слід зазначити, що найвища лінія в аудіозаписі автентичного виконання сягає дуже високих звуків — «ля» 2-ї октави. Розспівний характер другого рядка строфи призводить до певної асиметрії. Звучання третього рядка перегукується із декламаційністю, рухливістю першого. Цікавою є фактура наспіву — характерна для Полтавської традиції триярусна фактура

збагачена ще одним октавним підголоском-«тоньчиком», тобто насичене грудне звучання двох основних голосів має октавне подвоєння.

Поетичний текст містить традиційні фольклорні символи, присвячені не головним героям конфлікту, а образу молодості й парубочої енергії — Явори та Орли. «На вгороді явори, гуляли хлопці, як орли...». Фольклорна свідомість, розвинена в українській традиції, являє Явір як один із символів світобудови і проявленого світу, а Орел як провісник та вершитель долі водночас є символом небесного проведіння. Город, у цьому випадку, може символізувати гармонію життя батьківської оселі, родинних стосунків.

Наступний (четвертий) етап пізнання і освоєння фольклорного тексту є розглядом виконавської специфіки, пов'язаної з жанровою та вокально-тембровою регіональною особливістю. Для Полтавської співочої традиції характерна триярусність фактури з різним типом звукоутворення. Вокально-темброва специфіка регіону виявляється в поєднанні насиченого грудного резонування та яскравого головного (без техніки змішання, так званій «тоньчик»). Мовний діалект відрізняється м'якою вимовою приголосного «л», «зібраним» звучанням голосних (наближеним до «е»), а також мінімальною зовнішньою артикуляцією з ледь помітними рухами губами під час співу. Н. Котух, визначаючи говори Полтавщини, виокремлює їхні діалектні особливості. Серед них такі мовні фонетичні ознаки, що ми простежуємо у виконанні пісні «На вгороді явори» носіями традиції, а саме: 1) переважно поширений альвеолярний [л'] (турнул'а, гулял'и); 2) спорадичне пом'якшення твердого [р] (бр'оду, орл'и, явор'и); 3) спорадичне пом'якшення шиплячих, найчастіше перед **а**, характерних для лубенської і деяких інших говірок (старш'а, крашч'а, менш'их).

Для опанування специфікою вокально-тембрової манери та мовного діалекту надзвичайно плідним є ознайомлення з різними зразками народнопісенної традиції села. Наприклад, запис жаргівливої пісні «Та косив батько, косив я» у виконанні ансамблю під керівництвом Ніни Мороз із с. Солониця Лубенського району Полтавської області (з фондів передачі «Золоті ключі» 27 травня 1981 р.), який звучить у відомому улюбленому мультиплікаційному фільмі «Жив-був пес...». Багаторазове прослуховування та ретельний аналіз характерних ознак мовного і музичного діалекту, виявлення типових мелодичних зворотів-прикрас, що складають інтонаційний словник мелодико-варіаційного імпровізаційного співу, мають наблизити сучасне виконання до традиційної народнопісенної творчості. На цьому етапі важливим є здійснення транскрипції пісні з фіксацією мелодичних, фактурних, вокально-виконавських варіантів наспіву та моделювання її інваріанта

із з'ясуванням характеру імпровізаційності народного музикування. Корисним є порівняння власної транскрипції із нотуванням більш раннього виконання пісні, записаного Н. Матвієнко (2002, с. 453).

Реалізуючи важливий принцип герменевтичного кола в роботі, пропонується повернення до прослуховування автентичного виконання для реалізації наслідування співу автентичних виконавців.

Висновки. Досвід роботи з фольклористичним колективом надає можливості стверджувати корисність та ефективність під час опанування пісенної фактури вслуховування й співування усіма учасниками гурту як заспіву, так і всіх голосів (вокальних ліній). Таким чином відбувається активізація та «загострення» внутрішнього слуху, виховання відчуття і розуміння єдиного звукового розгортання, емоційно-тембрового наповнення, експресії руху. Уможливорюється створення звукового образу пісні, контурів голосів і всієї фактури. Композиція сучасної виконавської версії передбачає чітке визначення кульмінаційної вершини твору та засобів виразності, що сприяють створенню динамічного рельєфу розгортання форми й емоційно-образного розвитку. Кульмінація, що пов'язана з вершиною драматичної насиченості, міститься в останній строфі — «старша меншу турнула» (за 2-м разом) та підкреслено менш динамічно насиченим, але психологічно емоційно напруженим експресивним ритмічним напівдекламаційним висловлюванням «Тільки ко-сою майнула...».

Герменевтичний підхід виявляє значні можливості в роботі з навчальним фольклористичним гуртом, особливо в спробі розкриття художньо-образного, емоційного та езотерично-прагматичного змісту народнопісенного твору, який закодовано в символіці давньої поезії, а також у жанрово-стильовій, ладо-інтонаційній, метро-ритмічній та вокально-тембровій складових. Під час осягнення зразка народнопісенної традиції та створення її сучасної сценічної виконавської версії доцільним є застосування інтерпретаційних механізмів герменевтики.

Перспективи подальших досліджень зазначеної проблематики полягають у подальшому осягненні глибинної сутності зразків народнопісенної традиції та створення їх сучасних виконавських версій із застосуванням герменевтичного підходу.

Список посилань

- Дей, О. І. (1987). (Упор.). *Балади. Кохання та дошлюбні взаємини*. Київ: Наукова думка.
- Іваницький, А. І. (1997). *Українська музична фольклористика: (методологія і методика): навчальний посібник*. Київ: Заповіт.
- Іваницький, А. І. (2004). *Український музичний фольклор*. Підручник для вищих навчальних закладів. Вінниця: Нова книга.

- Котух, Н. (2010, Січень). Говори Полтавщини. *Рідний край*, с. 90–95. Відновлено з <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/1386/1/Kotyh.pdf>.
- На вгороді явори. С. Солониця Полтавська обл. *Проект «Поліфонія»*. Відновлено з https://www.polyphonyproject.com/uk/song/BMI_UK15070070.
- Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон). (2005). *Фольклорні записи та упорядкування В. В. Дубравіна*. Суми: ВТД «Університетська книга».
- Єфремова, Л. О. (упоряд. та вступ. статті). (2016). *Народні пісні Полтавщини (з колекції збирачів фольклору)*. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ: Логос: ноти, карти.
- Осипенко, В. В., Шишкіна, О. А. (2017). Герменевтичний підхід у навчальній роботі зі студентським фольклористичним. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, 57, с. 109–118. Харків.
- Матвієнко, Н. «На вгороді явори». Відновлено з <https://www.youtube.com/watch?v=ofQeJ2a9Uxg>.
- Матвієнко, Н. (2002). *Ой виорю нивку широкою*. І. Пошивайло (Ред.). Київ: УЦНК «Музей Івана Гончара».

References

- Dey, I. O. (1987). *Ballads. Love and prenuptial relationships*. Kyiv: Naukova Dumka. [in Ukrainian].
- Ivanitsky, A. I. (1997). *Ukrainian musical folkloristics: (methodology and methods): tutorial*. Kyiv: Zapovit. [in Ukrainian].
- Ivanitsky, A. I. (2004). *Ukrainian musical folklore: textbook for Higher Educational Institution*. Vynnytsya. Nova Knyga. [in Ukrainian].
- Kotukh, N. (2010, January). Dialects of Poltava region. *Motherland: Scientific journalistic artistic and literary almanac*, 1, 90-95. Retrieved from <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/1386/1/Kotyh.pdf> [in Ukrainian].
- Na vhorody yavory. Solonytsya village, Poltava oblast. *Project "Polifoniya"*, Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=krIEffG8zsQ> [in Ukrainian].
- Ceremonial songs of Slobozhanshchina. (2005). *Folklore notes and arrangement of Dubravin V. V.*, Sumy, VTD "Universitetska knyga". [in Ukrainian].
- Yefremova, L. O. (Comp.) (2016). *Folk songs of Poltava region (from the collection of folklore collectors)*, Kyiv. Logos: music sheets, maps. [in Ukrainian].
- Osipenko, V. V., Shishkina, O. A. (2017). Hermeneutical approach in academic work with students of a folklore band. *Culture of Ukraine. Series: Art Criticism*, 57, 109-118. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Matvyenko, N. «*Na vhorody yavory*». Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=ofQeJ2a9Uxg> [in Ukrainian].
- Matvyenko, N. (2002). *Oh, I'll dig out the wide field*. Poshyvaylo, I. (Ed.). Kyiv. UCNK "Ivan Gonchar Museum". [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 29.05.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.20

УДК 78.071.1(477)Польський(045)

І. І. Польська, доктор мистецтвознавства, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків

ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ ТА ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ І. С. ПОЛЬСЬКОГО (ДО 95-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МИТЦЯ)¹

Висвітлено життєвий шлях та творчу діяльність відомого українського композитора, вченого-музикознавця і культурного діяча, професора Харківської державної академії культури І. С. Польського (1924–2001). Реконструйовано біографію митця та окреслено її основні етапи. Надано загальну характеристику композиторської творчості І. С. Польського, виявлено її провідні жанрові та тематичні сфери. Охарактеризовано наукову спадщину вченого та розкрито її основні дослідницькі напрями. Зазначено імена багатьох відомих діячів мистецтва, науки та культури — репрезентантів творчої і наукової школи І. С. Польського та випускників його класу. Визначено культуротворчу роль мистецької, наукової, педагогічної, громадської та культурно-просвітницької діяльності І. С. Польського.

Ключові слова: *І. С. Польський, композиторська творчість, наукова діяльність, музикознавство, етномузикологія.*

И. И. Польская, доктор искусствоведения, профессор, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ И ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И. С. ПОЛЬСКОГО (К 95-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ МАСТЕРА)

Освещены жизненный путь и творческая деятельность известного украинского композитора, ученого-музыковеда и культурного деятеля, профессора Харьковской государственной академии культуры И. С. Польского (1924–2001). Реконструирована биография музыканта и очерчены ее основные этапы. Дана общая характеристика композиторского творчества И. С. Польского, выявлены его ведущие жанровые и тематические сферы. Охарактеризовано научное наследие ученого и раскрыты его основные исследовательские направления. Указаны имена многих известных деятелей искусства, науки и культуры — репрезентантов творческой и научной школы И. С. Польского и выпускников его класса. Определена культуротворческая роль художественной, научной, музыкально-педагогической, общественной и культурно-просветительской деятельности И. С. Польского.

Ключевые слова: *И. С. Польский, композиторское творчество, научная деятельность, музыковедение, этномузыкология.*

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

I. I. Polska, Doctor of Art Criticism, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE LIFE WAY AND OEUVRE OF I. S. POLSKIY (ON THE OCCASION OF THE 95TH ANNIVERSARY OF THE ARTIST'S BIRTHDAY)

The aim of the article is to highlight the main milestones of I. S. Polskiy's creative biography and to give a general description of his artistic and scientific activity.

Research methodology. The article is based on the integrative approach, proceeding from a combination of general scientific (phenomenological, historical, system, biographical) and special art criticism methods and approaches.

Novelty. In August 2019, 95 years have passed since the birth of the well-known Ukrainian composer and musicologist, a member of the Union of Composers of the USSR and the National Union of Composers of Ukraine, a scientist-folklorist and public figure, a professor at the Kharkov State Academy of Culture Ilya Polskiy (1924-2001). The multifaceted work of this talented artist has covered almost all genres of music art. At the same time I. S. Polskiy was a prominent scientist, one of the founders of the Kharkiv School of Ethnomusicology, who devoted many years of his life to the study of fundamental problems of the theory of Slavic music folklore and their artistic reflection in art. However, despite the significant artistic and scientific importance of the artist's creative achievements and the importance of his cultural role in the development of music culture of the second half of the twentieth century, scientific issues related to the study of I. Polskiy's creative heritage are still insufficiently studied in Ukrainian musicology. This is what determines the relevance and scientific novelty of the proposed article, which highlights the main milestones of the artist's biography and gives an overview of his work.

Results. For many decades, the name of I. S. Polskiy enjoys well-deserved respect and authority in the creative and scientific circles, national and foreign. It is no coincidence that the achievements of this scientist, composer and public figure have been recognized not only in our country but also at the international level. In 1999, the American Biographical Institute recognized I. S. Polskiy as "Person of the Year" in the nomination "Outstanding Scientists of the World". Throughout his life, I. S. Polskiy conducted significant creative, scientific, pedagogical, music and journalistic, educational and public activities. One of Kharkiv's outstanding music theorists, I. S. Polsky has created a powerful scientific and creative school. Its representatives are hundreds of workers of science, culture and art, including well-known Ukrainian and Russian composers, scientists and artists, performers and musicologists, teachers and professors establishments of all levels. I. Polskiy is the author of numerous musicological studies published in Ukraine, Russia, Belarus, Moldova. One of the founders of the Kharkiv School of Ethnomusicology, Ilya Polskiy grew up a whole scientific school of musicologists-folklorists, which was established at the Kharkiv State Academy of Culture and at the Kharkiv Branch of the Union of Composers of Ukraine. His scientific concept has many followers working in higher educational and research institutions of culture and art of Ukraine, Russia, Belarus, Moldova and others. The composer's creative heritage

includes many works of different genres, among them — 6 operas (“Terem-teremok”, which bypassed the scenes of almost all opera theaters of the USSR and became the most visited Soviet opera for children, still retaining its popularity; “The Area between Seven Rivers”, “Heroes of Brest”, “Silent Forest, or Favorite”, “Bravo, Tailor!”, “People, Don’t Forget!”), 2 Ballets (“The Snowdrop” and “The Red Carnation”), 4 Symphonies, Symphony, 4 Cantates, 9 instrumental concerts, 6 instrumental sonatas, 2 string quartets, 5 suites, overtures, chamber-instrumental and vocal ensembles, piano or plays, choirs, songs, music for drama performances and others. A reputable scholar and musician, I. Polskiy has been a regular participant in numerous international, all-union and republican scientific conferences and symposia in Ukraine, Russia, Belarus, Moldova. I. Polskiy has initiated and organized many international and regional cultural, artistic and scientific projects.

The practical significance. The theoretical findings of the article can be applied for the developing of the issues of the Ukrainian Music Culture of the second part of 20th century in the musicological issues (first of all, for the reflection of the issues of personalities and oeuvre of Ukrainian composers, also as the issues of ethnomusicology and the history of Kharkiv Music Art). The material in this article can be used in the educational research, in particular, in the academic courses «The History of Ukrainian Music», «Seminar of Modern Music», «Methodology of the Theoretical Musicology», «The Ethnomusicology», etc.

Keywords: *I. S. Polskiy, composer's oeuvre, scientific activity, musicology, ethnomusicology.*

Постановка проблеми. Важливим завданням сучасної музичної науки є збереження та глибоке теоретичне осмислення творчої та наукової спадщини видатних музикантів — композиторів, виконавців, учених-музикологів. Одним із таких митців є відомий український композитор і музикознавець, член Спілки композиторів СРСР і Національної Спілки композиторів України, фольклорист, педагог і громадський діяч, професор Харківської державної академії культури Ілля Самойлович Польський (18 серпня 1924 р. — 16 серпня 2001 р.) — талановитий художник, багатогранна творчість якого охоплювала практично всі жанри музичного мистецтва, та видатний учений, один із фундаторів харківської школи етномузикології, який багато років свого життя присвятив вивченню фундаментальних проблем теорії слов’янського музичного фольклору та їхньому художньому відображенню у мистецтві. У серпні 2019 р. виповнилося 95 років з дня його народження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різним аспектам творчої біографії та мистецької діяльності І. С. Польського присвячено чимало публікацій у багатьох інформаційно-довідкових, енциклопедичних та наукових виданнях. До перших двох напрямів належать насамперед статті в Музичній енциклопедії, Музичній енциклопедії України, Єврейській енциклопедії, музично-енциклопедичних словниках,

численних довідниках Спілки композиторів України та СРСР, біографічному довіднику «Радянські композитори», Оперному словнику тощо. У музикознавчій літературі існує чимало наукових розвідок, в яких розглядається мистецький та науковий доробок композитора й ученого. Серед них слід особливо відзначити дисертації Г. Бреславець, М. Калашник, О. Кузьміної, монографію та брошури М. Калашник, магістерську роботу А. Беленко, статті М. Бевз, Г. Бреславець, В. Галкіна, Г. Ганзбурга, І. Гулеско, О. Козак, М. Калашник, П. Калашника, Ю. Калачева, О. Кононової, М. Народецької, Н. Некрасової, В. Осадчої, Н. Очеретовської, Г. Смаглій, А. Терещенко, Н. Тишко та ін. Низку публікацій, присвячених творчій діяльності І. С. Польського, створено також донькою митця — авторкою цієї статті.

Утім, усупереч значній художній і науковій вагомості творчого доробку митця та значущості його культуротворчої ролі в розвитку музичної культури другої половини ХХ ст., дослідницька проблематика, пов'язана з багатостороннім вивченням мистецької та наукової спадщини І. С. Польського, феноменологічним висвітленням його творчої постаті та культуротворчої ролі, дотепер є недостатньо простудійованою та репрезентованою в українському музикознавстві. Саме цим зумовлені актуальність і наукова новизна пропонованої статті, у якій висвітлюються основні віхи творчої біографії митця та надається загальний огляд його діяльності.

Мета статті — висвітлити основні віхи творчої біографії І. С. Польського та надати загальну характеристику його мистецької та наукової діяльності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ілля Самійлович Польський народився 18 серпня 1924 р. в м. Звенигородка Київської (зараз Черкаської) обл. Батьки майбутнього композитора належали до місцевої інтелігенції (обидва були лікарями-стоматологами), любили й розуміли музику, до якої особливо була схильна мати хлопчика, котра добре грала на мандоліні та скрипці. Нотну грамоту Ілля опанував самостійно, підглядаючи за заняттями своєї старшої сестри Тілі¹. У 1928 р. сім'я переїхала до м. Острогоськ Воронежської області (у зв'язку з переведенням туди на роботу батька майбутнього композитора — Самуїла Григоровича). Саме там маленький Ілля починає серйозно вчитися грі на фортепіано, при цьому йому пощастило з першим педагогом, яким стала Агнеса Ростовцева — учениця відомого російського композитора

1 Етіль Самойловна Польська (1919-2011) — відомий харківський теоретик-музикознавець, яка впродовж майже 30 років очолювала історико-теоретичне відділення Харківського музичного училища. З кінця 1970-х років жила в США. Серед її вихованців — велика кількість авторитетних українських, російських та інших музикознавців.

В. Ребікова. Уже в дитинстві виявилися й композиторські здібності І. Польського, який у шестилітньому віці написав свій перший авторський твір — фортепіанні варіації на тему романсу О. Варламова «Червоний сарафан». З 1934 р. сім'я Польських переїжджає до Харкова, де майбутній композитор навчається в середній школі №1 (де через свої здібності та широку ерудицію згодом отримує серед друзів прізвисько «Професор») та у відомій на той час музичній студії при Харківському Будинку Лікаря. У 1937 р. Ілля Польський був прийнятий до Особливої групи обдарованих дітей (тепер — Харківська середня спеціальна музична школа-інтернат), яка в 1936 р. відкрилася при Харківській Державній Консерваторії. У 1939 р., паралельно з навчанням у загальноосвітній школі, молодий музикант вступив на 3-й курс історико-теоретичного відділення Харківського музичного училища (клас відомого українського композитора та музикознавця-теоретика О. О. Жука¹), яке блискуче закінчив у 1941 р. за спеціальністю «теоретик-музикознавець». У червні 1941 р. Ілля Польський був прийнятий до Харківської Державної Консерваторії на теоретико-композиторський факультет.

Утім, навчатися там йому довелося не скоро: 22 червня 1941 р. почалася війна. Улітку 1941 р. Ілля стає бійцем народного ополчення, яке захищало Харків; у вересні був евакуйований разом зі своєю сім'єю до м. Коканд (Узбекистан). Під час війни добровольцем пішов на фронт. У 1942–1943 рр. закінчив Харківське Воєнно-авіаційне училище зв'язку, евакуйоване до Коканду, отримавши спеціальність «командир взводу ЗОС» та звання молодшого лейтенанта. І. Польський воював на Волховському, Карельському, Ленінградському, 3-му Прибалтійському фронтах; у 1943–1945 рр. був командиром взводу радіо- та світломаєків і радіопеленгаторів (зокрема забезпечував функціонування легендарної Дороги життя та визволення Ленінграду), потім обіймав посади оперативного чергового штабу 14-ї Повітряної армії та офіцера резерву Ставки Верховного Головнокомандувача.

Демобілізувавшись у грудні 1945 р., І. Польський з січня 1946 р. відновлюється в Харківській Державній Консерваторії на теоретико-композиторському факультеті, який закінчує в 1949 р. за двома спеціальностями: «композитор» (за класом видатного музиканта проф. Д. Л. Клебанова, котрого саме Ілля з великим трудом умовив зайнятися педагогічною діяльністю, ставши його першим випускником) та «музикознавець» (за класом відомого вченого-музиколога проф. М. Д. Тица). З 1947 по 1962 рр. І. С. Польський викладав музично-теоретичні дисципліни на історико-теоретичному відділенні Харківського музичного

1 Саме О. О. Жук через багато років — на початку 1960-х — став фундатором кафедри теорії музики та фортепіано Харківського державного інституту культури та ініціатором запрошення І. С. Польського до викладання в цьому закладі.

училища, а також (паралельно з цим) у музичних школах Харкова, у Харківському Гірничому Інституті тощо. З 1950 по 1953 рр. внаслідок фронтової травми хребта він отримав інвалідність, тяжко хворів, був прикутий до гіпсового ліжка. Утім, у суперечливих прогнозах лікарів, І. С. Польський завдяки своїй волі та цілеспрямованості спромігся відновити активну творчу і педагогічну діяльність (зокрема за підтримки Д. Д. Шостаковича).

З 1951 І. С. Польський стає членом Спілки Радянських композиторів та Національної Спілки композиторів України. Як делегат мистець брав участь у роботі багатьох з'їздів і пленумів Спілки композиторів УРСР, СРСР, Білоруської РСР. У різні роки він неодноразово обіймав посади голови Правління Музфонду Харківського відділення Спілки композиторів України (з 1960 р.), голови Музфонду ХВСКУ, члена Правління Музфонду УРСР, заступника голови Ревізійної комісії ХВСКУ, голови Ревізійної комісії ХВСКУ тощо. Протягом багатьох років І. С. Польський очолював створену за його ініціативи секцію фольклору Харківського відділення Спілки композиторів України, був керівником Белгородської обласної організації композиторів-аматорів (з 1979 р.), постійно консулював творчі об'єднання композиторів-аматорів Полтави, Донецька, Луцька, Хмельницького, Дубно тощо.

З 1962 р. й до кінця життя І. С. Польський працював у Харківському державному інституті культури (зараз — Харківська державна академія культури) на посадах викладача (з 1962 р.), старшого викладача (з 1966 р.), доцента (з 1972 р.) кафедри теорії музики та фортепіано (з 1977 р. — кафедра теорії та історії музики), завідувача кафедри теорії музики та фортепіано (1969–1977 рр.), професора (1991 р.), завідувача створеної за його ініціативи кафедри українського народного хору та музичного фольклору (1991–1993 рр.), професора кафедри українського народного хору та музичного фольклору (1993–2001 р). У 1996–1998 рр. він також був науковим консультантом Белгородського університету.

У 1978 р. І. С. Польський захистив кандидатську дисертацію «Колядні цикли на Україні та в Білорусії» у Ленінградському державному інституті театру, музики та кінематографії (науковий керівник — видатний учений І. Й. Земцовський), яка стала значним внеском до розвитку сучасної музичної науки та заклала основи становлення харківської школи етномузикології. У 1987 р. вчений отримав наукове звання «доцент», у 1992 р. — «професор». І. С. Польський був незмінним членом президії Харківського відділення Міжнародної асоціації білорусистів. Він також є засновником лабораторії фольклору та етнографії Слобідської України.

Протягом усього свого життя І. С. Польський вів значну творчу, наукову, педагогічну, музично-публіцистичну, просвітницьку і громадську діяльність. У своїй статті, присвяченій 10-й річниці від дня смерті І. С. Польського, харківський музикознавець проф. О. І. Козак слушно зазначає: «Творча спадщина Іллі Самойловича Польського широка та багатогранна: відомий композитор, блискучий викладач і реформатор системи вищої освіти, крупний вчений-фольклорист Слобожанщини — кожен з напрямків його зусиль був успішним і продуктивним» (2012, с. 335), особливо наголошуючи на тому, що він «був і залишається знаковою постаттю харківської композиторської школи середини — другої пол. ХХ ст.» (2012, с. 336).

Один із видатних харківських музикознавців-теоретиків, І. С. Польський створив потужну наукову і творчу школу, до якої належать сотні працівників науки, культури і мистецтва, серед яких — відомі українські, російські, білоруські композитори, учені і артисти, музиканти-виконавці і музикознавці, викладачі і професори навчальних закладів усіх рівнів. Серед них — народні артисти СРСР Ю. Богатиков, Є. Мірошніченко, Н. Ткаченко, народні артисти РФ та України В. Барсов, В. Третьак, І. Веретенников, В. Щербаков, В. Зубрич, заслужені діячі мистецтв України, Росії та Молдови професори Г. Абаджан, Ю. Алжнев, В. Куценко, В. Курисько, М. Міхлін, О. Петросян, В. Проценко, В. Руттер, В. Шувалов, заслужені працівники культури України професори Є. Бортник, проф. В. Ірха, В. Казимирко, А. Мартинюк, І. Решетняк, заслужений діяч мистецтв Киргизії Б. Феферман, доктор мистецтвознавства, професор Харківської державної академії культури І. Польська та ін. Випускниками І. С. Польського є такі відомі українські діячі мистецтва, науки та культури, як ректор Харківської державної академії культури, заслужений діяч мистецтв України, доктор історичних наук, дійсний член Академії мистецтв України В. М. Шейко, ректор Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, доктор мистецтвознавства, професор В. І. Рожок, директор Харківського академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка Г. Селіхов та багато-багато інших (Терещенко, 2016, с. 343).

Численні музикознавчі праці І. С. Польського опубліковано в Україні, Росії, Білорусі, Молдові. Головною науковою «спеціальністю» Іллі Самойловича стала слов'янська етномузикологія, а провідною сферою наукових інтересів — східнослов'янська зимова календарна обрядовість, дослідженню якої присвячена його дисертація: цикли «Колядні цикли на Україні та у Білорусії» та цілий ряд книг і статей («Художні особливості ігрових циклів колядної пісенності на Україні та у Білорусії», «Про використання традиції колядної обрядовості»,

«Сучасні обряди на Україні та у Білорусії», «Волочєбні пісні на Україні та у Білорусії», «Супровідні пісні колядного типу», «Оновлення колядних циклів в музичному побуті молоді України та Білорусії», «Пісня на Новий рік», «Про нові функції традиційного фольклору», «Традиційний фольклор та естетичне формування молоді (харківський досвід)», «До проблеми автохтонності волочєбних пісень та обрядовості», «Волочєбні пісні — чиї вони?», «Специфіка фольклору україно-російського порубіжжя», «Специфіка фольклору Белгородщини», «Риндзівки — реліктові українські новорічні обрядові пісні», «Аграрна магія в українських календарних піснях», «Жіночі образи в колядних піснях» та ін.), підручники «Теорія музики в ракурсі фольклоризму» і «Гармонія в ракурсі фольклоризму» тощо (Польская, 2014, с. 143).

За словами проф. І. І. Гулеско, «І. С. Польський був видатним ученим в області не лише українського, але і ширше — слов'янського фольклору, етнофольклористом від Бога, як зараз модно говорити. Як учений-фольклорист, він завжди мислив в цілісній системі “фольклор — фольклоризм”, а не тільки у рамках регіональних інтересів. Він був автором ряду значних наукових праць, а також підручників по музичному фольклору, етномузикології проблемного плану, відмічених широтою наукового погляду на процеси, що відбуваються у фольклорі як системі — невід'ємній частині культури сучасності» (2002, с. 213).

Один із фундаторів харківської школи етномузикології, Ілля Самійлович Польський виховав цілу наукову школу музикознавців-фольклористів, що сформувалася в Харківській державній академії культури і при Харківському відділенні Спілки композиторів України. «Його наукова концепція має багато послідовників, котрі працюють у вищих навчальних і науково-дослідних установах культури і мистецтва України, Росії, Білорусії, Молдови тощо» (Терещенко, 2016, с. 344). Серед його послідовників багато відомих українських етномузикологів, зокрема — заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор Харківської державної академії культури В. М. Осадча, кандидат мистецтвознавства, доцент ХДАК А. В. Гуріна, член Національної Спілки композиторів України, доцент Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського Л. І. Новікова та багато інших.

Етномузикологічні науково-творчі устремління Іллі Самійловича наклали яскравий відбиток не лише на його дослідження в галузі музичної фольклористики, а й на значну частину його праць в інших музикознавчих сферах — особливо у сфері методології сучасної вузівської музично-музикологічної освіти та музичної публіцистики (Польская, 2014, с. 144).

Авторитетний учений і музикант, І. С. Польський постійно брав участь у численних міжнародних, всесоюзних і республіканських наукових конференціях і симпозіумах в Україні, Росії, Білорусі, Молдові. Як згадує І. І. Гулеско, «хто пережив ці моменти спілкування, атмосфери справжньої дискусії, де він як учений-методолог проявляв таку глибину знання проблем, той ніколи цього не забуде. Його ради приводили учених до нових “поворотів” у їх працях, до оригінальних висновків» (2002, с. 213). І. С. Польський став ініціатором та організатором багатьох міжнародних і регіональних культурних, мистецьких і наукових проєктів. Серед них особливе місце посідає проведення ним першої за радянські часи всесоюзної науково-творчої конференції, присвяченої Гнату Хоткевичу (Харків, 1988), яка відродила з небуття ім'я цього митця.

Життя звело І. С. Польського з багатьма видатними людьми епохи. У його архіві зберігаються листи Д. Д. Шостаковича, С. Я. Маршака, книги з дарчими надписами Н. І. Сац та ін. Багаторічна тісна дружба пов'язувала Іллю Самойловича з такими видатними діячами мистецтва і культури, як композитор і диригент Г. Юдін, музикознавець, професор Ленінградської консерваторії М. Михайлов, диригент, народний артист Росії В. Барсов, композитор і піаністка В. Жубинська, фундатор і багаторічний керівник Державного народного хору Білорусії Г. Цитович, співак, народний артист СРСР М. Манойло, вчені-етномузикологи доктори мистецтвознавства І. Земцовський і І. Мацієвський, композитор Г. Цицалюк, поети Б. Слуцький, І. Муратов, Ю. Герасименко, режисер і театрознавець А. Б. Скибневський, літературознавець Й. Я. Волісон та багато інших (Польская, 2014, с. 145).

Творча спадщина композитора налічує безліч творів різних жанрів, серед яких — 6 опер («Терем-геремок», що обійшов сцени майже усіх оперних театрів СРСР і став найвідвідуванішою радянською оперою для дітей, що досі зберігає свою популярність; «Семиріччя», «Герої Бреста», «Тихий ліс, або Улюбленчик», «Браво, Кравчику!», «Не забудьте, люди!»), 2 балети («Пролісок» та «Червона гвоздика»), 4 симфонії, Симфоніста, 4 кантати, 9 інструментальних концертів, 6 сонат, 2 струнні квартети, 5 сюїт, увертюри, камерно-інструментальні і вокальні ансамблі, фортепіанні п'єси, хори, пісні, музика до драматичних спектаклів та ін. Слід зазначити, що І. С. Польський є лауреатом республіканського конкурсу композиторів (1983).

Провідними у творчості І. С. Польського стали військова тема (вона ж тема пам'яті) і тема дружби — дружби народів і людської дружби, що багато в чому перегукується з нею, — що допомагає здолати будь-які випробування. Темі пам'яті, зокрема, присвячені такі твори митця, як

опери «Герої Бресту» (1965) та «Не забудьте, люди!» (1991), симфонії № 1 «Зарослий окоп» (1974) та № 3 «Під Ленінградом» (1986, на вірші ленінградських поетів), Сонати для фортепіано № 2 (1983) та № 3 (1986), Соната для віолончелі та фортепіано (1978), вокальні твори тощо. З темою дружби народів і єдності їхніх культур тісно пов'язана і характерна для композитора етномузикологічна компонента, що знаходить відображення в оригінальній авторській реконструкції фольклорних образів, мотивів і ритмічних ризонаціонального (насамперед східнослов'янського) фольклору. Ідея духовної спільності різних національних культур стала основою багатьох найзначніших творів композитора — фортепіанного циклу «24 колядки» (1981–1988, вид. 1990), Концерту № 2 для фортепіано з оркестром (1982), Сонати для віолончелі і фортепіано (1978) та ін. Тема дружби народів втілюється, зокрема, у таких творах композитора, як Скрипковий концерт, присвячений 300-річчю «возз'єднання» України з Росією (1953), опера «Семиріччя», що висвітлює бойове братерство українців та киргизів (1959), оркестрова сюїта «Дорогами братерства» (1985), кантата «Брати-сусіди» (1982), а також численні твори, пов'язані з історією і музичною культурою України, Білорусії, Киргизії.

І. С. Польський завжди багато сил і часу приділяв громадській та культурно-просвітній діяльності. Він постійно очолював журі різноманітних мистецьких фестивалів та оглядів, був членом декількох художніх рад, членом Харківської обласної Ради з нових обрядів, членом Художньої ради Комісії з традицій, свят та обрядів Харківської обласної Ради народних депутатів, Харківської обласної ради з питань сім'ї та шлюбу (1981–1985), консультантом відділів РАГС Харківського міськвиконкому та Харківського облвиконкому з питань музичного оформлення Палаців одруження та новонароджених. У 1974 р. за багаторічну сумлінну працю з підготовки кадрів у галузі мистецтва і культури, активну громадську діяльність Наказом Міністра культури УРСР митець був нагороджений іменним годинником з фонду Міністра. У 1983 р. за заслуги в розвитку та пропаганді українського музичного мистецтва і у зв'язку з 40-річчям битви за Дніпро, звільненням Києва від німецько-фашистських загарбників він був нагороджений Почесною Грамотою Міністра культури Української РСР та Голови Українського республіканського комітету профспілки працівників культури. У 1984 р. за багаторічну сумлінну працю з підготовки кадрів для культурно-освітніх установ республіки, активну громадську роботу, а також у зв'язку з 60-річчям Наказом Міністра культури УРСР він був премійований грошовою премією з фонду Міністра. У різні роки І. С. Польський був нагороджений Почесними грамотами Міністерства культури УРСР.

Митець був відзначений багатьма урядовими нагородами, серед яких: орден Вітчизняної війни II ступеня, 15 медалей, почесні знаки тощо.

Ім'я І. С. Польського впродовж багатьох десятиліть користується заслуженою повагою і авторитетом у творчих і наукових колах — вітчизняних та зарубіжних. І не випадково заслуги цього вченого, композитора і музично-громадського діяча отримали визнання не тільки в Україні, а й на міжнародному рівні. У 1999 р. Американським біографічним інститутом І. С. Польський був визнаний «Людиною року» в номінації «Видатні вчені світу» (Терещенко, 2016, с. 343).

Висновки. Композитор та вчений І. С. Польський є однією з яскравих творчих особистостей, які репрезентують музичне мистецтво, науку та культуру України другої пол. ХХ ст. Він став очільником потужної мистецької та наукової школи, одним з фундаторів харківської школи етномузикології. Творча спадщина композитора є значною та багатогранною.

Багатовекторна та плідна творча діяльність митця нерозривно пов'язана з історичним розвитком музичної культури Харкова, в якому пройшла більша частина його життя. Утім, І. С. Польський постійно жив у широкому культурному просторі, маючи міцні творчі взаємозв'язки з музикантами та науковцями далеко за межами України. Тож закономірним є міжнародне визнання його наукового та композиторського доробку та зростаюче звернення до них у наш час. І 95-річний ювілей з дня народження І. С. Польського може стати певним поштовхом до подальшого поглибленого вивчення його творчої постаті і мистецько-наукової спадщини.

Важливими **перспективами подальших наукових розвідок** у цьому проблемному полі є ґрунтовне дослідження окремих аспектів мистецької, наукової, педагогічної та культуротворчої діяльності І. С. Польського, зокрема різних жанрових сфер його композиторської творчості (оперної, симфонічної, концертної, камерно-ансамблевої, фортепіанної, хорової, вокальної тощо), музично-теоретичної спадщини (насамперед основних концептуальних положень етномузикологічного доробку), а також створення фундаментальних праць, присвячених всесторонньому висвітленню особистості митця, його творчої постаті та її значенню в контексті музичної культури.

Список посилань

- Гулеско, І. І. (2002). Спогади про митця. *Культура України: Збірник наукових праць*. Вип. 10, с. 212–217. Харків. Харківська державна академія культури.
- Козак, О. (2012). Феномен харківського композитора: І. С. Польський. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Збірник*

наукових статей. Вип. 35, с. 335–345. Професія «музикант» у часо-просторі: історично-культурні метаморфози. Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

- Польская, И. И. (2014). Белорусская музыкальная культура в жизни и творчестве композитора И. С. Польского. *Музычная культура Беларусі і свету ў навуковым асэнсаванні: Навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі*. Вып. 31, с. 140–148. Серыя 1, Беларуская музычная культура. Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі.
- Терещенко, А. (2016). Польський Ілля Самуїлович. *Українська музична енциклопедія* (Т. 5, стб. 343–346). Київ: Національна Академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського.

References

- Gulesko, I. I. (2002). Memories of the Artist. *The Culture of Ukraine: Collection of scientific works. Issue 10*, pp. 212–217. Kharkiv. Kharkiv State Academy of Culture. [in Ukrainian].
- Kozak, O. (2012). The phenomenon of the Kharkiv composer: I. S. Polsky. *Problems of interaction between art, pedagogy and theory and practice of education: Collection of scientific articles. Issue 35*, pp. 335–345. *The profession of "musician" in the temporal space: historical and cultural metamorphoses*. Kharkiv: Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. [in Ukrainian].
- Polskaya, I. I. (2014). Belarusian music culture in the life and creative work of the composer I. S. Polskiy. *Music Culture of Belarus and the World in Scientific Understanding: Scientific Works of the Belarusian State Academy of Music. Issue 31*, pp. 140–148. Series 1, Belarusian Music Culture. Minsk: Belarusian State Academy of Music. [in Russian].
- Tereshchenko, A. (2016). Polsky Illia Samuilovych. *The Ukrainian Music Encyclopedia (Vol. 5, columns 343–346)*. Kyiv: National Academy of Sciences of Ukraine, M. T. Rylsky Institute of Art, Folklore and Ethnology. [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 8.08.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.21

УДК 791.83(477.83/.86)“182/183”

О. О. Поспелов, аспірант, Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, м. Київ

duopospelov@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-4171-3678

ЦИРКОВЕ МИСТЕЦТВО У ЛЬВОВІ 1880-Х РОКІВ (ВІД АВГУСТА КРЕМБСЕРА ДО АЛЬБЕРТА ШУМАНА)¹

У статті, на основі матеріалів періодичної преси періоду, який досліджується, у хронологічній послідовності описані циркові вистави й виступи артистів цирку на сценах театрів і вар'єте у Львові 1880-х рр. Проаналізовано репертуар цирків та особливості розвитку циркового мистецтва, представленого в галицькій столиці в описаний період. Здійснено спробу визначення місця мистецтва цирку в культурному просторі Львова і його сприйняття громадськістю.

Ключові слова: *цирк, циркове мистецтво, вар'єте, менажерія, циркові наїзники, акробати, атлети, повітряні гімнасти, клоуни, Львів.*

О. А. Поспелов, аспирант, Киевский национальный университет театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого, г. Киев

ЦИРКОВОЕ ИСКУССТВО ВО ЛЬВОВЕ 1880-Х ГОДОВ (ОТ АВГУСТА КРЕМБСЕРА ДО АЛЬБЕРТА ШУМАНА)

В статье, на основе материалов периодической прессы исследуемого периода, в хронологической последовательности описаны цирковые представления и выступления артистов цирка на сценах театров и варьете во Львове 1880-х гг. Проанализированы репертуар цирков и особенности развития циркового искусства, представленного в столице Галиции в описанный период. Сделана попытка определения места искусства цирка в культурном пространстве Львова и его восприятия общественностью.

Ключевые слова: *цирк, цирковое искусство, варьете, менажерия, цирковые наездники, акробаты, атлеты, воздушные гимнасты, клоуны, Львов.*

O. O. Pospelov, postgraduate student, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary University of Theater, Cinema and Television, Kyiv

THE CIRCUS ART IN LVIV IN THE 1880s (FROM AUGUST KREMBSER TO ALBERT SCHUMANN)

The purpose of the article is to explore the features of the development of Circus Art and to determine the place of Circus performances in the cultural space of Lviv in the 1880s.

Research methodology. The historical, biographical and comparative methods have been applied to achieve the purpose.

Results. The Circus performances at the ethnic territories of the Western Ukraine at the time that they were a part of the Habsburg Empire have never

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

been a subject of the scientific research and analysis. The offered article, focused on the period of the 1880s in the city of Lemberg, is the following step in the author's cycle of articles that are concerned with the representation of Circus Arts in Bukovyna and Eastern Galicia in the late 19th century — the early 20th century. In the article, the Circus performances and the performances of circus artists at the stages of the theaters and the variety venues in Lviv in the 1880s are described in the chronological sequence, based on the materials of the periodical press of the studied period. The author analyzes the repertoire of the Circuses, describes the performances of the most significant performers and determines the features of the development of the Circus Art presented in the Galician capital in the described period.

Novelty. An attempt is made to determine the place of the Circus Art in the cultural space of Lviv and its perception by the public.

The practical significance. The offered article contains unknown facts of the Circus History of Ukraine; and the results of the research would become a valuable contribution to both culturology and art studies.

Conclusions. In spite of the fact that in the second half of the 19th century the Circus has been a threatening competitor for the Polish Theatre in Galicia, it has obtained a significant place in the cultural space of Lviv; and it has been the leading attraction in the Entertainment industry. The Circus genres and artists' skills have been fast and successfully developing in the late 19th century. Some of the leading artists have performed at the Circus arenas and the theatrical stages in Lviv. Some of the leading European Circus troupes have been visiting Lviv during the 1880s.

Keywords: *circus, circus art, variety show, menagerie, circus riders, acrobats, athletes, aerialists, clowns, Lviv.*

Постановка проблеми. Циркове мистецтво на західноукраїнських землях до цього часу не стало предметом наукового аналізу. У пошуках відомостей про виступи циркових артистів у Львові автор звернувся до друкованих джерел часів перебування Галичини в складі імперії Габсбургів: періодичної преси, біографічних довідників, циркових афіш. Результатом дослідницької роботи стало виявлення значного обсягу корисних матеріалів, які систематизовано, перекладено, вперше введено до наукового обігу й використано для написання циклу статей, які в хронологічній послідовності висвітлюють певні періоди історії цирку та особливості розвитку циркового мистецтва на етнічних теренах Західної України.

Актуальність дослідження. Відсутність наукових розвідок і недостатня вивченість проблематики становлення та розвитку циркового мистецтва на західноукраїнських землях є визначальними факторами актуальності пропонованого дослідження.

Мета статті — виявлення особливостей розвитку циркового мистецтва і визначення місця циркових виступів у культурному просторі Львова 1880-х рр.

Виклад основного матеріалу дослідження. У завершальній частині книги з історії театральних вистав польської трупи у Львові 1870 — 1881 рр., дослідник Станіслав Шнюр-Пепловський (1889) писав, що у квітні 1880 р. репертуар польського театру врізноманітнювався виступами французьких акробатів Лабузе та Трукко. Гастролі цирків у Львові традиційно відволікали публіку від театральних вистав, і, усвідомлюючи наявний інтерес львів'ян до циркових виступів, очільники польської трупи намагалися в такий спосіб залучати до театру більшу аудиторію.

Після перерви, яка тривала з середини 1870-х рр., коли у Львові гастролювали циркові трупи Й. Дерссена та В. Сура, у травні 1881 р. до Львова завітав цирк Августа Кребсера (Cyrk Augusta Krembsera), який представив львів'янам довгоочікувані вистави верхової їзди та кінної дресури. Для виступів трупи Кребсера на Маєровській вулиці навпроти галицького Ощадного банку, за проектом Петера Фейта побудовано цирк, який відзначався елегантним облаштуванням зовні і зсередини. 4 травня відбулася інаугураційна вистава («Gazeta Narodowa», 1881, Nr. 101).

10 травня в цирку Кребсера відбулася велика вчорашня вистава на честь весільної церемонії Її Світлості принцеси Стефанії та Її Імператорської Величності, наступника престолу ерцгерцога Рудольфа. Для цього представлено нову програму за участі всіх першокласних митців, котрі демонстрували найкращі номери та досягнення у верховій їзді та найкраще підготовлених коней («Gazeta Narodowa», 1881, Nr. 107).

Наприкінці вистави, яка відбулася 14 травня, вперше представлено велику мисливську картину зі спеціально підготованими кінними стрибками у виконанні багатьох дам і чоловіків циркового товариства. Передбачалося долаття таких значних перешкод: живі огорожі, ірландські стіни і заповнений водою рів, 12 футів завширшки. Також представлено угорський танець Чікош (Czikosz) у виконанні жіночого квартету наїзниць пп. Жозефіни, Марієтти, Гізели та Ельвіри («Gazeta Narodowa», 1881, Nr. 111).

19 травня директор А. Кребсер уперше представив пантоміму у 8 картинах з танцями «Велике народне свято китайців», яка відбулася за електричного освітлення. У фіналі вистави демонструвався «Великий тріумфальний парад імператриці». Особливо відзначився майстерно навчений кінь імператриці. Зазначалося, що ця вистава ніколи раніше не представлялася в будь-якому цирку («Gazeta Narodowa», 1881, Nr. 115).

26 травня на денну гумористичну виставу кожен глядач міг безкоштовно привести дитину віком до 12 років, а ввечері відбулася гала-

вистава, організована на дохід улюбленця публіки, наїзника Альфреда Боорна (Alfred Boorn) («Gazeta Narodowa», 1881, Nr. 120).

29 травня вперше представлено виставу в 11 картинах «Карнавал на льоду», у постановці директора А. Крембсера, за участі всього складу трупи. Також задіяно балетних танцівників. Вистава відбувалася при електричному освітленні. Зазначалося, що всі костюми та реквізит були абсолютно новими («Gazeta Narodowa», 1881, Nr. 122).

Літній сезон у цирку Крембсера розпочинався великою комічною виставою на дохід клоуна Франсуа, під час якої відбувся виступ бенефіціара і всіх клоунів. Анонсувалася лотерея, у якій безкоштовно розігрувалася жива товста свиня, запропонована самим бенефіціаром («Gazeta Narodowa», 1881, Nr. 125).

У виставі 2 червня, з-поміж іншого, були представлені: гнідий арабський жеребець Рубін, навчений вищій школі верхової їзди паном Каролем Лоріхом; молодий пан Ян Белліні, котрий виконав свій майстерний стрибок на коні; російський жеребець без сідла Фігаро, на якому їздила пані Мілка Бредов; ризикований стрибок на коні, вперше виконаний жінкою, пані Юзефіною; східно-прусський породистий кінь Аїда, повільно керований пані Ульбінською; перший наїзник сучасності пан Альфред Боорн зі своїми сміливими вправами англійського жокея; перегони з перешкодами (*англ.* The Hurdle-Race), великий вольтиж «a la Ryszard» (у стилі Річарда) у виконанні пана Альфреда Крембсера; комічний виступ клоунів пп. Франсуа, Бранденштейна, Боно, Вейбі і Белліні; надзвичайні постановки на коні у виконанні пані Адели («Gazeta Narodowa», 1881, Nr. 126).

Наприкінці травня в познанському часописі «Dwutygodnik dla kobiet» писалося, що після виступів на польській театральній сцені пана Рапацького, який був надзвичайно популярним, у Львові з'явився цирк Крембсера, щоб змагатися не з драматичним мистецтвом, а з касою тодішнього очільника польської трупи пана Мілашевського. Зазначалося, що в той час як у театрі була порожнеча, цирк натомість активно відвідували. Режисер побачив порятунок у випуску історичної картини Л. В. Ласоти «Костюшко під Рацлавіцями», але численну аудиторію вдалося зібрати лише на три вистави, і потім публіка знову йшла насолоджуватися видом коней («Dwutygodnik dla kobiet», 1881, Nr. 18).

5 червня на сцені театру гр. Скарбека всьоме представлялася вистава «Костюшко під Рацлавіцями». У цей же час у Цирку Крембсера відбувалася благодійна вистава для бідних, яка традиційно збирала чималу аудиторію («Gazeta Narodowa», 1881, Nr. 128).

13 червня відбулася вистава в честь клоунів Хенрі та Джорджа, а також маленького наїзника (дитини) Я. Белліні («Gazeta Narodowa», 1881, Nr. 133). 14 червня представлено перший виступ непереверше-

ного наїзника Антоніо Бесана («Gazeta Narodowa», 1881, Nr. 135). 15 червня відбулася велика незвичайна вистава з абсолютною новою і особливою програмою; з-поміж інших, представлено перший виступ молодого Людвіка Бесана, надзвичайного у вольтижних оборотах і стрибках на коні («Gazeta Narodowa», 1881, Nr. 136). 18 червня відбулася велика гала-вистава на честь улюбленої артистки цирку пані Мілки Бредов («Gazeta Narodowa», 1881, Nr. 138). 21 червня, між іншими, представлено перший гостьовий виступ знаменитих гімнастів Петреску з театру Бежера в Парижі (одна дама і двоє чоловіків) з неперевершеними номерами повітряної гімнастики («Gazeta Narodowa», 1881, Nr. 140). 25 червня відбувся бенефіс сина директора наїзника Альфреда Крембсера («Gazeta Narodowa», 1881, Nr. 144). 28 червня, під час передостанньої вистави, відбувся єдиний виступ знаменитої атлетки і «королеви гармат» Міс Арабеллі в її надзвичайних атлетичних постановках із надзвичайно великими вагами і залізними прутами. Наприкінці виступу вона піднімала лівою рукою гармату і стріляла з неї, чого до неї ніколи не робила жодна жінка. 29 червня відбулася остання вистава цирку Крембсера у Львові («Gazeta Narodowa», 1881, Nr. 146).

Репертуар, представлений А. Крембсером, був достатньо різноманітним, і це дозволяло майже щоденно змінювати програму, заохочуючи публіку багаторазово відвідувати цирк. Успіх був беззаперечним, що дратувало львівську інтелігенцію, адже публіка майже не цікавилася виставами польського театру.

Краківська газета «Krakowianin» (1881, Nr. 7) писала, що Август Крембсер нехтував правилами, встановленими владою Львова, і іздив верхи там, де це було заборонено, чим налякав місцевих дїтлахів, а на зауваження двірників він із зарозумілістю відповів, що ніхто не в праві йому наказувати. Такий вчинок викликав захоплення «золотої молоді» Львова й «високого суспільства», для яких польська сцена і «Костюшко під Рацлавіцями» були не тільки байдужими, але й огидними, і вони закидали «циркового героя» вінками і квітами, тому що «свій завжди підтримує свого» (s. 4–5).

У книзі «Львівські театральні компанії 1872–1886 рр.» Агнешка Маршалек (1999) відзначала, що завдяки цирку Крембсера, який гостював у Львові, театр припинила відвідувати навіть найвідданіша аудиторія.

У другій частині дослідження історії польського театру у Львові, яке охоплює період 1881–1890 рр., Станіслав Шнюр-Пепловський (1891) писав, що з цирком Крембсера могла успішно конкурувати лише «оперетка», а фінансовий стан театру поліпшився лише після відїзду цирку з міста. Адам Мілашевський купив у Крембсера циркову споруду,

яка залишилася після гастролей, і перетворив її на тимчасовий літній театр. Будівля мала доволі зручне розташування в найвідвідуванішій частині міста, і, попри численні недоліки (дах над амфітеатром під час дощу протікав), нові театральні вистави відвідувало багато глядачів.

За трагічним збігом обставин, уночі 19 січня 1882 р. у цирку Кремсера у Бухаресті сталася пожежа. Хоча пожежна служба прибула надзвичайно швидко, будівля повністю згоріла, загинуло 3 артистів-наїзників (2 чоловіків і одна жінка) та 34 коней («*Gazeta Toruńska*», 1882, №. 17).

Наприкінці літа 1881 р. львівський часопис «Діло» (№. 65) інформував про прибуття до Львова Менажерії Клеберга (Menagerie Kleyberg (Kleeberg)), яка мала розміститись на вулиці Яновській. Зазначалося, що це була одна з найбільших менажерій із різноманітними та рідкісними звірятами.

Майже за 2 роки, у травні 1883 р. на вулиці Яновській відкрився наступний «один з найбільших європейських звіринців» — «Менажерія Клудського», у якому були зібрані майже всі тварини світу. О 4-й годині вдень та о 7-й годині вечора відбувалися вистави всіх тварин під керуванням відомого слов'янського приборкувача Антонію, а також годування. Зазначалося, що вперше в Європі були представлені: губатий ведмідь, гну (коник із ріжками) і як, шовковистий буйвол («*Gazeta Narodowa*», 1883, №. 108, s. 3).

Зазначалося, що чисельна аудиторія відвідувала менажерію Клудського, яка істотно виділялася з-поміж інших подорожуючих менажерій, зокрема завдяки різноманітності представлених зразків тварин і турботливому їх утриманню. Особливої уваги заслуговували дві пари левів та ведмедів. Серед інших тварин варто було побачити надзвичайно красиву ламу, верблюда, рогатого коника гну, а також прекрасний екземпляр рисі. У секції птахів варто було звернути увагу на чудового білоголового сипа і добре доглянутих орлів («*Dziennik Polski*», 1883, №. 111).

На початку червня сповіщалося, що до менажерії прибула пара королівських тигрів, а також, після трьох місяців годування курчатами та кроликами, публіці представлялися гігантські змії («*Gazeta Narodowa*», 1883, №. 123). Найближчим часом великий транспорт зі звірятами мав прибути з Гамбургу. Зоологічна вистава тривала з 9 ранку до 9 вечора («*Gazeta Narodowa*», 1883, №. 128). Загалом у Львові менажерія Клудського перебувала протягом місяця, і її вистави були надзвичайно популярними.

У травні 1884 р. публіку запрошували вперше побачити найменшу у світі чародійську карлицю Агнес (*пол.* Karliczka kuglarska

Agnes), 32 р., зріст — 80 см, яка демонструвала вистави вищої магії «a la profesor Basch» і виконувала «найзабавніші чародійські витівки» (пол. najzabawniejsze sztuki czarodziejskie). Агнес виступала разом із сестрою Марією, 42 р., зріст — 95 см. Видовище представлялося в Палаці на Галицькій площі, 10 (йдеться про будівлю Палацу Бельських, де сьогодні розміщується Львівський обласний будинок вчителя на вул. Коперника, 42 — О. О.). Зазначалося, що, попри маленький зріст, обидві дами з пропорційними фігурами. Вони вже мали честь виступати перед найгіднішими особами, здобувши загальне визнання в усьому світі. Програма їхньої вистави містила: 1. Викликання духів; 2. Чарівне дзеркало; 3. Зачароване кільце; 4. Срібний дощ; 5. Чарівний кубок (або Чарівна чаша); 6. Дешеві пасхальні яйця; 7. Універсальна електрика; 8. Магнітна дама («Gazeta Narodowa», 1884, Nr. 124, s. 4).

У липні 1884 р. на сцені театру гр. Скарбека була представлена магична вистава пана А. Седлецького та медіума пані Флори («Gazeta Narodowa», 1884, Nr. 153). Після магичного виступу демонструвалась величезна діорама (рухомі зображення) («Gazeta Narodowa», 1884, Nr. 155).

Підвищений інтерес публіки до магії, захоплення чаклунством, віра в можливість спілкування з духами спонукали антрепренерів до проведення значної кількості різноманітних магичних вистав. У червні 1885 р. в приміщенні міського казино у Львові, з різницею в кілька днів, відбувалися виступи «професора» Джованні Мереллі, найвеличнішого чаклуна того часу, заклинателя духів, мага, фізика і спіритиста, який уперше у Львові демонстрував найбільше диво XIX ст. під назвою «Asra-Asra-Asra», представляв явлення справжніх примар та «сцену на кладовищі» з «Роберта Диявола», під час якої померлі повставали з могил, та мага і віртуоза «професора» Сент Романа, який разом з доньками Ізабеллою, віртуозкою, і Мелітою, чарівницею, представляв велику нововинайдену магично-мімічно-музичну виставу («Gazeta Narodowa», 1884, Nr. 127). Про ці магичні вистави «Gazeta Narodowa» писала, що п. Роман набагато менше використовував інструменти для своїх штук, і через це більше дивував своєю майстерністю, ніж фокусник і відгадувач думок «a la Cumberland» п. Мереллі, головна сила якого полягала в магичному мистецтві спілкування з примарами (1885, Nr. 130, s. 2).

Навесні 1885 р. до Львова завітав «Кінний італійський цирк Сідолі» («Circolo Equestre Italiano Sidoli»). Перша велика вистава відбулася 25 квітня («Gazeta Narodowa», 1885, Nr. 94). Зазначалося, що вистави в просторому цирку на площі Каструм розпочалися в суботу і надалі щоразу приваблювали натовпи глядачів. Багато людей щоденно не встигали купити квитки. Перша вистава засвідчила високий рівень трупи вольтижерів і вольтижерок та вишуканих гімнастів. Дресура коней

могла задовольнити навіть найвибагливіші претензії. Високим рівнем майстерності відзначалися виступи наїзників. Однак головною силою цієї компанії, безсумнівно, були незвичайні гімнасти. Гардероб артистів був доволі бідним. Вистави відбувалися за газового освітлення. Зелене полотно, що простягалося над цирком і слугувало його дахом, справляло приємне враження. Серед численних номерів, які представляла трупа Сідолі, передусім згадувались «римські мармурові статуї» у 20 прекрасних образах, що були ілюстрацією галереї картин Мікеланджело, прекрасно представлених чудовими гімнастами братами Шарселлі, а також «ікарійські ігри» («*Dziennik Polski*», 1885, Nr. 97, s. 2).

Слід нагадати, що цирк Теодора Сідолі був відомий львів'янам, адже його трупа вже виступала у Львові 1865, 1872 та 1873 рр. Утім, наведені схвальні відгуки в польській «*Gazeta Narodowa*» 1885 р. контрастували із заміткою в цій газеті 1873 року (Nr. 97), у якій писалося про погано навчених коней і наїзників, котрі падали. За майже 20 років творчого життя Сідолі досяг видатних звершень і здобув репутацію одного з провідних цирків, які виступали на теренах Австро-Угорщини, Італії та Румунії (Saltarino, 1895) (ілюстрація 1).

Про конкуренцію, яку склав цирк Сідолі польському театру, писав Станіслав Шніур-Пепловський (1891): натовпи глядачів йшли до цирку, щоб побачити виступи сміливої наїзниці Медеї Сідолі. Це непокоїло очільника польської трупи Яна Добжанського.

10 липня Сідолі влаштував благодійну виставу, прибуток від якої передавався місцевому Будинку Провидіння, де мешкали львівські бідняки. У програмі задіяли найвидатніші сили трупи, зокрема і улюбленицю глядачів Медею Сідолі, а на завершення представили пантоміму «Попелюшка» («*Kurjer Lwowski*», 1885, Nr. 186).

Наприкінці липня цирк Сідолі залишив Львів і попрямував повним складом до Берна. На останньому виступі цирк був переповнений, а ввечері в касі закінчувалися квитки («*Kurjer Lwowski*», 1885, Nr. 203).

У травні 1887 р. Т. Сідолі знову звернувся до міської ради Львова за дозволом побудувати цирк на площі Каструм або на вулиці Яновській, з приводу чого в раді довго дискутували. Один з членів ради, який підтримував спорудження цирку, але побоювався, що це погано впливатиме на молодь, запропонував надати пану Сідолі дозвіл на будівництво цирку за умови, «що молоді люди не матимуть допуску до репетицій». У результаті більшістю голосів було вирішено дозволити будівництво цирку на площі Каструм за оплату 3000 золотих флоринів; вистави мали відбуватися з 1 червня до кінця вересня, і з кожного виступу Сідолі мав сплачувати 4 золотих флорини у фонд підтримки бідних м. Львів («*Dziennik Polski*», 1887, Nr. 133, s. 3).



1. Теодор Сідолі. Джерело: Saltarino, Signor – Artisten-Lexikon: biographische Notizen über Kunstreiter, Dompteure, Gymnastiker, Clowns, Akrobaten, Specialitäten etc.: aller Länder und Zeiten / S. Saltarino. – Düsseldorf: Druck und Verlag von Ed. Lintz, 1895. – S. 195

Незабаром львівська газета «Iskra» писала, що цирк пана Сідолі, який завітав до Львова на початку червня і розклав свої «пенати» у дерев'яній будівлі на площі Каструм, спочатку збирав натовпи публіки, однак незабаром інтерес громадськості до загнузаних коней, лукавих клоунів та амазонок почав згасати; цирк не розраховував на сприятливий гороскоп у майбутньому і, здавалося, мав намір залишатися у Львові коротший час, ніж планувалося від самого початку (1887, Nr. 12). Утім, здається, це була, радше, суб'єктивна думка, зумовлена упередженим ставленням редакції видання до циркового мистецтва, ніж аналізом реального стану справ у цирку Сідолі. На початку липня в часописі «Dziennik Polski» (1887, Nr. 187) писалось, що виступи трупи пана Сідолі користувалися постійним заслуженим успіхом у львів'ян, завдяки добірній програмі і точності виконання кожного її номеру. Улюбленцями публіки стали: родина Сідолі, оскільки їхня над-

звичайна сміливість і спритність були дивовижними; видатні гімнасти Бенедетті; клоун Харіссон, кожен виступ котрого викликав справжній ентузіазм; неперевершений у різних витівках і відмінний гімнаст. 6 липня вперше представлено композицію «Римські цифри», бездоганно виконану пп. Стракайя, Конті, Мерклем і Ріккобоні. Оригінальна продукція сподобалася аудиторії і отримала гідний прийом.

8 липня 1887 р. в Цирку Сідолі представлено пантоміму «Великий бал-маскарад» (пол. «Wielki bal maskowy») з Паризького іподрому в постановці пана А. Стракайя. 9 липня вперше продемонстровано велику пантоміму «Карнавал на льоду», за участі 80 артистів трупи («Dziennik Polski», 1887, Nr. 187). На завершення вистави, яка відбулася 19 липня, відбувся показ пантоміми «Марко Боззарі під стінами Міссолунгі», битви на Сході (облога Міссолунгі, — епізод війни за незалежність Греції, 1821–1832 рр. — *О. П.*), з маршами і танцями. У трьох актах представлялися кінні та піші батальні сцени, поставлені паном Стракайя. Дійство завершувалось Великою сутичкою при бенгальському освітленні («Dziennik Polski», 1887, Nr. 198).

1 вересня в цирку Сідолі відбулася велика вистава-бенефіс на честь уродженки Львова, вольгижерки пані Юлії, а також дресирувальника

коней і наїзника пана Я. Тардіні. На арені вперше представлений шотландський кінь на прізвисько Кастор, якого бенефіціант придбав у Львові і тренував протягом трьох тижнів. На завершення відбулася велика пантоміма з балетом «Золота краватка», поставлена балетмейстером Луїджі Божа. 2 вересня відбулася благодійна вистава на честь стипендіального фонду товариства «Родина», а під час вистави 3 вересня вперше представлено пантоміму «Попелюшка» («Dziennik Polski», 1887, Nr. 242). В останній тиждень перебування у Львові на арені цирку Сідолі продемонстрований дивний слон на прізвисько Блондін, який, як повідомлялося, їздив на велосипеді, гуляв по мотузці і вмів грати. Разом із Блондіном, у постановках були задіяні поні Оскар і мавпа Йокко. На завершення вистави представлено пантоміму «Зразковий паризький будинок» (пол. «Wzorowy pensjonat paryski») у постановці Луїджі Божа («Dziennik Polski», 1887, Nr. 254).

Як і передбачалося, цирк Сідолі перебував у Львові до кінця вересня 1887 р. Прогнози скептично налаштованих кореспондентів польської газети «Iskra» не справдилися.

Улітку 1888 р. львів'яни очікували на вистави «цирку Борна». На початку червня писалося, що до Львова прибув перший адміністратор і секретар цього «великого американського мистецького закладу», віденський письменник Річард Лінденберг, щоб здійснити всі необхідні приготування. Сам цирк прибув до Львова окремим потягом вранці 8 червня, а ввечері мала відбутися перша вистава. Повністю накритий, захищений від вітру та дощу гігантський цирковий намет, здатний вміщувати 3000 осіб, був встановлений зі справжньою американською швидкістю протягом декількох годин на площі Каструм. Передбачалося лише 10 вистав, тому що власник трупи Луїс Борн заклався з графом Х. у м. Великий Варадин (нині м. Орадя в Румунії), що протягом двох місяців він покаже вистави в усіх великих містах регіону: на шляху до Львова виступи вже відбулися в Стрию. Трупа налічувала 90 осіб і складалася з першокласних митців, серед яких значилася група прекрасних молодих дам. У стайні перебувало 50 чудових коней, дресированих гігантських слонів, верблюдів тощо («Kurjer Lwowski», 1888, Nr. 155, s. 5). (ілюстрація 2).

У програмі цирку Борна, серед іншого, були представлені: «Жінка-жокей» у виконанні пані Адели Россі (з цирку Хенглі в Лондоні); велике кінне «pas de deux» (Адела і Клотильда Россі, до цього часу не бачене в такому виконанні; пан Фред Кук, відомий англійський наїзник (з цирку Ренца); пані Клотильда Россі в надзвичайних постановках на дроті; пані Емма Стоудлі із захоплюючими стрибками через повітряні кулі та обручі; відмінна силова їзда у виконанні пані Грейс Едвардс; пан Вуді, неперевершений сальтоморталіст і наїзник на неосідланому

Неодwołalnie tylko 10 dni.

Wielki angielsko-amerykański

CYRK BORNA

Dziś w sobotę dnia 9. czerwca o godz. 8 wieczór
w olbrzymim cyrku namiotowym na placu Gastrum
Wielkie przedstawienie galowe
z bardzo najświetnym i obfitym programem.

Występ całego towarzystwa, składającego się z pierwszorzędnych sił artystycznych. Między innymi: Żołnierz żółtej pani **Adela Rossi** (z cyrku Hoopla w Londynie), «Grande pas des deux» wykonują państwo **Adela i Klotylda Rossi** (w takim wykonaniu dotąd nie widziane), **Pan Fred Cooke** sławny jeździec angielski (z cyrku Renza), **Panna Klotylda Rossi** w przedłożeniu nadzwyczajnych na linie drutowej, **Pani Emma Stoodley** w podziwianiu godnym skoku z balony i obrotów, **Pani Grace Edwards** wyborna jeźdźczyni parafes, **Pan Woodie** nieprzeciętny saltomontalista i jeździec na nieosiodłanym koniu, **Pan Willy Henberger** doskonały jeździec i trener koni, **Panna Ghika** znakomita jeźdźczyni, **Sławni angielscy kłowni** pp. **Mathiewa, Zosky i t. d.** Tuziel

Tresowane olbrzymie Słonie
tresowane i wyprowadzone przez p. Perelmanna. 1615

BALET

Utwory muzyczne wykon. własna kapela.

Jutro w niedzielę d. 10. czerwca

Dwa uroczyste przedstawienia
początek pierwszego o godz. 4 po poł. drugiego o godz. 8. wieczór.

W poniedziałek dnia 11. czerwca o godz. 8 wieczór
WIELKIE GALOWE PRZEDSIĄWIENIE

Nowy program

CENY MIEJSC: Carole 2 złr. -- Miejsca samorowane 1 złr. 50 ct. -- I. miejsce 1 złr. -- II. miejsce 50 ct. -- III. miejsce 30 ct. -- Dzieci niżej lat 10 i wojakowie od feldfina niżej płacą tylko połowę na 1. II. i III. miejsce.

Kasa cyrku otwarta od godz. 9--10 przedpołudniem i od godz. 3 popołudniu

Do wiadomości: Namiot cyrkowy jest zupełnie nieprzemakalny, a Szwarcowa Publiczność jest od wiatru i deszczu ochroniona.

NB. Wskutek złotego planu podróży nie może ani jedno przedstawienie w tygodniu być odwołane, jak w dopisie nie spodziewano, dlatego w niedzielę 17. czerwca 1888 obchodzi się nieodwołalnie przedstawienie pożegnania z największymi asenonkami

LOUIS BORN, właściciel cyrku i dyrektor.

2. Реклама гастролей Цирку Борна у Львова.

Джерело: «Gazeta Narodowa». 1888.
Nr. 133. 10.06. (S. 4)

коні; пан Віллі Хенбергер, відмінний дресирувальник і вершник; славетні англійські клоуни пп. Метьюз і Фріскі. Також гідним особливої уваги атракціоном були слони, представлені п. Перельманом. До складу трупи входили балет та власна капела музикантів. Окремо наголошувалось, що цирковий намет повністю є водонепроникним, а шановні глядачі захищені від вітру та дощу («Kurjer Lwowski», 1888, Nr. 155).

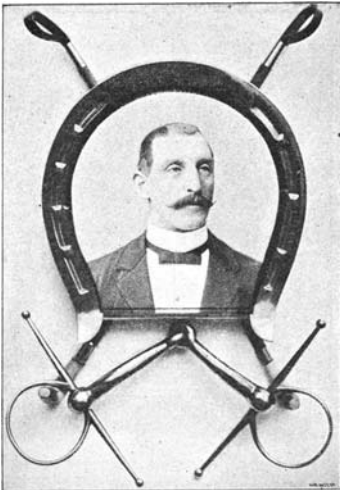
Критики вчоргове надавали різні оцінки художніх якостей вистав. «Gazeta Narodowa» (1888, Nr. 133) писала, що конструкція цирку була надзвичайно безпечною. Єдиний недолік — незручне розташування сидінь, які бажано було б підняти вище і розташувати амфітеатрально, що дозволило б краще бачити арену. У програмі, передусім, вирізнялися молоді гарненькі вольтижерки, непогані коні і пара великих слонів. Окрім майстерної їзди на неосідланому коні у виконанні пані Россі та відмінної ходьби на мотузці, однією з найчарівніших частин програми були дуже цікаві гімнастичні вправи босоніж на вільно вертикально висячому ціпку у виконанні японського артиста Кі-Че. Водночас газета «Iskra» (1888, Nr. 31) відзначала, що іноземці часто нехтують Львовом, і характеризувала цирк Борна, як «ярмаркову халупу». Зазначалося, що власник хвалився двома слонами, водночас репертуар цирку здавався настільки бідним, що ледве дозволяв показати дві різні програми. Оглядач сподівався, що пан Борн дотримає свого слова залишити Львів після десяти днів, тому що йому, насправді, не було чим похвалитися. Зрештою, зазначалося, що цей, так званий, цирк гастролював у великих містах Галичини, і ці кілька слів мали стати застереженням для провінційних читачів (цей відгук мав стати застереженням для провінційних глядачів від відвідувань низькоякісних вистав — О. О.) (s. 2). Утім, така характеристика навряд чи висвітлювала об'єктивний стан гастролей, а радше відображала усталене упереджене ставлення до циркових виступів певного прошарку польської громади Львова. Зважаючи на факт суперництва між цирком

і польським театром та намагання останнього будь-якими засобами втримати аудиторію, подібна думка, висловлена в польській пресі, зовсім не здається дивною.

У квітні 1889 р. часопис «Діло» сповіщав, що рада Львова ухвалила, попри сильну опозицію окремих радних членів, дозволити цирковому підприємцеві Альберту Шуману виставити на місці навпроти «Народного Дому» цирк за умов, що він сплачуватиме за місце по 1200 золотих гульденів щомісячно, дасть дві вистави на користь бідних міста Львова й під час будови і розбирання цирку щоденно сплачуватиме по 15 золотих гульденів. Будівництво цирку мало розпочатися 15 квітня, а перші вистави мали відбутися 15 червня. Зазначимо, що в описаний період Альберт Шуман уважався одним із найуспішніших циркових підприємців. У біографічному довіднику артистів цирку «*Artisten lexikon*» 1895 р. його названо «визнаним цирковим корифеєм». Заслуговує уваги факт, що перед гастролями в Галичині він також відвідав Київ та Одесу (Saltarino, 1895) (ілюстрація 3).

16 червня «*Gazeta Narodowa*» (1889, Nr. 138) інформувала, що цирк Шумана прибув до Львова вранці окремих поїздом, а 17 червня в газеті «Діло» (1889, 17.06) писалося про те, що до міста завітав так довгоочікуваний львів'янами цирк Шумана. Перша вистава, яка відбулася напередодні, вдовольнила найвибагливіших глядачів. Персонал цирку становив 100 осіб; знавці відзначали найвищий рівень кінної дресури і заявляли, що цирк Шумана міг сміливо конкурувати зі славетним віденським цирком Ренца. Дерев'яна циркова споруда на площі Каструм була просторою і передбачала всі необхідні засоби безпеки. Цирк Шумана мав перебувати у Львові протягом лише шести тижнів, і тому всі його шанувальники мали встигнути відвідати вистави.

У часописі «*Gazeta Narodowa*» (1889, Nr. 139) з приводу першої вистави вийшла замітка під назвою «Нахабство», у якій писалося: «Цирк Шумана, що радує наше місто з вчорашнього дня, уважав за доцільне пропагувати в нас культ Московії. Вчора викликало велике обурення те, що вхідні квитки друкувалися лише російською мовою. Що б робили французи, якщо б до них приїхав цирк і видавав німецькі квитки? Що відповідатимуть на це циркові захисники, до яких польський театр висловлює свою вдячність за те, що він повинен був втекти від пруських клоунів у російській обгортці?» (s. 2). Цей епізод є красномовним свідченням, по-перше, проблеми сприйняття цирку конкурентом для театру і, по-друге, міжетнічних протиріч у Львові, навіть у випадку з таким невербальним і космополітичним мистецтвом, як цирк. Пояснення такого прикрого для поляків інциденту полягає саме в тому, що цирк Шумана прибув до Львова з території Російської Імперії, де квитки надрукували російською мовою. Адміністрація цирку, радше за



3. Альберт Шуман.

Джерело: Saltarino, Signor – Artisten-Lexikon : biographische Notizen über Kunstreiter, Dompteure, Gymnastiker, Clowns, Akrobaten, Specialitäten etc. : aller Länder und Zeiten / S. Saltarino. – Düsseldorf : Druck und Verlag von Ed. Lintz, 1895. – S. 188

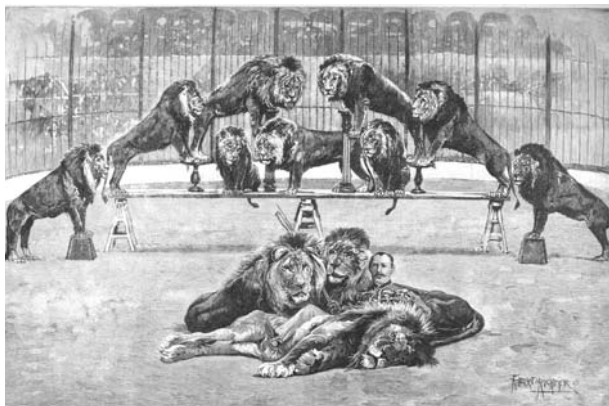
всі, просто не була обізнаною в особливостях місцевого «мовного» питання і не передбачила реакції «гонорових» поляків на таку, здавалося б, дрібницю, як квиток на виставу. Однак цей інцидент жодним чином не вплинув на відвідуваність. Зрештою цирк Шумана перебував у Львові до середини вересня, що було вдвічі більшим терміном, ніж заплановані та анонсовані 6 тижнів.

У львівських газетах друкувалася програма вистав, яка регулярно змінювалася, а розмаїття атракціонів і задіяний артистичний склад доводили, що до Львова справді завітав один із кращих цирків світу.

Одним із провідних атракціонів у програмі цирку Шумана був виступ приборкувача левів пана Жюля Сіта (Jules Seeth) («Gazeta Narodowa», 1889, Nr. 144). (ілюстрація 4). Писалося, що водночас із засіданням міської ради, у клітці в цирку Шумана ричало вісім левів («Gazeta Narodowa», 1884, Nr. 145). Слід зазначити, що приборкувачі левів виступали у Львові ще в першій половині XIX ст. Доречно згадати виступ 1839 р. уродженця Львова Карла Тірі, який пестив добре прирученого азіатського лева («Mnemosyne», 1839, Nr. 48). Утім, подібні виступи були частиною демонстрацій у звіринцях (менажеріях). Номер Жюля Сіта став першим виступом дресированих хижих звірів саме в цирковій програмі. Вражає і кількість левів, які одночасно перебували на арені цирку.

Сам директор Альберт Шуман виводив на манеж вишколених коней. 27 червня він представив 6 жеребців і особисто керував трійкою. Також у виставі був продемонстрований Римський тріумфальний парад за участі 12 коней, 4 чоловіків і 4 дам («Gazeta Narodowa», 1889, Nr. 146). 29 червня Шуман виводив на арену 10 огирів; також була представлена комічна пантоміма «Кавоварки» і відбувся виступ клоунів Уоллса, Жерома і Жерера («Gazeta Narodowa», 1889, Nr. 148).

На початку липня «Gazeta Narodowa» (1889, Nr. 153) писала, що львівський театр, завдяки турботі міської ради про цирк, був змушений втекти зі Львова і вести циганське життя. Наразі трупа виступала в Коломиї.



4. Дресировані леви Жюля Сіта (малюнок Альберта Ріхтера).
Джерело: *Illustrirte Zeitung*. 1896. Nr. 2756. 25.04. (S. 504)

Тим часом, циркові вистави продовжували вражати публіку. 2 липня відбувся бенефіс Жюля Сіта («*Gazeta Narodowa*», 1889, Nr. 149); 3 липня — перший виступ жокея пана Гетце («*Gazeta Narodowa*», 1889, Nr. 150); 5 червня був вперше представлений Великий балетний дивертисмент у виконанні 20 танцівниць, соло в якому виконували пп. Берта Хаппе, Ходзіні і міссіс Кніп («*Gazeta Narodowa*», 1889, Nr. 152). 7 липня відбувся перший виступ клоуна Альбрехта («*Gazeta Narodowa*», 1889, Nr. 154); 9 липня — бенефіс і гала-вистава на честь братів і сестер Росці (наїзників — *О.П.*) («*Gazeta Narodowa*», 1889, Nr. 155). 10 липня вперше виступав атлет Кароль Абс («*Gazeta Narodowa*», 1889, Nr. 156), який представлявся в програмі, як «найсильніший у світі» (!?) («*Gazeta Narodowa*», 1889, Nr. 158, с. 4). 13 липня відбувся бенефіс клоуна Майкла, який, зокрема, виступав зі своїми дресированими свинєю і козлом («*Gazeta Narodowa*», 1889, Nr. 159). 14 липня було вперше представлено велику пантоміму на конях «Свято Чікосів, тобто весілля в Пусті» (*пол. Festyn Czikosów czyli wesele w Pusta*) («*Gazeta Narodowa*», 1889, Nr. 160).

Наприкінці липня Кароль Абс провів на арені кілька двобоїв з боротьби: 20 липня атлет змагався за винагороду з людиною в масці («*Gazeta Narodowa*», 1889, Nr. 144), 24 та 25 липня — двічі з паном Юзефом Фіалковським («*Gazeta Narodowa*», 1889, Nr. 168), 28 липня — з візником Яном Скибою («*Gazeta Narodowa*», 1889, Nr. 172). 30 липня Кароль Абс мірявся силою одразу з п'ятьма чоловіками («*Gazeta Narodowa*», 1889, Nr. 173). Традиційно боротьба викликала ажіотаж серед мешканців Львова.

31 липня відбулася презентація вищої школи верхової їзди у виконанні пана Яна Стіпала (Jana Stipal), сина місцевого тренера верхової їзди Мар'яна Стіпала. Також у програмі представлена пантоміма «Веселі гейдельбержці» за участі всіх артистів трупи («Gazeta Narodowa», 1889, Nr. 174).

У серпні на львів'ян чекало чимало сюрпризів. 1 серпня відбувся показ історичної пантоміми «Битва під Плевною» («Gazeta Narodowa», 1889, Nr. 175), 4 серпня — перший виступ японських артистів Камакіці (5 осіб) з небаченими досі «штуками» («Gazeta Narodowa», 1889, Nr. 178). 6 серпня відбувся бенефіс і гала-вистава на честь дружини директора пані Шуман. Разом з пані Веїлс (р. Weils), жінки представили номер «Гра троянд» (Jeu de la Rose) («Gazeta Narodowa», 1889, Nr. 180). 9 серпня вперше було представлено пантоміму «Велике англійське полювання на оленів» («Gazeta Narodowa», 1889, Nr. 182). 20 серпня відбувся перший виступ майстерного наїзника п. Єжи Лояля з його дресированими голубами; Альберт Шуман представив «Великий вагонний променад», запряжений чотирма жеребцями; відбувся виступ вольтижера пана Панаїті в образі американця. На завершення представлялася комічна пантоміма «Севільський Цирульник» («Gazeta Narodowa», 1889, Nr. 190). 22 серпня відбувся показ комічної пантоміми «Теща». Також були представлені «Перегоні з перешкодами» — перестрибування верхи через паркани, стіни і 15-футовий широкий водоналивний жолоб («Gazeta Narodowa», 1889, Nr. 192). 23 серпня відбувся перший виступ гротеск-наїзниць Хедвікі Лояль, а Джордж Лояль вперше виступив на неосідланому коні. На завершення вистави вперше представлено пантоміму «Бал-маскарад» («Gazeta Narodowa», 1889, Nr. 193). 28 серпня відбувся перший показ балетної вистави «Мікадо, або один день в Тітіпу», аранжованої з однойменної оперети та поставленої Альбертом Шуманом («Gazeta Narodowa», 1889, Nr. 197). 31 серпня відбувся перший виступ всесвітньовідомої трупи акробатів і гімнастів, що складалася з 12 виконавців (панів та панянок; між ними була одна чорношкіра жінка зулуска) під керівництвом професора Антоніо («Gazeta Narodowa», 1889, Nr. 200).

Наприкінці серпня Альберт Шуман звернувся до міської ради з проханням дозволити продовжити виступи на площі Каструм до кінця вересня («Gazeta Narodowa», 1889, Nr. 192), і невдовзі отримав дозвіл на продовження гастролей до 15 вересня («Gazeta Narodowa», 1889, Nr. 194).

3 вересня відбувся перший виступ польського клоуна Олександра Петрусинського (Aleksandra Pietrusińskiego) («Gazeta Narodowa», 1889, Nr. 202), 5 вересня — перший виступ знаменитої наїзниць на неосідланому коні міс Емелі з цирку Ренца і перший виступ гротеск-наїзника

п. Леонардо («Gazeta Narodowa», 1889, №. 204). 6 вересня відбувся бенефіс на честь акробатичного товариства пана Антоніо. Уперше було представлено номер у жанрі повітряної гімнастики «Повітряна драбина» (*фр.* L'Escalier Aérienne), виконаний чорношкірою зулускою пані Барбарою («Kurjer Lwowski», 1889, №. 247). 7 вересня відбувся перший виступ англо-американського клоуна Яна Клермона (р. Jana Clermont) з його чудовими дресированими віслюками, свинями і гусами («Kurjer Lwowski», 1889, №. 248). 13 вересня вперше представлено велику пантоміму «У нюрнберзькому магазині іграшок, тобто рухомих ляльок», у якій, окрім численних артистів трупи обох статей, були задіяні балет та 30 дітей («Kurjer Lwowski», 1889, №. 254). 18 вересня відбулася традиційна для цирків благодійна вистава на користь місцевого Будинку праці за участі всіх ангажованих артистів, 19 вересня — останній виступ, а 20 вересня трупа вирушила спеціальним потягом до Кракова («Gazeta Narodowa», 1889, №. 216).

Гастролі цирку Шумана у Львові були показовим прикладом того, наскільки врізноманітнілося мистецтво цирку наприкінці 1880-х рр. На арені представлялися виступи наїзників, кінна дресура, хижі звірі, найсильніші атлети, артисти з далекої Японії та екзотичної Африки.

Цирк, який розпочинався з кінних вистав на арені амфітеатру Естлі, у яких паузи між виступами наїзників заповнювали акробати, жонглери і клоуни, за майже 100 років (відносно 1880-х рр.) перетворився на багатогранне, синтетичне мистецтво, яке об'єднувало останні досягнення в силі, спритності, майстерності володіння тілом, як в акробатиці і гімнастиці, так і в балетному танці, а також дресуру різних звірів, від голубів і свиней до левів і слонів, клоунаду. Кожен із жанрів цирку мав свої особливості й своїх прихильників. Завдяки багатству представлених жанрів і розмаїттю номерів, їх видовищності і, особливо, небезпеці, яка нерідко супроводжувала виступи, публіка захоплювалась цирковими видовищами й масово їх відвідувала. Прогрес розвитку і популярності цирку в XIX ст. був дивовижним і феноменальним. Популярність цирку серед широких верств населення дозволяла підприємцям вести успішну справу, ставати заможними і респектабельними громадянами. Такі постаті, як А. Шуман, Т. Сідолі, К. Клудський, які гастролювали, зокрема і у Львові, стали видатними діячами цирку і засновниками національних течій у цирковому мистецтві багатьох європейських країн.

Директори цирків залучали до вистав кращих артистів з усього світу. У різних містах Європи відкривалися агентства, які ангажували артистів до програм цирків і вар'єте по всьому світу. У 1882 р. в Дюссельдорфі, під редакцією Германа Вальдемара Отто, відомого під псевдонімом Синьйор Сальтаріно, почав друкуватися німецькою мовою популярний

журнал «Артист» («Der Artist»), який став посередницьким засобом у відносинах між директорами видовищних закладів і артистами цирку та вар'єте (Saltarino, 1895). В останній чверті XIX ст. театри-вар'єте з видовищними шоу-програмами за участі артистів «циркових» жанрів ставали надзвичайно популярними місцями відпочинку і розваг серед заможних громадян. У Львові в цей період такі вистави відбувалися в міському казино й закладі «Орфеум» Германа Клінгсберга. У рекламних оголошеннях «Grand Etablissement Klingsberg» визначалося як єдине місце веселощів у Львові «a la Ronacher» у Відні (нині Das Ronacher — театр у Відні; в описаний період Etablissement Ronacher було вар'єте зі столами та стільцями. Під час виступу глядачам дозволялося пити, їсти й палити). У жовтні 1889 р. в Орфеумі відбувся виступ відомої артистки на висячій трапеції міс Клерті («Kurjer Lwowski», 1889, Nr. 283). Іноді акробатичні та магічні виступи представлялися на сцені Театру гр. Скарбека.

Висновки. У 1880-х рр. слід відзначити популярність серед львів'ян різноманітних магічних вистав. Якщо в наш час вистави подібного формату сприймаються несерйозно і асоціюються з шарлатанством, то в XIX ст. публіка надзвичайно захоплювалась спиритичними сеансами і з довірою ставилась до різних видів «чаклунства».

Розвиток акробатичних та гімнастичних жанрів і залучення новостворених оригінальних номерів до програм циркових вистав значно збагачувало і урізноманітнювало мистецтво цирку. На афішах 1880-х рр. трапляються номери, які були представлені у Львові вперше.

Значніша роль у циркових виставах відводилась клоунаді, мистецтво якої також активно розвивалося. На честь клоунів влаштовувалися окремі гала-вистави.

Провідне місце в циркових виставах, поряд з майстерною верховою їздою, посідали покази великих пантомім із різноманітними сюжетами, від казкових до історичних, з масовими сценами, танцями, змінами декорацій.

Суттєвим недоліком конструкції циркових будівель залишались нехтування технікою безпеки й недосконалість опалювальних засобів у холодну пору року, що іноді призводило до пожеж у цирках. Окрім згаданої пожежі в цирку Крембсера 1882 р., у січні 1883 р. сталася масштабна пожежа під час вистави у цирку в м. Бердичів, яка забрала кілька сотень життів, про що докладно писали, зокрема, і львівські газети («Dziennik Polski», 1883, Nr. 15). Водночас слід відзначити технічні новації, які запроваджувались у цирках. Вистави проводились із використанням електричного освітлення, замість дерев'яного купола дах над ареною накривався полотном.

Слід відзначити, що Львів не мав стаціонарного цирку, і для кожних гастролей спеціально будувалося циркове приміщення. 1888 р. для виступів трупи Л. Борна цирковий намет було встановлено за один день!

Артисти, для більшої видовищності своїх номерів, надмірно ускладнювали трюки, що іноді призводило до травмування в процесі виступів. Під час львівських гастролей у цирку Сідолі 1885 р. упала з коня провідна артистка трупи Медея Сідолі («Gazeta Narodowa», 1889, Nr. 144), травма якої була незначною, і вона продовжувала виступи; також упав з коня і зламав ногу наїзник пан Ріккобіні («Kurjer Lwowski», 1885, Nr. 149).

Подібні випадки описувались пресою докладніше за вдалі виступи. Прагнення відчуття небезпеки і очікування побачити виконання екстремальних трюків були одними зі стимулів відвідування циркових вистав пересічною аудиторією.

У 1880-х рр. циркові виступи були надзвичайно популярними у Львові. На арені цирків, які відвідували Львів, виступали і уродженці галицької столиці. Водночас цирк залишався основним конкурентом для театру й іноді саме з цієї причини зазнавав критики у польській пресі. Міська рада Львова, приймаючи рішення щодо надання дозволів на гастролі, намагалася враховувати як інтереси театру, так і потреби громадськості в циркових видовищах.

Перспективи подальших досліджень. У пропонованій статті висвітлено лише деякі аспекти розвитку львівського цирку упродовж ХІХ ст. Автор продовжує дослідницьку і пошукову роботу, що має на меті хронологізацію циркових виступів та визначення статусу циркового мистецтва в культурному просторі на західноукраїнських землях наприкінці ХVІІІ — на початку ХХ ст.

Список посилань

- Діло (1881, 22.08 (03.09), 65).
Діло (1889, 08.04). Відновлено з <https://zbruc.eu/node/20989>
Діло (1889, 17.06). Відновлено з <https://zbruc.eu/node/23800>
Dwutygodnik dla kobiet (1881, 28.05, Nr. 18). *Pismo belletrystyczne i naukowe*.
Dziennik Polski (1883, Nr. 15, 19.01).
Dziennik Polski (1883, Nr. 111, 17.05).
Dziennik Polski (1885, Nr. 97, 29.04).
Dziennik Polski (1887, Nr. 133, 14.05).
Dziennik Polski (1887, 08.07, Nr. 187).
Dziennik Polski (1887, 19.07, Nr. 198).
Dziennik Polski (1887, 01.09, Nr. 242).
Dziennik Polski (1887, 13.09, Nr. 254).
Gazeta Narodowa (1873, Nr. 40, 13.02).
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 101, 04.05).

Gazeta Narodowa (1881, Nr. 107, 11.05).
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 111, 15.05).
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 115, 20.05).
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 120, 26.05).
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 122, 29.05).
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 125, 02.06).
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 126, 03.06).
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 128, 05.06).
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 133, 12.06).
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 135, 15.06).
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 136, 16.06).
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 138, 19.06).
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 140, 22.06).
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 144, 26.06).
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 146, 29.06).
Gazeta Narodowa (1883, Nr. 108, 13.05).
Gazeta Narodowa (1883, Nr. 123, 02.06).
Gazeta Narodowa (1883, Nr. 128, 08.06).
Gazeta Narodowa (1884, Nr. 124, 29.05).
Gazeta Narodowa (1884, Nr. 153, 04.07).
Gazeta Narodowa (1884, Nr. 155, 06.07).
Gazeta Narodowa (1885, Nr. 94, 25.04).
Gazeta Narodowa (1885, Nr. 127, 06.06).
Gazeta Narodowa (1885, Nr. 130, 10.06).
Gazeta Narodowa (1888, Nr. 133, 10.06).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 138, 16.06).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 139, 18.06).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 144, 25.06).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 145, 26.06).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 146, 27.06).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 148, 29.06).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 149, 02.07).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 150, 03.07).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 152, 05.07).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 153, 06.07).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 154, 07.07).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 155, 09.07).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 156, 10.07).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 158, 12.07).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 159, 13.07).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 160, 14.07).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 164 i 165, 20.07).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 168, 24.07).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 172, 28.07).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 173, 30.07).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 174, 31.07).

- Gazeta Narodowa* (1889, Nr. 175. 01.08).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 178. 04.08).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 180. 07.08).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 182. 09.08).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 190. 20.08).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 192. 22.08).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 193. 23.08).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 194. 24.08).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 197. 28.08).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 200. 31.08).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 202. 03.09).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 204. 05.09).
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 216. 19.09).
Gazeta Toruńska (1882, Nr. 17. 21.01).
Iskra (1887, Nr. 12). (Wychodzi dwa razy na miesiąc).
Iskra (1888, Nr. 31).
Krakowianin. Pismo dwutygodniowe(1881, Nr. 7. 28.05).
Kurjer Lwowski (1885, Nr. 149. 31.05).
Kurjer Lwowski (1885, Nr. 186. 08.07).
Kurjer Lwowski (1885, Nr. 203. 25.07).
Kurjer Lwowski (1888, Nr. 155. 05.06).
Kurjer Lwowski (1889, Nr. 247. 06.09).
Kurjer Lwowski (1889, Nr. 248. 07.09).
Kurjer Lwowski (1889, Nr. 254. 13.09).
Kurjer Lwowski (1889, Nr. 283. 12.10).
Marszałek, A. (1999). *Lwowskie przedsiębiorstwa teatralne lat 1872-1886*. Kraków: Towarzystwo Naukowe «Societas Vistulana».
Mnemosyne (1839, Nr. 48. 18.06).
Saltarino, Signor (1895). *Artisten-Lexikon: biographische Notizen über Kunsttreiter, Dompteure, Gymnastiker, Clowns, Akrobaten, Specialitäten etc.: aller Länder und Zeiten*. Düsseldorf: Druck und Verlag von Ed. Lintz.
Schnür-Peplowski, S. (1889). *Teatr polski we Lwowie (1780-1881)*. Lwów: Skład główny w księgarni Gubrynowicza i Schmidta. z Drukarni «Dziennika Polskiego».
Schnür-Peplowski, S. (1891). *Teatr polski we Lwowie (1881-1890)*. Lwów: Skład główny w księgarni Gubrynowicza i Schmidta. — I. Związkowa drukarnia we Lwowie. Відновлено з <http://virtualo.pl/>

References

- Dyelo (Business)* (1881, 22.08 (03.09), 65). [in Ruthenian].
Dilo (Business) (1889, 08.04). Retrieved from <https://zbruc.eu/node/20989>. [in Ukrainian].
Dilo (Business) (1889, 17.06). Retrieved from <https://zbruc.eu/node/23800>. [in Ukrainian].
Dwutygodnik dla kobiet (1881, 28.05, Nr. 18). *Pismo belletrystyczne i naukowe*. [in Polish].
Dziennik Polski (1883, Nr. 15,19.01). [in Polish].
Dziennik Polski (1883, Nr. 111, 17.05.). [in Polish].

-
- Dziennik Polski* (1885, Nr. 97, 29.04.). [in Polish].
Dziennik Polski (1887, Nr. 133, 14.05.). [in Polish].
Dziennik Polski (1887, 08.07, Nr. 187). [in Polish].
Dziennik Polski (1887, 19.07, Nr. 198). [in Polish].
Dziennik Polski (1887, 01.09, Nr. 242). [in Polish].
Dziennik Polski (1887, 13.09, Nr. 254). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1873., Nr. 40, 13.02.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 101, 04.05.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 107, 11.05.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 111, 15.05.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 115, 20.05.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 120, 26.05.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 122, 29.05.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 125, 02.06.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 126, 03.06.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 128, 05.06.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 133, 12.06.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 135, 15.06.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 136, 16.06.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 138, 19.06.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 140, 22.06.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 144, 26.06.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1881, Nr. 146, 29.06.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1883, Nr. 108, 13.05.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1883, Nr. 123, 02.06.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1883, Nr. 128, 08.06.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1884, Nr. 124, 29.05.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1884, Nr. 153, 04.07.). [in Polish].
Gazeta Narodowa. (1884, Nr. 155, 06.07.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1885, Nr. 94, 25.04.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1885, Nr. 127, 06.06.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1885, Nr. 130, 10.06.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1888, Nr. 133, 10.06.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 138, 16.06.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 139, 18.06.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 144, 25.06.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 145, 26.06.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 146, 27.06.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 148, 29.06.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 149, 02.07.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 150, 03.07.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 152, 05.07.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 153, 06.07.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 154, 07.07.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 155, 09.07.). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 156, 10.07.). [in Polish].

- Gazeta Narodowa* (1889, Nr. 158. 12.07). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 159. 13.07). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 160. 14.07). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 164 i 165. 20.07). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 168. 24.07). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 172. 28.07). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 173. 30.07). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 174. 31.07). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 175. 01.08). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 178. 04.08). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 180. 07.08). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 182. 09.08). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 190. 20.08). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 192. 22.08). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 193. 23.08). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 194. 24.08). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 197. 28.08). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 200. 31.08). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 202. 03.09). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 204. 05.09). [in Polish].
Gazeta Narodowa (1889, Nr. 216. 19.09). [in Polish].
Gazeta Toruńska (1882, Nr. 17. 21.01). [in Polish].
Iskra (1887, Nr. 12). (Wychodzi dwa razy na miesiąc). [in Polish].
Iskra (1888, Nr. 31). [in Polish].
Krakowianin. Pismo dwutygodniowe (1881, Nr. 7. 28.05). [in Polish].
Kurjer Lwowski (1885, Nr. 149. 31.05). [in Polish].
Kurjer Lwowski (1885, Nr. 186. 08.07). [in Polish].
Kurjer Lwowski (1885, Nr. 203. 25.07). [in Polish].
Kurjer Lwowski (1888, Nr. 155. 05.06). [in Polish].
Kurjer Lwowski (1889, Nr. 247. 06.09). [in Polish].
Kurjer Lwowski (1889, Nr. 248. 07.09). [in Polish].
Kurjer Lwowski (1889, Nr. 254. 13.09). [in Polish].
Kurjer Lwowski (1889, Nr. 283. 12.10). [in Polish].
Marszałek, A. (1999). *Lwowskie przedsiębiorstwa teatralne lat 1872-1886*. Kraków: Towarzystwo Naukowe «Societas Vistulana». [in Polish].
Mnemosyne (1839, Nr. 48. 18.06). [in Polish].
Saltarino, Signor (1895). *Artisten-Lexikon: biographische Notizen über Kunstreiter, Dompteure, Gymnastiker, Clowns, Akrobaten, Specialitäten etc.: aller Länder und Zeiten*. Düsseldorf: Druck und Verlag von Ed. Lintz. [in Polish].
Schnür-Peplowski, S. (1889). *Teatr polski we Lwowie (1780-1881)*. Lwów: Skład główny w księgarni Gubrynowicza i Schmidta. z Drukarni «Dziennika Polskiego». [in Polish].
Schnür-Peplowski, S. (1891). *Teatr polski we Lwowie (1881-1890)*. Lwów: Skład główny w księgarni Gubrynowicza i Schmidta. — I. Związkowa drukarnia we Lwowie. Retrieved from <http://virtualo.pl/>. [in Polish].

https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.22

УДК 745/749].072.2(045)

В. Г. Савченко, аспірант, Харківська державна академія культури,
м. Харків

virasacvhenko@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-6621-2992

РЕТРОСПЕКТИВА НАУКОВОГО ОСМИСЛЕННЯ ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА¹

Розглянуто історію наукової думки щодо декоративно-ужиткового мистецтва та основні теорії її генезису. Прیدілено особливу увагу теоретичним методам аналізу художніх творів, які розроблялись у межах науково-теоретичного пізнання мистецтва. Виявлено, що культурологічний підхід є найбільш оптимальним під час осмислення сучасного рівня розвитку декоративно-ужиткового мистецтва.

Ключові слова: *декоративно-ужиткове мистецтво, теорія художньої творчості, handmade практики, культурологічний підхід.*

В. Г. Савченко, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

РЕТРОСПЕКТИВА НАУЧНОГО ОСМЫСЛЕНИЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Рассмотрена история научной мысли по декоративно-прикладному искусству и основные теории ее генезиса. Уделено особое внимание теоретическим методам анализа художественных произведений, которые разрабатывались в рамках научно-теоретического познания искусства. Вывявлено, что культурологический подход является наиболее оптимальным при осмыслении современного уровня развития декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова: *декоративно-прикладное искусство, теория художественного творчества, handmade практики, культурологический подход.*

V. G. Savchenko, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE RETROSPECTIVE OF SCIENTIFIC COMPREHENSION OF DECORATIVE AND APPLIED ARTS

The aim of this paper is to consider the theory of the genesis of decorative and applied arts.

Research methodology. The historical method is used to create a holistic picture of the scientific comprehension of decorative and applied arts. The culturalological approach is used to understand the current state of art culture.

Results. The issue of the genesis of arts has worried researchers since antiquity. Entire scientific schools and theories were created. The first was the theory of inheritance, according to which a person in his work repeated what

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

he saw in nature. There was also a theory of the divine origin of arts. In the 19th century, after the work of Ch. Darwin and the development of archeology, new theories arose on the social structure of society and the origin of creativity. So the game theory, the theory of the mystical origin of creativity, arose.

In the late nineteenth and mid-twentieth centuries, the scientific study of arts developed within the boundaries of art history. There arose iconographic and iconological methods of studying artistic creation. For a long time, these two methods solved the tasks well and completely satisfied the researchers.

In the late twentieth century the new society is being formed. Thanks to the Internet, the borders disappear and a person becomes freer and more independent. It changes the attitude to creativity and decorative and applied arts. They can no longer be studied by old methods. One of the most potential approaches to the scientific study of creativity is the culturological approach. It allows applying the achievements of various humanities: sociology, psychology, philosophy, etc. to the study of the object.

Novelty. For a long time, decorative and applied arts were studied empirically. However, the new conditions of the 21st century have created something new from familiar things. There are new connotations and decorative art takes on new forms and meanings. To study a new phenomenon, new techniques are needed and a culturological approach can become one.

The practical significance. The material of the article may be developed in subsequent studies. A fundamentally new methodology for the scientific study of decorative and applied arts can be developed.

Keywords: *decorative and applied arts, theory of artistic creation, handmade practices, culturological approach.*

Постановка проблеми. Для кожного історичного періоду повсякденність виступає тим хронотопом, у межах якого людина проводить більшу частину свого життя. Декоративно-ужиткове мистецтво, більшість артефактів якого з моменту виникнення та до початку масового виробництва виготовлялись безпосередньо користувачем — один із важливих чинників формування загальної картини буття. Саме завдяки предметам декоративно-ужиткового мистецтва дослідники можуть виокремити певні деталі світогляду. Народна творчість — доволі стабільна та замкнута система, яка, однак, розвивається та оновлюється. Долучення нових елементів відбувається на тлі корінних змін суспільного світогляду, тому дослідження змін декоративно-ужиткового мистецтва надає дослідникам багатий емпіричний матеріал, який у співвідношенні з іншими параметрами хронотопа допомагає уявити цілісну картину світу.

Зважаючи на це, постає потреба наукового осмислення явища. У період античності теорія художньої творчості розвивалась у межах філософської думки, а саме естетики. З XIX ст. наукове осмислення творчості мало два напрями: соціальні дисципліни, де розглядалось як суто соціальне явище, та мистецтвознавчі дисципліни. Водночас дослідження були переважно емпіричними, описовими, прикладними.

Особливості сучасного суспільства зумовлюють запит на нові підходи щодо осмислення повсякденності та місця і ролі в ній декоративно-ужиткового мистецтва.

Мета статті — розглянути ретроспекцію наукового вивчення явища, яка демонструє неефективність раніше розроблених методів до максимально повного осмислення художньої творчості. Таким універсальним інструментом може стати культурологічний підхід, особливості якого дозволяють залучати надбання інших наукових дисциплін та посприяти таким чином максимальному охопленню актуальних параметрів хронотопа: соціальних, культурних, психологічних тощо.

Виклад основного матеріалу дослідження. Питання наукового осмислення декоративно-ужиткового мистецтва доволі неоднозначне. Очевидно, що цей вид мистецтва історично є першою формою людської творчості. Предмети, які містять як ужиткові, так і декоративні якості, віддзеркалюють загальні характеристики хронотопа, у якому створюються. Відповідно, вони впливають на формування світогляду та психологічних якостей людини. Тривалий час це явище не зазнавало наукового пізнання. Це можна пояснити, передусім, тим, що предмети декоративно-ужиткової творчості є невіддільною частиною повсякденного життя, яке не було актуалізовано як об'єкт дослідження. Це відбувалось тому, що коло наукових питань та методологія їхнього вирішення в певну історичну епоху визначали парадигмою (Кун, 2009, с. 28). Водночас, як зазначав Т. С. Кун, важливу роль у її формуванні відіграють світоглядні принципи, які й спрямовують дослідницьку діяльність. Інформаційне суспільство, однією з головних ознак якого є індивідуалізація життя, зумовлює зростання інтересу і до індивідуалізованих речей. Це проявляється не лише в збільшенні попиту на товари ручної роботи, але й появою праць, присвячених декоративно-ужитковому мистецтву в різних галузях науки (культурологія, історія, економіка, психологія тощо).

Історично першим хронотопом, у межах якого формується мистецтво, є первісність. Однією з її базових світоглядних домінант вважають синкретизм — тип мислення, в якому елементи різних соціокультурних проявів (мистецтва, релігії, мітології тощо) сприймаються єдиним цілим (Алексеев, Першиц, 2009, с. 32). Взагалі, під синкретизмом у мистецтві слід розуміти нерозчленованість, невіддільність різних, нерядоположних елементів. Уперше питання синкретизму в мистецтві порушив мистецтвознавець Дж. Броун, який у XVIII ст. видав трактат «Размышления о поэзии и музыке, их становлении, слиянии и могуществе, а также об их развитии, разделении и порче» (1763 р.). У ньому дослідник уперше сформулював гіпотезу про синкретизм первісного суспільства. Також у цьому трактаті вперше було виконано історико-

генетичний аналіз мистецтва та його родів. В Англії відомий економіст та філософ-мораліст Адам Сміт, під впливом трактату Дж. Броуна, створює наукову працю «О природе того наследования, которое имеет место в так называемых наследуемых искусствах», у якій описує єдність мистецтв (вокалу, музики, танцю, поезії). А. Сміт підкреслював історичну зумовленість злиття видів мистецтва.

У XVIII ст. синкретизм первісного мистецтва досліджували Ж. Ф. Шатлю, В. Шерер. Останній у праці «Поетика» (1888 р.) теоретично доводив цілісність різноманітних форм мистецтва.

Теорія первісного синкретизму, яка почала активно поширюватися в Європі на початку XIX ст., визначила спрямування етнопсихологічної та історико-етнографічної шкіл. Етнопсихологічна школа (В. М. Вундт, І. Фокельт, М. Мід та ін.) пов'язувала психологію народу як цілісного утворення з психологією індивідуума як одиниці, з яких складається народ (Стефаненко, 1998, с. 86). Так, М. Лацарус уважав народ носієм колективного розуму, характеру, почуттів. На протигагу цій думці, В. Вундт стверджував, що закони функціонування психології народу не співпадають із законами функціонування окремої особистості. Функціональними одиницями психології народу він вважав мову, мітологію та звичаї (Вундт, 2010, с. 26–27). Згодом розвиток етнопсихологічної школи зумовив виникнення нових напрямів та шкіл та посприяв розвитку культурології як науки.

Поступово поряд із художнім сприйняттям розвивається раціональне осмислення світу; позитивістський підхід, що реалізовувався передусім у царинах природознавчих наук, однак стимулює перші спроби осмислення природи художньої творчості. Історично перша теорія виникнення та сутності мистецтва склалась у сфері філософії в період Античності. Нині цю теорію визначають як теорію наслідування.

У Середні віки панівною системою світогляду в Європі було християнство. На початковому етапі розвитку воно базувалось на елліністичній та іудейській традиціях, причому ставлення до мистецтва в них відрізнялося. Так, елліністична традиція ґрунтувалась на досягненнях Античності, зокрема й в галузі теорії мистецтва та естетики. В іудейській традиції зображення, пов'язані з сакральними та божественними явищами, засуджуються, вважаючись ідолопоклонством. Крім того, складні політичні умови, у яких розвивалось християнство, не сприяли розвитку теоретичного осмислення мистецтва. Однак слід відзначити, що в цей період емпірично розвивається кодекс християнського сакрального мистецтва. Послідовники нового віровчення використовують язичницькі символи та форми, надаючи їм нових значень, створюючи своєрідну алегоричну «мову», яка складається з натяків та знаків, відомих лише прибічникам християнства.

Ренесанс, переосмислюючи спадок Античності, та, передусім, Аристотеля, надав нового трактування теорії наслідування в мистецтві, яка стає панівною. Так, Л.-Б. Альберті («Книги о семье», 1441) вважав, що мистецтво повинно не стільки наслідувати зовнішні форми природи, скільки алегорично відтворювати її закони. У здатності до мистецтва мислитель убаचाє головну відмінність людини від тварин. Стосовно наслідування, Л.-Б. Альберті, як і більшість прогресивних мислителів того часу, об'єктами копіювання вважав не лише природу, але й художні об'єкти «старих майстрів», до яких відносив переважно спадок античної художньої культури. Поступово ця теза призвела до імітації античності в художній культурі.

Отже, теорія наслідування в мистецтві панувала протягом багатьох століть. Однак уже з XIV ст. з'являються інші теорії генезису мистецтва. Так, однією з найпоширеніших у Середні віки (після теорії наслідування) була теорія божественного походження мистецтва. За нею, мистецтво є божим даром (досі в європейських мовах збереглися вирази на кшталт «боже натхнення»). Краса, відповідно, є одним із імен Бога, а мистецтво — конкретно-чуттєвим виразом божественної ідеї. Без божественного втручання мистецтво не могло виникнути.

Епоха Просвітництва формує раціональну світоглядну парадигму; починає становитися доказова наука; головними критеріями науковості стають експеримент, доказовість, раціональність. Накопичується великий обсяг знань про оточуючий світ, та в період Нового часу (починаючи з XVII ст.) цей процес модернізується в продукування нових теорій стосовно всіх важливих аспектів соціального буття. Саме в цей період відбувається становлення більшості теорій щодо генезису мистецтва.

Передусім слід зазначити, що теорія наслідування продовжує існувати, хоча перестає бути домінантною в науковій парадигмі. Нових сенсів їй надає Є. Тайлор («Первобытная культура», 1871), який виводить генезис мистецтва з перших релігійних форм. Однак на той час теорію наслідування вже критикували більшість дослідників, особливо пасивну роль митця.

З середини XIX ст. позитивізм стає основою наукової парадигми. У той період формуються звичні для сучасного дослідника принципи наукової дискусії. Позитивістський підхід застосовується в тих сферах, де раніше логіці не надавалось провідної ролі. У сфері наукового осмислення художньої творчості в середині XIX ст. панують дві опозиційні теорії: ламаркізм та соціальний дарвінізм. Обидві теорії ґрунтуються на принципі еволюціонізму, тобто поступового розвитку від простого до складного.

Основною концепцією ламаркізму (назва вчення походить від імені французького дослідника, біолога Ж. Б. Ламарка) є поняття того, що до

розвитку людину провокує так званий «інстинкт», внутрішньо властиве організм прагнення до вдосконалення (Стил, Ліндли, 2002, с. 47–49). В осмисленні художньої творчості людини ідеї Ж. Б. Ламарка оформились у теорію художнього інстинкту. Слід відзначити, що основою такого підходу можна знайти в античній філософії, зокрема, у творчості Платона провідною темою уявлення про вроджені ідеї — ейдоси (Лосев, 1995, с. 139–141). Душа людини до свого фізичного втілення перебуває в ідеальному світі, в якому вона «спостерігала» ідеальні образи реальних речей (ейдоси). Душа, котра втілилася в людському тілі, згадає колись бачене; це спонукає людину до творчості, корені якої вона усвідомити не може — тобто діє інстинктивно.

Якщо прибічники ламаркізму стверджують, що творчість є інстинктивною діяльністю людини, яка, водночас, не залежить від суспільного запити та зовнішніх умов, то послідовники соціального дарвінізму мають дещо інакшу точку зору. Вони вважали, що закономірності природного відбору можуть бути екстропальовані на закони буття людського суспільства. Ця теорія також має доволі глибоке коріння. Так, у 1651 р. англієць Т. Гоббс публікує свою працю «Левіафан» (Гоббс, 2000), в якій акцентує увагу на тому, що в людині закладено певні «природні закони», головним з яких є прагнення до самозбереження та задоволення потреб. При збільшенні кількості людей та ускладненні життя потреби стають складнішими; еволюція суспільства може відбуватися лише якщо люди домовляться між собою (теорія суспільного договору). Мистецтво, за Т. Гоббсом, є одним із засобів задоволення людських потреб.

Теорії виникнення та розвитку мистецтва, в основі яких ідея художнього інстинкту, втратили свій вплив у середині ХХ ст. Дискредитувала їх, передусім, недостатньо обґрунтована теоретична база. Так, теза про те, що прагнення людини до творчості є інстинктивним, спростовується археологічними даними, які свідчать, що з моменту свого виникнення тривалий час людина не виявляла інтересу до творчості, а перші прояви художнього осмислення світу належать до початку формування не біологічного, а соціального. По-друге, згідно з теорією художнього інстинкту, творчість — це біологічна функція на кшталт інстинкту самозбереження, однак таким чином не враховуються ані особистість творця, ані соціальне значення мистецтва.

Подальшому розвитку теорій щодо походження мистецтва сприяв розвиток археології. Наприкінці ХІХ ст. в Європі знайдено велику кількість археологічних артефактів, зокрема тих, що мали ознаки первісного мистецтва. За два роки після виходу праці Ч. Дарвіна «Походження видів», у журналі «Аннали природничих наук» (1861 р.) відомим палеонтологом Едуардом Ларте опубліковано зображення двох кісток, знайдених у французьких департаментах Вьєнн і Арьєж. На першій

вирізані фігурки двох ланей, на іншій — голова ведмедя зі знаками магічного призначення. У наукових колах того часу знахідка викликала активну дискусію: вважалось, що таке мистецтво не може бути виконаним первісною людиною.

У 1879 р. в Іспанії археолог-аматор Марселіно Санс де Саутуола знайшов печери з малюнками, яка пізніше дістала назву печери Альгаміра. М. С. Саутуола почав розкопки разом з археологом Мадридського університету Хуаном Віланова-і-П'єра. У 1880 р. опубліковано результати: малюнки належать до епохи палеоліту. Такі вражаючі відкриття спровокували зацікавлення археологією та, зокрема, первісним мистецтвом. Водночас продовжує панувати теорія про те, що людина в епоху первісності не могла створювати складні твори мистецтва. Після опису печери Альгаміра, у 1865 р. англійський історик культури і антрополог Едвард Тайлор вперше висловлює здогад про анімістичну природу як культури, так і мистецтва. «Звичайно знаходять, що теорія анімізму розпадається на два головних догмати, складових частин одного цільного вчення. Перший з них стосується душі окремих істот, яка здатна продовжувати існування після смерті або знищення тіла. Інший — інших духів, піднімаючись до висоти могутніх богів. <...> Таким чином, анімізм у його повному розвитку включає вірування в керуючі божества і підлеглих їм духів, у душу і в майбутнє життя, вірування, які переходять на практиці в дійсне поклоніння» (Тайлор, 1989).

Уже в 1880 р. російський дослідник Л. К. Попов в своїй праці «Из первобытной жизни человека» (Попов, 1880) зазначає, що мистецтво виникло в мисливців льодовикової епохи не у зв'язку з наслідуванням форм природи, а прагненням підпорядкувати собі стихійні сили природи за допомогою магічних сил.

Остаточно ідеї Е. Тайлора та Л. Попова сформульовані в містичну теорію походження мистецтва англійським дослідником Анрі Брьойлем. Вивчаючи тривалий час первісне мистецтво, він виснував, що стародавні зображення, скульптура і орнамент виконували культові функції. На підтвердження цієї думки А. Брьойль наводить такі аргументи: тварини часто зображені в сценах полювання; поруч із ними — жерці, які виконують магічні дії; можна простежити спрощення малюнків, що перетворюються на абстрактні символи. Подальші дослідження протягом майже століття довели, що символи, які використовуються в народній культурі для оздоблення предметів побуту (одяг, меблі, прикраси, настінні розписи, вишивка, плетіння тощо), є своєрідним шифром, який відображає уявлення людини про світ.

Однією з найцікавіших теорій походження мистецтва є ігрова теорія. Її автором вважають нідерландського історика й філософа-ідеаліста Йогана Гейзингу. Згідно з теорією, гра розглядається як першооснова

мистецтва (та культури загалом). Мистецтво виникає як гра, розвивається в ній та має ігровий характер. Однак Й. Гейзінга радше підсумував та розвинув ігрову теорію, ідею якої означили такі мислителі, як Е. Кант, Ф. Шіллер, Л. Форнебіус, Ф. Боас та ін.

Отже, протягом історії людства питання виникнення та розвитку мистецтва цікавило дослідників різних течій та наукових шкіл. У рамках різних парадигм розроблено теорії від божественного походження мистецтва до біологізаторського вродженого «інстинкту».

Наприкінці XIX — протягом XX ст. наукове осмислення мистецтва розвивається в рамках мистецтвознавства. На цей факт суттєво вплинув контекст того часу: формування позитивістської парадигми, розвиток природознавчих наук та технократичне сприйняття світу. Засновником мистецтвознавства вважається І. І. Вінкельман, німецький дослідник, який сформував сучасні уявлення про мистецтво. У 1764 р. він видає працю «История искусства древности» (Вінкельман, 2000), у якій вперше звертає увагу на сам культурний артефакт та критичний аналіз твору мистецтва. Для такого аналізу дослідник пропонує логічну, чітку систему, яка, однак, у сучасному мистецтвознавстві вважається дещо застарілою.

Провідними методами дослідження в мистецтвознавстві, сформульованими ще до остаточного становлення його як академічної дисципліни, є іконологічний та іконографічний. Іконографічний метод, який виник у середині XIX ст. у Франції та Німеччині, спрямовувався на вивчення мистецтва Середньовіччя. Його базовим принципом стає виявлення сталих груп, сполучень груп та схем, що найчастіше використовувалися під час зображення певних реальних та міфічних персонажів. Сформований як метод вивчення мистецтва певного періоду, поступово іконографія застосовується для аналізу сучасних мистецьких артефактів. Так, історична наука під іконографією розуміє методи визначення достовірності зображення історичної особистості. Також іконографія в сучасному сенсі — сукупність зображень, опису, фото та кінодокументів, присвячених історичній особистості.

Швейцарський історик культури Я. Буркхардт, який вважається одним із засновників культурології, у 1860 р. видав класичну працю «Культура Італії в епоху Возродження» (Буркхардт, 1996). Г. Вольфлін, швейцарський мистецтвознавець, історик мистецтва, історик публікує дві праці, які нині вважаються академічними: «Классическое искусство» (1899 р.) та «Основные понятия истории искусства» (1915 р.).

Е. Е. Віолле-ле-Дюк, французький історик, архітектор, реставратор та теоретик мистецтва видає дві академічні праці: «Беседы об архитектуре» (1863—1872 рр.) та одну з праць, вперше присвячену повсякден-

ному життю: «Жизнь и развлечения в средние века» (1875 р.) (Вюлле-Дюк, 1997).

А. М. Варбург, німецький етнограф, культуролог, мистецтвознавець розробляв іконологічний метод мистецтвознавчого аналізу. За результатами досліджень опублікував кілька публікацій: «Искусство портрета и флорентийская буржуазия» (1902); «Дюрер и итальянская античность» (1905), «Работающие крестьяне на бургундских коврах» (1907), в яких звертає немало уваги на історичний та культурний контекст повсякденності та їхній вплив на мистецтво.

Пізніше, у 40-х роках ХХ ст., починає розвиватися новий напрям іконографії — іконологія, основне спрямування якої — виявлення, опис та вивчення символічних аспектів художнього артефакту.

Одним із найвидатніших іконологів вважається Е. Панофскі, німецький мистецтвознавець, історик, засновник американської мистецтвознавчої школи. У своїх працях дослідник виклав ідею іконології: «Идея. К истории понятий в теории искусства прошлого» (1924 р.), «Исследования по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Ренессанса» (1939 р.), «История искусства как гуманистическая дисциплина», (1940 р.). Головною ідеєю іконології за Панофскі є реконструкція культурного контексту створення художнього твору, оскільки без цього неможливо об'єктивно відновити його зміст (Панофскі, 1999).

Головна ідея мистецтвознавства у ХХ — початку ХХІ ст. — пошук методології аналізу мистецтва із залученням апарату інших гуманітарних наук. Так, К. Гінзбург, італійський історик, реконструював мистецтвознавчу методологію А. М. Варбурга та розвиває її, пропонуючи концепцію мікроісторії («Мифы — эмблемы — приметы. Мифология и история», 1986 р.) (Гинзбург).

У 1970 р. російський мистецтвознавець Б. Віппер видає працю «Введение в историческое изучение искусства», в якій вперше надає загальний огляд уявлень про види та техніки художнього мистецтва та архітектури (Виппер, 1985).

Активний розвиток технологій у другій половині ХХ ст. зумовлює виникнення та стрімке поширення всесвітньої мережі Інтернет. Новітні надбання в розробці елементної бази та виробництва стимулюють створення мобільних гаджетів, невеликий розмір та легкість використання яких формує нову інтернет-культуру.

Висновки. Отже, кінець ХІХ — середина ХХ ст. — це період стрімких змін в усіх ключових для людського суспільства галузях. Якщо в минулі історичні періоди наукові надбання обговорювались у вузькому колі інтелектуалів, не були цікаві «простим людям» та вкрай повільно застосовувались у практичному, зрозумілому для пересічної людини сенсі, то, починаючи з Нового часу, вплив науки на суспільство значно

зростає. Надзвичайно важливим фактором є те, що досягнення науки впливають не лише на технології та суміжні наукові галузі, але й на мистецтво, суспільну думку, поведінку людини.

Окремо слід зазначити, що, по-перше, у сучасному світі відбуваються значні та швидкі зміни (порівняно з прийдешніми історичними періодами) в системі зв'язку «людина ↔ культура»: примат масової культури, географічна, культурна та інформативна доступність, швидкі темпи урбанізації, глобалізаційні та глокалізаційні процеси тощо. У цих умовах виникають нові конотаційні змісти традиційного декоративно-ужиткового мистецтва та його нові форми, зокрема handmade практики. Такі форми потребують нових методологічних підходів, одним із яких стає культурологічне осмислення явища.

Як зазначено вище, функціональні та конотаційні зміни в проблемному полі декоративно-ужиткового мистецтва тісно пов'язані з хронотопом, що зумовлює вирішення проблем філософського, релігійного, історичного, мистецтвознавчого, психологічного, соціального, економічного спрямування. Таке комплексне завдання потребує особливих рішень, одним із яких може бути культурологічний підхід, що на думку дослідників А. Запесоцького та А. Маркова «...не вписується в строго наукові підходи до культури <...>: він містить як спеціалізовані форми культури (мистецтво, філософію, релігію), так і повсякденні форми культурної свідомості, в ньому власно наукові способи пізнання органічно сполучаються з художніми та навіть релігійно-містичними рефлексіями» (Запесоцький, 2010, с. 83).

Особливістю культурологічного аналізу також є те, що він не обмежується збором фактичного матеріалу (як, наприклад, мистецтвознавство), а має на меті концептуальний аналіз культурного тексту — тобто допомагає відтворити явище у всій його повноті, цілісно та синкретично.

Перспективи подальших досліджень полягають у детальній роботі культурологічного підходу саме як інструменту наукового осмислення декоративно-ужиткового мистецтва.

Список посилань

- Алексеев, В. П. и Першиц, А. И. (2000). *История первобытного общества*. Москва: Астрель.
- Буркхардт, Я. (1996). *Культура Возрождения в Италии. Опыт исследования*. Москва: ЮристЪ.
- Винкельман, И. И. (2000). *История искусства древности*. Санкт-Петербург: Алетейя, Государственный Эрмитаж.
- Виолле-ле-Дюк, Э. Э. (1997). *Жизнь и развлечения в Средние века*. Санкт-Петербург: Евразия.
- Виппер, Б. Р. (1985). *Введение в историческое изучение искусства*. Москва: Изобразительное искусство.

- Вундт, В. (2010). *Проблемы психологии народов*. Москва: Академический проект.
- Гинзбург, К. *Мифы — эмблемы — приметы*. Восстановлено из <https://shkolaiskusstv.katereburg.ru/file/5ac6c24fc5ee8a637ec3adf1bc2ec083>.
- Запесоцкий, А. С. и Макаров, А. П. (2010). Современная культурология как научная парадигма. *Вопросы философии*, 8, с. 76–87.
- Кун, Т. (2009). *Структура научных революций*. Москва: АСТ.
- Лосев, А.Ф. (1995). *Форма — стиль — выражение*. Москва: Мысль.
- Попов, Л. К. (2016). *Из первобытной жизни человека*. Санкт-Петербург: Евразия.
- Стефаненко, Т. Г. (1998). Этническая идентичность и некоторые проблемы её изучения. *Этнос. Идентичность. Образование. Труды по социологии образования*, с. 84–104.
- Стил, Э., Линдли, Р., Бландэн, Р. (2002). *Что, если Ламарк прав? Иммуногенетика и эволюция*. Москва: Мир.
- Тайлор, Э. (1989). *Первобытная культура*. Москва: Издательство политической культуры.

References

- Alekseyev, V. P. and Pershits, A. I. (2000). *The history of primitive society*. Moscow: Astrel'. [in Russian].
- Burkhardt, J. (1996). *Renaissance culture in Italy. Research experience*. Moscow: Jurist. [in Russian].
- Winkelman, I. I. (2000). *History of the art of antiquity*. St. Petersburg: Aletheia, State Hermitage Museum. [in Russian].
- Viollet-le-Duc, E. E. (1997). *Life and entertainment in the Middle Ages*. St. Petersburg: Eurasia. [in Russian].
- Wipper, B. R. (1985). *An introduction to the historical study of art*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. [in Russian].
- Wundt, W. (2010). *Problems of the psychology of peoples*. Moscow: Akademicheskij projekt. [in Russian].
- Ginzburg, K. *Myths — emblems — signs*. Retrieved from <https://shkolaiskusstv.katereburg.ru/file/5ac6c24fc5ee8a637ec3adf1bc2ec083>. [in Russian].
- Zapesotsky, A. S. and Makarov, A. P. (2010) Modern cultural studies as a scientific paradigm. *Questions of Philosophy*, 8, p. 76-87. [in Russian].
- Kuhn, Thomas. (2009). *The structure of scientific revolutions*. Moscow: AST. [in Russian].
- Losev, A. F. (1995). *Form — style — expression*. Moscow: Mysl'. [in Russian].
- Popov, L. K. (2016). From the primitive life of man. St. Petersburg: Eurasia. [in Russian].
- Stefanenko, T. G. (1998). Ethnic identity and some problems of its study. *Ethnos. Identity. Education. Proceedings on the sociology of education*, p. 84–104. [in Russian].
- Steele, E., Lindley, R., Blandan, R. (2002). *What if Lamarck is right? Immunogenetics and evolution*. Moscow: Mir. [in Russian].
- Taylor, E. (1989). *Primitive culture*. Moscow: Izdatelstvo politicheskoy kultury. [in Russian].

https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.23

УДК 792.78(4:477)

Ю. В. Цивата, асистент кафедри режисури та майстерності актора, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

yuliyatsyvataya@gmail.com

https://orcid.org/0000-0001-5288-0714

ХРОНОТОП АКТОРСЬКОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ В КОНТЕКСТІ ТЕАТРАЛЬНОЇ ПРАКТИКИ Я. МОРЕНО¹

Досліджено поняття «імпровізація» в контексті театральної теорії Я. Л. Морено та виявлено її багатофункціональність, специфіку імпровізації в сценічному мистецтві. Розглянуто художні, психологічні й педагогічні аспекти імпровізаційної творчості актора, визначено місце та функції імпровізації у творчому процесі акторського перевтілення. Досліджено психологічні особливості акторської імпровізації, зокрема окреслено багаторівневу свідомість під час виконання, імпровізаційне мислення та самопочуття в образі. Доведено, що імпровізаційна манера виконання, як модель спільної творчості, що підвищує наявні «тут і зараз» динаміки, визнає прихований творчий потенціал у кожному індивідуумі, сприяє органічній взаємодії партнерів за сценою та повертає стародавні інструменти театру. Імпровізація, як домінуюча категорія театральної практики Я. Морено, передбачає структурну гнучкість з метою посилення інклюзивності та відкритості вільного театального дискурсу, сприяє трансгресії акторської майстерності.

Ключові слова: імпровізація, сценічне мистецтво, театральна практика, Я. Морено, акторська майстерність.

Ю. В. Циватая, ассистент кафедры режиссуры и актерского мастерства, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

ХРОНОТОП АКТЕРСКОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В КОНТЕКСТЕ ТЕАТРАЛЬНОЙ ПРАКТИКИ Я. МОРЕНО

Исследовано понятие «импровизация» в контексте театральной теории Я. Л. Морено и выявлено ее многофункциональность, специфику импровизации в сценическом искусстве. Рассмотрено художественные, психологические и педагогические аспекты импровизационного творчества актера, место и функции импровизации в творческом процессе актерского перевоплощения. Определены психологические особенности актерской импровизации, в том числе многоуровневое сознание в процессе выполнения, импровизационное мышление и самочувствие в образе. Доказано, что импровизационная манера исполнения, как модель совместного творчества, что повышает имеющиеся «здесь и сейчас» динамики, признает скрытый творческий потенциал в каждом индивидууме, способствует органическому взаимодействию партнеров по сцене и возвращает древние инструменты театра. Импровизация, как доминирующая категория театральной практики Я. Морено, предусматривает структурную

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

гибкость с целью усиления инклюзивности и открытости беспрепятственного театрального дискурса, способствует трансгрессии актерского мастерства.

Ключевые слова: импровизация, сценическое искусство, театральная практика, Я. Морено, актерское мастерство.

Yu. V. Tsyvata, Assistant of the Department of Directing and Acting, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

CHRONOTOPE OF ACTOR'S IMPROVISATION IN THE CONTEXT OF J. MORENO'S THEATRE BACKGROUND

The aim of this paper is to define the methodological approaches to the formation of actor's ability to improvise based on J. Moreno's theatre theory.

Research methodology is based on the principles of objectivity, historicism, multifactority, systemacity, complexity, development and pluralism. The methods of scientific knowledge are used: problem and chronological, specific historical, statistical, descriptive, logical and analytical.

Results. It is proved that the improvisational style of performance, as a model of co-creation, which enhances the existing "here and now" dynamics, recognizes the hidden creative potential in each individual, contributes to the organic interaction of stage partners and returns the ancient instruments of the theatre. Improvisation, as the dominant category of J. Moreno's theatre background, calling for structural flexibility in order to enhance the inclusiveness and openness of unhindered theatre discourse, promotes the transgression of acting skills.

Novelty. A study of stage improvisation was carried out and the multifunctionality of its nature was revealed; the concept of "improvisation" was clarified and supplemented. The author reveals its specific role and place in the performing arts and studies the nature of improvisational creativity of the actor. The paper determines the place and functions of improvisation in the creative process of acting reincarnation; psychological characteristics of acting improvisation are considered, including multi-level consciousness in the process of performance, improvisational thinking and self-perception in the image.

The practical significance. The research may be used in developing lectures by specialists in directing and acting studies.

Keywords: *improvisation, performing arts, theatre background, J. Moreno, acting.*

Постановка проблеми. Професійне кредо актора передбачає свободу в запропонованому режисером малюнку ролі, істинній імпровізаційній взаємодії з партнером, гнучке миттєве входження в запропоновані умови, створення оригінальної оцінки та вираження її у високохудожній формі. Уміння існувати в імпровізаційному самопочутті, а також здатність ним керувати позиціюються театральними теоретиками та практиками як найцінніша якість актора, що сприяє яскравій та природній сценічній поведінці. На жаль, наразі імпровізація не є науково

обґрунтованим компонентом навчальних програм більшості мистецьких ЗВО, а досвід її застосування в теоретичних працях зі сценічного мистецтва є безсистемним.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю ґрунтовного висвітлення та аналізу психологічних механізмів сценічної імпровізації та умов її генези.

Означене дослідження присвячено вивченню специфіки акторської імпровізації в контексті театральної теорії Я. Л. Морено.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Я. Л. Морено, доктор медичних наук, відомий передусім як засновник психодрами, яку він визначив як «науку, що досліджує істину драматичними методами», соціометрії та групової психотерапії. Багато наукових праць присвячено переважно саме його внеску в психологію, натомість досліджень специфіки його театральної діяльності, аналізу авторської концепції акторської майстерності, спонтанності, природи та функції театру, на жаль, замало. Найґрунтовнішою серед них є праця Е. Шайффеле «Театр істини: психодрама, спонтанність та імпровізація — театральної теорії та впливи Якоба Леві Морено» (1995); а окремі аспекти новаторського підходу Я. Морено висвітлені в працях Д. Чарльза «Новизна імпровізації: до жанру втіленої спонтанності» (2003), Г. Ганзілевської «Застосування психодраматичних прийомів для стимулювання самореалізації особистості» (2008, с. 35–44) та ін.

Мета статті — визначити методичні підходи до формування здатностей актора імпровізувати на основі театральної теорії Я. Морено.

Виклад основного матеріалу дослідження. Імпровізація — особливий та складний багатофункціональний феномен, що може розглядатися як вид акторської діяльності, закладений у театральній дії, творчому процесі, що відбувається під час безпосереднього спілкування з глядачем; якість сценічної гри; метод розвитку психотехніки та творчих здібностей актора; один з універсальних інструментів дослідження драматургічного матеріалу й створення сценічного образу.

У багатьох традиційних національних театрах імпровізація нерідко позиціювалася як природний шлях створення вистави, проте європейське театральне мистецтво надавало перевагу цілеспрямованому використанню форм і прийомів для вирішення певних творчих завдань. Домінування професійного театру призвело до відповідного зменшення ролі імпровізації на комерційній сцені. На думку науковців, традиція імпровізованої гри зникає в результаті розвитку «замкнутого, розкішного та пристойного театрального простору в XVIII ст. <...>», підвищення ролі режисера також сприяє зникненню цієї традиції» (Smith, Roger, 1997, p. 11). Комерційний та фінансовий тиск, панування професіона-

лізму в мистецтві та дедалі різноманітніші методи діяльності нерідко зумовлювали пошук імпровізаційними практиками менш традиційних просторів для виконання.

На початку ХХ ст. провідні театральні практики в пошуках оновлення театру, відходячи від традиційних форм та стереотипів сценічного мистецтва, сформуvalи новий, режисерський театр, фокусууючись на пошуках новаторських засобів виразності, джерела яких вбачали в органічній природі акторської майстерності. Спроби забезпечити достовірність театрального дійства актуалізували фокусування уваги на вдосконаленні акторської імпровізації, необхідності зміни її принципів та ролі в створенні вистави.

Пошуки провідних театральних діячів ХХ ст. сприяли становленню імпровізації як інструменту дієвого аналізу драматичного матеріалу — репетиції п'єси та ролі, формування композиції вистави, розвитку теми та ін., а імпровізаційне існування актора відповідно пов'язано зі стилем, жанром, природою почуттів та особливостями художньої форми вистави.

Імпровізація, як техніка, у якій актор грає щось незаплановане, несподіване та вигадане безпосередньо «в моменті», має різні рівні — від винайдення тексту на основі досить чіткого, добре відомого сценарію (наприклад, як у Комедії дель-арте), до драматичної гри, основаній на темі або гаслі, абсолютному жестовому та текстовому винаході, новаторсько-му вираженні у вербальній конструкції й пошуку нової фізичної мови.

Театральний практик і «батько психодрами» Я. Л. Морено під час роботи в «Театрі Спонтанності» у Відні активно досліджував специфіку унікальних можливостей імпровізації.

Багато ідей та прийомів «Театру Спонтанності» засвоєно, трансформовано та інтегровано в драматичний театр, а елементи психодрами нерідко використовуються в сценічних постановках. Слід зазначити, що психодрама розроблена та основана на принципі театральної імпровізації. Я. Морено тривалий час досліджував ознаки емоційних відносин і групову динаміку та створив Імпровізаційний театр (Stegreiftheatre), у якому кожний актор імпровізував свою роль. Ця спроба реформування театру зумовила відкриття психодрами — науки, що досліджує істину драматичними методами. Психодрама — це психологічний та психоаналітичний метод, який сприяє аналізу внутрішніх конфліктів за допомогою розігрування кількох героїв імпровізованого сценарію на основі кількох інструкцій. Гіпотеза полягає в тому, що саме в дії та грі, а не на словах аудиторія вирішує конфлікти, проблеми міжособистісних стосунків. Передусім психодрама дозволяє переживати конфлікти, надаючи можливості розігрувати п'єсу, призначати ролі та імпровізувати. На відміну від аристотелівського катарсису, а також психологічної п'єси

або театру жорстокості А. Арто, психодрама не передбачає імітацію до дії, оскільки чим менше актори наслідують людські відносини, тим природнішою та автентичнішою є їхня гра.

На думку дослідників, Я. Морено «практично одноосібно відкрив силу та значення моменту «тут і зараз» та «спонтанної творчої зустрічі» (Sternberg, Antonina, 2000, р. 15). Його діяльність та експерименти у Відні на початку 1920 рр. були новаторськими, хоча й базувалися на стародавніх традиціях. Беручи силу від багато в чому реакційної позиції, він розглядав стихійне як могутню протидію та альтернативу «легітимному» театру, а відмінності між ними Морено основував на визначеному сприйнятті часу та його важливості у виставі: «Театр, яким ми його знаємо, і театр спонтанності — це різні способи сприйняття моменту». Перший прагне представити свої вистави перед аудиторією як певні завершені творіння, ігноруючи момент, останні прагнуть відтворити сам момент та одразу створити невід'ємну частину форми та змісту драми» (Moreno, 1973, р. 37).

Відповідно, на основі цієї цитати дослідники позиціюють імпровізацію «водночас як концепцію, так і безпосередньо виконання твору» (Smith, Dean, р. 3), наголошуючи, що «зараз» позиціюється Я. Морено місцем творчості.

Імпровізаційний імпульс може забезпечити відправну точку, оскільки театральні практики продовжують світову боротьбу за те, щоб надати своєму мистецтву сенсу та мети. Імпровізація пропонує неабиякий потенціал для створення суспільства й колективного спілкування. Новизна у використанні драматичного мистецтва розкривається як не менш важливе вираження театру спонтанності і таким чином уможливорює глибше розуміння імпровізації як автономної й цінної форми мистецтва та способу спільної творчості. Імпровізаційний театр сприяє пошуку істини, що народжується між людьми, котрі колективно шукають її в процесі діалогової взаємодії.

Завдяки осмисленій відмові від моделі, орієнтованої на продукт виробництва, спонтанний театр базується на позиції, що всі тексти є попередніми та сумнівними.

У доповненні до неуважності сценарію до моменту та його відносній замкненості, Морено розглядає таку роботу як ту, що належить до будь-якого часу, окрім теперішнього: «<...> драматична робота в момент, коли вона була створена в швидкоплинні моменти минулого, була навіть не чимось теперішнім, оскільки для нього і не була призначена. Вона була спрямована на майбутній момент — момент виступу на сцені, а не на момент створення. Спонтанне виконання представляє речі тільки такими, як вони є на момент виконання. Воно не спрямоване на

якийсь момент з колишнього або майбутнього» (Moreno, 1973, р. 37). Слід зазначити, що багато сучасних театральних практиків можуть не погодитися зі ствердженням, що імпровізація здатна впливати на майбутнє. Проте більшість імпровізаторів поділяє захоплення Я. Морено теперішнім моментом, його твердженням, що «<...> кожна річ, форма або ідея має місце, що є найадекватнішим та підходящим для неї, в якому вона має найбільш ідеальне та найдосконаліше вираження свого значення <...>. Істинний локус театру — театр спонтанності» (Moreno, 1973, р. 18). Він розглядає театр як форму мистецтва, що найкраще обслуговується за доктриною безпосередності та сучасності. У той час, коли звичайний театр «у своїх кращих проявах присвячений поклонінню мертвих подій — свого роду культу воскресіння, стихійний театр пропонує потенціал значущіших живих та творчих зустрічей» (Moreno, 1973, р. 18). Театральний сценарій, що розглядається за цим критерієм, його зв'язок із часом не може повною мірою виявити потенціал виконання, задіяти істину безпосередності, щоб відобразити суть теперішнього. Сценарій закладено в закритий історичний момент, навіть коли сучасні постановки намагаються виявити раніше приховане підтекстове повідомлення, тему, вони — складова герметичної системи. Акт творіння перебуває в минулому — у віці автора або процесі репетицій творчої трупи, відтак, здатність охопити теперішнє обмежена, оскільки з точки зору соціокультурного простору, в якому розміщено виставу, фактичний момент відбувається в театральному приміщенні.

Виробничі потреби сценаріїв прагнуть зменшити життєздатність істинної спонтанності та креативності у виконавстві — компонентів акторської діяльності, які були пріоритетними для Я. Морено. Відповідно, він уважав такий театр радше актом відпочинку, ніж творчості, а ідеальним театром для нього був театр безперервних відкриттів. Кожний виступ є творчою подією; кожний момент — це активні переговори тут і зараз. Я. Морено стверджував, що привілеї теперішнього часу, безумовно, є важливим елементом імпровізації — безпосередня дія є джерелом цього режиму натхнення, моменту його народження та невідворотної смерті. Саме ця взаємодія зі створенням та смертністю сприяє розвитку унікальних часових установок для імпровізатора (Blatner, 2000, р. 17).

На шляху до нового, «революційного» театру Я. Морено пропагував: усунення драматурга та літературної основи вистави; участь аудиторії в постановці (театр без глядачів, у якому кожен є актором); актори та глядачі як єдині творці — все імпровізовано: гра, дія, мотив, слова, конфлікти тощо; відкриття нового простору в театрі, простору життя (Feldhendler, 1994, р. 90).

У такій протидії з більшістю комерціалізованих методів, що шукають художність у послідовності, універсальності та передбачува-

ності (у багатьох аспектах якості, що прагнуть до постійності та позачасовості), імпровізація має на меті радикально відмінні цілі. Театр, за Я. Морено, пропонує вистави, що охоплюють такі категорії, як: *безпосередність, наявність та присутність, креативність, специфічність, неповторність та непостійність*. Детальне дослідження цих якостей розкриває контури тимчасової сутності імпровізації та закінчує план загальних хронотопічних тенденцій імпровізаційного імпульсу. Усупереч традиції театрального сценарію, імпровізація постає як така, що пов'язана з теперішнім моментом, втілює цінні якості безпосередності та непередбачуваності.

Імпровізація має неабиякий потенціал завдяки своїй прихильності до поточного моменту — вона негайна, непередбачувана та постійно змінюється, надаючи достатньо місця для теперішнього, справжнього, щоб надихати, впливати й формувати події на сцені. Театральна практика Я. Морено визначає хронотоп імпровізації — її унікальний зв'язок з простором і часом, презентуючи театр «тут і зараз».

Досвід акторів у виконавському мистецтві, як і в мистецтві життя, посилюється осмисленою практикою імпровізаційних ігор. Для актора початківця театральна техніка стає відомою завдяки участі в драматичній грі, тому актори можуть задіяти спонтанність, створюючи сцени на новому матеріалі.

Сучасні методики та практики провідних світових театральних педагогів пропонують акторам можливість створювати власний живописний репертуар, не стаючи заручником драматургії, існуючих методів, яким наслідує викладач, а особливо театральних практик, що пов'язані з певною естетикою і передбачають відмову від природної поведінки, емоції та способу дії в реальності сцени та життя, «тут і зараз».

За Я. Морено, простір для розвитку інтуїції — знання деяких речей без осмислення та використання міркування — перебуває в практиці пізнання, що пропонується конкретними театральними п'єсами. Головною метою є активація інтуїтивного, оскільки саме з його осмисленням актор набуває впевненості.

Акторська гра — це шлях до розвитку інтуїтивного пізнання про середовище свободи, в якому може бути реалізований досвід — проникнення в навколишнє середовище, тобто встановлення повної та органічної взаємодії з ним на всіх рівнях — інтелектуальному, фізичному та інтуїтивному. Саме інтуїтивний рівень є найважливішим, хоча ним нерідко нехтують, оскільки коли досвід реалізується на інтуїтивному рівні, а людина працює за межами обмеженого інтелектуального плану, вона відкрита для навчання.

Висновки. Доведено, що імпровізаційна манера виконання, як модель спільної творчості, що підвищує наявні «тут і зараз» динаміки,

визнає прихований творчий потенціал у кожному індивідумі, сприяє органічній взаємодії партнерів по сцені та повертає стародавні інструменти театру. Імпровізація, як домінуюча категорія театральної практики Я. Морено, закликаючи до структурної гнучкості, з метою посилення інклюзивності та відкритості безперешкодного театального дискурсу, сприяє трансресії акторської майстерності.

Перспективи подальших досліджень специфіки акторської імпровізації зумовлені нагальною необхідністю розширення та врізноманітнення форм і методів навчання акторів на сучасному етапі розвитку театального мистецтва.

Список посилань

- Ганзілевська, Г. Б. (2008). Застосування психодраматичних прийомів для стимулювання самореалізації особистості. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Психологія та педагогіка»*, 11, 35–44.
- Blatner, A. (2000). *Foundations of Psychodrama. History, Theory, and Practice. 4th Edition*. New York: Springer Pub. Co., 2000.
- David, A. Ch. (2003). *The novelty of improvisation: towards a genre of embodied spontaneity*. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, Doctor of Philosophy in The Department of Theatre.
- Dayton, T. (1994). *The Drama Within: Psychodrama and Experiential Therapy*. Florida: Health Communications.
- Feldhendler, D. (1994). *Augusto Boal and Jacob L. Moreno: Theatre and Therapy. Playing Boal*. Ulla Neuerberg. (Trans.) Mady Schutzman and Jan CohenCruz. (Eds.). London: Routledge, pp. 87–109.
- Moreno, J. L. (1973). *The Theatre of Spontaneity. 2nd Edition*. New York: Beacon House.
- Scheiffle, E. (1995). *The Theatre of Truth: Psychodrama, Spontaneity and Improvisation: The Theatrical Theories and Influence of Jacob Levy Moreno. (Dissertation)*. University of California, Berkeley.
- Smith, H., Roger, D. (1997). *Improvisation, Hypermedia and the Arts since 1945*. Amsterdam: Overseas Publishing Association.
- Sternberg, P., Antonina, G. (2000). *Sociodrama: Who is In Your Shoes? (2nd edition)*. Westport, Connecticut: Praeger.

References

- Hanzilevska, G. B. (2008). *The use of psychodramatic techniques to stimulate self-realization of personality. Scientific notes of the National University of Ostroh Academy. Series «Psychology and Pedagogy»*, 11, 35–44. [in Ukrainian].
- Blatner, A. (2000). *Foundations of Psychodrama. History, Theory, and Practice. 4th Edition*. New York: Springer Pub. Co., 2000. [in English].
- David, A. Ch. (2003). *The novelty of improvisation: towards a genre of embodied spontaneity*. Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, Doctor of Philosophy in The Department of Theatre. [in English].

- Dayton, T. (1994). *The Drama Within: Psychodrama and Experiential Therapy*. Florida: Health Communications. [in English].
- Feldhendler, D. (1994). *Augusto Boal and Jacob L. Moreno: Theatre and Therapy. Playing Boal*. Ulla Neuerberg. (Trans.) Mady Schutzman and Jan CohenCruz. (Eds.). London: Routledge, pp. 87–109. [in English].
- Moreno, J. L. (1973). *The Theatre of Spontaneity. 2nd Edition*. New York: Beacon House. [in English].
- Scheiffle, E. (1995). *The Theatre of Truth: Psychodrama, Spontaneity and Improvisation: The Theatrical Theories and Influence of Jacob Levy Moreno. (Dissertation)*. University of California, Berkeley. [in English].
- Smith, H., Roger, D. (1997). *Improvisation, Hypermedia and the Arts since 1945*. Amsterdam: Overseas Publishing Association. [in English].
- Sternberg, P., Antonina, G. (2000). *Sociodrama: Who is In Your Shoes?* (2nd edition). Westport, Connecticut: Praeger. [in English].

Надійшла до редколегії 04.07.2019 р.

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.24>

УДК 7.067

О. П. Цугорка, заслужений діяч мистецтв України, професор, професор кафедри живопису і композиції, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ

tsugorkaalex@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7742-2143>

РЕАЛИСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКОВОГО ІКОНОПИСУ¹

Досліджено тенденції розвитку українського барокового іконопису. Розглянуто специфіку трактування іконописного канону і прийоми збагачення виражальних засобів відповідно до естетичних принципів XVII–XVIII ст. Виявлено особливості синтезування традиційної іконографії, елементів народного мистецтва, реалістичного трактування і ознак натуралізму в іконописних творах представників українського бароко. Охарактеризовано специфіку реалістичних тенденцій іконопису епохи українського бароко в ретроспективі. Визначено, що новаторські принципи, які виникли в результаті складної взаємодії між декоративно-умовною формою художнього вираження та новим, реалістичним світобаченням, сформованим під впливом народного естетичного розуміння моральних, культурних та духовних цінностей у XVII — першій пол. XVIII ст., найяскравіше проявилися в бароковому іконописі та стали основою розвитку реалістичних засад вітчизняного мистецтва.

Ключові слова: *українське бароко, іконопис, реалістичні тенденції, естетичні принципи, натуралізм зображення, новаторство образів.*

А. П. Цугорка, заслуженный деятель искусств Украины, профессор, профессор кафедры живописи и композиции, Национальная академия изобразительного искусства и архитектуры, г. Киев

РЕАЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ УКРАИНСКОЙ БАРОЧНОЙ ИКОНОПИСИ

Исследованы тенденции развития украинской барочной иконописи. Рассмотрена специфика трактовки иконописного канона и приемы обогащения выразительных средств в соответствии с эстетическими принципами XVII–XVIII вв. Выявлены особенности синтезирования традиционной иконографии, элементов народного искусства, реалистической трактовки и черт натурализма в иконописных произведениях представителей украинского барокко. Охарактеризовано специфику реалистических тенденций иконописи эпохи украинского барокко в ретроспективе. Определено, что новаторские принципы, которые возникли в результате сложного взаимодействия между декоративно-условной формой художественного выражения и новым, реалистическим мировоззрением, сформированным под влиянием народного эстетического понимания нравственных, культурных и духовных ценностей в XVII — первой пол. XVIII в., наиболее ярко проявились

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

в барочной иконописи и стали основой развития реалистических принципов отечественного искусства.

Ключевые слова: украинское барокко, иконопись, реалистические тенденции, эстетические принципы, натурализм изображения, новаторство образов.

A. P. Tsugorka, Honored Artist of Ukraine, Professor, Professor of the Department of Painting and Composition, National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv

REALISTIC TRENDS OF UKRAINIAN BAROQUE ICON PAINTING

The aim of this paper is to determine the specific features of realistic trends in the iconography of the Ukrainian Baroque epoch.

Research methodology. The author used complex methods of contemporary art history; iconological and iconographic research methods that contributed to the theoretical understanding of the specific features of the realistic trends of Ukrainian baroque iconography. A comparative historical method has been used (to determine the special features of the treatment of the iconographic canon by leading artists of the 17th — 18th centuries); a method of description and analysis (for identifying the features of the interpretation of images of saints according to innovative aesthetic trends of the Ukrainian Baroque style), as well as typological and iconographic methods (for structuring the basic models of realistic embodiment of iconographic images).

Results. Innovative principles that have arisen as a result of a complex interaction between the decorative-conventional form of artistic expression and the new, realistic worldview, formed under the influence of the national aesthetic understanding of moral, cultural and spiritual values in the 17th — the first half of the 18th century, most clearly manifested in the baroque iconography, and became the basis for the development of realistic principles of national art. The images of baroque icons that are captivating with their realism are the evidence of the emergence of new methods of Ukrainian painting (light and shadow modeling of the faces of saints, the use of elements of naturalism in the image of images and background, direct perspective, etc.).

Novelty. The development trends of the Ukrainian baroque icon painting are investigated. The characteristic aspects of the interpretation of the iconographic canon and the methods of enrichment of expressive means according to aesthetic principles of the 17th — 18th centuries are considered. The features of synthesizing traditional iconography, elements of folk art, realistic interpretation and naturalism features in the icon-painting works of representatives of Ukrainian baroque are revealed. The author determines the characteristic aspects of realistic trends in the iconography of the Ukrainian Baroque era in retrospect.

The practical significance. The material in this article can be of interest to the Ukrainian theorists and practices of art in the context of involving it to educational and scientific appeal.

Keywords: *Ukrainian baroque, iconography, realistic trends, aesthetic principles, naturalism of image, innovation of images.*

Постановка проблеми. Питання формування й становлення українського бароко пов'язане з широким колом основоположних проблем вивчення вітчизняного та європейського мистецтва початку XVII ст. — періоду зародження стилю, протягом якого відбувався синтез традиційних і новітніх художніх тенденцій, співіснування стадіально різних форм, трансформація специфічних традиційних елементів, тяжіння до західноєвропейської культури і мистецтва, створення українськими митцями стильових норм. Дослідження специфіки українського бароко — актуальна наукова проблема, оскільки цей стиль не суто історичне явище, а частина сучасного вітчизняного соціомистецького простору. Сформовані митцями XVII–XVIII ст. стильові ознаки значно збагатили український класицизм, романтизм та реалізм, посприяли формуванню національних шкіл образотворчого мистецтва, а унікальне поєднання загальнолюдських та національних елементів набуло своєрідного відображення на сучасному етапі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Надзвичайно складний та багатоаспектний феномен українського барокового іконопису протягом багатьох років зацікавлює вітчизняних дослідників. У ґрунтовних мистецтвознавчих працях Д. Степовика (2003), П. Жолтовського (1983), В. Свенціцької (1990), В. Овсійчука (1991) та ін. здійснено аналіз іконографічних схем, виявлено проблематику творчості провідних іконописців та специфіку діяльності локальних і регіональних іконописних центрів. Проблематика інтегрування реалістичного зображення в традиційну іконографію за часів становлення та розвитку стилю українського бароко розглядається науковцями зазвичай у контексті означених питань. Окремі аспекти реалістичного світосприйняття іконописцями українського бароко досліджували сучасні науковці, наприклад, С. Ковцуняк та М. Заставецький («Ідейно-змістові акценти іконопису періоду українського бароко», 2010 р.), М. Осадця («Архітектурні зображення в іконописі Прикарпаття XVI–XVIII ст.», 2016 р.) та ін.

Мета статті — визначити специфіку реалістичних тенденцій іконопису доби українського бароко та виявити засоби їхнього образного втілення в сакральному мистецтві XVII–XVIII ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Передумови ідеологічної та естетичної основи українського бароко формувалися відповідно до конкретно-історичної ситуації, а саме національно-визвольного руху (з кінця XVI ст.) та селянсько-козацьких війн (середина XVII ст.). Кардинальні зміни, передусім зумовлені відчутним посиленням «життєвого реалізму», відбувалися в основному виді живопису — іконописі. На думку дослідників, український іконопис періоду раннього бароко характеризується поступовим позбавленням традиційних іконописних

умовностей (лише подекуди спостерігають архаїстичні тенденції як реакцію на польську колонізаторську політику) та розвитком національних реалістичних тенденцій (Уманцев, 1967, с. 279).

Істотно змінюється іконографія творів:

- суворий ієратизм поступається гуманістичному розкриттю теми;
- у трактуванні образів святих проявляються типові ознаки українських жінок та чоловіків (обличчя втрачає скутість, стає привітним та м'яким, а погляд набуває емоційності та теплоти);
- характеристика образів та трактування сюжетів сповнені світських елементів;
- у релігійних сюжетах, передусім через тогочасне загострення соціальних суперечностей, відображуються мотиви соціальних антагонізмів (у композиціях «страшного суду» найчастіше засуджують на вічні муки представників панівних класів, польських гетьманів та навіть уніатських попів, наприклад, ікони «Страшний суд» з Михайлівського Золотоверхого монастиря, Київ, перша половина XVII ст.);
- надзвичайної деталізації набуває зображення на іконах українського побутування та навколишнього середовища. Наприклад, на іконах святкового ярусу іконостасів типовим стає перенесення певної події в реальний тогочасний інтер'єр, документальне змалювання меблів та одягу заможних міщан (ікона «Різдво Богородиці» з П'ятницької церкви у Львові, середина XVII ст.);
- значно посилюється значення декору та орнаменту, які набувають типових народних елементів (використання рослинного орнаменту характерного для певного регіону) тощо.

Нові засади відзначалися демократичним спрямуванням і відображали національну самобутність, своєрідність та естетичні ідеали українського народу. Ікона поступово починає позиціюватися не уособленням божественного апофеозу, а прославленням у піднесених та урочистих образах звичайного, земного (Свенціцька, 1967, с. 274).

Наближення мистецького образу до життєвого відобразилося на застосуванні реалістичних художніх засобів, у процесі розробки яких провідні українські художники ґрунтувалися передусім на давньоруських традиціях. Дослідники зауважують, що через значну роль саме давньоруських традицій в українському бароковому іконописі тривалий час зберігається взаємозв'язок канонічних (усталена графічна манера, площинність нейтрального або орнаментованого тла, підвищення уваги до внутрішнього світу святих) та реалістичних тенденцій (об'ємне рішення форм, поглиблення простору в композиції) (Уманцев, 1967, с. 285).

У другій половині XVII ст. у бароковому іконописі остаточно формується новий стиль, характерними ознаками якого стали:

- глибокий ідейний задум;
- посилення образних характеристик;
- новаторство художнього вирішення;
- унікальне об'ємне письмо;
- зміна колориту та підпорядкування його вимогам гармонійного ансамблю (поєднання насичених кольорів підвищує матеріальність та конкретність зображення, створюючи життєрадісний настрій);
- посилення нових принципів побудови простору (набуває поширення пряма перспектива, а згодом перспективне зображення остаточно замінює площинне) тощо.

Надзвичайного розвитку досягають умовно-реалістичні тенденції: зміни стосувалися не лише техніки зображення фігур та винайдення нових прийомів письма, що нагадували техніку «плаві»: моделювання форми градацією фарб від темних до світлих досягається сплавленими мазками рідкої фарби, в яку домішують білила (ікона «Христос» Івана Маляра, Жовква, 1643 р.).

Перехід від площинного вирішення композиції посприяв розвитку пейзажу в іконописі: замість темно-синьої або темно-зеленої смуги, що уособлювала позем, а також досить умовно зображувані пагорби, з'являються складні, майстерно виконані та детально розроблені пейзажні фони — художники відтворювали мотиви української природи, означуючи ритмічний зв'язок між ними та сюжетною лінією.

Зауважимо, що пейзажний фон в українському бароковому іконописі відігравав різноманітну композиційну роль, залежно від якої змінюється взаємодія та взаємозв'язок сцени або зображення святого з ландшафтом. Аналізуючи іконостаси православних храмів Наддніпрянської України та території західноукраїнських земель XVII–XVIII ст., можемо виокремити кілька основних типів розміщення пейзажу (передусім на іконах намісного та святкового ярусів):

- фоновий пейзаж — на композиціях пейзаж розміщується за святими образами на другому плані або з одного боку від них (наприклад, ікони «Боротьба Іакова з ангелом» та «Сон Іакова» з іконостасу в рогатинській церкві Святого Духу, що характеризуються реалістичністю зображення, лаконічністю композиції, відсутністю надмірного декоративізму, конкретикою в деталях та майстерністю відтворення складних пейзажних мотивів) (Мельник, 1991, с. 38);
- пейзаж з побутовими сценами (у природне оточення святого іконописцем вписані різноманітні сцени з його життя або євангельські сюжети) — розміщується на другому плані, з боків від святого або святкової сцени, інколи дрібними сегментами в кутках ікони. На думку В. Свенціцької (1967, с. 260), однією з перших спроб показати

- фрагмент інтер'єру з ілюзією заглибленого простору є іконографічний варіант «Різдво Богородиці» (приблизно 1565 р., майстер Дмитро з Долини). Мистецтвознавець стверджує, що ці, поки окремі елементи реалізму, доцільно розглядати як попередників процесу формування глибоких змін у творчості українських художників;
- пейзаж, у який вписано основний сюжет — композиційно пейзаж займає на іконі багато місця, а основна сцена відбувається в ньому (ікона «Дорога до Емаусу», Жовківський іконостас, І. Руткович);
 - фрагментарний пейзаж — трапляється в сценах, що відбуваються на фоні архітектури або в інтер'єрі (зазвичай пейзаж вписано в арку або у вікно).

М. Осадца (2016, с. 33) стверджує, що посилення реалістичних тенденцій в бароковому іконописі другої половини XVII ст. спричинило зміни канонічних композиційних схем, в які художники нерідко вводили мотиви справжнього архітектурного оточення — нова естетика проявляється в стилістиці іконопису у вигляді реального зображення міських будівель (сюжет розгортається на фоні реального міста з елементами міської культури), унаслідок чого ікона набуває оповідності. З розвитком стилю композиції доповнюються інноваційними для церковного живопису сюжетними елементами, обставини та події конкретизуються, детально розробляються зображення міської місцевості (наприклад, підкреслено чітко змалювання реальних споруд міст, оборонних споруд, куполів храмів тощо на задньому плані ікон характерне для творчості Й. Кондзелевича).

Посилення реалістичного зображення в бароковому іконописі другої половини XVII — початку XVIII ст. найвідчутніше виражається в органічному поєднанні художниками зовнішньої складової (антропологічна подібність святих типовим представникам тогочасного українського населення, введення характерних елементів національного одягу та його оздоблення) та внутрішнього стану (щирий, ліричний і лагідний, сповнений внутрішнього благородства образ Богородиці; індивідуалізація пророчих та апостольських зображень, демократичні образи яких уособлюють учителів, мислителів, мудрих, розсудливих та справедливих, а головне, близьких народу людей), внаслідок чого традиційні святі образи значно наблизилися до народних естетичних уподобань (Жолтовський, 1978, с. 30).

На український бароковий іконопис суттєво вплинув розвиток портретного, реалістичного живопису. Найкращі зразки іконописного мистецтва кінця XVII — початку XVIII ст. засвідчують домінування багатьох знайомих портретних образів та життєвих подробиць, написаних із натури. П. Белецький (1981, с. 81) акцентує на тому, що портретні фігури в деяких українських іконах того періоду функціонально наближені

до ктиторських портретів. Наприклад, у композиції ікони «Розп'яття» (Пирятин, кінець XVII ст.) важливе місце посідає фігура лубенського полковника Леонтія Свічки, обличчя якого виразністю та тонкістю виконання «не поступається кращим козацьким світським портретам». На думку дослідника, майстерність виконання свідчить про те, що рисунок виконувався з натури або живописного портрету.

Модель культури, що склалася в Україні XVII–XVIII ст., в один із найскладніших історичних періодів, багато в чому визначила ознаки національної свідомості, протягом століть відображаючись не лише в українському мистецтві, а й в суспільному та політичному житті, ментальності тощо. Окремі елементи барокового іконопису наближені до народної течії в українському живописі, з властивим їй демократизмом, реалізмом та правдивою інтерпретацією образів.

Висновки. Новаторські принципи, що виникли в результаті складної взаємодії між декоративно-умовною формою художнього вираження та новим, реалістичним світобаченням, сформованим під впливом народного естетичного розуміння моральних, культурних та духовних цінностей у XVII – першій пол. XVIII ст., найяскравіше проявилися в бароковому іконописі та стали основою розвитку реалістичних засад вітчизняного мистецтва. Захоплюючи своєю реалістичністю образи барокових ікон – свідчення становлення нових прийомів українського живопису (світлотіньове моделювання ликів святих, використання елементів натуралізму в зображенні образів та фону, пряма перспектива тощо).

Стильова специфіка українського бароко особливо актуалізується на сучасному етапі, в умовах внутрішньої боротьби між глобальними та локальними тенденціями соціокультурного простору XXI ст. Художній пошук сучасного іконопису відбувається в процесі взаємодії та взаємопроникнення канонічного і синтезуючого напрямів, з метою органічного синтезування іконописних традицій та сучасних естетичних вимог.

Перспективи подальших досліджень. Зважаючи на недостатню розробку проблематики, актуальним є проведення комплексного мистецтвознавчого дослідження специфіки впливу естетичних принципів українського бароко на розвиток сучасного вітчизняного іконопису, з метою виявлення особливостей їх відродження та подальшого еволюціонування в умовах соціомистецького простору XXI ст.

Список посилань

- Белецкий, П. (1981). *Украинская портретная живопись XVII–XVIII вв.* Ленинград: Искусство.
- Жолтовський, П. М. (1978). *Український живопис XVII–XVIII ст.* Київ: Наукова думка.
- Жолтовський, П. М. (1983). *Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст.* Київ: Наукова думка.

- Мельник, В. І. (1991). *Церква Святого Духу в Рогатині*. Київ: Мистецтво.
- Овсійчук, В. А. (1991). *Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок*. Київ: Наукова думка.
- Осадца, М. З. (2016). Архитектурные изображения в иконописи Прикарпатья XVI–XVII веков. *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Сер. 15. Искусствоведение, 2, 19–35. doi:10.21638/11701/spbu15.2016.202.
- Свенціцька, В. І. (1967). Живопис XIV–XVI століть. *Історія українського мистецтва: в 6-ти т. Мистецтво XVI — першої половини XVII століття* (Т. 6, с. 208–274). Київ: Київська книжкова фабрика «Жовтень».
- Свенціцька, В. І., Сидор, О. Ф. (1990). *Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII ст. у музейних колекціях Львова*. Львів: Каменяр.
- Степовик, Д. (2003). *Іконологія та іконографіка*. Івано-Франківськ: Нова Зоря.
- Уманцев, Ф. С. (1967). Живопис кінця XVI — першої половини XVII століття. *Історія українського мистецтва: в 6-ти т. Мистецтво XVI — першої половини XVII століття*. (Т. 6, с. 275–318). Київ: Київська книжкова фабрика «Жовтень».

References

- Beletsky, P. (1981). *Ukrainian portrait painting of the 17th — 18th centuries*. Leningrad: Iskusstvo. [in Russian].
- Zholtovsky, P. M. (1978). *Ukrainian painting of the seventeenth and eighteenth centuries*. Kyiv: Naukova Dumka. [in Ukrainian].
- Zholtovsky, P. M. (1983). *Artistic life in Ukraine in the seventeenth and eighteenth centuries*. Kyiv: Naukova Dumka. [in Ukrainian].
- Melnyk, V. I. (1991). *Church of the Holy Spirit in Rohatyn*. Kyiv : Mysterstvo. [in Ukrainian].
- Ovsyichuk, V. A. (1991). *Masters of the Ukrainian Baroque. Zhovkiv Art Center*. Kyiv: Naukova Dumka. [in Ukrainian].
- Osadtsa, M. Z. (2016). Architectural images in the icon painting of the Carpathians of the 16th — 18th centuries. *Bulletin of St. Petersburg University*, 2, 19–35. DOI: 10.21638 / 11701 / spbu15.2016.202. [in Russian].
- Svetsitska ,V. I. (1967). Painting of the 14th — 16th centuries. *History of Ukrainian art: in 6 vol.* (Vol. 6. Art of the 16th — the first half of the 17th century, p. 208–274). Kyiv: Kyiv Book Factory “Zhovten”. [in Ukrainian].
- Svetsitska, V. I., Sydor, O. F. (1990). Legacy of the ages. *Ukrainian painting of the 14th — 18th centuries in the museum collections of Lviv*. Lviv: Kamenyar. [in Ukrainian].
- Stepovyk, D. *Iconography and iconography*. Ivano-Frankivsk: Nova Zoria. [in Ukrainian].
- Umantsev, F. S. (1967). Painting of the late 16th — the first half of the 17th century. *History of Ukrainian art: in 6 vol.* (Vol. 6. Art of the 16th — the first half of the 17th century, p. 275–318). Kyiv: Kyiv Book Factory “Zhovten”. [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 05.06.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.066.25
УДК 7.041.2 — 055.2:7.05:655.3.066.24:7.035.93

В. О. Чебан, аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

kafedra-kdd@ukr.net
https://orcid.org/0000-0001-9632-535X

СТИЛИЗОВАНІ ЖІНОЧІ ОБРАЗИ У ВІТРАЖАХ, ПАННО І ЛІТОГРАФІЯХ У МИСТЕЦТВІ МОДЕРНУ¹

Досліджено технології декоративно-прикладного мистецтва, вивчено особливості використання жіночих образів у вітражах, панно і літографіях у мистецтві модерну. Проаналізовано поняття «вітраж», «панно», «літографія» у декоративно-прикладному мистецтві та розглянуто історію їхнього виникнення. Виявлено основні тенденції та закономірності зображення жіночих образів у цих видах мистецтва.

Ключові слова: *модерн, образ, вітраж, панно, літографія, мистецтво, жіночий образ.*

В. А. Чебан, аспирант, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

СТИЛИЗИРОВАННЫЕ ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ВИТРАЖАХ, ПАННО И ЛИТОГРАФИЯХ В ИСКУССТВЕ МОДЕРНА

Исследованы технологии декоративно-прикладного искусства, изучены особенности использования женских образов в витражах, панно и литографиях в искусстве модерна. Проанализированы понятия «витраж», «панно», «литография» в декоративно-прикладном искусстве и рассмотрена история их возникновения. Выявлены основные тенденции и закономерности изображения женских образов в данных видах искусства.

Ключевые слова: *модерн, образ, витраж, панно, литография, искусство, женский образ.*

V. O. Cheban, postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Art, Kyiv

STYLIZED FEMALE IMAGES IN STAINED-GLASS ARTWORK, PANELS AND LITHOGRAPHY OF ART NOUVEAU

The aim of the article is to analyze the use features of the female images in the creative work of stained-glass artwork, panels and lithography in the Modern Age.

Research methodology is based on the use of cultural, structural, comparative, and analytical methods in the study of female images.

Results. The paper studies the technologies of decorative and applied art, using features of the female images in stained-glass artwork, panels and lithography of Art Nouveau. The author analyzes the concept of “stained-glass artwork”, “panel”, “lithography” in decorative and applied art and considers the

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

history of their introduction in the study. The main tendencies and patterns of representation of female images in these types of art are revealed in the paper.

Novelty consists in the implementation of the complex analysis of the features of the female images in decorative and applied art in the Modern Age (in stained-glass artwork, panels and lithography).

The practical significance. The material in this article can contribute to the new issues into the history of culture and art. The results of the study can be used in teaching such courses as "History of Modern Culture", "Decorative and Applied Art", "Modern Art", and in the development of training aids on the history and theory of culture, and in training the specialists in history of arts as the practical material.

Keywords: *modern, image, stained-glass artwork, panel, lithography, art, female image.*

Постановка проблеми. Для художників кінця XIX — початку XX ст. жінка була символом світової гармонії, краси і любові. Прекрасні танцівниці, оголені німфи, алегорії весни, літа, любові, родючості, воївниці, відьми і чаклунки становлять численний ряд жіночих образів у мистецтві модерну. Під час дослідження технології декоративно-прикладного мистецтва перед нами постало питання вивчити особливості використання жіночих образів у вітражах, панно і літографіях у мистецтві модерну. Ця наукова проблема зумовила розгляд історії виникнення вітражів, панно і літографій та аналіз їхнього поняттєвого апарату.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вищезазначена проблема на сьогодні є недослідженою. Не існує спеціалізованих видань або монографій, де науковці б компетентно висвітлювали тему, надаючи теоретичне підґрунтя для вивчення проблеми. Існують монографії, що надають інформацію про роль жінки в суспільстві, а також ті, які повністю висвітлюють історію вітражів і панно, проте взаємозв'язок між ними не досліджено. Є немало монографій, де розглядають стандарти жіночої краси та тенденції їхнього зображення в історії мистецтв, проте вони не беруть до уваги вітражі і панно, до того ж, зосереджуються тільки на зовнішніх факторах, не досліджуючи суспільну роль жінки.

Питання стилізованих жіночих образів у вітражах, панно і літографіях розглядали такі дослідники, як А. Н. Бенуа, А. А. Федоров-Давидов, Г. Ю. Стерши, Д. В. Сарабьянов, Е. Б. Мурина, Е. А. Борисова, Т. П. Каждан, Е. І. Кириченко, В. М. Польовий, М. Ф. Кисельов, В. А. Крючкова, М. В. Нащокіна та ін.; серед зарубіжних дослідників: Х. Хофштеттер, М. Гібсон, К. Грей, Дж. Ревальд, Л. Мазіні, П. Шмутцпер, Н. Певзнер, П. Верги, С. Купер, О. Файджест і ін. Під час роботи досвід кожного з названих вище авторів відіграв важливу роль у виявленні багатоаспектних паралелей серед різноманітних варіантів вітражів, панно і літографій.

Звертаючись до зарубіжних розвідок, де розглядають ті чи інші аспекти вітражів, панно і літографій, у пошуках конкретних майстрів, на яких також основуватиметься це дослідження, слід відзначити таких мистецтвознавців: А. Арсен (Пюві де Шаванн); А. Ренан, Р. Ван Холтен, Дж. Каплан, П.-Л. Матьє, Р. Лакамбре (Г. Моро); М. Белл, П. Фітцджеральд, У. Уотерс, С. Купер, Л. де Кар, І. Зачек (Берн-Джонс); А. Берман (Дж. Уістлер); А. Коміні, Н. Харріс (Г. Клімт); Ф. Кенел (Ходлер), Дж. Ревальд (О. Редон).

Мета статті — проаналізувати особливості використання жіночих образів під час створення творів мистецтва вітражів, панно і літографій епохи модерну.

Виклад основного матеріалу дослідження. Декоративно-прикладне мистецтво є важливою частиною культури, оскільки створює духовні й матеріальні цінності та визначає національну ідентичність. Значного розвитку цей вид мистецтва набув в епоху модерну — добу прогресивних змін і рефлексій. Головний принцип декоративно-прикладного мистецтва — поєднання естетичної краси та утилітарного призначення. Підтвердженням цього є виникнення таких його унікальних різновидів, як вітраж, панно та літографія. Доцільно детальніше розглянути історію виникнення цих видів мистецтва, уточнити поняттєвий апарат дослідження та проаналізувати специфіку тематичних зображень на них. Зокрема, обране нами дослідження передбачає визначення особливостей зображення жінки в мистецтві вітражів, панно і літографій, оскільки це питання недостатньо висвітлено в системі мистецтвознавчого знання й потребує глибшого огляду.

У словнику мистецьких термінів надано таке визначення вітража: (фр. vitrage, від vitrum — скло) — будь-яка перегородка із фрагментів різнокольорового скла, скріплених свинцевим дротом таким чином, щоб із них складалася образотворча композиція або орнаментальний малюнок (Сотська, Шмельова, 2016).

Вітражне мистецтво виникло досить давно. Межа XIX–XX ст. відома як період становлення жанру авторського вітража. Скло перестали використовувати лише в практичних утилітарних цілях, оскільки воно стало справжнім напрямом творчості під час будівництва архітектурних споруд, а в деяких випадках і просто окремим твором мистецтва — таким чином часто позиціювались вітражі в Європі. Саме тоді завдяки відкритим технологічним процесам стало можливим вільно змінювати форму скла та втілювати будь-які авторські ідеї.

Мистецтво вітража у XX ст. відрізняється появою автора і творця, професіонала та художника, тому цей період відомий як епоха індивідуальностей. Технічна революція зробила свій внесок у розвиток вітраж-

ного мистецтва, адже почали виникати досконаліші та складніші методи виготовлення вітражів. Релігійна тематика вітражів змінює світську, відображає актуальні на той час течії в мистецтві. Якщо до того моменту вікна використовувалися переважно в декорі церкви та монастиря, то відтоді стали прикрашати житлові та громадські будівлі. Батьківщина вітража — Франція, а найвідомішим представником вітражного мистецтва епохи модерн був американський художник і дизайнер Луї Комфор Тіффані, який відкрив нову сторінку в історії мистецтвознавства. Його новий спосіб з'єднання невеликих шматків скла за допомогою бронзової фольги зробив революцію в галузі виготовлення вітражів. Техніка Тіффані набула поширення, за її допомогою у всьому світі почали створювати вітражі та інші вироби декоративно-прикладного мистецтва з кольорового скла. Ця технологія активно застосовується і понині.

Саме декоративність, плавність ліній і переходів приваблювали художників, які звертались до стилю «модерн». Для створення вітражів у різноманітних техніках виконання прототипом стало багато робіт відомого чеського митця Альфонса Мухи. У 1931 р. він здійснив величезну роботу з виготовлення вітража для празького собору Св. Віта. Ця композиція вважається винятковим зразком мистецтва церковного вітража в стилі модерн. Свята мучениця Людмила, зображена з хустиною на шії, є покровителькою Чехії, а її внук святий Вацлав — християнським проповідником. Альфонс Муха також проявив свою майстерність як художник і вітражист під час оформлення ювелірного торгового будинку Фуке. Картини Альфонса Мухи і досі використовують для створення вітражів. Вони набули свого застосування в сучасних інтер'єрах будинків.

Вітраж, як вид прикладного мистецтва за самою своєю природою двовимірний, і французькі художники 1890-х рр. теж звернулися до плоского, декоративного використання кольору у своїх полотнах. Таким чином, для стилю модерн вітражі є не стільки старовиною, що оживає, скільки зручною фактурою, яка прекрасно пристосована до площинності, лінійності й насичена любов'ю до світла і кольору, і це властиво всім видам декоративного мистецтва того часу. (Зльгостев, 2010).

Крім того, дизайнери нерідко прагнули експериментувати з освітленням створеного ними інтер'єру, щоб воно гармоніювало з малюнками шпалер, плавними рослинними формами меблів і настільних прикрас. Тіффані надавав вітражам важливого соціального значення. В епоху, коли багато містян, визирнувши у вікно, бачать перед собою лише глухі кам'яні стіни, вітраж, уважав він, може позбавити свого власника від настільки безраднісного видовища, замість цього подарувавши йому ідеальний світ квітів, пташок і метеликів.

В епоху модерну вітражів вироблялося надзвичайно багато, вони траплялися практично в кожній заможній оселі. Однак більша частина вітражів у стилі ар-нуво не відрізнялася високим рівнем виконання, і лише кращі зразки виготовлялися традиційно: контур кожного малюнка ретельно обводився свинцем, використовувалося скло різних форми та розміру. У Нансі Жак Грюбер створював таким способом вітражі з витонченими рослинами, квітами і птахами, так само, як Гімар у Парижі. Вітражі Гімара, як і його металеві твори, були невіддільною частиною архітектурного цілого. У його вікнах можна побачити ті ж абстрактні арки, вигини й переплетення, що і в його чавунних воротах. Швейцарець Ежен Грассе, який також працював у Парижі, створював вітражі традиційніші за сюжетом, тісно пов'язані з графікою того часу, на яких дівчата, зображені в стилі ар-нуво, ніжаться на тлі прекрасних літніх пейзажів. (Харди, 1999).

Відомими вітражистами в стилі модерн є також Анрі Кро, Габріель Арш-Руссо, Брати Даум, Еміль Галле, Рене Лалік.

Стиль модерн у своєму первинному вигляді пов'язувався з питаннями життєвого устрою, з концепціями, спрямованими на зміну, формування дійсності за законами краси. Увага до синтезу мистецтв зумовлювалася пошуками у сфері «великої форми», також співвідношенням з поетикою символізму, пошуком декоративного ритму і питаннями стилізації. Звернення до форми панно, монументального або камерного, але, зазвичай, пов'язаного з облаштуванням навколишнього середовища, стало нагальною потребою майстрів модерну, що дозволяє задовольнити їхні надії та амбіції.

Так, ще одними видами декоративного мистецтва, які наближені за своїми характеристиками до монументального живопису (розпису, фрески), є панно і літографія.

Панно (фр. *panneau*) – живописний або скульптурний декоративний твір, призначений для оформлення інтер'єру або екстер'єру. (Сотська, Шмельова, 2016).

Літографія (від. гр. *lithos* – камінь и *grapho* – пишу) – друкарський процес, сутність якого полягає в тому, що на поверхню спеціального каменю жирним олівцем наносять малюнок; камінь протравлюють кислотою, і туш, що закріплює малюнок, до непротравлених ділянок каменю не пристане; після чого під друкарським пресом туш і малюнок переносяться на зволожений папір. (Сотська, Шмельова, 2016).

Панно і літографія епохи модерну фактично або опосередковано помітно вплинули чином на ідейні та пластичні пошуки мистецтва ХХ ст. і використовуються в поліваріантності сучасного мистецтва. У цьому дослідженні наголошується на важливості проблеми індивідуального розвитку стилю окремо взятого художника, розгляд якого є

необхідною характеристикою панно епохи модерн; наводяться ключові роздуми майстрів створених робіт. (Сарабьянов, 1989).

Одним із найяскравіших представників стилю модерн був чеський митець Альфонс Муха. Творчість Мухи сягає корінням графічних образів, розділених на цикли відповідно до традиційних мотивів, найчастіше зі світу природи. Саме тому свій перший цикл декоративних панно (1896 р.) Альфонс Муха назвав «Чотири пори року». У подібній манері створені й подальші надзвичайно популярні цикли панно, у яких варіації теми повторюються по два або чотири рази. Сюди належать, наприклад, «Чотири квітки» (1898 р.) або «Чотири пори доби» (1899 р.), створені в період повного розквіту стилю Мухи. Стилізоване злиття рослин і красивих жінок виражало радісне уявлення про життя, популярне у тогочасної публіки. Найвиразніше ці ідеї помітні в циклі «Чотири мистецтва» (1898 р.), виконаному в декількох техніках. Саме тут особливо яскраво виявляється поетичність уявлень Мухи.

Розглянемо особливості декоративних панно митця детальніше. «Сезони» (серія) (1896 р.) — перший набір декоративних панно Мухи, який став однією з найпопулярніших його серій. Панно виконано настільки в новаторському та оригінальному стилі, що його митця попросили випустити принаймні ще два набори, основані на тій же темі, в 1897 та 1900 рр. Ідея уособлення сезонів не була новою — приклади можна знайти у творах інших майстрів. На чотирьох панно Альфонс Муха зображує настрої сезонів — невинну весну, спекотне літо, родючу осінь та морозну зиму, і разом вони становлять гармонійний цикл природи. На панно «Сезони: весна» (1896 р.) художник уособлює весну, що стоїть під квітучим деревом, як чарівну фігуру в напівпрозорій білій сукні. Цвітіння помітне в білих квітах у її волоссі. Вона тримає ліру з гілки, на якій сидять троє маленьких птахів. На панно «Сезони: літо» (1896 р.) Альфонс Муха зображує літо як чуттєву брюнетку з червоними маками в її волоссі. Безтурботний настрій спокою та задоволення пронизує сцену, коли жінка спирається на виноградну лозу, ноги її купаються у воді. Альфонс Муха вхоплює літнє світло на ніжному блакитному небі за межами. На панно «Сезони: осінь» (1896 р.) осінь представлена як грайлива фігура, у вихорі хризантем із довгим каштановим волоссям. Вона сидить серед багатих гобеленів осінніх рослин і збирає виноград з рясного врожаю. На панно «Сезони: зима» (1896 р.) бачимо фігуру зими в блідо-зеленому плащі, яка стоїть поруч із засніженим кущем, щоб сховатись від холоду, зігріваючи в руках маленьку пташку. Простота та рівномірність композиції нагадує традиційні японські дерев'яні вироби і відображає зацікавленість Мухи японським мистецтвом.

У циклі «Чотири мистецтва», який оспівує чотири жанри мистецтва, Альфонс Муха свідомо не використовує традиційні атрибути —

такі, як пир'я птахів, музичні інструменти або пензлі художника, а зображує кожне з мистецтв на тлі певного часу доби: «Танець» (1898) — ранок, «Живопис» (1898) — день, «Поезія» (1898) — вечір, «Музика» (1898) — ніч. «Мистецтво: живопис» (1898 р.): дівчина з витягнутими руками тримає червону квітку в правій руці. Квітка символізує природу як джерело натхнення та захоплення художника. «Мистецтво: поезія» (1898 р.): поезія уособлюється жіночою фігурою, яка споглядає за місяцем у сільській місцевості. Вона обрамлена лавровим вінком, атрибутом гадання і поезії. «Мистецтво: танець» (1898 р.): чуттєво зображено витончену фігуру дівчини з довгим каштановим волоссям, яке колихає осінній вітерець. «Мистецтво: музика» (1898 р.): уособлення музики як жінки. Альфонс Муха, як захоплений музикант, зображує підняті вгору руки творчої співачки, яка насолоджується солов'їним співом.

На панно «Чотири пори доби» чотири жіночі фігури представляють пори доби. Кожна зображена на тлі природи і композиційно поміщена в раму зі складним мотивом, що нагадує готичне вікно: «Ранкове пробудження» (1899), «Чарівність дня» (1899), «Вечірні мрії» (1899), «Нічний відпочинок» (1899).

У циклі панно «Чотири квітки» («Гвоздика» (1898), «Лілія» (1898), «Троянда» (1898), «Ірис» (1898)), що характеризується натуралістичним трактуванням, Альфонс Муха виявив себе як чутливий і уважний спостерігач за природою. Оригінальні акварелі двох квіток, «Гвоздика» і «Ірис», були показані на виставці Мухи в «Salon des Cent» уже в червні 1897 р., а повний цикл з'явився тільки через рік. У повній серії, у центрі яких чотири квітки, Альфонс Муха використовує натуралістичний стиль з мінімальною стилізацією. Серія розпродавалася надзвичайно швидко, і замовник вирішив надрукувати меншу версію з усіма панно, представленими на одному зображенні.

Панно «Перо» (1899 р.) — перше з «Primrose and Feather», яке було надруковано. Геометричний мозаїчний мотив контрастує з квітковим декоративним колом, натхненним природою приморозків. Версія цього дизайну використана для реклами друкованої компанії J. Royer.

Панно «Лавр» (1901 р.) створено як календар для компанії Signage Dewez. Позиція дівочої голови з дещо опущеними очима така ж, як і три з десяти скляних панно Мухи, створених того ж року для інтер'єру Бутік Фуке. Метр листа навколо кругової рамки нагадує декоративну рамку «Зодіаку» (1896 р.).

Панно «Плющ» (1901 р.) нагадує, що плакат Мухи був призначений для танцівниці в тому ж році і цілком може бути натхненний нею. Декоративне листя плюща перетворює круглу рамку на подовжену.

Літографія «Reverie» (1898 р.), як і «Зодіак», спочатку була створена як календар компанії «Шапеноу» 1898 р. Проте безпосередня популярність зумовила її швидку публікацію журналом «La Plume» як декоративне панно під назвою Reverie (мрійливість). На літографії зображено молоду жінку, яка розглядає книгу з декоративних малюнків. Великий диск за нею рясно прикрашений квітами, а їхні стебла утворюють мереживний візерунок. Мотив мрійливої жінки зливається з квітами в єдиний декоративний елемент.

Місяць і зірки також об'єднують чотири окремі картини, які художник планував показати разом. Це декоративне панно з кольоровим літографом, що складається з чотирьох портретних орієнтаційних зображень у стилі французького модерну. Зірки уособлюються красивими молодими жіночими формами, освітленими місячним світлом. Квіткові мотиви повторюють драматичну енергійну позу жінки, таким чином компенсуючи зв'язок з природою. Зображувальні тони зеленого та коричневого кольорів різко контрастують із білим місяцем, що світиться всередині композиції. Місяць і зірки є особливо гарним прикладом майстерності Мухи для відтворення багатого блиску одягу. Композиція панно складається з 4 частин: «Вечірня зірка» (1902 р.), «Полярна зірка» (1902 р.), «Ранкова зірка» (1902 р.), «Місяць» (1902 р.).

Висновки. Досліджено технології декоративно-прикладного мистецтва, вивчено особливості використання жіночих образів у вітражах, панно і літографіях у мистецтві модерну. Проаналізовано поняття «вітраж», «панно», «літографія» у декоративно-прикладному мистецтві та розглянуто історію їх виникнення. Виявлено основні тенденції та закономірності зображення жіночих образів у цих видах мистецтва. Висновано, що жіночі образи з розглянутих нами вітражів, панно та літографій відповідають загальним уявленням про жінку в європейській культурі епохи модерну.

Перспективи подальших досліджень. Наступним етапом дослідження жіночих образів у декоративно-ужитковому мистецтві епохи модерну стане їх детальніше вивчення в оздобленні архітектурних творів мистецтва.

Список посилань

- Зльгостев, А. С. (2010). *Декоративно-прикладное искусство*. Москва: Форум. 288 с.
- Энциклопедический словарь*. (1892). Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон (Издатели). И. Е. Андреевский (Ред.). (Т. III-а: Бергер — Бисы). СПб.: Типо-Литография И. А. Ефрона. 478 с.
- Сарабянов, Д. В. (1989). *Стиль модерн*. Москва: Искусство, 243 с.
- Сотська, Г., Шмельова, Т. (2016). *Словник мистецьких термінів*. Херсон: Видавництво «Стар». 52 с.
- Харди, У. (1999). *Путеводитель по стилю ар нуво*. Радуга. 118 с.

References

- Zlygostev, A.S. (2010). *Arts and crafts*. Moscow: Forum. 288 p. [in Russian].
- Encyclopedic Dictionary*. (1892). F. A. Brockhaus, I. A. Efron (Publishers). I. E. Andreevsky (Ed.). (Vol. III-a: Berger — Bisy). St. Petersburg: Type-Lithograph by I. A. Efron. 478 p. [in Russian].
- Sarabyanov, D. V. (1989). *Art Nouveau style*. Moscow: Iskusstvo, 243 p. [in Russian].
- Sotska, G., Shmelev, T. (2016). *Dictionary of artistic terms*. Kherson: Publishing house “Star”. 52 p. [in Ukrainian].
- Hardy, W. (1999). *Art Nouveau style guide*. Raduga. 118 p. [in Russian].

Надійшла до редколегії 09.07.2019 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 66
Issue 66

Редактори:
А. А. Троян
Г. С. Положий

Дизайн обкладинки
І. Р. Акмен

Комп'ютерна верстка
І. Г. Колесник

Підписано до друку 26.11.2019 р. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.
Ум. друк. арк. 16,1. Обл.-вид. арк. 17,3. 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