

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 68
Issue 68

За загальною редакцією А. Я. Сташевського
Editor-in-Chief A. Ya. Stashevskyi

Засновано в 1993 р.
Founded in 1993

Харків, ХДАК, 2020
Kharkiv, KhSAC, 2020

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 № 9 від 28.02.2020 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 № 9 of 28.02.2020)

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. А. Я. Сташевського. — Харків : ХДАК, 2020. — Вип. 68. — 239 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, 2020

Головний редактор

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

Заступник головного редактора

Рощенко 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 телерепортерської майстерності, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Редакційна колегія

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

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

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

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

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

Заєць В. М., Національна музична академія імені П. І. Чайковського, Київ, кандидат мистецтвознавства, доцент;

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);

Лошков Ю. І., Харківська державна академія культури, перший проректор, д-р мистецтвознавства, професор;

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);

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

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

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

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

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

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

Editor-in-Chief

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

Deputy Editor-in-Chief

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

Executive Editor

Kovalenko J. V., 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 in Ruzomberok, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Slovak Republic);

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

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

Vitkalov S., Rivne State Humanities University, Doctor of Culturology, Professor

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

Zaiets V., P. I. Tchaikovsky National Music Academy, Kyiv, Candidate of Art Criticism, Associate;

Keym S., Prof., PhD., 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;

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

Loshkov U. I., Kharkiv State Academy of Culture, First Vice-Rector, Doctor of Art Criticism, Professor;

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

Myslavskiy V. N., Kharkiv State Academy of Culture, senior lecturer of the Department of Television, Doctor of Art Criticism;

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

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

Polska I. I., Kharkiv State Academy of Culture, 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, Greeley, Colorado, USA, Doctor of Philosophical Sciences, Professor of Art History;

Stashevskaya 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.

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

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

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

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1 КУЛЬТУРОЛОГІЯ

А. В. Тимофеєнко (A. V. Tymofeyenko) ОБРАЗ ЯПОНСЬКОЇ ЖІНКИ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ІГРОВИМУ КІНО (1945–2015) (TRANSFORMATION OF JAPANESE FEMALE CHARACTERS IN THE EUROPEAN LIVE-ACTION FILMS (1945–2015))	9
М. В. Кобзар (M. V. Kobzar) ШЛЯХИ СЕМАНТИЗАЦІЇ ЇЖИ ПОВСЯКДЕННОГО ВЖИТКУ В КУЛЬТУРІ СХІДНИХ СЛОВ'ЯН (WAYS OF EVERYDAY FOOD SEMANTIZATION IN THE EASTERN SLAVIC CULTURE)	17
Л. В. Лисенко (L. V. Lysenko) АНАЛІЗ ВПЛИВУ ЛІНГВОКУЛЬТУРНОГО КОНЦЕПТУ PÜNKTLICHKEIT НА ФОРМУВАННЯ МЕНТАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ НІМЦІВ (THE ANALYSIS OF THE INFLUENCE OF THE PÜNKTLICHKEIT LINGOCULTURAL CONCEPT ON THE FORMATION OF THE MENTAL IDENTITY OF THE GERMANS)	26
Е. В. Мараховська (E. V. Marakhovska) КОМУНІКАТИВНА ТЕОЛОГІЯ ХОРХЕ МАРІО БЕРГОЛЬЙО (ПАПИ РИМСЬКОГО ФРАНЦИСКА) (COMMUNICATION THEOLOGY BY JORGE MARIO BERGOGLIO (POPE FRANCIS))	35
Т. П. Олейнікова (T. P. Oleynikova) СЕМАНТИКА ПРОТЕСТАНТСЬКОГО ХОРАЛУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ПІЗЬНОГО БАРОКО: ДІАЛОГ КУЛЬТУР (SEMANTICS OF A PROTESTANT CHORALE IN UKRAINIAN MUSIC OF LATE BAROQUE: DIALOGUE OF CULTURES)	45
Г. Д. Панков (G. D. Pankov) ПРАВОСЛАВНИЙ ХРАМ ЯК МОДАЛЬНІСТЬ САКРАЛЬНОГО (ORTHODOX TEMPLE AS A MODALITY OF THE SACRED)	54
В. М. Шейко, Н. М. Кушнарєнко (V. M. Sheyko, N. M. Kushnarenko) КУЛЬТУРАЦІЯ І ДИГІТАЛІЗАЦІЯ – КЛЮЧОВІ ТРЕНДИ ВИЩОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЧНО-МИСТЕЦЬКОЇ ТА ІНФОРМАЦІЙНО-БІБЛІОТЕЧНОЇ ОСВІТИ (CULTURALIZATION AND DIGITALIZATION AS THE FOCAL AREAS OF HIGHER EDUCATION IN THE FIELD OF CULTUROLOGY AND ARTS AS WELL AS HIGHER LIS EDUCATION)	63

РОЗДІЛ 2 МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

А. В. Соколова (A. V. Sokolova) ПРИДВОРНА МАСКА ЯК ЧАСТИНА ПОЛІТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ АНГЛІЇ ПЕРІОДУ ПРАВЛІННЯ СТЮАРТІВ (COURT MASQUE AS A PART OF THE POLITICAL CULTURE OF ENGLAND IN THE REIGN OF THE STUART HOUSE)	80
Н. З. Сторонська (N. Z. Storonska) ДІЯЛЬНІСТЬ ПРЕДСТАВНИКА ДРОГОВИЦЬКОЇ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ШКОЛИ ВОЛОДИМИРА САЛІЯ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО АКАДЕМІЧНОГО МИСТЕЦТВА: НАУКОВИЙ ТА КОМПОЗИТОРСЬКИЙ АСПЕКТИ (ACTIVITIES OF THE REPRESENTATIVE OF THE DROHOBYCH MUSIC-PEDAGOGICAL SCHOOL OF VLADIMIR SALII IN THE CONTEXT OF THE MODERN ACADEMIC ART: KNOWLEDGE OF THE SCIENTIFIC AND COMPOSER ASPECTS)	90
М. М. Барнич (M. M. Barnych) ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ АКТОРСЬКИХ ПЕРЕЖИВАНЬ У СЦЕНІЧНІЙ РОЛІ (AESTHETIC ASPECTS OF ACTING EMOTIONAL EXPERIENCES IN A SCENE ROLE)	97
Т. А. Василюк (T. A. Vasyliuk) КОЛОМІЙСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ОБЛАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР ІМ. І. ОЗАРКЕВИЧА НА ЗЛАМІ ХХ ТА ХХІ СТ. (1989–2007 РР.). ПРОГРАМОВІ ЗАСАДИ ТА ТВОРЧІ ПРИНЦИПИ (I. OZARKEVYCH KOLOMYIA ACADEMIC REGIONAL UKRAINIAN DRAMA THEATRE AT THE TURN OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES (1989–2007). PROGRAM-BASED BACKGROUND AND CREATIVE PRINCIPLES)	107

Ю. В. Васютяк, Я. О. Васютяк (Y. V. Vasyutyak, Y. A. Vasyutyak) БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ У КОНТЕКСТІ ПАРТНЕРСЬКОЇ ВЗАЄМОДІЇ: ПРОБЛЕМАТИКА МИСТЕЦТВА ВЕДЕННЯ (BALLROOM DANCE IN THE CONTEXT OF PARTNERSHIP INTERACTION: ISSUES OF THE ART OF DANCE PERFORMANCE)	117
В. В. Волкомор (V. V. Volkomor) ПРОСТОРОВІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЗАПИСАНОГО МУЗИЧНОГО ЗВУКА (SPATIAL INTERPRETATIONS OF RECORDED MUSIC SOUND)	126
Т. Б. Грінє (Т. В. Grinier) УКРАЇНСЬКІ ФОЛЬКЛОРНІ ТРАДИЦІЇ ЯК ДЖЕРЕЛО МУЗИЧНО-ЕКСЦЕНТРИЧНОГО ТЕМАТИЧНОГО НОМЕРА (UKRAINIAN FOLK TRADITIONS AS THE SOURCE OF MUSIC ECCENTRIC THEMATIC ACROBATICS)	136
Н. Ю. Зимогляд (N. Yu. Zymohliad) ПРИНЦИП ПРОГРАМНОСТІ В ЦИКЛАХ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ (PROGRAMMATIC IDEA IN THE CYCLES OF PIANO MINIATURES OF UKRAINIAN COMPOSERS OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY)	148
М. Є. Кеба (М. Ye. Keba) СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В СПОРТИВНОМУ БАЛЬНОМУ ТАНЦІ (CREATING AN ARTISTIC IMAGE IN SPORTS BALLROOM DANCE)	158
С. В. Куценко, І. Ю. Опацький, Н. В. Пиж'янова (S. Kutsenko, I. Opatskyi, N. Pyzhianova) ДОСЛІДЖЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ УКРАЇНИ: ПРОБЛЕМАТИКА ТА МЕТОДОЛОГІЯ (THE RESEARCH OF CHOREOGRAPHIC FOLKLORE OF UKRAINE: ISSUES AND METHODOLOGY)	166
Н. В. Майборода (N. V. Mayboroda) ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ КАСКАДЕРСТВА ЯК ВИДУ КІНОМИСТЕЦТВА (20-ТІ РР. ХХ СТ.) (THE BACKGROUND OF STUNT PERFORMING ART AS A KIND OF CINEMA ART (20S OF THE 20TH CENTURY))	178
О. А. Міненко (O. A. Minenko) СОЦІАЛЬНІ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ КОДИ ЖІНОЧОЇ ЗАЧІСКИ В ЕГЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ (SOCIAL AND INTERPRETATION CODES OF FEMALE HAIRSTYLES IN THE AEGEAN ART)	188
С. В. Оборська (S. Oborska) ДІЯЛЬНІСТЬ САМУЕЛЯ ЗІГФІДА БІНГА ТА ЕСТЕТИКА АР-НУВО В НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ (SAMUEL SIGFRID BING'S ACTIVITY AND AR-NUVO AESTHETICS IN SCIENTIFIC DISCOURSE)	196
М. А. Підгорбунський (M. A. Pidhorbunskyi) ДЕМЕСТВЕННИЙ І ПУТНИЙ СПІВИ – ГЕНЕЗИС ТА МІСЦЕ В ЦЕРКОВНОМУ БОГОСЛУЖІННІ (DEMESVENNY CHANT AND ZNAMENNY CHANT PROPER – GENESIS AND POSITION IN THE CHURCH SERVICES)	205
Г. О. Стахевич (H. O. Stakhevych) ВИТОКИ РОМАНТИЧНОГО ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ ДАНІЕЛЯ ШТЕЙБЕЛЬТА) (THE ORIGINS OF A ROMANTIC PIANO CONCERTO (A CASE STUDY OF DANIEL STEIBELT'S OEUVRE))	216
О. Ю. Степанова (O. Yu. Stepanova) ФОРТЕПІАННА КУЛЬТУРА: ДОСВІД КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ (PIANO CULTURE: EXPERIENCE OF CONCEPTUALIZATION)	226
ПРАВИЛА ОФОРМЛЕННЯ АВТОРСЬКИХ ОРИГІНАЛІВ ДЛЯ НАУКОВИХ ЗБІРНИКІВ ТА УМОВИ ЇХ ОПУБЛІКУВАННЯ	237

Розділ 1
Культурологія
Part 1
Culturology

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.01

УДК 791.12(=521)(4+7)“1945-2015”:130.2

А. В. Тимофеєнко, аспірант, кафедра культурології, Харківська державна академія культури, м. Харків

tim_av@ukr.net

http://orcid.org/0000-0002-8338-1683

ОБРАЗ ЯПОНСЬКОЇ ЖІНКИ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ІГРОВОМУ КІНО (1945–2015)

Запропоновано аналітичний огляд європейських художніх фільмів, на основі якого здійснено спробу простежити еволюцію японських жіночих персонажів. Визначено характерні образи жіночих персонажів і художньо-драматургічні принципи їхньої репрезентації. Виявлено вплив міжнародного іміджу Японії на формування образу жінки в ігровому кіно. Аргументовано у висновках метафоричність образів японської жінки і Японії в європейському кінематографі.

Ключові слова: японські жінки, японська культура, образ Японії, кінематограф, імагологія.

А. В. Тимофеєнко, аспирант, кафедра культурологии, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ОБРАЗ ЯПОНСКОЙ ЖЕНЩИНЫ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИГРОВОМ КИНО (1945–2015)

Предложен аналитический обзор европейских художественных фильмов, на основе которого осуществляется попытка выявить эволюцию японских женских персонажей. Определены характерные образы женских персонажей и художественно-драматургические принципы их репрезентации. Выявлено влияние международного имиджа Японии на формирование образа женщины в игровом кино. Аргументировано в выводах метафоричность образов японской женщины и Японии в европейском кинематографе.

Ключевые слова: японские женщины, японская культура, образ Японии, кинематограф, имагология.

A. V. Tymofeyenko, postgraduate student, Department of Culturology, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

TRANSFORMATION OF JAPANESE FEMALE CHARACTERS IN THE EUROPEAN LIVE-ACTION FILMS (1945–2015)

The aim of this paper is to define characteristic images of Japanese women in European live-action films of the second half of the 20th century — the early 21st century.

Research methodology. The author applied the imagological method which has to do with the analysis of one nation's image in the perception of another one, at that the source of the research is the mass culture of a recipient. The basis of this method is the comprehensive approach.

Results. A woman was perceived as Different in most cultures for extended periods. At the same time, a woman had a major impact on the development of the people in almost all spheres of its life. For a long time, Japanese women were perceived as a secondary member of a society. In the context of globalization, gender roles are changing even in traditional Japanese society. The identification of characteristic images and the study of the transformation of the female characters' images will help to more accurately determine and characterize the image of Japan in European live-action films.

Imagology is a young scientific field that explores the image of one nation in the minds of another. The subject of imagology is a cultural tradition in all its manifestations, including the position of women in the society. The study of female images and their evolution helps to determine the image of the country as a whole. Cinema, as one of the most popular types of popular art, is capable of simultaneously relaying the public opinion and creating new social myths.

The characteristic images of Japanese characters are revealed: an object in a patriarchal society, an object of a foreigner's love, a woman creator, a woman warrior, a keeper of cultural traditions, and a modern Japanese woman. It is specified that the artistic and dramatic principles of the images are changing, depending on the genre features of the film. It is determined that a woman acts as a metaphor for the whole country, for which the postcolonial discourse, the features of intercultural communication, the consequences of the events of the Second World War are reflected.

Novelty. The novelty of the results is a cultural conceptualization of the image of a Japanese woman, formed under the influence of cultural and historical factors and reflected in cinematography. For the first time, the transformation of cinematic images of Japanese women under the influence of Japanese cultural policy and intercultural communication is traced.

The practical significance. An analysis of the image of female characters in live-action films is an important step in the study of the cultural and artistic representation of Japan in Western cinema of the 2nd half of the 20th century — the early 21st century.

Keywords: *Japanese women, Japanese culture, image of Japan, cinema, imagology.*

Постановка проблеми. Проблема Іншого є найпопулярнішою темою дискусії в наукових спільнотах. Імагологія як новий науковий

напрям досліджує репрезентації етнічного Іншого. Етнічний Інший — це комплексний образ іншої нації у свідомості певної національної групи. Практичне втілення Іншого в культурних текстах є предметом дослідження історико-культурної імагології. В умовах розвитку масової культури кінематограф є найпоказовішим культурним текстом. Кінотексти ретранслюють суспільну думку й водночас формують нові соціальні міфи.

Тривалий час жінка залишалась одним зі значущих гендерних Інших у більшості культур. У патріархальних культурах Сходу ставлення до жінок як до Іншого виявляється набагато показовіше, ніж у західних країнах. В умовах глобалізації соціальне становище японських жінок трансформується з об'єкта дискурсу на суб'єкт діалогу, що суттєво вплинуло на розвиток японського суспільства. Цим зумовлюється необхідність дослідження японських жіночих образів у європейських художніх фільмах як важливої імаготемати образу Японії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження, присвячені проблематиці японських жіночих персонажів, доцільно поділити на декілька груп. Перша група публікацій — це роботи кінознавців П. Вілоквет-Маріконді (1999), П. Гріневея (1997), у яких аналізуються конкретні кінострічки, що дозволяє ширше досліджувати кінематографічні особливості репрезентації жінок. Друга група публікацій присвячена дослідженню історичної ретроспективи і сучасного соціального статусу японських жінок. Це роботи І. Йомота (2017), Дж. Марчетті (1995), що розширюють можливість дослідження образів японських жінок у контексті історичних, культурних та соціальних реалій. До останньої групи досліджень належать узагальнені роботи Дж. Кінга (2017), В. Молодякова (1996), Г. Чхартішвілі (1996), присвячені аналізу образу Японії та її культурної традиції в межах західної масової культури.

Ця розвідка є частиною дослідження культурно-мистецької репрезентації образу Японії в європейських художніх фільмах (1945–2015). **Мета статті** — виявити характерні принципи культурно-мистецької репрезентації японських жінок у європейському кінематографі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Формування образу жінки в перших кінострічках повоєнного періоду тісно пов'язано з імаготипом Японії «живописна країна». Цей імаготип сформувався під час першого знайомства іноземних країн із Країною Сонця, що сходить. Імаготип «живописна країна» — комплекс уявлень про Японію як країну з великою культурною традицією, що позначилися на усіх культурних текстах європейських митців, починаючи з XVII ст.

У кінематографічних текстах сприйняття жінки як репрезентації «живописної країни» трапляється у кінострічках «Навколо світу за

80 днів» (1956) та «Мовчазний мандрівник» (1968). Примітно, що імаготемою обох кінострічок є історія Японії у феодальну добу Токугава. Це пов'язано з ідеєю репрезентації Японії як втраченого Раю (Молодяков, 1996) або плідом уявлення європейців (Гринуэй, 1997).

Кінокартина «Навколо світу за 80 днів» є екранізацією пригодницького роману французького письменника Ж. Верна. Екранного часу Японії приділяється зовсім небагато, але основну увагу режисери М. Андерсон та Д. Фероу приділяють саме жінкам як втіленню всієї Японії. Зокрема, вже у першому кадрі з'являються дві маленькі дівчинки в яскравому кімоно. Зображення Японії через маленьких дівчат пов'язано зі сприйняттям японських жінок як метеликів. Цей образ тривалий час домінував у західній мистецькій традиції (Чхартишвили, 1996).

Також потрібно зауважити, що традиційний костюм є символом давньої культурної традиції в кінострічці, тому режисери акцентують гладацьку увагу саме на кімоно. Таким чином, у першій повоєнній кінострічці, у якій фігурує імаготип «живописна країна», образ жінки є ретранслятором усієї культурної традиції Японії, такої ж красивої та загадкової.

Жінка як символ культурної традиції ретранслюється також у другій кінострічці, де японські чоловіки відображені як варвари на дорозі війни, водночас японські жінки зображуються зовсім інакше: красивими, чистими, елегантними і витонченими. Особливу увагу глядача привертає Отакі — «миле дитя», за словами головного героя. Вона красива і добра, володіє англійською мовою, турбується про мирне існування села. Утім, мешканці села не ставляться до неї з належною повагою і планують навіть поглумитися над дитиною, яку наприкінці кінострічки рятує головний герой. Це — символічне відображення втраченого раю, що не зберегли японці, але намагаються зберегти іноземці.

Водночас у кінострічках повоєнного періоду спостерігається репрезентація Японії через імаготип «жовта небезпека». У кінострічках трапляється декілька образів Японії, зокрема образ союзника. Важливо зауважити, що це фільми в жанрі екшн з відповідними характерними ознаками. Наприклад, у кінострічці «Ніколи не живеш двічі» упродовж усього екранного часу японський союзник Танака наполягає на тому, що в Японії чоловік важливіший за жінку. Коли японки допомагають приймати ванну, Тигр Танака, звертаючись до Бонда, запитує його: «Європейські жінки не погодились на таку роботу?», натякаючи на те, що японки здатні для чоловіка на будь-що. Японець без іронії каже: «В Японії чоловіки заходять першими, жінки — другими». Як зауважує імаголог Дж. Кінг, персонаж вимовляє це з гордістю, що є залишковим елементом феодального устрою Японії (King, 2012). Тобто перебуваючи

в одній кімнаті, жінки не можуть говорити за себе, вони сприймаються як об'єкт розмови, а не суб'єкт.

У період 1971–1994 рр. європейський глядач ознайомлюється з новою японською жінкою. Подібна трансформація походить з популяризації японської культури Японським Фондом за кордоном. Іноземці починають детальніше пізнавати культурну традицію та історію Японії, результатом чого стають нові кінематографічні сюжети.

Європейські режисери акцентують на образах жінки-митця та жінки-воїна. Жінка-митець уперше в європейському ігровому кіно позиціюється як самостійна особистість. Однак, слід зауважити, що у 70–80-ті рр. тенденції колоніального дискурсу художньо і чуттєво оформлялися, але залишалися важливою характеристикою образу японської жінки.

Найпоширенішою темою в кінострічках, що відображають подібний образ, є історія кохання іноземця і японки. Під поняттям «колоніальний дискурс» ми розуміємо сюжет, у якому іноземний чоловік закохується в японську жінку, намагаючись її захистити, адже тільки він здатен на це, але зрештою японка виявляється єдиною постраждалою стороною. Імаготема кохання іноземця та японської жінки простежується в кінострічках радянських режисерів «Москва, любов моя» (1974), «Мелодії білої ночі» (1976), а також у фільмі французько-британського виробництва «Сім ночей у Японії» (1976).

Показовою ознакою багатьох кінострічок є новий образ японської жінки. Перед глядачем виникає образ активної, життєрадісної, однак скромної дівчини, порівняно з іншими жіночими персонажами в кінострічках. Утім, наприкінці сюжету японська жінка опиняється знову жертвою, яку іноземець не захистив. Зокрема у фільмі «Москва, любов моя» Юріко помирає, а в кінострічці «Сім ночей у Японії» принц Джордж залишає кохану на самоті.

Образ японки як воїна фігурує в кінострічках з 1980 р. Першою та показовою кінокартиною є фільм «Меч Бушідо» (1981), у якому є два жіночих образи — Томое та Юкі. Томое виховували як воїна, щоб у бою власною смертю змити ганьбу іноземного походження. У дівчині яскраво виражається сприйняття європейцями національного характеру японців: синтез сильного духу і чуттєвості. Серед показових імагом образу в цьому фільмі примітним є костюм Томое, котра вдягнена в чоловічу кофту і щось схоже на шорти. Юкі — скромна і тиха дівчина, яка допомагає іноземцям, знаючи, що може загинути. Показовим елементом репрезентації Юкі знову стає імаготема кохання іноземця та японської жінки. Як і в попередніх кінострічках, зрештою Юкі залишається самотньою.

Образ жінки-воїна також трапляється в інших кінострічках, зокрема «Шьогун Маеда» (1991), «Самураї» (2002). Жіночі персонажі, подібно образу самурая, ідеалізовані: стійко сприймають необхідність героїчної смерті, захищають свої честь і принципи, водночас войовничі та тендітні.

Наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. європейські режисери знову звертаються до імаготипу «живописна країна». У кінострічках цього періоду імаготип відображено через імаготеми японської філософії, традиційної культури, мистецтва. Важливого значення набуває саме образ берегині традиційної культури.

Ще з епохи Середньовіччя за жінками утвердилась роль берегині традицій. Дівчаток вчили традиційним видам мистецтва, наприклад, ікебани та гри на кото. Також, у той час як чоловіки в діловій й повсякденній сферах використовували китайський правопис, жінки писали японською. Образ берегині трапляється в європейському кінематографі як одна з характерних імаготем.

Одним з перших, хто звернувся до означеної тематики, став британський режисер П. Гріневей. У своїх роботах «Інтимний щоденник» і «Вісім з половиною жінок» він репрезентує японок через їхній зв'язок з традиційними мистецтвами. Фільм «Інтимний щоденник» розкриває історію дівчини Нагіко, яка з самого дитинства зачарована каліграфією. З чотирирічного віку батько Нагіко проводить ритуал благословення через нанесення ієрогліфів на її обличчя і шию. У дівчинці поступово виникає також любов до літератури. Вона, наслідуючи Шьой Шьонагон, починає вести свій щоденник і щодня вдосконалює свій каліграфічний стиль.

Контекстуальний зміст кінострічки виходить за рамки сюжету. Передусім це значення письма в сучасному світі. Своїм твором П. Гріневей нібито говорить, що епоха «писемності» (за М. Маклюеном) минула і настав час розширювати інші канали комунікації, наприклад через мистецтво. Дослідник медіа-культури П. Вілоквет-Маріконд, стверджує: «Тривалість фільму зумовлена необхідністю драматизувати той факт, що жодний запис не є вічним, тобто до самої останньої сцени, коли нам мигцем показують нанесене постійне татуювання на грудях Нагіко. Фактично, аж до цього моменту, записи на тілах були водорозчинні: дощ, ванна або навіть язик, який злизує напис» (Willoquet-Maricondi, 1999).

У фільмі «Квіт сакури» головна героїня носить кімоно і танцює в місцевому парку танець тіней — було. Це не зовсім традиційний танець, адже він виник вже після Другої світової війни як один із проявів авангарду, проте його ідеологічна складова вельми характерна для японського менталітету. Танець було є сучасним нащадком кагура — давніх

синтоїстських ритуальних танців, зміст яких полягав у вмиранні та відродженні богині Амаатерасу.

З кінця 90-х рр. в європейському кінематографі поширюється образ, який можна умовно назвати сучасною японкою, що переважно репрезентується через каваї або жіночий статус. Про соціальний міф «каваї» пише японський семіотик і кінознавець Інухіко Йомото. У своїй роботі «Теорія каваї» він ґрунтовно вивчає сучасну масову культуру (від журналів до фільмів), а також виконує соціологічне дослідження серед своїх студентів. Автор зазначає: «каваї» є продуктом глобалізаційних процесів, а не виключно витвором японських митців. Значною мірою, він пояснює це тим, що «каваї» набули поширення вже після модернізації.

Інухіко Йомото також надає характеристику кавайності: «Щось чарівне, чудове. Щось, у що можна закохатися з першого погляду. Щось дивне. Щось, що приховує в собі таємницю, хоча до нього можна з легкістю доторкнутися» (Йомото, 2017). У кінострічці «Васабі» головна героїня є втіленням «кавайності»: це доволі інфантильна дівчина, котра проводить час із друзями в розважальному центрі, полюбляє танцювати, співати, купувати одяг, не розмірковуючи про майбутнє.

Найяскравіше виражений образ сучасної японської жінки у фільмі «Страх і трепіт» (2003) французького режисера А. Корно. У кінокартині розповідається про бельгійку Амелі, яка приїхала до Японії працювати. Її начальником призначають Фубукі, що, за словами героїні, є втіленням японського ідеалу краси: у неї «білосніжна» шкіра, великі очі, прямий ніс і чорне волосся, неначе смола. Водночас Фубукі тривалий час працює в компанії і повільно, але впевнено будує кар'єру. Бажання японських жінок до саморозвитку та кар'єри, жертвуючи створенням родини, є важливою дискусійною темою в японському суспільстві.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Аналіз багатьох художніх фільмів європейського виробництва дозволяє висувати наступне. Образ японської жінки в кінострічках означеного періоду має такі репрезентації: об'єкт у патріархальному суспільстві, об'єкт кохання іноземця, митець, воїн, берегиня культурних традицій, сучасна японка. Водночас художньо-драматургічні принципи зображення японських жінок відрізняються, що залежить від жанру кінострічки, особливостей історико-культурного контексту, режисерського задуму.

Японські жінки зображуються загадковими, таємничими і тендітними. Репрезентація жіночих образів переважно є складовою імаготипу «живописна країна». Фігурує образ жінки-воїна, яка здатна протистояти ворогу нарівні з чоловіками, що є залишковим елементом імаготипу «жовтої небезпеки», а також втіленням японського духу.

Таким чином, упродовж 1945–2015 рр. у кінострічках спостерігаються еволюція і трансформація японських жіночих персонажів: від об'єкта до суб'єкта. Зважаючи на те, що японка є метафорою самої Японії, у європейському кінематографі набуває відображення конструювання образу Японії від вчорашнього ворога до теперішнього союзника. Японія як країна з великою культурною традицією є основним імаготипом сучасного європейського ігрового кіно.

Перспективи подальших досліджень — продовження вивчення моделювання образу Японії в європейській сучасній масовій культурі, зокрема в кінематографі.

Список посилань

- King, J. (2012). *Under Foreign Eyes: Western Cinematic Adaptations of Postwar Japan*. Alresford: John Hunt Publishing.
- Marchetti, J. (1994). *Romance and the «Yellow Peril»: Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*. Oakland: University of California Press.
- Willoquet-Maricondi, P. (1999). Fleshing the Text: Greenaway's «Pillow Book» and Erasure of the Body. *Postmodern Culture*, 9 (2), 52–82.
- Ёмота, И. (2017). *Теория кawaii*. Москва: НЛЮ.
- Молодяков, В. Э. (1996). «Образ Японии» в Европе и России второй половины XIX — начала XX века. Москва: ИВ РАН.
- Гринуэй, П. (1997). Идеальная модель кино. *Искусство кино*, 9, 26–36.
- Чхартишвили, Г. (1996). Образ японца в русской литературе. *Знамя*, 9, 188–200.

References

- King, J. (2012). *Under Foreign Eyes: Western Cinematic Adaptations of Postwar Japan*. Alresford: John Hunt Publishing. [in English].
- Marchetti, J. (1994). *Romance and the «Yellow Peril»: Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*. Oakland: University of California Press. [in English].
- Willoquet-Maricondi, P. (1999). Fleshing the Text: Greenaway's «Pillow Book» and Erasure of the Body. *Postmodern Culture*, 9 (2), 52–82. [in English].
- Yomota, I. (2017). *The Theory of Kawaii*. Moscow: NLO. [in Russian].
- Molodyakov, V. (1996). «The Image of Japan» in Europe and Russia in the second half of the 19th — early 20th centuries. Moscow: Institut vostokovedeniija Rossijskoj akademii nauk. [in Russian].
- Greenway, P. (1997). The ideal model of cinema. *Iskusstvo kino*, 9, 26–36. [in Russian].
- Chkhartishvili, G. (1996). The image of the Japanese in Russian literature. *Znamia*, 9, 188–200. [in Russian].

Надійшла до редколегії 6.02.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.02

УДК 008(=16):392.8

М. В. Кобзар, аспірантка, Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля, м. Северодонецьк

kobzarmt@meta.ua

<http://orcid.org/0000-0001-5601-8187>

ШЛЯХИ СЕМАНТИЗАЦІЇ ЇЖИ ПОВСЯКДЕННОГО ВЖИТКУ В КУЛЬТУРІ СХІДНИХ СЛОВ'ЯН

Розглянуто головні знакові продукти, які використовуються в східно-слов'янській кулінарній традиції. Виокремлено культурологічно значущі аспекти семантизації повсякденної їжі в обрядовій сфері. Показано, що їжа є каналом і засобом спілкування між світом людським та божественним, між буттям профанним і сакральним. Доведено, що хліб у слов'ян є метафорою життєвої сили та має позитивний семантичний зміст, а сіль виявляє своє амбівалентне значення. Розкрито позитивні якості яблука, яке має властивість надавати красу, здоров'я, а ще бути символом любові та плідності. Наголошено, що семантичного навантаження та сакрального змісту в культурі східних слов'ян набували продукти харчування щоденного вжитку.

Ключові слова: *сакральні продукти, символика їжі, хліб-сіль, східно-слов'янські обряди, яблуко, обрядова їжа, семантизація.*

М. В. Кобзарь, аспірантка, Восточноукраинский национальный университет имени Владимира Даля, г. Северодонецк

ПУТИ СЕМАНТИЗАЦИИ ПИЩИ ПОВСЕДНЕВНОГО УПОТРЕБЛЕНИЯ В КУЛЬТУРЕ ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН

Рассмотрено главные знаковые продукты, которые используются в восточнославянской кулинарной традиции. Выделены культурологично значимые аспекты семантизации повседневной пищи в обрядовой сфере. Показано, что пища является каналом и средством общения между миром человеческим и божественным, между бытием профанным и сакральным. Доказано, что хлеб у славян является метафорой жизненной силы и имеет положительный семантический смысл, а соль выявляет свое амбивалентное значение. Раскрыты положительные качества яблока, которое имеет свойство придавать красоту, здоровье, а еще быть символом любви и плодородия. Отмечено, что семантическую нагрузку и сакральный смысл в культуре восточных славян получали продукты питания ежедневного употребления.

Ключевые слова: *сакральные продукты, символика пищи, хлеб-соль, восточнославянские обряды, яблоко, обрядовая пища, семантизация.*

M. V. Kobzar, postgraduate student, Volodymyr Dahl East Ukrainian National University, Severodonetsk

WAYS OF EVERYDAY FOOD SEMANTIZATION IN THE EASTERN SLAVIC CULTURE

Relevance of the research. Food is not only of great importance in the human existence physiological support, it also acquires some additional meanings in each culture. The food becomes symbols and codes through which the people's cultural orientations are revealed. The author provides insight into the new connotations and symbols of the everyday food that contributes to a broad understanding of a particular ethnic group worldview.

The aim of this paper is to highlight the ways of symbolizing the main elements of the Eastern Slavs' food tradition.

Research methodology. The complex of the following methods was applied: comparative, logical and analytical, diachronic. The semiotic approach necessary to identify the semantics of the Eastern Slavs' gastronomic culture elements was also used.

Results. The author identifies significant aspects of food semantization in the East Slavic's cultural tradition. Food is shown to be a channel and means of communication between the human and divine worlds, between the profane and the sacred. The Slavs bread is proved to be a metaphor for vitality and have a positive semantic content. Salt is shown to possess an ambivalent meaning. The qualities of an apple which also has the property of giving beauty and health as well as being a symbol of love and fertility are revealed. Everyday food is noted to get the semantic load and sacred meaning in the Eastern Slavs' culture.

Novelty consists in attracting rich ethnographic, folklore, mythological, historical material to the cultural studies analysis of culinary symbols and relevant metaphors. They are among the basic means of assimilating and describing the most significant fragments of a person's relationship with the environment (a person's life scripting in general, acquiring knowledge, determining moral categories, relationships between the world of the living and the dead, gender relations, treating diseases, protecting against hostile manifestations etc.).

The practical significance. The research has important implications for studying people's food poetics, for explaining how this poetics elements can be symbolic not only within the profane routine, but also within the rites.

Keywords: *sacred products, food symbolics, bread and salt, East Slavic rites, apple, ritual food, semantization.*

Постановка проблеми. Їжа є важливим елементом не лише фізіологічного існування людини, але й кожної культури. Водночас продукти харчування набувають у культурі додаткових значень, стають певними символами і кодами, тобто відбувається їх семантизація. Шляхи цієї семантизації не завжди з першого погляду зрозумілі, зокрема через те, що їжа належить ніби до звичайних речей щоденного вжитку. Але розкриття нових сенсів, конотацій, які мають продукти харчування в певній культурі, сприятиме глибшому розумінню картини світу народу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідницький інтерес до поданої проблематики сформувався ще в період накопичення етно-

графічної, фольклорної, історико-культурної інформації про повсякденне життя східнослов'янських народів. На сучасному етапі зарубіжні та вітчизняні вчені-гуманітарії вивчають феномен їжі повсякденного вжитку в контексті її семантичного наповнення (С. Кириленко, С. Лаврентьєва, І. Сохань, Е. Ліч, О. Сєдакова, В. Топоров, В. Борисенко та ін.). Так, Е. Ліч (2001) розглядає кулінарні традиції в культурно-сакральному контексті, наголошуючи, що їжа як важливий елемент матеріальної культури певного народу є символічною. І. Сохань (2011) вивчає східнослов'янську гастрономічну культуру в умовах постсучасного суспільства, підкреслюючи, що зараз відбуваються процеси десакралізації, американізації, вестернізації харчування. В. Топоров (1994) розглядає повсякдення та їжу як його складника за допомогою міфоруального методу аналізу. На думку О. Фрейденберг (1997), процес харчування, від приготування їжі до збирання посуду, перебуває в основі християнської обрядності. Склавши свою концепцію символічного змісту їжі, С. Кириленко (2001) визначає, що інформаційний код харчових продуктів пов'язаний із соціальним та культурно-історичним контекстом. Але слід зазначити, що розгляд усвідомлення ролі цього кулінарного коду у формуванні культурних орієнтацій перебуває на початковому етапі.

Мета статті – виокремлення шляхів символізації головних елементів харчової традиції східних слов'ян. Під час залучення багатого етнографічного, фольклорного, міфологічного, історичного матеріалу здійснюється культурологічний аналіз кулінарних символів та відповідних метафор. Вони належать до базових засобів засвоєння і опису найзначущіших фрагментів взаємин людини з оточуючим середовищем (написання сценарію життя людини загалом, здобуття знань, визначення моральних категорій, відносин між світом живих та мертвих, статевих взаємовідносин, лікування хвороб, оберігання від ворожого прояву тощо).

Виклад основного матеріалу дослідження. Кожна культура має певний набір знакових продуктів. Для східнослов'янських народів культурно значимою та сакральною їжею є *хліб і сіль*. Хліб – продукт, який складно добувається людиною та найбільше шанується нею, і це зумовило його сакралізацію та одухотворення. Сіль відома людству з глибокої давнини, коли вважалась рідкістю та коштувала надзвичайно дорого. Смакові якості солі та її дефіцит у давнину зробили її особливо цінним продуктом і необхідним елементом у багатьох обрядах. У східних слов'ян сіль здавна вважалася оберегом і магічним предметом, у стародавніх міфах та заклинаннях сіль персоніфікувалася з сонцем (Лаврентьєва, 1992).

На думку Т. Цив'ян (2005), у традиційній культурі існують об'єкти, які «майже втрачають власне значення і набувають значимість і нові

валентності в межах іншої системи, пов'язаної безпосередньо з моделлю світу». Отже, згідно з цією точкою зору, *хліб* — не стільки повсякденний харчовий продукт або його номінація, скільки символ їжі як такої, життєвої сили, ситості і добробуту. У національній культурній традиції він сприймається як мірило цінностей. «Вираз “Божий дар” (про хліб) відомий всім східнослов'янським народам та, мабуть, сходиться до праслов'янської епохи» (Страхов, 1986, с. 63). «Не менш архаїчним є уявлення, що Бог наділяє хлібом людину, причому разом з часткою — куском хліба — людина отримує і свою “долю” та частку щастя» (Страхов, 1986, с. 64). Хліб вимагає до себе особливо шанобливого і майже релігійного ставлення (Топорков, 1991).

Уявлення про те, що хліб вміщує щастя та благополуччя оселі, багато в чому визначили правила поведінки з хлібом під час трапезування. Так, у всіх східнослов'янських народів впускати крихти хліба на підлогу під час трапези вважалося великим гріхом, тому крихти ретельно збирали, цілували і їли самі, згодовували худобі або птахам, струшували у вогонь (Байбуурин, Топорков, 1990). Ці крихти також давали з'їсти нехрещеним дітям. Вірили, що доля таких дітей уподібнена до цих втрачених крихт (Гнатюк, 1912). Буханець хліба постійно лежав на столі в червоному кутку, що символізувало гостинність, а також було знаком божественного заступництва і оберегом від ворожих сил.

Крім того, хліб використовували як оберіг, коли брали в дорогу, клали поруч з новонародженим, а також на те місце, де лежав небіжчик, щоб хліб перемиг смерть і померлий не забрав з собою родючості. Хліб виносили на вулицю під час наближення грози разом з іншими предметами, які використовували для приготування хліба (діжею і хлібною лопатою), щоб захистити посіви, тощо.

В Україні на вибраній ділянці для будівництва хати ставили стіл, залишаючи на ньому на ніч зерна або хліб, а також сіль та воду. Перевіряли ще до світанку: якщо все залишалося на місці, а води навіть побільшало, то ця ділянка вважалася придатною для майбутнього будинку, а якщо щось було не так, то робили новий вибір. Обряд повторювали 2–3 рази. Зерно належало до жертвних предметів, які закладалися під основні кути домівки, що будується.

З хлібом часто виконували весільні ритуали. Його брали з собою, вирушаючи свататися, везли разом з приданим нареченої. Є давній слов'янський обряд — обсіпання нареченої і нареченого зерном. Він «відбувався кожного разу на порозі будинку нареченої або нареченого, на інших умовних межах-переходах (біля воріт, у дворі, в сінях), тобто в моменти, коли учасники обряду покидали «свою територію» або поверталися назад» (Лаврентьєва, 1990, с. 39). Обсіпання зерном у весільному

обряді має подвійне символічне значення: «щоб хліб родився колосистий і щоб зберігалася краса (і здоров'я) молодих ...» (Потебня, 2007, с. 60–61).

Крім того, хлібом пригощали один одного в інших обрядових ситуаціях, залишали як жертву в полі, у лісі, в інших місцях. Цей продукт входив до складу язичницьких східнослов'янських жертвоприношень. Так, у стародавні часи верховному Богу Роду та Рожаницям, богиням плодючості і святості, приносили безкровні жертви — дари природи (хліб, кутю, мед, сир), сподіваючись на добру долю дітей.

Хліб символізує відносини взаємного обміну між людьми і Богом, між живими і предками. Він найтіснішим чином пов'язаний зі світом померлих, які майже відчутно беруть участь у випічці хліба і отримують від нього свою частку. Це може бути гаряча пара або будь-яка спеціально відокремлена для них частина. Хлібом годували мертвих: клали його в труну, сипали крихти на могилу для птахів, що втілюють душі покійних, залишали на перекладині хреста (Сумцов, 1996).

В обрядах, пов'язаних з культом мертвих, також трапляється ритуал переломлення хліба. Вторинні пояснення цієї дії — це спогади про Таємну вечерю. Так, хліб є невід'ємною складовою обряду Євхаристії в християнстві, що виражено саме в переломленні та споживанні хліба. Ця традиція походить від Тайної вечері Христа зі своїми учнями-апостолами напередодні страстей, коли Ісус започаткував це таїнство, розламавши та роздавши хліб. За християнським віровченням, таким чином хліб ніби «перетворюється» на тіло Христа, набуваючи сакрального значення.

Загалом у похоронних слов'янських обрядах хліб (у вигляді зерна, печеного хліба, печива, маленьких булочок) використовується в різних актах і з різними функціями. Так, на поминках обов'язковою стравою були млинці, символізуючи, з одного боку, замкнене коло земного буття, а з іншого — нескінченність існування духовного життя. А на 40-й день після смерті когось з рідних печуть так звані драбинки з тіста, що символізують сходи як своєрідний шлях до загробного світу (Седакова, 2004).

Другим за сакральністю продуктом після хліба у східних слов'ян є *сіль*. Вона найчастіше була частиною весільних, родильних, хрестинних, поминальних обрядів. У працях, у яких йдеться про символіку солі у східних слов'ян, означається, головним чином, думка про апотропейчні функції солі. «Сіль — універсальний апотропей, що відганяє нечисту силу» (Байбурин, 2004, с. 4).

Але сіль має багато інших семантичних змістів і вважається символом чистоти та вічного життя.

Є давнє слов'янське свято — осінні Діди. Це день поминання рідних предків, коли відвідуються їхні могили, подається поминальна їжа, яка

обов'язково була гарячою (для того щоб духи могли вдихати пару, що піднімається від їжі). У Білорусі на це свято варили горох без солі, а на початку вечері господар виливав на стіл першу ложку, призначену для померлих, потім всі з'їдали по ложці і тільки після цього страву солили і їли вже всі разом. Це пов'язано з тим, що сіль вважалась їжею для живих. А поминальні страви та ті, які готувались для покійників, взагалі не солили. Так, в українській традиції побутував звичай недосолювати хліб, який збиралися віддати, щоб пом'янути когось. Вірили, що таким чином цієї душі на «тому світі» не було «солону». Під час обіду на хрестинах батькові дитини, навпаки, давали ложку надзвичайно солоної каші, щоб він знав, як же «солону і гірко народжувати». А в повсякденні сіль на столі повинна була зберігатися в сільничці з кришечкою, щоб у родині не сварилися.

Вираз «хліб-сіль» був узагальненою назвою частування. Запрошення на «хліб-сіль» — це формула запрошення на бенкет. Того, хто прийшов у будинок за якоюсь справою, намагалися неодмінно почастувати хлібом-сіллю, причому відмовитися вважалося надзвичайно непристойним. За прислів'ям, «від хліба-солі і цар не відмовляється».

Ці особливі символи (*хліб-сіль*) використовуються разом у безлічі різних обрядів. Наприклад, у весільних церемоніях обов'язковим елементом є зустріч нареченого й нареченої хлібом і сіллю. Хліб несе побажання багатства й благополуччя, а сіль являє собою прадавній оберіг від ворожих проявів. Уважалося, що сіль оберігає та захищає людей. Це пов'язано, насамперед, з властивостями солі консервувати продукти — зберігати м'ясо, овочі, рибу тривалий час, отже, вона була своєрідним оберегом від злих духів, які хотіли їжу зіпсувати. Хліб та сіль також приносили в новий будинок при заселенні, що символізувало побажання мешканцям щастя, здоров'я і процвітання в цьому домі.

Отже, «долучення солі-оберега до хліба <...> створює образ повного достатнього життя: до «божого дару», хліба, втілення Долі та багатства <...> додається і якась гарантія недоторканності хліба й того, що він символізує» (Страхов, 1991, с. 22).

Слід відзначити ще такий важливий елемент харчування, як *яблуко*. Воно має свою особливу семантику та сакральний смисл, було символом родючості, здоров'я, любові, краси; емблемою шлюбного союзу, здорового потомства.

Яблука і гілки яблуні відіграють важливу роль у весільних обрядах східних слов'ян. Яблуко виконувало функцію любовного знаку: хлопець і дівчина, обмінявшись плодами, висловлювали таким чином взаємну симпатію, публічно оголошували про свою любов. Яблунева гілка використовується під час виготовлення весільного прапора або деревця. Гілки яблуні встромляють у коровай, у запечену весільну курку.

Яблука давали молодцям, щоб у них народжувалося багато дітей; у першу шлюбну ніч одне яблуко клали під перину, а друге розламували навпіл, і кожен з молодят з'їдав свою половину.

В обрядовій сфері яблуко пов'язується з комплексом позитивних значень. Щоб діти були здоровими і красивими, вагітна повинна була потриматися за яблуно і подивитися на її гілки (взимку) або на спілі яблука (влітку); повитуха на українських хрестинах роздавала всім яблука.

Яблуко використовували як дарунок в обрядах календарного і сімейного циклу: ним обдаровували полазників, колядників, всіх запрошених на весілля і хрестини. Водночас учасники обхідних обрядів приносили в кожен будинок яблуко і віддавали його господарям, клали на вогнище (Потебня, 2007).

Як втілення родючості яблуко поміщали в посівне зерно, щоб пшениця вродила гарна. В українських селах уважалося, що від безпліддя допомагало яблуко, яке довго висіло на яблуні.

Східні слов'яни вірили, що яблуко пов'язано зі світом мертвих, тому воно теж відіграє значну роль у похоронних обрядах: його клали в труну, в могилу, щоб небіжчик відніс його на «той світ» предкам. Яблуня виступає як посередник між двома світами, як сполучна ланка в залученні душі до світу предків. Яблука нового врожаю освячували в церкві на Яблучний Спас і лише після цього їх дозволялося їсти.

Висновки. Таким чином, на основі аналізу наведеного матеріалу можна виокремити такі культурологічно значущі аспекти семантизації їжі в східнослов'янській культурній традиції:

- їжа є каналом і засобом спілкування між світом людським та божественним, між буттям профанним і сакральним, між світом живих і померлих;
- хліб беззаперечно має позитивний семантичний зміст (життя, сили, добра, добробуту, здоров'я тощо) незалежно від каналу його використання;
- сіль має амбівалентне значення: у поєднанні з хлібом вона набуває його позитивних характеристик та посилює його сакральне наповнення, а самотійно вона може символізувати складність та проблеми земного, сімейного, людського існування загалом;
- яблуко, поряд з позитивними якостями, тотожними хлібу, має ще й властивість надавати красу, вроду, потомство, бути символом любові (можливо, через свої естетичні характеристики та біблейський наратив).

Слід також акцентувати, що семантичного навантаження в культурі набували, як зазвичай, продукти харчування щоденного вжитку. Їхнє символічне значення випливало з дійсно важливої ролі в житті етно-

су і окремої людини або (що є парадоксальним) через звичності для повсякденного меню. Звичне ставало глибоко семантичним і ніби поверталось до людини своєю незнайомою гранню, їжа розкривалася як певна «річ у собі», глибинне значення якої ставало відомим і могло бути використане людиною.

Перспектива подальших розвідок. Теоретичні положення дослідження слугуватимуть для аналізу символічного значення їжі в сьогоденні.

Список посилань

- Байбурин, А. К. (2004). Заметки о кулинарной символике: «пересол». *Studia Ethnologica: Труды факультета антропологии* (Вып. 2, с. 4–13). Санкт-Петербург.
- Байбурин, А. К., Топорков, А. Л. (1990). *У истоков этикета: Этнографические очерки*. Ленинград: Наука. Ленинградское отделение.
- Борисенко, В. К. (2011). Обрядове печиво в українській традиційній культурі. *Народна творчість та етнографія*, 4, 13-21.
- Гнатюк, В. (1912). Похоронні звичаї й обряди. *Етнографічний збірник* (Т. 31–32, с. 131–434). Львів.
- Кириленко, С. (2001). Особенности символизации пищи в современном обществе. *Studia cultura*, 3, 109.
- Лаврентьева, Л. С. (1990). Символические функции еды в обрядах. *Фольклор и этнография. Проблемы реконструкции фактов традиционной культуры* (с. 37–47). Ленинград: Наука.
- Лаврентьева, Л. С. (1992). Соль в обрядах и верованиях восточных славян. *Сборник Музея антропологии и этнографии* (Т. 45, с. 44–55). Санкт-Петербург.
- Лич, Э. (2001). *Культура и коммуникация: логика взаимосвязи символов*. Москва: Восточная литература.
- Потебня, А. А. (2007). *Символ и миф в народной культуре*. Москва: Лабиринт.
- Седакова, О. А. (2004). *Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян*. Москва: Индрик.
- Сохань, И. В. (2011). Особенности русской гастрономической культуры. *Вестник Томского государственного университета*, 342, 65.
- Сумцов, Н. Ф. (1996). *Символика славянских обрядов*. Москва: Восточная литература.
- Сумцов, Н. Ф. (1885). *Хлеб в обрядах и песнях*. Харьков: Типография М. Зильберберга.
- Страхов, А. Б. (1991). Культ хлеба у восточных славян. Опыт этнолингвистического исследования. *Slavistische Beitrage* (Band 275). Munchen.
- Страхов, А. Б. (1986). *Терминология и семиотика славянского бытового и обрядового печенья*. (Дисс. канд. филол. наук). Москва.
- Топорков, А. Л. (1991). Структура и функции сельского застольного этикета у восточных славян. *Этнознаковые функции культуры* (с. 190–203). Москва.
- Топоров, В. Н. (1994). *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического*. Москва: Прогресс-культура.

Фрейденберг, О. М. (1997). *Поэтика сюжета и жанра*. Москва: Лабиринт.
 Цивьян, Т. В. (2005). *Модель мира и ее лингвистические основы*. Москва: УРСС.

References

- Bayburin, A. K. (2004). Notes about culinary symbolism: «oversalt». *Studia Ethnologica: Trudy fakulteta antropologii* (Issue 2, pp. 4–13). Sankt-Peterburg. [in Russian].
- Bayburin, A. K., Toporkov, A. L. (1990). *At the source of etiquette: Ethnographic essays*. Leningrad: Nauka. Leningradskoe otделение. [in Russian].
- Borysenko, V. K. (2011). Ritual cookies in Ukrainian traditional culture. *Narodna tvorchist ta etnografia*, 4, 13–21. [in Ukrainian].
- Hnatiuk, V. (1912). Funeral customs and ceremonies. *Narodna tvorchist ta etnografia* (Vol.31-32, pp. 131–434). Lviv. [in Ukrainian].
- Kirilenko, S. (2001). Features of the food symbolization in modern society. *Studia cultura*, 3, 109. [in Russian].
- Lavrentieva, L. S. (1990). The symbolic functions of food in rites. *Fol'klor I etnografija. Problemy rekonstruktsii faktov traditsionnoy kultury* (p. 37–47). Leningrad: Nauka. [in Russian].
- Lavrentieva, L. S. (1992). Salt in the rites and beliefs of the Eastern Slavs. *Sbornik Muzeja antropologii i etnografii* (Vol. 45, p. 44–55). Sankt-Peterburg. [in Russian].
- Lich, E. (2001). *Culture and communication: the logic of the symbols relationship*. Moscow: Vostochnaya literatura. [in Russian].
- Potebnya, A. A. (2007). *Symbol and myth in folk culture*. Moskva: Labirint. [in Russian].
- Sedakova, O. A. (2004). *Poetics of the rite. Funera lrites of the eastern and southern Slavs*. Moscow: Indrik. [in Russian].
- Sokhan, I. V. (2011). Features of Russian gastronomic culture. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 342, 65. [in Russian].
- Sumtsov, N. F. (1996). *The symbolism of the Slavic rites*. Moscow: Vostochnaya literatura. [in Russian].
- Sumtsov, N. F. (1885). *Bread in rites and songs*. Kharkov: Tipografiya M. Zilberberga. [in Russian].
- Strakhov, A. B. (1991). The cult of bread among the Eastern Slavs. Ethnolinguistic Research Experience. *Slavistische Beitrage* (Band 275). Munchen. [in Russian].
- Strakhov, A. B. (1986). *Terminology and semiotics of Slavic household and ceremonial cookies*. (The dissertation of the candidate of philological sciences). Moscow. [in Russian].
- Toporkov, A. L. (1991). The structure and functions of rural mensal etiquette among the Eastern Slavs. *Etnoznakovye funktsii kultury* (p. 190–203). Moscow. [in Russian].
- Toporov, V. N. (1994). *Myth. Ritual. Symbol. Image: Research in the field of mythopoetic*. Moscow: Progress-kultura. [in Russian].
- Freidenberg, O. M. (1997). *Poetics of the plot and genre*. Moskva: Labirint. [in Russian].
- Tsivyan, T. V. (2005). *Model of the world and its linguistic foundations*. Moscow: URSS. [in Russian].

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.03

УДК 159.923:800.892+316.77 (043.3)

Л. В. Лисенко, кандидат культурології, доцент, кафедра мов,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ

lysenko.agapi@gmail.com

http://orcid.org/0000-0002-9700-2576

АНАЛІЗ ВПЛИВУ ЛІНГВОКУЛЬТУРНОГО КОНЦЕПТУ PÜNKTLICHKEIT НА ФОРМУВАННЯ МЕНТАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ НІМЦІВ

Досліджено роль концептосфери у формуванні ментальної ідентичності представників німецькомовної спільноти у рамках лінгвокультурологічного підходу на матеріалі концепту PÜNKTLICHKEIT. Як культурне підґрунтя реалізації семантичного компоненту концепту PÜNKTLICHKEIT в ментальній ідентичності німців названо традиційні західноєвропейські цінності, серед яких висвітлено особливу роль золотого правила моралі «Quod tibi fieri non vis, alteri ne feceris», що як ментальна детермінанта міцно увійшло до кодексу традиційних лютеранських чеснот. Розглянуто і порівняно монохронні та поліхронні культури. Проаналізовано пунктуальність як складову ментальної ідентичності німців ще й в аспекті мірила шанобливого ставлення до іншої людини. Показано, як німецька лінгвокультура зі своєю монохронною моделлю сприйняття часу закарбувалася в стереотипних уявленнях носіїв інших лінгвокультур.

Ключові слова: *лінгвокультура, ментальна ідентичність, концепт PÜNKTLICHKEIT, монохронні культури, поліхронні культури.*

Л. В. Лысенко, кандидат культурологии, доцент, кафедра языков,
Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского,
г. Киев

АНАЛИЗ ВЛИЯНИЯ ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО КОНЦЕПТА PÜNKTLICHKEIT НА ФОРМИРОВАНИЕ МЕНТАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ НЕМЦЕВ

Исследована роль концептосферы в формировании ментальной идентичности представителей немецкоязычного общества в рамках лингвокультурологического подхода на материале концепта PÜNKTLICHKEIT. В качестве культурного основания реализации семантического компонента концепта PÜNKTLICHKEIT в ментальной идентичности немцев названы традиционные западноевропейские ценности, среди них рассмотрено особую роль золотого правила морали «Quod tibi fieri non vis, alteri ne feceris», которое в качестве ментальной детерминанты прочно вошло в кодекс традиционных лютеранских добродетелей. Проанализированы и сравнены монохронные и полихронные культуры, пунктуальность в качестве составляющей ментальной идентичности немцев еще и в аспекте меры градуса уважения к другому человеку. Показано, как немецкая лингвокультура со своей монохронной моделью восприятия времени запечатлелась в стереотипных представлениях носителей других лингвокультур.

Ключевые слова: лингвокультура, ментальная идентичность, концепт PÜNKTLICHKEIT, монохронные культуры, полихронные культуры.

L. V. Lysenko, Candidate of Culturology, Department of Languages, Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

THE ANALYSIS OF THE INFLUENCE OF THE PÜNKTLICHKEIT LINGOCULTURAL CONCEPT ON THE FORMATION OF THE MENTAL IDENTITY OF THE GERMANS

The purpose of the article is to study the mental identity of the German ethnic community, identify and analyze one of the dominant stereotyped linguistic and cultural concepts.

Research methodology. The research uses such general scientific methods as theoretical and discursive analysis, observation, comparison and synthesis, generalization of scientific theories, reconstruction of the state concept of German linguocultural consciousness based on the study of linguocultural concept PÜNKTLICHKEIT.

Results. One of mankind's most powerful challenges remains to find the ways of the insight. It is in the realm of linguistic culture to deepen this process. After all, in the mental field of each ethnic group there are many axiogenic constants, and unique stereotyped linguocultural concepts circulate in the discursive fields of each language that are formed under the influence of their own ethno-specific field and historically recorded into the mental identity of the representatives of the language.

Punctuality was, therefore, imbued with the mental identity of the Germans, primarily as a measure of the degree of self-respect and respect for another person. And this is the attitude of representatives of the German-speaking linguistic community from other ethnic groups and linguistic cultures in the process of dialogue and interaction. PÜNKTLICHKEIT is not only one of the major linguistic and cultural concepts in the mental identity of the Germans, but also a primary source for many other sign constants, and covers virtually all spheres of being of the German-speaking community, reaching an insight with which PÜNKTLICHKEIT is not possible.

Novelty. A new perspective on the role of linguistic and cultural concepts in the development of the mental identity of Germans is proposed. The influence of the PÜNKTLICHKEIT concept is studied not only on the formation of the mental identity of its culture-bearers, but also on the building of their reputation among other peoples.

The practical significance. This article is a theoretical justification for using traditional Germanic linguistic culture concepts, including emblematic German punctuality, as cognitive catalysts in the intercultural dialogue.

Keywords: *linguoculture, mental identity, PÜNKTLICHKEIT concept, monochronic cultures, polychronic cultures.*

Постановка проблеми. Одним із найбільших викликів людства залишається пошук шляхів взаєморозуміння. І саме в царині лингвокультури можна знайти засіб для його поглиблення. Адже в ментальному полі кожного етносу існує багато аксіогенних констант, а в дискурсивних

полях кожної мови циркулюють унікальні стереотипні лінгвокультурні концепти, сформовані під впливом власного етноспецифічного поля та історично зафіксовані в ментальній ідентичності представників відповідного цій мові етносу. Ця стаття — теоретичне обґрунтування можливості використовувати традиційні концепти германомовної лінгвокультури, зокрема емблематичну німецьку пунктуальність, як когнітивні каталізатори під час міжкультурного діалогу.

У дослідженні використано такі загальнонаукові методи, як теоретичний та дискурсивний аналіз, спостереження, порівняння та синтез, узагальнення наукових теорій, реконструкція стану концептуарія німецької лінгвокультурної свідомості на основі дослідження лінгвокультурного концепту PÜNKTLICHSKEIT.

Запропоновано новий погляд на роль лінгвокультурних концептів у становленні ментальної ідентичності німців. Досліджено вплив концепту PÜNKTLICHSKEIT на формування не лише ментальної ідентичності його носіїв, але й їхньої репутації серед інших народів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З 1990-х р. у лінгвістичній та культурологічній наукових галузях для визначення «концепту» пропонувалися різні терміни, як, наприклад, «лінгвокультурема» (Воробьев, 1997) або «семантичні універсалії» (Вежбицкая, 1999) та ін. Спочатку вони перетиналися між собою за функціональністю та семантикою. Поступово особливе місце серед інших посів і згодом набув найширшого ужитку саме термін «лінгвокультурний концепт» (Воркачев, 2003; Маслова, 2001). Це виправдало себе, хоча й він не уникнув множинності тлумачень. Питанню об'єктивації концептів у ментальній ідентичності етноспільнот присвячували свої праці як вітчизняні, так і закордонні дослідники (Шпенглер, 1993; Медведева, 2011; Карасик, 2005; Нідзельська, 2009; Степанов, 2001 та ін.). Концепт PÜNKTLICHSKEIT проаналізовано в працях «Європейська ментальність» (Dinzelbacher, 1993) та «Що означає німецький? Як німці стали такими, якими вони є?» (Gelfert, 2005).

Мета статті — дослідити ментальну ідентичність німецької етноспільноти, виокремити і проаналізувати один із домінуючих стереотипних лінгвокультурних концептів. За рівнем фундаментального впливу на формування та структурування ментальної ідентичності німців, а також зважаючи на репутацію німців серед інших народів («ефект призми» або гетеростереотипи), виокремити і розглянути концепт PÜNKTLICHSKEIT (пунктуальність).

Виклад основного матеріалу дослідження. Етноси, що виникають через самоорганізацію існуючих соціально-культурних народних спільнот під час тривалого історичного розвитку, починають відрізнятися

стереотипом взаємодії із зовнішнім світом. Ці стереотипи за багато століть укорінюються в лінгвокультурі, релігії та традиціях, що естафетою передаються з покоління в покоління.

До концептів, що сприймаються як стереотипні лінгвокультурні константи і в етнолінгвостільнотах із розвинутою культурою, являють собою, за визначенням Ю. Степанова, «певний постійний принцип культури» (Степанов, 2001, с. 84), В. Маслова відносить: простір, час, життя, смерть, свободу, совість, віру, любов, радість, істину, число (Маслова, 2001, с. 94). Їх можна також номінувати як універсальні стереотипні метаконцепти — тобто концепти, притаманні лінгвокультурам майже всіх розвинутих етноспільнот. Але, як зазначає Ю. Нідзельська, «деякі концепти, будучи універсальними, можуть отримувати національно-специфічні особливості під впливом національного менталітету, тому що кожна мова по-своєму представляє світ у значеннях своїх одиниць (у лексиці), в особливій образності (фразеологія), у специфічній конструкції понятійних категорій (граматика)» (Нідзельська, 2009, с. 160).

У Німеччині 1993 р. вийшла з друку наукова праця (Dinzelbacher, 1993), присвячена дослідженню домінуючих культурних цінностей європейців через розгляд стереотипних лінгвокультурних концептів, упорядкованих у діахронічному зрізі, з точки зору трьох головних етапів європейської історії, а саме античності, середньовіччя та Нового часу. У цій книзі осмислено еволюцію 17 аксіогенних ментальних констант європейської культури: індивідуум, родина і товариство; секс і любов; релігійність; тіло і душа; хвороба; вік; вмирання і смерть; страхи і надії; радість, страждання і щастя; робота і свято; комунікація; своє і чуже; влада; право; природа і навколишній світ; простір; час та історія.

Німецький культуролог Г. Гельферт у книзі, присвяченій становленню німецького суспільства, виокремлює 30 стереотипних лінгвокультурних концептів як опорних першономінацій німецької лінгвокультурної картини світу: батьківщина, затишок, захищеність, кінець робочого дня, спілка, порядок, пунктуальність, чистота, заощадливість, ділові якості, старанність, серйозність, ретельність, обов'язок, вірність і сумлінність, захист і наступ, щирість, світова скорбота, сум, глибина та інші (Gelfert, 2005). Поява таких наукових видань свідчить про актуальність дослідження впливу концептуаріїв на ментальність європейців у світлі їхніх лінгвокультур. Зважаючи на наявність такої багатопалітри лінгвокультурних стереотипів у ментальному полі будь-якої розвинутої лінгвокультури, В. Карасик підкреслює важливість упорядкування цього концептуарія і наголошує на необхідності моделювання концептів за

єдиним планом (Карасик, 2005, с. 91). Спроби це здійснити простежуються в багатьох наукових працях як закордонних, так і вітчизняних авторів.

Оскільки ця тема є безкінечно широкою і потребує ґрунтовного розгляду, ми зосередимося на одному з найважливіших стереотипних лінгвокультурних концептів, що є знаковим для німецької ментальності. Аналіз циркулювання концепту PÜNKTlichkeit у ментальній ідентичності німецької етнолінгвоспільноти розпочнемо з влучної цитати А. Гуревича: «Мало знайдеться інших показників культури, які в такій само мірі характеризували б її сутність, як розуміння часу. У ньому втілюється світовідчуття епохи, поведінка людей, їхня свідомість, ритм життя, ставлення до речей» (Гуревич, 1984, с. 103). Культурна специфіка змісту концепту PÜNKTlichkeit втілюється, передусім, в оцінювальному клішованому сприйнятті стереотипної поведінки німців щодо темпорального фактора буття. На думку І. Привалової, темпоральні, або часові моделі безпосередньо впливають та визначають комунікативну поведінку мовної особистості (Привалова, 2005). Концепт PÜNKTlichkeit є багатовимірним ментальним утворенням, у якому закодовано знання про традиції і норми поведінки, а через них — про ставлення німців до часу.

У німецькій лінгвокультурі представлено багато говірок та афоризмів про концепт ZEIT (час) у контексті концепту PÜNKTlichkeit:

- Fünf Minuten vor der Zeit ist des Deutschen Pünktlichkeit (за п'ять хвилин до зазначеного часу — це німецька пунктуальність);
- Ein bißchen zu spät ist viel zu spät (трошки запізно — це дуже запізно);
- Pünktlichkeit ist die Seele des Geschäfts (пунктуальність — це душа угоди);
- Pünktlichkeit ist ein Verhaltensindikator (пунктуальність є індикатором ставлення).

Культурним підґрунтям реалізації семантичного компоненту концепту Pünktlichkeit у ментальній ідентичності німців можна назвати традиційні західноєвропейські цінності, які базуються на золотому правилі моралі: «Поводься з іншими так, як хочеш, аби вони поводитися з тобою». Щодо часового виміру цей імператив можна переформулювати таким чином: бережи час інших так само, як і свій власний, оскільки час є матерією життя.

Різну ідентифікацію та переживання часу представниками різних етносів О. Шпенглер уважав важливою характеристикою ментального поля культур. Він писав: «Історія Європи — є витворена своєю волею доля, індійська — мимовільна випадковість. У грецькому бутті роки не відіграють жодної ролі, в індійському — навіть десятиріччя непомітні; а тут година, хвилинка, нарешті, секунда сповнені зна-

чення» (Шпенглер, 1993, с. 200). Дослідник Е. Холл у своїй роботі (Hall, 1959) запропонував власну теорію, яка стала відомою завдяки принципу членування культур на монохронні та поліхронні згідно з їх ставленням до часового континууму. Ця теорія варта уваги під час дослідження взаємозв'язку концептів PÜNKTLICKEIT та ZEIT у ментальних просторах різних лінгвокультурних ареалів. Різне ставлення до часу саме і є передумовою різного прояву пунктуальності в лінгвокультурах.

Німецьку лінгвокультуру Е. Холл означив як культуру з монохронним сприйняттям часу. У монохронній моделі час підлягає членуванню на відрізки, він ділиться. Ці часові сегменти потребують заповнення заздалегідь запланованими справами та подіями. Справам відведено певний час, у межі якого вони мають уміститися, не більше і не менше, аніж було заплановано. Монохронна модель розгортається прямолінійно від минулого в майбутнє через теперішнє. Цікавою ілюстрацією щодо структурованого розуміння часу є афоризм німецького мислителя Ф. Ніцше: «Die Länge des Tages. Wenn man viel hineinzustecken hat, so hat ein Tag hundert Taschen (Довжина дня. Коли маєш багато що вкласти, день має сотню кишень)» (Nietzsche, 1960, р. 306). Цей афоризм є переконливим свідченням монохронності німецької лінгвокультури, у якій день уподібнюється до стільників, що складаються з чарунок, які важливо заповнити змістовними діями, і їх вистачить, аби ж тільки було, що в них покласти.

Поліхронна модель графічно являє собою не лінію, а точку. Строки, графіки, часовий ліміт не мають для представників поліхронних культур першочергового значення. Представники поліхронних лінгвокультур (азіатські, латиноамериканські, арабські країни, південь Європи) ставляться до часу менш формально, аніж представники монохронних (решта Західної Європи). Екстремні зміни в розкладі, невідомо звідки «спущене» додаткове робоче навантаження, нерегламентований час засідань та відхилення від порядку денного на непередбачені або спонтанні питання — все це та навіть класичне запізнення на зустріч на 15 (а іноді і більше) хвилин сприймається носіями поліхронних культур як належна норма або навіть слугує свідченням значущості статусу очікуваної особи. Отже, у представників поліхронних культур ритм життя відрізняється більшою уповільненістю, уявлення про час циркулює в їхній свідомості як уявлення про вічну ріку — час є не ресурсом для досягнень, але вічною рікою, даністю, яка була до нас, є зараз і буде після нас. Представники ж лінгвокультур з монохронним сприйняттям часу зосереджують свою увагу на дотриманні часових меж, вони звикли жити під дамоклевим мечем строків та в прокрустовому ложі органайзера, і тому сприйняття часового континууму у них загостреніше. Це

дозволяє їм ставитися до часових меж практичніше, і тому бути пунктуальнішими. Концепт PÜNKTlichkeit семантично корелює з похідним від нього PÜNKTlichkeitsein (бути пунктуальним), і це є надзвичайною за важливістю культурною установкою ментальної ідентичності німців, а тому і невіддільним атрибутом їхнього лінгвокультурного етикету.

Зважаючи на домінування в ментальній ідентичності німців стереотипних лінгвокультурних концептів «пунктуальність» та «порядок», наведемо слова Т. Медведєвої: «Німецька культура є культурою з високим рівнем уникнення невизначеності, для якої характерні висока потреба в законах, правилах, докладних інструкціях, відсутність схильності до ризику і відхилень від норм і приписів. Основною стратегією в досліджуваних знаках є досягнення Sicherheit (безпеки) за підтримки Ordnung (порядку) в суспільному житті і забезпечення Gemütlichkeit (затишку) в приватному житті народу» (Медведєва, 2011, с. 149).

Висновки. Таким чином, PÜNKTlichkeit є не лише одним з основних лінгвокультурних концептів у ментальній ідентичності німців, а й першоджерелом для багатьох інших знакових констант, та охоплює фактично всі сфери буття німецькомовної спільноти, досягнути порозуміння з якою без відчуття сутності PÜNKTlichkeit неможливо. Водночас його культурним підґрунтям є не лише особливості німецької ментальності, а й базові лютеранські чесноти, які секулярною мовою можна сформулювати наступним чином: бережи час інших так само, як і свій власний, оскільки час є матерією життя. Отже, пунктуальність закарбувалась у ментальній ідентичності німців передусім як мірило поваги та шанобливого ставлення до іншої людини. І саме на таке ставлення розраховують представники германомовної лінгвоспільноти від інших етносів і лінгвокультури під час діалогу та взаємодії.

Перспективи подальших досліджень. Реконструювання циркулюючих лінгвокультурних стереотипних концептів надає можливості поелементного їх зіставлення як у межах однієї лінгвокультури, так і поза нею, і це є інструментом виявлення специфіки та класифікації ментального досвіду різних етнолінгвоспільнот. Оскільки культура кожного етносу вміщує специфічні реалії та факти, які не мають в іншій культурі повних еквівалентних відповідників і їх можна ідентифікувати як концептуальні лакуни, перед ученим відкривається велике поле для подальшої наукової розвідки. Влучним з цього приводу можна вважати зауваження В. Карасика: «Тут доречною є аналогія з методом реконструкції організму за органом: якщо можна за зубом відновити динозавра, то за концептом, який системно пов'язаний з усіма іншими концептами в рамках відповідної лінгвокультури, можна вивести систему цінностей цієї лінгвокультури» (Карасик, 2005, с. 7).

Список послань

- Вежицкая, А. (1999). *Семантические универсалии и описание языков*. Т. В. Булыгина (Ред.). Москва: Языки русской культуры.
- Воркачев, С. Г. (2003). Концепт как «зонтиковый термин». *Язык, коммуникация и социальная среда*, 24, 4–12. Москва.
- Воробьев, В. В. (1997). *Лингвокультурология (теория и методы)*. Москва: Российский университет дружбы народов.
- Гуревич, А. Я. (1984). *Категории средневековой культуры*. Москва: Искусство.
- Карасик, В. И. (2005). *Иная ментальность*. Москва: Гнозис.
- Маслова, В. А. (2001). *Лингвокультурология*. Москва: Academia.
- Медведева, Т. С. (2011). *Ключевые концепты немецкой лингвокультуры: монография*. Т. И. Зеленина (Ред.). Ижевск: Удмуртский университет.
- Нідзельська, Ю. М. (2009). Концепт як відображення універсального та етноспецифічного у свідомості етносу. *Вісник Житомирського державного університету*, 45, 160–162. Житомир: Житомирський університет.
- Привалова, И. В. (2005). *Интеркультура и вербальный знак*. Москва: Гнозис.
- Степанов, Ю. С. (2001). Константы. *Словарь русской культуры*. 2-е изд. Москва: Академический проект.
- Шпенглер, О. (1993). *Закат Европы*. Новосибирск: Наука.
- Gelfert, H.-D. (2005). Was ist deutsch? Wie die Deutschen wurden, was sie sind. *Hans-Dieter Gelfert*. München: Verlag C. H. Beck.
- Dinzelbacher, P. (1993). *Europäische Mentalitätsgeschichte: Hauptthemen in Einzeldarstellungen*. Herausgegeben von Peter Dinzelbacher. Stuttgart: A. Kröner.
- Hall, E. (1959). *The silent language*. Hall. New York: Doubleday.
- Nietzsche, F. (1960). *Menschliches, Allzumenschliches*. München: Goldmann.

References

- Vezhbickaya, A. (1999). *Semantic universals and description of languages*. Т. V. Bulygina (Ed.). Moscow: Yazyki russkoy kultury. [in Russian].
- Vorkachev, S. G. (2003). Concept as an “umbrella term”. *Yazyk, kommunikaciya i socialnaja sreda*, 24, 4–12. Moscow. [in Russian].
- Vorobyev, V. V. (1997). *Linguoculturology (theory and methods)*. Moscow: Rossiyskiy universitet druzhby narodov. [in Russian].
- Gurevich, A. Ja. (1984). *Categories of medieval culture*. Moscow: Iskusstvo. [in Russian].
- Karasik, V. I. (2005). *Another mentality*. Moscow: Gnozis. [in Russian].
- Maslova, V. A. (2001). *Linguoculturology*. Moscow: Academia. [in Russian].
- Medvedeva, T. S. (2011). *Key concepts of German linguistic culture: monograph*. Т. I. Zelenina (Ed.). Izhevsk: Udmurtskiy universitet. [in Russian].
- Nidzelska, Yu. M. (2009). The concept of visualization of a universal and ethnic-specific in a private ethnicity. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu*, 45, 160–162. Zhytomyr: Zhytomyrskiy universytet. [in Ukrainian].
- Privalova, I. V. (2005). *Interculture and verbal sign*. Moscow: Gnozis. [in Russian].
- Stepanov, Yu. S. (2001). *Constants. Dictionary of Russian culture*. 2nd ed. Moscow: Akademicheskiiy proekt. [in Russian].

- Spengler, O. (1993). *Europe Sunset*. Novosibirsk: Nauka. [in Russian].
- Gelfert, H.-D. (2005). Was ist deutsch? Wie die Deutschen wurden, was sie sind. *Hans-Dieter Gelfert*. München: Verlag C. H. Beck. [in German].
- Dinzelbacher, P. (1993). *Europäische Mentalitätsgeschichte: Hauptthemen in Einzeldarstellungen*. Herausgegeben von Peter Dinzelbacher. Stuttgart: A. Kroner. [in German].
- Hall, E. (1959). *The silent language*. Hall. New York: Doubleday. [in English].
- Nietzsche, F. (1960). *Menschliches, Allzumenschliches*. München: Goldmann. [in German].

Надійшла до редколегії 22.01.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.04

УДК 27-1:316.77]:272-732.2-051(456.31)Франциск](045)

Е. В. Мараховська, кандидат філософських наук, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків
eleonora.de.diaz@gmail.com
http://orcid.org/0000-0003-4737-175X

КОМУНІКАТИВНА ТЕОЛОГІЯ ХОРХЕ МАРІО БЕРГОЛЬЙО (ПАПИ РИМСЬКОГО ФРАНЦИСКА)

Розглянуто теологічні погляди нинішнього Папи Римського Франциска в контексті подальшого втілення ідей Другого Ватиканського Собору в життя і богословську діяльність римо-католицької церкви. Виявлено головні особливості теології Франциска — богословське обґрунтування необхідності діалогу між церквою і сучасним суспільством, усестороннього розширення такого діалогу. Проаналізовано погляди Бергольйо щодо таких контраверсійних проблем нашого часу, як проблеми біоетики, бідності, корупції тощо. Виявлено, що Папа в просторі богословської проблематики підсилює значущість суспільної тематики.

Ключові слова: комунікація, теологія, соціальні проблеми, благодійність, діалог культур, глобалізація, біоетика.

Е. В. Мараховская, кандидат философских наук, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

КОММУНИКАТИВНАЯ ТЕОЛОГИЯ ХОРХЕ МАРИО БЕРГОЛЬЙО (ПАПЫ РИМСКОГО ФРАНЦИСКА)

Рассмотрены теологические взгляды нынешнего Папы Римского Франциска в контексте дальнейшего воплощения идей Второго Ватиканского Собора в жизнь и богословскую деятельность римско-католической церкви. Выведены главные особенности теологии Франциска — богословское обоснование необходимости диалога между Церковью и современным обществом, всестороннего расширения такого диалога. Проанализированы взгляды Бергольйо по таким контраверсионным проблемам нашего времени, как проблемы биоэтики, бедности, коррупции и тому подобное. Выведено, что Папа в пространстве богословской проблематики усиливает значимость общественной тематики.

Ключевые слова: коммуникация, теология, социальные проблемы, благотворительность, диалог культур, глобализация, биоэтика.

E. V. Marakhovska, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

COMMUNICATION THEOLOGY BY JORGE MARIO BERGOGLIO (POPE FRANCIS)

The aim of this article is to reveal the specific features of the theological position of Pope Francis regarding the problems of modern society.

Research methodology. A culturological approach is applied whereby theological views appear in the context of the development of a certain time culture and reflect its general features

Results. The author considers the theological views of Pope Francis in the context of the further implementation of the ideas of the Second Vatican Council in the life and theological activity of the Roman Catholic Church. The main features of Francis theology are the theological justification for the need for dialogue between the Church and modern society, and the broad extension of such dialogue. Bergoglio's views on such controversial problems of our time as bioethics, poverty, corruption, etc. are analyzed. It is revealed that Pope Francis increases the importance of social topics in the space of theological issues.

Novelty. An attempt is made to analyze Pope Francis' theological views in the context of his attitude to contemporary culture.

The practical significance. The material of the article can be used to teach courses on contemporary religious thought.

Keywords: *communication, theology, social problems, charity, dialogue of cultures, globalization, bioethics.*

Постановка проблеми. Сучасний світ, його бурхливий розвиток ставлять перед філософсько-богословською думкою завдання, які полягають в осмисленні процесів, що характерні для нинішнього етапу історії людства. Хорхе Маріо Бергольйо активно долучився до дослідження сучасного суспільства і його культури, намагаючись віднайти точки перетину між церковною і світською позиціями стосовно глобальних проблем людського існування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Хорхе Маріо Бергольйо — публічна людина, він часто дає інтерв'ю представникам різних медіа, зокрема світським, зустрічається з відомими й простими людьми, бесідує з ними, дискутує. Так, своєрідним бестселером стала книга буенос-айреського рабина Авраама Скорки, де він опублікував свої бесіди з майбутнім папою, у яких католик і юдей намагаються порозумітися перед викликами сучасного світу. Теологічна позиція Бергольйо в період його перебування на папському престолі виражена також у серії катехиз, з якими він періодично виступає з метою навчання вірян.

Мета статті — виявити особливості теологічної позиції Папи Римського Франциска стосовно проблем сучасного суспільства.

Виклад основного матеріалу дослідження. Теологічна позиція нинішнього папи Франциска формувалася протягом декількох десятиліть (особливо в період перебування його на посаді архієпископа Буенос-Айреса), на папському престолі він розвиває певні положення своєї теології, узгоджуючи їх з потребами (й викликами) сучасної епохи. У світовому медійному просторі багато було сказано про причини й наслідки зречення попереднього Папи — Бенедикта XVI. Спектр думок був доволі різноманітним — від осудження до розуміння причин його вчинку. Проте всіх об'єднував один постулат — церква переживає непрості, кризові часи, і цю кризу необхідно подолати. Питання

про оновлення церкви порушувалося, як відомо, ще в часи Другого Ватиканського Собору. Кожен соборний Папа намагався розтлумачити рішення Собору в контексті одночасного збереження римо-католицької традиції (що формує ідентичність) і відповідності церковного вчення вимогам сучасності. Так, Папа Бенедикт XVI інтерпретував можливість утілення рішень Собору в життя в контексті розвитку традиції. Іншими словами, рішення Собору — це не спроба модернізації Католицької церкви, а подальший розвиток традиції. Перед Папою Франциском постало, по суті, те ж завдання, — суттєво не порушуючи католицької традиції (що може змінити католицьку ідентичність), повести церкву шляхом змін. Зміни в церкві почалися вже з початку понтифікату Франциска. Оглядачі релігійних новин відзначають таке: Папа походить не з Європи, а з латиноамериканського регіону, ім'я обрав собі не характерне для Пап — Франциск, є членом ордену єзуїтів. Вибір імені показовий — важливою складовою своєї діяльності Папа вважає допомогу бідним прошаркам населення. Більше того, він промовив свою знамениту фразу: «Як би мені хотілося, щоб це була церква бідних і заради бідних», що перетворилася на девіз його понтифікату. Концепт «церква для бідних» підкреслює не лише соціальні виміри християнства, а й має суттєве теологічне навантаження (і не тільки в контексті теології визволення). Ще з 60-х рр. минулого століття церковні діячі підкреслювали універсальність церкви в соціальному плані — вона піклується про всіх — і заможних, і бідних. Традиційна католицька доктрина не оцінювала бідність негативно. Більше того, за часів Середньовіччя вважалося, що жебраки необхідні, оскільки їхня наявність надає змоги заможним робити пожертви і таким чином поповнювати свою особисту скарбничку добрих справ. У новітні часи в католицтві не був створений власний проєкт теології процвітання, яка є в протестантизмі і наголошує на необхідності християнинові бути заможним, здоровим, хоча харизматичні рухи широко представлені в католицькому релігійному середовищі.

Другий Ватиканський Собор у догматичній конституції про церкву «*Lumen Gentium*» («Світло народів») легітимізує позитивне ставлення церкви до бідних твердженням про подібність бідних та страждених до засновника церкви Христа, який також був неможливою людиною. У період діяльності Собору відомий французький богослов Ів Конгар в одному зі своїх виступів підкреслив не соціальні, а містичні аспекти бідності. Бідність для Конгара — це таємниця, ключ до розгадки якої має тільки Бог, оскільки він утілюється в умовах бідності і спілкувався (домагав, зіцілював, навчав) з бідними. Отець Конгар проголошував, що зустріч із бідними має євангельський сенс: «Бідні можуть відкривати нам Бога. Вони можуть бути засобом і шляхом осягнення Христа» (Рикарди,

2015, с. 120). Корені християнського гуманізму від Іоана Золотоустого до сучасних мислителів, на думку багатьох богословів, полягають в ото-тоженні бідної і стражденної людини із самим Христом.

Піклування про бідних притаманне католицькій церкві протягом усієї її історії, не є винятком і післясоборні часи її розвитку, проте саме в цей період соціальна робота церкви ідеологізувалася й політизувалася, що й стало зрештою однією зі складових церковної кризи. Робота церкви серед нужденних верств населення особливо актуальна в країнах Латинської Америки, оскільки значна частина населення регіону існує за межею бідності. Бергольйо ще в сані архієпископа Буенос-Айреса був прекрасно обізнаний з цією ситуацією. Він уважав за необхідне не просто поліпшити практику благодійності в церкві, а й сформулювати чітку доктринальну позицію щодо проблеми бідності. На думку Папи, відстороненість від бідних негативно впливає на зовнішній імідж церкви і на її внутрішній стан, спричиняє її екзистенційну (а не тільки соціальну) кризу. Як відомо, проблема бідності порушувалася в поширеній у др. пол. ХХ ст. в латиноамериканському регіоні теології визволення як складова ширшого проєкту визволення — жіночого, сексуального тощо. Пік розвитку теології визволення припав на понтифікат Іоана Павла II, який закликав деідеологізувати проблему визволення і очистити цей теологічний проєкт від неприйнятних для християнства постулатів, водночас залишаючи корисні ідеї. Папа Бергольйо певною мірою симпатизував у теології визволення саме постановці питання про подолання бідності, проте революційні шляхи такого подолання (як і Папа Іоан Павло II) він рішуче відкидав.

Проблему бідності Папа Франциск пов'язує з ширшою проблемою — становищем людини у світі, її долученням до суспільних процесів. На думку Папи, драма сучасного світу полягає в зростанні кількості знедолених, наприклад, за критерієм старості. Люди поважного віку не обов'язково мають бути матеріально не забезпеченими, але часто вони поповнюють армію знедолених, оскільки виключені з активного життя. Сучасна культура пропагує ділового, молодого, здорового, успішного індивіда, а старих людей відкидає на узбіччя життя. Це хибний шлях, уважає Бергольйо, що має нехристиянський сенс. Так, у своїх все-світньо-відомих бесідах з головним рабином Буенос-Айреса Авраамом Скоркою, Бергольйо висловлює негативне ставлення до практики поміщення своїх батьків до будинків престарілих, відзначаючи, що таке явище спричиняє сучасна гедоністична цивілізація, яка базується на егоїзмі та культурі задоволення. Люди поважного віку посідають важливе місце в суспільстві тому, що «передають нам спомини, пам'ять нашого народу, нашого роду, культури, релігії...» (Бергольйо, Скорка, 2015,

с. 127–128). Літні люди забезпечують комунікацію між поколіннями, і це зрештою сприяє збереженню цілісності культури.

Папа аналізує найболючіші проблеми людства, проблему воєнних конфліктів, політичних протистоянь у його рідному регіоні й у світі загалом, біоетичні питання, проблему швидкого розпаду сім'ї, одностатеві шлюби, майбутнє релігії в секулярному світі тощо. На його думку, всі ці проблеми спричиняє брак комунікації на її різних рівнях — між країнами, народами, культурами, соціальними групами, чоловіком і дружиною, батьками і дітьми. Основне завдання церкви як структури і її інтелектуальних кіл, на глибоке переконання Папи Франциска, полягає в налагодженні комунікації на всіх рівнях сучасної культури. Папа часто використовує термін «діалог культур», розуміючи його не у відстороненому, теоретичному аспекті, а як досвід спілкування, що передбачає знаходження в співбесідників того, що їх об'єднує. Яскравим прикладом утілення ідеї діалогу культур є багаторічна особиста дружба Хорхе Бергольйо з очільником юдейської спільноти Буенос-Айреса Авраамом Скоркою, бесіди між двома релігійними діячами засвідчили не тільки необхідність, а й можливість діалогу релігій, вони виявили спільну позицію католицизму й традиційного юдаїзму стосовно віри, сім'ї та глобальних викликів ХХІ ст.

Проблема діалогу культур, на думку Папи, актуалізується саме сьогодні, у період глобалізації. Проблема бідності для Бергольйо безпосередньо пов'язана з умовами глобалізації. Як представник країни, що багато десятиліть поспіль переживала економічні негаразди, Папа обізнаний зі зростанням бідності і складнощами взаємин із міжнародними фінансовими організаціями. Для нього це історія експлуатації та припинення цілих прошарків суспільства, особливо з точки зору цінності людської праці. Папа стверджує: «Економіка, що основана на спекуляції, не потребує праці. Для неї характерна гонитва за своїм ідолом — грошима, котрий відтворює сам себе. Тому їй нічого не коштує перетворити в безробітних мільйони людей» (Рикарди, 2015, с. 169). Таку систему Хорхе Бергольйо називає економічним імперіалізмом. Їй, на його думку, притаманні принаймні два гріхи — гноблення бідного й нечесність в оплаті праці. Глобалізація уніфікує людей, підкреслює Бергольйо, і використовує ліберальні методи, проте не є гуманною. «У наш час, — зазначає Бергольйо, — відбувається справжній економічний і фінансовий тероризм, у результаті якого зростає кількість багатих і жебраків та радикально зменшується середній клас... На сьогодні в Буенос-Айресі і в житлових кварталах навколо міста проживає два мільйони молодих людей, котрі не вчаться і не працюють. До цієї варварської глобалізації, яка поширюється в Аргентині, церква завжди мала принципову позицію»

(Рикарди, 2015, с. 170). Таким чином, Бергольйо висловлює критичне стосовно сучасного міжнародного капіталізму (й комунізму також) соціальне вчення католицької церкви. Бергольйо непривітно ставиться до капіталізму, тому що абсолютна влада міжнародної фінансової системи над окремими країнами призводить до зубожіння їхнього населення. Бергольйо не проти приватної власності та ринкових відносин, він проти абсолютизації влади ринку, поширення ринкової ментальності. У свій час Папа Іоан Павло II також закликав християн критично ставитися до економічного прогресу, якщо він повністю підкорений інтересам ринку. Пріоритети мають бути на стороні людини, економіка покликана сприяти розвитку як окремої людини, так і людства загалом, підкреслював Іоан Павло II. Таким чином, погляди сучасних католицьких очільників збігаються в такому важливому пункті соціальної доктрини: економіка має уникати вад як капіталізму, так і комунізму, а працювати в режимі солідарності як механізм досягнення загального блага. Такі погляди висловлював і відомий дослідник глобалізації З. Бауман.

Бергольйо не обмежує поняття глобалізації суто економічними складовими. Для нього це набагато ширше явище, яке має культурологічні аспекти. У найзагальнішому аспекті Папа називає глобалізацію засобом пригноблення народів (Рикарди, 2015, с. 195), який, на його думку, полягає в нівелюванні різниці між народами, розмиванні їхньої ідентичності, відмиранні специфічних особливостей кожної культури. Єдність людства для Папи полягає в гармонізації загальних його характеристик і специфіки кожної культури. Мультикультурну глобалізацію Папа оцінює загалом позитивно, якщо вона буде інтегрувати, а не змінювати культурні ідентичності. Осмислення глобалізаційних процесів Папою Франциском не випадкове, адже його країна Аргентина є своєрідним «казаном», у якому переварюються різні культури. Папа рішуче виступає проти таких процесів, інколи він підтримує їх, але тільки в політичному, а не в культурному аспектах. Культурну асиміляцію він оцінює вкрай негативно.

Беручи до уваги такі позитивні аспекти глобалізації, як зменшення відстані між людьми, доступність інформації і послуг, Папа підкреслює і недоліки глобалізації, головними з яких, окрім нерівномірного розподілу матеріальних благ, є економічні проблеми. На думку Папи, людина має піклуватися про довілля, тварин, рослин як про надбання, що дав людині Бог. Природа, підкреслює Бергольйо, це не лише арена діяльності людини, але й самодостатній організм, що живе за власними правилами. Втручатися в ці правила означає шкодити самому людству, вважає Бергольйо, репрезентуючи францисканську традицію ставлення до природи. Більше того, з усім живим треба налагодити комунікацію, що

зрештою має зумовити створення єдиного природно-людського комплексу.

Папа Бергольйо мріє про те, щоб людське суспільство жило в солідарності і братерстві, проте цієї солідарності, на його думку, не можна досягти засобами сучасної глобалізації, яка однобічно нав'язує цінності та культурні орієнтації одних народів іншим. Папа підкреслює, що надії на загальнолюдську доступність інформації в глобалізаційну епоху не справдилися, й між людьми існує величезна дистанція недовіри. Глобальний світ не став космополітичним: люди, котрі проживають у подібних умовах міської культури, не стали ближче один до одного. На думку Папи, необхідно на всіх рівнях (між народами, релігіями, культурами) будувати мости, налагоджувати комунікацію і зав'язувати дружні стосунки. Треба використовувати глобалізацію для налагодження взаємин між народами та культурами.

Узагалі проблема діалогу культур в умовах сучасної цивілізації є провідною в теологічному надбанні Папи Бергольйо. Він намагається її вирішити в контексті проголошення необхідності поліпшення культури сприйняття іншої ідентичності, культури зустрічі з іншим. Це стосується, насамперед, зустрічі християнства і сучасного суспільства. У християнстві (і в римо-католицтві зокрема) існує тенденція самоізоляції в умовах суспільства, що часто демонструє свою нехристиянську спрямованість. Бергольйо рішуче виступає проти такої самоізоляції. На думку Папи, церкві треба активно «йти в народ», що він сам постійно демонстрував під час свого служіння в лавах РКЦ. Комунікація з людьми — це принципова позиція Папи. Перебуваючи ще в сані кардинала, Бергольйо рішуче заявляв: «З церквою, яка обмежується адмініструванням парафій, живе ізольованим внутрішнім життям, стається те, що і з людиною, котра перебуває в ізоляції, вона деградує фізично і розумово. Чи занепадає, як затхле приміщення, у якому розповсюджуються гниль і пліснява. Самодостатня церква переживає те, що й самодостатня людина: вона стає автентичною. Очевидно, якщо людина вийде на вулицю, з нею може статися нещастя, але мені в тисячу разів приємніше бачити церкву, охоплену вогнем, ніж церкву хвору» (Рикарди, 2015, с. 62).

Після свого обрання на папський престол Бергольйо неодноразово повертався до цієї теми. Він вважає, що складний стан церкви спричинений не браком реформ чи потребою в нових церковних структурах, а недостатністю піклування церкви про людей, зокрема й невір'ян. Не стільки реформ потребує церква, вважає Папа Бергольйо, скільки налагодження спілкування з людьми, поліпшення евангелізаційної роботи серед широких мас. Бергольйо виступає проти ідеї церкви як клерикальної структури, у якій служителі відсторонено спостерігають за

земними справами і займаються внутрішніми проблемами. Для Папи близький образ неклерикальної церкви, яка не зосереджена на собі, а вміє налагоджувати діалог зі світом. Як такий діалог налагодити, конкретних рецептів Папа не надає. На його думку, треба просто виходити й зустрічатися за будь-якої нагоди. Свою теоретичну позицію Папа підкріплює і практикою: на аудієнціях більшу частину часу він присвячує зустрічам з окремими людьми, продовжуючи лінію Іоана Павла II стосовно поширення практики спілкування з вірянами. Місія церкви, на глибоке переконання Папи Франциска, полягає в євангелізації світу, йому імponує францисканський рух, який свого часу вивів церкву з абатств і соборів на вулиці міст і сприяв її участі в житті простих людей. Для Папи комунікація церкви і світу не означає адаптації християнства до сучасних умов, а формування такої культури (і мови) діалогу, що спонукає християнство та світ почути одне одного.

Папа пропагує екстравертний, місійний образ церкви, хоча розуміє, що втілити його в життя в умовах анонімних мегаполісів украй складно. Франциск закликає церкву шукати людей і пам'ятати їхні імена, щоб таким чином подолати анонімність і ізольованість сучасного міського життя. Як Бог в особі Ісуса виходив назустріч простим людям, так і сьогодні це мають робити його служителі — так теологічно обґрунтовує культуру зустрічі Папа Франциск. Церква має йти в широкі народні маси, як зазначає Франциск, з метою ділитися з людьми тією надією, що є результатом віри. Зустріч дозволяє знайти одне одного. Так і зустріч церкви і світу допоможе сучасному суспільству осягнути Бога, уважає Папа.

Шлях зближення церкви і світу є доволі непростим, і церкві, проголошує Папа, треба відійти від формату полеміки зі світом й утвердитися в площині співпраці з ним. Ці ідеї Папа проголошував, перебуваючи в сані кардинала, і проголошує зараз, посівши папський престол, у своїх численних виступах та інтерв'ю.

Папу як найвищого церковного ієрарха і як вірянина турбує проблема церковної кризи та майбутнього церкви у світі, що стрімко змінюється. Заради подолання кризи церкви Папа закликає її вибрати шлях доброго самарянина, практику, випробувану самим життям. Тут він продовжує лінію Бенедикта XVI, викладену в енцикліці *Deuscaritasest* «Бог є любов». Справжній християнин, згідно з таким підходом, — це людина серця, така людина, яка серцем відчуває потреби інших людей і намагається їх задовольнити. Саме спільнота таких людей (церква) буде мати майбутнє, а не ієрархізована структура, яка живе винятково в замкненому (церковному) просторі.

У контексті своєї теології, яка обґрунтовує діалог церкви і сучасного світу, Папа Франциск намагається осмислити таку болючу йому

проблему, як корупцію. Корупція історично виникла ще в Стародавньому світі, є згадки про неї у Св. Письмі, проте саме сьогодні корупція стала найжахливішою недугою, що створює суспільні відносини, руйнує державу, моральні засади суспільства. Досліджуючи тему корупції, Папа Франциск переносить цю проблему із суто суспільної площини у внутрішню, серце людини. Саме людське серце є джерелом корупції (пор. Мр.7, 20–23). «Скорумповане серце — ось у чому проблема. Чому серце стає на шлях занепаду? Воно — не остаточна, ізольована від інших, інстанція людини; не в ньому обриваються будь-які взаємини (і навіть у сфері моральних питань). Людське серце є серцем настільки, наскільки воно здатне вести діалог з іншими: наскільки здатне єднатися з ними, і наскільки спроможне любити або відкидати любов (ненавидіти)» (Бергольйо, 2015, с. 10). Творцем суспільного занепаду, покажчиком якого є корупція, Франциск вважає саме людське серце, з якого походить усе — як добро, так і зло. Папа застерігає світ, сповнений корупції, щоб вона не стала «загальноприйнятим елементом дійсності», складовою сучасної культури. Він визначає корупцію як занепад людства, що органічно пов'язаний з людськими гріхами, але не тотожний їм. «Гріх можна пробачити, занепад же пробачити не можна. ... у корені будь-якого корумпованого ставлення є втома трансцендентністю...» (Бергольйо, 2015, с. 12). Корумпована людина, на думку Папи, це людина іманентна (людина цього світу), яка не бажає зв'язати свої вчинки з вічністю. «Скорумпована особа не помічає власного стану занепаду. ... скорумпована особа навряд чи зможе вийти з цього стану завдяки власним докорам сумління. Її чесноти в цій царині зазнали знеболення» (Бергольйо, 2015, с. 13). Хто чи що може врятувати людину від занепаду (корупції), запитує Франциск. На його думку, це не суспільні інституції, а особисті випробування (хвороба, розорення, втрата близьких). Ці негаразди можуть розбити «шкарлупу корупції» і відкрити доступ благодаті. Саме це, на переконання Папи Франциска, може морально оздоровити людину.

Таким чином, Папа Франциск, аналізуючи явище корупції, переносить її із суспільної в екзистенційну площину, він закликає не стільки викоринювати корупцію, скільки лікувати корупціонерів. Він пропонує диференціювати гріх та корупцію, оскільки гріх є шляхом до корупції, по якому людина-корупціонер посувається повільно, але невпинно. Серце, відкрите до спілкування з трансценденцією, не може бути скорумпованим, проголошує Папа.

Висновки. Отже, основні положення теології Папи Франциска такі:

- майбутнє церкви залежить від її здатності відкликатися на потреби звичайних людей;

- критика глобалізації як системи нерівномірного розподілу матеріальних благ;
- підтримка збереження народами своєї культурної ідентичності;
- теологічне обґрунтування необхідності підтримки церквою бідних і знедолених;
- церква повинна сприяти налагодженню діалогу між людьми, країнами, релігіями, культурами.

Таким чином, теологія Папи Франциска є ще однією спробою переміщення богословської проблематики в суспільну площину.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні можливих трансформацій богословської позиції Папи Франциска.

Список посилань

- Бергольйо, Х. М. (Франциск). (2015). *Зцілитися від корупції*. Львів: Видавництво «Свічадо».
- Бергольйо, Х. М., Скорка, А. (2015). *О небесном и земном*. Москва: Книжники.
- Катехизм Католицької церкви*. (2002). Львів. Синод Української Греко-Католицької церкви.
- Рикарди, А. (2015). *Удивляющий папа Франциск. Кризис и будущее Церкви*. Москва: Издательство ББИ.

References

- Bergoglio, Jorge Mario. (Pope Francis). (2015). *Heal from corruption*. Lviv: Svichado. [in Ukrainian].
- Bergoglio, Jorge Mario, Skorka, A. (2015). *On heaven and earth*. Moscow: Knizhniki. [in Russian].
- Catechism of the Catholic Church*. (2002). Lviv. Synod Ukrainskoi Hreko-Katolytskoi tserkvy. [in Ukrainian].
- Riccardi, A. (2015). *The amazing Pope Francis. The crisis and the future of the Church*. Moscow: Bible-Theological Institute Publishing House. [in Russian].

Надійшла до редколегії 11.01.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.05

УДК 008:[78.034(477):783.5]

Т. П. Олейнікова, аспірантка, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

tatyana.oleynikova@gmail.com

https://orcid.org/0000-0001-9145-9236

СЕМАНТИКА ПРОТЕСТАНТСЬКОГО ХОРАЛУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ПІЗЬНОГО БАРОКО: ДІАЛОГ КУЛЬТУР

Виявлено деякі теми і мотиви протестантських хоралів в українській музиці пізнього бароко (XVIII ст.) за допомогою семиотико-культурологічного аналізу. Осмислено перехід символів від західноєвропейської до української музики зазначеної доби в контексті діалогу культур. Розкодовується сакральна семантика тем і мотивів протестантських хоралів у музичному спадку пізнього українського бароко для віднаходження спільних і відмінних ознак у діалозі музичних культур.

Ключові слова: українська культура доби Бароко, діалог культур, музика пізнього українського Бароко, музичний символізм, сакральна семантика, теми і мотиви протестантських хоралів.

Т. П. Олейнікова, аспірантка, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

СЕМАНТИКА ПРОТЕСТАНТСКОГО ХОРАЛА В УКРАИНСКОЙ МУЗЫКЕ ПОЗДНЕГО БАРОККО: ДИАЛОГ КУЛЬТУР

Раскрыты некоторые темы и мотивы протестантских хоралов в украинской музыке позднего барокко (XVIII в.) при помощи семиотико-культурологического анализа. Осмыслено переход символов из западноевропейской в украинскую музыку указанного периода в контексте диалога культур. Раскодирована сакральная семантика тем и мотивов протестантских хоралов в музыкальном наследии позднего украинского барокко для обнаружения общих и отличительных черт в диалоге музыкальных культур.

Ключевые слова: украинская культура эпохи Барокко, диалог культур, музыка позднего украинского Барокко, музыкальный символизм, сакральная семантика, темы и мотивы протестантских хоралов.

T. P. Oleynikova, post-graduate Student, National Academy of Managerial Personnel of Culture and Arts, Kyiv

SEMANTICS OF A PROTESTANT CHORALE IN UKRAINIAN MUSIC OF LATE BAROQUE: DIALOGUE OF CULTURES

The aim of the article is to reveal the sacred semantics of protestant chorales in Ukrainian music of late Baroque basing on semiotic and cultural analysis of their themes and motives in order to understand the transcultural transition from Western European to Ukrainian symbols of the 18th century music.

Research methodology. The method of decoding the sacral semantics of themes and motives of protestant chorales in the Ukrainian music of late Baroque inherits the basic principles of B. Yavorsky's analysis of Bach music

described by V. Nosina and adapted by us to the semantic analysis of Ukrainian music of the specified era.

Results. The article reveals sacral semantics of some themes and motives of protestant chorales which in the music of the late Ukrainian Baroque acquire the meaning of cultural symbols ensuring their transposition into the dialogue of cultures.

Novelty. For the first time, the sacral semantics of some themes and motives of protestant chorales in Ukrainian Baroque music has been decoded in comparison with Western European music. This broadens the understanding of transcultural mechanisms of the dialogue between music cultures in the 18th century.

The practical significance. Insights into the semantics of some themes and motives of protestant chorales in the Ukrainian music of the late Baroque will give a better understanding of dialogism and multiculturalism in the development of spirituality of the Ukrainian people, which is important for modern European integration processes.

Keywords: *Ukrainian Baroque culture, dialogue of cultures, Ukrainian late Baroque music, musical symbolism, sacral semantics, themes and motives of protestant chorale.*

Актуальність теми дослідження. Теми і мотиви з протестантських хоралів у творах українських композиторів епохи переходу від бароко до класицизму в музиці символічним чином виражають важливі для українського народу сакральні змісти, частково втрачені з плином часу. Зараз, в умовах культурного відродження, важливо віднайти їх для збереження та збагачення духовної спадщини української нації.

Постановка проблеми. Семантика тем і мотивів протестантських хоралів у музиці композиторів пізнього українського бароко Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя та ін. в культурологічному аспекті практично не досліджена. З точки зору полікультурності і транскультурності духу бароко в Європі цей різновид музичної символіки доповнює відомий арсенал системи музичної мови барокової і постбарокової доби. Також завдяки порівнянню семантики тем і мотивів у творах українських і західноєвропейських композиторів можливо виявити деякі інтеграційні, спільні для обох народів, духовні цінності в рамках діалогу культур.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Семантичні значення тем і мотивів багатьох хоралів у західноєвропейській музиці бароко, на прикладах творів І. С. Баха, ґрунтовно висвітлюються Б. Яворським і В. Носіною (Носина, 1997).

Але з культурологічної точки зору сакральні значення тем і мотивів протестантських хоралів в музиці Д. Бортнянського, М. Березовського і А. Веделя майже не досліджені. Зокрема, відсутні порівняння сакральних змістів барокових символів у межах діалогу української і західноєвропейської музичних культур.

Мета статті — на основі семантичного аналізу деяких виявлених нами тем і мотивів протестантських хоралів осмислити їх перехід у культурні символи у творах українських композиторів доби пізнього бароко, віднайти закладені в них важливі для культури українського народу сакральні змісти. Для цього за допомогою семіотико-культурологічного аналізу барокової символіки порівняти її семантику в музиці пізнього українського і західноєвропейського бароко, що дозволить виявити деякі спільні й відмінні ознаки, характерні для діалогу культур.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розглянемо семантику тем і мотивів протестантських хоралів в українській музиці пізнього бароко на прикладі циклу з тридцяти п'яти духовних хорових концертів Дмитра Бортнянського (Чайковський, 1995).

Музично-символічна мова протестантських хоралів вплинула і на його творчість. У своїх радісних мажорних концертах №№ 1, 9, 10, 11, 16, 29 український композитор використовує два мотиви пасхального протестантського хоралу «Christ lag in Todesbanden» («Христос лежал в пеленах смерті»). Обидва мотиви протестантського хоралу, наведені В. Носіною, співалися на слова «Gott loben» («Хвалите Господа») і «Halleluja!» (Носіна, 1997). Семантично мотиви використовувалися для хваління і вираження вдячності Господу в співі за те, що «Христос лежал в пеленах, даних Ему за наши грехи. Он восстал и принёс нам жизнь» (Носіна, 1997, с. 23).

Д. Бортнянський обрав деякі вірші з біблійних псалмів як літературне джерело для свого Циклу з тридцяти п'яти 4-голосних хорових духовних концертів. Тому ми звернулися до біблійного слова «Алілуя», яке означає «хвалить Яг». «Яг» являє собою скорочену форму імені Всемогутнього Бога («Хто такий Бог?», 2002, с. 5-6).

Музикант уже на початку циклу з тридцяти чотирьох хорових концертів у концерті №1 «Воспойте Господеві песнь нову» (III ч.) використовує мотив протестантського хоралу «Halleluja!». Це був заключний мотив пасхального хоралу «Christ lag in Todesbanden», який складався з нисхідної діатонічної послідовності від звука 'ля' із зупинкою на останньому звуці 'ре'. Показово, що Д. Бортнянський уводить мотив від початку III ч. в дискантів на слова «имя Его в лице», які завершують фразу «Да восхвалят имя Его в лице» (тт. 51–54). Мотив змінено композитором ритмічно. Музика в хоровому концерті слідує за літературним текстом, тому деякі звуки мотиву подвоюються.

За православною традицією, ім'я Бога не озвучується. Але цікаво, що перший вірш псалма 149, який Д. Бортнянський обрав літературною основою для свого концерту № 1, починається із заклику «Вихваляйте Яг!» (*Біблія: Переклад нового світу*). Таким чином, як літературне

джерело початкового концерту Циклу композитор поставив псалом, у якому із самого початку прославляється ім'я Бога, взяте в скороченій формі. Згідно з протестантською пісенною традицією, Д. Бортнянський озвучує в українській музиці подібні за значенням біблійні вирази мотивом хоралу «Halleluja!». Простежується наслідування західноєвропейської традиції музикування українським композитором, а також адаптація цього мотиву протестантського хоралу до православної традиції української музики доби пізнього бароко — раннього класицизму.

З точки зору семантики символів показово, що Д. Бортнянський за допомогою музично-риторичної фігури «падіння на терцію» в музиці своїх хорових концертів виражає тему викупу людства з рабства гріха і смерті, передаючи емоції печалі, болю, оплакування. А сплачений викуп дає надію на воскресіння і вічне життя для всього людства (*Чого насправді*, 2016). Відтак, у хорових концертах композитора рух у протилежному напрямі «висхідний рух на терцію» набуває значення музично-риторичної фігури, що символізує надію на воскресіння для людей з усіх народів і виражає радісні емоції. Тому Д. Бортнянський не випадково замінює нисхідні секундові інтонації (символ печалі і вмирання) в мотиві «Gott loben» пасхального хоралу «Christ lag in Todesbanden» символікою саме цієї музично-риторичної фігури, акцентуючи на благословеннях для рідного народу.

Подібним чином у збірці поезії «Сад божественных пѣсней» Григорій Сковорода до тематики земного життя долучає віру у воскресіння до небесного вічного життя: «А как от грѣхов воскресну, как одѣну плоть небесну» (*Григорій Сковорода*, 1973, пѣснь 1-я). Як у музиці XVIII ст., так і в поезії воскресіння протиставляється смерті, часто символічно виражається за допомогою виразів, що передають висхідний рух: підведення на ноги — «Я на ноги встал, воскрес от гроба» (там само, пѣснь 16-я), переміщення в небесну сферу — «О Христе! Не даждѣ сотлѣтъ во адѣ! Даждѣ мнѣ в твоём жить небесном градѣ» (там само, пѣснь 17-я). Шлях до вічного життя, також, як і в музиці Д. Бортнянського, у поезії Г. Сковороди асоціюється з рухом угору: «Оставь, о дух мой, вскорѣ всѣ земляны мѣста! Взойди, дух мой на горы, гдѣ правда живет свята,..Гдѣ Іаковль господь, гдѣ невечерня заря, Гдѣ весь ангельскій род лице его выну зрят» (там само, пѣснь 2-я). Праведне безгрішне життя порівнюється в поезії з духовним блаженством: «Блажен муж, иже на пути грѣшных не ста» (там само, прим. автора до пѣсні 22-ї), «Блажен, о блажен, кто с самых пелен Посвятил себе Хрестови» (там само, пѣснь 1-я).

Подібно до символічного значення мажорних музичних тональностей, за допомогою яких українські композитори XVIII ст. розкривали

радісні емоції, у поезії Г. Сковороди світлі образи святого життя символічно виражали почуття любові, покою, миру та ін.: «[Христос] и тебѢ жизнь святу продолжит. Весь плод духовный принесет. ВѢру, мир, радость, кротость, любовь И иный весь святыи род таков» (там само, п'Бснь 27-я), «Ах, утѢха и радость! О сердечная сладость! Прямая ты жизнь...красна добротою» (там само, п'Бснь 30-я). Як і в музиці українського бароко, надії на поліпшення життя українського народу в поезії Г. Сковороди «Сад божественных п'Бсней» пов'язані з надіями на Царство Бога і Його правління: «Боже! Ты един всѢм жизнь и радость, Ты един всѢм рай и сладость! (там само, п'Бснь 28-я).

У концерті №16 «Вознесу тя, Боже мой, Царю мой» в II ч. Д. Бортнянський бере обидва хвалебні мотиви «Gott loben» і «Halleluja!» з протестантського хоралу «Christ lag in Todesbanden» («Христос лежав в пеленах смерті»). Мотиви проводяться в дискантах, альтах і басах по черзі на слова «Прославлю имя Твое во век». Другу частину концерту починає мотив «Halleluja!» у басів, якому передують висхідний стрибок на сексту вгору. Цей стрибок являє собою музично-риторичну фігуру exclamatio, що символізує в українській музиці пізнього бароко надію народу на поліпшення життя під правлінням Царства Бога (т. 20).

Мотивом «Gott loben» Д. Бортнянський озвучує тексти біблійних псалмів, що стали літературною основою його концертів і пов'язані з оспівуванням, хваленням, благословенням та прославленням Божого імені. Це підтверджує і той факт, що в концерті №16 Д. Бортнянським обидва мотиви «Gott loben» і «Halleluja!» з протестантського хоралу «Christ lag in Todesbanden» по черзі проводяться на одні і ті самі слова «вихвалятиму твоє ім'я повік-віків» (*Біблія. Переклад нового світу*, Пс. 145:1). Цим словам у Біблії передують звернення Псалмопівця Давида до Творця: «Боже, Царю мій, я буду тебе звеличувати», яке теж стало літературним джерелом зазначеного концерту (там само, Пс. 145:1). Також і в концерті №29 композитором подаються мотиви «Halleluja!» і «Gott loben» з пасхального хоралу «Christ lag in Todesbanden» на один і той самий літературний текст в концерті, першоджерелом якого є початок першого вірша Псалма 117: «Вихваляйте Єгови всі народи» (там само).

У своєму хоровому концерті №32 Д. Бортнянський використовує теми протестанських хоралів «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» («Из бездны бед взываю я к тебе») і «Alle Menschen müssen sterben» («Все люди смертны»). Теми обох протестанських хоралів наведені В. Носіною (1997). Тема хоралу «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» у концерті подається в обох її варіантах. У своєму основному варіанті означена тема трапляється вперше в IV ч. концерту в альтів на слова «Ослаби ми, да почию, прежде даже» (тт. 90–96). Альти цю тему проводять двічі.

Д. Бортнянський пише IV ч. в основній тональності концерту c-moll, тому тему хоралу композитор у цьому випадку транспонує на велику терцію вниз.

За допомогою тональності c-moll у музиці пізнього бароко виражались переважно сумні емоції, смуток, навіть емоційний біль. Тому Д. Бортнянський, обравши таку тональність, від початку частини концерту налаштовує слухачів на сприйняття безрадісного образу людини, яка збагнула, як швидко минає життя і невідомо, кому дістанеться все накопичене нею майно. Нарешті така людина збагнула: щастя не залежить від того, що вона має, і тепер молить Бога, щоб він врятував її від бід і лиха (*Біблія: Переклад нового світу*, Пс. 39:4–6, 10, 12, 13). Композитор змінює в концерті ритмічну організацію мелодії теми хоралу, вона починає підпорядковуватися словесному тексту. Часто один і той самий звук теми повторюється декілька разів. Попри це, тема хоралу завжди добре упізнавана слухачем. Тому ритмічне варіювання цієї теми хоралу і подібні випадки ритмічних змін тем у цій частині концерту, на нашу думку, не відбиваються на закладених Д. Бортнянським у них сакральних значеннях каяття людини перед Богом: вимолювання прощення через гріх накопичення, бажання змінитися і в такий спосіб налагодити відносини із Всевишнім.

З точки зору компаративістики в музиці Й. Баха 1-ша тема покаяного хоралу «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» («Из бездны бед взываю я к тебе») трапляється в його останньому 18 контрапункті, роботу над яким зупинила смерть композитора. Цікаво, що 2-га тема в цьому контрапункті Й. Баха — це тема хоралу «Alle Menschen müssen sterben» («Все люди смертны»). За словами Б. Носіної (1997), «послідовність хоральних цитат і символів, що їх супроводжують, дозволяє прочитати програму 18-го контрапункту Й. Баха, як відчуття швидкого кінця композитором» (с. 22).

Д. Бортнянський, творчо наслідуючи Й. Баха, також вводить у свій 32-й хоровий концерт теми хоралів «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» («Из бездны бед взываю я к тебе»), «Alle Menschen müssen sterben» («Все люди смертны»), обирає певні символи, які їх супроводжують (семантики музичної тональності, музично-риторичних фігур), добираючи відповідні тексти псалмів, що засвідчує аналогічність змістів обох творів у німецького та українського композиторів. Однак у Д. Бортнянського смерть передчуває проста українська людина. Цей приклад наочно демонструє семантичний діалог української і західноєвропейської музичної культур.

У цьому контексті на тему хоралу «Aus tiefer Not schrei ich zu dir», яку проводять альти, Д. Бортнянський нашаровує тему хоралу «Alle

Menschen müssen sterben» у дискантів (тт. 122–127). Коли альти завершують проведення теми хоралу «Aus tiefer Not schrei ich zu dir», басы починають проводити другу частину цієї самої теми (тт. 126–127). У такий спосіб одночасно звучать теми обох хоралів (тт. 124–127). Водночас на початку теми, яку проводять альти, відсутній нисхідний квінтовий стрибок. Д. Бортнянський двічі вводить нисхідні квінтові стрибки до музичної тканини концерту, завершивши проведення теми хоралу альтами в тих самих голосів (тт. 127, 128). Тема хоралу «Aus tiefer Not schrei ich zu dir», яку проводять альти, у цьому випадку зазнає не лише ритмічних змін. Композитор дещо змінює мелодію теми хоралу, зокрема увівши знаки альтерації. У такий спосіб у тт. 124–126 створюється висхідна хроматична послідовність з п'яти звуків. Слід відзначити, що рівний хроматизм із п'яти звуків і в музиці західноєвропейського бароко виражав сум, біль та непереборний смуток (Носіна, 1997). Долучаючи до музичної тканини цю музично-риторичну фігуру, Д. Бортнянський ще більше підкреслює всю безодню бід, з якими стикається в повсякденному житті людина, що взиває до Бога.

Другу частину теми хоралу «Alle Menschen müssen sterben» Д. Бортнянський пише у своєму концерті від того самого звука, від якого співається друга частина протестантського хоралу (тт. 124–127). Тема легко впізнається на слух, попри ритмічні зміни і незначні перестановки деяких її мотивів місцями.

Із розглянутих випадків одночасного застосування Д. Бортнянським різних видів музичної символіки (таких, як музична тональність, музично-риторичні фігури, цитати тем протестантських хоралів) в IV частині концерту №32 видно, що за їхньою допомогою композитор намагається якомога точніше донести до слухачів сакральне значення твору, а саме палке бажання простої української людини вимолити Боже прощення перед смертю.

Водночас (тт. 130–132) у дискантів звучить проведення теми того ж самого хоралу в другому варіанті, одразу після низхідного і висхідного квартових стрибків. Цікаво, що висхідний *квартовий* стрибок символізує в музиці пізнього українського бароко міцну віру. За допомогою цієї музично-риторичної фігури, Д. Бортнянським, вірогідно, виражена віра людини, яка молиться, що Бог її почує і допоможе, полегшить її душевний смуток. В аспекті компаративістики слід відзначити, що основний варіант теми протестантського хоралу «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» починається з низхідного і висхідного *квінтових* стрибків. Тим, що Д. Бортнянським тут уводиться висхідний квартовий, а не квінтовий стрибок, частково виявляється певна відмінність української музичної культури від західноєвропейської, що зумовлюється деякими особливостями етнонаціональної ментальності.

Коли в дискантів Д. Бортнянський проводить більшу частину теми хоралу «Alle Menschen müssen sterben» (тт. 133–136), композитор починає з того ж самого звука, з якого починається ця частина теми в хоралі. Хоча тема змінена ритмічно і також відсутня остання її нота, вона одразу помічена завдяки майже повному збереженню свого інтервального складу. Лише в деяких випадках композитор використовує ключовий знак тональності *c-moll* (сі-бемоль), що зумовлює несуттєві зміни в мелодичній лінії теми, яка залишається майже повністю збереженою.

На нашу думку, саме збереження українськими композиторами XVIII ст., зокрема Д. Бортнянським, інтервального складу тем протестантських хоралів у своїх творах, пришвидшує діалог музичних культур європейських народів. Переймаючи майже незмінені інтонації тем і мотивів протестантських хоралів, українська музика пізнього бароко та раннього класицизму збагачувалася і сакральними змістами, які символічно в них закладені. Натомість адаптовані інтонації тем і мотивів протестантських хоралів у тканинах української релігійно-музичної культури доповнюють загальноєвропейську історію духовної музики.

Висновки. Отже, у музиці пізнього українського бароко теми або мотиви протестантських хоралів використовувалися в тих самих, або схожих символічних значеннях, як і в музиці західноєвропейській, зокрема у творах Й. Баха. Носії духовної культури як у Західній Європі, так і в Україні добре знали семантику цих тем і мотивів, за якими закріпився певний сакральний зміст. Так, наприклад, мотиви «Gott loben» і «Halleluja!» з пасхального хоралу «Christ lag in Todesbanden» («Христос лежав в пеленах смерті») асоціювалися в західноєвропейській музиці з хвалінням Господа, а в музиці українського бароко — з хвалінням імені Бога. А теми хоралів «Aus tiefer Not schrei ich zu dir» і «Alle Menschen müssen sterben» в обох музичних культурах символічним чином розкривають образ простої смертної людини, яка у своїх бідах молить Бога про прощення.

Деякі відмінності сакральних значень тем або мотивів протестантських хоралів у західноєвропейській та українській музичних культурах зумовлені особливостями етнонаціональної ментальності. Наприклад, за допомогою незначної зміни інтервального складу мотиву «Gott loben» з пасхального хоралу «Christ lag in Todesbanden» у концерті №11 «Благословен Господь», Д. Бортнянським передаються радісні емоції простого українського народу у зв'язку з надією на наслідування Божих благословень.

Розкриття сакральної семантики деяких тем і мотивів протестантських хоралів у українській музиці пізнього бароко сприятиме кращому розумінню діалогічності й полікультурності в розвитку духовності

українського народу, що має важливе значення для сучасних процесів євроінтеграції.

Список посилань

- Біблія: Переклад нового світу.* (2014). Відновлено з <https://www.jw.org/uk/публікації/біблія/навчальне-видання-біблії/книги>.
- Григорій Сковорода. Повне зібрання творів: Сад божественных пѣсней* (1973). Київ (Т. 1, с. 60–90). Відновлено з <https://litopys.org.ua/skovoroda/skov103.htm>.
- Носина, В. Б. (1997). *Символика музики И. С. Баха*. Санкт-Петербург.
- Хто такий Бог? (2002). *Вартова башта оголошує Царство Єгови*, w 02 15.5, 4–7. Відновлено з <https://wol.jw.org/uk/wol/d/r15/lp-k/2002361?q=Алілуя&p=par#h=11>.
- Чайковський, П. (Ред.). (1995). *Д. Бортнянський: 35 концертів для смешанного хора без супроводження*. Москва: «Музыка».
- Чого насправді вчить Біблія?* (2016). (Ukrainian (bh-K)). Відновлено з <https://www.jw.org/uk/бібліотека/книжки/вчить-біблія/>.

References

- Bible: New World Translation.* (2014). Retrieved from <https://www.jw.org/uk/публікації/біблія/навчальне-видання-біблії/книги>. [in Ukrainian].
- Gregory Skovoroda. Complete collection of works: Garden of divine songs* (1973). Kyiv (Vol. 1, p. 60–90). Restored from <https://litopys.org.ua/skovoroda/skov103.htm> [in Ukrainian].
- Nosina, V. B. (1997). *Symbolism of music by I. S. Bach*. St. Petersburg. [in Russian].
- Who is God? *The Watchtower announcing Jehovah's Kingdom*. w 02 15.5, pp. 4–7. Retrieved from <https://wol.jw.org/uk/wol/d/r15/lp-k/2002361?q=Алілуя&p=par#h=11> [in Ukrainian].
- Tchaikovsky, P. (Edition). (1995). *D. Bortnyansky: 35 concerts for mixed choir without accompaniment*. Moscow: «Музыка». [in Russian].
- What Does the Bible Really Teach?* (2016). (Ukrainian (bh-K)). Retrieved from <https://www.jw.org/uk/бібліотека/книжки/вчить-біблія/> [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 04.12.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.06

УДК 271.2-523.4(045)

Г. Д. Панков, доктор філософських наук, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків

gpank27@gmail.com

http://orcid.org/0000-0003-1017-4891

ПРАВОСЛАВНИЙ ХРАМ ЯК МОДАЛЬНІСТЬ САКРАЛЬНОГО

Ґрунтуючись на дослідницькому досвіді феноменології релігії, осмислено православний храм як сакральний феномен, а також вивчено механізми його смислового конструювання. Проаналізовано місце і роль нуменозного з властивою йому кратофанією, а також значення уранічної та солярної ієрофаній у сакралізації храмового топосу. Встановлено, що сакралізація храму досягається шляхом наділення його есхатологічним і сотеріологічним значеннями, у результаті чого він сприймається найважливішим засобом становлення фінальної долі людини.

Ключові слова: *храмовий топос, сакральне, нуменозне, кратофанія, ієрофанія, ganz andere, феноменологія релігії.*

Г. Д. Панков, доктор философских наук, профессор, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ПРАВОСЛАВНЫЙ ХРАМ КАК МОДАЛЬНОСТЬ САКРАЛЬНОГО

Основываясь на исследовательском опыте феноменологии религии, осмыслен православный храм как сакральный феномен, а также изучены механизмы его смыслового конструирования. Проанализировано место и роль нуменозного с присущей ему кратофанией, а также значение уранической и солярной иерофаній в сакрализации храмового топоса. Установлено, что сакрализация храма достигается путем наделения его эсхатологическим и сотериологическим значениями, вследствие чего он воспринимается важнейшим средством становления финальной судьбы человека.

Ключевые слова: *храмовый топос, сакральное, нуменозное, кратофанія, иерофанія, ganz andere, феноменология религии.*

G. D. Pankov, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

ORTHODOX TEMPLE AS A MODALITY OF THE SACRED

The aim of this article is to reconstruct the sacred meaning of the Orthodox temple.

Research methodology. The study is based on the experience of the phenomenology of religion, which is used as a hermeneutical procedure and combined with a cultural analysis of creativity in its focus on the semantic design of religious artifacts.

Results. The use of the research experience of the phenomenology of religion made it possible to deeply comprehend the temple as a sacred phenomenon, as well as the mechanisms of its construction. The main mechanism is the

meaning of the numinous, endowed with the meaning of spiritual kratophany. The significant symbolic instruments of sacralization of the temple identified with uranic and solar hierophany — heavenly and solar symbolism, the value of which is given a numinous status. It has been established that the sacred elevation of the Orthodox temple is achieved by endowing its topoi with eschatological and soteriological significance. From this follows a look at the temple with all its attributes as the most important sacred means of arranging the final destiny of a human being, and with this value its authority is created and maintained in the Orthodox tradition.

The article demonstrates the high research productivity of the phenomenology of religion as a special religious discipline and at the same time as one of the approaches to the insight of the religious culture. The application of this approach enabled to have a better grip of the key aspects of the sacred phenomenon and the mechanisms of its modification in the Orthodox temple as a cultural artifact. The performed analysis enabled to overcome the narrowness of the usual view of the temple as a place of worship or a work of art and to reach the level of its comprehension as a cultural phenomenon that demonstrates the most important spiritual intentions of a human being and culture.

Novelty. An attempt is made to have a better grip of the sacred modification of the temple with a significant emphasis on the mechanisms of meaning formation of the artifact under consideration.

The practical significance. The results of this publication can be used in religious studies, cultural studies, theology, as well as in educational and upbringing practices in the formation in the minds of people of a humanistic attitude to the Orthodox culture.

Keywords: *temple topoi, sacred, numinous, kratophany, hierophany, ganzandere, phenomenology of religion.*

Постановка проблеми. З'ясування смислів релігійної культури потребує урахування ключового значення сакрального сенсу. Його слід сприймати не тільки як смисловий зміст релігійної культури, але й також як істотний ідеаційний інструмент конституювання її змісту. У цьому значенні актуалізується проблема вивчення механізмів культурної творчості, серед яких важливе місце належить сакралізації артефактів культури.

Постановка проблеми храму як модальності сакрального засвідчує його осмислення з позиції феноменології релігії, яка має вікову традицію і методологія якої широко використовується у світовому релігієзнавстві. Сакральне вбачається ключовим змістом релігійної культури і водночас істотним інструментом її інтерпретації. Звернення феноменології релігії до системи гуманітарних дисциплін, зокрема й культурології, значною мірою поглиблює їх дослідницький потенціал у галузі вивчення смислового змісту різноманітних релігійних артефактів і механізмів їхнього формування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У вивченні феномену православного храму домінує література православних авторів з її

націленістю на апологетику християнства. У них храм розглядається в контексті теми порятунку людини в царстві Бога і його духовного оновлення, наприклад, книга «Православний храм», що вийшла у 2014 р. Езотеричні публікації про храм, наприклад, «Сакральна геометрія. Енергетичні коди гармонії» (esoterics. Wikiereading. ru / 8330), розкривають символіку різноманітних храмових атрибутів, представляючи її в якості реалізації світового космічного порядку. У культурно-філософському контексті осмисленню цієї проблеми присвячена кандидатська дисертація Є. Л. Лаконової «Храм як культурно-символічний текст: на прикладі православного храму». Однак не виявлено публікацій з інтерпретацією храму в контексті досягнень феноменології релігії в її співвіднесеності з культурологічною наукою.

Мета статті — реконструювати сакральне значення православного храму.

Виклад основного матеріалу дослідження. Згідно з феноменологією релігії, весь культурний простір поділяється на священне та мирське (сакральне і профанне). Під священним розуміється «те, що протиставлено мирському» (Еліаде, 2000). Йдеться про особливу реальність, яка виглядає як інобуття в ставленні до повсякденного життя та над якою вона підноситься в онтологічному та в аксіологічному значеннях. На відміну від філософії, священне цікавить феноменологію релігії переважно не в його трансцендентності, а в конкретних маніфестаціях, або ієрофаніях. Вони виявляються в окремих артефактах як предметах, діях, міфах, способі життя людей та способах їхньої поведінки. Кожен із них представляє предметну модальність сакрального, на осмислення якої спрямована феноменологія релігії. В означеному контексті храм уважається специфічною модальністю сакрального або ієрофанією, буття якої осмислюється в значенні інакшості щодо мирського оточення. Тому феноменологічний аналіз храму зосереджується на з'ясуванні його як феномену *ganz andere* (нім. — зовсім інше), істотно відмінного від звичайного людського, соціального і природного буття. Названий аналіз доречно доповнити культурологічним вивченням характеру і механізмів утворення смислового поля *ganz andere*.

Звернемося до однієї з богословських дефініцій храму. «Бачиш, дім Божий — те місце, де є Господь. Значить, у наших храмах у будь-який час є Господь, як і мабуть представлено це присутність в антимінсі. Благоговійно і зі страхом входите всі у храм Божий», — писав Іоанн Кронштадтський у своєму щоденнику (Іоанн Кронштадтский, 2005). У наведеному вислові доречно виокремити наступні ознаки, що позначають відповідні їм механізми формування сакральної модальності храму.

Перше: вираз «дім Божий» вказує на сакральний сенс споруди, іменованої храмом. Храм уважається належністю не людей, громади вірян або конфесії, а Божественною. Сакралізація як механізм породження священних смислів відторгає культову споруду від його мирського виміру і проголошує її власністю Numen (Бога, божества). Від значення Numen феноменологія релігії утворює термін numenos (нуменозне), яке вводиться в аналітику релігії однією з фундаментальних категорій. У такому випадку храм набуває значення нуменозного, яке є істотним фактором сакралізації певного соціокультурного простору, особливо різних місць здійснення релігійного культу. Відомий фундатор феноменології релігії Р. Отто визначив нуменозне як своєрідну категорію тлумачення і оцінки культури (2008), з чого випливає дослідницький інтерес до нього як до інструменту інтерпретації релігійної культури. Таким чином, у цьому дослідженні категорії нуменозного надається істотне герменевтичне значення.

Друге: вказівка на постійну присутність нуменозного в храмі, де антиминос, що покриває у вівтарі престол, уважається храмовим атрибутом з особливою концентрацією нуменозної сили. У такому випадку присутність вірянина в храмі осмислюється співприсутністю з Божественним, що свідчить про храм як про сакральний топос єднання людини з нуменозним. Отже, сакральна модальність храму неминуче зумовлює усвідомлення інтеграції людини в сакральне її поглинання сакральними цінностями.

Про цю обставину свідчить третій аспект розглянутого висловлювання — вимога благоговійного перебування в храмі, страх перед нуменозним, що незримо присутній у храмовому топосі. Тут цікаво простежити діалектичний взаємозв'язок між значеннями нуменозного страху і благоговіння. Для вирішення цього питання розглянемо поняття *tremendum*, уведеного Р. Отто і широко поширеного у феноменології релігії (*mysterium tremendum* — «жахлива таємниця, що змушує тремтіти») (Отто, 2008). Однак мова йде не про природний («тваринний») страх, а про благоговійний страх, який відчуває вірянин перед зустріччю з ірраціональною для нього надприродною силою. Тому завдяки значенню благоговіння перед нуменозним страху надається духовний сенс і водночас конститується абсолютна цінність нуменозного через значення благоговійного страху. Таким чином, сакралізація страху є засобом піднесення значення нуменозного і через значення нуменозного сакралізується страх. Обидва вони в сукупності зі значенням благоговіння утворюють сакральну модальність храму, сакралізуючи і ситуацію присутності в ньому людини.

У феноменології релігії значення *tremendum* органічно пов'язується зі значенням «majestas», що означає велич нуменозного.

Звернімося до творчості Іоана Кронштадтського, який зазначав наступне: «Входячи до церкви під час богослужіння чи не під час його, ви входите в особливий якийсь світ, не схожий на видимий: ви бачите святі ікони <людей>, які колись жили на землі і прославилися чудовим життям... Бачите особливо видатний образ Ісуса Христа, славою Якого наповнені всі кінці землі — це диво любові до роду людського, що гине в гріхах. Бачите образ Пречистої Його Матері-Діви — диво чистоти, любові до людей, милосердя, лагідності, смирення, терпіння, відданості Богу» (2006, Т. 2). У своїх «Думках про Церкву і православне богослужіння» Іоан Кронштадтський змальовує барвисту панораму величі храму, у якому онтологічний її аспект тісно переплітається з аксіологічним. Храм як особливий світ, під яким мається на увазі піднесене над земним буттям Небесне царство, наповнюється ціннісним змістом, що свідчить про аксіологію святості, яка проектується на храмовому живописі і в ритуалах.

Велич храму втілює ідею величі небесної слави не тільки в цілісному своєму вираженні, але і в кожному одиничному атрибуті. Наприклад, численні свічки та світильники символізують найчистіше небесне світло, що витісняє темряву. У такому випадку присутність людини в храмі вказує на ситуацію присутності в оточенні святості і співприсутності зі світом святих угодників. Символічна онтологія подієвості сакральності і людини набуває антропологічного вираження: *«хто я та який я є, присутній в храмі?»* Іоан Кронштадтський закликає кожну людину критично усвідомити власну самість перед блискучими в храмі Божественним світлом і ликами святих, відзначаючи: «Гріхи наші — це тьма, пекельна темрява!.. І яка це буває темрява, непроглядна темрява, що приховує від нас абсолютно світло Боже, темрява смертна, що віддаляє від істинного життя і приносить у всю істоту нашу смерть духовну» (2006, Т. 2). З цього випливає очевидна думка про значення викривальної функції сакральної символіки храму, що втілює християнський ідеал духовної чистоти: уособлюючи собою духовну чистоту, світло нетерпиме до духовної темряви, яку воно повністю витісняє з сакрального простору. Велич храму не просто показує духовну низовину стану душі людини, а й осуджує її, а також спонукає до здійснення радикальної духовної трансформації. Велич храму в контексті модальності сакрального охоплює ідею величі людської особистості в сакральному вимірі.

Поряд з онтологічним і аксіологічним чинниками кодифікації модальності храму, використовується *кратофанічний* чинник. Назване поняття запропоновано М. Еліаде, послідовником Р. Отто. Воно покликає означувати персоніфіковану ідею нуменозного, яка істотно відрізняється від чисто спіритуалістичного його вираження. Numen

(Божество) наділений надприродною силою, за допомогою якої ним встановлюється влада над людиною і космічними стихіями. У такому випадку храм є вмістилищем цієї сили та її транслятором у ставленні до людини. Кратофанія сакрального в храмі розглядається як духовна кратофанія — божественна сила, що очищає, освячує і оновлює людські душі через церковні таїнства. Таїнства наділяються рятувальною силою, яка підносить душі людей до Бога.

Значення храму, як й інших культових місць, наділяються рясною і особливою кратофанічною насиченістю, яка відсутня в мирському вимірі буття. «Ніде так благодатно не відчувається присутність Духа Святого, як у храмі Божому», — підкреслював в одній зі своїх проповідей кримський архієпископ Лука (В. Ф. Войно-Ясенецький) (2007). Кратофанічна насиченість храму не тільки вбачається в безпосередній містичній присутності Святого Духа в храмі, але й також в особливій силі церковних таїнств і літургійних молитов, фіміам яких проникає в серця людей і якими «дихають душі наші благодатним повітрям» (Лука, архієпископ Сімферопольський та Кримський, 2007). Кратофанія є істотною і необхідною ланкою сакрального як *ganz andere* в значенні духовної прагматики життєвого застосування, але не суто метафізичного умогляду.

У феноменології релігії сакральне розглядається в ситуації контраст-гармонії відразливого / привабливого, страхітливого / чаруючого. Означену амбівалентність Р. Отто висловлює наступними словами: «чого боюся — до того ж і тягнуся» (2008). У термінологічній формі ця ситуація позначається бінарною опозицією *tremendum* / *fascinujoc* (*mysterium tremendum* / *mysterium fascinans*). Обидва поняття є істотними ланками ейдетики сакрального з властивою йому кратофанією і водночас двома найважливішими механізмами конституювання модальності сакрального.

Цілком зрозуміло, що храм володіє привабливою силою, покладеною не в зовнішньому його естетичному вираженні, але у священному сенсі, яким наділяється естетична інфраструктура. Наприклад, палаючі перед іконами світильники символізують «нетварне», але не речове світло, яке сприймається звичайним життєвим поглядом. На відміну від останнього, Іоан Кронштадтський нагадує про значення світильників як вираження неприступності Божественного світла і сприйняття Бога як «вогню поядуючого» для нерозкаяних грішників, а для праведників — очисного і животворяючого вогню. Божа Мати наділяється фасцинуючим значенням найчистішого світла, що світиться у всьому Всесвіті життєдайним вогнем для всіх благочестивих, але разом з цим — і тремудним значенням вогню, який спалює нечестивих. Аналогічним

чином амбівалентним значенням світильників наділені всі православні святі, які «палаючі і світять всьому світу своєю вірою і чеснотами», але водночас вони є носіями вогню, який спопеляє тих, хто не шанує їх (Іоанн Кронштадтський, 2006, Т. 2). «Отже, грішник, — писав він, — тремти від ликів святих через гріхи твої, та дивись, щоб не вийшов від них вогонь палючий, та почитай лики їх пристойною їм честю... у цьому користь для тебе самого: якщо старанно будеш почитати їх та пригадувати життє і подвиги їх, то сам будеш змінюватися на краще...» (2006, Т. 2). Тут, як бачимо, ідея контраст-гармонії священного виходить за межі чисто метафізичного сприйняття в площину ціннісного повчання і стає повчальною силою в амбівалентності загрозливою і залучає сили відповіді тремдунному і фасцинуючому сенсам нуменозного. Обидва вони в сукупності становлять кратофанію, за допомогою якої здійснюється захоплення свідомості людини сакральним і її утримання в ньому.

Фасцинування сакральної модальності храму здійснюється за допомогою піднесення священного простору над мирським, що визнається універсальним явищем релігійної культури. «Тут людина пізнає і відчуває, що вона є образ Божий, що вона на землі тільки гість і прибулець, що вона власне є житель Небесний..., що вона є чадо Боже. Тут, на протигагу світу грішному, вона бачить тільки святиню, правду, любов і милосердя в особах, зображених на іконах, і чує те ж у співах», — повчав паству Іоанн Кронштадтський (2006, Т. 3). Тому зрозуміло, що піднесення храму як священного простору над його мирським оточенням здійснюється аксіологічним засобом — через ціннісне наповнення обох сторін буття з встановленням пріоритету нуменозного. Цей пріоритет виражається опозицією між абсолютно досконалим (Небесним, Божественним) і недосконалим (мирським) буттям. З цієї диспозиції храм осмислюється як прообраз Небесного царства, і названий сенс надає храму модальності сакрального. Одночасно мирське буття оцінюється як тимчасовий притулок людини — як пар, що існує недовго і незабаром зникне, і має водночас як життя, призначене для розкриття душевних сил людини з метою устремління її душі на Небо. В означеному відношенні храм розглядається школою виховання християнських душ, що потребує від людини транспозиції свідомості, яка звільняє його від мирської суєти в напрямку сходження до ідеалу святості. Святість є сакральною модифікацією блага як універсального культурного атрактора. Названий атрактор слугує найважливішим механізмом формування сакральної моделі храму, значення якого захоплює свідомість християнина та інтегрує його в православну традицію.

Висновки. Використання дослідницького досвіду феноменології релігії дозволяє глибоко осмислити храм як сакральний феномен і

механізми його смислового конструювання. Головним таким механізмом вважаємо значення нуменозного, наділене значенням духовної кротофанії. Істотними символічними інструментами сакралізації храму є уранічні і солярні ієрофанії – небесна і солярна символіка, яким надається нуменозний статус. Уранічна модифікація сакрального підноситься над хтонічним, а солярна («світлофорна») протистоїть темряві в її духовному значенні.

Сакральне піднесення православного храму досягається шляхом наділення його топосу есхатологічним і сотеріологічним значеннями, унаслідок чого він стає небесною пристанню порятунку людини та світу. Із цього випливає погляд на храм з усіма його атрибутами як на найважливіший сакральний засіб становлення фінальної долі людини, і цим значенням створюється і підтримується його авторитет у православній традиції. Сакральне піднесення храму сприяє сакральному піднесенню людини, інтегрованої у священну площину храму. В означеному контексті сенсу православного храму притаманний антропологічний вимір у християнській персоналістичній парадигмі.

Усе вище викладене демонструє дослідницьку продуктивність феноменології релігії як спеціальної релігієзнавчої дисципліни і специфічне осмислення релігійної культури. Її застосування дозволяє глибоко усвідомити ключові аспекти феномену сакрального і культурні механізми його модифікації в різноманітних артефактах. Такий аналіз дозволяє подолати вузькість звичного погляду на храм як на культове приміщення або твір мистецтва і вийти на рівень його розуміння як топосу, що демонструє найважливіші духовні інтенції людини і культури.

Перспективи подальшого дослідження теми вбачаються у використанні ширшого кола досягнень феноменології релігії в осмисленні сакральності храму.

Список посилань

- Иоанн Кронштадтский. (2006). Мысли о Церкви и православном богослужении. Святой праведный Иоанн Кронштадтский. *Собрание сочинений*. Т. 2. (с. 3–335). Краматорск: ЗАО «Тираж-51».
- Иоанн Кронштадтский. (2006). Слово на день Введения во храм Пресвятой Богородицы. Святой праведный Иоанн Кронштадтский. *Собрание сочинений*. Т. 3. (с. 336–338). Краматорск: ЗАО «Тираж-51».
- Лука, архиепископ Симферопольский и Крымский. (2007). Слово в день Введения во храм Пресвятой Богородицы. *Проповеди архиепископа Луки 1946–1948 гг.* (с. 29–36). Симферополь: Издание Симферопольской и Крымской епархии.
- Отто, Р. (2008). *Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным*. А. М. Руткевич. (Пер. с нем.). Санкт-Петербург: Издание Санкт-Петербургского университета.

- Святой праведный Иоанн Кронштадтский. (2005). *Творения. Дневник. (Т. III. 1860–1861)*. Т. И. Орнатская, монахиня Серафима (Иванова), Э. С. Смирнова и др. (Сост.). Москва: Отчий дом.
- Элиаде, М. (2000). Священное и мирское. Н. К. Грабовский. (Пер. с фр.). *Мирча Элиаде. Миф о вечном возвращении*. (249–356). Москва: Ладомир.

References

- John of Kronstadt. (2006). Thoughts on the Temple and Orthodox worship. Holy righteous John of Kronstadt. *Collected works*. (V. 2, p. 3–335). Kramatorsk: ЗАО «Tirazh-51». [in Russian].
- John of Kronstadt. (2006). Word on the day of the Entry into the temple of the Blessed Virgin Mary. Holy righteous John of Kronstadt. *Collected works*. (V. 3, p. 336–338). Kramatorsk: ЗАО «Tirazh-51». [in Russian].
- Luke, Archbishop of Simferopol and Crimean. (2007). A word on the day of the Entry into the temple of the Blessed Virgin Mary. *Sermons of Archbishop Luke 1946–1948* (p. 29–36). Simferopol: Edition of the Simferopol and Crimean diocese. [in Russian].
- Otto, R. (2008). *Sacred. On the irrational in the idea of the divine and its relationship with the rational*. A. M. Rutkevich. (Translated from German). St. Petersburg: St. Petersburg University. [in Russian].
- Holy righteous John of Kronstadt. (2005). *Creations. A diary*. (Vol. III. 1860–1861). Т. И. Ornatkaya, nun Serafima (Ivanova), E.S. Smirnova and others (Compilers). Moscow: Otchiy dom. [in Russian].
- Eliade, M. (2000). Sacred and worldly. N. K. Grabovskiy. (Translated from French). *Mircha Eliade. The myth of eternal return*. (249–356). Moscow: Ladimir. [in Russian].

Надійшла до редколегії 31.01.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.07

УДК 378.6:008](477.54-25)ХДАК

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

rector-2@ic.ac.kharkov.ua

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

Н. М. Кушнарєнко, доктор педагогічних наук, професор, проректор з наукової роботи, Харківська державна академія культури, м. Харків

nataliyanikkush@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1168-0446>

КУЛЬТУРАЦІЯ І ДИГІТАЛІЗАЦІЯ — КЛЮЧОВІ ТРЕНДИ ВИЩОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЧНО-МИСТЕЦЬКОЇ ТА ІНФОРМАЦІЙНО-БІБЛІОТЕЧНОЇ ОСВІТИ

Розглянуто сутність культурації і дигіталізації як ключових трендів підвищення якості вищої культурологічно-мистецької та інформаційно-бібліотечної освіти. Окреслено й охарактеризовано основні напрями системного використання процесів «окультурення» й «омережевлення» в освітньо-науковій діяльності Харківської державної академії культури. Висвітлено роль культурологічних компетентностей і мережевих зв'язків у формуванні інноваційного освітньо-наукового середовища закладу вищої освіти, сприятливого для генерування, трансляції та використання нових знань.

Ключові слова: *вища культурологічно-мистецька освіта, вища інформаційно-бібліотечна освіта, культура, культурологія, культурація, цифровий формат, дигіталізація, Харківська державна академія культури.*

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

Н. Н. Кушнарєнко, доктор педагогических наук, профессор, проректор по научной работе, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

КУЛЬТУРАЦИЯ И ДИГИТАЛИЗАЦИЯ — КЛЮЧЕВЫЕ ТРЕНДЫ ВЫСШЕГО КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКО-ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО И ИНФОРМАЦИОННО-БИБЛИОТЕЧНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Рассмотрена сущность культуры и дигитализации как ключевых трендов повышения качества высшего культурологическо-искусствоведческого и информационно-библиотечного образования. Очерчены и охарактеризованы основные направления системного использования процессов «окультуривания» и «осетевизации» образовательной и научной деятельности Харьковской государственной академии культуры. Освещена роль культурологических компетентностей и информационных связей в формировании инновационной образовательно-научной среды высшего учебного заведения, благоприятной для генерирования, трансляции и использования новых знаний.

Ключевые слова: *высшее культурологическо-искусствоведческое образование, высшее информационно-библиотечное образование, культура,*

культурология, культурация, цифровой формат, дигитализация, Харьковская государственная академия культуры.

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

N. M. Kushnarenko, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Vice-rector for Research, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

CULTURALIZATION AND DIGITALIZATION AS THE FOCAL AREAS OF HIGHER EDUCATION IN THE FIELD OF CULTUROLOGY AND ARTS AS WELL AS HIGHER LIS EDUCATION

The relevance of the subject of this study is determined by the necessity of implementation of culturalization and digitalization into higher education in the field of culturology and arts as well as higher LIS education.

Research methodology. The authors identify the focal areas of culturalization and digitalization of higher education in the field of culturology and arts as well as higher LIS education in Ukraine drawing on the cognitive possibilities of systemic, culturological and information approaches and problem analytical analysis with special reference to the Kharkiv State Academy of Culture (KhSAC).

Results. The authors of this paper give an insight into culturalization and digitalization as the focal areas of improving the quality of higher education in the field of culturology and arts as well as higher LIS education. The study identifies the basic trends of using the processes of culturalization and digitalization in educational and research activities of KhSAC. The paper also deals with the role of culturological competences and network connections in developing the innovative educational and research environment of institutions of higher education which is favorable for generating, transmitting and using new knowledge. The paper analyzes the academic disciplines of culturological and information cycles for some fields of education and specialities implemented at KhSAC.

Novelty. The study is an attempt to examine for the first time the culturalization and digitalization as the areas of priority for improving the quality of higher education in the field of culturology and arts as well as higher LIS education in Ukraine.

The practical significance. The results of this study can be used by institutions of higher education in the field of culture and arts of Ukraine to create a harmonious culturological and information environment based on the principles of culturalization and digitalization.

Keywords: *higher cultural and art education, higher information and library education, culture, cultural studies, culture, digital format, digitalization, Kharkiv State Academy of Culture.*

Актуальність проблеми системного поєднання в освітньо-науковому процесі закладів вищої освіти України загалом та ЗВО культурологічно-мистецького й інформаційно-бібліотечного спрямування зокрема зумовлена інтелектуалізацією всіх сфер людської діяльності, потребою підвищення культурного рівня соціуму в сучасному інформаційному

суспільстві та суспільстві знань. Успішно виконати це стратегічне завдання покликана вища школа України, яка здійснює підготовку кадрів нової генерації, котрі володіють системою культурних цінностей, з одного боку, й інформаційними технологіями, з іншого. Йдеться про необхідність «окультурення» й «омережевлення» освітньо-наукового процесу на засадах культурації і дигіталізації.

Мета статті — охарактеризувати культурацію і дигіталізацію як ключові тренди вищої культурологічно-мистецької та інформаційно-бібліотечної освіти.

Основні дослідження. Проблема взаємозв'язку культури й освіти в сучасному глобалізаційному суспільстві є недостатньо вивченою. Її вирішенню присвячені праці В. Власенко, Л. Залізко, В. Марєєвої, Н. Карпової, Є. Михайлевої, В. Смирнова, В. Шейка, Є. Щипанської та ін. У більшості з них в якості транзитивного елемента в міжсистемній взаємодії культури й освіти визначається культурація як «складний, багаторівневий процес оволодіння людиною традицій і норм поведінки в суспільстві на певному етапі його історичного розвитку. Доведено, що завдяки культурації сучасна освічена людина набуває здатності передбачення і прогнозування подій, усвідомлення варіативності і невизначеності майбутнього і, як результат, — можливість розвивати і реалізувати ту модель поведінки, яка їй необхідна» (Смирнов, 2013, с. 394).

Проблема дигіталізації має ширшу аудиторію дописувачів. Їй присвятили свої публікації Н. Бабієва, М. Гулакова, Ю. Дрешер, Т. Ключенко, В. Копанєва, К. Мамедова, О. Сюттаренко, Г. Харченко, І. Чорна та ін. Однак у більшості з них дигіталізація в освітньому процесі розглядається у вузькому сенсі — як переведення друкованої інформації в цифрову форму, як оцифрування паперових видань, надання їм електронної форми. Хоча у світовій освітній практиці дигіталізація має значно ширший змістовий сенс, набуває значення інформатизації, омережевлення освітнього процесу у вищій школі. Особливості культурації і дигіталізації в освітньо-науковому процесі ЗВО культурологічно-мистецького та інформаційно-бібліотечного профілю ще не були об'єктом спеціального вивчення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасне інформаційне суспільство та суспільство знань вимагає трансформування системи вищої освіти в Україні та світі. Інтелектуалізація і комп'ютеризація всіх сфер життєдіяльності людини вимагає відповідного «окультурення» й «омережевлення» освітньо-наукового процесу в закладах вищої освіти України, що забезпечить органічне поєднання в освіті гуманітарної і технологічної складових.

Видатний російський філософ, культуролог, професор М. Каган висловив філософсько-педагогічну ідею про взаємозалежність типу шко-

ли, типу культури і типу особистості, яка формується освітою. Він вважає, що освіта є складною системою, яка виконує функцію «включення в культуру» людини, котра входить у світ, вона формує той тип особистості, який відповідає певному типу культури. Для назви процесу залучення учня до культури вчений увів новий термін — «культурація», змістом якого є «інтеріоризація накопичених в історії культури знань, цінностей та ідеалів» (Каган, 1997, с. 474). Він запропонував системну модель особистості, де структура особистості визначається структурою людської діяльності, характеризується п'ятьма потенціалами: гносеологічним, аксіологічним, творчим, комунікативним і художнім (Каган, 1974, с. 260-262). М. Каган розглядав людину як трьохсторонню — біосоціокультурну — систему. Нині аксіоматичного статусу набув його підхід до культури як середовища, яке забезпечує становлення особистості і живить її розвиток. Однак і досі теорія культурації в її системному зв'язку з освітою ще не була об'єктом серйозного наукового дослідження.

А. Флієр вважає, що ядро культури — це «порівняно жорстко структурована й ієрархічна система ціннісних орієнтацій, форм і норм соціальної організації та регуляції, мов та каналів соціокультурної комунікації, комплексів культурних інститутів, стратифікованих способів життя, ідеології, моралі, церемоніальних і ритуальних форм поведінки, механізмів соціалізації та інкультурації особистості, нормативних параметрів її соціальної й культурної адекватності спільноті, прийнятих форм інноваційної й творчої діяльності тощо» (Флієр, 1998, с. 392).

Осмилення культури й освіти в системному зв'язку потребує розгляду цього явища в термінологічно-культурологічному дискурсі, уточнення змісту та обсягу базових понять: «культурація», «інкультурація», «акультурація», «соціалізація» тощо.

Поняття «культурація» ще не набуло сталого термінологічного статусу і строгого визначення. Її розглядають як залучення, долучення індивіда до культури; як процес навчання (а також його результат — формування тих або інших рис особистості) людини традиціям і нормам поведінки в конкретній культурі (<http://slovopedia.org.ua//39/53382/260777.html>). Культурація — це входження в культуру, набуття особою якостей культурності. У процесі культурації індивід може оволодіти системою культурних цінностей не лише свого часу, а й ціннісними надбаннями всіх народів в усі часи, оскільки вони опредмечені в пам'ятках культури і надаються нею у всезагальне користування.

Згідно з енциклопедичним культурологічним словником, «інкультурація» (у деяких джерелах енкультурація), (від лат. *in* — внутрішній + *cultura*) — термін, який означає «процес засвоєння членом конкретного

суспільства основних рис і змісту культури, притаманних цьому суспільству. Це дає змогу людині бути повноправним членом суспільства» (Культурологія: енцикл. словник, 2013, с. 156). Найчастіше поняття інкультуризації визначається як процес опанування членом конкретного суспільства основних рис, традицій та змісту культури свого народу, функціонування в заданих ними межах. Інкультурація — це передача культури від одного покоління до другого.

Тут також надано зміст поняття «акультурація»: (від грец. а — початкова частина слова зі значеннями заперечення «не» і лат. cultura) — належить до типів взаємодії культур. Полягає у творчому засвоєнні однією культурою надбання іншої» (Там само, с. 16). Акультурація охоплює собою ті явища, які виникають унаслідок входження груп індивідів, володіючих різними культурами, у безперервний безпосередній контакт, який викликає зміни в первинних культурних патернах однієї з груп або їх обох.

Інколи зміст культуризації звужується до проблеми полікультурності. Дійсно, ідея міжкультурного діалогу, розуміння й прийняття чужої культури є важливою й актуальною. Базові засади й особливості власної культури стають зрозумілими лише через взаємодію, зустріч і діалог різних культур. Освічена людина може вважатися культурною, якщо вона розуміє і сприймає інші культурні позиції, менталітет, цінності, вміє йти на компроміс, розвиває в собі громадянськість, патріотизм, духовність, інтелігентність, гуманність і толерантність. Отже, поняття «культурація» є узагальнюючим до понять «інкультурація» та «акультурація», у широкому сенсі означає залучення індивіда до культури. Якщо поняття «інкультурація» визначає процес входження індивіда у свою культуру, то «акультурація» — в іншу культуру, результатом чого стає засвоєння нових, невідомих йому елементів культури.

Більш поширеним терміном порівняно з культурацією є поняття «соціалізація», які часто розглядаються як синонімічні. Інколи соціалізація інтерпретується і в значенні залучення індивіда до суспільства, і в значенні його долучення до культури. У цьому контексті культурна іпостась людини «розчиняється» в соціальній. Це входить у протиріччя з розумінням соціалізації в сучасному соціогуманітарному знанні. Дійсно, поняття «культурація» і «соціалізація» дещо співпадають за своїм змістом, оскільки обидва розуміють засвоєння людьми культурних норм соціуму. Однак вони не тотожні. За А. Кравченком, соціалізація — це «гармонійне входження індивіда в соціальне середовище, засвоєння ним системи цінностей суспільства, що дозволяє йому успішно діяти як члену суспільства». На відміну від соціалізації поняття культурації означає «навчання людини традиціям і нормам поведінки в конкретній

культури». Таким чином, індивід, «зростаючись» з рідною культурою, засвоюючи кращі зразки інших культур, стає людиною інтелігентною, культурною, вихованою (Кравченко, 2003, с. 67)

Взаємозв'язок суспільства й культури базується саме на відмінностях суспільства і культури за модальністю, побудовою, функціонуванням і законами історичного розвитку. У процесі залучення індивіда до соціуму і до культури в нього формуються взаємопов'язані, але різні якості: соціальність і культурність.

Слід зазначити, що в більшості публікацій взаємозв'язок культури, соціалізації й освіти розглядається переважно в загальнопарадигмальному контексті, як формування в процесі навчання загальносоціальних і загальнокультурних якостей майбутнього фахівця. Зокрема, В. Смирнов доводить, що результативна освіта «завжди включає в себе три взаємозалежні, взаємодоповнюючі одна одну складові: навчання (teaching), соціалізацію (socialization) і культурацію (culturation)» (Смирнов, 2013, с. 388). Він визначає закономірності протікання цих процесів в освітньому середовищі. Так, навчання й інші наступні стадії розвитку інформаційно-знаннєвої системи суб'єкта інформаційного впливу потребують поступовості та послідовності. Інформаційно-знаннєві потоки транслюються в інформаційному просторі через соціум та агентів соціалізації індивіда, забезпечуючи його соціалізацію. Водночас результативність усіх інформаційних (дигіталізаційних) впливів на того, хто навчається, на його думку, визначається його культурним рівнем та специфікою його культурного оточення. За В. Смирновим, «культурація — це процес культурних перетворень індивіда, процес його навчання традиціям і нормам поведінки в конкретній культурі на певному етапі її історичного розвитку» (Смирнов, 2013, с. 389).

На жаль, проблема культурації в контексті професійної підготовки фахівців для соціокультурної сфери сучасного глобалізаційного простору ще не була предметом самостійного дослідження, що пов'язано з певними освітянськими необґрунтованими упередженнями, розглядом гуманітарної, а отже, й культурологічно-мистецької та інформаційно-бібліотечної освіти як другорядних. Одним із свідчень цього є постійне зменшення обсягів державного замовлення на підготовку фахівців означеного профілю. Однак ми поділяємо думку фахівців про більш глибокі причини цього негативного явища: «В глобалізаційному світі вектори розвитку освіти і культури стали різнонаправленими. Відродити та реанімувати культурну функцію освіти — головне завдання культурації» (Смирнов, 2013, с. 392).

У сучасних ЗВО культурологічно-мистецького та інформаційно-бібліотечного профілю України, фундатором і лідером цього професійно-

освітнього напрямку є Харківська державна академія культури (ХДАК), стрижневим в освітньо-науковому процесі є культурологічний підхід, завдяки чому культурація набуває ознак системності, стає наскрізним явищем, основними результатами якого є взаємопов'язана загальнокультурна і професійно-культурна підготовка фахівців для соціокультурної сфери України та світу. Випускник ХДАК — це не лише культурно освічена людина, а й професіональний носій, передавач, транслятор кращих вітчизняних і світових культурних зразків, традицій культури в сучасному глобалізаційному соціокультурному просторі.

ХДАК здійснює підготовку кадрів для соціокультурної сфери у межах освітніх та освітньо-наукових напрямів: культура і мистецтво, гуманітарні науки, соціальна робота та ін., може бути розглянутою як системне двоконтурне утворення: базової (загальнокультурної) та спеціальної (професійної) культурологічної підготовки випускників. Водночас взаємодія на рівні системного зв'язку «культура — освіта» набуває складного багаторівневого характеру, транзитивним елементом цієї міжсистемної взаємодії є культурація, а простором взаємодії — інформаційно-освітнє середовище.

Першою підсистемою культурації в освітньому процесі ХДАК є базова культурація, яка забезпечує загальнокультурний розвиток особистості студента, його «окультурення». Сучасне соціокультурне середовище України вимагає високого загальнокультурного розвитку індивіда й соціуму загалом. Нині неможливо успішно діяти, творити, створювати, жити в культурі без базових знань про неї.

Сучасна освітянська наука і практика має обрати нову стратегію і тактику, пов'язану з культурним розвитком властивостей і якостей особистості. Ідеалом вищої освіти є духовність, моральність як одні з найвищих цінностей, що спонукають особистість здійснювати вибір між добром і злом, істиною та брехнею на користь доброти, істини, краси, свободи, творчості. Цінності зумовлюють цілі освіти, які, у свою чергу, зумовлюються аксіосферою культури. Аксіологічний підхід забезпечує формування і трансляцію зразків, цінностей культури. Саме аксіологія як наука про цінності закладає фундамент для культурного розвитку особистості, є методологічним орієнтиром, що визначає сутність ціннісної свідомості студента. Ця підсистема культурації забезпечує входження індивіда в культуру, засвоєння ним традицій, звичок, норм і патернів поведінки в конкретній, переважно своїй культурі, процеси розвитку взаємин між особою і його культурою, наповненість змістових смислів сценаріїв життєдіяльності, у яких проявляється визначені культурою основні риси особистості, збагачення такою особистістю рідної культури (Заліско, 2014, с. 23).

В освітньо-науковому процесі ХДАК органічно поєднуються процеси інкультурації та акультурації. Так, українські студенти не лише поглиблюють знання про свою, національну культуру, вони освоюють особливості всієї культурної спадщини людства, долучаються до культури інших народів, вивчають іноземні мови, спілкуються, навчаються, проводять дозвілля зі студентами — громадянами інших країн, результатом чого є розширення світогляду, розвиток толерантності, налагодження міжкультурної комунікації. У ХДАК з 2013 р. діє Центр міжкультурної комунікації та соціальної інтеграції іноземних студентів. Згідно з розробленим «Положенням», завданнями центру є: формування освітньо-культурного середовища як середовища самореалізації іноземних студентів; надання захисту, допомоги і підтримки іноземним студентам з метою подолання «культурного шоку», їх успішної соціальної адаптації, соціальної інтеграції та соціокультурної індивідуалізації; створення соціально-виховних умов для культурної співпраці. Діяльність Центру дозволяє максимально долучити іноземних студентів до широкого соціокультурного контексту, реалізації міжкультурної комунікації в різних формах та ситуаціях соціокультурної та соціокомунікаційної взаємодії, що позитивно впливає на розвиток соціального інтелекту, навичок толерантності, міжособистісних та міжкультурних взаємин, комунікативної компетенції, тобто сприяє соціалізації іноземних студентів в освітньо-культурному середовищі закладу вищої освіти. Таким чином, в освітньому процесі і в поза навчальний час у ХДАК здійснюється наскрізний процес культурації як вагомого чинника формування, підвищення культурного потенціалу особистості, розвитку потреби, здатності, вміння адекватно діяти в соціокультурному просторі загалом, й освітньо-культурному середовищі ЗВО зокрема. Культурація у ЗВО культурологічно-мистецького та інформаційно-бібліотечного профілю пронизує всі види діяльності студента: освітньо-пізнавальну, науково-дослідну, творчо-виконавську, надає їй ціннісно-орієнтаційного, перетворювального, комунікативного характеру. Оскільки всі ці напрями діяльності у вищій школі означеного профілю, за висловом М. Кагана, стають «обрамленими культурою», є «даром культури» (Каган, 1997, с. 478).

Другу підсистему культурації у ХДАК можна вважати професійною. Якщо перша, базова культурація спрямована на загальнокультурний розвиток особистості, її «окультурення», допомагає їй стати культурною, інтелігентною, інтелектуальною, креативною людиною, то друга спрямована на отримання студентом поглиблених професійних культурологічних знань як під час навчання, так і шляхом самоосвіти.

Сучасне глобалізаційне суспільство здатні гармонізувати, гуманітаризувати, окультурити спеціально підготовлені професіонали — бакалаври,

магістри, доктори філософії – висококваліфіковані фахівці соціокультурної сфери. Нині ХДАК здійснює підготовку кадрів за 15 освітньо-професійними та 4 освітньо-науковими програмами, більшість з яких мають культурологічно-мистецьке та документно-інформаційне спрямування. Серед них: культурологія, музичне мистецтво, сценічне (театральне) мистецтво, аудіовізуальне мистецтво та виробництво (кіно-, телемистецтво), хореографія, менеджмент культури та соціальний менеджмент (менеджмент соціокультурної діяльності), реклама і зв'язки з громадськістю, журналістика, туризм (культурний туризм), соціальна робота (соціальна педагогіка), психологія (соціальна психологія), інформаційна, бібліотечна та архівна справа (документознавство та інформаційна діяльність, книгознавство, бібліотекознавство та бібліографія), музеєзнавство, пам'яткознавство (музейна справа та охорона пам'яток історії та культури).

Випускники цих спеціальностей мають на високому професійному рівні виконувати свої службові обов'язки в сучасному соціокультурному і соціокомунікаційному просторі як професійні носії і транслятори кращих вітчизняних і світових культурних традицій, зразків, цінностей. Отже, професійна культура є обов'язковою, пріоритетною складовою освітньо-наукового процесу ЗВО культурологічно-мистецького та інформаційно-бібліотечного профілю. Для їхніх випускників культура стає основною функцією всього професійного життя в соціумі, основу якої закладають заклади вищої освіти. У цьому сенсі слід говорити про перехід від педагогічної до освітньої культурологічної парадигми підготовки кадрів для сучасної соціокультурної сфери.

Утілення настанов професійної культури в освітньо-науковий процес вищої школи передбачає поглиблене вивчення студентами навчальних дисциплін культурологічного циклу: культурологія; теорія та історія культури; етнокультурологія, теорія та історія світової культури; теорія та історія української культури, інші спеціальні дисципліни та курси за вибором культурологічного спрямування. Звісно, що номенклатура навчальних дисциплін культурологічного циклу в підготовці культурологів є значно ширшою, що сприяє отриманню ними системи поглиблених культурологічних компетенцій. Серед курсів професійної підготовки культурологів-бакалаврів: вступ до культурології; історія світової культури (6 предметів); історія української культури (2 предмети), народна художня культура (7 предметів) – етнокультурологія; соціальна та культурна антропологія; соціологія культури; теорія культури; міжнародні культурні відносини; соціокультурне проектування; інформаційні технології в культурології. Для магістрів викладаються такі навчальні дисципліни: методологічні проблеми культурології;

історіографія історії культури; методика викладання культурологічних дисциплін; теорія та практика сучасних соціокультурних досліджень; філософія культури; методи культурологічного аналізу творів мистецтва; основи комп'ютерної графіки; інформаційні ресурси Інтернету з історії культури та мистецтва; соціальні мережі в науково-освітній практиці; культурне мовлення, інші спеціальні предмети і курси за вибором культурологічного спрямування.

Студенти ХДАК набувають системи загальних і професійних культурологічних компетентностей через засвоєння культурних текстів, знаків, символів, смислів, матеріальних, духовних і художніх предметів культури. Як майбутні фахівці сучасної соціокультурної сфери, випускники ХДАК — носії культури, професійні посередники, транслятори, передавачі кращих вітчизняних і світових культурних зразків, цінностей, змістів у соціокультурному часі та просторі. Вони покликані професійно забезпечити культурну трансмісію — процес, завдяки якому культура передається від минулих поколінь до прийдешніх, забезпечується спадкоємність культури, її безперервність у соціокультурному часі та просторі. Це передбачає безпосередні контакти (спілкування) живих носіїв культури, і/або опосередковану комунікацію, де комунікантами є професіонали, а реципієнтами — слухачі, глядачі, читачі та ін.

Культурологічний підхід, основним засобом практичної реалізації якого є культурація, надає культурі стрижневого статусу в освітньо-науковому процесі ЗВО культурологічно-мистецького та інформаційно-бібліотечного профілю. Нині ХДАК є своєрідним взірцем упровадження в освітню, наукову і творчо-виконавську діяльність методологічних настанов культурологічного підходу у вигляді інкультурації та акультурації. Завдяки чому забезпечується системна, інтегративна культурологічна підготовка майбутніх фахівців соціокультурної сфери України. Йдеться, по-перше, про системно-динамічний зв'язок, взаємозумовленість та взаємодоповнюваність між особистісним, базовим і професійним «окультуренням» випускника ХДАК. Загальнокультурний розвиток студента у цьому разі не лише передує професійному, а й відбувається паралельно з ним. По-друге, проблематика культурології виходить за межі компетенцій лише культурологічних дисциплін, вона «пронизує» практично всі навчальні курси соціально-гуманітарного циклу, набуває наукового, трансдисциплінарного характеру. Високоякісну культурологічну підготовку бакалаврів, магістрів і докторів філософії ХДАК забезпечують освітньо-професійні та освітньо-наукові програми, навчальні плани, навчальні дисципліни культурологічного циклу. У цьому разі навчання має «вирости» до культурації, що відбувається лише тоді, коли викладач як суб'єкт освітньо-наукового процесу є

носієм базової і професійної культури, сприймає свій предмет як «твір, витвір культури» (Власенко, 2014, с. 40–41). Викладацький корпус ХДАК є одним з основних суб'єктів формування внутрішнього соціокультурного середовища ЗВО та зовнішнього соціокультурного простору України загалом. Нині тут успішно працюють 58 докторів і 122 кандидати наук, більшість з яких мають наукові ступені з культурології, мистецтвознавства та соціальних комунікацій, а також почесні звання народного чи заслуженого діяча мистецтв, артиста, журналіста, художника, працівника культури, що є своєрідним гарантом високоякісної базової й професійної культурологічної підготовки фахівців на засадах культурації.

Другим, стратегічно важливим напрямом підвищення якості освітніх послуг ЗВО культурологічно-мистецького та інформаційно-бібліотечного профілю України загалом і ХДАК зокрема є дигіталізація, системне впровадження в освітньо-науковий процес новітніх інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ), його «омереження», обмін інформацією та знаннями в електронному вигляді. Отже, дигіталізація є ширшим поняттям, ніж оцифрування, вона має наскрізний характер, пронизує всі напрями освітньо-наукової діяльності у вищій школі України, забезпечує через «електронізацію» інтеграцію вітчизняної вищої освіти у глобальний освітньо-науковий простір.

Часто інформатизацію освітньо-наукового процесу у вищій школі України пов'язують із сучасним техніко-технологічним ухилом в сучасній освіті, який набуває ознак пріоритетності в її змісті. В освітньо-науковому просторі навіть з'явилися терміни «інформаційна педагогіка», «інтерактивна педагогіка» як протидія традиційним методам навчання. ЗВО культурологічно-мистецького та інформаційно-бібліотечного спрямування дотримуються ідеології гуманітарної, соціально орієнтованої інформатики, яка органічно поєднує в собі загальноінформаційні компетентності випускника під назвою «інформаційна культура» чи «цифрова культура» та професійні інформаційні компетентності, які надаються студентам під час навчання у ЗВО, шляхом самоосвіти, успішно реалізуються в подальшій професійній діяльності.

Сучасне інформаційне суспільство та суспільство знань потребує фахівців нової генерації — інтелектуалів, здатних ефективно вирішувати свої професійні завдання на базі активного використання новітніх інформаційно-комунікативних технологій. У середині 1990-х рр. у системі вищої культурологічно-мистецької та інформаційно-бібліотечної освіти України і ХДАК зокрема відбулася своєрідна біфуркація в комп'ютерному, електронному оснащенні освітньо-наукового процесу, що зумовило якісний синергетичний перехід від накопичення

комп'ютерної техніки, надання базових інформаційних знань, умінь і навичок студентам-першокурсникам, до професійної інформаційної підготовки, органічно поєднаної зі змістовим сегментом компетентностей майбутнього фахівця соціокультурологічної сфери. Це дозволило впровадити в освітньо-науковий процес елементи дистанційного навчання, «електронізувати», «омережити» навчання через оцифрування друкованої видавничої продукції, створення в електронному вигляді наукової, навчальної та програмно-методичної літератури, використання аналогових дидактичних видань: електронних підручників, навчальних посібників, хрестоматій, довідників, робочих програм курсів, інших навчально-методичних матеріалів; віртуалізувати аудиторні заняття та самостійну роботу студентів, перевести на дистанційний режим проведення лекційних, семінарських, практичних, лабораторних, індивідуальних, а також підсумкових форм контролю (іспитів, заліків) на on-line режим та ін. В освітньо-науковому просторі навіть існують терміни «цифрова гуманітаристика», «цифрові гуманітарні науки» як бачення традиційної гуманітарної сфери крізь призму комп'ютерних технологій (Копанєва, 2018, с. 43).

Дигіталізація, як і культурація, в освітньо-науковому процесі може умовно поділятися на базову та професійну. Завданням базової дигіталізації є комп'ютерна підготовка студентів, формування загальної ІКТ-компетентності. Інформаційно-комунікаційні технології нині є необхідним інструментом реалізації цієї компетентності і необхідним інструментом її формування. Комп'ютерні технології у ХДАК є невіддільною складовою цілісного освітнього процесу, які значно підвищують його ефективність. Е-навчання, отримання базових інформаційно-комунікаційних знань, умінь і навичок у ЗВО надають можливості випускнику бути повноцінним членом сучасного інформаційного суспільства та суспільства знань. ХДАК має потужну комп'ютерну базу, апаратно-програмний, мультимедійний комплекс, інтерактивні дошки, презентаційні матеріали, комп'ютерні класи і лабораторії, репозитарій, електронну читальну залу е-наукових, навчальних і навчально-методичних видань, як тих, що надходять із-зовні, так і власної генерації. ХДАК має доступ до мережі Інтернет, свій офіційний сайт, автоматизовану бібліотеку, фонд якої налічує понад 300 тис. примірників.

Професійна дигіталізація передбачає цілеспрямовану фахову інформаційну підготовку бакалаврів, магістрів і докторів філософії, здатних ефективно діяти в сучасному інформаційному суспільстві та суспільстві знань як професіонали. Це забезпечується, по-перше, введенням в освітньо-професійні, освітньо-наукові програми, навчальні плани загальних і спеціальних дисциплін інформаційно-комунікаційного

циклу — інформатика; документно-комунікаційні системи; інформаційно-комунікаційні технології; інформаційний сервіс Інтернету та ін. Звісно, у межах спеціальності «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» номенклатура навчальних дисциплін інформаційно-комунікаційного циклу є ширшою, вона має спільне і відмінне в предметному наповненні підготовки інформаційних працівників, бібліотекарів та архівістів *у межах* двох спеціалізацій: інформаційна та документаційна діяльність; бібліотекознавство та інформаційно-аналітична діяльність. Так, підготовка професіоналів — інформаційно-комунікаційних посередників *у межах* другої спеціалізації передбачає вивчення таких навчальних дисциплін: інформаціологія; інформаційне право; інформаційні технології; мультимедійні технології; цифрове кураторство; автоматизовані інформаційно-бібліотечні системи; бібліотечно-інформаційний сервіс; система електронних бібліотек та БД; інформаційна аналітика; контент-менеджмент; інформаційний маркетинг; інформаційні продукти і послуги та ін. Професійну дигіталізацію інших спеціальностей посилюють курси за вибором інформаційно-комунікаційної спрямованості: будь-то аудіовізуальне мистецтво та виробництво, музичне мистецтво, хореографія, культурологія тощо. По-друге, викладачі ХДАК у професійній дигіталізації використовують і спеціалізоване програмне забезпечення зважаючи на специфіку дисциплін, що викладаються: від мережевих сервісів Web 2.0 до спеціалізованих програмних продуктів і БД. Отже, інформатизація, електронізація, омереження вищої культурологічно-мистецької та інформаційно-бібліотечної освіти, запровадження інтерактивних форм навчання, розширення номенклатури та вдосконалення якості навчальних дисциплін інформаційно-комунікаційного циклу, їхня реалізація на засадах базової та професійної дигіталізації, дозволяють сформувати в майбутнього фахівця інформаційної, соціокомунікаційної сфери систему загальних і професійних компетентностей, спонукати до самоосвіти, реалізації своїх особистісних і професійних якостей.

Висновки. Суттєві зміни в інформаційному суспільстві та суспільстві знань зумовили те, що вектори освіти і культури набули різнонаправленого розвитку. Інформатизація освітньо-наукового процесу розглядається переважно в техніко-технологічному руслі. ЗВО культурологічно-мистецького та інформаційно-бібліотечного профілю України покликані «гуманізувати глобалізацію». Головне завдання культурації — відродити і розвинути культурну функцію вищої освіти. Головною метою дигіталізації є розвиток освіти в контексті гуманітарної інформатики. Культурація і дигіталізація — вагомі чинники підвищення якості вищої освіти, їхнє одночасне, системне втілення в освітньо-науковий

процес ЗВО культурологічно-мистецького та інформаційно-бібліотечного спрямування дозволить сформувати загальні, базові і спеціальні, професійні культурологічні й інформаційно-комунікаційні компетентності, що забезпечать сучасний соціокультурний та інформаційний простір інтелігентними, інтелектуальними, креативними, культуроцентричними та інформаційно налаштованими фахівцями нової генерації.

Напрями подальших досліджень передбачають поглиблене вивчення культурації і дигіталізації як складних і багаторівневих процесів оволодіння та передачу людиною в часі та просторі культурних традицій і норм поведінки, головних патернів «омережевлення» всіх сфер життєдіяльності сучасного суспільства. Подальші дослідження передбачають вивчення системного взаємозв'язку культури, інформатизації та освіти в сучасному суспільстві.

Список посилань

- Бабиева, Н. А., Ключенко, Т. И., Дрешер, Ю. Н. (2018). Потенциал вуза в процессе обучения информатике и информационным технологиям. *Научные и технические библиотеки*, 5, 36–46.
- Власенко, В. В. (2014). Диалектическая взаимосвязь социализации и культурации личности в образовательном пространстве современной школы. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*, 8, 37–41.
- Герчанівська, П. Е. (2017). *Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст.: монографія*. Київ: НАКККІМ.
- Гулакова, М. В., Харченко, Г. И. (2015). Использование современных информационных технологий в высшей школе. *Инновационная наука*, 4, 101–102.
- Заліско, Л. І. (2014). Процеси інкультурації в християнській культурі України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 22–26.
- Каган, М. С. (1974). *Человеческая деятельность*. (С. 206–262). Москва: Политиздат.
- Каган, М. С. (1997). Философская теория ценности: университетский курс лекций. *Избранные труды* (Т. 2, С. 327–501). Санкт-Петербург: Петрополис.
- Копанєва, В. (2018). Становлення цифрової гуманітаристики. *Вісник Книжкової палати*, 6, 42–45.
- Кравченко, А. И. (2003). *Культурология: учебное пособие*. (4-е изд.). Москва: Академический проект: Трикта. («Gaudeamus»).
- Культурологія: енциклопедичний словник (2013). М. П. Альчук та ін. В. П. Мельник (Ред.). Львів: ЛНУ імені Івана Франка.
- Мамедова, К. А. (2016). ИТ-технологии как необходимый компонент образования. *UNIVERSUM: психология и образование*, 9 (27). Восстановлено из <http://7universum.com/ru/psy/archive/item/3526>.

- Мареев, В. Н., Карпова, Н. К., Щипанкина, Е. С. (2012). Культурологический подход в аспекте развития современного образования. *Современное состояние и пути развития системы образования: монография*. Одесса: Куприенко С. Восстановлено из <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=21965425>.
- Михайлева, Е. Г. (2017). Культурно-образовательная среда вуза: теоретико-методологические проблемы становления и развития в современных условиях. В. И. Астахова (Ред.). *Библиотека в системе академических ценностей университета: монография* (с. 29-55). Харьков: Издательство НУА.
- Николаев, В. Г. (1998). Аккультурация. С. Я. Левит (Ред.). *Культурология. XX век: энциклопедия*. (Т. 1, с. 251). Санкт-Петербург: Университетская книга.
- Сімончик, А. (2013). Інкультурація. В. Мельник (Ред.). *Культурологія: енциклопедичний словник* (с. 156). Львів: ЛНУ імені Івана Франка.
- Сінькевич, О. Шендрик, С. (2013). Акультурація. (Ред.). *Культурологія: енциклопедичний словник* (с. 16-17). Львів: ЛНУ імені Івана Франка.
- Словник іношомовних соціокультурних термінів*. Відновлено з <http://slovopedia.org.ua/39/53392-0.html>.
- Смирнов, В. А. (2013). Культура и культурация в современном образовании. *Педагогичні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 7 (33), 387–394.
- Сюнтаренко, О. В. (2012). Социальные и экономические риски развития информационных технологий. *Научная и техническая информация*. Сер. 1, 6, 1–5.
- Флиер, А. А. (1998). Энтропия социально-культурная. С. Я. Левит (Ред.). *Культурология. XX век: энциклопедия*. (Т. 2, с. 392–393). Санкт-Петербург: Университетская книга.
- Флиер, А. Я. (2002). *Культурология для культурологов: учебное пособие*. Москва: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга.
- Чорна, І. В. (2014). Дигіталізація як одна з тенденцій розвитку медіагалузі. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*, 1, 76-81.
- Шейко, В. М., Богущкий, Ю. П., Кушнарченко, Н. М. (2016). *Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства*. Харків: ХДАК.

References

Babieva, N. A., Klyuchenko, T. I., Drescher, Yu. N. (2018). The potential of the university in the process of teaching computer science and information technology. *Nauchnye i tehnicheckie biblioteki*, 5, 36–46. [in Russian].

Vlasenko, V. V. (2014). The dialectical relationship of socialization and personality culture in the educational space of a modern school. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kul'turologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, 8, 37–41. [in Russian].

Herchanivska, P. E. (2017). *Culture in the paradigms of the XX–XXI centuries: monograph*. Kyiv: National Academy of Management of Culture and Arts. [in Ukrainian].

Gulakova, M. V., Kharchenko, G. I. (2015). The use of modern information technology in higher education. *Innovacionnaja nauka*, 4, 101–102. [in Russian].

Zelisko, L. I. (2014). Processes of inculturation in the Christian culture of Ukraine. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 4, 22–26. [in Ukrainian].

Kagan, M. S. (1974). *Human activity*. (P. 206–262). Moscow: Politizdat. [in Russian].

Kagan, M. S. (1997). Philosophical Theory of Value: University Lecture Course. *Selected Works* (Vol. 2., P. 327–501). St. Petersburg: Petropolis. [in Russian].

Kopaneva, V. (2018). Formation of the digital humanities. *Visnyk Knyzhkovoï palaty*, 6, 42–45. [in Ukrainian].

Kravchenko, A. I. (2003). *Culturology: a training manual*. (4th ed.). Moscow: Academic project: Triksta. (“Gaudeamus”). [in Russian].

Culturology: an encyclopedic dictionary (2013). M. P. Alchuk and others. V. P. Melnyk (Ed.). Lviv: Ivan Franko Lviv National University. [in Ukrainian].

Mamedova, K. A. (2016). IT technology as a necessary component of education. *UNIVERSUM: psihologija i obrazovanie*, 9 (27). Retrieved from <http://7universum.com/en/psy/archive/item/3526>. [in Russian].

Mareev, V. N., Karpova, N. K., Shchipankina, E. S. (2012). Culturological approach in the aspect of the development of modern education. *The current state and ways of development of the education system: monograph*. Odessa: Kuprienko S. Retrieved from <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=21965425>. [in Russian].

Mikhailova, E. G. (2017). The cultural and educational environment of the university: theoretical and methodological problems of formation and development in modern conditions. V. I. Astakhova (Ed.). *Library in the system of academic values of a university: monograph* (p. 29-55). Kharkov: Publishing People’s Ukrainian Academy Publishing House. [in Russian].

Nikolaev, V. G. (1998). Acculturation. S. Ya. Levitic (Ed.). *Culturology. XX century: encyclopaedia*. (Vol. 1, p. 251). St. Petersburg: Universitetskaja kniga. [in Russian].

Simonchik, A. (2013). Inculturation. V. Melnik (Ed.). *Culturology: encyclopedic dictionary* (p. 156). Lviv: Ivan Franko Lviv National University. [in Ukrainian].

Sinkevich, O. Shendrik, S. (2013). Acculturation. (Ed.). *Culturology: encyclopedic dictionary* (pp. 16-17). Lviv: Ivan Franko Lviv National University. [in Ukrainian].

Dictionary of foreign sociocultural terms. Retrieved from <http://slovopedia.org.ua/39/53392-0.html>. [in Ukrainian].

Smirnov, V. A. (2013). Culture and culture in modern education. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnologii*, 7 (33), 387–394. [in Russian].

Syuntarenko, O. V. (2012). Social and economic risks of the development of information technology. *Nauchnaja i tehničeskaja informacija*. Ser. 1, 6, 1–5. [in Russian].

Flier, A. A. (1998). Entropy is socio-cultural. S. Ya. Levitic (Ed.). *Culturology. XX century: encyclopedia*. (Vol. 2, p. 392–393). St. Petersburg: University Book. [in Russian].

Flier, A. Ya. (2002). *Culturology for culturologists: a training manual*. Moscow: Akademicheskij proekt; Ekaterinburg: Delovaja kniga. [in Russian].

Chorna, I. V. (2014). Digitalization as one of the trends in the development of the media industry. *Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informolohiia*, 1, 76-81.

Sheyko, V. M., Bogutsky, Yu. P., Kushnarenko, N. M. (2016). *Scientific creativity in the field of culturology and art history*. Kharkiv: KhSAC. [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 14.01.2020 р.

Розділ 2

Мистецтвознавство

Part 2

Art Criticism

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.08>

УДК: [78.7.034] (410.1)

А. В. Соколова, кандидат педагогічних наук, старший викладач, кафедра теоретичної та прикладної культурології, Національна музична академія ім. А. В. Нежданової, м. Одеса

asmoonlux@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4841-6342>

ПРИДВОРНА МАСКА ЯК ЧАСТИНА ПОЛІТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ АНГЛІЇ ПЕРІОДУ ПРАВЛІННЯ СТЮАРТІВ

Вивчено та проаналізовано роботи провідних учених Великобританії, що досліджують епоху Стюартів і роль придворної маски в культурній та політичній системі Англії цього періоду. Виявлено різні підходи дослідників до жанру маски: від її сприйняття як схематичної, стереотипної та негнучкої форми до надмірно політизованої і позбавленої естетичного аспекту форми. Встановлено, що маски були культовим символом епохи Стюартів і частиною політичної культури Англії. Завдяки впливу масок на політичне та культурне життя Англії в першій половині XVII ст. Лондон перетворюється на світовий космополітичний центр. Визначено, що маска є посередником між монархом і його придворними і виконує допоміжні функції, спрямовані на утримання влади Стюартів. Розкрито, що маски ретранслювали атмосферу консенсусу і довіри, сублимували конфлікт в естетичну згоду та демонстрували сильні сторони королівської влади Стюартів.

Ключові слова: *придворна маска, династія Стюартів, політична культура, центр впливу, авторитет англійського короля.*

А. В. Соколова, кандидат педагогических наук, старший преподаватель, кафедра теоретической и прикладной культурологии, Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой, г. Одесса

ПРИДВОРНАЯ МАСКА КАК ЧАСТЬ ПОЛИТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ АНГЛИИ ПЕРИОДА ПРАВЛЕНИЯ ДИНАСТИИ СТЮАРТОВ

Изучены и проанализированы труды ведущих ученых Великобритании, занимающихся исследованием эпохи Стюартов и роли придворной маски в культурной и политической системе Англии этого периода. Выявлены различные подходы исследователей к жанру маски: от восприятия ее как схематически стереотипной и негибкой до излишне политизированной и лишенной эстетического аспекта формы. Установлено, что маски являлись культовым символом эпохи Стюартов и частью политической культуры Англии. Благодаря влиянию масок на политическую и культурную жизнь

Англи в первой половине XVII в. Лондон превращается в мировой космополитический центр. Определено, что маска оказывается посредником между монархом и его придворными и выполняет функции, направленные на удержание власти Стюартов. Раскрыто, что маски ретранслировали атмосферу консенсуса и доверия, сублимировали конфликт в эстетическое согласие и демонстрировали сильные стороны королевской власти Стюартов.

Ключевые слова: придворная маска, династия Стюартов, политическая культура, центр влияния, авторитет английского короля.

A. V. Sokolova, PhD (Candidate of Pedagogical Sciences), Senior Lecturer, Department of Theoretical and Applied Cultural Studies, Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa

COURT MASQUE AS A PART OF THE POLITICAL CULTURE OF ENGLAND IN THE REIGN OF THE STUART HOUSE

The aim of this paper is to determine the place and role of the court Masque of the Kings of the house of Stuart era in the political life of England in the first half of the 17th century, as well as to identify the level of influence of the court Masque on the values and priorities of the royal court, as well as the effect on strengthening the authority of the monarch.

Research methodology. Twelve publications by leading English scholars on this subject were considered, including archival data and historical choirs. The materials of the specific literature were studied using logical, historical, chronological, problem-chronological and historical-retrospective methods.

Results. The Court Masque became a model of the Renaissance culture, in which politics, aesthetics, culture, and history closely interacted.

Masques were designed to emphasize the harmony, unity, and consolidation of English society. Thanks to the huge influence of the Masques on the political and cultural life of England, the Palace of Whitehall gradually turned into a world center of influence. Masques become a cult example of the Stuart era. The Court Masque becomes an intermediary between the crown and the court, a channel of communication between the monarch and his elites, performing auxiliary functions in maintaining the power of the Stuarts. Masques strengthened the authority of the King of England in the political arena and asserted his right to national leadership. The Masques sublimated the conflict into aesthetic harmony and submission to the will of the monarch, demonstrating the strengths of the royal Stuart house.

Novelty. An attempt is made to analyze the works of leading researchers of the Renaissance, in order to identify the influence of the court Masque on the political culture of England.

The practical significance. The key results of this research can be used in lecture materials, practical classes and seminars on the history of foreign culture.

Keywords: court Masque, the Stuart House, political culture, center of influence, authority of the English King.

Актуальність. Поява жанру придворної маски — знакове явище культурного життя Англії першої половини XVII ст. періоду правління Стюартів. Фактична відсутність досліджень за жанровими і структурними особливостями, функціонуванням маски в культурній та політичній системі Англії, закономірностями її розвитку визначає актуальність цієї теми у світі.

Постановка проблеми. Лише у XX ст. жанр маски стає об'єктом пильної уваги багатьох учених. Маска була однією найвідкритішою політичною культурною формою династії Стюартів. Однак на кілька століть цей жанр не тільки втрачає свої позиції, «випадає» із загального культурно-історичного процесу, а і є однією з найбільше невивчених «плям» в історії світової культури.

Придворна маска є політичним дзеркалом історичного періоду правління Стюартів. Вона була покликана «приносити захоплення та безсумнівну користь» (Sharp, 1907). Такий підхід найґрунтовніше розглянув засновник фольклорного Відродження в Англії С. Шарп.

Спочатку жанр масок існував у рамках формалістичних координат, структурна цілісність яких на перший план висувала символіку маски і належність її до аристократичних еліт.

Однак пізніше значна частина коментарів дослідників Великобританії стала набувати однобокості, представляючи маски як жанр, призначений виключно для вихваляння монархічної влади.

У працях таких дослідників, як Дж. Голдберг, Сесіль Шарп, жанр маски постає як схематично повторювана, політизована, стереотипна і негнучка форма. Так, Джонатан Голдберг надає блискучий літературний аналіз масок, водночас дотримуючи однобокої точки зору, пов'язаної із зайвою політизованістю і відсутністю естетичних аспектів цього жанру.

Сесіль Шарп відтворює історичне середовище епохи Стюартів і ролі маски в ньому, однак не приділяє увагу естетичним якостям, якими цей жанр безсумнівно володів. Маски були набагато функціональнішими і змістовнішими, ніж представлялися. Маски — це сукупність безлічі подій, де король був центром цих подій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До проблеми вивчення жанру масок зверталися багато видатних дослідників історії та мистецтвознавства Великобританії та світу, таких як Сесіль Шарп, Стівен Оргель, Френсіс Бекон, Джонатан Голдберг, Мартін Батлер, Барбара Левальські, Лорен Шохет, Девід Норбрук, Френсіс Бекон Скотт, Девід Ліндлі.

Придворна англійська маска часів правління королівської династії Стюартів в контексті політичної культури Англії найповніше розглядається в роботах Стівена Оргела «Ілюзія влади: політичний театр в

англійському Ренесансі», Девіда Норбрук «Поезія та політика в період англійського Відродження», Девіда Ліндлі «Придворна Маска», а також у монументальній праці Мартіна Батлера «Придворна маска часу Стюартів і політична культура». Поряд з літературною, хореографічною і естетичною важливістю цього жанру, визнано, що жанр придворної маски був частиною політичного життя Англії XVII ст., водночас художники, поети, лібретисти і хореографи, по суті своїй, не перебували на службі в короля і трактували зміст масок вільно, однак не виходячи за установлені рамки. До появи означених вище праць маски розглядалися як легковажні і дорогі розваги. М. Батлер докладно розглядає політичні функції маски як жанру, аналізує їхні структурні і жанрові особливості, виявляє політичні устремління королівської династії Стюартів у період політичної нестабільності країни.

Мета статті — проаналізувати літературу з досліджуваної проблеми, визначити місце і роль придворної маски епохи Стюартів у політичному житті Англії першої половини XVII ст., а також виявити рівень впливу придворної маски на цінності і пріоритети королівського двору, а також на зміцнення авторитету монарха.

Виклад основного матеріалу дослідження. Протягом декількох століть маски розглядалися як парадигматичні тексти епохи Відродження, які надають інформацію про домінуючі культурні і політичні відносини свого часу.

У 1960–1970-х рр. Великобританія вдруге здобула маски для сучасної науки завдяки науковим працям Стівена Оргела «Маски часу Якова I» (Orgel, 1967) і «Глюзія влади» (Orgel, 1992).

У цих роботах С. Оргел розглядає жанр маски як ключові тексти епохи Відродження (літературні, музичні, хореографічні) на службі в королівського двору. Маска, у розумінні науковця, покликана продемонструвати мудрого короля, який спостерігає за своїми підданими, тобто «центром уявлення стають не самі розваги, а монарх». Спостерігаючи за тим, що відбувається на сцені, монарх фокусує на собі увагу підданих, а маска перетворюється на канал соціального обміну. У певному сенсі, «те, за чим спостерігав благородний глядач, зрештою, ставало ним самим» (Orgel, 1967, р. 87).

С. Оргел уважав, що жанр придворної маски відповідає парадигмі, яка представляє сьогодення не стільки як час, наповнений подіями, скільки як змістовний простір. Карнавал, в'язниця, побут аристократів, політичні інтриги — ці просторові метафори переорієнтують глядачів від послідовності подій до змісту цих подій, у результаті чого починає формуватися індивідуальна і колективна ідентичність (Orgel, 1992).

С. Оргел стверджував, що поети, які вигадують тексти, у яких головна роль віддана королю, «висловлювали волю Короля і перетворювалися в

дзеркало його розуму». Якщо така концепція зазнавала краху, зміст масок трансформувалася у звичайні вульгарні лестощі (Orgel, 1967, p. 98).

Структуровано маски підпорядковувалися фігурі короля, його інтелекту і світогляду. На цьому наголошувалося розташуванням сцени і глядацької зали, яке, на погляд дослідника, мало вирішальне значення, оскільки визначало ставлення до влади, а моменти дислокації основних дійових осіб були закріплені в текстах масок. Король, який посідав центральне місце в залі для глядачів, уважався домінуючою фігурою. Він один бачив дію такою, якою вона повинна бути (Sharp, 1907).

Монархоцентричний погляд на жанр маски переважав з моменту публікації робіт Стівена Оргела в другій половині ХХ ст. Однак пізніше багато вчених заперечували «монархоцентричність» масок, а пізніше з обережністю поставилися і до твердження про абсолютне єднання мистецтва і монархії. Така позиція почала відкрито піддаватися сумніву (Orgel, 1992).

Маска стала розглядатися не тільки як жанр, за допомогою якого король самостверджувався, але і як форма, за допомогою якої виражалася альтернативна точка зору або реалізовувалися виключно розважальні функції.

Як доказ цього твердження часто наводиться погляд на жанр масок англійського філософа, історика, політика, засновника емпіризму і англійського матеріалізму Френсіса Бекона, який заперечував цінність придворних масок, порівнював їх значимість з дитячими іграшками, убачаючи в них протиріччя, характерні для культури раннього королівського двору Стюартів (Васон, 2006, pp. 1–8; Scott, 1908).

Його позиція суперечить свідченням його особистої причетності до жанру масок. Так, сам Ф. Бекон написав текст для масок для представлення графа Ессекса, а в 1614 р. витратив 2000 фунтів стерлінгів на постановку «Маски квітів», що стало весільним подарунком для графа Сомерсета (Васон, 2006, pp. 1–8; Scott, 1908, pp. 82–91).

У деяких текстах масок знаходимо критичні зауваження, що міркують не тільки про чесноти можновладців, а й про їхні недоліки. Такі тексти зазвичай розцінювали як поодинокі і, отже, їх не брали до уваги. Єдиним істотним винятком стала маска Джона Мільтона «Comus», представлена 29 вересня 1634 р. в замку Ладлоу в Шропширі в графа Бріджуотера.

Дж. Мільтон написав текст на честь графа за пропозицією композитора Генрі Лоуса, який створив музику і зіграв роль у першому спектаклі (Lewalski, 2002). Троє дітей графа виконували головні ролі, а граф і графиня з'являлися у фінальній сцені. Сам Дж. Мільтон називав свій твір «Маска», хоча пізніше дослідники визнавали, що «Comus» — це

радше маска-протиставлення, де особистий героїзм, цнотливість і чеснота різко контрастують із ввічливістю і націленістю на розвагу, характерною для придворної маски (Lewalski, 2002)].

Фактично «Comus» — перша драматургія Дж. Мільтона в жанрі, ідентичному масці, пронизаному темою конфлікту добра і зла.

Однак дослідник Б. Левальські розглядала текст Маски «Comus» як текст, узгоджений з певним ідеологічним спрямуванням у рамках «культурної війни» з іншим спрямуванням, що згодом призвели до конфлікту наступного десятиліття (Lewalski, 2002, р. 296). Б. Левальські вважала, що «Comus» Дж. Мілтона можна сприймати як його зобов'язання реформувати придворний жанр масок для реалізації «досить радикального політичного порядку денного» (Lewalski, 2002, р. 305).

Дослідник Б. Левальські не пояснює причину необхідності реформування жанру, який і так відображав протилежні політичні погляди.

Історія придворної маски часів короля Якова I, Анни Датської, їхніх дітей і чоловіків-лідерів свідчить, що попри незмінний панегірик королівської влади, наявний у кожній масці, можна було почути й інші голоси, що відрізнялися від основних. Маски часто використовувалися для вираження опозиційних поглядів, існуючих в королівському дворі, які іноді висловлювали і члени сім'ї Якова I.

На відміну від інших сфер суспільного життя, «маски були привілейованим простором, де могли розвиватися нові види жіночих ролей» (Shohet, 2011, р. 130). Маски королев були символічно складними, розкривали «постійну напруженість між жінками, що бажають самоствердитися, і чоловіками, які хотіли контролю» (Shohet, 2011, р. 131).

Так, королева Анна Датська створила прецедент появи іншого контексту маски, який підкреслював пріоритет жінки-королеви і її значущості як дружини монарха і матері королівських дітей.

Водночас принц Генрі, а пізніше і принц Чарльз, використовували маску для протиставлення пацифістської політики короля, а успіх Ф. Бекінгема, як королівського фаворита, також пов'язувався з його вмілою експлуатацією масок. Стюарти ніколи не мали особистого абсолютизму, який приписують їм деякі літературні критики. Хоча королівський двір Уайтхолл був більше централізованим, ніж королівські двори Європи, королівська влада в Англії уважалась слабкою у фінансовому аспекті, але адміністративно залежала від місцевих еліт.

На відміну від Версаля, Уайтхолл (основна резиденція англійських королів у Лондоні з 1530 по 1698 рік), був не стільки місцем абсолютної політичної гегемонії, скільки головною точкою дотику конкуруючих, але взаємодоповнюючих соціальних груп, чия співпраця, взаємодія і взаємне невдоволення були необхідні монарху для управління ними.

Король не просто панував, але правив за допомогою постійних переговорів. Консенсус і конфлікт посідали центральне місце в політичній системі Англії.

Яків I в роки раннього правління за допомогою масок намагався «знайти зв'язну ідеологію» (Lindley, 1984, pp. 92–110), враховуючи факт розрізненості народів, що населяють півострів. Яків I також схвалював одночасне існування масок і антимасок в поданні. Дії антимаски відповідали принципу «подвійності», вони підвищували авторитет Короля.

У пізніші роки правління Якова I маски утверджували мирну зовнішню політику, схвалену королем, але викликали дедалі суперечливішу реакцію серед придворних. Таким чином, маски в певний період стали причиною «посилення протиріч в королівському дворі, в результаті чого формувалось хибне уявлення про Якова I як про жорсткого, негнучкого в політиці, нетерпимого до чужої думки» (Norbrook, 2002, p. 174).

У реальності «придворна культура не просто проголошувала королівську волю, а й була покликана нести мир у політичні еліти країни» (Shohet, 2011, p. 108). Найважливішим аспектом масок, як частини політичної культури королівського двору Стюартів, уважалось їхнє фокусування не тільки на внутрішніх, а й на зовнішньополітичних проблемах.

Театралізовані вистави масок стають гарною можливістю для офіційних представників іноземних держав — надзвичайних або постійних послів, тимчасово присутніх в Уайтхоллі, відвідати привілейовані збори для обраних.

Слід зазначити, що Яків I унікав прямого запрошення високопоставлених осіб, які офіційно представляли чужі держави, щоб не проявляти зайву прихильність стосовно окремих держав, тобто, висловлюючись сучасною мовою, був політкоректним. Однак сама присутність дипломатів на спектаклях масок підкреслювало значимість тієї чи іншої маски, тієї чи іншої події (Goldberg, 1989).

Глядачі ходили на маски не тільки заради задоволення послухати поезію та іронічні, дотепні діалоги, побачити на власні очі талановиту хореографію, сценічні ефекти, розкішні декорації. Для аристократії сам факт запрошення в маски ставав можливістю не тільки отримати насолоду від мистецтва, а й ознакою «статусного показника» належності до елітного співтовариства. Усі піддані Короля, котрі брали участь у спектаклях масок, так чи інакше ототожнювали себе з королівським двором.

Змістивши акцент з короля на інших, активніших членів королівської сім'ї й аристократичної знаті, ми маємо можливість вийти за межі розуміння маски як частини політичної культури династії Стюартів та

інтерпретувати зміст маски як делікатний процес переговорів, пошук компромісу, рішення кар'єрних питань.

«Для поколінь критиків відверта заполітизованість масок іноді компенсувалася лірикою і комедією, компромісною стосовно історії і фатальною для об'єктивного сприйняття», — зазначав М. Батлер (Butler, 2008, р. 374).

Висновки. Придворна маска стала зразком культури епохи Ренесансу, у якій тісно переплітаються політика, естетика, культура та історія. Маски були покликані підкреслювати гармонію, єдність і консолідацію суспільства Британії.

Маски, з їхньою показною розкішшю, принесли в Англію символічну мову сучасного європейського королівства, рекламували культурну столицю, проголошуючи гідність держави Англії і демонструючи престиж королівської династії всьому світу.

Завдяки величезному впливу масок на політичне та культурне життя Англії Уайтхолл поступово перетворюється на світовий центр впливу, еквівалентний Парижу і Відню.

Маски стають кульговим прикладом епохи Стюартів. Їх часто використовують як приклад еталонного зразка літератури епохи Відродження.

Кожна маска унікальна, як серія знімків, зроблених через певні проміжки часу, їхній зміст розкриває широту королівських поглядів і ступінь королівської компетентності.

Зміст масок залежав від того, чи було подання приурочено до дати пам'яті святого або святкування якої-небудь події.

Маска стає посередником між короною і придворними, каналом зв'язку між монархом та його елітами, виконуючи допоміжні функції в підтримці влади Стюарта.

Присутність короля неминуче політизувала маски. Маски зміцнювали авторитет англійського Короля на політичній арені, утверджували його права на національне лідерство, наділяли його політичною легітимністю.

Кошти і час, витрачені на приготування масок, гарантували культурну значимість події. Маски сублимували конфлікт в естетичну згоду та підпорядкування волі монарха. Придворна культура ставала торжеством королівського престижу.

Королівські подружжя і діти відіграли важливу роль у концепції і виконанні масок так само, як і впливові придворні королівського двору.

Тексти масок ретранслювали дебати про політику, ідеологію, цінності та імперативи королівської влади, водночас створюючи атмосферу консенсусу і довіри.

Маски однозначно продемонстрували сильні сторони королівської династії Стюартів у той період, коли королівська влада була центром політичного життя Англії.

Результати дослідження можуть бути використані в матеріалах лекцій, практичних занять та семінарах з історії зарубіжної культури.

Перспективи подальших досліджень перебувають у площині аналізу текстів масок, що містять хореографічні, музичні та театральні номери.

Список посилань

- Bacon, F. (2006). *Of Masques and Triumphs*. Whitefish, USA: Kessinger Publishing, LLC.
- Bevington, D. & Holbrook, P. (1999). *The Politics of the Stuart Court Masque*. Cambridge, GB: Cambridge University Press.
- Butler, M. (2008). *The Stuart Court Masque and Political Culture*. Cambridge, GB: Cambridge University Press.
- Goldberg, J. (1989). *James I and the Politics of Literature. Jonson, Shakespeare, Donne, and their Contemporaries*. Redwood City, California, USA: Stanford University Press.
- Lewalski, B. K. (2002). *The Life of John Milton: A Critical Biography*. Oxford: Wiley-Blackwell Press.
- Lindley, D. (1984). *The Court Masque*. Manchester: Manchester University Press.
- Norbrook, D. (2002). *Poetry and Politics in the English Renaissance*. Oxford: Oxford University Press.
- Orgel, S. (1967). *The Johnsonian Masque*. Cambridge, USA: Harvard University Press.
- Orgel, S. (1992). *Illusion of Power Hardcover*. Oakland, USA: University of California Press.
- Scott, M. (1908). *The Essays of Francis Bacon*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Sharp, C. J. (1907). *Morris Dance Tunes*. London: Novello & Co; Private Edition.
- Shohet, L. (2011). *Reading Masques: The English Masque and Public Culture in the Seventeenth Century*. Oxford: Oxford University Press.

References

- Bacon, F. (2006). *Of Masques and Triumphs*. Whitefish, USA: Kessinger Publishing, LLC. [in English].
- Bevington, D. & Holbrook, P. (1999). *The Politics of the Stuart Court Masque*. Cambridge, GB: Cambridge University Press. [in English].
- Butler, M. (2008). *The Stuart Court Masque and Political Culture*. Cambridge, GB: Cambridge University Press. [in English].
- Goldberg, J. (1989). *James I and the Politics of Literature. Jonson, Shakespeare, Donne, and their Contemporaries*. Redwood City, California, USA: Stanford University Press. [in English].
- Lewalski, B. K. (2002). *The Life of John Milton: A Critical Biography*. Oxford: Wiley-Blackwell Press. [in English].

-
- Lindley, D. (1984). *The Court Masque*. Manchester: Manchester University Press. [in English].
- Norbrook, D. (2002). *Poetry and Politics in the English Renaissance*. Oxford: Oxford University Press. [in English].
- Orgel, S. (1967). *The Johnsonian Masque*. Cambridge, USA: Harvard University Press. [in English].
- Orgel, S. (1992). *Illusion of Power Hardcover*. Oakland, USA: University of California Press. [in English].
- Scott, M. (1908). *The Essays of Francis Bacon*. New York: Charles Scribner's Sons. [in English].
- Sharp, C. J. (1907). *Morris Dance Tunes*. London: Novello & Co; Private Edition. [in English].
- Shohet, L. (2011). *Reading Masques: The English Masque and Public Culture in the Seventeenth Century*. Oxford: Oxford University Press. [in English].

Надійшла до редколегії 3.02.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.09

УДК 78.071.1(477.83-21)

Н. З. Сторонська, здобувач, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка; провідний концертмейстер ДДПУ

ім. І. Франка, м. Дрогобич

nataliastoronska@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-6793-5199

ДІЯЛЬНІСТЬ ПРЕДСТАВНИКА ДРОГОБИЦЬКОЇ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ШКОЛИ ВОЛОДИМИРА САЛІЯ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО АКАДЕМІЧНОГО МИСТЕЦТВА: НАУКОВИЙ ТА КОМПОЗИТОРСЬКИЙ АСПЕКТИ

Окреслено основні біографічні дані та етапи творчого становлення кандидата педагогічних наук, доцента, композитора, аранжувальника, автора значної кількості публікацій у наукових виданнях Володимира Степановича Салія, а також проаналізовано його наукову та композиторську діяльність. Він є автором унікальної методики роботи над художнім образом у класі баяна-акордеона в початкових мистецьких навчальних закладах, актуальність якої доведено експериментально, а також автором двох дитячих альбомів для акордеона, музики для дуету (акордеон та бандура), кларнета, двох збірок вокалізів тощо. Здійснено спробу систематизації творів композитора для дітей та юнацтва, які звучать не лише на Дрогобиччині, а й на теренах України та далеко за її межами. Навчально-педагогічний доробок В. Салія внесено до навчальних програм та є у пріоритеті конкурсно-фестивальних імпрез України.

Ключові слова: *Дрогобицька музично-педагогічна школа, наукові здобутки, художній образ, композиторська діяльність, педагогічний репертуар.*

Н. З. Сторонская, соискатель, Дрогобычский государственный педагогический университет имени Ивана Франко, ведущий концертмейстер ДДПУ им. И. Франко, г. Дрогобыч

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПРЕДСТАВИТЕЛЯ ДРОГОБЫЧСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ ВЛАДИМИРА САЛИЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ИСКУССТВА: НАУЧНЫЙ И КОМПОЗИТОРСКИЙ АСПЕКТЫ

Обозначены основные биографические данные и этапы творческого становления кандидата педагогических наук, доцента, композитора, аранжировщика, автора большого количества публикаций в научных изданиях Владимира Степановича Салия, а также проанализировано его научную и композиторскую деятельность. Он является автором уникальной методики работы над художественным образом в классе баяна-аккордеона в начальных художественных учебных заведениях, актуальность которой доказана экспериментально, а также является автором двух детских альбомов для аккордеона, музыки для дуэта (аккордеон и бандура), кларнета, двух сборников вокализмов и т. д. Предпринята попытка систематизированного анализа произведений композитора для детей и юношества, которые звучат не только в Дрогобыче, но и на территории Украины и далеко за ее пределами. Музыкальные сочинения В. Салия внесены в учебные про-

граммы и находятся в приоритете конкурсно-фестивальных мероприятий Украины.

Ключевые слова: *Дрогобычская музыкально-педагогическая школа, научные достижения, художественный образ, композиторская деятельность, педагогический репертуар.*

N. Z. Storonska, degree-seeking student, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University; leading concertmaster of the DSPU Ivan Franko, Drohobych

ACTIVITIES OF THE REPRESENTATIVE OF THE DROHOBYCH MUSIC-PEDAGOGICAL SCHOOL OF VLADIMIR SALII IN THE CONTEXT OF THE MODERN ACADEMIC ART: KNOWLEDGE THE SCIENTIFIC AND COMPOSER ASPECTS

The aim of this paper is to study the development of the creative figure of the scientist and composer Volodymyr Saliі and provide the analysis of the significance of his activities in the context of contemporary cultural and artistic space.

Research methodology. Research on the scientific and creative activities of V. Saliі has not been thoroughly covered yet. This issue deals with the general information from the online resources. Special attention is paid to the life and creative-scientific ways of V. Saliі in the directories of the authorship of A. Dushniy and B. Pyts. However, this data is in need of updating. The main part of the information for this intelligence was V. Saliі's scientific and methodological developments that have a significant impact on modern educational programs, he is the author of, as well as new compositions written for children and adolescents, which during the second decade of the 21st century took a firm place in the repertoire of accordionists, bandurists, clarinetists and vocalists.

Results. Having outlined the main milestones of life, the scientific and creative path of the composer Volodymyr Saliі it can be confidently stated that his scientific explorations and thorough pedagogical research have made a significant contribution to the formation and development of modern national scientific thought and found his own scientific thought process at different stages of art education. Composer music is heard from the stage during various thematic and reporting concerts, competitions and artistic events, which in turn contributes to the development and popularization of academic art in the socio-cultural space of today.

Novelty. The main scientific and composer achievements of Volodymyr Saliі have been specified.

The practical significance is to outline the importance of V. Saliі activities as a scientist and composer, in the active introduction into the repertoire of modern accordionists of his creative achievements.

Keywords: *Drohobych music-pedagogical school, scientific achievements, artistic image, composer activity, pedagogical repertoire.*

Постановка проблеми. У поступі сучасної України до глобальної цивілізації актуалізуються питання духовного розвитку дітей та юнацтва. Крім того, на зламі ХХ–ХХІ ст. постає гостра потреба вирішення завдань наукового осмислення і провадження освітнього процесу у ви-

пій школі сьогодення. Багатоступенева система професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва передбачає розширення акмеологічного підходу¹ в рамках викладання фахових дисциплін. У контексті оцінювання якості праці провідними стають поняття майстерність, професіоналізм, тобто будь-яка школа існує та актуалізується лише завдяки діяльності її представників. Представник Дрогобицької музично-педагогічної школи Володимир Салій уміло та майстерно поєднує у своїй діяльності науковий, педагогічний, творчий, а саме композиторський, вектори. Таке явище, коли музикант-виконавець активно працює в науковій сфері, а також займається композиторською діяльністю, є унікальним, і тому потребує глибшого вивчення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукова та творча діяльність В. Салія ще не набула ґрунтовного висвітлення. Це питання опрацьовано епізодично чи подається у вигляді загальної інформації в інтернет-ресурсах. Частково розглянуто життєвий та творчо-науковий шляхи В. Салія в довідниках авторства А. Душного та Б. Пица (Душний, Пиц, 2010, с. 35; Пиц, Душний, 2011, с. 19). Проте нині ці дані потребують оновлення та значного доповнення. Основною частиною інформації для нашої розвідки стали науково-методичні розробки В. Салія (Салій, 2013), які мають вагомий вплив на сучасні освітні програми, безпосереднім автором яких він є, а також нові композиції, написані для дітей та юнацтва (Салій, 2017; Салій, Сторонська, 2018), які протягом другої декади ХХІ ст. впевнено посіли місце в репертуарі баяністів, акордеоністів, бандуристів, кларнетистів та вокалістів.

Мета статті — висвітлити розвиток творчої постаті науковця і композитора Володимира Салія та проаналізувати значення його діяльності в контексті сучасного соціокультурного мистецького простору.

Виклад основного матеріалу дослідження. *Салій Володимир Степанович* народився 2 травня 1979 р. в Дрогобичі. Навчався в Дрогобицькій музичній школі № 1, опановуючи мистецтво гри на скрипці. Згодом, надавши перевагу грі на акордеоні, він продовжує здобувати початкову музичну освіту при студії педагогічної практики Дрогобицького державного музичного училища ім. В. Барвінського. Також, маючи надзвичайно витончений музичний слух, неабиякі здібності до аранжування, займався в гуртку естрадної музики «Гренада» при Палаці школяра під незмінним керівництвом Василя Сторонського. Тут В. Салій навчався грі на акустичній гітарі, електрогітарі, бас-гітарі, клавішних та ударних інструментах. Крім того, він був багаторічним учасником дитячого фольклорного гурту «Прикарпатські музики», за-

1 Акмеологія (від давньогрецького «акме» — вершина, розквіт, вищий ступінь розвитку) є міждисциплінарною наукою про закономірності та фактори досягнень вершин професіоналізму, творчого довголіття.

сновником і керівником якого був Роман Ілик. Учасники цього гурту свого часу мали доволі насичений графік концертів і різноманітних виступів на святкових та тематичних імпрезах Дрогобича і Трускавця. У цьому колективі В. Салій виконував музичні композиції на кобзі. Згодом вступає до Дрогобицького державного музичного училища ім. В. Барвінського, яке закінчив із відзнакою у 1998 р. по класу акордеона у викладача Тетяни Кисилевич. Під час студентських років робить перші, причому досить вдалі, композиторські спроби. Особливої уваги заслуговує «Фантазія» для фортепіано (рукопис), адже митець навчався виконавській майстерності також і на фортепіано, сопілці, балалайці. Неймовірний інтерес та особливе захоплення викликали заняття з оркестрового диригування в Артура Вояджиса та композиції в заслуженого діяча мистецтв України, члена Національної спілки композиторів України Миколи Ластовецького. Продовжив своє навчання В. Салій на музично-педагогічному факультеті Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка в класі гри на акордеоні кандидата педагогічних наук, доцента С. Процика (2001), а також на факультеті менеджменту і маркетингу (2003) ДДПУ ім. І. Франка.

Також В. Салій у 2000–2002 рр. працював викладачем класу акордеона в ДМШ м. Стебника. У 2001–2007 рр. керував вокально-інструментальними ансамблями в Дрогобичі та Трускавці, був солістом гурту «Перехрестя» (2001–2005) ДДПУ ім. І. Франка, отримав диплом лауреата Міжнародного конкурсу інструменталістів у Португалії у 2002 р. На Дрогобицькій студії «Фенікс» записав 2 авторських аудіоальбоми: «Чарівні звуки музики» (2005) та «Чорні окуляри» (2006).

З 2004 р. він викладач, згодом, з 2011 р. — старший викладач, а з 2014 р. працює на посаді доцента кафедри народних музичних інструментів та вокалу ДДПУ ім. І. Франка. Важливим етапом у біографії Володимира Степановича є навчання в аспірантурі при НПУ ім. М. Драгоманова. У цей час він активно працює над дисертаційним дослідженням, захист якого відбувся у 2010 р. в Києві під орудою наукового керівника, доктора педагогічних наук, професора Галини Падалки на тему: «Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні)» (Салій, 2013). Новизною дослідницького феномену стали наступні чинники:

- уперше автором розроблено і наочно апробовано вищезгадану методику з учнями-музикантами початкового періоду навчання гри на баяні (акордеоні), у процесі якої активізовано роботу над музичним образом (зокрема «уроки-образи») як пріоритет методичної моделі;
- складові структурного ядра музичного образу уніфіковано та пристосовано до специфіки творчо-виконавської діяльності в класі

баяна (акордеона) на основі критерію поступеневості вияву та активізації в контексті індивідуалізованого навчання учня-підлітка;

- унаочнено положення, які концентрують подальший розвиток щодо індивідуального підходу у сфері музичного виховання, апелюючи до поліхудожньої модернізації мистецької освіти загалом.

Це дослідження має також і вагоме практичне значення, адже його теоретичні висновки і конкретизовані результати можуть бути використані як базова основа для оновлення та вдосконалення навчальних програм для учнів музичних шкіл; нині основні положення цієї праці вже використовуються у ЗВО при вивченні курсів «Методика навчання гри на інструменті (баян-акордеон)», а також «Методика музичного виховання», та під час розробки нових програм, які «спрямовані на підготовку майбутніх вчителів музичного мистецтва, при написанні методичних рекомендацій, спецкурсів з методики музичного навчання, а також у діяльності педагогів загальноосвітніх і спеціалізованих музичних шкіл та шкіл мистецтв» (Салій, 2010).

Володимир Салій є автором понад 50 статей у фахових та науковометричних виданнях з питань музичної педагогіки й мистецтвознавства.

Вагомим є композиторський доробок В. Салія. Завдяки його таланту побачили світ такі музичні видання для дітей та юнацтва, як: «Дитячий альбом баяніста (акордеоніста)» (2011); «Педагогічний репертуар для дуету інструменталістів» (2015) (у співавторстві з О. Бобечко) (Бобечко; Салій, 2015); «12 художніх вокалізів у супроводі фортепіано» (2016) (у співавторстві з Н. Сторонською та П. Турянським); «Дитячий альбом баяніста (акордеоніста) № 2» (2017); «15 художніх вокалізів у супроводі фортепіано» (2018) (у співавторстві з Н. Сторонською); «Мініатюри для кларнета у супроводі фортепіано» (2019) (у співавторстві з Р. Михацем та Н. Сторонською).

Володимир Степанович Салій є упорядником таких збірників, які використовуються в практичному музикуванні на усіх етапах здобуття музичної освіти — музична школа, школа мистецтв, музичний коледж, Інститут музичного мистецтва чи музично-педагогічний факультет, а також у загальноосвітніх школах на уроках музичного мистецтва: «15 художніх етюдів для гітари» авторства В. Гудзія (з А. Душним), «Педагогічний репертуар для народних інструментів» Ю. Пукшина (з А. Душним, В. Шафетою), «Величне слово Кобзаря, що піснею лунає» Я. Шипіти.

Висновки. Окресливши основні віхи (нині) життєвого, наукового та творчого шляху, зокрема композиторської діяльності Володимира Салія, можемо впевнено стверджувати: його наукові розвідки та ґрунтовні педагогічні дослідження — це вагомий внесок у становлення та розвиток модерної вітчизняної наукової думки, які набули практичного

втілення в навчальному процесі на різних етапах та у всіх ланках мистецької освіти. Музика композитора звучить зі сцени під час різноманітних тематичних та звітних концертів, конкурсів, мистецьких імпрез, що водночас сприяє розвитку та популяризації вітчизняного академічного мистецтва в соціокультурному просторі сьогодення.

Перспективи подальших досліджень. Усі зазначені твори В. Салія стрімко здобувають популярність та прихильність виконавців і слухачів на теренах України та за її межами завдяки активному впровадженню їх у репертуар баяністів (акордеоністів), дуетів (баян, бандура), духових музичних інструментів, зокрема кларнета, вокальних творів. Проте, це дослідження потребує подальшого розвитку, з метою поглибленого та детального музикознавчого аналізу опусів композитора.

Список посилань

- Бобечко, О., Салій, В. (2015). *Педагогічний репертуар для дуету інструменталістів*: навчальний посібник. Дрогобич: Видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка.
- Гудзій, В. (2013). *15 художніх етюдів для гітари: навчально-репертуарний збірник*. В. Салій, А. Душний (Ред.). Дрогобич: Посвіт.
- Душний, А., Пиц, Б. (2010). *Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва*: Довідник. Дрогобич: Посвіт.
- Михаць, Р., Салій, В., Сторонська, Н. (2019). *Мініатюри для кларнета у супроводі фортепіано*. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка.
- Пиц, Б., Душний, А. (2011). *Кафедра народних музичних інструментів та вокалу ДДПУ ім. І. Франка*: Науково-історичний довідник. І. Фрайт (Ред.). Дрогобич: Посвіт.
- Пукшин, Ю. (2012). *Педагогічний репертуар для народних інструментів*. Навчальний посібник. А. І. Душний, В. В. Шафета, В. С. Салій (Ред.). Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ імені Івана Франка.
- Салій, В. (2017). *Педагогічний репертуар музиканта-інструменталіста на прикладі «Дитячого альбому баяніста (акордеоніста) №2»*. Дрогобич: Видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка.
- Салій, В. (2010). *Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні)*. (Автореферат). Друк ПП «ПОСВІТ».
- Салій, В. (2011). *Педагогічний репертуар музиканта-інструменталіста на прикладі «Дитячого альбому баяніста (акордеоніста)»*. Навчально-методичний посібник. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ імені Івана Франка.
- Салій, В. (2013). *Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні)*: монографія. Дрогобич: ДДПУ.
- Салій, В., Сторонська, Н., Турянський, П. (2017). *12 художніх вокалізів у супроводі фортепіано*. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка.

- Салій, В., Сторонська, Н. (2018). *15 художніх вокалізів у супроводі фортепіано*. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка.
- Шипіта, Я. (2020). *Величне слово Кобзаря, що пісню лунає: навчально-методичний посібник*. В. Салій (Ред.). Дрогобич: Посвіт.

References

- Bobechko, O., Saliy, V. (2015). *Pedagogical repertoire for the instrumentalist duo: a textbook*. Drohobych: Editorial and publishing department of Drohobych I. Franko State Pedagogical University. [In Ukrainian].
- Dushniy, A., Pyts, B. (2010). *Lviv school of bayan-accordion art: Handbook*. Drohobych: Posvit. [In Ukrainian].
- Hudzii, V. (2013). *15 Guitar Sketches: A Repertoire*. V. Saliy, A. Dushniy (Ed.). Drohobych: Posvit. [In Ukrainian].
- Mykhats, R., Saliy, V., Storonska, N. (2019). *Miniatures for clarinet accompanied by piano*. Drohobych: Editorial and publishing department of Drohobych I. Franko State Pedagogical University. [In Ukrainian].
- Pukshyn, Yu. (2012). *Pedagogical repertoire for folk instruments*. Tutorial. A. I. Dushniy, V. V. Shafeta, V. S. Saliy (Ed.). Editorial and publishing department of Drohobych I. Franko State Pedagogical University. [In Ukrainian].
- Pyts, B., Dushniy, A. (2011). *Department of Folk Musical Instruments and Vocal I. Franko: Scientific and Historical Handbook*. I. Frait (Ed.). Drohobych: Posvit. [In Ukrainian].
- Saliy, V. (2017). *The pedagogical repertoire of the instrumentalist musician on the example of the Children's Album of the accordion player №2*. Drohobych: Editorial and publishing department of Drohobych I. Franko State Pedagogical University. [In Ukrainian].
- Saliy, V. S. (2010). *Methods of working on a music image in the process of teaching teenagers to play the accordion*. (Abstract). Posvit. [In Ukrainian].
- Saliy, V. S. (2011). *The pedagogical repertoire of the instrumentalist musician: the case of the Children's Album of accordionist*. Tutorial. Drohobych: Editorial and publishing department of Drohobych I. Franko State Pedagogical University. [In Ukrainian].
- Saliy, V. S. (2013). *Methods of working on a music image in the process of teaching teenagers to play the accordion (accordion): a monograph*. Drohobych: Drohobych I. Franko State Pedagogical University. [In Ukrainian].
- Saliy, V. S., Storonska, N. Z., Turianskyi, P. I. (2017). *12 artistic vocals accompanied by piano*. Drohobych: Editorial and publishing department of Drohobych I. Franko State Pedagogical University. [In Ukrainian].
- Saliy, V., Storonska, N. (2018). *15 artistic vocals accompanied by piano*. Drohobych: Editorial and publishing department of Drohobych I. Franko State Pedagogical University. [In Ukrainian].
- Shypita, Ya. (2020). *Kobzar's Majestic Word That Sings: A Tutorial*. V. Saliy (Ed.). Drohobych: Posvit. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 10.01.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.10

УДК 792.02(075.8)

М. М. Барнич, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
mngm@ua.fm

<https://orcid.org/0000-0003-2482-5202>

ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ АКТОРСЬКИХ ПЕРЕЖИВАНЬ У СЦЕНІЧНІЙ РОЛІ

З'ясовано, що емоційні реакції, які виникають під час переживання у сценічній ролі, відрізняються від життєвих у зв'язку з фактом волевого, психологічного відмежування особи актора від його ігрової, творчої «іпостасі». Проаналізовано особливості акторського творчого процесу. Аргументовано, що удавання та імітація в ролі є обов'язковою і невіддільною частиною акторської майстерності. Виявлено, що «естетична складова» діяльності актора сутнісно належить до споглядання актором власних емоційних реакцій. Відстежено: емоційний стан актора не співвідноситься ні зі станом персонажа ролі, ні зі станом особи актора.

Ключові слова: емоційні реакції, акторське переживання, імітування, удавання, публічна творчість, естетичне почуття, сценічні емоції.

М. М. Барнич, кандидат искусствоведения, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ АКТЕРСКИХ ПЕРЕЖИВАНИЙ В СЦЕНИЧЕСКОЙ РОЛИ

Выяснено, что эмоциональные реакции, которые возникают во время переживания в сценической роли, отличаются от жизненных в связи с фактом волевого, психологического отстранения личности актера от его игровой, творческой «ипостаси». Проанализировано особенности актерского творческого процесса. Аргументировано, что представление и имитация в роли является обязательной и неотъемлемой частью актерского мастерства. Выявлено, что «эстетическая составляющая» деятельности актера по существу принадлежит к созерцанию актером собственных эмоциональных реакций. Отслежено: эмоциональное состояние актера не соотносится ни с состоянием персонажа роли, ни с состоянием актера как человека.

Ключевые слова: эмоциональные реакции, актерское переживание, имитация, представление, публичное творчество, эстетическое чувство, сценические эмоции.

М. М. Barnych, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

AESTHETIC ASPECTS OF ACTING EMOTIONAL EXPERIENCES IN A SCENE ROLE

The aim of this paper is to find out the aesthetic aspects of acting emotional experiences in a scenic role.

Research methodology. Methods of analytical and synthetic processing of sources are used (in the study of phenomenological, psychological, special

applied artistic literature on this subject); structural and functional and typological approaches (in revealing the psychological acting “entities” and their relationship in the process of acting emotional experience in the scenic role).

Results. It is found out that emotional reactions that arise in the process of experiencing a role differ from life in connection with the fact of distinguishing the person of an actor from his playing, creative “hypostasis”. The analysis of features of the actor’s creative process is carried out. It is argued that getting more and more into the character is an obligatory and integral part of acting. It is found out that the “aesthetic component” of the actor’s activity essentially belongs to the contemplation of the actor of his own emotional reactions. It is observed that the actor’s emotional state is one that does not correlate neither with the state of the character of a role, nor with the person of the actor as a person.

Novelty. The aesthetic component of the actor’s experience on stage and the creative process have been revealed.

The practical significance. The main provisions and materials of the article can be applied by actors directly in creative work and teachers in the process of training the future actors. The conclusions can be used for further scientific research of various aspects of acting and stage art in general.

Keywords: *emotional reactions, actor’s experience, imitation, public creativity, aesthetic feeling, stage emotions.*

Постановка проблеми. Про те, що почуття актора в ролі відрізняються від подібних у житті, свідчать як відомі театральні діячі, так і дослідники психології акторської творчості. Зокрема, називають їх естетичними, очищеними, легкими Д. Дідро, Т. Сальвіні, К. Станіславський, М. Чехов, А. Арто, Лесь Курбас, Є. Гротовський, Е. Барба, Л. Виготський, П. Якобсон, Р. Натадзе, Н. Рождественська, Л. Грачова, О. Сторожук, Е. Бутенко, В. Кісін. Однак питання про різницю цього естетичного переживання від життєвого досі є не достатньо дослідженим. Зважаючи на те, що переживання ролі супроводжується емоційними реакціями організму актора, які відрізняються від подібних життєвих і водночас контролюються та спостерігаються актором, виникають підстави для осмислення естетичних аспектів акторського переживання у сценічній ролі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема статті зумовила звернення до наукових праць відомих учених у галузі загальної психології та психології мистецтва — Т. Рібо, П. Якобсона, Р. Натадзе, Л. Виготського, Н. Рождественської, Л. Грачової. Основу дослідження становлять розвідки видатних діячів театального мистецтва — К. Станіславського, М. Чехова, Е. Бутенка.

Мета статті — з’ясувати естетичну складову акторського переживання в сценічній ролі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Проблемою акторів-початківців є поєднання у власній особі двох сутностей — тієї, котру

відтворює, копіює чи імітує і творить рухи та інші зовнішні ознаки персонажа, і тієї, яка водночас має жити в ролі, переживати, зовні удаваному актором житті іншої людини. Удаваному тому, що актори виконують усі ці рухи не за власною потребою, як у житті, а за потребою виконувати та творити їх. Помилково нехтувати цією першою сутністю (тією, що удає), замовчувати її важливість, а ще гірше — не використовувати її. Адже це зовнішнє удавання є обов'язковою та невіддільною складовою акторського мистецтва. Власне завдяки йому (і не тільки) й відбувається переживання в ролі та виникають почуття. Безумовно, всі актори імітують зовнішні ознаки персонажа, і навіть якщо не визнають цього, відзначають, що потрапляють, на їхню думку, у той стан, що називається «переживання в ролі», іншим способом. У такому разі фактор імітації мимовільно виконує свою функцію, самостійно залучається до тих способів, якими пробуджується життя в ролі. Отже, цим можна свідомо і вміло користуватися. Тобто удавання може бути одним із прийомів — як для викликання емоцій у ролі, так і загалом для творення образу. Більше того, його свідоме використання значно розширює межі акторської майстерності, навіть змушує переглянути сам підхід до цієї майстерності. Нині деякі дослідники переконані, що удавання є невіддільною складовою творчого процесу актора в ролі (Бутенко, 2007). Зрештою, ще М. Чехов стверджував про важливість імітації у творчому процесі актора.

Отже, фактор удавання впливає на саме акторське почуття, його своєрідність. Але ще досі чітко не визначено, у чому полягає своєрідність. Тому вбачаємо за необхідність розглянути природу почуття актора в ролі порівняно з його життєвим, у різниці між грою акторів і їхніми переживаннями та в підході до техніки викликання почуття.

Про те, що почуття актора в ролі відрізняються від подібних у житті, стверджують усі дослідники акторської творчості, називаючи їх естетичними, очищеними, легкими тощо: «Дідро має рацію, коли говорить, що актор плаче справжніми сльозами, але сльози його течуть із мозку, і цим він виражає саму сутність художньої реакції як такої» (Выготский, 1998, с. 271). Далі актор повинен самостійно їх знайти в собі, тобто відчутти своєрідність їхнього звучання, Але невідомо яким чином. Напевно, і К. Станіславський, і М. Чехов знали, які ці почуття, оскільки мали і відчували їх у власному організмі, і напевно точно спрямовували учнів до відповідного самопочуття цього особливого стану. І, мабуть, їхні учні, котрі набули майстерності від вчителів, фіксували це самопочуття в ролі і передавали іншим учням. Однак на якомусь етапі ця ланка передачі обірвалася і залишилася «суха система» прийомів як досягати життя в ролі. А саме це життя і його дух зникли. Залишилися перегони — як

у вчителів, так і в їхніх учнів за тим почуттям, яке відоме їм із життєвого досвіду. Але ж акторські почуття не такі, вони інші, особливі. Так, дійсно в ролі виникає відчуття болю, але далеко не таке, як у житті. У житті «болить душа» і людина плаче, але не може контролювати біль. А актор плаче і відчуває свій стан, регулює його. І дія дійсно виникає в ролі, але її відчуття не таке, як у житті, де немає відчуття дії, вона просто є, а актор має це відчуття і знає, що далі робитиме, щоб дія не зникала.

Із цього висновуємо, що як би актор не намагався, та коли він не знає і не розпізнає в собі основного — особливості почуття в ролі, акт його переживання буде неповноцінним. Залишаться лише намагання створити життя в ролі.

Тому постає завдання з'ясувати, яким чином акторові розрізнити це своєрідне почуття в ролі, його самовідчуття. Насамперед з'ясуємо, які переживання доступні акторові в ролі.

Часто між акторами можна почути фразу: «Не награвеш — не зігравеш». Що у такому разі розуміємо під поняттям «награвання»? Наприклад, відчуття, які переживає персонаж під час хвилювання, ніяковіття, страху, переляку, тривоги, жаху, неспокою, замилювання, занепокоєння, розгубленості, здивування, сорому, зворушливості тощо, актор взагалі не може відчувати у своїй особі. Ці відчуття неможливо викликати та пережити в ролі. Отже, немає і необхідності викликати ці відчуття під час гри для того, щоб їх пережити. Вони відповідно граються — відтворюються їхні зовнішні ознаки. І це не іменується «награванням». Однак персонаж глибоко емоційно переживає, наприклад, біль чи гнів, то це вже почуття. Майстерність актора полягає не тільки в органічному відтворенні зовнішніх ознак персонажа у цьому стані (його тілесної, мімічної, мовної поведінки, дихання тощо), а ще й в умінні викликати та створювати у власній особі ці емоційні переживання.

Мета актора в ролі полягає не в тому, щоб відтворити та пережити той стан, коли персонаж вражається подією та охоплений почуттям настільки, що йому спирає дух і його організм перебуває у фізичній агонії, де дихання, голос, міміка та все тіло паралізовані враженням. Однак не слід організм актора доводити до такого стану, оскільки фізика є його творчим інструментом.

Тому така мета хибна. Навіть якщо актор будь-яким способом досягне означеного психоемоційного стану в певному місці, то він позбавить персонажа художньої виразності і образності. Його переживання мимовільно й безумовно позначаться на міміці, голосі тощо. Актор стане самим собою, тим, яким він буває в житті, у подібному стані. Це безумовно викличе жаль у глядача, але не надасть естетичного задоволення ні йому, ні самому акторові. Більше того, такі переживання шкідливі для обох.

Таким чином, досвід життєвих емоційних станів не слід використовувати для створення акторського життя в ролі.

Ще однією причиною своєрідного походження акторського почуття є фактор публічної творчості актора. На основі спостережень за психологією поведінки людей можна зазначити, що зазвичай людина ніколи не намагається показати власні страждання іншій. Допустити неконтрольований емоційний стан у присутності іншої людини, а тим паче публічно — ознака слабкодухості. У вихованих людей і між вихованими людьми не прийнято емоційно «розкисати» й нервувати не тільки тому, що це неприємно іншим людям, а й тому, що це ранило інших і завдає їм болю. Власне тому вихована людина не дозволяє собі переступати їй бар'єр. Коли їй публічно зроблять боляче, вона буде всіляко намагатися позбутися цього стану, звільнитися від енергії, що утворилася в її організмі. Це звільнення відбувається через дихання, слова, посмішки, хаотичні рухи тощо, таким чином людина «тримає себе в руках». З іншого боку, така людина звільняє свою природу, тобто організм, дихання, голос, міміку й рухи від паралізованого і враженого емоцією їхнього стану. Така поведінка людини, спрямована на вгамування емоційного почуття за публічних умов, називається психологічним захистом.

Постає питання, як же бути акторові? Адже для нього, здавалося б, навпаки, передбачено професією, «показувати» страждання.

Зазначимо те, що акторська творчість завжди публічна — «жива» тут і тепер, у присутності інших людей. Навіть коли актор сам у ролі, один залишається на сцені, то творить для глядача. Він не може перетнути межу, допустити такого стану, у якому емоція та її енергія охоплюють і паралізують організм, голос, міміку, рухи. Більше того, актор не має права оголоти публічно своє «я», навіть ховаючись за маскою персонажа. З етичних міркувань, в актора повинен бути закритий той «портал», за яким звичайна людина втрачає самоконтроль, переступає емоційну міру і впадає в глибоке переживання. Свідомий переступ такого порталу буде невіглаством і неповагою до глядача, адже публіка довірлива, сподівається, що перед нею високодуховні люди, талановиті митці. Проте це не завжди відбувається так на практиці, оскільки «прийоми акторської психотехніки недосконалі» (Станіславський, 1953, с. 398).

Не тільки через ці морально-етичні причини актор має завжди дотримувати відчуття емоційної міри в публічних обставинах. Він має це робити насамперед тому, що переступ емоційної межі обмежує і паралізує його організм, дихання, міміку, голос та рухи — природу. Тобто емоція внеможливує застосування творчих інструментів.

Отже, звернення до життєвих емоційних станів може обернутися для актора в ролі тим, що він потрапить під паралітичну дію емоції та енергії.

Це твердження є, на перший погляд, парадоксальним і неймовірним, оскільки очевидно, що на голосі, міміці і рухах актора позначається той емоційний стан, у якому він перебуває. Утім ця «очевидність» хибна — це не той емоційний стан і не такий, як у житті і як у персонажа. Адже коли б це було відображенням, як у житті, то це означало б, що актор утратив контроль над емоціями, диханням, голосом, мімікою і рухами: «Але ж коли актор буде по-справжньому хвилюватися щоразу як Гамлет, то після десятої вистави він зійде з розуму, а актор, який грає Отелло, нарешті задушить актрису-Дездемону. Важливо зауважити, що він хвилюватиметься власне як Гамлет, а не як актор, але хвилюватиметься по-справжньому» (Грачева, 2003, с. 136). Тобто в актора виникають емоція і почуття, але не такі, як у житті. Актор, як бачимо, уникає того емоційного стану, у який потрапляє звичайна людина. Він викликає почуття з іншого стану — творчого, психологічного, аналога якому немає у звичайному житті і який необхідно вивчати та освоювати. Можемо зазначити, що в цьому стані актор зовні творить і виражає «вражену» міміку, голос та поведінку персонажа, але внутрішньо ці його творчі природні інструменти не вражені і не паралізовані.

Таким чином, через означений спосіб існування емоції та енергія, які виникають у ролі, не такі, як у житті. Зрозуміло, що в такому творчому стані акторові не соромно перед публікою оголити свою душу, адже він захищає персонаж та його сльози очищені співпереживанням йому. Оскільки актор перебуває в постійному контакті з глядачем, оскільки глядач відчуває це творче почуття.

Таке управління власною природою незвичне, тому актор цьому навчається. Адже природа звичайних людей у конфліктній ситуації завжди вражається емоцією. Тому ті «вражені стани» власного організму актора, які відомі йому з досвіду, не можуть слугувати орієнтиром у ролі. Актор мусить вивчати та освоювати новий досвід «роботи» свого організму під час переживання в ролі.

Утім спостереження засвідчують, що сльози, які викликають більшість акторів у ролях, глибоко вражають і їх, і глядачів. У цих випадках глядачеві боляче не через долю героїв, а через співпереживання не їм, а акторам. Можна зазначити, що такі актори перетинають межу — почуття беруть у полон і паралізують усю їх природу. Глядач не розуміється на цій межі, і тому виникають такі співзвучні, як у цих акторів, почуття, і природа глядача потрапляє під паралітичну дію емоції, що безумовно шкодить його здоров'ю.

Отже, творчі, акторські емоції і почуття не такі, як у житті, де людська природа цілком потрапляє під їхній вплив. Актор їх «виготовляє» власними природними інструментами — голосом, мімікою, рухами. Тому

вони контрольовані й дозовані, і через це не можуть згубно впливати ні на організм, ні на психоемоційний стан людини. Ці емоції та почуття, можна зазначити, заліковують і зцілюють душевні рани людини, а не травмують її: «Сценічні почуття є для актора не просто довільно викликаними фіктивними почуттями, а почуттями творчими, пов'язаними з творчою особистістю актора. Набуваючи для актора форми творчих почуттів, вони сприймаються ним не тільки як почуття, надані з приємним обертоном, але вже як почуття, просякнуті творчими відчуттями.

Сценічні почуття, подані як неособисті, починають перекриватися для актора сильним особистим тоном. У цьому для актора і полягає насолода сценічними почуттями» (Якобсон, 1936, с. 182).

Відомо, що глибокі почуття завжди глибоко обтяжують та невиліковно ранять людину. Але навіть знаючи це, люди не можуть дати цьому раду в житті. Проте актори можуть опанувати це в ролях, адже акторське драматичне мистецтво полягає не в тому, щоб заплакати в ролі яким завгодно способом. У такому разі це не мистецтво. Мистецтво покликане очищати душі, тому акторські сльози мають бути не звичайними, а очищеними.

Інший аспект означеної проблеми — психотехніка актора. Задамося питанням, чи можна привласнити чужі думки в ролі і висловити їх як свої? Зважаючи на спостереження за грою акторів, очевидно, що можна. Але з вищесказаного випливає, що викликані таким чином думки чинять з актором те, що і з тією людиною, від якої він їх виражає. Тобто вони суттєво впливають на його психіку і паралізують природу — голос, міміку, рухи. Ймовірно, що за почуттями актор цього не помічає і напевно залишається задоволеним, адже викликав переживання в ролі. Але помилка актора в тому, що він користується неправильним способом викликання почуття. Актори з такою природою викликаних почуттів не помічають, що почуття, які викликають у ролях визнані актори, інші, не такі, як життєві. Ці актори вочевидь користуються іншою психотехнікою. Вони не привласнюють думки персонажа і не виражають їх як свої. Вони існують не так, як інші — оскільки не виражають чужі думки, а відтворюють те, як виражає персонаж свої думки. Тоді через це «як» вони потрапляють до іншого стану, у якому переймаються ними ж створеним образом. А це інші почуття, ніж життєві, вони не охоплюють їхню природу, не паралізують голос, міміку, рухи. Природа є їхнім творчим інструментом.

Актор-майстер плаче в ролі, але не тими слізьми. Так, дійсно, він переймається переживаннями персонажа, але глибоко не впускає в душу викликані почуття, оскільки відчуває міру і межу, таким чином не доводячи до паралітичного стану ні свою природу, ні природу глядача.

Можна стверджувати, що такий актор грається з почуттями, тобто творить їх, наближає тільки до певної межі. І його психоемоційна система відгукується на них наче через фільтр. Він плаче цими відфільтрованими сльозами. Тими, які називають лікувальними, які очищають душу і душі: «Естетична емоція, як відомо, відрізняється від інших тим, що діяльність, яка її викликала, передбачає не виконання якоїсь життєвої чи соціальної функції, а самодостатнє безпосереднє задоволення, заповняє цією діяльністю» (Рибо, 2002, с. 662).

У житті немає подібних емоційних станів, тому що там немає творчого «порогу», тобто здатності наближати почуття до певної відстані. Через недосконалу техніку більшість акторів потрапляють у полон викликаних почуттів. Вони за життєвою звичкою «захоплюють» ці почуття. Очевидно, що таким акторам необхідно змінювати прийоми психотехніки, відкривати і формувати інший характер почуття важкими щоденними зусиллями. Безумовно, що цей творчий «поріг», цю здатність наближати в ролі почуття до певної відстані можна відкрити в собі, адже інші талановитіші роблять це. Тому кожен актор має віднайти і пізнати таку особливість творчого почуття в ролі. Аж відтак може назвати себе митцем. Адже той актор, який потурає життєвому досвіду, творчо обмежений: «В обдарованій людині постійно відбувається боротьба між його вищим та нижчим «я». Кожне з них бореться за владу над іншим. У звичайному житті перемагає нижче. /.../ Але у творчому процесі повинно перемагати і перемагає вище «я». Нижче взагалі не визнає вищого «я» і заперечує його, приписуючи собі його сили, здібності та якості. Вище ж, навпаки, визнає існування свого двійника, але заперечує його «рабовласницькі» інстинкти. Воно хоче зробити нижче «я» провідником своїх ідей, почуттів та сил. Поки говорить нижче «я» — вище змушено мовчати. Але останнє може вивільнитися від нього, залишити його, вийти з нього, і тоді залишене «я», у свою чергу, замовкає, завмирає» (Чехов, 2003, с. 155).

У житті під час спілкування ми завжди висловлюємо свою думку. Цей досвід вкарбований у нашій природі — у міміці, інтонаціях, рухах поведінки тощо. Актор у ролі, навіть тоді, коли він наодинці з глядачем, весь час зовні виражає глядачеві, як персонаж здійснює свої дії, яка його поведінка і що з ним зовні відбувається. Виражає він ці зовнішні ознаки своїми мімікою, голосом, диханням, фізичними рухами. Але досвід змушує виражати думки персонажа так, як у житті. Тому актор, який потурає цьому життєвому досвіду, не може творити своєю природою. Його почуття, якщо й виникають, відрізняються, оскільки викликані не творчим способом, а гвалтуванням психіки.

Отже, акторське емоційне переживання, як уже було зазначено, формується не так, як у житті, тому що має інше походження (не таку

причину). Якщо в житті воно виникає незалежно від причини і впливає на фізичну діяльність людини (дихання, голос, мову, міміку, поведінку тощо), то в ролі воно навпаки — зумовлено відтворенням актором цієї фізичної діяльності персонажа під час його емоційного переживання. Тому різновид акторського переживання в ролі не такий, як звичайний, життєвий. Це почуття зумовлене штучним шляхом, не так, як у житті. А це далеко не одне й те саме. Отже неправильно докласти до ролі життєвий емоційний досвід переживання і рівнятися на нього: «Особисті переживання актора відходять на другий план, увага зосереджується на переживаннях персонажа. І все ж таки актор відчуває почуття творчої радості, коли роль удалася. Це відчуття успіху водночас підштовхує уяву. Актор володіє сценічним переживанням, керує ним — очевидно, це приносить особливе задоволення» (Рождественская, 1995, с. 190).

Безумовно, що у звичайному житті людини немає досвіду переживання тих драматичних естетичних емоцій, про які зазначав і які міг творити і переживати у ролях М. Чехов. І, вочевидь, більшості акторів, як і всім звичайним людям, ці емоції теж невідомі, тому й недоступні. Але не недосяжні, їх можна відкрити в собі, осягнути і пізнати, про що свідчить приклад творчості окремих акторів. З відкриттям таких естетичних емоцій творчість і майстерність актора досягає абсолютно іншого, вищого рівня. Можна зазначити, що ці емоції перебувають за межею звичайних, тобто коли звичайні тамуються й знищуються, тоді з'являються ті — творчі. Таким чином техніка актора охоплює і уміння керувати в ролі власними емоціями.

Ще одним аспектом акторського естетичного почуття є його енергія. Іншими словами, у створеному актором житті в ролі є особливе випромінювання. Сутність його — у виді енергії, яку творить актор і яка наповнює це життя. Ця створювана енергія і є випромінюванням, флюїдами, що передаються глядачеві. Цю енергію неможливо охарактеризувати словами, як і будь-яку іншу енергію. Вона відрізняється від звичайної життєвої енергії дії і почуття. Небагато акторів натрапляють на відчуття цієї енергії і відкривають у собі її дух. Він є їхнім внутрішнім орієнтиром у всіх ролях. Причини цього не лише у творчому пошуку актора, у його здатності глибоко аналізувати роль тощо, а найбільше — у вмінні творити цю особливу енергію дії та переживань у ролі. Глядач прагне, щоб і в ньому збуджувалася подібна енергія, тому хоче бачити таких акторів у будь-якій ролі.

Висновки. Емоційні реакції, які виникають під час переживання в ролі, відрізняються від життєвих через відмежування особи актора від його ігрової, творчої «іпостасі». У результаті цього акторські почування і переживання, на відміну від життєвих, є творчими. Творчі акторські емоції і почуття зумовлені відтворенням актором фізичної діяльності

персонажа під час його емоційного переживання. Актор їх «виготовляє» власними природними «інструментами» — голосом, мімікою, рухами. Тому вони контролювані і дозовані, через що можуть згубно впливати на організм і психоемоційний стан актора. На основі аналізу особливостей акторського творчого процесу аргументовано, що викликання таких естетичних переживань є обов'язковою і невіддільною частиною акторської майстерності. Естетична складова діяльності актора належить до споглядання актором власних емоційних реакцій. Емоційний стан актора в ролі є таким, що не співвідноситься ні зі станом персонажа ролі, ні зі станом актора як людини. Цей стан не має аналогів у житті, тому вивчається і освоюється в навчальному та творчому процесі актора.

Перспективи подальших досліджень. У подальшому планується дослідження аспектів поняття «переживання» в акторському мистецтві та особливостей творчої діяльності актора.

Список посилань

- Бутенко, Э. (2007). *Сценическое перевоплощение. Теория и практика*. Москва: ВЦХТ.
- Выготский, Л. С. (1998). *Психология искусства*. Ростов-на-Дону: Феникс.
- Грачева, Л. В. (2003). *Актерский тренинг: теория и практика*. Санкт-Петербург: Речь.
- Рибо, Т. (2002). *Болезни личности*. Минск: Харвест.
- Рождественская, Н. В. (1995). *Психология художественного творчества*. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета.
- Станіславський, К. С. (1953). *Робота актора над собою*. Київ: Мистецтво.
- Чехов, М. (2003). *Путь актера*. Москва: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Транзиткнига».
- Якобсон, П. М. (1936). *Психология сценических чувств актера*. Москва: Художественная литература.

References

- Butenko, E. (2007). *Stage reincarnation. Theory and practice*. Moscow: All-Russian Center for Art. [in Russian].
- Vygotsky, L. S. (1998). *The Psychology of Art*. Rostov-na-Donu: Phoenix. [in Russian].
- Gracheva, L. V. (2003). *Actor training: theory and practice*. St. Peterburg: Rech. [in Russian].
- Ribot, T. (2002). *Illness of personality*. Minsk: Harvest. [in Belorussian].
- Rozhdestvenskaya, N. V. (1995). *Psychology of artistic creativity*. St. Peterburg: Publishing House of St. Petersburg State University. [in Russian].
- Stanislavsky, K. S. (1953). *Actor's work on himself*. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].
- Chekhov, M. (2003). *The path of the actor*. Moscow: AST Publishing LLC: Transitbook LLC. [in Russian].
- Jacobson, P. M. (1936). *Psychology of scenic actor's feelings*. Moscow: Hudozhestvennaja literatura. [in Russian].

Надійшла до редколегії 24.01.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.11

УДК 792.2 (477.86)“1989/2007”

Т. А. Василюк, асистент, кафедра сценічного мистецтва і хореографії, навчально-науковий Інститут мистецтв, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», м. Івано-Франківськ
fcpwest2@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3478-4400>

КОЛОМИЙСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ОБЛАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР ІМ. І. ОЗАРКЕВИЧА НА ЗЛАМІ ХХ ТА ХХІ СТ. (1989–2007 РР.). ПРОГРАМОВІ ЗАСАДИ ТА ТВОРЧІ ПРИНЦИПИ

Проаналізовано творчі аспекти становлення та розвитку драматичного театру в Коломиї в кризовий період відродження української державності. Досліджено ключові програмові засади, на яких базуються політика керівництва театру, репертуарна політика, підхід до підбору кадрів, вплив персоналій на творче обличчя театру. Виявлено міцний зв'язок творчого поступу із соціально-економічними чинниками, а також відповідність репертуару загальноукраїнським трендам — зверненню до автентики, поверненню на сцену авторів, що раніше піддавалися цензурі, утилітарній спрямованості на широкий загал глядачів. Розглянуто роль театру у створенні «міського міфу». Акцентовано на позитивному впливі синергії представників різних поколінь та акторських шкіл.

Ключові слова: театр, Коломия, репертуар, міський міф, режисер, критика, рецензія, фестиваль.

Т. А. Василюк, ассистент, кафедра сценического искусства и хореографии, учебно-научный институт искусств, ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника», г. Ивано-Франковск

КОЛОМЫЙСКИЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ОБЛАСТНОЙ УКРАИНСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМ. И. ОЗАРКЕВИЧА НА РУБЕЖЕ ХХ И ХХІ СТ. (1989–2007 ГГ.). ПРОГРАММНЫЕ ОСНОВЫ И ТВОРЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ

Проанализированы творческие аспекты становления и развития драматического театра в Коломые в кризисный период возрождения украинской государственности. Исследованы ключевые программные принципы, на которых базируются политика руководства театра, репертуарная политика, подход к подбору кадров, влияние отдельных личностей на творческое лицо театра. Виявлено прочную связь творческого развития с социально-экономическими факторами, а также соответствие репертуара всеукраинским трендам — обращению к аутентичности, возвращению на сцену авторов, ранее подвергшихся цензуре, утилитарной направленности на широкий круг зрителей. Рассмотрена роль театра в создании «городского мифа». Акцентируется внимание на положительном влиянии синергии представителей разных поколений и актерских школ.

Ключевые слова: театр, Коломия, репертуар, городской миф, режисер, критика, рецензия, фестиваль.

T. A. Vasyliuk, Assistant, Department of Theatrical and Choreographic Arts, Educational and Scientific Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

I. OZARKEVYCH KOLOMYIA ACADEMIC REGIONAL UKRAINIAN DRAMA THEATRE AT THE TURN OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES (1989–2007). PROGRAM-BASED BACKGROUND AND CREATIVE PRINCIPLES

The creation of a professional drama theatre is a phenomenon of the period of early days of the independent Ukraine. As exemplified by I. Ozarkevych *Kolomyia Academic Regional Ukrainian Drama Theatre*, the scientific community has the opportunity to study and anticipate the problems and challenges that arise in the process of creating a professional artistic institution in modern times.

The aim of this paper is to cover the creative activity of the Kolomyia Drama Theater, namely: to study the program areas, to analyze the repertoire policy, to reveal the influence on the formation of the theater of different artistic centers and generations of artists.

Research methodology. In the course of the research the methods of synthesis, induction, generalization, dynamic, and cause and effect analysis, the method of historical analogies were applied. The main sources of research were scientific works on the history of the 20th century, reviews of performances in professional journals and newspaper reports.

Results. It has been found that the Kolomyia Drama Theater in a short period has reached a high artistic level, which is confirmed by the presence in the repertoire of highly professional performances that have received recognition at tours and festivals. It was possible to identify the main programmatic foundations of the theatre, which consist in preserving national traditions, authentic elements of the Ukrainian culture, as well as in the development of two movements of the Kolomyia “city myths”: the Hutsul myth and the myth of “Granny Austria”. The theatre also contributed to the aesthetic modernization of works of the Ukrainian culture. The strong link between creative progress and socio-economic factors, as well as the correspondence of the repertoire with all-Ukrainian trends — recourse to authentication, the return of previously censored authors, utilitarian orientation to a wide public of the audience, were revealed. An important aspect of the success of the theatre was the fruitful collaboration of actors from different generations and acting schools.

Novelty. For the first time in the scientific discourse, the repertoire policy and programmatic foundations of the Kolomyia Drama Theater have been analyzed.

The practical significance. The results of the study form the basis for further research on the theater in Kolomyia or other theaters of the period.

Keywords: *Theatre, Kolomyia, repertoire, city myth, director, criticism, review, festival.*

Постановка проблеми. У постійній еволюції українського театрального мистецтва однією з поворотних віх є 1990–2000 рр. — період відродження української держави та глобальної трансформації українського національного театру. У зазначений проміжок часу театри та їхні керівники формували новий підхід до театральної справи — без ідеологічних

настанов та державних замовлень, проте зі значною комерціалізацією мистецтва. На світанку нової державно-політичної дійсності перед театральними установами постало завдання — на ґрунті попереднього досвіду й культурних надбань створити нову структуру — автентичну і водночас модерну. Зразком поєднання фундаментальних театральних традицій і сучасного підходу до творення театральної справи є Коломийський драматичний театр (нині — Коломийський академічний обласний український драматичний театр ім. І. Озаркевича) — колектив, що є в Галичині носієм понад 150-літніх театральних традицій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Історіографію досліджень українського театру наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. становлять праці Р. Пилипчука, Н. Корнієнко, С. Васильєва, І. Чужинової, Н. Соколенко. У дослідженні історії Коломийського театру провідна роль належить Р. Коломійцю, у розвідках якого послідовно проаналізована його генеза і доведено спадкоємність театральних формувань у Коломиї. Ґрунтовно опрацьовано становлення театру в Коломиї в працях Р. Пилипчука, С. Чарнецького. У цій розвідці пропонуємо змістити точки відліку і розглянути Коломийський театр не тільки як продовжувача півторастолітньої традиції, але і як самостійну новостворену мистецьку структуру.

Мета статті — висвітлити творчу діяльність Коломийського драматичного театру, а саме: дослідити програмні засади, проаналізувати репертуарну політику, розкрити вплив на формування театру різних мистецьких центрів та поколінь митців.

Виклад основного матеріалу дослідження. Початком театральної історії в Коломиї вважається 1848 р., коли зусиллями коломийського пароха І. Озаркевича адаптовано «Наталку Полтавку» І. Котляревського під назвою «Дівка на виданні, або На милування нема силування». Згодом у Коломийському театрі неодноразово спостерігались етапи тривалого затишшя та небувалого розквіту, пов'язані з іменами В. Блавацького, М. Бенцяля, згодом В. Симчича. Ліквідований у 1962 р. як «очаг націоналізму» Коломийський музично-драматичний театр імені Я. Галана (саме під такою назвою театр існував з 1950 р.) завдяки подвижницьким зусиллям В. Симчича продовжив діяльність уже як народний самодіяльний театр, щоби відродитися в статусі професійного в 1989 р.

Рішення про створення професійного театру прийнято в 1989 р. міським керівництвом за ініціативи громадськості та активної підтримки мистецької спільноти та ветеранів театру. Організувати й очолити нову театральну установу було довірено молодому режисеру Д. Чибораку, котрий з 1987 р. очолював народний самодіяльний театр

імені Я. Галана і зарекомендував себе як амбітний і талановитий митець вдалими постановами «Земля» О. Кобилянської та «Отак загинув Гуска» М. Куліша. У складних соціально-економічних умовах рубежу 1980–1990-х рр. створення стаціонарного госпрозрахункового театру у районному центрі було амбітним і ризикованим задумом. Керівництво театру постало віч-на-віч з фінансовими труднощами, майже відсутньою матеріально-технічною базою, необхідністю з нуля створювати театральні служби та цехи.

Кадровою основою для молодого театру стали провідні актори народного самодіяльного театру імені Я. Галана: Ю. Тодорів, Д. Жолобайло, І. Салій, Л. Євтушенко, С. Жибчин, творчим поповненням — здебільшого вчорашні випускники театральних вищих навчальних закладів: Г. Косович, М. Барнич, В. Голосняк, А. Куровська, Н. Качорак та ін.

З самого початку свого існування Коломийський драматичний театр декларував прагнення акумулювати кращі творчі сили Прикарпаття та Галичини, про що свідчить активна співпраця з визнаним театральним художником О. Семенюком, самобутнім композитором О. Козаренком, котрий не лише посів посаду музичного керівника, а ще й очолював при театрі інструментальний секстет «Камерата» (Коломієць, 2010, с. 111). У 1994–1995 рр. нетривалий час посаду завідувача літературної частини обіймав лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка Тарас Мельничук.

Сценічним дебютом у червні 1990 р. стала прем'єра вистави за твором В. Стефаніка «Камінний хрест» (пост. Д. Чиборак). Невдовзі відбулося представлення фразки-комедії Ю. Федьковича «Як козам роги виправляють» (пост. Д. Чирп'юк). Попри відсутність у багатьох акторів професійного досвіду, вже в перших постановках театру стає помітним високий рівень підготовки акторів. Справжнім «самородком» коломийської сцени став Ю. Тодорів. Як стверджує Р. Коломієць, у ролі Івана Дідуха («Камінний хрест») «Тодорів грає долю людини, загнану обставинами у безвихідь. Він не тільки проживає життя свого героя, але й підноситься до осмислення власного життя, і це надає виставі епічно-го звучання» (Коломієць, 2010, с. 112).

Як стверджує Н. Корнієнко, початок 1990-х рр. означає пошук українським театром власної ідентичності. Віднаходження нових сценічних форм, повернення в репертуар заборонених і просто невідомих драматургів стає лейтмотивом розвитку театру (Корнієнко, 2003, с. 343). Принциповим для театру в Коломії було звернення до автентичних жанрів, тому черговою знаковою для театру роботою стала постановка у 1991 р. вистави «Гуцульський рік» за твором Г. Хоткевича. Написана в 1910 р. для акторів легендарного Гуцульського театру з Краснолілля, у виконанні акторів Коломийського драматичного театру вистава стала

візитівкою колективу на довгі роки. У 2008 р. вистава була капітально відновлена за участі нового покоління акторів та успішно представлена в Шотландії, Польщі, Румунії, Італії та Німеччині. Попри етнографізм постановка Д. Чиборака дарує загалу екзистенційне видовище, наповнене символічними елементами. Візуальний шар вистави яскраво змальовує сцени гуцульського побуту, і в житті наповненого прототеатральними ритуалами (Різдво, Великдень, похорон, весілля). Автентичні костюми, колоритна гуцульська говірка, багатий фольклор, виражений піснями, танцями й обрядами не залишив байдужими глядачів та критику (сценографія — О. Семенюк, композитор — О. Козаренко). З дитячою безпосередністю актори надають відповідь на запитання про місце Людини у Всесвіті (Юзюк, 2008, с. 8–9). Особливості світогляду гуцулів прочитуються через ряд символічних кодів: у сценографії співіснують хрест та поганський ідол — символи гуцульського релігійного синкретизму, довгий весільний рушник, яким пов'язуються всі герої вистави у фіналі як символ єдності людства.

Виставою «Гуцульський рік», як іншими постановками, театр реалізує функцію модератора міського міфу, прагне пов'язати гуцульську естетику з місцевим дискурсом, претендує на монополію сценічного відображення гуцульської дійсності.

Настання демократії, відсутність цензури породжує загальноукраїнський тренд звернення до українського фольклору, релігійних сюжетів. У 1992 р. поставлено «Іродову мороку» за П. Кулішем — вертепне дійство з максимальним наближенням до традиційної ігрової інтермедії з гротесковою акторською подачею, характерним «руйнуванням» четвертої стіни та активним залученням глядача.

На шляху творчих пошуків художній керівник театру Д. Чиборак звертається до класичних надбань українського театру корифеїв. У 1993 р. відбувається постановка вистави М. Старицького «За двома зайцями». Також світло рампи побачили п'єси І. Карпенка-Карого «Безталання» (1995), «Сто тисяч» (1996), «Мартин Боруля» (1996), твір М. Кропивницького «Глитай, або ж павук» (1997), п'єса І. Тогобочного за твором Т. Шевченка «Наймичка» (1998). Частину цих постановок було доручено досвідченим артистам театру, що зумовило таким чином створення режисерської лабораторії. Так, постановку вистави «Мартин Боруля» здійснив завідувач трупю М. Жолобайло, режисером-постановником вистави «Наймичка» стала ветеранка театру Д. Жолобайло.

За допомогою звернення до драматургічної спадщини авторів наддніпрянців театр розширює площу власного театрального міфу, «вплітаючись» у всеукраїнський театральний дискурс. Не претендуючи на авангардність, театр знаходить шлях до власного глядача, апелюючи до патріотизму та симпатій до визнаної літературної класики. Не слід ігно-

рувати і соціально-економічний аспект. Відсутність значних постановочних фондів, нетривкий зв'язок із глядачем спонукає до консерватизму і стимулює традиційні підходи в ідеології та естетиці.

Переживши кризову економічну ситуацію, на початку XXI ст. театр активізує свою творчу діяльність. Творчий склад поступово поповнюється новими виконавцями, що вплинула на варіативність та наповненість репертуару. До акторської трупи долучилися О. Сінченко, Н. Голинська, В. Мідюсев, М. Тимошишин, Р. Дронюк, а згодом А. Волошенюк, О. Лангіна, Л. Лаюк. Зростає кількість вистав для юного глядача: ставляться узбецька народна казка «Ойголь» у постановці В. Мідюсева, «Чарівна рукавичка» І. та Я. Златопольських (постановник С. Якубовський), «Бременські музиканти» братів Грімм, «Кіт у чоботях» Ш. Перро (постановник В. Борисяк), «Пес Бровко та Вовк Братко» В. Селезінки (постановник Д. Чиборак), театральну афішу поповнюють, поза сумнівом, чудові зразки європейської юнацької літератури «Принці злидар» за Марком Твенем та «Острів скарбів» Д. Іванова та В. Трифонова за Р. Л. Стівенсоном (постановник В. Борисяк). Це свідчить, які у форматі театру одночасно розвивається так званий театр юного глядача, що сприяє вихованню юного покоління глядачів, виконує функцію акліматизації молодих акторів на сцені професійного театру і гарантує підвищену стабільність прокатного плану вистав.

Поліпшення кадрового забезпечення театру дозволило виконувати складніші творчі завдання. Свої постановки здійснюють В. Борисяк («Скупий» Ж.-Б. Мольєра), В. Юрців («Веселуни» Н. Саймона), О. Король («Маленький принц» А. де Сент-Екзюпері, «Вісім люблячих жінок» Р. Тома, «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького, «Пошилися в дурні» М. Кропивницького), що свідчить про поступове відроманітнення художніх смаків аудиторії.

У театрі формується сприятливе середовище для творчих експериментів та проб пера молодих театральних митців. У 150-ту річницю від дня народження І. Франка коломиянам була представлена інсценізація твору «*Voas Constrictor*» у постановці М. Голенка. Ця дипломна робота режисера здобула успіх на мистецьких теренах України, про що свідчать нагороди на провідних театральних фестивалях, зокрема: «Мельпомена Таврії» (диплом за вдалий режисерський дебют, 2006), «Тернопільські театральні вечори» (диплом за краший дебют, 2006), «*Noto Ludens*» (краща чоловіча роль, пластика, сценографія та гран-прі фестивалю, 2016). У лаконічних, функціональних декораціях (сценограф О. Семенюк) відбувається історія «капіталіста» Гершка Гольдкремера, якого на сцені зіграли одразу два актори (у молодому віці — П. Чичук, у старості — З. Симчич). Вистава з великою кількістю персонажів

запам'яталася оригінальним пластичним малюнком, виразними мізансценами, використанням стоп-кадру, метафоричною сценографією та костюмами, органічним вилетенням у дію народних сцен (Шевченко, 2006, ел. ресурс). Ця постановка вкотре засвідчила прагнення коломийського театру працювати зі знаковими авторами як для західноукраїнського регіону, так і для всієї України. Не менш важливим є те, що вистава започатковує розробку ще одного коломийського театрального міфу — Європейського міфу про Галичину як повноправний суб'єкт-об'єкт європейського культурного та економічного простору.

Творчі успіхи театру тісно пов'язані з окремими самобутніми особистостями. Актор П. Чичук, дебютувавши роллю Германа Голдкремера, вже у наступній поставі виконує роль Гамлета в п'єсі В. Шекспіра. Продовжуючи політику режисерської лабораторії, театр наважується на реалізацію задуму випускника Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого Д. Гусакова. За словами В. Янівської, режисер зробив ставку на виконавця головної ролі П. Чичука та власне сценографічне рішення. «Зовсім молодий Гамлет — Петро Чичук (диплом «За чоловічу роль першого плану» — Тернопільські театральні вечори. Дебют — 2007) зумів точно й грамотно донести шекспірів текст, наповнивши роль юначою чистотою почуттів та серйозністю ставлення актора до персонажа, до театру, до світу. А видовищний і динамічний сценографічний образ — велетенське біле полотно — об'єднало дію, надаючи їй символічно-знакового сенсу: то величній білій пустелі, то космічного вихору, то гігантської мантиї Привида (диплом «За дієву сценографію» — Тернопільські театральні вечори. Дебют — 2007)...» (Янівська, 2007, с. 145–149).

Успішним експериментом театру стала вистава «Вій» за твором М. Гоголя. Відомий сюжет у сценічному редагуванні режисера-постановника С. Павлюка постав на сцені у форматі містичного трилера. У мінімалістичній локації (сценограф С. Ридванецький) відбувалась боротьба чи, радше, опір головного героя — Хоми Брута (актор П. Чичук) макабричному світу Потоїбччя. Сценографічно та пластично вистава значно відходить від традиційних канонів. Декорація вистави мінімалістична — актори діють в умовно-метафоричному просторі, відсутні будь-які прив'язки до місця дії, немає кінематографічних труни, кола на підлозі, так само, як і самого виконавця ролі Вія. Видовищний пластичний перформанс актори створили в співпраці з хореографом-постановником О. Семьошкіною. Режисер вільно потрактував фінал твору, тому Хома не гине, а стрімко старіє, і на ранок його знаходять старим дідом. У цьому рішенні вбачається алюзія на персонажа О. Вайльда Доріана Грея. Вистава була з успіхом продемонстрована на всеукраїн-

ських гастролях, приурочених до 160-річчя театру у 2008 р. Також спектакль здобув численні відзнаки на фестивалях: «Етно-Діа-Сфера – IX» (Мукачево), «Мельпомена Таврії» (Херсон), «Тернопільські театральні вечори» (Тернопіль), «В гостях у Гоголя» (Полтава).

Висновки. Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. в Коломиї на базі народного аматорського театру постав професійний колектив, здатний вирішувати складні творчі завдання. Коломийський драматичний театр, опираючись на реалістичний манері, у своїх провідних постановках неодноразово використовував елементи умовно-метафоричного театру. Чітко простежується відданість драматичній спадщині західноукраїнських авторів, прихильність до творів, локально пов'язаних з Покуттям чи Галичиною. Таким чином, чітко прослідковується функція театру як творця та модератора міського міфу (Ніколаєва, 2018, с. 18). У цьому випадку провідним коломийським міфом є уявлення про Коломию як ворота Гуцульщини. З глибоким проникненням в етнографізм, скрупульозною розробкою матеріалу театр претендує на неформальну «монополію» зображення гуцульської дійсності та етнічного колориту.

З метою виховної функції, у репертуарі значне місце відводиться виставам, призначеним для юного глядача. Утримується міцний зв'язок з театральною традицією, про що свідчить велика кількість творів класиків української драматургії М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, Г. Квітки-Основ'яненка. Успішні постанови були здійснені за творами М. Гоголя, І. Франка. Однак, попри численні експерименти в галузі сценографії, пластики репертуар театру є цілком традиціоналістським. Порівняно з наявністю творів театру корифеїв, досить незначна увага проявлена до майстрів української драматургії початку ХХ ст. В. Винниченка, Лесі Українки, М. Куліша тощо. Маловідомими для коломийського глядача залишаються європейські драматурги, зокрема нова європейська драма (Г. Ібсен, М. Метерлінк), абсурдистська драма (С. Бекет, Е. Йонеско) та ін.

Варіативність та якість творчого доробку гарантував якісний кадровий підбір театру. Відкритий для молодих акторів та режисерів, театр зберіг покоління досвідчених майстрів, ветеранів народного театру імені Я. Галана, які забезпечували передачу традицій та досвіду наступних поколінь.

Водночас Коломийський академічний обласний український драматичний театр імені І. Озаркевича став якісним майданчиком акумуляції досвіду кращих театральних майстрів, перетином різних театральних шляхів та напрямів. Постійну творчу підтримку театру надавали самотутні режисери-постановники Р. Коломієць, В. Нестеренко, О. Мосійчук, сценографи О. Семенюк та М. Данько, композитори О. Козаренко, В. Маник. Однак ця співпраця, здебільшого, була епізодичною

і не посприяла утворенню стаціонарної потужної постановочної групи в театрі. Тому впродовж усього новітнього періоду діяльності театр зазнавав впливу культурних центрів (Київ, Тернопіль, Івано-Франківськ).

Перспективи подальших досліджень убачаються в опрацюванні наступного періоду розвитку Коломийського драматичного театру, деталізації творчих портретів митців, пов'язаних з театром.

Список посилань

- Васильєв, С., Чужинова, І., Соколенко, Н., Салата, О., Тукалевська, О., Жила, В. (2018). *Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми*. Київ: КЖД «Софія».
- Вовк, Т. (2001, Березень 30). Життя — театр, а для коломийських акторів театр — це життя. *Захід*, с. 5.
- Коломієць, Р. (2010). *Феномен Коломийського театру. Практика неймовірностей*. Івано-Франківськ: Місто НВ.
- Корнієнко, Н. (2000). *Театр у переддень третього тисячоліття. Пошук*. Київ: Факт.
- Корнієнко, Н., Попович, М., Найдєн, О., Черкашина, М., Юдкін, І., Волицька, І., ... Терещенко, Н. (2003). *Український театр ХХ століття*. Київ: ЛДЛ.
- Кукуруза, Н. (2010). Особливості буття повісті «Земля» Ольги Кобилянської в інсценізаціях В. Василька та Д. Чиборака. *Научные исследования и их практическое применение. Современное состояние и пути развития '2010: Сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции (Одеса, 4–15 Жовтня 2010 р.)*, 17, 3–6.
- Ніколаєва, Г. (2018). *Театр як модератор сучасного міського міфу (на прикладі діяльності Одеського академічного театру музичної комедії ім. М. Водяного)* (дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата культурології). Київ.
- Отта, О. (2010, Жовтень 12). У коломийському «Вії» є Білий і Чорний Ангели. *Високий Замок*, с. 6.
- Пилипчук, Р. (2015). *Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки ХІХ ст.)*. Київ: Криниця.
- Чарнецький, С. (2012). *Нарис історії українського театру в Галичині*. Івано-Франківськ: Місто НВ.
- Шевченко, Л. (2006). *Свято єдності*. Відновлено з https://ktn.ukma.edu.ua/show_content.php?id=578.
- Юзюк, І. (2008). Единбург 2008: рік гуцулів. *Український театр*, 6, 8–9.
- Янівська, В. (2007). Тернопільські театральні вечори. Дебют — 2007. *Просценіум*, 2, 145–149.

References

- Vasylyiev, S., Chuzhynova, I., Sokolenko, N., Salata, O., Tukalevska, O., Zhyla, V. (2018). *Ukrainian Theater: The Way to Yourself. Achievements. Challenges. Problems*. Kyiv: BGP «Sofia». [in Ukrainian].
- Vovk, T. (2001, March 30). Life is theater, and for Kolomyia actors theater is a life. *Zahid*, p. 5. [in Ukrainian].

- Kolomiets, R. (2010). *The phenomenon of the Kolomyia Theater. The practice of infidelity*. Ivano-Frankivsk: Misto NV. [in Ukrainian]. [in Ukrainian].
- Korniienko, N. (2000). *Theater on the eve of the third millennium. Search*. Kyiv: Fact. [in Ukrainian]. [in Ukrainian].
- Korniienko, N., Popovych, M., Naiden, O., Cherkashyna, M., Yudkin, I., Volytska, I., ... Tereshchenko, N. (2003). *Ukrainian Theater of the 20th Century*. Kyiv: LDL. [in Ukrainian].
- Kukuruza, N. (2010). Peculiarities of Olga Kobylyanska's «the Earth» in Staged by V. Vasyloko and D. Chiborak. *Scientific Research and Their Practical Application. Current State and Ways of Development '2010: Collection of Scientific Papers on Materials of the International Scientific and Practical Conference (Odessa, October 4–15, 2010)*, 17, 3–6. [in Ukrainian].
- Nikolaieva, H. (2018). *The Theater as a Moderator of the Modern Urban Myth (the case of the Activities of Odessa Academic Theater of Musical Comedy named after M. Vodyanoy)* (the dissertation for a candidate's degree in cultural studies). Kyiv. [in Ukrainian].
- Otta, O. (2010, October 12). There are White and Black Angels in Kolomyia's «Viy». *Vysoky Zamok*, p. 6. [in Ukrainian].
- Pylypchuk, R. (2015). *Ukrainian professional theatre in Galychyna (60 years of 19th century)*. Kyiv: Krynytsia. [in Ukrainian].
- Charneckii, S. (2012). *An outline of the history of Ukrainian theater in Galicia*. Ivano-Frankivsk: Misto NV. [in Ukrainian].
- Shevchenko, L. (2006). *Unity Feast*. Retrieved from: https://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=578. [in Ukrainian].
- Yuziuk, I. (2008). Edinburgh 2008: Gutsul's year. *Ukrainskii teatr*, 6, 8–9. [in Ukrainian].
- Yanivska, V. (2007). Ternopil theater nights. Debut 2007. *Proscenium*, 2, 145–149. [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 28.01.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.12

УДК 37.013.73

Ю. В. Васютяк, викладач, кафедра хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

tockarevavera@yandex.ua

<https://orcid.org/0000-0003-1532-9282>

Я. О. Васютяк, викладач, кафедра хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

vasutyak040871@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3570-6209>

БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ У КОНТЕКСТІ ПАРТНЕРСЬКОЇ ВЗАЄМОДІЇ: ПРОБЛЕМАТИКА МИСТЕЦТВА ВЕДЕННЯ

Досліджено специфіку партнерської взаємодії в бальному танці. Розглянуто проблематику ведення — мистецтва партнера спрямовувати партнерку в танці як складний, багатоаспектний комплекс елементів та визначальну умову «синергії» танцювальних партнерів. Сформульовано авторське науково-теоретичне визначення «синергія танцювальної пари», яке розкриває його зміст та сутнісні ознаки. Виявлено, що на сучасному етапі ведення в практиці бального танцю базується на теоретичній основі класичних концепцій.

Ключові слова: *бальний танець, дуетність, танцювальні партнери, ведення, рівновага, баланс, рух.*

Ю. В. Васютяк, преподаватель, кафедра хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Я. А. Васютяк, преподаватель, кафедра хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

БАЛЬНИЙ ТАНЕЦЬ В КОНТЕКСТЕ ПАРТНЕРСЬКОГО ВЗАМОДЕЙСТВИЯ: ПРОБЛЕМАТИКА ИСКУССТВА ВЕДЕНИЯ

Исследована специфика партнерского взаимодействия в бальном танце. Рассмотрено проблематику ведения — искусства партнера направлять партнершу в танце как сложный, многоаспектный комплекс элементов и определяющее условие «синергии» танцевальных партнеров. Сформулировано авторское научно-теоретическое определение «синергия танцевальной пары», раскрывающий его содержание и сущностные признаки. Выведено, что на современном этапе ведение в практике бального танца опирается на теоретическую основу классических концепций.

Ключевые слова: *бальний танец, дуетність, танцевальні партнери, ведення, рівновага, баланс, рух.*

Y. V. Vasyutyak, lecturer at the Department of Choreography, Kyiv National University Culture and Arts, Kyiv

Y. A. Vasyutyak, lecturer at the Department of Choreography, Kyiv National University Culture and Arts, Kyiv

BALLROOM DANCE IN THE CONTEXT OF PARTNERSHIP INTERACTION: ISSUES OF THE ART OF DANCE PERFORMANCE

The aim of this paper is to identify and characterize the specific features of ballroom dancing as a partnership art, to direct the partner to dance and to consider this complex and multidimensional complex of elements as a determining condition of the “synergy” of dance partners.

Research methodology. In the process of exploring the specific features of partnership interaction in ballroom dancing and the emergence of features of the art of dance performance, a comprehensive approach was applied. The statement of the purpose of the article determines the expediency of applying such general scientific and art methods as analytical, historical, cultural, terminological, systemic and structural, as well as the method of cognition, art analysis and theoretical generalization.

Results. It has been found that at the present stage of ballroom dance practice, it relies on the theoretical basis of the classical concepts. Through pressure and tension, the partner manages his partner, creating joint movements, speed, rhythm, speed, etc., responsible not only for his own balance, balance, movement, but also for the same components of the partner's dance, promoting and supporting her in the process. performing a certain element is technically correct and artistic as well as aesthetic. If the partner ignores the level of convenience of performing the dance with the partner, representing her during a certain movement, the synergy of the couple is broken.

Novelty. For the first time in the national art studies the specificity of partnership interaction in ballroom dance has been studied. The issues of the art of dance performance have been considered as a multidimensional complex of elements and a decisive condition of “synergy” of dance partners. The author has formulated the author's scientific and theoretical definition of “synergy of a dance couple”, which reveals its content and essential features.

The practical significance. The material can be used in the theory and practice of ballroom dance, as well as in the educational process, at the lectures, special courses, practical seminars, used for writing scientific articles and textbooks.

Keywords: *ballroom dance, duet, dance partners, art of dance performance, balance, movement.*

Постановка проблеми. Бальний танець — це мистецтво, практика якого потребує, щоб тіла двох людей реагували на музику взаємозалежно — один керує та репрезентує власну інтерпретацію рухів, а інший відповідає на ведення і музику. Бальний танець завжди був призначений виключно для парного виконання, відповідно, його структура символізує чоловіче та жіноче начало, а художньо-образна система апріорі базується на гендерній взаємодії.

У бальній хореографії поняття танець невіддільне від поняття ведення в парі, оскільки саме воно допомагає виконавцям стати цілісним

дуетом, є каталізатором між партнером і партнеркою під час створення естетичного та елегантного бального танцю.

Тема статті актуальна для вітчизняного мистецтвознавства, має значну науково-практичну значимість, оскільки наукові дослідження бального танцю в контексті партнерської взаємодії в науковому вимірі практично відсутні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні мистецтвознавчі дослідження бального танцю вітчизняних науковців охоплюють широкий спектр найрізноманітніших аспектів. Наприклад, Н. Горбатова в науковій публікації «Вплив творчої діяльності провідних українських ансамблів кінця ХХ — початку ХХІ ст. на тенденції розвитку бальних танців і формування сучасної хореографічної освіти в Україні» (2017), простежує взаємозв'язки між творчою і навчально-виховною діяльністю керівного складу українських ансамблів бальних танців, основаних у 1970–1980-х рр., та впливом їхньої педагогічної і науково-методичної роботи на розвиток вищої професійної хореографічної освіти в Україні на сучасному етапі; Т. Павлюк у статті «Соматичні практики в сучасній бальній хореографії» (2018) розглядає розвиток соматичних практик у США в історичній ретроспективі та досліджує їхній зв'язок з бальними танцями, зокрема аналізує доцільність інтегрування соматичних практик у навчальний процес; А. Кризь у науковій публікації «Тенденції розвитку драматургії сценічної бальної хореографії» (2019) визначає пріоритетні напрями діяльності хореографа-постановника, досліджує специфіку постановок сценічної бальної хореографії на сучасному етапі та прогнозує можливі перспективи розвитку в контексті сучасних світових соціомистецьких процесів.

Проте особливості партнерської взаємодії в бальному танці, зокрема проблематика мистецтва ведення, досі не стали предметом окремого мистецтвознавчого дослідження.

Мета статті — виявити та охарактеризувати специфіку ведення в бальному танці як мистецтва партнера спрямовувати партнерку в танці й розглянути цей складний та багатоаспектний комплекс елементів як визначальну умову «синергії» танцювальних партнерів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Бальний танець, що був неабиякого поширення в західноєвропейських країнах, передусім Франції та Італії в період Ренесансу, з XV ст. був основним розважальним заходом, що використовувався під час святкування великих придворних урочистостей. Протягом тривалого часу бальні танці вважалися єдиним місцем зустрічі, де молоді чоловіки та жінки могли мати певний контакт, соціально визнаний та дозволений етикетом. На думку М. Страк, суть ведення, за походженням, тісно пов'язана з етикетом,

який регулював поведінку чоловіків та жінок на паркеті — історично, у бальних танцях чоловік завжди керував жінкою, відводячи їй пасивну роль наслідування його рухам, фігурам та музикальності (Strack, 2013, р. 12). Поведінка чоловіків і жінок урізноманітнювалася, як наслідок, їхні соціальні ролі, властиві певному часу й місцю, відображалися на трансформаційних процесах бального танцю.

Відповідно до еволюціонування людства бальний танець наслідував культурні прояви кожної історичної доби. У процесі розвитку, виступи чоловіків дедалі більше відрізнялися від жіночих, нерідко виражаючи образ взаємовідносин між ними — чоловік поважає та оберігає жінку, а вона водночас пасивніша та сприйнятливіша, іноді демонструє приховані ознаки зваблення. На думку Б. Рід, цей образ поширився у більшості культур (Ried, 2003, р. 9). Традиційна кодифікація посприяла затвердженню домінуючої моделі чоловіка над жінкою — «джентльмен веде леді», створивши таким чином ієрархічні функції відповідно до статі.

Варто зауважити, що в зарубіжних наукових публікаціях дослідники бальних танців надають перевагу використанню визначень «джентльмен» та «леді», аніж «чоловік» та «жінка», акцентуючи на тому, що останнє визначення стосується радше соціальних питань. Згідно з М. Замонером, хоча на сучасному етапі роль жінки в суспільстві докорінно змінилася, у бальному танці керувати продовжує джентльмен (Zamoner, 2005, р. 70). Наразі бальний танець все ще має двоїсту структуру, у якій чоловік позиціюється як джентльмен, котрий веде, а жінка — леді, яка підкорюється йому (Zamoner, 2011).

Б. Нунес та М. Фреміх наголошують, що бальний танець — це культурне явище, що підтримує гетеронормативне світосприйняття, зазвичай поєднуючи партнерів різної статі з чоловіком, який веде. Попри свої гетеронормативні відтінки, танець стирає межі між допустимою та забороненою поведінкою в гендерному бінарі (Nunes, Froehlich, 2018, pp. 99–100).

Гармонійність взаємодії танцювальних партнерів, зумовлена розвитком кожної особистості, яка становить дует, визначає неповторність створеного ними творчого емоційно-чуттєвого танцювального образу (Безикова, 2006, с. 6).

С. Бакіна (2007, с. 12) стверджує, що органічна єдність між партнерами під час виконання танців європейської програми — повільного вальсу, фокстроту, віденського вальсу, танго та квікстепу, зумовлена передусім єдиним, монолітним рухом партнерів, що можливе лише в закритій позиції та за наявності міцного контакту між ними. Дослідниця акцентує: специфічна для виконання танців європейської програми закрита позиція сформувалася ще за часів лицарства, а положення рук

зумовлено танцювальною естетикою — «лінія корпусу плавно продовжується чистою, вишуканою лінією рук».

На думку М. Єреміної (1998, с. 23), у цій системі ролі танцювальних партнерів розмежовані: лідером, безумовно, є чоловік, оскільки «стандартні танці патріархальні та патріархні».

С. Бакіна наголошує, що партнерка має слідувати за партнером, ловити кожен його швидкоплинний рух, проте вона не повинна бути пасивною, адже від її майстерності залежить дуже багато не лише в технічному плані, а й в плані художньої виразності. Продовжуючи лінії партнера, партнерка має більший рівень свободи та рухливості у верхній частині позиції корпусу, що дозволяє відрізнити стандартизовані фігури емоційно-сенсовими нюансами. Дослідниця наголошує, що більшість фігур, поз і ліній у танцях європейської програми є демонстрацією грації, витонченості та чарівності (Бакина, 2007, с. 13).

За допомогою тиску і натягу партнер здійснює ведення партнерки, відповідаючи не лише за власні рівновагу, баланс, рух, а й за ті самі складові танцю партнерки, створюючи спільні рухи, контролюючи швидкість, ритм, обертання тощо. У випадку ігнорування партнером рівня зручності виконання танцю партнеркою, репрезентування її під час певного руху, порушується синергія пари.

У контексті цього дослідження поняття «синергія танцювальної пари» позиціюється як здатність партнерів ставати одним цілим; навички партнерки уподібнюються до партнера настільки, щоб передбачувати наступні кроки та рухи. На нашу думку, синергія танцювальної пари — один із найважливіших психологічних факторів вдалого танцювального партнерства.

У науковому вимірі поняття «ведення» розуміється як дія, у якій одне тіло домінує над іншим під час виконання танцю (Feitoza, 2011, р. 9). Ведення вважається ефективним, коли партнерка «виконує танцювальний крок, запропонований партнером, не думаючи про це» (Strack, 2013, р. 49).

Б. Рід на основі цього визначення поняття пропонує класифікувати його на чотири основні типи:

- індикативне (партнер підштовхує або підтягує партнерку);
- вторгнення або відсутності (наприклад, партнер займає місце, що не використовує партнерка, або не лишає партнерці місця);
- тілесне (через контакт корпусом між парами, що залежить від жанру музичного супроводу кожного конкретного танцю та визначених і кодифікованих положень);
- жестове (характерне для випадків, коли немає або практично немає контакту з тілом) (Ried, 2003, р. 87).

У вітчизняній практиці бального танцю ведення позиціюється і як зміна напрямку руху партнерки. Відомі чотири типи ведення:

- через взаємодію в рамі (цілісне поєднання форми рук з вертикаллю спини, що долучена до роботи стегон та ніг через центр) – партнери подають вагу один на одного, а партнер, починаючи роботу стегон, ніг та спини, подає інформацію партнерці через руки, але не змінює їхню форму (руки при цьому «не працюють»);
- так зване ведення push and pull – змінюючи напрямок руху партнерки в замку в кистях, відбувається взаємозв'язок між тиском та натягненням. Усі зміни мають відбуватися лише в момент надійного балансу на опорній нозі. Коли вага партнера та партнерки зустрічаються в єдиній точці, партнер, змінюючи положення свого корпусу, змінює напрямки, швидкість та ритм партнерки (ведення партнерки зумовлено тілом партнера);
- дозволене ведення – партнер прислухається до партнерки і дозволяє їй, наприклад, вийти за баланс, опуститися нижче на стегні;
- екстремальне ведення – використовується для швидкого входження в позицію (партнерка, за половину удару до лінії, випрямляє лікоть, подаючи вагу до партнера в момент тиску, що створює додаткову енергію та швидкість для миттєвої зміни).

Зазвичай під час виконання одного танцю використовуються всі типи ведення.

У контексті техніки виконання бального танцю ведення, як мистецтво спрямовувати партнерку в танці (партнер подає ледь помітні знаки, які партнерка відчуває, розуміючи, що саме їй потрібно зробити наступної миті, щоб виконати заплановану партнером танцювальну фігуру), відіграє домінуюче значення, позиціюючись як ключовий фактор успіху танцювальних пар.

Мистецтво ведення складається з двох понять – безпосередньо ведення (leading) та з'єднання (connection) – спосіб тримати партнерку за руку.

Першим та невіддільним фактором правильного ведення для партнера є знання кроків партнерки. На сучасному етапі розвитку бального танцю, окрім традиційного для ортодоксальної школи підходу (відповідно до нього партнерка має слідувати за партнером, який все вирішує та за все відповідає), існує новаторська варіація ведення – спільне вивчення тренером та партнером кроків партнерки з метою формування партії партнера на основі правильного, комфортного та зручного для партнерки ведення.

Другим аспектом вдалого, органічного ведення є грамотне використання партнером власної ваги, що ґрунтується на знанні кроків партнерки, їхнього ритму і спрямування. Особливого значення воно набуває під час виконання танців латиноамериканської програми. Партнер,

використовуючи власну вагу, керує вагою партнерки за допомогою скорочення м'язів спини (від лопатки до стегна) — їх скорочення або розтягнення створює тяжіння або натяжіння в «замку» (положення кисті рук партнерів). Невдалим варіантом ведення у цьому випадку є силове — використання партнером власного корпусу, ведення партнерки руками, задіюючи біцепси, трицепси, стиснення долоні, згибання та випрямлення ліктя.

На техніку правильного ведення надзвичайно впливає спосіб тримання партнерки за руку, так званий «*supportion*», головною функцією якого є комунікативна. Кисті танцювальних партнерів мають бути розслаблені, а напружена ділянка м'язів (так званий «*важіль*») — концентруватися в плечовому суглобі — таким чином будь-яке обертання руки та спроба партнера надати оберту руці партнерки переходить в обертання її корпусу. Партнер, за умови якщо партнерка подає йому руку за п'ястком у підлогу при зігнутому лікті, має охопити зовнішню сторону її долоні, вкладаючи великий палець на її зап'ясток (це сприяє розширенню можливостей сигналізуванню партнерці про перебіг танцю).

У завдання партнера під час ведення входить спостереження за виступами, а радше переміщенням інших танцювальних пар майданчиком, з метою уникнення зіштовхування, а головне — опціональне завдання виведення своєї пари у вільний кут майданчика, щоб привернути увагу суддів та вигідніше виглядати на фоні інших (презентаційна складова), демонструючи технічні можливості завдяки більшій свободі рухів.

Однією з найвищих форм ведення є невербальна комунікація — один із способів візуального контакту та взаєморозуміння, ведення поглядом, що зазвичай використовується під час виконання танців латиноамериканської програми.

Виконуючи непомітні рухи тіла, танцювальні партнери можуть глибше відчувати власне тіло та тіло партнера. Розвиток партнерської взаємодії сприяє осмисленню партнерами різноманітних сигналів тіла: дихання, зміни ваги, м'язового напруження й розслаблення, вигину тіла тощо (Strack, 2013, p. 45).

Нерідко традиційна техніка ведення ставиться під сумнів теоретиками бального танцю, які пропонують нові прийоми, проте зазвичай вони виявляються аналогічними попереднім, змінюється лише фокус цієї практики. На нашу думку, це свідчить про те, що новаторські концепції ведення в бальному танці недостатньо обґрунтовані і потребують поглибленого теоретичного і практичного вивчення.

Висновки. Дослідження виявило, що на сучасному етапі ведення в практиці бального танцю ґрунтується на теорії класичних концепцій.

За допомогою тиску та натягу партнер керує своєю партнеркою, створюючи спільні рухи, швидкість, ритм, обертання тощо, відповідаючи

не лише за власні рівновагу, баланс, рух, а й за ті самі складові танцю партнерки, сприяючи та підтримуючи її в процесі виконання певного елементу технічно правильно та художньо-естетично. У випадку ігнорування партнером зручності виконання танцю партнеркою, репрезентування її під час певного руху, порушується синергія пари.

Список посилань

- Бакина, С. (2007). *Эротизм в хореографическом искусстве. Исторический и современный аспект*. (Автореф. дис. канд искусствоведения: спец. — 17.00.01). Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов. Санкт-Петербург.
- Безикова, А. А. (2006). *Гармонизация взаимодействия партнеров в спортивных бальных танцах: на материале подростковых групп*. (Автореф. канд. педагогических наук: спец. — 13.00.01). Тюменский государственный университет. Тюмень.
- Горбатова, Н. (2017). *Вплив творчої діяльності провідних українських ансамблів кінця ХХ — початку ХХІ ст. на тенденції розвитку бальних танців і формування сучасної хореографічної освіти в Україні*.
- Еремина, М. (1998). *Роман с танцем*. Санкт-Петербург: Танец.
- Крись, А. (2019). Тенденції розвитку драматургії сценічної бальної хореографії. *Мистецтвознавчі записки*, 35, 189–194.
- Павлюк, Т. С. (2018). Соматичні практики в сучасній бальній хореографії. *Культура і сучасність*, 1, 97–102.
- Feitoza, J. (2011). *Danças de Salão: os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências*. Dissertação (Mestrado em Dança), Faculdade de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/8141/1/DISSERTACAO%20JONAS.pdf>.
- Nunes, B., Froehlich, M. (2018). Um novo olhar sobre a condução na dança de salão: questões de gênero e relações de poder. *Eduçfo artes e inclusao*, 14, 2, 91-116. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.5965/1984317814022018091>.
- Ried, B. (2003). *Fundamentos de dança de salão: programa internacional de dança de salão — dança esportiva internacional*. Londrina: Midiograf.
- Strack, M. (2013). *Dama ativa e comunicacao entre o casal na dança de salão: uma abordagem pratica*. Faculdade Metropolitana de Curitiba (FAMEC), Sao Jose dos Pinhais.
- Zamoner, M. (2005). *Danças de salão: a caminho da licenciatura*. Curitiba: Prottexto.
- Zamoner, M. (2011). *A heterossexualidade na dança de salão*. Dança em Pauta, Curitiba, nov. Retrieved from <http://site.dancaempauta.com.br/a-heterossexualidade-da-danca-de-salao>.

References

- Bakina, S. (2007). *Eroticism in choreography. Historical and modern aspect*. (Abstract of Ph.D. Dissertation). St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions. St. Petersburg. [in Russian].

- Besikova, A. A. (2006). *Harmonization of the interaction of partners in sports ballroom dancing*. (Abstract of Ph.D. Dissertation). Tyumen: Tyumen State University. [in Russian].
- Gorbatova, N. (2017). *The influence of creative activity of leading Ukrainian ensembles of the late 20th — the early 21st centuries on the trends of ballroom dancing and formation of modern choreographic education in Ukraine*. [in Ukrainian].
- Eremina, M. (1998). *Novel in dance*. St. Petersburg: Tanets. [in Russian].
- Chris, A. (2019). Trends in the development of dramatic ballroom choreography. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 35, 189–194. [in Ukrainian].
- Pavlyuk, T. S. (2018). Somatic practices in modern ballroom choreography. *Kultura i suchasnist*, 1, 97–102. [in Ukrainian].
- Feitoza, J. (2011). *Danças de Salão: os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências*. Dissertação (Mestrado em Dança), Faculdade de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br:8080/ri/bitstream/ri/8141/1/DISSERTACAO%20JONAS.pdf>. [in Portuguese].
- Nunes, B., Froehlich, M. (2018). Um novo olhar sobre a condução na dança de salão: questões de gênero e relações de poder. *Educfco artes e inclusao*, 14, 2, 91–116. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.5965/1984317814022018091>. [in Portuguese].
- Ried, B. (2003). *Fundamentos de dança de salão: programa internacional de dança de salão — dança esportiva internacional*. Londrina: Midiograf. [in Portuguese].
- Strack, M. (2013). *Dama ativa e comunicacao entre o casal na danca de salao: uma abordagem pratica*. Faculdade Metropolitana de Curitiba (FAMEC), Sao Jose dos Pinhais. [in Portuguese].
- Zamoner, M. (2005). *Danças de salão: a caminho da licenciatura*. Curitiba: Prottexto. [in Portuguese].
- Zamoner, M. (2011). *A heterossexualidade na dança de salão*. Dança em Pauta, Curitiba, nov. Retrieved from <http://site.dancaempauta.com.br/a-heterossexualidade-da-danca-de-salao>. [in Portuguese].

Надійшла до редколегії 15.01.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.13

УДК 792.82(477)“195/199”

В. В. Волкомор, викладач, кафедра музичного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

wolkomor2@gmail.com

https://orcid.org/0000-0003-2401-3079

ПРОСТОРОВІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЗАПИСАНОГО МУЗИЧНОГО ЗВУКА

Проаналізовано сучасні наукові підходи до дефініції та функціонування поняття «просторовість» у контексті інтерпретації записаного музичного звука на основі музикознавчих досліджень А. Мура, У. Моїлана, А. Рустамова, Л. Каміллері, Е. Краугеруда, С. Загорського-Томаса, Р. Бровіт-Хансена та Е. Деніелсена. Розглянуто наявні концепції просторовості в стереофонічних записах та головні функції звукового простору; визначено їхній вплив у процесі створення музичного простору звукорежисером. Досліджено співвідношення між фактичним (або віртуальним) та метафоричним простором звукозапису. Виявлено, що концепція звукового простору поєднує різні теоретичні підходи до популярної музики, з метою надання уявлення про те, як просторове формування записаних просторів впливає на зміну атмосфери музичного твору. Визначено специфіку зв'язуючих елементів між записаним звуком, асоціативним рядом та посиленням сенсово-змістового навантаження в контексті сучасного музичного мистецтва.

Ключові слова: *просторовість, звуковий простір, музичний звук, звукозапис, асоціації, сенсово-змістове навантаження.*

В. В. Волкомор, преподаватель, кафедра музыкального искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЗАПИСАННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ЗВУКА

Проанализированы современные научные подходы к дефиниции и функционированию понятия «пространственность» в контексте интерпретации записанного музыкального звука на основе музыковедческих исследований А. Мура, В. Моилана, А. Рустамова, Л. Камиллеры, Е. Краугеруда, С. Загорского-Томаса, Р. Бровит-Хансена и Е. Дениелсена. Рассмотрены существующие концепции пространственности в стереофонических записях и основные функции звукового пространства; определено их влияние в процессе создания музыкального пространства звукорежиссером. Исследовано соотношение между фактическим (или виртуальным) и метафорическим пространством звукозаписи. Выявлено, что концепция звукового пространства объединяет различные теоретические подходы к популярной музыке, с целью предоставления представления о том, как пространственное формирование записанных пространств влияет на изменение атмосферы музыкального произведения. Определена специфика связующих элементов между записанным звуком, ассоциативным рядом и усилением смысло-содержательной нагрузки в контексте современного музыкального искусства.

Ключевые слова: *пространственность, звуковое пространство, музыкальный звук, звукозапись, ассоциации, смыслово-содержательная нагрузка.*

V. V. Volkomor, lecturer, Department of Music Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

SPATIAL INTERPRETATIONS OF RECORDED MUSIC SOUND

The aim of this study is a multi-vector study of the concept of “space” in the context of the interpretation of the recorded musical sound.

Research methodology. Methods of interdisciplinary analysis of scientific literature on the issues of art, musicology and sound production have been applied.

Results. The sound space contributes to the formation of an interesting sound that complements the song, increases its sense-content load, and creates an appropriate atmosphere. In various models of sound space, the technical aspects created during the recording of a musical work (regulated by panning, equalizers, microphone receptions, reverb, etc.) contribute to the correlation of the recorded space with the metaphorical spaces present in the musical work.

Novelty. The analysis of modern scientific approaches to the definition and functioning of the concept of “space” in the context of the interpretation of recorded music sound based on musicological research A. Moore, W. Moylan, A. Rustamov, L. Camilleri, E. Kraugerud, S. Zagorski-Thomas, R. Brovig-Hanssen and A. Danielsen. Existing concepts of space in stereo recordings and the main functions of sound space are considered and their influence in the process of creating music space by a sound director (the formation of a high aesthetic level, correspondence of genre of a musical work, realism). The relationship between actual (or virtual) and metaphorical sound recording space is analyzed.

The practical significance. Information which is given in this article can become useful for the Ukrainian experts and people on the ground of sound directing, musicology, in the context of involving it to educational and scientific appeal.

Keywords: *space, sound space, musical sound, sound recording, associations, sense-content load.*

Постановка проблеми. Поява в минулому столітті записаного звука як композиційного середовища значно розширила можливість дискурсу відтворення в музичному мистецтві. Розвиток технологій посприяв тембральному збагаченню звуків, а головне — створенню новаторських аудіальних ефектів, що зумовлюють невідомі раніше переживання часопростору на емоційному та художньо-естетичному рівні.

Нині мистецтво звукозапису перебуває на етапі розвитку тривимірного звукового формату, що виявляється в інноваційних підходах до техніки мікрофонного прийому, засобів обробки, зведення, відтворення і збереження звукового матеріалу та інших трансформаціях, зумовлених змінами в аудіотехнологіях на початку XXI ст. Новаторство сучасної звукорежисури визначає доцільність теоретичного осмислення

різноманітних аспектів, зокрема звукового простору й потенціалу просторовості в контексті інтерпретації записаного музичного твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження звукозапису з гуманітарних позицій набуло значного розвитку порівняно нещодавно, що зумовлено активізацією розвитку цього виду технічних мистецтв. Різні аспекти проблематики звукового простору, зокрема, досліджували А. Рустамов «Звуковий образ простору в структурі художньої мови звукорежисури» (2013), О. Войтович «Естетично-акустичні параметри оркестрового звучання (на прикладі концертних залів Львова)» (2018), В. Дяченко «Мистецькі та естетичні категорії в звукорежисурі» (2010), В. Сибіряков «Мімесіс простору в технологіях музичного звукозапису» (2016), Р. Бровіг-Хансен та Е. Даніельсен «Натуралізоване та сюрреалістичне: зміни у сприйнятті популярного музичного звуку» (Brovig-Hanssen, Danielsen, 2013), В. Моїлан «Розуміння та створення міксу: мистецтво запису» (Moylan, 2015), Е. Краугеруд «Значення просторової формації в записаному звуці» (Kraugerud, 2017) та ін.

Проте, попри значний внесок вітчизняних та зарубіжних науковців у вивчення звукозапису, недостатньо ґрунтовно досліджено питання про специфіку просторових інтерпретацій записаного музичного звука в контексті сучасних мистецтвознавчих досліджень.

Мета статті — багатовекторне вивчення поняття «просторовість» у контексті інтерпретації записаного музичного звука.

Виклад основного матеріалу дослідження. Звукозапис, що передусім передбачає процес відтворення, належить до різновиду універсальних людських можливостей, поруч із малюванням, грою та ритуалом. На думку В. Сибірякова (2016, с. 135–138), технології звукозапису, у контексті специфіки просторової обробки, доцільно осмислювати як процес «презентування», у розумінні «вираження».

За допомогою сучасної звукотехніки відтворюється особливий спосіб художнього мислення та передачі художнього образу.

У контексті мистецтва звукозапису звук позиціюється як хвилеподібне збурення пружного середовища об'єктом, що коливається та здатен викликати слухові відчуття; об'єктивний процес генерації механічних коливань у пружному середовищі та водночас сприйняття його слуховою системою. Акустичний простір розглядається дослідниками як елемент художньої мови, що аутентично інтегрується автором в ідею музичного твору.

А. Рустамов (2013, с. 11–12), аналізуючи феномен звукового образу простору, а також його роль у культурі та мистецтві, виокремлює чотири його основні функції:

– музичну — характеризується тим, що звуковий образ простору доповнює музичний твір, впливаючи на музичну творчість на етапі як

створення, так і виконання; розглядається як функціональне розширення музичних інструментів — поверхні та об'єм приміщення нерівномірно впливають на спектрально-часові властивості в межах звукового поля, змінюють звуковий образ музичного інструменту, що використовується в музичному мистецтві;

– естетичну (ясність, звучання, життєвість, теплота, акустична інтимність, просторовість тощо звукового образу простору) — звуковий образ простору впливає на естетичні смаки слухача — різноманітні поєднання складових простору, наприклад, форми приміщення, розміру та матеріалів елементів конструкції, наявність меблів, декоративних прикрас та ін., визначають характеристики звукового поля, що формується в ньому — його сприйняття сублімується в суб'єктивному враженні слухача про якість звукового образу простору);

– локалізаційну — полягає в тому, що різні якості звукового образу простору функціонують як локалізаційні орієнтири для людини — своєрідне доповнення до наочної навігації або її часткова заміна; інформація, що міститься в звукових вираженнях (наприклад, час затримки щодо прямого звука; спрямування приходу; інтенсивність; своєрідність тембрального забарвлення, що повідомляється звуку завдяки резонансам поверхонь, які відображають та вказують на відстань до них, їхні розміри, товщину, матеріал покриття тощо);

– символічну, що пов'язана з асоціюванням звукового образу простору як елемента культури з культурними явищами, що «прив'язані» до відповідного простору (наприклад, звуковий образ великих просторів з тривалим затуханням звука в єдиному соціальному середовищі може асоціюватися з проведенням релігійної служби, сприяючи прояву глибинних духовних переживань, або ж з відвідуванням концерту чи урочистостей).

На думку дослідника, ці функції можуть бути реалізовані в процесі створення звукорежисером музичного образу простору високого естетичного рівня, що відповідає жанру музичного твору та є достатньо реалістичним для здійснення символічної і локалізованої функцій, актуальність чого посилюється специфікою тривимірного просторового звукозображення (Рустамов, 2013, с. 11–12).

Наразі існує кілька теорій формування сенсу записаної музики, що в поєднанні з поняттям «просторовості» утворюють основу для формування поняття «звукового простору». Слід зауважити, що використання цього терміна призначено для відображення багатьох типів простору, що може з'явитися в записі, оскільки деякі з них (наприклад, саунд-бокс та саунд-рум) обмежені конкретними видами замкнутого простору, натомість звуковий простір може бути в реальності чим завгодно — від великого поля до невеликої кімнати.

А. Мур (2001, с. 121) вводить поняття «саунд-бокс» («sound-box»), щоб зрозуміти текстуру записаної музики, що розкриває «наявність та взаємозв'язки між ідентифікуючими звуковими частинами в музиці» й описує відношення між різними записаними звуками. Дослідник визначає «саунд-бокс» як віртуальний текстурний простір — порожній куб «кінцевих вимірів», що змінюється відносно реального часу (Mooge, 2001, р. 121), паралельно розглядаючи тактильність запису музичного звука, стверджуючи, що звукозапис, окрім того, що «складається з інструментів, які грають мелодії, ритми та гармонію», також містить «почуття — перший аспект, який привертає або відштовхує слухача» (Mooge, 2012, р. 29). «Саунд-бокс» призначений для того, щоб осмислити його, пропонуючи «відчуття» записаного простору, а також організує текстуру звука в моделі на основі трьох просторових вимірів — висоти, ширини та глибини. «Усі коливання пов'язані в різних вертикальних локаціях, презентованих їхнім регістром. Більша частина коливань також намагається сприйняти музичну «глибину» — ілюзорне відчуття, що деякі звуки виникають на більшій відстані за інші — надають відчуття текстурного переднього, середнього та заднього планів. Багато коливань також викликають відчуття горизонтального розміщення, що забезпечується структурою стереозображення» (Mooge, 2001, р. 121).

Ця концепція тісно пов'язана з розмірами реальних замкнутих просторів, що також знаходимо і в концепції «саунд-рум» («sound-room») Е. Даніельсена (дослідник аналізує за допомогою тривимірного підходу звук популярної музики).

Слід зазначити, що обидві концепції, основані на попередньому досвіді слухача з фактичним простором, доречно розглядати як абстрактні, оскільки вони належать до метафор простору, що насправді не притаманні музичному звуку (можливо за винятком ширини — функції, що зумовлена фізичним розміщенням двох колонок стереосистеми).

Дослідники Р. Бровінг-Хенсен та Е. Даніельсен (2013, р. 71) пов'язують концепцію «саунд-рум» з теорією об'єднання ресурсів Д. Смолі та теорією екологічного сприйняття Ж. Гібсона, зазначаючи, що для того щоб «зрозуміти сенс віртуального простору, спроектованого цим популярним музичним звуком, ми несвідомо порівнюємо його з попереднім досвідом фактичного просторового середовища». Окрім того, дослідники пов'язують «саунд-рум» з ідеєю звука Д. Смолі про «просторову форму», що описана ними як «естетично створене просторове середовище» (Brovig-Hanssen, Danielsen, 2013, р. 51). Оскільки термін «звук» поєднує музичний твір та звукову єдність, «саунд-рум» прагне відділити музику з метою зосередження на різноманітних процесах, що відбуваються в звуці. Отже, різниця між двома концепціями

полягає в тому, що «саунд-бокс» — це не опис віртуального звукового простору як такого, а музично-аналітичний інструмент, який можна використовувати як матрицю для відображення просторового розміщення різних елементів міксу.

Сприйняття просторових якостей звучання популярної музики визначається взаємодією внутрішніх та зовнішніх аспектів записаного простору.

Існує кілька просторових підходів до запису музичного твору. За В. Моїланом (2015, р. 53), це двовимірна модель, у якій слухач перебуває перед уявною сценою. Два просторові виміри звукової сцени дозволяють розпізнати стереомісцеположення, глибину та близькість, але не вертикальність. Щодо ширини, В. Моїлан використовує термін «фантомні зображення», щоб описати, як саме різноманітні джерела звука можуть мати різноманітну в сприйнятті ширину: «джерела звука, що сприймаються як такі, що звучать у місцях, де його фізичного джерела не існує» (Moylan, 2015, р. 53). На думку дослідника, це поняття охоплює звуки, що виникають між двома стереодинаміками та навіть за межами масиву динаміків, поділяються на поширене зображення і зображення точкових джерел, щоб розрізнити звуки, що мають потужність, яка пролягає між двома кордонами, та звуки, що можна визначити в конкретній точці стереофонічного поля (зображення точкового джерела) (Moylan, 2015, pp. 53–54).

Інший підхід до розуміння просторовості записаного звука пропонує Л. Каміллері, визначаючи сутність поняття «звуковий простір». Дослідник поділяє його на три різні простори:

- локалізований простір («саунд-бокс»);
- спектральний простір (розпізнає тембр та насиченість — у ньому можна дізнатися про ступінь насиченості в певній частині саунд-боксу; наприклад, насиченість може бути пов'язана зі змінами тембру звука під час збільшення відстані до звука);
- морфологічний простір (відчуття зміни тембрів, регістри інструментів) (Mooge, 2012, р. 37).

Аналізуючи елементи між записаним звуком та асоціаціями в слухача, дослідники (наприклад, А. Мур, Е. Краугеруд та ін.) пропонують застосовувати термін «транстекстуальність», уведений відомим теоретиком літератури Ж. Жанетом у 1982 р., розширюючи це визначення за межі галузі літературознавства. За науковцем, транстекстуальність охоплює «все, що містить цей текст в очевидних або неочевидних відносинах з іншими текстами» (Genette, 1982, р. 76). Використання транстекстуальності в контексті мистецтва звукозапису передбачає розуміння записаного простору як тексту (текст — це все, що можна прочитати або інтерпретувати), а відповідно й певний ступінь залученості в

сприйняття музичного тексту, що можливо й не є частиною очевидного досвіду багатьох слухачів, проте зазвичай є частиною їхнього неявного досвіду, оскільки інтерпретація не повинна бути свідомою (Moore, 2007, p. 11).

Відповідно, поняття «текст» доцільно позиціювати як збірний термін для усього, що підлягає інтерпретації, разом з такими музичними параметрами, як мелодія, ритм, тембр та звук. Таким чином, навіть записаний простір може інтерпретуватися як текст, оскільки його можна порівняти з реальними просторами та асоціаціями, які вони викликають.

Аналізуючи різноманітні аспекти ефекту глибини як носіїв сенсорного навантаження в популярній музиці до появи стерео, П. Дойл (2005, p. 40) розглядає багатозначність поняття «луни», стверджуючи, що окрім надання відчуття віддаленості, луна створює атмосферу містицизму, наприклад, під час застосування з кількома повторами в психоделічній рок-музиці. На прикладі запису пісні «Блакитний місяць Кентуккі» («Blue Moon of Kentucky») у виконанні Елвіса Преслі, дослідник висловлює припущення, що відлуння в голосі виконавця є показником «авторитету, авторитаризму та дистанції», акцентуючи на тому, що луна «подвоює присутність співака, ніби вказуючи, що за ним ховається інший голос» (Doyle, 2005, p. 185–186). Відголос голосу Преслі, як звуковий маркер часу через широке використання таких ефектів у рок-н-ролі кінця 1950-х рр., можна також інтерпретувати як звуковий маркер авторитету в контексті поширеного асоціювання зіркового виконавця (у цьому випадку Елвіса Преслі) з образом «надлюдини».

Слід зазначити, що звукові маркери (описують специфічні звукові якості, що характеризують запис) позиціюються дослідниками як «музичні коди, що історично базувалися на специфічному контексті та присвоювалися з метою описовості в записаній музиці» (Askerøi, 2013, p. 16.), а їх застосування як частини записаного простору та подальша реконтекстуалізація можуть пов'язати записаний простір із безліччю контекстних значень.

Типовим прикладом, що пов'язаний з давньою традицією використання реверберації (ефект, що супроводжує будь-який звук та виникає в природному акустичному середовищі за умови відбиття звукової хвилі від певної перешкоди та її поверненні до точки прослуховування) на сталевих гітарах, є використання «гавайських» гітар у музиці хапа-хаоле (hapa haole music). Апелюючи до міфу про Ехо та Нарциса, П. Дойл (2005, p. 132) припускає, що «реверберуючі гавайські гітари оплакують від'їзд відвідувача, марно вимагаючи його або її повернення». Ефект «ридання» тут створюється за допомогою сталевих гітар, яка «ковзає» між тонами.

Відповідно до концепції звукових маркерів, ревербуюча сталева гітара може бути визначена як звуковий маркер нудьги, фізичної пустоти в просторі та емоційного спустошення персонажа, а використання високого чи низького рівня реверберації призводить до різної канотації.

Хоча звукозапис музичного твору може бути схожим на фактичне просторове оточення (наприклад, під час живого музичного виконання), він не копія, а, відповідно до визначення С. Загорського-Томаса (2015, р. 404–405), — спрощена або схематична версія реальності, оскільки записи — «це просто репрезентація реального або частково уявного виконання і, подібно до візуального мистецтва, вони можуть варіюватися від детальних та реалістичних уявлень до абстрактних звуків, що не схожі на справжні». У той час коли деякі звукорежисери прагнуть досягнути відчуття реалістичності запису, інші використовують творчі можливості цифрової обробки звука для створення новаторської інтерпретації.

Висновки. Концепція звукового простору поєднує різні теоретичні підходи до популярної музики, з метою надання уявлення про те, як формування записаних просторів впливає на зміну атмосфери музичного твору.

Теорія транстекстуальності передбачає, що елементи записаного простору належать до конкретного тексту — іншого записаного простору або реального простору. З іншого боку, звукові маркери переміщують записаний простір до соціокультурного контексту, посиляючись на узгодження, специфічне для часу, місця, стилю тощо. Звукові анімації передбачають, що навіть якщо звуковий простір певним чином належить до реального простору, він може бути лише спрощеним уявленням.

Звуковий простір доповнює пісню, посилює її сенсово-змістове навантаження, створює відповідну атмосферу. У різноманітних моделях звукового простору, що створюються під час запису музичного твору, технічні аспекти (регулюються за допомогою панорамування, еквалайзерів, мікрофонних прийомів, реверберації тощо) сприяють співвідношенню записаного простору з метафоричними просторами, які наявні в музичному творі.

Перспективи подальших досліджень полягають у висвітленні специфічних особливостей просторових інтерпретацій записаного звука різних музичних стилів.

Список посилань

- Войтович, О. В. (2018). *Естетично-акустичні параметри оркестрового звучання (на прикладі концертних залів Львова)* (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Дьяченко, В. В. (2010). Мистецькі та естетичні категорії в звукорежисурі. *Мистецтвознавчі записки*, 9, 181–187.

- Рустамов, А. Р. (2013). *Звуковой образ пространства в структуре художественного языка звукозаписи* (Автореф. дис. канд. искусствоведения): спец. 17.00.09). Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. Санкт-Петербург.
- Сибиряков, В. Н. (2016). Мимесис пространства в технологиях музыкальной звукозаписи. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*, 3 (65), 135–138. Тамбов: Грамота.
- Askeroi, E. (2013). *Reading Pop Production: Sonic Markers and Musical Identity* (D.Ed.). University of Agder, Kristiansand.
- Brovig-Hanssen, R., Danielsen, A. (2013). The Naturalised and the Surreal: Changes in the Perception of Popular Music Sound. *Organised Sound*, 43, 1, 71–80.
- Doyle, P. (2005). *Echo and Reverb: Fabricating Space in Popular Music Recording 1900–1960*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes, La Litterature au second degree*. Paris.
- Kraugerud, E. (2017). Meanings of Spatial Formation in Recorded Sound. *Journal on the Art of Record Production*, 11.
- Moore, A. F. (2001). *Rock: The Primary Text*, 2nd ed. Aldershot: Ashgate.
- Moore, A. F. (2007). *Critical Essays in Popular Musicology*. Aldershot: Ashgate, 9–22.
- Moore, A. F. (2012). *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate.
- Moylan, W. (2015). *Understanding and Crafting the Mix: The Art of Recording*, 3rd ed. Burlington, MA: Focal Press.
- Zagorski-Thomas, S. (2016). Sonic Cartoons. In: Papenburg, J. G., & Schulze, H. (eds.). *Sound as Popular Culture: A Research Companion*. The MIT Press, 403–410.

References

- Voitovich, O. W. (2018). *Aesthetic-acoustic parameters of orchestral sound (the case of Lviv concert halls)*. (Abstract of Ph.D. dissertation). Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko. Lviv. [in Ukrainian].
- Dyachenko, V. V. (2010). Artistic and aesthetic categories in sound production. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 9, 181–187. [in Ukrainian].
- Rustamov, A. R. (2013). *The sound image of space in the structure of the artistic language of sound engineering*. (Abstract of Ph.D. dissertation). St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions. St. Petersburg. [in Russian].
- Sibiryakov, V. N. (2016). Mimesis of space in the technology of musical sound recording. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i juridicheskie nauki, kulturologija i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, 3 (65), 135–138. Tambov: Gramota. [in Russian].
- Askeroi, E. (2013). *Reading Pop Production: Sonic Markers and Musical Identity* (D.Ed.). University of Agder, Kristiansand. [in English].
- Brovig-Hanssen, R., Danielsen, A. (2013). The Naturalised and the Surreal: Changes in the Perception of Popular Music Sound. *Organised Sound*, 43, 1, 71–80. [in English].

-
- Doyle, P. (2005). *Echo and Reverb: Fabricating Space in Popular Music Recording 1900–1960*. Middletown, CT: Wesleyan University Press. [in English].
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes, La Litterature au second degre*. Paris. [in French].
- Kraugerud, E. (2017). Meanings of Spatial Formation in Recorded Sound. *Journal on the Art of Record Production*, 11. [in English].
- Moore, A. F. (2001). *Rock: The Primary Text*, 2nd ed. Aldershot: Ashgate. [in English].
- Moore, A. F. (2007). *Critical Essays in Popular Musicology*. Aldershot: Ashgate, 9–22. [in English].
- Moore, A. F. (2012). *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate. [in English].
- Moylan, W. (2015). *Understanding and Crafting the Mix: The Art of Recording*, 3rd ed. Burlington, MA: Focal Press. [in English].
- Zagorski-Thomas, S. (2016). Sonic Cartoons. In: Papenburg, J. G., & Schulze, H. (eds.). *Sound as Popular Culture: A Research Companion*. The MIT Press, 403–410. [in English].

Надійшла до редколегії 02.10.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.14

УДК: 791.83+792.739

Т. Б. Грінє, старший викладач, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, м. Київ

tgrinie.13@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-0698-7366

УКРАЇНСЬКІ ФОЛЬКЛОРНІ ТРАДИЦІЇ ЯК ДЖЕРЕЛО МУЗИЧНО-ЕКСЦЕНТРИЧНОГО ТЕМАТИЧНОГО НОМЕРА

Досліджено специфіку музичної ексцентрики з точки зору її культурогенезу, а саме української фольклорної традиції. Розглянуто проблему базових критеріїв створення тематичного музично-ексцентричного номера, основанийого на народних мотивах. Приділено окрему увагу як класичному інструментарію, так і раритетному. Новим кроком на шляху теоретичного осмислення циркової та естрадної музичної ексцентрики стало виявлення і аналіз нерозривного зв'язку структури та стилістики тематичних номерів жанру з формами української народної творчості.

Ключові слова: сюжетні та тематичні номери, комізм в українському фольклорі, фольклорний музичний інструментарій, бандурне шоу, «троїсті музики», «Даха Браха».

Т. Б. Гриньє, старший преподаватель, Киевская муниципальная академия эстрадного и циркового искусства, г. Киев

УКРАИНСКИЕ ФОЛЬКЛОРНЫЕ ТРАДИЦИИ КАК ИСТОЧНИК МУЗЫКАЛЬНО-ЭКЦЕНТРИЧЕСКОГО ТЕМАТИЧЕСКОГО НОМЕРА

Исследована специфика музыкальной эксцентрики с точки зрения ее культурогенезиса, а именно украинской фольклорной традиции. Рассмотрено проблему базовых критериев создания тематического музыкально-эксцентрического номера, основанного на народных мотивах. Уделено особое внимание как классическому инструментарию, так и раритетному. Новым шагом на пути теоретического осмысления цирковой и эстрадной музыкальной эксцентрики стало выявление и анализ неразрывной связи структуры и стилістики тематических номеров жанра с формами украинского народного творчества.

Ключевые слова: сюжетные и тематические номера, комизм в украинском фольклоре, фольклорный музыкальный инструментарий, бандурное шоу, «троистые музыки», «Даха Браха».

T. B. Grinier, senior lecturer, Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts, Kyiv

UKRAINIAN FOLK TRADITIONS AS THE SOURCE OF MUSIC ECCENTRIC THEMATIC ACROBATICS

The purpose of this article is to study and theoretical justification of the structure of thematic acrobatics of the genre using the forms of Ukrainian folk

art. At the same time, national music and humor are studied as phenomena inherent in the people of Ukraine.

Research methodology. When analyzing music eccentric thematic acrobatics and their elements, an interdisciplinary approach was used, based on the principle of comparative research and the study of the circus as a synthetic form of artistic creation. The principle of historicism is applied in relation to Ukrainian folk traditions.

Results. It is found that the connection of music eccentrics with folk art in Soviet and Ukrainian circus science was not systematically considered. Thematic acrobatics of the genre, based on the folk tradition, were forwarded into a separate group. Meanwhile, the influence of Ukrainian folk song and music culture on the genre is enormous. Based on the main comic categories, the author explores in detail how the folklore forms and images in thematic issues are adduced. The author concludes that the Ukrainian folklore theme is not just a decorative frame of the issue, as it was previously thought. It affects all levels of acrobatics construction — its drama, the series of events, and the interpretation of costumes, the characters pattern, and the tools. Numerous examples convincingly illustrate this idea.

Novelty. The theoretical insight of the inextricable connection of the structure and style of thematic acrobatics of the genre with the forms of Ukrainian folk art is an innovation of the article.

The practical significance. The study can help producers and circus artists find ways to expand the expressiveness palette in music eccentric thematic acrobatics. If the performers choose the Ukrainian folk theme, it will become a full-fledged basis of the acrobatics for them.

Keywords: *plot and thematic acrobatics, comic in Ukrainian folklore, folklore musical instruments, bandura show, «triple music band», «Dakha Brakha».*

Сучасний стан розвитку держави характеризується посиленою увагою до національно-культурної спадщини в розмаїтті її виявів. Тому цирк, як найпопулярніша для широкого загалу форма, що має значну історію функціонування на українських теренах, є водночас найменше дослідженою сферою культурної практики. Ця думка є справедливою хоча б тому, що і в радянський, і в пострадянський період в Україні, як і в інших країнах колишнього СРСР, успішно виступали артисти з номерами музично-ексцентричного жанру, основаними на фольклорній традиції. Однак взаємозв'язок музичної ексцентрики з формами народної творчості в радянському і в українському циркознавстві системно не досліджувався. Водночас, вплив української народної пісенно-музичної культури на жанр неабиякий. І сьогодні, коли радянські ідеологічні канони вже не діють, необхідно з'ясувати, як саме переломилися фольклорні форми і образи в українській музичній ексцентриці. Це дозволить довести достатність впливу форм народного мистецтва для створення повноцінних тематичних номерів.

Постановка проблеми. Серед різноманіття номерів теоретики цирку виокремлюють два напрями: сюжетні і тематичні номери. У сюжетному

номері, мінівиставі, обов'язково наявні драматургія, фабула або подієвий ряд. Тематичний номер передбачає тему, пов'язану з тією чи іншою формою народної творчості. Однак, згідно з усталеними раніше канонами в радянському циркознавстві, тема не розкривається, а лише фігурує в подібних номерах, позначена костюмом, музикою, пластикою, взаємодіями партнерів. Тобто, по суті, тема розглядалася переважно як «елемент, який декорує, вона не зумовлює сюжет, драматургію номера, а лише його образно збагачує, надає особливої достовірності та пізнавальності» (Георгиева, 2016, с. 219).

Дослідник Ю. Георгієва зауважує, що в музичній ексцентриці виконання артистами народної музики на фольклорних інструментах може бути «змістом і метою номера». Але це припущення, висунуте ще в 2006 р., не набуло подальших розкриття і доказу. Отже, необхідно з'ясувати, чи дійсно тематичний номер у жанрі музичної ексцентрики може на всіх рівнях базуватися саме на формах народної творчості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ще в другій половині ХХ ст. теоретиками цирку вироблено чіткі критерії для обґрунтування та розмежування сюжетних і тематичних номерів. Зокрема, у 1980–1990 рр. сюжетні і тематичні номери в різних циркових жанрах досліджували М. І. Немчинський, І. А. Богданов, І. А. Виноградський. Щодо музичної ексцентрики, загалом ці вчені обстоювали допоміжну стильову роль теми в тематичних номерах, дію в яких зумовлювала специфічна логіка створення і протиставлення трюкових комбінацій. Наприклад, характерне висловлювання дослідника С. Перескоков: «Під тематичними номерами слід розуміти номери, організовані в полях етнографії, фольклору, історії ... Головний художній образ таких номерів не герої, але сама тема. Існуючі тут сюжет, його події виражаються не яскраво, лише ескізно. Це скоріше пропоновані обставини для розвитку сюжету...». Щодо тематичних номерів на національному матеріалі, то окремо від загальної групи вони досліджувалися недостатньо, ідеологічно, це не віталосся. Але це не завадило науковцеві Ю. А. Дмитрієву зауважити: «Народне начало завжди було наявне на манежі, і в цьому його справжня демократичність. Історія цирку неспростовно доводить, що його симбіоз з народним мистецтвом є глибоко органічним» (Дмитрієв, 1977, с. 415).

Нині, у період відродження державності України, дослідниця С. Н. Шумакова конкретизує сучасні творчі пріоритети режисерів на прикладі Харківської творчої майстерні. Слід зазначити, що в Харкові створено цілий цирковий кластер. Крім власне будівлі з великим манежем, в окремій споруді (історичному цирку Грікке) розміщується творча майстерня для підготовки нових номерів, функціонують цирковий музей та Дитяча студія. І у своїх висновках С. Н. Шумакова

враховує досвід всіх цих закладів. Услід за дослідником зазначимо, що ще з 1993 р. Харківський цирк перейшов на державну мову. Зусилля циркових митців, за С. Н. Шумаковою, спрямовані не на окремі тематичні дивертисменти, а на створення цілісних вистав, на «поєднання технологичності і економічної доцільності» (Шумакова, 2015, с. 64).

«Постановочні приййоми органічно поєднують традиції та інновації, дбайливе збереження класики та її сучасне прочитання з акцентуацією досконального у творчій спадщині майстрів», — наголошується в статті (Шумакова, 2015, с. 65).

Важливо відзначити також фундаментальну працю М. А. Рибакова «Український цирк. Події, люди, долі» (2006), присвячену цирковому колективу під керівництвом В. Маяцького, а згодом народного артиста України В. Шевченка, до складу якого входили і музичні ексцентрики. Однак окремого аналізу тематичного музично-ексцентричного номера, оснований на українській фольклорній традиції, досі не виконано.

Мета статті — здійснити аналіз структури тематичних номерів жанру музичної ексцентрики, у яких використовуються форми народної української творчості. Водночас важливо висвітлити роль національної музики та народного гумору як феномену, притаманного народові України.

Виклад основного матеріалу дослідження. Духовна й багатогранна культура українського народу визначила розвиток численних форм народної творчості, які стали тематичним ґрунтом для різних видів мистецтв, зокрема і цирку. Фольклорні традиції і національний характер становлять художню цінність номерів різних жанрів, зокрема і в музичній ексцентриці.

Ще в середині 50-х рр. основано Український цирковий колектив, метою якого стало об'єднання високопрофесійних номерів, що відтворювали національний характер та український колорит, а також готували нові. Своєрідність програмам колективу надавали характерні українському народові завзятість та відвага, колоритні національні мелодії і танці. Значна увага приділялася репертуару розмовного жанру, на манежі звучав той самий влучний і дотепний український гумор.

Відзначимо, що гумор і сатира іманентно притаманні багатьом цирковим жанрам, особливо клоунаді і музичній ексцентриці. Водночас українські казки, пісні, частівки, приказки та інші форми народної творчості сповнені невичерпного жартівливого колориту, цілою гамою відтінків сміху — від дружньої нешкідливої іронії, веселих жартів, доброзичливої критики до саркастичного висміювання і осудження. Водночас специфіка гумору історично рухлива, вона зумовлюється змінами у світогляді народу. Форми музичної ексцентрики успадковують народний гумор і також постійно видозмінюються.

Серед основних категорій, що визначають комізм в українському фольклорі, виокремимо гумор, гротеск, бурлеск і буфонаду. Ними широко користувалися І. Котляревський, М. Гоголь, Л. Глібов, С. Руданський, Остап Вишня та інші майстри слова. Оснований на алогізмі гротеск знаходимо в таких сатиричних творах, як «Ніс» М. Гоголя, поема «Сон» Т. Шевченка, «Доктор Бессервіссер» І. Франка. Бурлеск (від іт. *Burlesca* — жарт), що характеризується невідповідністю форми і змісту, використовували С. Руданський, П. Куліш, Л. Глібов та ін. Елементи буфонади (посиленого комізму) трапляються у Г. Квітки-Основ'яненка, М. Кропивницького.

Ці ж художні прийоми у створенні номерів використовує і музична ексцентрика, основууючись на фольклорних джерелах. Крім комічних прийомів і ситуацій, український фольклор містить невичерпне музичне багатство — базову цінність для музично-ексцентричних тематичних номерів.

Отже, розглянемо тематичні номери жанру у світлі їхньої архітектоніки. Звернімося передусім до типового номера, який не є національним.

Для прикладу проаналізуємо номер — тріо іспанських мачо-гітаристів «Оле». Між учасниками тріо виникає гостре суперництво. Кожен з музикантів намагається заявити себе як майстерний віртуоз. Водночас всі прийоми і геги під час соло гри на гітарі зосереджені на трюковому виконанні. Це — ставлення до гітари як до запеклого ворога, метафоричне осмислення гітари як весла в академічному веслуванні, постріл з грифа гітари як з автомату, жонгливання яблуком під час гри і фінальне перекидання гітарами під час синхронної гри на гітарах між трьома виконавцями.

Таким чином, драматургія номера базується на змаганні музикантів між собою і за симпатію публіки. І в їхньому виступі, безумовно, наявний національний колорит у характерах і темперамент. Однак у рішенні костюмів і в музичному репертуарі фольклорна стилістика не витримується. Так, на початку номера звучить тема з американського вестерну «Хороший, поганий, злий» в оригінальному виконанні Еппіо Моггісоне, далі виконується фрагмент пісні «Hello» американського поп-співака Lionel Richie. Подібний музичний супровід свідчить, що іспанська манера акторської подачі слугує лише забарвленням, а сама тема номера не є національною.

Тепер розглянемо тематичний номер з яскраво вираженою національною темою «Музичний сувенір» Олени та Бориса Грінє, який входив до складу українського колективу. У номері розігрується сценка зустрічі і любовних загравань між російською дівчиною та парубком-

гуцулом (російська складова вимушено використана в національному українському номері). Кожен виконавець прагнув справити враження на партнера, чим-небудь здивувати. У їхніх руках найрізноманітніші предмети перетворювалися на музичні інструменти: дерев'яні ложки, стіна ларька, поставлені в ряд сувенірні матрьошки і дзвіночки, іграшки-півники. У номері звучали українські народні мелодії (а також «обов'язкові» народні російські), які по черзі виконував кожен з партнерів на бубні, гармошці, скрипці з однією струною, ріжку, дзвонах. Артисти пританцьовують, жартують, змагаються один з одним, проте музика об'єднує, зближує молодих людей, і як наслідок — номер набуває своєрідного ліричного забарвлення. Таким чином, подружжя українських артистів своєю щирою акторською грою та постійною апеляцією до традицій вечорниць долало нав'язаний недоречний російський компонент. І в цьому артистам надзвичайно допомагав народний гумор, який відіграв у цьому номері роль своєрідного вихователя. Відомо, що традиція українських вечорниць не припускає занадто відвертої любовної гри. Натомість, згідно з нею, гумор ніби регулював непорозуміння, що виникали між героями, припиняв безглузді суперечки. Сюжет номера безпосередньо базувався на канонах української народної етики, а основні мелодії, які звучали в номері, як це і прийнято у фольклорі, допомагали героям іронізувати один над одним, пізнавати одне одного і, зрештою, порозумітися. Отже, національна українська тема стає в номері не декораційно-допоміжною, як в описаному вище номері тріо іспанських гітаристів «Оле», а головною сюжетною складовою.

Найважливіший компонент тематичного номера жанру — його музична першооснова. Музичні традиції на території сучасної України існують з доісторичних часів. Знайдені київськими археологами біля Чернігова музичні інструменти — трещітки з бивнів мамонта, датують XVIII тис. до нашої ери. До того ж періоду належать флейти, знайдені на стоянці Молодова в Чернівецькій області.

На фресках Софії Київської (XI ст.) зображені музиканти, котрі грають на духових, ударних та струнних (подібних до арфи і лютні) інструментах, а також скоморохи, які танцюють. Ці фрески свідчать про жанрове розмаїття музичної культури Київської Русі. До XII ст. належать літописні згадки про співців Бояна та Митусу. Загалом, первісна музика була синкретичною — пісня, танець і поезія існували як одне ціле та найчастіше супроводжували обряди, церемонії, роботу тощо.

Оскільки в цьому дослідженні йдеться про музичну ексцентрику, нас цікавить, передусім, український пісенно-музичний фольклор. Зокрема, на основі пісень, у яких відбивається сфера сімейного побуту, смішні сторони сімейних відносин, і створено номер «Музична кухня»

(музичні ексцентрики Алексієнко). Побутові замальовки, відтворювані в піснях, були майстерно перенесені на манеж. «Побутовий» реквізит добре знайомий всім глядачам — кухонна плита, різне начиння, посуд тощо. У руках артистів усі ці предмети і сама плита в буквальному сенсі слова починали звучати — все перетворювалося на музичні інструменти, за допомогою яких веселі кухарі «смажили» увертюру, готували «музичну окрошку» тощо. Мелодії віртуозно змінювали одна одну, як страви на посиденьках у хлібосольних господарів. Перепалки героїв-кухарів відбувалися в точній відповідності до аналогічних канонів поведінки і ситуацій у народних піснях і примовках. Тобто, фольклорний матеріал повністю «керував» драматургією номера, наповнював його змістом.

Жартівлива пісня набула поширення в усіх сферах життя народу — в обрядах, звичаях, танці, супроводжує і повсякденні трудові будні. На весіллях, вечірках, вуличних гуляннях українців, зазвичай, звучать іронічні пісні, такі як «Чорнява, гарна, кучерява», «Била жінка мужика», «Їхали козаки» та ін.

За мотивами однієї з таких пісень — «Куди ти ідеш, Явтуше?» — в українському цирковому колективі створено колоритну тематичну сценку про поїздку сім'ї на ярмарок (артисти Філіпенко). На початку номера віл вивозив на манеж візок, навантажений багатим урожаєм — динями, кавунами, гарбузами, а також писаними макітрами, глечиками, ложками. Виконавці спритно і віртуозно жонгливали всіма цими предметами, перекидалися ними, здійснювали складні акробатичні стрибки й трюки, водночас граючи на бандурі та інших музичних інструментах. Звучала колоритна народна музика, номер був сповнений соковитого народного гумору і завзяття. Усі ярмаркові сюжетні колізії, оспівані у фольклорі і гоголівській повісті, виникали перед глядачем у спресованому вигляді, в швидкому темпі змінюючи одна одну. Висловлюючись сучасною термінологією, можна зазначити, що це був справжній ярмарковий «джермейшен», тобто музична сесія, коли учасники збираються і долучаються до гри без особливих приготувань. Але, звичайно, режисура номера була найретельніша, як і драматургія, і чітко слідувала за фольклорними зразками.

Нині традиції національних номерів підтримуються, з'являються нові форми, основані на фольклорній тематиці. Окремо слід згадати інструментарій таких номерів. Різноманітність українських народних інструментів вигідно збагачує їх своєю етнічною самобутністю. На естраді також використовуються як старовинні, так і сучасні музичні інструменти. Наприклад, колектив «Шпилясті кобзарі» під час виконання розігрує ексцентричні сценки, справжнє «бандурне шоу» в стилі «музичний шарж».

Продовжуючи тему використання старовинних інструментів, нагадаємо, що перший варіант українського гімну написано для портативних гусел, що заміняли в XIX ст. фортепіано. У фольклорних колективах нині використовують інструмент, який нагадує подовжену підкову дрімбу, бочкоподібну бербеницю, басолі. Наприкінці XX ст. майстри Києво-Ірпінського кобзарського цеху почали відроджувати колісну ліру. Відроджується і торбан («панська бандура»), на якому любили грати українські гетьмани Іван Мазепа і Петро Дорошенко. Пожвавлення виробництва інструментарію позитивно впливає на народне мистецтво, а значить, і пов'язаний з ним жанр музичної ексцентрики. Так, в українському ансамблі «PapaDuke», керованому наприкінці 70-х рр. XX ст. В. Попадюком, незмінним успіхом користувався тематичний номер з бербеницею або бугайом. Один з учасників з'являвся на сцені, несучи інструмент ніби звичайну невеличку бочку з напоєм. Несподівано до господаря бочки ззаду підкрадався «гість» і, відповідно до лінії поведінки Рудого клоуна, починав вправно смикати за пучок волосся, що звисав з діжки. Господар бербениці (у ролі Білого клоуна) артистично прикидався, ніби й не сподівався, що звичайна бочка так зазвучить, і далі починалася віртуозна гра на інструменті. Таким чином, класична музична клоунада за допомогою народного інструменту набувала чітких сюжетних ознак дружнього українського застілля.

Специфіка уведення фольклорно-етнографічного матеріалу в музично-ексцентричні форми передбачає, що тематичний номер може і не мати чіткого сюжету і дієвого ряду. У такому випадку побудова номера ґрунтується на певному стилі, який «підказує режисерові і виконавцям напрям у пошуках зовнішніх ознак образу, малюнка, характеру, костюма, реквізиту, музики, як вважали І. А. Богданов і І. А. Виноградський (2009, с. 87). Зростає роль художніх засобів, що визначають загальне стильове забарвлення номера, обрамляють трюк. Це визначення дослідників І. А. Богданова і В. В. Виноградського повною мірою стосується і національних музично-ексцентричних номерів, адже стильовий вплив фольклорних традицій надзвичайно суттєвий. Приклади таких стильових пошуків знаходимо, передусім, на естраді, коли елементи музичної ексцентрики використовують не циркові артисти, а вокальні та інші групи.

Саме в історично сформованих традиціях сучасні інструментальні ансамблі використовують стиль вечорниць і народних різдвяних гулянь. Прообразом таких колективів є «троїсті музики» — народні ансамблі, у складі яких були скрипки, басолі (бас), бубни (у центральних областях) або скрипки, цимбали, бубни (у західних областях). Уперше вони згадуються в Україні наприкінці XVII — на початку XVIII ст. У західних

областях України збереглася поетична легенда про виникнення «троїстих музик». Три хлопці — скрипаль, цимбаліст і сопілкар — закохалися в дівчину. Вибираючи собі нареченого, дівчина запропонувала їм принародно змагатись у грі: чиє виконання народ визнає найкращим — за того вийде заміж. Кожен претендент грав на своєму інструменті улюблену мелодію, і виконання було таким майстерним, що жоден з них не отримав переваги. Тоді дівчина звеліла кожному зіграти одну і ту ж пісню, але і на цей раз не визначили переможця. Залишилися останні — грати всім разом. І від спільної гри народилася мелодія настільки досконала, що вирішено було не розділяти музикантів. Як бачимо, зміст легенди безпосередньо співвідноситься з сюжетними перипетіями типового тематичного музично-ексцентричного номера.

У наш час «троїсті музики» зазвичай значно розширюють свій склад. Серед них з'являються в різних поєднаннях контрабас, бандура, флейта, кларнет, труба, баян, барабан, тарілки тощо. Головне, щоб у складі музикантів була трійка провідних інструментів. «Троїсті музики» з Кобеляк «Весела оселя» (Полтавська обл.), «Троїсті музики» під керівництвом заслуженого артиста України Юрія Джуїніна та інші виконавські колективи розкривають перед слухачем глибину народних музичних традицій і водночас активно використовують елемент ексцентрики.

Серед сучасних груп автентичного співу слід назвати вокально-інструментальні групи «Божичі», «Володар», «Буття». Етнічні мотиви використовуються групами «Рушничок», «Тартак», «Воплі Відоплясова», «Мандри», «Гайдамаки», «Очеретяний кіт». Оригінальне нашарування фольклорних елементів пропонує гурт «ДахаБраха», один із найяскравіших представників world music в Україні. Творчий принцип «ДахаБрахи» полягає у відкритості до експериментів з українською народною піснею, яка стає основою для композицій групи.

Однак, використовуючи народну пісню, «ДахаБраха» «відриває» фольклор від своєї природи функціонування і переносить його в інше середовище звучання, у новий контекст. Одним з таких несподіваних контекстів став шекспірівський спектакль «Король Лір. Пролог». Саме поєднання етнічного музичного репертуару і театральної драматургії забезпечило стилістично нове прочитання відомого сюжету. Сценічна дія спектаклю базується на пластиці, яка стає головним виражальним засобом: актори переміщуються по сцені, танцюють, виконують різні дії, а сюжет трагедії ніби «розповідається» в танці, русі і жестах.

Вилучаючи з театральної вистави слово, що характерно для безпосередньо циркового мистецтва, акцент переноситься, з одного боку, на пластику, а з іншого — на музичне оформлення вистави, у якому етномузика «ДахаБрахи» є основою розвитку сценічної драматургії.

Різноманітність стилістичних контекстів зумовлена кількістю музичних інструментів «ДахиБрахи», залучених у виставі. Музичні інструменти розподіляються між учасниками групи: Ніна Гаренецька — віолончель, гуцульський барабан, Ірина Коваленко — гармошка, сопілка, жалейка, джембе, дзвіночок, шейкер, шум вітру, Олена Цибульська — гуцульський барабан, бубон, шум струмка, тарілка, а також спеціальний барабан, Марко Галаневич — гармошка, дарбука, дзвіночки.

Подібні експерименти на стику жанрів і видів мистецтва художньо переосмислюють фольклор, адаптуючи його під запит сучасного глядача (не потураючи усталеним смакам публіки, а навпаки, розширюючи їх, пропонуючи нове). У перформансах «ДахиБрахи», коли використовуються лише елементи музичної ексцентрики, національний український стиль, як і національна українська тема повністю визначають зміст номера.

Резюмуючи, означимо відомі в циркознавстві художньо-режисерські прийоми створення музично-ексцентричних номерів, основані на народній тематиці:

1. Костюм і грим, зовнішня та внутрішня подібність з народними образами.
2. Музичний репертуар, оснований на національному строї, який виступає як трюкова складова і задає емоційний темпоритм номера.
3. Музичні самобутні національні інструменти, що створюють характерну звукову атмосферу.
4. Пластичний рух або хореографія як додатковий засіб виразності, що конкретизує тяжіння персонажа до національних прототипів.
5. Декорований реквізит і атрибути етнографічного колориту, що визначають народний стиль.

Цей перелік, у світлі проаналізованого вище контенту номерів, є неповним. Ми зобов'язані виокремити і додати ще два важливих пункти:

6. Сприйняття народної етики як базової для створення характерів.
7. Упорядкування змісту, драматургії, дієвого ряду відповідно до фольклорних ситуацій та традицій.

Отже, український національний фольклор є базисом тематичних музично-ексцентричних номерів, «постачає» їм необхідний матеріал абсолютно на всіх рівнях структури. У разі вибору виконавцями української фольклорної теми, вона відіграє не «декоративну» роль у номері, а стає його головною основою.

Висновки. Історичне і сучасне мистецтво естради та цирку неспростовно доводить, що його симбіоз із народним мистецтвом є глибоко органічним. Народна культура визначає художню структуру номерів, атракціонів, колективів і програм загалом. Цей процес є взаємним.

Тематичні номери і програми, водночас, допомагають зберігати, відроджувати й розвивати національні традиції та звичаї.

Музикальність української нації і схильність до гумору, виявом яких є такі численні фестивалі, як «Арт-Поле», «Країна мрій», «Сорочинський ярмарок», «Червона рута», «Таврійські ігри», «Чайка», «Одеська гуморина» тощо — яскрава характерна особливість у багатьох формах народної творчості. Ці форми визначають художньо-образну базу для створення тематичних музично-ексцентричних номерів. Тематичні номери жанру, основані на фольклорній традиції, теоретично можна виокремити в особливу групу, де тема є визначальним «будівельним матеріалом» номера, що доведено на конкретних прикладах. Близьче інших дослідників до цієї думки підійшов М. Немчинський, який відзначав особливу естетику фольклорних номерів: «Специфіка застосування загальних закономірностей уведення фольклорно-етнографічного матеріалу в таку циркову форму, як номер, завершений твір циркового мистецтва, що представляє собою сукупність трюків, які чергуються у відомій композиційній закономірності, створює неповторний образ циркового дійства» (Немчинский, 1986, с. 61). Це твердження дослідника повністю слушне для українських тематичних номерів жанру.

Список посилань

- Георгиева, Ю. (2006). *Этнография как средство образного обогащения номера. Театр. Эстрада. Цирк*. Москва.
- Дмитриев, Ю. А. (1977). *Цирк в России*. Москва: Искусство.
- Шумакова, С. Н. (2015). Харьковская творческая мастерская циркового искусства: типология постановочных тенденций. *Теорія мистецтва*, 1. Харьковская государственная академия культуры.
- Богданов, И. А., Виноградский, И. А. (2009). *Драматургия эстрадного представления*. «Санкт-Петербургская академия театрального искусства», Учебн. Санкт-Петербург: Издательство СПбГАТИ.
- Немчинский, М. И. (1986). *Драматургия циркового номера: Учеб. пос. по курсу «Режиссура и мастерство актера»*: Для студентов отделения режиссеров цирка. Государственный институт театрального искусства имени А. В. Луначарского. Москва: ГИТИС.
- Анохин, Н. Н. Цирковой костюм и его особенности. *Международный каталог для учителей, преподавателей и студентов «Конспекты уроков»*. Восстановлено из <https://xn--dtbhtbbrhebfpirqk.xnp1ai/other/proekty/file/52168-tsirkovoj-kostyum-i-ego-osobennosti>.
- Рыбаков, М. А. (2006). *Киевский цирк: люди, события, судьбы*. Москва: Атика.
- Федорова, І. (2016). Проблеми музичної освіти та сучасний соціальний контекст. *Київське музикознавство*, 54, 219–228. Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра.

References

- Georgieva, Yu. (2006). Ethnography as a means of figurative enrichment of acrobatics. *Teatr. Estrada. Tsirk.* Moscow. [in Russian].
- Dmitriev, Yu. A. (1977). *Circus in Russia.* Moscow: Iskusstvo. [in Russian].
- Shumakova, S. N. (2015). Kharkov creative workshop of circus art: typology of staged trends. *Teoriia mystetstva*, 1. Kharkov State Academy of Culture. [in Russian].
- Bogdanov, I. A., Vinogradsky, I. A. (2009). *Drama of pop performance.* Publishing House: Sankt-Peterburgskaya akademiya teatralnogo iskusstva, Training St. Petersburg: Publishing House SPbGATI. [in Russian].
- Nemchinsky, M. I. (1986). *Drama of the circus acrobatics: Textbook. pos. on the course «Directing and Mastery of the Actor»:* For students of the circus directors department. State Institute of Theatre Art named after A.V. Lunacharsky. Moscow: GITIS. [in Russian].
- Anokhin, N. N. Circus costume and its features. *Mezhdunarodnyi katalog dlya uchiteley, prepodavateley i studentov «Konspekty urokov».* Retrieved from <https://xndtbhtbbrhebfpirqk.xnp1ai/other/proekty/file/52168-tsirkovoj-kostyum-i-ego-osobennosti>. [in Russian].
- Rybakov, M. A. (2006). *Kiev Circus: people, events, fates.* Moscow: Atika. [in Russian].
- Fedorova, I. (2016). Problems of musical awareness and the current social context. *Kyivske muzykoznavstvo*, 54. Kiev Municipal Academy of Music after R. M. Glier. [in Russian].

Надійшла до редколегії 06.12.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.15

УДК 780.613.432.083.6.071

Н. Ю. Зимогляд, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

inntasa@gmail.com

https://orcid.org/0000-0001-8086-659X

ПРИНЦИП ПРОГРАМНОСТІ В ЦИКЛАХ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Розглянуто програмність як особливість розвитку жанру циклу фортеп'яної мініатюри у творчості українських композиторів другої половини ХХ ст. Досліджено процеси та тенденції, які зумовили його становлення, для якого характерне поєднання різних виразних систем, індивідуалізація і активне зближення відмінних типів циклу (непрограмних прелюдій і збірки програмних п'єс), де цикл фортеп'яних мініатюр відображає найвпливовіші тенденції часу, зокрема неокласицизму, неоромантизму, неофольклоризму, авангарду, джазу. Визначено, що програмні цикли фортеп'яних мініатюр стають самодостатнім жанром, здатним відобразити глибокі філософські ідеї або бути основою для відтворення внутрішнього світу композитора.

Ключові слова: програмність, цикл фортеп'яних мініатюр, композиторська творчість.

Н. Ю. Зимогляд, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ПРИНЦИП ПРОГРАМНОСТІ В ЦИКЛАХ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ВТОРОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ВЕКА

Рассмотрена программность как особенность развития жанра цикла фортеп'янной миниатюры в творчестве украинских композиторов второй половины ХХ ст. Исследованы процессы и тенденции его становления, для которого характерно сочетание различных выразительных систем, индивидуализация и активное сближение разнообразных типов цикла (непрограммных прелюдий и сборника программных пьес), где цикл фортеп'янных миниатюр отображает наиболее значимые тенденции, в частности неоклассицизма, неоромантизма, неофольклоризма, авангарда, джаза. Определено, что программные циклы фортеп'янных миниатюр являются жанром, способным передать глубокие философские идеи и стать основой для выражения внутреннего мира композитора.

Ключевые слова: программность, цикл фортеп'янных миниатюр, композиторское творчество.

N. Yu. Zymohliad, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

PROGRAMMATIC IDEA IN THE CYCLES OF PIANO MINIATURES OF UKRAINIAN COMPOSERS OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

The aim of this paper is to study the influence of the concept of descriptive music on the development of the genre of the piano miniature cycle of Ukrainian composers of the second half of the 20th century.

Research methodology. The author suggests the methodological support of the characteristic features of a programmatic idea in the cycles of piano miniatures of Ukrainian composers of the second half of the 20th century drawing on a system approach and musicological analysis.

Results. The paper considers the programmatic idea as a feature of the development of the genre of piano miniature cycle in the works of Ukrainian composers of the second half of the 20th century. The author studies the following genre subgroups of programmatic cycles: memorials, collections of diverse musical compositions, children's music, and pieces of music written on the basis of sources of literature, the cycles inspired by the works of fine art, music opuses with historical and geographical names, "individual projects". The paper demonstrates that for many composers a miniature is a kind of creative laboratory where they are gaining proficiency with various techniques of the performance. However, for most composers, the genre of programmatic cycles of piano miniatures becomes self-sufficient and able to reflect deep philosophical ideas or serves as a basis for reflection of their inner world.

The practical significance involves the analysis of the programmatic idea as a feature of the development of the genre of the cycle of piano miniatures in the works of Ukrainian composers of the second half of the 20th century and the study of features of programmatic cycles of piano miniatures, that encourages the performers to master their skills as virtuoso pianists.

Keywords: *descriptive music, the cycle of piano miniatures, a composer's creative activities.*

Постановка проблеми. Цикл п'єс є одним з найпопулярніших жанрів фортепіанної музики, який виник ще в XIX ст. Композиторами різних національних шкіл створено безліч творів у цьому жанрі. Популярність його зумовлена універсальністю змісту і здатністю мініатюри до фіксації щонайтонших рухів людської душі. Особливе місце програмні цикли фортепіанних мініатюр посідають у творчості українських композиторів другої половини XX ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На початку XXI ст., у зв'язку з художнім різноманіттям опусів і великим обсягом матеріалу, дослідники починають цікавитись цим жанром. Так, фортепіанну мініатюру вітчизняних композиторів у своїх роботах вивчають І. Башарова, М. Лонг, Е. Ручьєвська, Т. Юрова, Н. Рябуха, В. Лебедева і Н. Говар, Г. Ніколаї. Ці дослідження присвячені розгляду мініатюри у творчості

окремих композиторів або в контексті ширшої жанрової палітри досліджуваної авторами епохи, у багатьох роботах акцентується на питаннях виконавської інтерпретації. Актуальність цієї статті полягає в необхідності вивчити програмність як особливість розвитку жанру циклу фортепіанної мініатюри, що дозволить сформулювати більш цілісне уявлення про це явище і різноманітність його проявів у світовій музичній культурі.

Мета статті — виявити вплив програмності на розвиток жанру циклу фортепіанної мініатюри у творчості українських композиторів другої половини ХХ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Вітчизняна фортепіанна мініатюра другої половини ХХ ст. відрізняється стильовим багатством і різноманітністю та залишається однією з найпопулярніших сфер композиторської, виконавської і педагогічної творчості.

Мініатюра — це невелика п'єса, створена у двочастинній або тричастинній формі. Музикознавець Н. Рябуха (2002, с. 164) надає такого визначення жанру: «Мініатюра — це та форма художнього мислення, у якій лірика як особлива сфера втілення індивідуальної творчості художника знайшла собі адекватне самовираження».

Українська фортепіанна мініатюра першої половини ХХ ст. поєднувала європейські тенденції розвитку, зокрема романтизм, концертну віртуозність і національний фольклор, українську пісенність. У другій половині ХХ ст. у фортепіанній творчості українських композиторів, на думку Г. Ніколаї, з'являються жанрові однотипні твори, у яких панують «сюїтність» та «програмність». Як приклад дослідник наводить наступні твори: сюїту «Зима» і «Весняну сюїту» М. Дремлюги; «У рідному місті» М. Сильванського; «Українську танцювальну сюїту» А. Коломойця; «Класичну сюїту» та цикл «Картини російських художників» І. Шамо (Ніколаї, с. 122). Широке коло образів у цих фортепіанних творах дозволило В. Клину розглядати їх у контексті «загально родових форм художнього мислення — епосу, лірики, драми, які отримали багатоаспектне втілення завдяки жанровості, фольклорним джерелам, звукообразуванню, картинності» (Клин, 1980, с. 313).

І лише з появою «композиторів — шестидесятників»: В. Сильвестрова, Л. Грабовського, В. Годзяцького, М. Скорика, В. Бібіка багато в чому завдяки впливу широкого спектра різних напрямів почався процес стильового оновлення української фортепіанної музики, активне експериментування у сфері композиторської техніки (серійність, пуантилізм, алеаторика, сонористика, додекафонія), загалом — розквіту, так званого, «українського авангарду» (термін Е. Зинкевич) (Ніколаї, с. 123).

Багато циклів мініатюр українських композиторів належать до сфери програмної музики, у зв'язку з цим слід уточнити значення терміна «програмність».

Згідно з інформацією в енциклопедії, «програмна музика — це інструментальна музика, написана на певну тему (сюжет), викладений у словесній програмі. Розвиток її у ХІХ ст. пов'язаний з романтизмом, що обстоював принцип оновлення музики за допомогою поєднання її з поезією. Програма може бути оригінальною, або ґрунтуватися на літературному чи мистецькому творі. Змістом її виступають історичні події, образи героїв, картини природи, казки, легенди тощо» (Програмна музика). Для програмної музики характерні варіаційність, монотематизм, а також використання лейтмотивних тем.

Сфера програмної музики безумовно відноситься до однієї з найзатребуваніших, і в ХХ ст. найбільший інтерес до неї виявлений українськими композиторами, що виявилось, зокрема, у створенні великої кількості програмних циклів мініатюр.

Серед них такі жанрові підгрупи, як меморіали, збірки різнохарактерних п'єс, дитяча музика, твори, написані на основі літературних першоджерел, цикли, джерелом натхнення для яких стали зразки образотворчого мистецтва, цикли з історико-географічними назвами, «індивідуальні проекти».

До жанру меморіалу належать твори, які переважно є даниною поваги видатним діячам мистецтва або присвячені трагічним подіям війни. Це, наприклад, такі опуси, як «Пам'яті Равеля» В. Скуратовського, п'єси В. Сильвестрова — «Присвячення Р. Шуману», «Миті Гайдна», «Присвячення Ф. Лісту».

Цикли, створені на основі літературних творів, можна поділити на дві групи. У першій ті, у яких автори послідовно використовують сюжетний тип програмності: кожна з п'єс циклу відображає певний етап сюжету літературного першоджерела або є характеристикою його героїв.

Так, сюжетною основою фортепіанного альбому «Снігова королева» Ж. Колодуб стала казка Г. Х. Андерсена. Цикл містить вісімнадцять п'єс, кожна з яких характеризує або героїв казки, або певний етап розвитку сюжету. Обрамляється цикл п'єсою, яка має назву «Біла троянда», вона відбиває основну тему в казці і, відповідно, у фортепіанному циклі — тему любові, яка втілюється образом Герди (за сюжетом саме біла троянда належала героїні). З основних сюжетних подій композитор не використовує у своїй музичній інтерпретації лише зустріч Герди з розбійниками. В іншому ж п'єси «нанизуються» на сюжетну канву літературного першоджерела. У п'єсах «Добра казка», «Веселі ігри» і «Герда» змольовується безтурботне життя головних героїв. У п'єсах

«Тріль» і «Снігова королева» діють персонажі — антагоністи. П'єса «Кай» написана у двочастинній формі, де перша частина показує героя до поразки його уламками чарівного дзеркала, а друга — демонструє Кая, котрий змінився. З п'єси «Викрадення Кая» починається «дієва» частина циклу і детальний опис мандрів героїні в пошуках «названого брата». Проте п'єси контрастні, і кожна з них, зберігаючи безперечний зв'язок з сюжетом, являє різний тип програмності: «На човні», «Осінь», «Розповідь Ворона», «У Принца і Принцеси», «Північний олень», «У царстві Снігової Королеви», «Зустріч».

Романтична казка-бувальщина за повістю А. Гайдара «Мальчиш-Кибальчиш» І. Шамо так само належить до типу циклів з послідовно-сюжетною програмністю. У циклі дванадцять п'єс: «Казка-бувальщина», «Дитинство», «Тривога», «Вершник», «Похід», «Сурмачі», «Буржуїни», «Поганець, зрада», «І загинув Мальчиш-Кибальчиш», «Військова таємниця», «Бій», «Салют Мальчишу», кожна з яких розпочинається відповідним уривком з літературного першоджерела.

Другу групу п'єс, джерелом натхнення для яких послуговували літературні твори, становлять цикли з узагальнено-сюжетним типом програмності.

Цикл п'єс «Сторінками російських казок» П. Варицького належить саме до таких творів. Трьом своїм «казкам» композитор надає епіграф «На морі, на океані, на острові Буяні стоїть дерево — золоті маківки. По цьому дереву ходить кіт-баюн: угору йде — пісню заводить, униз іде — казки розповідає». Після епіграфу слідує одна за одною три різнохарактерні п'єси, яких автор не називає, надаючи виконавцеві і слухачеві простір для фантазії.

Дещо особливим є цикл десяти музичних малюнків для фортепіано «Пригоди барона Мюнхаузена» Н. Сильванського. 10 п'єс, що входять до нього, не мають програмних назв, які б прямо означували ту або іншу пригоду винахідливого барона, що надає виконавцеві і слухачеві простір для фантазії. Проте автор не відмовляється від назв, які означають жанр п'єс. Цикл обрамляється «Прелюдією» і «Епілогом» і містить «Allegro brava», «Ескіз», «Канон», «Токката», «Гавот», «Марш», «Інтерлюдія» і «Танець». Цікавий і підзаголовок творів «10 музичних малюнків», який ще раз підкреслює, що він є не детальним описом сюжету казок, а декількома своєрідними «замальовками».

Є твори, програмною основою для яких стали вірші Т. Шевченка. Наприклад, у циклі І. Шамо «Тарасові думи» перед кожною п'єсою звучить уривок з віршів Т. Шевченка: «Нічого кращого немає, як та матір молода», «Гомоніла Україна», «Серцем лину в темний садочок на Україну», «Кайдани порвіте», «Серед степу широкого». У циклі

Ф. Надененко «Гайдамаки», який є узагальненим типом програмності, п'єси опосередковано пов'язані з поемою, проте мають гранично узагальнені назви — «Ноктюрн», «Інтермеццо» — і не означають той або інший епізод літературного першоджерела.

Поширення у творчості композиторів другої половини ХХ ст. були цикли фортепіанних мініатюр для дітей. Саме у сфері дитячої музики в означений період з'являлися твори високого художнього рівня, що дозволяло значно розширити педагогічний і концертний репертуар юних музикантів.

До таких дитячих альбомів, наприклад, належить «Мозаїка» Г. Сасько. У циклі сім п'єс, які представляють різноманітні жанри. Це і картини природи («Синиця за вікном», «Перший пролісок»), і казкові образи («Дідова казка», «Крижаний палац Снігової королеви»), і жанрові п'єси («Поліфонічна п'єса», «Веснянка», «Народна оповідь»).

У своєму дитячому альбомі Г. Сасько звертається і до джазу. П'єси «Граю джаз» поділяються на три основні типи: «Реттайм», «Блюз», «Джаз-вальс». В альбомі також використовуються «класичні» жанри, написані в джазовій манері, і програмні п'єси, у яких композитор використовує музичні особливості джазової музики («Східний награш», «Метелики над кольорами», «Джерельце»).

«Альбом п'єс для фортепіано» у двох зошитах А. Костіна позиціюється автором як навчальний посібник, що складається з музики різної складності — як для учнів дитячої музичної школи, так і студентів музичних коледжів. Водночас, кожна п'єса супроводжується не лише образними преамбулами автора, а й методичними коментарями. Обидва зошити «Альбому» є специфічною композицією «циклу в циклі». Водночас цілісності альбому надає творчий задум (практично всі п'єси циклу так чи інакше присвячені сім'ї композитора), а також обрамлення: перший зошит починається п'єсою «Привіт», а інший завершується п'єсою «Пока». Перший зошит охоплює цикли «Таємниці степових курганів», «Триптих», «Балетна сюїта», а також «Хоровод», «Фуга in C», «Біг підтюпцем» і «Бурлески». Водночас практично кожному п'єсу композитор присвячує близьким людям, часто не обмежуючись поясненням. Так, «Триптих», що складається з п'єс «Prelude», «Fuga» і «Postlude» композитор присвячує «улюбленому онукові Богдану» і пише на тему «В — С — G — D — A — H»; «Балетну сюїту» — «дорогій і улюбленій онучці Дашутці» і пише на тему «D — A — Es — C — H — A». Другий зошит містить чотири фортепіанні цикли, серед яких два «дорослих» і два «дитячих». До «дорослих» можна віднести «Три етюди-картини» («Бузкове вино», «Місячні ванни» і «Діва біля вікна одна задумлива сиділа»), які композитор присвячує своїй дружині, «Музичний портрет» («Очі, як

два бездонні озера», «Палкі вуста», «Шия лебедина», «Пустощі і меланхолія», «Гнучкий стан», «Легка хода», «Пігмаліон і Галатея»), присвячені доньці Олександрі. До «дитячих» циклів відносяться «Андрійкова карусель» («Карусель, на якій катаються діти», «Так-так-так», «Тік-так, тік-так, тік-так», «Оліна обручка», «Алло-алло-алло», «Улюблений кіт — Макс», «Дзига», «Гойдалки», «Колискова») і «Андрійкові вироби» («Слоненятко», «Черепашка», «Папуга», «Баран», «Втомлений Дід Мороз», «Веселий потяг»), які композитор присвячує онукові і використовує музичну анаграму «А — Н — D — R — Es — C — Н — А».

Цикл Я. Фрейдліна «Шість характерних п'єс для фортепіано» («Здивування», «Витівки», «Смуток», «Лють», «Посмішка», «Іронія») не можна охарактеризувати як дитячу музику через їхню високу технічну складність, але вивчення їх буде корисним піаністам, котрі навчаються в музичних коледжах, через яскраву образність кожної з п'єс.

У циклах, джерелом натхнення яких стали твори образотворчого мистецтва, композитори або прямо означають твір художника, що послугував основою для п'єс, або використовують назву з області образотворчого мистецтва (найчастіше — живопису).

Такий задум покладений у циклі І. Шамо «Картини російських живописців». Програмою для п'єс циклу стали шість картин російських живописців: «Трійка» І. Голікова, «Літній вечір» і «Володимирка» І. Левітана, «Ранок у лісі» А. Рилова, «Берізка» М. Нестерова і «На гулянці» Б. Кустодієва. У п'єсі «Трійка» композитор використовує звукообразальні прийоми, за допомогою яких передає дзвін бубонців. Ефект поступового наближення і віддалення трійки виникає завдяки динамічним і фактурним засобам. «Літній вечір» у жанровому аспекті є ноктюрном, у п'єсі «Ранок у лісі» знову використовуються звукообразальні прийоми, цього разу для передачі звуків природи (шум вітру, спів птахів), що пробуджується. Різко контрастує серед п'єс циклу його драматична кульмінація — «Володимирка». У повній відповідності до образного підтексту мальовничого першоджерела (володимирка — дорога, по якій каторжани йшли до Сибіру) п'єса витримана в строгому і яскраво драматичному характері, в основі її тематизму — стилізована пісня каторжан. «Берізка» є ще однією пейзажною замальовкою, написаною цього разу в імпресіоністському дусі. Завершує цикл яскрава і святкова п'єса «На гулянці», що являється жанровою замальовкою в народному дусі.

Окрему групу фортепіанних циклів становлять твори, програмою яких стали різні історичні події або архітектурні пам'ятки.

Цикл Г. Сасько «Відгомони століть» присвячений пам'ятним місцям Києва. У ньому вісім п'єс, у кожній набули відображення архітек-

турні пам'ятки, пов'язані з важливою історичною подією, з повагою до духу старовини: «Городище Кия», «Весняні хороводи на Болонії», «Софія Київська», «Бабин торжок», «Каплиця над Почайною», «Аскольдова могила», «Таємниці лаврських печер», «Свято на Всеволодовому пагорбі».

Фортепіанний цикл М. Скорика «У Карпатах» є деяким проміжним варіантом між дитячим альбомом (призначеним для виконання учнями музичної школи), циклом і обробками народних пісень. Композитор надає своїм творам підзаголовок — «п'єси на основі українських народних пісень» і відповідні назви: «У Карпатах», «Весела прогулянка», «У горах», «Дощик», «У лісі», «Зайчик», «Зозуля», «Струмочок», «Танець», «Ведмідь», «Марш», «Колискова», «Веснянка».

Однією з важливих тенденцій, характерних для вітчизняної музики другої половини ХХ ст., є прагнення до освоєння досвіду західної музичної культури. У жанрі фортепіанної мініатюри це зумовлює появу унікальних творів, які Н. Говар називає «індивідуальними проектами». Крім того, до творів цього типу слід віднести і п'єси, оригінальність концепції яких не дозволяє долучити їх до якого-небудь із вищезгаданих типів.

Попри назву циклу В. Годзяцького «Характерні сцени», можливо віднести його до цієї жанрової групи. Це рішення пов'язане, передусім, з оригінальним задумом: кожна з семи п'єс композитор присвячує своїм «побратимам по цеху». «Жіночі п'єси» композитор присвячує С. Чуйко, М. Валаханович, О. Белостоцькій і називає, відповідно, «Перша грація», «Друга грація» і «Третя грація». «Чоловічі п'єси» дістають різноманітніші назви. Так, частина, присвячена В. Губі, носить назву «Ексцентрик», В. Сильвестрову — «Осяяння», а п'єсу «Діалог» В. Годзяцький присвячує відразу двом композиторам — С. Бурого і Н. Ненайдоху. Водночас «жіночі» п'єси чергуються з «чоловічими».

Висновки. Таким чином, можна зазначити, що в процесі розвитку жанр циклу фортепіанних мініатюр змінювався, однак зберігши деякі константні ознаки. Водночас вони ідентичні для композиторів різних національних шкіл і поколінь: переважне використання в п'єсах циклу невеликих за розмірами структур, збереження в кожній з його частин одного образу.

У творчості вітчизняних композиторів другої половини ХХ ст. спостерігається зміна музичної мови і образного змісту творів. Цикли фортепіанних мініатюр у творчості українських композиторів другої половини ХХ ст. поєднують традиційні і новаторські ознаки. До традиційних компонентів мініатюри слід віднести такі її особливості, як тенденція до циклізації, лаконізм форми при вичерпному розкритті в її рамках образного змісту. До новаторських — розширення образного змісту, поява

нових жанрово-стильових різновидів, наприклад, так званих «індивідуальних проєктів», а також використання різної композиторської техніки (додекафонії, джазової імпровізації, сонористики, мінімалізму).

Найзатребуванішим типом мініатюри, як і в XIX ст., є програмний тип циклу. Водночас програмність може бути різноманітною. Значну частину циклів програмних мініатюр становлять твори для дітей, які входять до педагогічного репертуару. Джерелом натхнення програмних циклів є твори образотворчого мистецтва, історичні події або архітектурні пам'ятки. Значну групу творів складають цикли, в основі яких — літературне першоджерело.

Отже, розвиток жанру програмних циклів фортепіанних мініатюр у другій половині XX ст. є особливим етапом, для якого характерно поєднання різних виразних систем, жанрова індивідуалізація, а для багатьох авторів мініатюра стає своєрідною творчою лабораторією, у якій відточуються різноманітні прийоми композиторської майстерності. Жанр програмних циклів фортепіанних мініатюр є самодостатнім і здатним відбити глибокі філософські ідеї або стати основою для віддзеркалення внутрішнього світу композитора.

Розглянувши лише деякі питання, що стосуються розвитку жанру програмних циклів фортепіанних мініатюр українських композиторів другої половини XX ст., можна констатувати, що тема є перспективною і надзвичайно важливою.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням специфіки жанру програмних та не програмних циклів фортепіанних мініатюр українських композиторів XX — початку XXI ст.

Список посилань

- Башарова, И. (2008). Герои и персонажи фортепианных пьес С. Губайдулиной для детей. *Проблемы музыкальной науки*, 2, 111–117. Киев.
- Говар, Н. (2013). *Фортепианная миниатюра в творчестве отечественных композиторов второй половины XX — начала XXI вв.: проблемы стиля и интерпретации*. (Автореф. дис. ...канд. искусствовед.: спец. 17.00.02 — муз. искусств). Московская государственная консерватория. Москва.
- Клин, В. (1980). *Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977)*. Київ: Музична Україна.
- Ніколаї, Г. *Українська фортепіанна музика як феномен культури XX століття*. Відновлено з <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-74814748-3cd1-4e9a-83f1-bf3363249e96>.
- Програмна музика*. Відновлено з http://leksika.com.ua/13090220/ure/programna_muzika
- Рябуха, Н. О. (2004). *Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX–XX століть)*.

- (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 — теорія та історія культури). Харківська державна академія культури. Харків.
- Рябуха, Н. (2002) Семантические функции жанра миниатюры в музыкальной культуре. *Культура України: Сборник научных трудов*, Вып. 10, Искусствоведение. Философия, 163–170. Харьков.
- Ручьевская, Е. (1990). Цикл как жанр и форма. *Форма и стиль: Сборник научных трудов*. Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 129–174. Ленинград.

References

- Basharova, I. (2008). Heroes and characters of piano plays by S. Gubaidulina for children. *Problemy muzykalnoy nauki*, 2, 111–117. Kyiv. [in Russian].
- Govar, N. (2013). *Fortepiannaya miniatyura v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov vtoroy poloviny 20th — nachala 21st vekov : problemy stilya i interpretatsii*. (Avtoref. Dis. ... kand. Iskusstvoved. : spec. 17.00.02 — muz. Iskusstv). Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. Moskva. [in Russian].
- Klyn, V. (1980). *Ukrainian Soviet Piano Music (1917–1977)*. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
- Nikolai, H. *Ukrainian piano music as a phenomenon of XX century culture*. Retrieved from <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-74814748-3cd1-4e9a-83f1-bf3363249e96>. [in Ukrainian].
- Program music*. Retrieved from http://leksika.com.ua/13090220/ure/programna_muzika. [in Ukrainian].
- Riabukha, N. O. (2004). *Miniature as a Phenomenon of Music Culture (a case study of the piano works by Ukrainian composers of the late 19th — 20th centuries)*. (Author's dissertation... Candidate of Arts Degree: Special 17.00.01 — Theory and History of Culture). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Riabukha, N. (2002) Semantic functions of the miniature genre in music culture. *Kultura Ukrainy: collection of scientific papers*, Issue 10, Iskusstvovedenie. Filosofiya, 163–170. Kharkiv. [in Russian].
- Ruchevskaya, E. (1990). The cycle as a genre and form. *Forma i stil: collection of scientific papers*. N. A. Rimsky-Korsakov Leningrad State Conservatory, 129–174. Leningrad. [in Russian].

Надійшла до редколегії 9.01.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.16

УДК 37.013.73

М. Є. Кеба, старший викладач, кафедра бальної хореографії, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

keba.kiev@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0003-4468-0944>

СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В СПОРТИВНОМУ БАЛЬНОМУ ТАНЦІ

Досліджено специфіку створення художнього образу в спортивному бальному танці. Здійснено мистецтвознавчий аналіз художньо-естетичних та знаково-символьних аспектів спортивного бального танцю. Розглянуто особливості створення художнього образу відповідно до специфіки знаково-символьної пластичної системи спортивного бального танцю. Виявлено, що художній образ у спортивному бальному танці проявляється в його емоційній наповненості, змістовній характерності та виразально-зображальних елементах. Кожний танець європейської й латиноамериканської програми має власну драматургію, яка визначає певний ракурс у розкритті образу пари, відповідно до темпу, ритміко-мелодійної структури, техніки руху.

Ключові слова: спортивний бальний танець, художній образ, знаково-символьна система.

М. Е. Кеба, старший преподаватель, кафедра бальной хореографии, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

СОЗДАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В СПОРТИВНОМ БАЛЬНОМ ТАНЦЕ

Исследовано специфику создания художественного образа в спортивном бальном танце. Осуществлен искусствоведческий анализ художественно-эстетических и знаково-символьных аспектов спортивного бального танца. Рассмотрено особенности создания художественного образа в соответствии со спецификой знаково-символьной пластической системы спортивного бального танца. Выявлено, что художественный образ в спортивном бальном танце проявляется в его эмоциональной наполненности, содержательной характерности и выразительно-изобразительных элементах. Каждый танец европейской и латиноамериканской программы имеет свою драматургию, которая определяет ракурс в раскрытии образа пары, соответствующая темпу, ритмико-мелодической структуре, технике движения.

Ключевые слова: спортивный бальный танец, художественный образ, знаково-символьная система.

M. Ye. Keba, senior lecturer, Ballroom Choreography Department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

CREATING AN ARTISTIC IMAGE IN SPORTS BALLROOM DANCE

The aim of this paper is to identify the specific features of creating an artistic image in sports ballroom dancing based on an art criticism analysis of its sign symbolic flexible system.

Research methodology. The method of artistic and stylistic analysis was applied, which helped to identify and substantiate the leading trends in sports ballroom dance in the early twentieth century; typological method (for analyzing the interpretation of an artistic image in choreography); semiotic method (for the study of sports ballroom dance as a unique symbolic system); cognitive method (to justify the uniqueness of the artistic image in sports ballroom dance, the specific features of the sublimation of artistic thinking and the figurative vision of dancers); a method of aesthetic and art history analysis, which helped to identify the artistic and philosophical and aesthetic vector of understanding sports ballroom dance.

Results. The study reveals that the artistic image in sports ballroom dance is manifested in its emotional fullness, substantial character and expressive-graphic elements. Each dance of the European and Latin American program has its own drama, defining the angle of disclosing the image of the couple, the corresponding pace, rhythmic and melodic structure, character and technique of movement. Current trends in sports ballroom dance show the synthesis of reality and dance in artistic images — in accordance with the specific character of this type of choreography, the artistic image is a natural continuation of ballroom dance, the relationship between a man and a woman dominating in it, which are expressed by unique means of choreographic expression, due to a characteristic feature of dance vocabulary.

Novelty. An art history analysis of the artistic, aesthetic and symbolic aspects of sports ballroom dance has been carried out; the features of creating an artistic image in accordance with the specific features of the sign symbolic flexible system of sports ballroom dancing are revealed.

The practical significance. Information which is given in this article can become useful the Ukrainian experts and people on the ground of art in the context of involving it to educational and scientific appeal.

Keywords: *sports ballroom dance, artistic image, symbolic system.*

Постановка проблеми. Створення художнього образу — одне з найголовніших завдань танцюристів під час підготовки до виступу, оскільки спортивний бальний танець поза образністю зводиться до технічності виконання — комбінування рухів, що не мають сенсу. Образний танець навпаки — «одухотворює» техніку виконання і становить самостійний виражальний засіб для розкриття змісту.

Спортивний бальний танець — молодий вид хореографічного мистецтва, науково-теоретична база якого наразі перебуває на стадії формування. Актуальність статті зумовлена необхідністю осмислення специфіки використання знаково-символьної пластичної системи

спортивного бального танцю в процесі створення художнього образу з позицій сучасного мистецтвознавства.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Створення художнього образу в хореографічному мистецтві — надзвичайно складна та важлива тема, що неодноразово ставала предметом наукового дослідження вітчизняних та зарубіжних науковців. Наприклад, Н. Семенова в науковій публікації «Особливості втілення видатними українськими балетними хореографічними образів національних балетних вистав XX ст.» (2012) розглядає специфіку пластичного втілення хореографічних образів у контексті національного балетного театру; Є. Щербак у публікації «Значення художнього образу в хореографічному мистецтві» (2014) досліджує місце та значення художнього образу в мистецтві танцю, визначаючи вплив та взаємозв'язок основних культурних традицій на зміну образів у творах мистецтва в історичній ретроспективі; В. Литвиненко в статті «Створення театралізовано-художнього образу сучасника в народно-сценічному танці» (2017) аналізує особливості виразально-зображальних засобів у процесі здійснення сценічної постановки народного танцю, головним героєм якої є художньо-сценічний образ сучасника. Проте, попри посилення уваги українських мистецтвознавців до означеної тематики, у вітчизняному науковому вимірі естетичні питання хореографічного мистецтва ще не набули належного висвітлення, а проблематику створення художнього образу в спортивному бальному танці досі практично не вивчено.

Мета статті — виявити специфіку створення художнього образу в спортивному бальному танці на основі мистецтвознавчого аналізу його знаково-символьної пластичної системи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Спортивний бальний танець позиціюється сучасними мистецтвознавцями як порівняно новий вид мистецтва, синтетичне поєднання хореографії та спорту, що в художньому аспекті характеризується надзвичайно розвинутою пластичною мовою та образною системою (Бакина, 2007, с. 18).

Попри тісний зв'язок з фізичною культурою, що проявляється в багатьох об'єктивних та суб'єктивних факторах (немало практиків розглядають змагальні танці як артистичний вид спорту; синтетичний вид спорту, що передбачає досягнення спортивних результатів), сучасний бальний танець — твір, наділений властивостями мистецтва (Дегтярева, 2012, с. 117).

Поняття художнього образу в контексті спортивного бального танцю надзвичайно складне та багатоаспектне. У класичній естетиці існує чітко сформоване визначення образної природи мистецтва загалом та художнього образу зокрема. В. Бичков визначає художній образ як органічну духовно-ейдейтичну цілісність, що виражає та репрезентує

певну реальність у модус більшого чи меншого ізоморфізму (подібність форми) і реалізується у своїй повноті лише в процесі естетичного сприйняття конкретного твору мистецтва конкретним реципієнтом у його внутрішньому світі (Бычков, 2008, с. 95).

Відповідно до класичної естетики, естетичне вираження спортивного бального танцю проявляється в емоційно-спонукальному вираженні — художньому вираженні, що оснований на художній образності та художньому символізмі, тобто вираженні, що зводить реципієнта до метафізичної реальності та супроводжується духовною радістю й естетичною насолодою.

Художній образ виникає у внутрішньому світі суб'єкта лише в процесі сприйняття конкретної форми твору мистецтва (Бычков, 2008, с. 93). У контексті спортивного бального танцю він становить зміст хореографічного виступу, який позиціюється як процес становлення форми — системи внутрішньої організації змісту, що базується на чуттєвості сприйняття.

Осмилення художнього образу в спортивному бальному танці ґрунтується на відповідному позиціюванні художнього змісту конкурсного виступу (танцю) як джерела дійсності.

Відповідно до визначення форми та змісту спортивного бального танцю як двох діалектично пов'язаних понять, котрі утворюють принцип єдності, забезпечуючи створення цілісної системи внутрішніх зв'язків, поєднуючи елементи означеного виду хореографічного мистецтва у загальний контекст (за І. Іоханесом), формою спортивного бального танцю є його організація, матеріал та структура, що сприяють прояву художньої ідеї танцювального твору, а зміст, через засоби хореографічної виразності, використані танцюристами, вказує на те, що саме вони виражають та відображають (Іоханнес, 2001, с. 38).

На думку І. Бодунової, знаково-символьна природа танцю дозволяє йому функціонувати в суспільстві як самобутній текст. Відповідно, знаково-символьний зміст спортивного бального танцю в діахронічному та синхронному аспектах, у контексті загального сенсу культурно-процесуального континууму, виражає його комунікативну природу. На основі дослідження знаково-символьного та текстологічного змісту танцю науковець констатує, що танець — це знакова система, здатна об'єктивувати культурні змісти, і завдяки їй танцювальна культура набуває власних форм, стає реальністю (Бодунова, 2015, с. 17).

Оскільки специфіка танцю як виду мистецтва передбачає створення художніх образів засобами пластичної культури виконавця (рухів, жестів, міміки та безперервної ритмічно чіткої зміни виразних положень тіла), художній образ у спортивному бальному танці втілюється

за допомогою складної знаково-символьної пластичної системи, котра характерна для цього виду мистецтва. На думку дослідників, у рухах танцюристів закодовано семіотичні знаки, що символізують чоловіче та жіноче начало (Бакина, 2007, с. 20).

Відповідно до одного з найвідоміших трактувань образу в хореографії, запропонованого Р. Захаровим — «конкретний характер людини плюс сума його ставлення до навколишньої дійсності, що проявляється в діях та вчинках, визначених драматургічною дією», процес створення художнього образу позиціонується деякими дослідниками як змалювання в танці дії або характеру, втілення на основі достовірного вираження почуття певної ідеї (Марченкова, Марченков, 2013).

У контексті нашого дослідження позиціонуємо художній образ у спортивному бальному танці як сенсоутворююче естетичне поняття, що сприяє визначенню ступеня художньої значимості.

М. Сахно наголошує, що техніка виконання спортивного бального танцю не є безпосередньо самим танцем та секретом музикальності виконання, а відіграє лише допоміжну роль у процесі самовідчуття виконавця в танці (Сахно, 2012, с. 226).

Відповідно до специфіки, художній образ у спортивному бальному танці априорі не може мати яскраво вираженої сюжетної основи, як, наприклад, у класичному балеті, що вирізняється надзвичайно глибоко опрацьованими образами героїв та можливістю обирати і втілювати засобами хореографічної виразності практично будь-яку тему. Основою художньої образності спортивного бального танцю, що позбавлена філософського узагальнення, літературних персонажів та сюжетів, є *дуетність*, оскільки вся система образів танцю, першочергово призначеного для парного виконання, оснований на взаємодії чоловічого та жіночого образів, їх гармонійного спілкування або конфліктів характерів.

Сучасні тенденції спортивного бального танцю засвідчують синтезування дійсності (взаємовідносини між людьми) та танцю в художніх образах — відповідно до специфіки цього виду хореографічного мистецтва. Це — природне продовження бального танцю, домінуючим у ньому є взаємовідносини між чоловіком та жінкою — вони виражаються унікальною лексикою — певними *па* та *позами*.

Під час чемпіонатів зі спортивного бального танцю зберігається властива сценічній хореографії та балетному театру схема — актор, котрий діє на сценічному майданчику, сценографія, що відповідає місцю дії, глядач, який сприймає хореографічну постановку. С. Труфанов акцентує на тому, що образне уявлення предмета, яке виникає в глядача під час споглядання танцювального виступу, проявляється передусім завдяки здатності людини отримувати відчуття від предметів навколишнього світу (апріорні форми чуттєвості) (Труфанов, 2017, с. 66).

Відповідно до останніх світових тенденцій розвитку спортивного бального танцю, посилюється естетично-моральне сприйняття виступу танцюристів, що є результатом дії образу художнього твору. Танець, як продукт творчості, який має форму та зміст, наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. поступово втратив змістовний аспект, проте наразі відтворення стосунків між чоловіком та жінкою, специфічні поведінкові прийоми, властиві часу та місцю появи кожного з танців європейської та латиноамериканської програми, виражені лексикою спортивного бального танцю з метою створення художнього образу, набувають важливого значення. На думку дослідників, підвищенню «естетизованості» спортивного бального танцю сприяє «висока конкурента насиченість» (Сахно, 2012, с. 226).

За М. Храпченко (1986, с. 66–67), існують чотири складові сфери в процесі розкриття художнього образу — узагальнення та відображення елементів дійсності, реальних властивостей, людських уявлень про навколишній світ, розкриття духовного світу людини; вираження емоційного ставлення стосовно об'єкта творчості; втілення краси життя, досконалого, ідеального, естетично вагомого предметного світу; внутрішня установка на глядацьке сприйняття і потенційна сила естетичного впливу. Оскільки в мистецтві художній образ складається з чотирьох, наведених вище, гармонійно співвіднесених та взаємодіючих параметрів, подібний підхід доцільний і стосовно спортивного танцю.

Провідним аспектом спортивного бального танцю є емоційно-особистісне спілкування, оскільки цей вид діяльності існує на межі мистецтва та спорту.

Спортивний бальний танець оптимально реалізує властиві йому функції, зокрема естетичну, пізнавальну, інформаційну, регулятивну, семіотичну та виховну.

Естетична функція хореографічного мистецтва підтверджує статус бального танцю як соціокультурного та художнього феномену. Відповідно, композицію спортивного бального танцю доцільно розглядати як процес його створення, що має естетичну та художню цінність. Специфіку відображення спортивного бального танцю як засобу пізнання світу через художні образи засвідчує пізнавальна функція хореографічного мистецтва. Безпосередній зв'язок між пізнавальною та інформаційною функцією хореографічного мистецтва сприяє отриманню та передаванню соціального досвіду через знакову систему культури (у цьому випадку — лексику спортивного бального танцю).

Маючи власну образну систему, спортивний бальний танець, відповідно до його закономірностей, в умовній хореографічній формі відображає явища життя. На нашу думку, доцільно позиціювати спортивний

бальний танець як один із жанрів хореографічного мистецтва, специфічну форму репрезентації дійсності.

У контексті специфіки спортивного бального танцю особливої ваги набуває симбіоз віртуозного володіння технікою виконання та внутрішнього змісту музичного супроводу — художній образ виникає в процесі поєднання внутрішнього та зовнішнього, репрезентації своєрідної та унікальної кінетичної схеми почуттів, у якій пластика стає засобом для його створення.

Висновки. Отже, художній образ у спортивному бальному танці проявляється в його емоційній наповненості, змістовній характерності та виразально-зображальних елементах.

Кожний танець європейської та латиноамериканської програм має власну драматургію, що визначає певний ракурс у розкритті образу пари, відповідно до темпу, ритміко-мелодійної структури, характеру та техніки руху.

Сучасні тенденції спортивного бального танцю засвідчують синтезування дійсності та танцю в художніх образах — відповідно до специфіки цього виду хореографічного мистецтва, що є природним продовженням бального танцю. Домінуючим у ньому є взаємовідносини між чоловіком та жінкою, які виражаються унікальними засобами хореографічної виразності, зумовленими специфікою танцювальної лексики.

Список посилань

- Бакина, С. (2007). *Эротизм в хореографическом искусстве. Исторический и современный аспект* (Автореферат дис. канд искусствоведения: 17.00.01). Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. Санкт-Петербург.
- Бичков, В. В. (2008). Постклассическая эстетика: к вопросу о формировании современного эстетического знания. *Философский журнал*, 1, 90–108.
- Бодунова, И. И. (2015). *Европейский бальный танец в контексте белорусской культуры*. (Автореферат дис. канд. культурологии: 24.00.01). Белорусский государственный университет культуры и искусств. Минск.
- Дегтярева, Е. Ю. (2012). Популяризация бальных танцев и перспективы их дальнейшего развития. *Вестник МГУКИ*, 3(47), 115–119.
- Иоханнес, И. (2001). *Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах*. Москва: Изд. Д. Аронов.
- Марченкова, А. И., Марченков, А. Л. (2013). Художественный образ в хореографическом искусстве. *Актуальные задачи педагогики: материалы III Междунар. науч. конф.* (г. Чита, февраль 2013 г.). Чита: Издательство Молодой ученый. Восстановлено из <https://moluch.ru/conf/ped/archive/67/3357/>.
- Сахно, М. В. (2012). Категоріальний апарат конкурсної хореографії. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. *Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*, 18 (1), 224–227.

- Труфанов, С. Н. (2017). О содержании «Трансцендентной эстетики» И. Канта. *Философская школа*, 1, 62–71.
- Храпченко, М. (1986). *Горизонты художественного образа*. Москва: Художественная литература.

References

- Bakina, S. (2007). *Eroticism in choreography. Historical and modern aspect*. (Abstract of Ph.D. dissertation). St. Petersburg: St. Petersburg University for the Humanities of Trade Unions. [in Russian].
- Bichkov, V. V. (2008). Postclassical aesthetics: on the issue of the formation of modern aesthetic knowledge. *Filosofskij zhurnal*, 1, pp. 90–108. [in Russian].
- Bodunova, I. I. (2015). *European ballroom dance in the context of Belarusian culture*. (Abstract of Ph.D. dissertation). Minsk: Belarusian State University of Culture and Arts. [in Russian].
- Degtyareva, E. Yu. (2012). Popularization of ballroom dancing and the prospects for their further development. *Vestnik MGUKI*, 3 (47), pp. 115–119. [in Russian].
- Johannes, I. (2001). *The art of a form. My foresight in the Bauhaus and other schools*. Moscow: D. Aronov Publisher. [in Russian].
- Marchenkova, A. I., Marchenkov, A. L. (2013). Artistic image in choreography. *Aktua'nye zadachi pedagogiki: materialy III Mezhdunar. nauch. konf.* (Chita, February 2013). Chita: Izdatelstvo Molodoy uchenyi. Retrieved from <https://moluch.ru/conf/ped/archive/67/3357/>. [in Russian].
- Sakhno, M. V. (2012). Categorical apparatus of competitive choreography. Ukrainian culture: past, present, ways of development. *Naukovi zapysky Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu*, Issue 18 (1), pp. 224–227. [in Ukrainian].
- Trufanov, S. N. (2017). On the content of “Transcendental Aesthetics” by I. Kant. *Filosofskaja shkola*, Issue 1, pp. 62–71. [in Russian].
- Khrapchenko, M. (1986). *Horizons of an artistic image*. Moscow: Hudozhestvennaya literatura. [in Russian].

Надійшла до редколегії 18.01.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.17

УДК 793.31.01:398(161.2)

С. В. Куценко, кандидат педагогічних наук, доцент, Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, м. Умань
kutsenko.udpu@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-0574-786X>

І. Ю. Опацький, кандидат історичних наук, викладач, Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, м. Умань
igor.opatskiy@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6786-3295>

Н. В. Пиж'янова, кандидат мистецтвознавства, доцент, Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, м. Умань
pyzhianova89@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9347-6566>

ДОСЛІДЖЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ УКРАЇНИ: ПРОБЛЕМАТИКА ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Досліджено проблему професійного збору та реконструкції хореографічного фольклору України. Розглянуто формування науково-теоретичної бази і проведення системних науково-дослідних робіт, покликаних висвітлити питання архаїчного синкретизму, національної філософії, а також найдавніших культурних артефактів, лексики, пластики жестової мови, відображених у фольклорному танці. Охарактеризовано діяльність провідних мистецтвознавців, фольклористів, хореографів, котрі зробили значний внесок у його збереження. Визначено особливості, що зумовлюють специфіку методики дослідження українського фольклорного танцю. Окреслено методи дослідження та методологію запису танцювального фольклору в польових умовах.

Ключові слова: *хореографічний фольклор, український танець, танцювальна культура, польові дослідження, методологія дослідження хореографічного фольклору.*

С. В. Куценко, кандидат педагогических наук, доцент, Уманский государственный педагогический университет имени Павла Тычины, г. Умань

И. Ю. Опацкий, кандидат исторических наук, преподаватель, Уманский государственный педагогический университет имени Павла Тычины, г. Умань

Н. В. Пыжьянова, кандидат искусствоведения, доцент, Уманский государственный педагогический университет имени Павла Тычины, г. Умань

ИССЛЕДОВАНИЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ФОЛЬКЛОР УКРАИНЫ: ПРОБЛЕМАТИКА И МЕТОДОЛОГИЯ

Исследована проблема профессионального сбора и реконструкции хореографического фольклора Украины. Рассмотрено формирование научно-теоретической базы и проведение системных научно-исследовательских

работ, призванных осветить вопрос архаического синкретизма, национальной философии, а также древнейших культурных артефактов, лексики, пластики жестового языка, отраженных в фольклорном танце. Охарактеризована деятельность ведущих искусствоведов, фольклористов, хореографов, которые внесли значительный вклад в его сохранение. Определены особенности, обуславливающие специфику методики исследования украинского фольклорного танца. Определены методы исследования и методология записи танцевального фольклора в полевых условиях.

Ключевые слова: хореографический фольклор, украинский танец, танцевальная культура, полевые исследования, методология исследования хореографического фольклора.

S. Kutsenko, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University, Uman

I. Opatskyi, Candidate of Historical Sciences, lecturer, Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University, Uman

N. Pyzhianova, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University, Uman

THE RESEARCH OF CHOREOGRAPHIC FOLKLORE OF UKRAINE: ISSUES AND METHODOLOGY

The aim of this article is to study a scientific and theoretical base and conduct systematic research work designed to highlight the issue of archaic syncretism, national philosophy, as well as the ancient cultural artifacts, vocabulary, the sense of rhythm of the sign language, reflected in folklore dance. The objective of the paper is the scientific substantiation of the issue of research and methodology of preservation of choreographic folklore of Ukraine.

Research methodology is based on the application of historical, culturological, art and biographical approaches as well as complex use of methods of analysis, synthesis and generalization that enabled to analyze and substantiate the necessity and the ways of preservation of folk choreographic heritage of Ukraine.

Results. The author describes the activities of leading art critics, folklorists, choreographers who have made a significant contribution to the preservation of choreographic folklore of Ukraine. The special considerations relating to the specificity of the methodology of studying Ukrainian folklore dance are determined. The research methods and methodology of recording folklore in the field are defined. The conducted research makes it possible to argue that the cultural and ethnic image of modern Ukraine is characterized by the great diversity due to its large territory, natural, geographical, socio-cultural and other differences. Today it is especially important to differentiate the dance culture. This is due to the fact that each region of this country in its own way is very original and interesting, including in terms of choreography. Thus, the comprehension of national folklore in the historical dynamics and its embodiment in the choreographic art in the context of regional culture is an urgent task of the present time.

Novelty consists in expanding the scientific knowledge in the context of developing and improving the methodology of studying Ukrainian folklore.

The practical significance of this study is in the use of its materials as a guide for teaching the choreographic folklore of Ukraine in the field.

Keywords: *choreographic folklore, Ukrainian dance, dance culture, field studies, methodology of studying choreographic folklore.*

Актуальність теми дослідження. Відомо, що фольклор завжди був підґрунтям, генетичним корінням національної культури, що органічно поєднує традиційну і природну ідентичність. Хореографічний фольклор — джерело розвитку різних напрямів хореографічного мистецтва. Нині в умовах поширення глобальної масової культури танцювальне мистецтво має нагальну потребу в життєдайному джерелі народного танцю, прагне до збагачення смислових, жанрових і лексичних ресурсів професійної хореографії. Фольклор, як будь-який вид мистецтва, — не застигла субстанція. Це жива народна творчість, що потребує систематичного вивчення.

Постановка проблеми. У сучасному мистецькому просторі традиційна танцювальна культура етнографічних регіонів України, що сформувалася на основі локальних етнічних відмінностей суспільства, потребує ґрунтовного осмислення, дослідження та збереження її унікальних зразків. Тиск шоуменізації та видовищності, переважання тілесного над духовним свідчить про відрив сучасного суспільства від коренів мистецтва, багатой скарбниці національного народного та побутового танцю. Високе мистецтво вступає в драматичний поєдинок з потоком масової культури, що охопила багато континентів індустріально-технологічної цивілізації. Як біфункціональний, синкретичний, поєднуючий практичне і духовне, український хореографічний фольклор володіє багатством змісту, видовим і жанровим розмаїттям. У розвитку українського національного мистецтва фольклор завжди відігравав значну роль. Цей фактор є специфічною ознакою його еволюції, зумовленою долею народу, його перманентною боротьбою за самобутність. Здатність фольклору протистояти деяким негативним явищам дійсності детермінується зверненням до нього в різні періоди історії. Український фольклорний танець як явище духовного життя пов'язаний своїм корінням з образами традиційної культури, етнокультурними процесами, зазнає багатовимірної еволюції, яка не має кінцевої точки, що відображатиме життя людського духу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить про існування різних підходів до вивчення окремих аспектів українського танцювального фольклору України. Серед дослідників є визнані авторитети, що здійснили вагомий внесок у науку про український народний танець, зокрема такі, як В. Авраменко, І. Антипова, Г. Боримська, К. Василенко, В. Верховинець, А. Гуменюк, А. Іваницький, С. Килимник, Ф. Колесса,

А. Кривохижа, Ю. Станішевський, П. Чубинський та ін. Зразки танцювальної спадщини окремих регіонів України представлено в працях О. Бігус, Р. Гарасимчука, Д. Демків, З. Сизоненка, Б. Кокуленка, С. Легкої, О. Помпи, Б. Стаська, І. Терешко, В. Тітова, В. Шухевича та ін.

Малочисельність систематичних досліджень із хореографічного фольклору України зумовлює те, що змістовна основа, семантичний код, функції, особливості пластики, жестової мови фольклорного танцю все ще є невивченими. Фольклорний танець з точки зору хореографічної фольклористики не досліджений. Цей принцип вивчення передбачає зважання на регіональні, тимчасові, просторові компоненти, а також охоплення в єдине дослідницьке поле світоглядної основи, символіки одягу, поезики мови і норм пластики, висвітлення вихованських традицій, імпровізацій, єдності ідей та рухів тіла, сюжетності і образності. Слід визнати, що хореографічний фольклор — нині один із найменше розвинених наукових напрямів в Україні. Саме тому окреслена проблема стала предметом дослідження колективу молодих науковців Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини в контексті розробки держбюджетної теми «Фольклористичні дослідження хорového виконавства та народного танцю Центральної України» (номер державної реєстрації 0119U002192).

Мета публікації — обґрунтувати проблеми дослідження та методології збереження хореографічного фольклору України.

Вклад основного матеріалу дослідження. Проблема збереження традиційної народної хореографії органічно пов'язана з професійними формами танцювального мистецтва. Тому каталогізація, систематизація, створення відеотек фольклорних танців — актуальне завдання сучасної науки. Без обліку та оволодіння знаннями про духовний зміст танцю, корінні методи його створення, без дотримання норм техніки і стилів народної пластики неможливе збереження, відродження етнічного вигляду танцю в сучасності. На часі актуальні проблеми щодо збереження автентичності народного танцю в цілому.

Нині постають питання професійного збору та реконструкції танцювального фольклору; створення кінетограм народних танців, які потребують сучасного технічного оснащення; створення фонду відео-теки танцювального фольклору, видання збірників із мовнографічним описом танців. Дотепер стало актуальним формування науково-теоретичної бази і проведення системних науково-дослідних робіт, з метою висвітлити питання архаїчного синкретизму, національної філософії, а також найдавніших культурних артефактів, лексики, пластики жестової мови, відображених у фольклорному танці.

І. Терешко зазначає, що, на жаль, сільський фольклор — народні пісні, танці, обряди — з кожним роком зникає із побуту місцевих жителів

і не замінюється нічим рівноцінним. Крім того, відходять у вічність носії цього безцінного національного скарбу. Такий стан зумовлює пошуки шляхів збереження та популяризації його зразків (Терешко, 2019, с. 136).

«Збирати танцювальний матеріал — це наш спільний обов'язок, оскільки тільки спільними зусиллями зможемо показати, яка красива, різноманітна й багата змістом ця галузь народної етнографії. Коли ми вивчимо самі й заохотимо інших вивчати справжній народний танець, то тим самим збережеться його правдива краса й відновиться його слава, яку заплямували пародисти українського танцю», — наголошував відомий дослідник українського танцю Василь Верховинець (Верховинець, 1990, с. 7).

Першопрохідцями досліджень танцювального фольклору України стали відомі етнографи, фольклористи кінця XIX — початку XX ст. Одним із перших, хто спробував здійснити мовнографічний запис українського танцю, був П. Чубинський (1839–1884). Власні фольклорно-етнографічні дослідження та залучення порівняльного матеріалу роблять його праці ледь не енциклопедичним посібником народної духовної культури. Він значно розширив межі досліджень, удосконалив збирання й опрацювання фольклору на науковій основі, зумів органічно поєднати історичні, статистичні, правові, економічні дані з глибинними фольклорними та етнографічними матеріалами. Допомогали етнографові і вчені: І. Новицький, О. Потебня, О. Кістяківський, М. Костомаров, В. Антонович та ін. (Чубинський, 1995, с. 5). Завдяки таланту, титанічній енергії та неабияким організаторським здібностям П. Чубинського за два роки підготовлено до друку семитомне видання «Праць етнографічно-статистичної експедиції в Західно-Руський край», «Календар Південно-Західного краю», декілька збірників та статей (Чубинський, 1995, с. 5).

Художні описи гуцульських танків представлено В. Шухевичем (1849–1915) у працях, присвячених вивченню історії, культури, етнографії та фольклору Гуцульського краю, його місця в історичному минулому України. Найвагомим етнографічно-фольклористичним дослідженням, яке свідчило зокрема і про танцювальну культуру, стало п'ятитомне видання «Гуцульщина» (1899–1908).

У контексті вивчення та запису гуцульських танців слід відзначити українського мистецтвознавця, музикознавця, етнолога Р. Гарасимчука (1900–1976). Результати досліджень зафіксовані в монографії «Народні танці українців Карпат», написаній на основі довголітніх польових досліджень. Монографія про гуцульські танці, видана польською мовою в 1939 р., визнана одним з кращих досягнень європейської хореології.

У післявоєнний час текст цієї праці вчений доповнив новими матеріалами і дослідженнями про бойківські й лемківські танці, які високо оцінив Павло Вірський. У радянський час ця унікальна праця не побачила світ, попри її високу оцінку фахівцями. Тепер це дослідження видається за авторським рукописом, який зберігається в архіві Інституту народознавства НАН України (Гарасимчук, 2008).

Елементи хореографії хороводів, танково-ігрових пісень презентовано етнографом, фольклористом, мистецтвознавцем, організатором наукових експедицій (1904–1906) В. Гнатиюком (1871–1926) у першому українському монографічному виданні «Гаївки» (1909). Поява збірника «Гаївки» В. Гнатиюка активно супроводжувалась відгуками відомих фольклористів та етнологів (І. Франка, Ф. Колесси, О. Чебанюка, Б. Романчука та ін.).

Надзвичайно цінне дослідження танцювального фольклору України здійснене провідним фольклористом В. Верховинцем (1880–1938). Науковий доробок «Теорія українського народного танцю» (Верховинець, 1919) здобув надзвичайно високу оцінку серед фольклорно-етнографічних досліджень. У цій праці фольклорист зібрав та систематизував надзвичайно цінний матеріал для правильної інтерпретації та розуміння українського танцю.

Внесок у збереження танцювального фольклору України зробив і запорізький хореограф-фольклорист З. Сизоненко — це праця «Віночок. Чотири українські народні танці» (Сизоненко, 1962), до якої увійшли народні сюжетні танці: «Ой зав'ю вінки», «Дощик», «Линець», «Метелиця».

Слід відзначити також вагомий внесок А. Гуменюка (1916–1982) у дослідження українських народних танців, результати якого відображені в працях «Народне хореографічне мистецтво України» (Гуменюк, 1963), «Українські народні танці» (Гуменюк, 1969) за ред. П. Вірського. Відомий фольклорист-хореограф записав понад 140 народних пісень і танців, які посідають провідне місце в культурно-мистецькому просторі України.

Не менш цінними в означеному аспекті є праці Є. Зайцева (1924–1995), опубліковані в книзі «Основи народно-сценічного танцю» (Зайцев, 1976). Автор описав методику виконання близько двох сотень рухів, а також танців Центрального та Західного регіонів України.

Без перебільшення значний внесок у дослідження хореографічного фольклору в Центральній Україні здійснив А. Кривохижа (1925), який немало мандрував по Україні, збираючи фольклор, вивчаючи історію, традиції, обряди; працюючи над репертуаром ансамблю, намагався зв'язати на те, що людей цікавить, подобається, захоплює. Створюючи

хореографічні композиції, майстер завжди шукав найоптимальніші, найефективніші варіанти постановок, які найточніше відтворювали б народні дух, думку, естетику, а також багатство українського фольклору. Спочатку добирав танці, хороводи, обряди в усьому їхньому розмаїтті, потім створював композиції, сюїти, інші масштабні полотна. Але мета цих пошуків була єдиною — хореографічна композиція має бути аналогом українського народного танцю чи обряду, тобто містити найцінніше, що є в українському фольклорі (Островська, 2016, с. 224).

Непересічним є дослідження танцювальної лексики українського танцю К. Василенка (1925 — 2002), результати якого зосереджені в книзі «Лексика українського народно-сценічного танцю» (Василенко, 1996). Основою багаторічного дослідження став фольклорний матеріал Полісся, Поділля, Волині, Прикарпаття, Буковини, Закарпаття та Центральної України. Фольклорні розвідки К. Василенка налічують понад тисячу рухів, з яких більшість зафіксовано вперше. Цінною є праця «Український танець» (Василенко, 1997), яка відзначається взаємозалежністю історичних, етнологічних, фольклорних зав'язків з формами та жанрами, лексикою, композицією, музикою в українській народній хореографії.

Аналізуючи дослідження хореографічного фольклору України, цей список можемо продовжити. Найголовніше, що всі ці люди виконували надзвичайне завдання — досліджували та зберігали танцювальну культуру нашого народу.

У зв'язку з викладеним вище, зазначимо, що хореографічний фольклор є своєрідним явищем в контексті духовної культури народу. Він має багато специфічних ознак, серед яких: колективність, варіантність, традиційність тощо. Ці особливості зумовлюють специфіку методики його дослідження і необхідність постановки проблем. Відповідно до цього завдання виникає потреба підбору методологічного базису дослідження танцювального фольклору. Слід зосередити увагу на тому, що осередком традиційної (пісенної, танцювальної) культури України переважно є сільська культура, тому її носіїв слід шукати в сільській місцевості.

Звернемося до досліджень В. Верховинця, який запропонував оригінальний метод запису хореографічного матеріалу, що полягає в словесному описі рухів і їхніх комбінацій, ілюстрованих рисунками та схемами. Його метод здобув широке визнання в хореографів і науковців (Верховинець, 1979, с. 9). Методологія запису, зазначав П. Вірський, основоположником якої є Верховинець, набула широкого визнання не лише на Україні, а й далеко за її межами. Вона проста, зручна і цілком доступна як професіоналові, так і початківцю (Верховинець,

1990, с. 11). Охочим збирати танцювальний етнографічний матеріал В. Верховинець пропонував звертатись до народних виконавців із запитаннями, які автор подає на сторінках «Теорії українського народного танцю» (Верховинець, 1990, с. 123–124). Маючи у своєму розпорядженні такі запитання (68 одиниць), він висловлював сподівання, що між громадянами знайдуться охочі збирати матеріал, потрібний для розвитку нашої хореографії. Наголошував, що від них залежатиме подальший перебіг розпочатої праці: «Дальша доля розвитку цієї галузі — в руках самих громадян. Пам'ятаймо, що за нашою чудовою піснею перше слово належить нашому народному танцю» (Верховинець, 1990, с. 127).

Водночас, слушно зауважує І. Терешко, перше ніж розпочати опитування респондента, слід налагодити приязний емоційно-психологічний контакт, ознайомити його із метою й завданням дослідження, поговорити «про життя» (Терешко, 2019, с. 139). І ось треба «випитати» те, за чим прийшов, перемогти мовчазність, розкрити, розпитати і позаписувати все, варте уваги. У практичній роботі збирача є такі випадки, коли він витрачає немало зусиль і часу з такими людьми, які володіють важливими знаннями, але не мають бажання ділитися. Причин для цього може бути безліч, та для досягнення мети слід докласти зусиль. Існує така тенденція — чим старша людина, тим важче налагодити з нею контакт, особливо для молодого збирача. У зв'язку з цим бувають і тимчасові невдачі. Найчастіше доводиться чекати, доки пощастить створити «душевний контакт». Тобто важливим завданням є створення контактної взаємодії — вільної моделі поведінки ініціатора розмови з метою утворення стосунків, які б викликали і підсилювали в респондента потребу в спілкуванні та вдаванні до, здавалося б, другорядних висловлювань, які допоможуть повніше й точніше опрацювати матеріал. Ймовірно, що застосування такого алгоритму дій зумовлює скорочення дистанції та психологічних бар'єрів під час спілкування, встановлення довіри як необхідної умови отримання достовірно значущої інформації.

Опитування можна проводити одночасно з аудіовізуальним пристроєм (аудіо- чи відеозаписом, фотографуванням сеансу), нотуючи в «польовому зошиті» перебіг сеансу, виконані інформатором твори, різноманітні пояснення (Терешко, 2019, с. 139). Успіхи розвитку та досягнень науково-технічного прогресу у XXI ст. дозволяють максимально точно зафіксувати отриману від респондента інформацію. Застосування диктофонів, фото- та відеокамер прискорює фіксацію отриманих матеріалів. Натомість більше часу приділяється опитуванню та аналітиці. Однак, слід пам'ятати, що мовно-графічний запис малюнків, фігур тощо необхідно нотувати одразу.

Авторка слушно зауважує, що перед початком запису дослідник фіксує паспортні дані сеансу (дату, час, місце проведення, хто запише і

повні паспортні дані респондента — ПП, рік народження, освіти, професію, корінний чи переселенець, вид діяльності тощо). Щоб запис фольклорного твору мав наукове значення, він повинен бути зафіксований точно так, як розповідає або виконує сам інформатор. Ніякі виправлення чи корективи дослідника недопустимі, навіть якщо виконавська манера не завжди відповідає хореографічним нормам (Терешко, 2019, с. 139).

Зважаючи на вищесказане, виокремимо методи, принагідні під час дослідження та фіксації хореографічного фольклору в польових умовах:

- 1) Метод мовно-графічного запису танцю.
- 2) Метод фото-, відео- та звукової фіксації.
- 3) Історичний метод (вивчення процесів і подій у хронологічній послідовності з метою виявлення зв'язків та закономірностей формування та розвитку хореографічного фольклору).
- 4) Культурологічний метод (вивчення процесів еволюції розвитку й функціонування танцювального фольклору, його первинного аналізу та опису; зіставлення різних культур на теренах української землі тощо).
- 5) Мистецтвознавчий метод (виявлення характерних ознак, стилістичної специфіки, семантики пластичних символів фольклорного танцю тощо).
- 6) Соціологічні методи (експеримент, спостереження, аналіз документів, опитування, інтерв'ю тощо).
- 7) Аналітичні методи (аналіз, оцінка, порівняння, моделювання, узагальнення, систематизація тощо).

У фокусі наукових досліджень окреслимо й такі методологічні засади дослідження танцювального фольклору:

- 1) Для вмотивованого збирача хореографічного фольклору не існує непереборного бар'єру, якого він не зміг би подолати для досягнення мети.
- 2) Контактна взаємодія збирача з носіями танцювального фольклору може бути тільки на підґрунті взаємної довіри та широкій відвертості.
- 3) Дослідження танцювального фольклору потребує неабиякої творчої, фізичної та психологічної активності; респондент сам не прийде, не розкаже і не покаже, треба йти до літніх людей і поступово дізнаватись потрібні відомості.
- 4) Запис твору не можна виокремлювати від того середовища, у якому він побутує. Щоразу треба шукати причини, які передували його виникненню. Цей метод дослідження, безумовно, підвищує кваліфікацію збирача і збагачує його напрацювання. Фольклорист-хореограф мусить віднайти пояснення, що стало причиною появи певного танка. Таким чином, збирач стає дослідником, а це вищий ступінь і цілком закономірний етап розвитку результатів його праці.

- 5) Той, хто досліджує та збирає хореографічний фольклор, несе повну відповідальність за точність кожного свого запису перед респондентами, громадськістю, новими поколіннями, які колись працюватимуть з його записами, і нарешті перед власним сумлінням.
- 6) Під час обліку матеріалу з досліджуваного ареалу, зони, населеного пункту, виконавської групи, художньо неповноцінний матеріал може виявитися в науковому відношенні не менш важливим, ніж високохудожній, помилки і невдачі виконавця чи виконавців не менш показові, ніж творчі осяяння.
- 7) Вивчення танцювального фольклору може бути ефективним лише за умови застосування комплексу методів дослідження.
- 8) Грунтовної уваги потребує проблема народної інтерпретації танцю. Своєрідність інтерпретації в танцювальному фольклорі зумовлена специфікою танцювальної лексики, у якій виконавець водночас є і співавтором. Чим талановитіший, обдарованіший, самобутній респондент, тим більший може бути його авторський внесок у твір. Саме фольклорний твір існує у свідомості багатьох народних танцівників як певний «ідеальний» тип, створений колективною творчістю і закріплений традицією.
- 9) Методика фіксації і подальшої обробки матеріалу не є вичерпною. Багато в чому вибір засобів визначається матеріалом, з яким має справу дослідник. Під час польової роботи важливо пам'ятати про майбутню обробку матеріалу, основну частину якої становить нотація, і виконувати максимум можливого безпосередньо в польових умовах.
- 10) Кожен записаний танок паспортизується. Не відкладаючи матеріали фольклористичних досліджень на довгий час, їх необхідно переписати, у жодному разі нічого не додаючи від себе. Упорядкування всіх записів — закономірний і найважливіший етап роботи збирача.
- 11) У випадках, якщо збирачеві фольклору пощастить записати особливо цікавий танцювальний твір, слід якнайшвидше оприлюднити його з метою популяризації хореографічного фольклору України.

Висновки. Культурно-етнічний образ сучасної України характеризується надзвичайною різноманітністю, зумовленою великою територією, природними, географічними, соціокультурними та іншими відмінностями. Сьогодні особливо важливо розмежувати танцювальну культуру. Це пов'язано з тим, що кожен регіон нашої країни по-своєму дуже самобутній і цікавий, зокрема і в хореографічному плані. Таким чином, осмислення національного фольклору в історичній динаміці і його втілення в хореографічному мистецтві в контексті регіональної культури являє собою актуальне завдання сучасності.

Перспективою подальшого дослідження передбачена організація та проведення дослідження хореографічного фольклору Центральної України в польових умовах у межах розробки держбюджетної теми молодих науковців Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини «Фольклористичні дослідження хорового виконавства та народного танцю Центральної України» (номер державної реєстрації 0119U002192).

Список посилань

- Василенко, К. Ю. (1996). *Лексика українського народно-сценічного танцю*. Київ: Мистецтво.
- Василенко, К. Ю. (1981). *Украинский народный танец*. Москва: Искусство.
- Василенко, К. Ю. (1997). *Український танець*. Київ: ІПК ПК.
- Верховинець, В. М. (1979). *Весняночка*. Київ: Музична Україна.
- Верховинець, В. М. (1990). *Теорія українського народного танцю*. Київ: Музична Україна.
- Гарасимчук, Р. (2008). *Народні танці українців Карпат. Кн. 1. Гуцульські танці*. Львів: Інститут народознавства НАН України.
- Гарасимчук, Р. (2008). *Народні танці українців Карпат. Кн. 2. Бойківські і лемківські танці*. Львів: Інститут народознавства НАН України.
- Гуменюк, А. І. (1963). *Народне хореографічне мистецтво України*. Київ: Видавництво АН УРСР.
- Гуменюк, А. І. (1969). *Українські народні танці*. П. Вірський (Ред). Київ: Наукова думка.
- Зайцев, С. (1976). *Основи народно-сценічного танцю*. Київ: Мистецтво.
- Кокуленко, Б. Г. (2010). *Фольклорні традиції в народно-сценічному танцювальному мистецтві Кіровоградщини* (Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури»). Київ.
- Кривохижа, А. М. (2012). *Роздуми про мистецтво танцю*. Кіровоград: Центральноукраїнське видавництво.
- Островська, К. В. (2016). Анатолій Кривохижа — хранитель хореографічних традицій України. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, 53, 220–230.
- Сизоненко, З. (1962). *Віночок. Чотири українські народні танці*. Київ.
- Терешко, І. (2019). Фольклорно-етнографічна експедиція як засіб формування професійної компетентності майбутніх учителів хореографії. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*, 2 (20), 134–141.
- Чубинський, П. (1995). *Мудрість віків: Українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського*. Київ: Мистецтво.

References

- Vasylenko, K. Y. (1996). *Ukrainian folk-stage dance lexis*. Kyiv: Myststvo. [in Ukrainian].
- Vasilenko, K. Y. (1981). *Ukrainian folk dance*. Moscow: Iskusstvo. [in Russian].
- Vasylenko, K. Y. (1997). *Ukrainian dance: textbook*. Kyiv: Institute for Advanced Studies and Retraining. [in Ukrainian].

- Verkhovynets, V. M. (1990). *Theory of Ukrainian folk dance*. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
- Harasymchuk, R. (2008). *Folk dances of the Ukrainians of the Carpathians. Book 1. Hutsuls dances*. Lviv: Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. [in Ukrainian].
- Harasymchuk, R. (2008). *Folk dances of the Ukrainians of the Carpathians. Book 2. Boyko's dances*. Lviv: Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. [in Ukrainian].
- Gumenyuk, A. (1963). *Folk choreographic art of Ukraine*. Kyiv: AN URSSR. [in Ukrainian].
- Gumenyuk, A. & Virskiy, P. (Eds.). (1969). *Ukrainian folk dances*. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
- Zaitsev, Ye. (1976). *Fundamentals of folk-stage dance*. Kyiv: Mystetsvo. [in Ukrainian].
- Kokulenko, B. G. (2010). *Implementation of folk traditions and rituals in modern Ukrainian folk choreography of Kirovograd region*. (Abstract for a Thesis of Candidate degree of Art Criticism: 26.00.01 "Theory and History of Culture"). Kyiv. [in Ukrainian].
- Kryvokhyzha, A. M. (2012). *Reflections on the art of dance*. Kirovograd: Tsentralnoukrainske vydavnytstvo. [in Ukrainian].
- Ostrovska, K. V. (2016). Anatolii Kryvokhyzha is the guardian of choreographic traditions of Ukraine. *Kultura Ukrainy*. Kharkiv. Issue 53, 220–230. [in Ukrainian].
- Syzonenko, Z. (1962). *Wreath. Four Ukrainian folk dances*. Kyiv. [in Ukrainian].
- Tereshko, I. (2019). Folkloric and ethnographic expedition as a means of shaping the professional competence of future teachers of choreography. *Problems of modern teacher training*. Uman. Issue 2(20), 134–141. [in Ukrainian].
- Chubynskiy, P. (1995). *Wisdom of the ages: the Ukrainian Ethnology in the creative heritage of Pavel Chubinsky*. Kyiv: Mystetsvo. [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 30.01.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.18

УДК 792.82(477)“195/199”

Н. В. Майборода, старший викладач, кафедра хореографії та сценічної пластики, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого, м. Київ

nazar.maiboroda@gmail.com

https://orcid.org/0000-0001-6962-7424

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ КАСКАДЕРСТВА ЯК ВИДУ КІНОМИСТЕЦТВА (20-ТІ РР. ХХ СТ.)

Досліджено історичні аспекти становлення каскадерського мистецтва як самостійної спеціальності. Проаналізовано передумови формування техніки каскадерської діяльності, а також еволюціонування трюків, відповідно до розвитку та популяризації нових жанрів радянського кіно у 20-х рр. ХХ ст. Уточнено та доповнено поняття «трюк» і «гег». Розглянуто специфіку навчального та творчого процесу в радянських кінематографічних майстернях Державного технікуму кінематографії та Фабрики ексцентричного актора. Систематизовано етапи зародження трюків відповідно до категоризації; розглянуто та виявлено особливості техніки виконання найпоширеніших трюків кіноіндустрії в історичній ретроспективі. Визначено особистий внесок у розвиток та професіоналізацію каскадерського мистецтва провідних акторів та режисерів раннього періоду радянського кінематографа.

Ключові слова: *кіномистецтво, радянський кінематограф, каскадерське мистецтво, актор, кінотрюк, цирковий трюк, гег.*

Н. В. Майборода, старший преподаватель, кафедра хореографии и сценической пластики, Киевский национальный университет театра, кино и телевидения имени И. Карпенко-Карого, г. Киев

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ КАСКАДЕРСТВА КАК ВИДА КИНОИСКУССТВА (20-Е ГГ. ХХ В.)

Исследованы исторические аспекты становления каскадерского искусства как самостоятельной специальности. Проанализированы предпосылки формирования техники каскадерской деятельности, а также эволюционирование трюков, в соответствии с развитием и популяризацией новых жанров советского кино в 20-х гг. ХХ в. Уточнены и дополнены понятия «трюк» и «гэг». Рассмотрена специфика учебного и творческого процесса в советских кинематографических мастерских Государственного техникума кинематографии и Фабрики эксцентрического актера. Систематизированы этапы зарождения трюков в соответствии с категоризацией; рассмотрены и выявлены особенности техники выполнения самых распространенных трюков киноиндустрии в исторической ретроспективе. Определен личный вклад в развитие и профессионализацию каскадерского искусства ведущих актеров и режиссеров раннего периода советского кинематографа.

Ключевые слова: *киноискусство, советский кинематограф, каскадерское искусство, актер, кинотрюк, цирковой трюк, гэг.*

N. V. Mayboroda, Senior Lecturer at the Department of Choreography and Movement Techniques, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theater, Cinema and Television University, Kyiv

THE BACKGROUND OF STUNT PERFORMING ART AS A KIND OF CINEMA ART (20^S OF THE 20TH CENTURY)

The aim of this study is to identify and characterize the features of development of stunt performing art as a scientific discipline in its own right in the early period of the Soviet film industry (20-ies of the twentieth century).

Research methodology. The scientific provisions of the article are substantiated at the level of the set of general scientific methods of cognition, cultural and art methodological approaches. The historical method was applied (to identify the origin and formation of stunt performing art in the Soviet cinema industry); terminological method (to clarify the interpretation of the terms “circus trick”, “cinema trick” and “gag”), typological method (to identify typological features of cinema tricks in Soviet cinema of the 1920s), etc.

Results. The circus stunt in the infancy of Soviet cinema art becomes one of the main expressive means of representing a new hero. Young Soviet filmmakers of the 1920s focused on the development of revolutionary art of the masses, mostly playgrounds led by a street clown and an eccentric, whose purpose was to entertain, and in the arsenal, apart from the skills of safe falls (the so-called cascades), series of tumbles. The idea of educating a film actor of a new formation, capable of performing tricks of any complexity without a stunt double, remained dominant among Soviet filmmakers in the 1920s. The formed strategy of performing the tricks independently in Soviet cinema was relevant to the second half of the 1960s.

Novelty. Prerequisites for the formation of techniques for stunt work, as well as the process for the evolution of tricks, in accordance with the development and popularization of new genres of Soviet cinema in the 1920s are studied and analyzed. The concepts of “trick” and “gag” have been refined and supplemented. The specifics of the educational and creative process in the Soviet cinematic workshops of the State Cinematography College and the Eccentric Actor Factory are considered. The stages of the emergence of tricks according to categorization are systematized; the features and performing techniques of the most common tricks of the film industry in historical retrospect are considered and revealed. The personal contribution to the development and professionalization of stunt performing art by leading actors and directors of the early Soviet cinema has been determined.

The practical significance. Information which is given in this article can become useful for the Ukrainian theorists and people on the ground of art in the context of involving it to educational and scientific appeal.

Keywords: *cinema art, Soviet cinematography, stunt performing art, actor, cinema, circus stunt, gag.*

Постановка проблеми. Розвиток каскадерського мистецтва суттєво вплинув на кінематограф як в технічному, так і в естетичному сенсах. На жаль, проблематика каскадерського мистецтва, його історичний розвиток та специфічні особливості, якими характеризується цей вид

кіномистецтва, практично неопрацьована сучасними мистецтвознавцями. Переважно джерелами дослідження періоду зародження й розвитку каскадерського мистецтва за радянських часів є архіви, періодичні видання та мемуарна література.

Накопичений протягом десятиліть становлення професійної каскадерської діяльності в радянському кіно багатий фактологічний матеріал потребує наукового осмислення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує відсутність ґрунтовних праць і наукових досліджень специфіки вітчизняного каскадерського мистецтва загалом та особливостей становлення в контексті радянської кіноіндустрії зокрема. Деякі аспекти означеної проблеми аналізує А. Маслов-Лисичкін у наукових розвідках «Каскадерські школи в радянському кінематографі» і «Витоки й становлення каскадерського мистецтва» (2015 р.); кінематографічні трюки та становлення системи виражальних засобів у кіно розглядає С. Хлистунова в дослідженні «Спеціальні ефекти в художньому просторі фільму: історія, сучасний стан, перспективи» (2005 р.), Є. Трусевич у науковій праці «Еволюція режисерських прийомів в неігровому фільмі ХХІ століття» та ін.; вплив циркового трюку та тілесний код нового героя в німому радянському кінематографі аналізує О. Буреніна-Петрова в монографії «Цирк у просторі культури» (2014 р.), утім багато питань й досі не висвітлено.

Мета статті — виявити та охарактеризувати особливості формування та становлення каскадерського мистецтва як самостійної спеціальності в умовах раннього періоду розвитку радянської кіноіндустрії (20-ті рр. ХХ ст.).

Виклад основного матеріалу дослідження. Витоки формування та розвитку каскадерського мистецтва, на думку багатьох дослідників, слід вбачати в стародавніх видовищах (карнавалах, процесіях, гладіаторських боях), традиційних для Єгипту, Китаю та Римської імперії — учасники, зазвичай після тривалої професійної підготовки, виконували смертельно небезпечні вправи або трюки, що привертало увагу публіки (Маслов-Лисичкин, 2015, с. 904). Утім, аналізуючи становлення каскадерського мистецтва в кіноіндустрії, науковці зазначають, що безпосередньо вплинули на нього вуличні трупи циркачів-канатоходців, клоуни, а також кінний цирк, надзвичайно популярний наприкінці ХІХ ст. в Північній Америці, країнах Європи та Росії (Балащ, 1945, с. 78).

На думку М. Ваціліна (2016, с. 26), прототипом каскадера є клоун, фізична підготовка якого перевищує підготовку артистів усіх жанрів циркового мистецтва: він має вміти робити все, аби перекривляти будь-якого артиста циркової програми. Зазначимо, що подібної думки дотримують і Д. Бакстер, К. Бранлоу, О. Коба, Ж. Леві та ін. Більше того, звертаючись безпосередньо до історії зародження кінематографа,

М. Вацілін (2015) констатує, що більшість перших фільмів ґрунтується на традиціях ярмаркових бійок комедіантів, артистів мюзик-холу та акробатики: «перші актори — це акробати, перші фігуранти — каскадери, групи мюзик-холу або «Августини на службі», яких наймали для виконання якихось стрибків або складних номерів у фільмі». Дослідник вважає «Августини на службі» — другорядних персонажів циркової програми, переважно колишніх акробатів або еквілібристів, які через травму або похилий вік не виступали з власними номерами, попередниками каскадерів у кіно. У перервах між основними номерами вони розставляли реквізит, падаючи, перевертаючись або виконуючи інші трюки, щоб розм'якшити глядача (Вацілін, 2015).

Молоді радянські режисери 20-х рр. ХХ ст. орієнтувалися на розвиток, як тоді б висловились, революційного мистецтва народних мас, переважно майданних дій під головуванням вуличного клоуна та ексцентрика, мета якого — розважати, а в арсеналі, окрім навичок безпечних падінь (так званих каскадів), серій перекидань та інших трюків, були також і основи боксування.

Аналізуючи вплив циркового трюку та тілесний код нового героя в німому радянському кінематографі, О. Буреніна-Петрова (2014, с. 46) зазначає, що кінематограф протягом першої третини ХХ ст. утвердився як мистецтво державної репрезентативності і його визнано інституцією, яка засобами мови художніх образів насаджує ідеї радянської держави. Необхідність розвитку ігрових фільмів (агітаційних короткометражних фільмів бракувало для повноцінної просвітницької та політичної пропаганди) змусила кінорежисерів розробляти тілесний код нового героя, який долає, на перший погляд, надзвичайно складні або навіть нереальні перешкоди, демонструючи відвагу й винахідливість, використовуючи рефлексологічні прийоми циркового мистецтва та циркові рухи.

О. Буреніна-Петрова (2014, с. 47) вважає, що презентація циркових трюків в ігрових фільмах — своєрідний героїчний жест, який визначає новий естетичний ідеал, і відповідно, поетизуючи працю та революційну практику, утверджує в глядача впевненість у його власних силах, у його майбутньому.

Зазначимо, що термін «трюк» (від фр. *truc*) у класичному розумінні — несподівана циркова дія: сальто, стійки, стрибки, скачки-кабріолі, різноманітні складні пасажі та комбінації (артист ходить на руках або жонґлює на галопуючому коні тощо) у жанрах партерної акробатики, гімнастики або кінному цирку; несподіване зникнення або поява людей, тварин чи предметів в ілюзіоністів; несподіваний або контрастний цирковий жест, який викликає сміх у глядача в клоунаді, ексцентриці або комічних номерах (Дмитриев (ред.), 1973, с. 290).

На думку Є. Кузнєцова (1931, с. 314), «трюк — головний виражальний засіб циркового мистецтва, незвичайна дія, що демонструє в лаконічній та яскравій формі фізичні та духовні можливості людини, які можна досягти шляхом тренувань».

У 20-ті рр. ХХ ст. трюк позиціювався як особливий цирковий жест, що існує поза звичними уявленнями і відрізняється незвичністю, алогізмом, ексцентрикою та небезпекою, але завжди підкорений певним естетичним нормам. Під впливом футуристичних інтерпретацій, трюк — виражальний засіб, завдяки якому людина досягає максимального фізичного або естетичного ефекту, розглядається як такий, що надає безмежних фізіологічних та духовних можливостей людині. Очевидно, що за маніфестації такого трактування трюки в ігровому кіно набули широкої популярності, і кожен кіногерой нового радянського кіномистецтва мав вільно володіти ними, навчаючись на прикладі циркового артиста долати будь-які перешкоди та бути здатним на мінімальні енергетичні витрати за максимальної ефективності виражальних засобів. Як засіб експлікації ідеальної віртуальної форми, що відповідає ідеальному змісту (Барінов, 2009, с. 20–21), кінематограф інтегрував циркові трюки, перетворюючи їх на знімальному майданчику на кінотрюки.

Аналізуючи трюки в ранньому радянському кінематографі, слід відрізнити безпосередньо самі трюки від комічних трюків, так званих гегів (від англ. gag — жарт, комічний епізод) — комедійних прийомів, в основу яких покладено очевидну безглуздість; те, що перетворює реальне на фантастичне, звичне — на неймовірне, а нормальне — на абсурдне, головною умовою якого є несподіваність.

Найпоширенішими типами візуальних гегів, що поділяються на механічні та тілесні, є різноманітні інтерпретації серії подій, зміна зображення (найчастіше на початку фільму), зміна руху, ситуація, яку розуміє глядач, а персонаж комічно не розуміє, використання об'єктів нетрадиційним способом (наприклад, битися пончиком як рапірою) (Carroll, 1996, p. 148).

Отже, можемо визначити гег як жарт, вирішений візуальними засобами кіномистецтва, найкращі приклади якого представлені в німому кіно і мають драматичну або навіть трагічну основу — сміх існує поряд із відчуттям страху за героя та співпереживанням.

Слід зазначити, що у 20-х рр. ХХ ст. навчання в радянських кіношколах і майстернях базувалося на копіюванні західних взірців комедійних та пригодницьких фільмів. Відповідно, навчання майстерності виконання трюків (маємо на увазі фізичні тренування) осмислювалося як невіддільна частина акторської майстерності. Цю позицію обстоював один з організаторів та викладачів московської Державної школи

кінематографії, основаної у вересні 1919 р. (1925 р. — Державний технікум кінематографії, з 1930 р. — Державний інститут кінематографії, з 1938 р. — Всесоюзний державний інститут кінематографії, нині — Всеросійський державний інститут кінематографії імені С. А. Герасимова), завідувач Майстернями кінорежисури Наркомпросу (1920 р.), відомий актор та режисер В. Гардін, який у 1922–1924 рр. був одним з організаторів та режисерів кіностудії Всеукраїнського фотокіноуправління (ВУФКУ) в Одесі та працював на кіностудіях «Держкіно» (згодом «Ленфільм») та «Радянська Білорусь», здійснивши постановку понад 50 фільмів. Фізичним тренуванням акторів у першій у світі Державній школі кінематографії приділялося величезне значення — практично всі учні були майстрами спорту та брали участь у військово-спортивних змаганнях. Окрім кінного, неабияку увагу приділяли заняттям мотоциклетного, автомобільного та парашутного спорту, оскільки більшість режисерів були впевнені, що кіноактор повинен вміти робити все на знімальному майданчику і працювати без дублера.

Прихильником цієї думки був і Л. Кулешов — відомий теоретик кіномистецтва, актор німого кіно, кінорежисер та сценарист, творча й наукова діяльність якого в контексті дослідження специфіки кіномистецтва, розвитку кінематографічної мови, монтажу і технологій зйомок, посприяла еволюціонуванню радянської та світової кіноіндустрії. Його учнями були: В. Пудовкін, В. Георгієв, С. Комаров, Б. Барнет, М. Ромм, В. Махнач, О. Хохлова та ін.

Серед радянських акторів 1920-х рр., студентів кіномайстерні Л. Кулешова (першою виробничою роботою став фільм «Неймовірні пригоди містера Веста в країні більшовиків», 1924 р.), які виконували на знімальному майданчику складні трюки без дублерів, слід згадати: С. Слетова, П. Подобеда, В. Пудовкіна, В. Фогеля та ін.

На думку Л. Кулешова (1925, с. 14), цирк і кінематограф органічно пов'язані: «на арені і на екрані працюють: долають немало фізичних та механічних перешкод», а відтак, чим краще підготовлений актор, чим більше вдосконалені його природні дані, тим легше йому подолати перешкоди. Акцентуючи, що для кіно передусім важливе не перевтілення, а динамічна рівновага усіх особистісних субстанцій, Л. Кулешов зазначав, що помилки в кіномистецтві бути не може, оскільки вона завжди призводить до втрати динамічної рівноваги, а згодом і до трагедії. Отже, своєрідною лабораторією формування фізичних та духовних можливостей людини нового типу для режисера та його послідовників були не стільки самі трюки, скільки підготовка до їхнього виконання. Він наголошував на тому, що трюкові епізоди кіноакторів, як і циркові номери, основуються на м'язовій роботі і помилки в них неприпустимі — кожен

рух м'язів обличчя й тіла повинен бути розрахований в часі та просторі, а характерні особливості цього матеріалу — враховані, розвинуті та відповідно ідеально подані, оскільки помилка призведе до катастрофи — відсутності необхідного результату (Кулешов, 1925, с. 14).

Аналізуючи становлення каскадерського мистецтва в радянському кінематографі, слід зазначити, що на початку 1920-х рр. тематично та ідеологічно обмежені фільми водночас представляли напрочуд різноманітні художні стилі та жанри. Режисери-постановники раннього періоду радянського кіномистецтва достатньо активно починають представляти захоплення клоунадою, цирком та трюками театральній методиці К. Станіславського, запрошуючи на головні ролі відомих циркових артистів.

Одним із найвідоміших пригодницьких кінофільмів 1920-х рр. вважають історико-революційну стрічку режисера І. Перестіані — його давнє захоплення цирковим мистецтвом і трюками набуло вираження в німому художньому фільмі «Червоні дияволята» (екранізації однойменної повісті П. Бляхіна), прем'єра якого відбулася 25 вересня 1923 р. На головні ролі І. Перестіані запросив циркових акторів — еквілібристку С. Ліпкіну (відому як Жозеффі), клоуна П. Єсиковського та акробата К. Бен-Селіма. О. Буреніна-Петрова (2014, с. 84) зазначає, що режисер навмисно наповнив стрічку алюзіями на традиційні вистави античних циркових іподромів (бої між червоними та махновцями інсценувалися як гладіаторські бої або конфлікти циркових партій, а переслідування — як забіги колісниць), акцентуючи на тому, що водночас трюкова кінодинаміка нагадувала популярні тогочасні американські ковбойські фільми, проте була підкорена єдиній меті — створенню збірного образу молодих героїв громадянської війни. Герої фільму бігали на дахах вагонів потягу, демонстрували майстерність джигітування, переходили по канату через прірву, стрибали в море з високої скелі, влаштовували рукопашні бої з махновцями тощо.

Утім, ідея виховання кіноактора нової формації, здатного виконувати трюки будь-якої складності без дублера, лишалася серед радянських режисерів 1920-х рр. домінуючою.

У 1924 р. Фабрика ексцентричного актора (ФЕКС) стає майстернею в складі кінофабрики «Півнзахкіно» (нині відкрите акціонерне товариство «Кіностудія «Ленфільм»), створеної на основі Військово-кінематографічного відділу Скобелівського комітету того ж року.

Слід зазначити, що Фабрику ексцентричного актора — творче об'єднання, молодіжну театральну майстерню оснований в 1921 р. Г. Козінцевим та Л. Траубергом, а до складу труп входили Г. Мартінсон, З. Тарховська, Ф. Кнорре та ін.

У «Маніфесті ексцентричного театру» — своєрідній теоретичній платформі творчої майстерні, головні принципи перегукувалися з футуристичними маніфестами: «життя як трюк, «парад-алле» в літературі, музиці та образотворчому мистецтві» (Taylor (Ed.), 1988, р. 59). Найвищою точкою вистави має бути трюк, як «вищий ступінь напруження у використанні матеріалу», а на зміні сюжету — виконання трюків (Юткевич, 1990, с. 162–163). Відповідно до таких установок, керівництво Фабрики ексцентричного актора кінофільми інтерпретували як монтаж циркових трюків, прирівнюючи кіно до ексцентричної вистави. Трюк позиціювався майстрами ФЕКСу як певний механізм, який сприяє розвитку стихії народного карнавалу, ініціюючи дії культурного героя. Більше того, «життя як трюк» проголошено новим світоспогляданням епохи, яке надає змоги «перейти за межі картини, наближаючись до конкретності та відчутності речей» (Юткевич, 1990, с. 162–163).

Б. Полівода (1994, р. 143) наголошував, що ідея збагачення кінофільмів засобами циркового мистецтва розвивалася паралельно з театральними пошуками С. Ейзенштейна, С. Радлова та В. Мейєрхольда в контексті загального процесу відродження майданного театру, та акцентував на тому, що естетика ексцентризму неабияк вплинула на поетику раннього радянського кінематографу.

Навчання в майстерні кінофабрики «Півнзахкіно» розпочалося під час зйомок першого фільму ФЕКСу в 1924 р. Її студентами були О. Жаков, Я. Жеймо, С. Герасимов, О. Каплер, А. Кострічкін, О. Кузьміна, С. Магарілл, П. Соболевський та ін. У першому фільмі, знятому за сценарієм режисерів Г. Козінцева і Л. Трауберга — короткометражній комедії «Пригоди Октябріни», головна увага постановників приділена ексцентричним трюкам, які виконувалися акторами на дахах житлового будинку, куполі Ісакієвського собору та аероплані. Варто зазначити, що ім'я головної героїні, роль якої виконала З. Тарховська, обрано сценаристами не випадково — фільм вийшов на екрани 25 жовтня 1924 р., до 7-ї річниці Жовтневої революції, а відтак мало символічне значення. Актриса блискуче впоралася з виконанням складних трюків, які виконувала без дублера — перестрілки та переслідування на дахах будинків, на мотоциклі тощо.

Ю. Тинянов, який співпрацював із Фабрикою ексцентричного актора як сценарист, зазначав, що вибір та композиція трюків фільму «Пригоди Октябріни» підкорені єдиній меті — створенню образу героїні нового часу: «найскромніші кадри — це, здається, люди, які їздять на велосипедах по дахам (...) нанизування трюків (ілюзійних, акробатичних, гімнастичних та жонглерських) один на інший конструювало сюжет, який нагадував циркову програму; чергуючись, ці ексцентричні трюки розгорталися в найнезвичніших місцях — навіть на даху трамваю»

(1977, с. 346). Режисери-постановники позиціювали Октябрину як нового культурного героя, який майстерно володіє не лише сучасною технікою (у мотоцикл вмонтовано телефон та друкарську машинку, на якій вона під час переслідувань ще й писала офіційні листи), але й власним тілом.

О. Буреніна-Петрова (2014, с. 90) стверджує, що трюкові сцени фільму, як і в цирковій програмі, демонструють універсальну схему творення та боротьбу з хаосом, а архітектурні споруди підкреслюють складність виконання, як своєрідний «героїчний театр», що виражає героїзм буденності.

Зазначимо, що постановниками та виконавцями трюків у радянських фільмах 1920-х рр. були не лише студенти ФЕКСу, а й їхні вчителі — Е. Лустало, який був не лише професійним боксером, а й фехтувальником; Александер — гімнаст та акробат; І. Кох — фехтувальник та ін.

Висновки. Цирковий трюк на ранньому етапі розвитку радянського кіномистецтва стає одним із головних виражальних засобів репрезентації нового героя. Молоді радянські режисери 20-х рр. XX ст. орієнтувалися на розвиток революційного мистецтва народних мас, переважно майданних дій під головуванням вуличного клоуна та ексцентрика, мета якого — розважати, а в арсеналі, окрім навичок безпечних падінь (так званих каскадів), серій перекидань та інших трюків, були також і основи боксування.

Ідея виховання кіноактора нової формації, здатного виконувати трюки будь-якої складності без дублера, лишалася серед радянських режисерів 1920-х рр. домінуючою. Сформована стратегія виконання акторами трюків самостійно в радянському кінематографі була актуальною до другої половини 60-х рр. XX ст.

Список посилань

- Балаш, Б. (1945). *Искусство кино*. Москва: Госкиноиздат.
- Баринов, В. А. (2009). *Эстетические эмоции в художественно-образной структуре циркового искусства* (Автореф. канд. филос. наук). Москва: Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова.
- Буренина-Петрова, О. (2014). *Цирк в пространстве культуры*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Ващилин, Н. (2016). *Открытие каскадера. Мы умирали по воле режиссеров*. Москва: Перо.
- Ващилин, Н. (2015). *История кинотрюков: по материалам иностранной литературы*. Восстановлено из http://magru.net/pubs/5053/Istoriya_kinotryukov#7.
- Кузнецов, Е. (1931). *Цирк. Происхождение. Развитие. Перспективы*. Ленинград: Academia.

- Кулешов, Л. (1925). Цирк — кино — театр. *Цирк*, 1, 14–15.
- Маслов-Лисичкин, А. О. (2015). Истоки и становление каскадерского искусства. *Молодой ученый*, 7 (87), 903–908.
- Тынянов, Ю. (1977). О Фэксах. *Поэтика. История литературы. Кино*. Москва: Наука.
- Дмитриев, Ю. А. (Ред.). (1973). Цирк. *Маленькая энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия.
- Юткевич, С. (1990). *Собрание сочинений* (в 3 т., Т. 1, с. 162–163). Москва: Искусство.
- Carroll, N. (1996). *Thee orizing the moving image*. Cambridge University Press.
- Poliwoda, B. (1994). *FEKS — Fabrik des exzentrischen Schauspielers. Vom Exzentrismus zur Poetik des Films in der frühen Sowjetkultur*. München: Sagner.
- Taylor, R. (Ed.). (1988). *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896–1939*. London: Routledge & Kegan Paul.

References

- Balash, B. (1945). *The art of cinema*. Moscow: Goskinoizdat. [in Russian].
- Barinov, V.A. (2009). *Aesthetic emotions in the artistic-figurative structure of circus art*. (Abstract of Ph.D. dissertation). Moscow: Moscow State University M. V. Lomonosov. [in Russian].
- Burenina-Petrova, O. (2014). *Circus in the space of culture*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. [in Russian].
- Vashchilin, N. (2016). *Revelation stuntman. We were dying by the will of the directors*. Moscawa: Pero. [in Russian].
- Vashchilin, N. (2015). *The history of film stunts: based on foreign literature*. Retrieved from http://magru.net/pubs/5053/Istoriya_kinotryukov_#7. [in Russian].
- Kuznetsov, E. (1931). *Circus. Origin. Development. Prospects*. Leningrad: Academia. [in Russian].
- Kuleshov, L. (1925). Circus — cinema — theater. *Cirk*, 1, 14-15. [in Russian].
- Maslov-Lisichkin, A. O. (2015). The origins and formation of stunt performing art. *Young Molodoy uchenyi*, 7 (87), 903–908. [in Russian].
- Tynyanov, Yu. (1977). On the Eccentric Actor Factories (FEKS). *Poetika. Istoriya literary. Kino*. Moscow: Nauka. [in Russian].
- Dmitriev, Yu. A. (Ed.). (1973). Circus. *Malenkaja entsiklopediya*. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. [in Russian].
- Yutkevich, S. (1990). *Collected works* (in 3 vol., 1, p. 162–163). Moscow: Iskusstvo. [in Russian].
- Carroll, N. (1996). *Thee orizing the moving image*. Cambridge University Press. [in England].
- Poliwoda, B. (1994). *FEKS — Fabrik des exzentrischen Schauspielers. Vom Exzentrismus zur Poetik des Films in der frühen Sowjetkultur*. München: Sagner. [in Germany].
- Taylor, R. (Ed.). (1988). *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896–1939*. London: Routledge & Kegan Paul. [in England].

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.19

УДК 391.5-055.2 (38)

О. А. Міненко, кандидат мистецтвознавства, комунальний вищий навчальний заклад «Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія», м. Запоріжжя

oksana.ok986@gmail.com

https://orcid.org/0000-0003-4210-5778

СОЦІАЛЬНІ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ КОДИ ЖІНОЧОЇ ЗАЧІСКИ В ЕГЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Досліджено специфіку художньо-естетичного, обрядового та соціального аспектів жіночої зачіски в Егейському світі. Визначено соціальні та інтерпретаційні коди жіночої зачіски мінойської (критська) та мікенської цивілізацій на основі мистецтвознавчого аналізу фресок крито-мікенського мистецтва. Виявлено, що окрім безпосередньо художньо-естетичної функції, зачіски Егейського світу доцільно позиціювати як символ належності до певної вікової (дитина, підліток, молода дівчина, доросла жінка, жінка похилого віку) чи соціальної групи, а також як важливий елемент обрядовості.

Ключові слова: жіночі зачіски, Егейська цивілізація, мінойська та мікенська зачіска, локони, обрядовість.

О. А. Миненко, кандидат искусствоведения, коммунальное высшее учебное заведение «Хортицкая национальная учебно-реабилитационная академия», г. Запорожье

СОЦИАЛЬНЫЕ И ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ КОДЫ ЖЕНСКОЙ ПРИЧЕСКИ В ЭГЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ

Исследовано специфику художественно-эстетического, обрядового и социального аспектов женской прически в Эгейском мире. Определены социальные и интерпретационные коды женской прически минойской (критская) и микенской цивилизаций на основе искусствоведческого анализа фресок крито-микенского искусства. Выявлено, что кроме непосредственно художественно-эстетической функции, прически Эгейского мира целесообразно позиционировать как символ принадлежности к определенной возрастной (ребенок, подросток, молодая девушка, взрослая женщина, пожилая женщина) или социальной группе, а также как важный элемент обрядовости.

Ключевые слова: женские прически, Эгейская цивилизация, минойская и микенская прическа, локоны, обрядовость.

О. А. Minenko, Candidate of Art Criticism, municipal higher educational institution "Khortytza National Educational Rehabilitation Academy", Zaporizhzhia

SOCIAL AND INTERPRETATION CODES OF FEMALE HAIRSTYLES IN THE AEGEAN ART

The aim of this study is to identify the specific features of artistic, aesthetic, ceremonial and social aspects of the female hairstyle of the Aegean world on the basis of art analysis of frescoes of the Crete-Mycenaean civilization.

Research methodology. The following methods of scientific cognition have been used in the article: the method of historicism (for the study of the artistic-aesthetic, ceremonial and social aspects of a female hairstyle in the context of the specificity of the Cretan-Mycenaean art); typological method (contributed to the determination of the features of the hairstyle according to the woman's belonging to a certain age group); method of comparative analysis (aimed at identifying common and distinctive elements of female hairstyles of Minoan and Mycenaean culture, as well as understanding of their interpretive codes); method of art analysis (to determine the stylistic features of the female hairstyle of the Aegean world), method of theoretical generalization (to summarize the study).

Results. A long-standing women's hairstyle is not only a representative means of expressing beauty, but also a complex system of semantic elements, peculiar visual indicators that play an extraordinary role in the process of personality image formation.

Artistic analysis of the Minoan and Mycenaean women's hairstyles revealed that in addition to directly artistic and aesthetic function, hairstyles should be positioned as a symbol of belonging to a certain age (child, teenager, young girl, adult woman, elderly woman) or social group, as well as important element of ritual.

Novelty. The specific aesthetic, ritual and social aspects of the female hairstyle of the Aegean world are studied. On the basis of art analysis of frescoes of the Cretan-Mycenaean culture, social and interpretative codes of the Minoan (Cretan) and Mycenaean women's hairstyles are determined.

The practical significance. Material statistics may be used in theory and practice of the Peruvian mystery; article historical, factual and theoretical basis for the development of food, due to the specific needs of women's critically-minded customers.

Keywords: *women's hairstyles, Aegean civilization, Minoan and Mycenaean hairstyles, curls, ritual.*

Постановка проблеми. Семіотика жіночої зачіски протягом історії еволюціонування перукарського мистецтва засвідчує оригінальність і унікальність елементів, художньо-естетичних, соціальних, емоційних та інших особливостей, притаманних кожній культурі. Наразі однією зі світових тенденцій є звернення до стародавніх зачісок, інтегрування їхніх елементів у сучасний контекст урбаністичного суспільства, адаптування і сублімування прадавніх та інноваційних динамічних і контрастуючих форм. Проте нерідко використання реконструкції, синтезування елементів різних стилів, акцентування на контрасті унікальних кольорових схем створюють невизначеність образу через незбалансованість символічної системи, оскільки не відповідають загальновідомим культурним стереотипам.

У цьому контексті особливої актуальності набуває дослідження соціальних та інтерпретаційних кодів жіночої зачіски часів крито-мікенського мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує, що тема статті не набула значного наукового розвитку в українській історіографії. Детальнішу увагу особливостям жіночої зачіски крито-мікенської цивілізації приділили зарубіжні мистецтвознавці: Е. Девіс у статті «Молодь та вік у ферганських терахах» (Davis, 1986) визначає специфіку вікової належності жінок у мінойській цивілізації на основі аналізу їхніх зачісок; Р. Лаффіне в науковій розвідці «Сукня, зачіска та прикраси в настінних розписах Тіри» (Laffineur, 2000) аналізує деякі аспекти жіночої зачіски на вулканічному острові Санторін; Ф. Сюй у науковій публікації «Ритуальне значення в мікенських зачісках» (Hsu, 2012) розглядає взаємозв'язок між мікенськими зачісками та ритуальними діями тощо.

Мета статті — виявити специфіку художньо-естетичного, обрядового та соціального аспектів жіночої зачіски в Егейському світі на основі мистецтвознавчого аналізу фресок крито-мікенської цивілізації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Найвідомішими стародавніми культурами Егейського світу, що існували на території материкової Греції та островів Егеїди за часів бронзи (III–II тис. до н.е.), вважаються мінойська — XXVII–XV ст. (або критська) та мікенська — XVI–XI ст. (зазвичай дослідники поєднують їх у межах егейської або крито-мікенської культури). Наявність розгалуженого державного апарату, чітка соціальна стратифікація, надзвичайно розвинута ремісничка спеціалізація, налагоджені торговельні контакти не лише між головними культурними центрами, а й на території Середземномор'я, наявність писемності, розвиток монументальних форм мистецтва і архітектури — усе це засвідчує їх високий цивілізаційний рівень (Андреев, 1989, с. 3).

Попри те, що процес становлення та розвитку мікенської культури відпочатку безпосередньо залежав від мінойської цивілізації, основні здобутки якої були запозичені греками в критян, важливі соціальні та інтерпретаційні коди жіночої зачіски двох прадавніх культур мають вагомий відмінності.

Е. Девіс у статті «Молодь та вік у ферганських терахах» на основі аналізу найбільшої фрески зі зруйнованого виверженням вулкану критського міста Акротири (Тіри), знайденої під час розкопок на місці поселення Бронзового віку на давньогрецькому острові Санторіні, який належить до Мінойської цивілізації (XVI ст. до н.е.), стверджує, що зачіска в мінойському суспільстві безпосередньо була пов'язана з віком людини, чітко відповідаючи шести віковим групам — чотирьом стадіям юності та двом стадіям дорослого життя (Davis, 1986, р. 399). Представницею першої стадії юності є, наприклад, збирателька шафрану (фрагмент фрески «Збір шафрану») — невеличка прядка волосся, завита в локон і росте на її лобі, а інша — на маківці, водночас решта

голови пофарбована синім кольором зі слідами коротких чорних ліній (від волосся, що проросло). На думку Е. Говорухіної, зачіски, у яких довгі прядки волосся поєднано з поголеними частинами голови, відображають традиційну ритуальну практику, пов'язану з етапами життя людини в мінойському суспільстві (Говорухина, 2007, с. 8).

Дослідники наголошують, що поголені голови, зазвичай пофарбовані синім кольором, та локони — ознака молодості, проте якщо для першого етапу характерні дві короткі прядки (на чолі та потилиці), то для другого — значно довші прядки, завиті в локони (фреска «Молода жриця») (Marinatos, 1998, р. 64). Р. Лаффінеур припускає, що повністю поголена голова з пофарбованою в синій колір шкірою або дуже коротке волосся, пофарбоване у синій, — варіанти інтерпретації зачіски для першої вікової групи (Laffineur, 2000, р. 898). Е. Девіс (1986, р. 401) вважає, що синій колір засвідчує належність до наймолодших вікових груп — це підтверджує і колір очей зображених осіб (він чітко відповідає віку та зачісці мінойців).

У представниць третьої вікової групи (підлітковий період) довгі прядки попередньої групи (волосся на інших ділянках голови рівномірно поголене та починає відростати) поєднуються з декоративними елементами — тонкими стрічками, пов'язаними на чолі («Збирательниці шафрану»). За Е. Девіс, досягнувши підліткового віку, жінки в мінойському суспільстві зістригали локони та не голили голову (Davis, 1986, р. 399). Довге пишне волосся з важким локоном зверху — традиційна зачіска жінок четвертої вікової групи. Вони насправді майстерніші за зачіски попередніх вікових груп — пишне волосся переплетене стрічками та вишукано вкладене; локони на чолі зрізані, а замість них — скручені в кільце стрічки; довга прядка на потилиці розділена на кілька частин та сплетена. О. Говорухіна (2007, с. 10) припускає, що до четвертої групи належать наречені, а зміна їхньої зачіски безпосередньо пов'язана з весільним ритуалом. На думку дослідниці, зрізані локони, як символ переходу в доросле життя, традиційно презентувалися божествам у багатьох культурах. У випадку мінойців, як стверджує Е. Девіс (1986, р. 401), зрізане волосся наречені віддавали богині шафрану, яка уособлювала чнотливість, невинність та юність — на фресці «Збирательниці шафрану» її зображено сидячи. Фігура богині яскраво вирізняється з-поміж інших фігур на фресках — дослідники ідентифікували жіночу постать саме як богиню, оскільки вона значно відрізняється від усіх людських вікових груп деякими ознаками, передусім зачіскою, що символічно уособлює молодіжні вікові групи — вона має довге та пишне волосся, з двома локонами — у верхній частині голови та маківці (нагадує локон наймолодшої збиральниці шафрану) (Doumas, 1992, р. 160).

Її волосся зібрано в окремий пучок за допомогою намиста. Два локони над чолом, два пучки волосся, що загорнуті спіраллю на білому фоні, та синя область — оголена частина голови поряд із вухом, нагадує зачіски юних дівчат. Зачіску рясно прикрашає синя стрічка, оторочена червоним намистом (особливо над чолом та уздовж довгого локона зверху).

Волосся жінок, що належать до п'ятої вікової групи, повністю прибрано в тканину, окремі, надзвичайно ретельно вкладені прядки, залишені біля шиї та над чолом.

Фреска «Дім леді» репрезентує шосту вікову групу — волосся жінки (довге та густе) не прикрите тканиною та позбавлено прикрас, проте майстерно вкладено.

О. Говорухіна (2007, с. 10) наголошує, що кожному архаїчному суспільству властивий комплекс містичних традицій, який поступово відкривався неофітам під керівництвом наставників. Фрески мінойської цивілізації засвідчують існування обрядів, що виконувалися під час переходу жінки з однієї вікової групи до іншої — вони супроводжувалися суттєвою зміною зачіски, голінням, стрижкою або відпусканням деяких прядок волосся.

С. Логіаду-Платонос стверджує, що відмінним знаком вищого суспільства та жерців у мінойців були прядки волосся біля скронь (Логіаду-Платонос, 1997, с. 39).

Однією з найвідоміших фресок мікенської цивілізації, що збереглася до наших часів, є фреска «Жінка зі скринькою» з Тірінфа (періоду 1400–1200 рр. до н.е.), знайдена під час розкопок у культовому районі Мікен у 1970 р., на якій зображено одну з процесійних фігур. На жаль, збереглася лише частина фрески — фрагмент шириною 71 см та висотою 47 см із зображенням погруддя та нижньої частини волосся. Загальновідома її інтерпретація, виконана Е. Жильєроном: художник реконструював фреску на основі аналізу інших мікенських процесійних фігур, включно з фрагментами трьох жіночих голів (Immerwahr, 1990, р. 114).

У жінки довге розпущене волосся, зв'язане червоно-білою стрічкою, а чолка завита спіраллю, окрім того, є локон над чолом та боковий локон, що проходить з лівої сторони обличчя. Ця зачіска нагадує одну з зачісок часів мінойського мистецтва, яку має зображена на фресці з Акротири «Жінка з намистом» — довге та об'ємне волосся розділено на кінцях на дві прядки; задній локон укладено у формі вузла або петлі; довга гумка обвита довкола чола та утримує решту волосся. Головною відмінністю між зачісками на зображеннях мікенської та мінойської жінок є відсутність над чолом останньої локонів, що, на думку дослідників, свідчить про її перехід до дорослого життя (Hsu, 2012, р. 95). Замість

локонів, з однієї прядки над чолом зроблено петлю — за припущенням Е. Девіс (1986, р. 401), її доцільно позиціювати як альтернативу локонів із попередніх періодів.

Надзвичайно схожою на зачіску мікенійки зі скринькою є зачіска богині з мінойської фрески — обидві мають локони над чолом та спіральні локони. Проте, зважаючи на наявність чітких вказівок художника на належність мікенської жінки до дорослої вікової групи (зокрема подвійне підборіддя, великий розмір грудей та червона фарба в очах), дослідники висновують, що жінка є однією з богинь у мікенському мистецтві або ж локони, які були чіткою ознакою належності жінки до молодих вікових груп у мінойському мистецтві, у контексті специфіки мікенської набувають іншого значення (Hsu, 2012, р. 96).

Її волосся сильно стилізовано, з великими завитками на передній частині голови та маленькими локонами у формі чолки. Характерний локон над чолом має набагато складнішу форму. Два бокові локони падають на плече та поділяються у двох напрямках: довгий — вперед, а короткий — назад. Окремі бокові локони, радше за все, з протилежної сторони, спускаються уздовж її плеча та грудей, дістаючи ліктів. Локони на плечах зав'язані складними кільцями або петлями, а на потилиці волосся зібране у хвіст та розпущене. Зачіска прикрашена червоною стрічкою з орнаментом у вигляді білих крапок. На відміну від локонів у мінойських жіночих зачісках, природніших на вигляд, локони мікенської жінки зі скринькою виглядають перебільшено стилізованими, ретельно вкладеними та закріпленими якимось спеціальним розчином.

Ф. Сюй (2012, р. 96) наголошує, що зображення реконструйованої фрески «Жіноча процесія» з Фів (пізньоелладський період II, приблизно 1600–1435 рр. до н.е.) аналогічне зображенню «Жінки зі скринькою» з Тірінфу і засвідчує певне значення жіночої зачіски в мікенській обрядовості: руки жінок зображені відповідно до предметів, що вони тримають, вирізняються прикраси, проте зачіска всіх учасниць процесії — однакова, вона копіює зачіску тірінфської жінки зі скринькою.

Два жіночі профілі, зображені на фресці «Жіночі процесійні фігури» з Пілосу (пізньоелладський період III В, приблизно 1300–1190 рр. до н.е.), засвідчують обов'язкову наявність у жіночій зачісці означеного періоду товстих, звивистих бокових локонів, що на кінці поділяються на два чи більше локонів; невеличких локонів та прядок над чолом.

Локони над чолом, завитки, вузли та розпущене волосся є невіддільними елементами мікенських жіночих зачісок. На відміну від мінойського мистецтва, у якому локони над чолом асоціювалися з молодістю та невинністю, в мікенському мистецтві вони, на думку Ф. Сюй (2012, р. 97), виконували обрядову функцію.

Окрім традиційних прикрас та стрічок, що використовувалися в зачісках мінойських жінок, за часів мікенської цивілізації популярними були короноподібні капелюхи, які щільно прилягали до чола та розширювалися вгорі (іноді вони прикрашалися китичками на кінцях). На деяких зображеннях капелюхи покривають більшу частину зачіски (наприклад, фреска білої богині з Пілосу), а на інших прикривають лише тім'яну частину, маківку та потилицю — з-під капелюха, над чолом та скронями, виглядають невеличкі локони (наприклад, зображення на Саркофазі Агіа Тріада, приблизно 1400 р. до н.е.), а три довгі стрічки, прикріплені до середини шляпи, спадають позаду до талії.

Висновки. Жіноча зачіска здавна є не лише репрезентативним засобом вираження краси, а й складною системою семантичних елементів, своєрідних візуальних показників, що відіграють неабияку роль під час формування образу особистості.

Мистецтвознавчий аналіз жіночої зачіски мінойського та мікенського мистецтва виявив, що окрім безпосередньо художньо-естетичної функції, деякі зачіски доцільно позиціювати як символ належності до певної вікової (дитина, підліток, молода дівчина, доросла жінка, жінка похилого віку) чи соціальної групи, а також як важливий елемент обрядовості.

Список посилань

- Андреев, Ю. В. (1989). *Островные поселения Эгейского мира в эпоху бронзы*. Ленинград: Наука.
- Говорухина, Е. А. (2007). К вопросу инициации в культовой практике ферийцев и минойцев. *Вестник Чувашского университета*, 4, 6–11.
- Логияду-Платонос, С. (2010). *Кнос. Минойская цивилизация*. Афины: И. Матфьюлакис & Со.
- Davis, E. N. (1986). Youth and Age in the Thera Frescoes. *American Journal of Archaeology*, 90, 4, 399–406.
- Doumas, C. (1992). *The Wall-Paintings of Thera*. Athens: Thera Foundation.
- Hsu, F. S. (2012). Ritual Significance in Mycenaean Hairstyles. *Chronika*, 2, 92–101.
- Immerwahr, S. A. (1990). *Aegean Painting in the Bronze Age*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Laffineur, R. (2000). Dress, Hairstyle and Jewellery in the Thera Wall Paintings. *The Wall Paintings of Thera: Proceedings of the First International Symposium: Petros M. Nomikos Conference Centre, Thera, Hellas, 30 August-4 September 1997*, 2, 890–906.
- Marinatos, N. (1998). *Art and religion in Thera*. Athens.

References

- Andreyev, Yu. V. (1989). *Island settlements of the Aegean world in the Bronze Age*. Leningrad: Nauka. [in Russian].
- Govorukhina, E. A. (2007). On the issue of initiation in cult practice of the Ferryans and Minoans. *Vestnik Chuvashskogo universiteta*, 4, 6–11. [in Russian].

-
- Logiadu-Platonos, S. (2010). *Knossos. Minoan civilization*. Athens: I. Maf'julakis & So. [in Russian].
- Davis, E. N. (1986). Youth and Age in the Thera Frescoes. *American Journal of Archaeology*, 90, 4, 399-406. [in English].
- Doumas, C. (1992). *The Wall-Paintings of Thera*. Athens: Thera Foundation. [in English].
- Hsu, F. S. (2012). Ritual Significance in Mycenaean Hairstyles. *Chronika*, 2, 92–101. [in English].
- Immerwahr, S. A. (1990). *Aegean Painting in the Bronze Age*. University Park: Pennsylvania State University Press. [in English].
- Laffineur, R. (2000). Dress, Hairstyle and Jewellery in the Thera Wall Paintings. *The Wall Paintings of Thera: Proceedings of the First International Symposium: Petros M. Nomikos Conference Centre, Thera, Hellas, 30 August-4 September 1997*, 2, 890-906. [in English].
- Marinatos, N. (1998). *Art and religion in Thera*. Athens. [in English].

Надійшла до редколегії 19.01.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.20

УДК 793. 38 (4-11)“18”

С. В. Оборська, кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

lychia0801@gmail.com

https://orcid.org/0000-0003-3148-6325

ДІЯЛЬНІСТЬ САМЮЕЛЯ ЗІГФРИДА БІНГА ТА ЕСТЕТИКА АР-НУВО В НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

На основі аналізу наукових праць зарубіжних дослідників виявлено вплив діяльності Самюеля Зігфріда Бінга на формування та розвиток мистецького стилю ар-нуво. Проаналізовано діяльність З. Бінга як головного ідеолога та творця стилю у контексті дослідження впливу японського мистецтва на формування та становлення ар-нуво. Досліджено співпрацю З. Бінга з провідними американськими та європейськими митцями кінця XIX — початку XX ст. — Л. Тіффані, М. Лонгворт Ніколс, Р. Лаліком, Г. Ван де Вельде, художниками групи Набі та ін. Проаналізовано специфіку взаємовпливу творчості французьких та американських художників під час зародження й становлення стилю ар-нуво і визначено внесок у мистецький процес З. Бінга. Виявлено, що культурна діяльність З. Бінга в другій половині 70–90-х рр. XIX ст. сприяла відкриттю та інтерпретації японського мистецтва і ремесел європейськими та американськими митцями на межі XIX–XX ст. Відкриття «Maison de l'Art Nouveau» та його організаційна діяльність на Всесвітній виставці в Парижі у 1900 р., сприяючи ефективному поєднанню європейських, далекосхідних та американських творчих стилів, методів і прийомів, мали важливе значення для формування естетичних смаків наступних поколінь.

Ключові слова: *ар-нуво, мистецький стиль, художньо-естетичні принципи, японське мистецтво.*

С. В. Оборская, кандидат искусствоведения, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ САМЮЭЛЯ ЗИГФРИДА БИНГА И ЭСТЕТИКА АР-НУВО В НАУЧНОМ ДИСКУРСЕ

На основе анализа научных работ зарубежных исследователей выявлено влияние деятельности Самюэля Зигфрида Бинга на формирование и развитие художественного стиля ар-нуво. Проанализирована деятельность З. Бинга как главного идеолога и создателя стиля в контексте исследования влияния японского искусства на формирование и становление ар-нуво. Исследовано сотрудничество С. Бинга с ведущими американскими и европейскими художниками конца XIX — начала XX в. — Л. Тиффани, М. Лонгворт Николс, Р. Лаликом, Г. Ван де Вельде, художниками группы Наби и др. Проанализирована специфика взаимовлияния творчества французских и американских художников во время зарождения и становления стиля ар-нуво и определен вклад в художественный процесс З. Бинга. Выявлено, что культурная деятельность З. Бинга во второй половине 70–90-х гг. XIX в. способствовала открытию и интерпретации японского

искусства и ремесел европейскими и американскими художниками на рубеже XIX–XX вв. Открытие «Maison de l'Art Nouveau» и его организационная деятельность на Всемирной выставке в Париже в 1900 г., способствуя эффективному сочетанию европейских, дальневосточных и американских творческих стилей, методов и приемов, имели важное значение для формирования эстетических вкусов следующих поколений.

Ключевые слова: *ар-нуво, художественный стиль, художественно-эстетические принципы, японское искусство.*

S. Oborska, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kyiv National University Culture and Arts, Kyiv

SAMUEL SIGFRID BING'S ACTIVITY AND AR-NUVO AESTHETICS IN SCIENTIFIC DISCOURSE

The aim of this paper is to reveal the influence of Samuel Siegfried Bing's activity on the formation of Art-Aesthetic principles of Art-Nouveau and the further development of style

Research methodology. The study is based on the analytical method (for scientific literature processing); the method of biographical reconstruction (for a detailed reproduction of fragments of S. Bing's biography); the typological method (aimed at identifying and defining the main idea in the Art Nouveau style system); the method of formal-stylistic analysis (contributed to the understanding of artistic and aesthetic features of Art Nouveau style).

Results. It is revealed that the cultural activity of S. Bing in the second half of the 70–90s of the XIX century contributed to the discovery and interpretation of Japanese art and crafts by European and American artists at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. The discovery of the Maison de l'Art Nouveau and its organizational activities at the Paris World Exhibition in 1900, contributing to the effective blend of European, Far Eastern and American creative styles, techniques and techniques, were instrumental in shaping the aesthetic tastes of the coming generations.

Novelty. On the basis of the analysis of scientific works of foreign researchers, the influence of Siegfried Bing's activity on the formation and development of art-nouveau style was revealed. Z. Bing's work as a major ideologist and creator of style in the context of the study of the influence of Japanese art on the formation and formation of art-nouveau is analyzed. Z. Bing's collaboration with leading American and European artists of the late nineteenth and early twentieth centuries is explored. — L. Tiffany, M. Longworth Nichols, R. Lalic, G. Van de Velde, artists of the Nabi group and others. The peculiarities of the mutual influence of the works of French and American artists during the birth and formation of the Art Nouveau are analyzed and the contribution to Z. Bing's artistic process is determined.

The practical significance. Information given in this article can become useful the the Ukrainian experts and people on the ground of art, in the context of involving it to educational and scientific appeal.

Keywords: *Art Nouveau, artistic style, artistic and aesthetic principles, Japanese art.*

Постановка проблеми. Серед соціально-культурних факторів, вплинувших на генезу стилю ар-нуво, що, розширивши межі, охопив не лише мистецтво, а й культуру загалом, ставши суттю життя (його явища набувають естетичної властивості), загальновідомими передусім є історико-художні закономірності, загострення суспільних протиріч, кризові явища в суспільстві, технічний та промисловий прогрес, розвиток суспільної думки (Завьялова, 2003, с. 9). У цьому контексті особливої актуальності набуває дослідження культурної діяльності відомого дилера творів японського та американського мистецтва Зігфріда Бінга, урочисте відкриття 26 грудня 1895 р. галереї «Maison de l'Art Nouveau» якого не лише стало значною подією в культурно-мистецькому житті Європи, а й надало назву одному з головних мистецьких стилів ХХ ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз наукової літератури засвідчує наявність значної кількості публікацій, присвячених діяльності З. Бінга в контексті формування ар-нуво, що зумовлено посиленням інтересу сучасних дослідників до проблематики стилю модерн. Зокрема, назвемо дослідження Д. Лакагніна «Після Набі: вітражі Луї Комфорта Тіфані для L'Art Nouveau Зігфріда Бінга в Парижі» (2016), Е. Торньє «Ар-нуво, Зігфрід Бінг та Америка», Д. Бінга «Повернення до минулого. Як архіви Бінга виявлено в Монтевідео» (2017), Х. Сігур «Від японізму до ар-нуво» (2018) та ін. Проте багатогранність його діяльності та важливість внеску в інтернаціональний процес зародження й становлення мистецького стилю ар-нуво у вітчизняному науковому вимірі й досі не отримали відповідного висвітлення і потребують детальнішого мистецтвознавчого дослідження.

Мета статті — виявити вплив діяльності Зігфріда Бінга на формування художньо-естетичних принципів Ар-Нуво та подальший розвиток стилю.

Виклад основного матеріалу дослідження. Самюель Зігфрід Бінг (1835–1905 рр.), більше відомий як Зігфрід Бінг — один із провідних дилерів японського мистецтва кінця ХІХ ст., науковець, дослідник та піонер ар-нуво у Франції народився в Гамбурзі (Німеччина), отримавши французьке громадянство лише в 1854 р. Сімейна компанія з виробництва порцеляни та художнього скла «Bing Frères et Cie» (підприємства базувалися в Японії та Китаї), якою З. Бінг керував у 1879–1889 рр., спрямувала діяльність здебільшого на торгівлю з країнами Далекого Сходу, імпортуючи до Європи предмети декоративного та прикладного мистецтва (переважно японську бронзу, кераміку та гравюру на дереві), безпосередньо вплинувши на популяризацію японізму — західні колекціонери зацікавилися східноазійськими мистецькими об'єктами після їх експонування в японському павільоні на виставці у Відні 1975 р. та

в першій художній галереї З. Бінга (японський павільон на Паризькій виставці 1878 р.) (Bing, 2017).

У 1881 р. зять З. Бінга М. Байєр, який на той час обіймав посаду консула Німеччини в Токіо, організував для нього поїздку Японією, що тривала більше року і мала на меті не лише поповнення колекції азіатськими творами мистецтва з порцеляни, бронзи, лаку, нефриту, кришталю, слонової кістки та текстилю, а й на формування основ нового бачення перспектив впливу естетики японського мистецтва на європейське. Наприкінці XIX — початку XX ст. він очолював європейські художні кола, разом із японським дилером-експатріантом Т. Хаяші вони стали головними постачальниками японського мистецтва в Парижі та США.

Слід зазначити, що діяльність З. Бінга не обмежувалася комерцією — у 1888–1891 рр. він видавав журнал «Le Japon Artistique» — щомісячне періодичне видання виходило також англійською та німецькою мовами: «Помірно дороге, з розкішними кольоровими ілюстраціями та статтями провідних критиків» (Sigur, 2018, р. 14), сприяло поглибленню розуміння японського мистецтва широкою публікою та мистецьким співтовариством. Окрім того він посприяв організації та проведенню в Європі першої виставки укійо-е, на якій представлено понад 700 гравюр та 400 книг різних епох японського мистецтва.

Розуміючи важливість підтримки розвитку прикладного мистецтва кінця XIX ст., у 1894 р. уряд Франції доручив З. Бінгу підготувати доповідь про стан американського мистецтва. Саме цей факт зумовив його знайомство з Л. Тіффані — дизайнером інтер'єру та вітражів, виробником скла з багатою палітрою відтінків і текстур, на той час одного з небагатьох американських митців, чиї художні розробки відповідали жорстким стандартам З. Бінга.

Х. Сігур (2018, р. 14) стверджує, що ця зустріч мала надзвичайно важливе значення в контексті формування та становлення стилю ар-нуво: «Американські таланти, вже добре знайомі з деякими європейськими дизайнерами під патронажем Бінга, відтепер перебували в певному ланцюгу творчих умів, об'єднаних його своєрідним баченням та прагненням (...)». Кульмінацією цього стало те, що ми називаємо «модерном». На думку дослідниці, З. Бінг, який «щиро вірив у те, що його натхнення Японією естетичне бачення не лише виправдано, але й потребує вишукано красивих, показово оброблених та вражаючих дорогих творів мистецтва, створених для заможних як маяки натхнення для широкого загалу» (Sigur, 2018, р. 15), відчутно вплинув на діяльність лідера в галузі американської торгівлі ювелірними виробами, засновника компанії «Tiffany & Co» Л. Тіффані, відомої американської

художниці-керамістки, власниці компанії «Rookwood Pottery» (першочергово — гончарна майстерня) М. Лонгворт Ніколс та французького ювеліра і майстра художнього скла Р. Лаліка.

Л. Тіффані надзвичайно перейнявся твердженням З. Бінга про те, що західні концепції, матеріали та методи повинні відповідати японським естетичним принципам. Скляна ваза «Favrile Tiffany» (термін, яким Л. Тіффані означив різновид ірізуючого скла — готове гаряче скло посипають металевою пудрою, унаслідок чого на поверхні пластини утворюється переливчастий глянець, адаптовано зі старовинного французького поняття «ручна робота») з гнучкою лозою з позолоченої бронзи, що була придбана для «Maison de l'Art Nouveau» (галереї З. Бінга), засвідчує цей факт. Хоча вишукана переливчатість вази стала результатом натхнення майстра склом, розкопанім у Помпеї, принцип органічної форми, вільний плавний візерунок, інтегрований у скло, а також буйний рослинний мотив, на думку М. Ейделберга (Eidelberg, 2005), є наслідком впливу саме японської естетики.

Дослідник наголошує на позитивному впливі З. Бінга на роботу Л. Тіффані, творчі задуми якого з 90-х рр. XIX ст. свідчать про нові розробки в результаті контакту з Бінгом: «Завдяки своєму зв'язку з Бінгом, Тіффані став більш чутливим до динаміки нового стилю. Нове відчуття лінійного, ритмічно структурованого партерна з'явилося в роботах Тіффані у другій половині 1890-х рр., і це, я вважаю, пояснюється його осмисленням стилю, так активно пропагованому Бінгом» (Eidelberg, 2005). Наприклад, з 1897 р. поверховий дизайн скляних ваз Тіффані вирізняється наявністю хвилястих ліній та домінуванням виразних завитків; один з перших наборів настільного приладдя Тіффані (представлений до 1900 р.) має хвилеподібний малюнок — ритмічні лінії часто змінюють напрям і, на думку М. Ейделберга, основний принцип декору аналогічний графічним елементам з рекламних оголошень Лемена, зроблених для З. Бінга, хоча «лінії менш сміливі та динамічні» (Eidelberg, 2005).

М. Лонгворт Ніколс надихалася японською керамікою з яскравими глазурями ще з 1876 р. (зокрема, роботами японського кераміста, одним із провідних гончарів епохи Мейдзі Міягави Кедзана) та, як стверджує Х. Сігур (Sigur, 2018, р. 17), вимагала, щоб розроблені на основі естетичних принципів японського мистецтва роботи декораторів, які працюють в її компанії, були підписані як художні твори.

Французькі митці наприкінці XIX ст. лишалися головною рушійною силою засвоєння японських концепцій, зокрема й завдяки політиці уряду з розвитку промисловості прикладного мистецтва, широка торгівельна мережа зі США взаємозбагачувала та посилювала цю тенденцію.

Наприклад, одна з найвідоміших ваз Тіффані — фламінгового кольору з лобстером — багато в чому завдячувала ідеям, втіленим у творах Е. Галле — видатного французького художника, який випереджував американців у мистецьких експериментах, спрямованих на інтегрування японських художньо-естетичних принципів. Слід зазначити, що Е. Галле відкрито визнавав вплив посібника «Манга» Хокуся для японських художників, імпортованого до європейських країн, у якому широко представлено сюжети зі старовинного японського життя, міфології, давньої історії тощо (Sigur, 2018, p. 19).

Цікавим прикладом японського впливу на мистецьку діяльність європейців є твори Р. Лаліка, який застосовував не лише декоративні мотиви, а й прийоми формоутворення. У них втілена сутність того, що З. Бінг, його покровитель, вважав сутністю японського дизайну — поєднання матеріалу, майстерності та несподіванки (Weisberg, 2005). Наприклад, брошка у формі вербових гілочок із бруньками, що перегукується з майже ідентичним мотивом японського лакового мистецтва — рослина обробляється з ботанічною точністю. Обробляючи скло (також відоме як опалове — скло, у якому більше ніж один колір, що ніби «розчиняється» під час виробництва; основа промислової лінії художнього скла Тіффані), Р. Лалік використовував «кабшон», що зазвичай застосовується лише для дорогоцінного або напівдорогоцінного каміння, досягнувши гладкої випуклої відполірованої поверхні без грані. Як дешевий матеріал, скло «не заслуговувало» на таку детальну обробку — перегукувалося з японською естетикою, згідно з якою художники ставилися до дешевих матеріалів як до вишуканих та благородних (Sigur, 2018, p. 21).

На думку Д. Сілвермен, З. Бінг створив нову художню галерею як інтернаціональний, а не винятково французький ремісничий центр, хоча й не розглядав свій план створення міжнародного центру в стилі модерн як протиставлення прихильності до офіційної ремісничої коаліції, ідеєю якої була популяризація французького національного домінування (Silverman, 1993, p. 43). Насправді він замислив її як природне продовження власних офіційних зусиль, що мали підтверджувати думки про національну винятковість Франції в мистецтві. У межах рекламної кампанії, яка передувала відкриттю, в усіх провідних французьких періодичних виданнях було надруковано статті, присвячені галереї «L'Art Nouveau». Водночас в рекламних оголошеннях, надрукованих в елітних журналах, присвячених мистецтву, восени 1895 р., З. Бінг закликав європейських художників представити власні роботи в його галереї з метою створення Першого салону в стилі ар-нуво.

Окрім того, короткі рекламні оголошення повідомляли, що метою відкриття нової галереї є популяризувати бездоганний смак, пропонуючи

утилітарні предмети, сповнені природної краси. Твори сучасного (станом на кінець XIX ст.) мистецтва та антикваріат, зібрані власником галереї на замовлення західноєвропейських колекціонерів, уособлювали втілене в життя бачення нової естетики дизайну, сповненої гармонії та елегантності.

З. Бінг створив галерею «Maison de l'Art Nouveau» як міжнародний центр для поширення різноманітних національних варіантів мистецького стилю і щоб закріпити характерну «елегантну» французьку ідіому. Він попросив бельгійського художника Ж. Лемена створити гравюру, в тексті до якої пояснив власну естетичну мету: «Ар Нуво буде прагнути ліквідувати те, що некрасиво та претензійно в усіх речах, що нас оточують, щоб надати ідеальний смак, чарівність та природну красу найменш важливим утилітарним об'єктам» (Weisberg, Becker, Possémé, 2004, p. 15)

Г. Вейсберг наголошує, що З. Бінг продовжував дотримуватися високих естетичних цілей, як і у випадку з популяризацією японського мистецтва. Зокрема, окрім гравюри З. Бінг замовив Ж. Лемену оформлення запрошень та логотип галереї (засіб миттєвої ідентифікації «Maison de l'Art Nouveau»), а завдяки обізнаності в інноваціях друку, особливо в кольоровій литографії, замовив плакат у швейцарського художника Ф. Валлоттона — втілюючи загальний інтерес до природи, особливо до рослинних форм, як основи образів стилю ар-нуво, плакат, як не дивно, не був візуально складним (Weisberg, 2005). Разом із плакатом художником було розроблено і дизайн візитної картки, що виявилася надзвичайно ефективним рекламним інструментом (з однієї сторони картки було розміщено зображення з плакату, а з іншої — перераховано усі дизайнерські об'єкти, що було представлено в галереї).

Зокрема, у галереї представлено художнє скло Л. Тіффані, картини та скульптури А. Тулуз-Лотрека, Л. Бонье, Ф. Брангвіна, Е. Вюяра, О. Родена та К. Менье, а також дизайнерські меблі, кераміку та прикраси Г. Ван де Вельде, Е. Гайара, Е. Колонни, У. Бенсона, Ж. де Фре (Weisberg, 2004, p. 163). Окрім того, після візиту до Америки в 1894 р., З. Бінг отримав ексклюзивні права на твори Тіффані в Європі, а також замовив виготовлення одинадцяти вітражів для свого виставкового залу за дизайнерськими ескізами провідних художників групи Набі — П. Боннара, М. Дені, Х.-Г. Ібельса, К.-Х. Руселя, П. Серезье, Ф. Валлоттона, Е. Вюяра, А. Безнара, А. де Тулуз-Лотрека, а також дизайнерів П. Ісаака-Дазіса та Е. Грассета (Lacagnina, 2016, p. 165). Усі предмети в інтер'єрі «Maison de l'Art Nouveau», розробленому Генрі ван де Вальде, відповідали принципу єдності художнього рішення ар-нуво. Неабияку увагу привертала вітражі Тіффані.

С. Ліпперт (2016, p. 120) у науковій публікації «Мистецтво та ремесло: вітражі в стилі модерн в теорії та на практиці», стверджує, що

вітражне скло, яке традиційно вважалося декоративним мистецтвом, наприкінці XIX ст. зазнало значних трансформацій. З появою англійського художнього руху «Мистецтва та ремесла» (його учасники, на чолі з художником і філософом У. Моррісом, власними руками виготовляли предмети декоративно-прикладного мистецтва, з метою зближення мистецтва та ремесла), що сприяв акцентуванню на виробництві товарів, які здатні стимулювати почуття, вітраж став одним із видів декоративно-прикладного мистецтва, відповідно до естетичних запитів населення. Під час візиту до Парижу в 1889 р. Л. Тіффані надзвичайно надихнули ефекти світла та відображення в художньому склі Е. Гале — митець зазначив, що форма, безсумнівно, є другорядним фактором після кольору та матеріалу (Eidelberg, 2005).

Проте, Д. Сілвермен стверджує, що спроби З. Бінга встановити міжнародні зв'язки між різними творцями стилю модерн викликали негативну реакцію певних кіл, що сприяло зміні його інтернаціоналізму на користь французького ар-нуво. Найяскравіше це проявилось в дизайні його павільйону на Всесвітній виставці в Парижі 1900 р. (Silverman, 1992, р. 270), новаторством експозиції якого була демонстрація не окремих творів мистецтва, а інтер'єрів як єдиного художнього простору. На прикладах естетично організованих митцями середовищ, З. Бінг продемонстрував синтез мистецтв як головну ідею в системі стилю ар-нуво: кожна річ в інтер'єрі не лише має власну важливу функцію, а й стає частиною ансамблю, що вирізняється ритмічною відповідністю форм та кольоровою єдністю.

Варто зауважити, що З. Бінг, як знавець та колекціонер творів декоративно-прикладного мистецтва, активно підтримував молодих митців, котрі прагнули до оновлення сучасного їм мистецтва — в їхніх творах яскраво виявляється відмова від стереотипних розумінь форми та функціонального призначення предметів інтер'єру (Weisberg, 2005). У цьому контексті особливо вирізнялися твори французьких художників та декораторів Ж. де Фера, Е. Коллона та Е. Гайяра, які працювали в майстернях з виробництва меблів, кераміки, ювелірних виробів та предметів, виготовлених із художнього скла (вітражі, лампи та ін.) «Art Nouveau Bing».

Висновки. Роль З. Бінга як ідеолога нового стилю, поціновувача мистецтва та спонсора молодих митців наприкінці XIX — на початку XX ст., на думку зарубіжних дослідників, є беззаперечною. Його протиставлення «неприглядній претензійності» принципів гармонійності, простоти та досконалості виконання предметів інтер'єру орієнтована на взірці японського мистецтва. Успіхи З. Бінга в контексті спонсорювання дизайну в стилі ар-нуво, особливо завдяки діяльності його художньої

галереї, вплинули на багатьох європейських та американських дизайнерів, засвідчивши доцільність синтезу східних та західних естетичних принципів, у процесі створення мистецьких об'єктів.

Культурна діяльність З. Бінга у др. п. 70–90-х рр. XIX ст. сприяла відкриттю та інтерпретації японського мистецтва і ремесел європейськими та американськими митцями на межі XIX–XX ст. Відкриття «Maison de l'Art Nouveau» та його організаційна діяльність на Всесвітній виставці в Парижі у 1900 р., сприяючи ефективному поєднанню європейських, далекосхідних та американських творчих стилів, методів і прийомів, мали важливе значення для формування естетичних смаків наступних поколінь.

Список посилань

- Завьялова, А. Н. (2003). *Культурные основания стиля модерн*. (Автореферат дис. канд. культурологических наук: 24.00.01). Кемеровская государственная академия культуры и искусств. Новосибирск.
- Bing, D. (2017). Revisiting the Past: How the Bing Archives Came to Light in Montevideo. *Journal of Japonisme*, 2. Retrieved from <https://doi.org/10.1163/24054992-00022p03>.
- Eidelberg, M. (2005). S. Bing and L.C. Tiffany: Entrepreneurs of Style. *Nineteenth-Century Art Worldwide*. 2005, 4, 2. Retrieved from <http://www.19thc-artworldwide.org/summer05/215-s-bing-and-lc-tiffany-entrepreneurs-of-style>.
- Sigur, H. L. (2018). *From Japanese to Art Nouveau: Learning the Lingua Franca of Luxury in the Gilded Age*, 25. Retrieved from https://www.academia.edu/4379712/From_Japanese_to_Art_Nouveau_Learning_the_Lingua_Franca_of_Luxury_in_the_Gilded_Age.
- Silverman, D. (1992). *Art Nouveau in Fin-de-siècle France: Politics, Psychology, and Style*. University of California Press.
- Lacagnina, D. (2016). After the Nabis: Louis Comfort Tiffany's Stained-Glass Windows for L'Art Nouveau of Siegfried Bing in Paris. *Radiance and Symbolism in Modern Stained Glass: European and American Innovations and Aesthetic Interrelations in Material Culture*. Liana De Girolami Cheney (Ed.). Cambridge Scholars Publishing, 163–193.
- Lippert, S. J. (2016). Artistry and Craftsmanship: Art Nouveau Stained Glass in Theory and Practice. *Radiance and Symbolism in Modern Stained Glass: European and American Innovations and Aesthetic Interrelations in Material Culture*. Liana De Girolami Cheney (Ed.). Cambridge Scholars Publishing, 114–136.
- Weisberg, G. P., Becker, E., Possémé, É. (2004). *De oorsprong van Art Nouveau — Het Bing imperium*. Amsterdam University Press.
- Weisberg, G. P. (2005). Introduction: Tastemaking in the Age of Art Nouveau: The Role of Siegfried Bing. *Nineteenth-Century Art Worldwide* 4, 2. Retrieved from <http://www.19thc-artworldwide.org/summer05/217-introduction-tastemaking-in-the-age-of-art-nouveau-the-role-of-siegfried-bing>.

Надійшла до редакції 17.01.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.21

УДК 091“15”:027.54(477-25)

М. А. Підгорбунський, кандидат історичних наук, доцент, Науково-дослідний інститут, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

nikolauspidg@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-2678-5147

ДЕМЕСТВЕННИЙ І ПУТНІЙ СПІВИ — ГЕНЕЗИС ТА МІСЦЕ В ЦЕРКОВНОМУ БОГОСЛУЖІННІ

Розглянуто стародавні види церковного співу: демественний та путній. Проаналізовано різні гіпотези їхнього зародження та розвитку в богослужінні Української православної церкви. Визначено характерні особливості демества та путнього співу починаючи з XVI по XVIII ст. Виявлено, що в XVI ст. формується демественний і путній нотописи, які склалися із самостійних і видозмінених знаків Стовпової невменної та кондакарної нотацій. Окреслено, що періодом розквіту демественного і путнього наспівів в українському православному богослужінні вважається XVII ст., і подібно до Стовпового невменного розспіву ці наспіви мали послівочну структуру. Визначено, що демественний і путній співи є наспівами та стильовими підвидами Стовпового невменного розспіву.

Ключові слова: *демество, путній спів, нотопис, церковні піснеспіви, наспіви, розспіви, півчі рукописи.*

Н. А. Подгорбунский, кандидат исторических наук, доцент, Научно-исследовательский институт, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

ДЕМЕСТВЕННОЕ И ПУТЕВОЕ ПЕНИЕ — ГЕНЕЗИС И МЕСТО В ЦЕРКОВНОМ БОГОСЛУЖЕНИИ

Рассмотрены древние виды церковного пения: демественное и путевое. Проанализированы различные гипотезы их зарождения и развития в богослужении Украинской православной церкви. Определены характерные особенности демества и путевого пения начиная с XVI по XVIII в. Вывявлено, что в XVI в. формируется демественная и путевая нотации, которые состояли из самостоятельных и видоизмененных знаков Столповой невменной и кондакарной нотацій. Очерчено, что періодом расцвета демественного і путевого напевов в украинском православном богослужении считается XVII в., и подобно Столповому невменному распеву эти напевы имели попевочную структуру. Определено, что демественное и путевое пение является напевами и стилевыми подвидами Столпового невменно-го распева.

Ключевые слова: *демество, путевое пение, нотация, церковные песнопения, напевы, распевы, певчие рукописи.*

М. А. Pidhorbunskyy, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Associate Professor, Research Institute, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

DEMESVENNY CHANT AND ZNAMENNY CHANT PROPER — GENESIS AND POSITION IN THE CHURCH SERVICES

The aim of this paper is to determine the periods of formation and development of Demesvenny chant and Znamenny chant proper, the analysis of their use in the worship of the Ukrainian Orthodox Church.

Research methodology is based on system analysis that made it possible to analyze and study handwritten singing collections, to determine the temporal and quantitative characteristics of the analyzed material, statistical and chronological methods were used.

Results. The ancient manuscripts and a number of modern studies on Demesvenny chant and Znamenny chant proper are analyzed. In the period of its inception and formation, Demesvenny chant was called «*Demestvo*». In old Ukrainian chronicles since the 15th century Znamenny chant proper was called «Znamenny chant proper». Demesvenny chant and Znamenny chant proper are varieties of Pillar of dumb chant. Over time, Demesvenny chant and Znamenny chant proper from the secondary singing styles formed into tunes with their own characteristic notations. In contrast to Piller Neumann's chant, these tunes do not cover the whole circle of liturgical chants. In Demesvenny chant and Znamenny chant proper, the chanting structure is preserved, but the boundaries of the chants become more shaky and mobile. All this gives Demesvenny chant and Znamenny chant proper melodies a dynamic and expressive character, which was manifested in a special festivity and solemnity of chants.

Novelty. It is established that the name "Znamenny chant proper" is associated with the middle voice "put", which in polyphony indicated the direction of movement of the main melody of the chant. It has been determined that Demesvenny chant and Znamenny chant proper are tunes, as they are melodies that are intended for singing certain hymnographic groups of chants.

The practical significance. The results of this work can be used in further in-depth studies of singing manuscript collections of the Ukrainian Orthodox Church.

Keywords: *Demesvenny chant, Znamenny chant proper, notation, church chants, tunes, chants, singing manuscripts.*

Постановка проблеми. Аналізуючи праці вчених, присвячених демественному та путньому співам, слід зазначити, що кілька важливих питань потребують розгляду. Зокрема походження назв «путній спів» та «демество», їхнє використання в богослужбовій практиці з XV–XVIII ст., а також питання, чи є ці співи наспівами або розспівами.

У давньоруській музичній культурі православної церкви були поширені демественний і путній співи, які активно використовувалися в богослужінні до XVIII ст. Вони є стильовими підвидами Стовпового невменного розспіву, їхня поява датується приблизно XV ст. У період свого зародження та становлення демественний спів мав назву «демество». У пізніший період його почали називати «демественний спів» і навіть «демественний розспів». У давньоруських літописах, починаючи з XV ст., путній спів мав назву «путевое пение» або «путное пение».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тривалий час учені вважали, що демество в Київській Русі виникло в XI ст. Такої думки дотримували митрополит Євгеній (Болховитінов) (1821), протоієрей Д. В. Разумовський (1869), історик В. В. Стасов (1894), дослідник, уставщик Л. Ф. Калашніков (1911) та ін. У своїх працях вони посилялися на «Степенну книгу», яка є стародавньою пам'яткою XVI–XVII ст. і написана півустановом та скорописом. Однак критика «Степенної книги» у XIX ст. поставила під сумнів достовірність поданих у ній відомостей. Сьогодні серед сучасних дослідників поширена думка, що демественний та путній співи є розспівами в богослужінні православної церкви (Шабалин, 2014; Лозовая, Шевчук, 2000). Аналізуючи характерні особливості розспіву і наспіву в богослужінні Української православної церкви, потрібно зазначити, що демественний та путній співи не можна вважати розспівами. Вони мають всі ознаки наспіву, які визначені І. А. Гарднер, однак потребують певного уточнення.

Мета статті — визначити періоди становлення та розвитку демественного і путнього співів, проаналізувати використання в богослужінні Української православної церкви.

Виклад основного матеріалу дослідження. Серед науковців та мистецтвознавців існують різноманітні гіпотези щодо походження демественного співу. Так, тривалий час, а саме з XIX і до середини XX ст., серед учених побутувала думка, що демество в Київській Русі виникло в XI ст. Музичний критик та історик В. В. Стасов уважав його візантійським за походженням, наслідуванням манери греків прикрашати статутний спів «руладами і вставками своєї фантазії». За твердженням дослідника, демественний спів побутував на території Київської Русі в усній співочій традиції з XI ст. Починаючи з XVI ст. цей спів зафіксований у богослужбових збірниках, оскільки «стало неможливо утримати в пам'яті всі їх (півчих) незлічені фантазії». Постає необхідність написання в «співочих книгах всього того, що співалося і зналося напам'ять», тоді «внесли на сторінки півчих книг і демественний спів». За твердженням В. В. Стасова, це був вже не той спів, яким руські півчі XI ст. «наслідували демественників грецьких, а демественний спів XVI ст., яким його застав час написання, і, звичайно, ціла прірва лежить між цими двома співами» (Стасов, 1894).

У своєму дослідженні «Заметки о демественном и троестрочном пении» В. В. Стасов посиляється на працю митрополита Київського та Галицького Євгенія (в миру — Євфимій Олексійович Болховитінов) «О русской церковной музыке» (1821 р.), яка була присвячена демественному співу. На думку дослідника, Київський митрополит першим відзначив одне важливе місце в «Степенній книзі», яке зберегло свідчення про стародавній церковний спів та півчих XI ст. Наведемо цю

цитату з літопису без змін: «Веры же ради христолюбивого Ярослава приидоша к нему от Царяграда богоподвизаемии трии певцы гречестии с роды своими, от них же нача быти в русей земли ангелоподобное пение, изрядное осмогласие и паче же и трисоставное сладкогласование и самое прекрасное демественное пение» (Евгений, 1821). Звертаючись до Іоакимового літопису, митрополит Євгеній наводить свідчення про те, що до Великого київського князя Володимира надіслано демественників з болгар. У зв'язку з цим митрополит висновує, що, окрім Стовпового невменного співу, болгарські наспіви та демественний простий спів слід уважати стародавнішими в давньоруській православної церкві. Митрополит Євгеній додає, що демественним співом називається певний стародавній наспів, «образцоватее» Стовпового невменного, але який має менше гармонійних мелодій, ніж грецький (Евгеній, 1821, с. 150).

Дослідник Д. В. Разумовський також уважав, що демественний спів є візантійським, а занесли його в Київську Русь балканські слов'яни. За твердженням ученого, цей спів до XVI ст. використовували в домашньому побуті як «ежедневное благочестивое упражнение» (Разумовский, 1869, с. 180–181). В. М. Металлов у своїх дослідженнях певною мірою підтримує гіпотезу Д. В. Разумовського. У праці «Богослужбное пение Русской Церкви. Период домонгольский» науковець зазначав, що демественний спів є результатом творчості мирських співаків, здатних до церковного співу, які не входили до церковного кліру (Металлов, 1912, с. 144).

Демественний спів, стверджує І. А. Гарднер, «принаймні почасти є подальшим розвитком і модифікацією кондакарного виду співу», який існував у Київській Русі поряд зі Стовповим невменним розспівом у XI–XIII ст. За твердженням ученого, демественний спів розвивався при кафедральних соборах, де богослужіння відбувалося шляхом проспівування окремих віршів і псалмів, без використання піснеспівів, підпорядкованих системі осмогласія, а саме стихир, догматиків, канонів тощо (Гарднер, 2004). Із гіпотезою І. А. Гарднера погоджується Н. Д. Успенський, який зазначав, що мелодика і ритміка демественного співу доволі складна порівняно із Стовповим невменним розспівом і Путнім співом. Зважаючи на це, виконавець, на думку вченого, повинен мати певні професійні і практичні навички, а такі майстри були при кафедральних соборах великих міст (Успенский, 1971).

У передмові до старообрядницького видання «Азбуки демественного пения», виданого Л. Ф. Калашниковим у 1911 р., ідеться про давнє походження демественного співу, висхідного, судячи з літописних даних, до XI ст. (Калашников, 1911). Під літописом мається на увазі вже згадана «Степенна книга» з її сказанням про «богогласний спів від

греків». Однак критика цієї книги як надійного джерела літописних відомостей, що розпочалась у XIX ст., зазначає Б. П. Кутузов, поставила під сумнів достовірність наведених у ній відомостей. Дослідник уважав, що демественний спів є однією зі складових Стовпової невменної системи. Цей спів, за твердженням ученого, є доволі складним і урочистим, він використовувався під час святкових або архієрейських богослужінь, зустрічей поважних осіб, святкування військових перемог тощо. Невеликий репертуар та незначна кількість списків демественного співу, на думку Б. П. Кутузова, пояснюється звичаєм співати демеством лише в окремих випадках і спеціально підготовленим хором півчих (Кутузов, 2008).

Сучасна медієвістика відхилила твердження, що демественний спів виник у Київській Русі в XI ст. Головним аргументом стало те, що найдавніша згадка про демественний спів трапляється лише в 1479 р. у Воскресенському літописі. Це опис смерті князя Дмитрія Красного (1441 р.), коли вмираючий, прийшовши до тям (або в маренні), «начат пети демеством», а також інші богородничні (Полное собрание русских летописей, 1859, с. 110). На думку професора І. А. Гарднера, князь співав одним із чотирьох голосів багатоголосного піснеспіву, який називався «демество». Якщо князь дійсно виконував піснеспіви ремеством, тоді, вважає дослідник, цей вид співу виник значно раніше, хоча на сьогодні не існує жодних документальних підтверджень раннього його побутування (Гарднер, 2004, с. 380–381). Потрібно також зазначити, що ми не маємо документальних підтверджень існування багатоголосних піснеспівів у першій половині XV ст., про які зазначає професор І. А. Гарднер.

Терміни «демество», «верх», «низ», «пут» (путь) знаходимо в співо-чих рукописах другої половини XV — на початку XVI ст. Вони розміщуються перед початком піснеспіву або виносяться на поля рукопису. Ці терміни трапляються в різних комбінаціях: як у нотованих, так і в ненотованих піснеспівах. В одиночному використанні частіше використовували терміни «демество» і «пут», рідше — «верх» і «низ». У першій половині XVI ст., крім одиночних термінів, відбувається поєднання термінів, наприклад, «демество — верх» або «демество — пут». Це перші спроби фіксації демественного багатоголосся, де «верх» використовувався в заключній частині піснеспіву, коли співали всі присутні на богослужінні.

Демественні піснеспіви наприкінці XV — початку XVI ст. записувалися за допомогою Стовпового невменного нотопису. Творці демественної нотації не створювали нове, а ґрунтувалися на знайомих накресленнях звичайних стовпових невмів, комбінуючи їх у різноманітних варіаціях (Шиндин, 1979). Так, у демественних азбуках не наведено назви нотних

знаків та їх сполучень, вони в більшості подібні до стовпових та путніх невим і кондакарних знаків, тому їх назву перенесли на демество. У демественному нотописі подібними до стовпового є такі знаки: крюки, стріли, паракліт, палка, криж, мечик, рог, скамейца та ін. Великі знаки (іпостасі) кондакарного нотопису графічно схожі з демественними знаками, наприклад, параклітики і лігізма. Типологічну схожість мають певні об'єднання знаків — це лігізма і ставрос, лігізма кругла і кутова. У путній і демественній нотації, зазначає Г. А. Пожидаєва, близько третини нотних знаків є спільними: різновиди голубчика і мечика ключового; ометні і крижні знаки — крюки, мечики і стріли; непостійні знаки — скамейца непостійна і переводка непостійна тощо (Пожидаєва, 2017).

У другій половині XVI ст. продовжується формування демественної нотації, вона починає використовувати елементи Стовпової невименої в ускладненішому вигляді. Хоча в демественній нотації не застосовувалася таємнозамкненість, яка характерна для Стовпового невименого нотопису, проте вироблені стилістичні закономірності, що значно вплинули на еволюцію руського співочого мистецтва. Поступово формувався урочистий стиль наспіву з широкими проспівуваннями окремих складів тексту. Демественний спів, зазначає Н. Д. Успенський, відрізняє також оригінальність кінцевих поспівок, основаних на стрибках голосу, змінюваних поступеним рухом, без оспівування заключного тону. Він ніби замаскований, з'являється у синкопованому русі лише наприкінці фрази, створюючи таким чином «ефект несподіванки» (Успенський, 1971). У письмових пам'ятках XVI–XVII ст. демественний спів часто називали «красним», тобто красивим, розкішним, прекрасним. Репертуар демественного співу охоплює окремі піснеспіви Обіхода, Свят і Трезвонів, Стихираря постного, Октоїха та Ірмологіона. Найяскравішими піснеспівами є «На реках вавилонських», величання на свята, задостойники, співи великодньої служби. Демеством також виспівували піснеспіви святкової літургії (Успенський, 1971).

Демество стало наприкінці XVII ст. одним із найуживаніших і найулюбленіших святкових співів, активно перекладалося на лінійну нотацію. У результаті цього до нашого часу дійшла значна кількість рукописів як з демественною, так і з лінійною нотацією, що фіксує демественні піснеспіви. Однак в XVIII ст., подібно до путнього співу, демественний спів починає виходити з ужитку в богослужіннях Української православної церкви. І якщо деякі з путніх наспівів увійшли в синодальні видання, щодо демественного співу ситуація інша. Відповідно, наші судження про демественний спів можуть базуватися лише на стародавній рукописній традиції і на сучасній практиці старообрядців. Завдяки рукописам старообрядців на межі XVIII–XIX ст., демественний спів

почав відроджуватися в монодійній традиції. У співочу практику знову вводилася демественна нотація, яка стала вельми вагомим компонентом старообрядницької співочої культури. В історії демественного співу, зазначає М. В. Богомолова, почався останній, четвертий період, що триває до нашого часу. Його відмінною ознакою є наявність сотень примірників Демественників, які відтворюють один із видів багатоголосся — демество. Слід зазначити, що записи піснеспівів у старообрядницьких Демественниках є копіями із записів піснеспівів XVII ст., новим було тільки введення степенних і вказівних помет. Сучасний склад старообрядницьких Демественників порівняно зі складом ранніх рукописів значно скорочений, нині в основному представлені святкові піснеспіви (Богомолова, 2012).

Походження та використання путнього співу в богослужінні є дискусійним у медієвістиці. Сучасні дослідники намагаються перекласти староруську назву «путевое пение» (або «путное пение») як путевой, путьовий, путевий спів. Така кількість варіантів перекладу пояснюється тим, що в українській мові слово «путь» було замінено на «шлях». А перекласти «путевое пение» на «шляховий спів», на нашу думку, не зовсім правильно, оскільки слово «путь» у давнину мало кілька значень. Тому під час перекладу староруських слів сучасною українською мовою потрібно намагатися максимально зберегти первинну назву, щоб не втратити етимологію, особливо це важливо в церковній термінології. Уважаємо, варіант перекладу — «путній спів» доцільнішим, максимально наближеним до староруської назви. Д. В. Разумовський уважав, що цей спів виник під час далеких богомольних походів, тому і дістав назву «путній». Путній спів на початку свого існування, на його думку, не призначався для виконання в храмі і не був підпорядкований системі осмогласія (Разумовский, 1886, с. 37).

Учений І. А. Гарднер стверджує, що слово «путь» у давнину мало й інше значення — звичай, правило, спосіб. Пізніше так називали другий згори рядок співочих знаків у багатоголосних безлінійних богослужбових партитурах. На відміну від Д. В. Разумовського дослідник І. А. Гарднер вважає, що путній спів призначений лише для виконання в храмі урочистих, святкових богослужінь. До них належать такі піснеспіви, як святий дванадцяті свята, деякі піснеспіви на освячення храмів, при вінчанні тощо (Гарднер, 2004, с. 386).

«Стиль путнього розспіву», зазначає Д. С. Шабалін, запозичено з монастиря Путна під час другого південнослов'янського впливу (Шабалин, 2014, с. 10). Ідеться про Путнянський православний чоловічий монастир у Румунії, у с. Путна Сучавського повіту. Цей монастир оснований 1466 р. молдавським воєводою Штефаном III і названо на честь Успіння Богородиці. Дослідник не наводить ніяких фактів на

підтвердження своєї гіпотези. Зважаючи, що заснування відбувалось у 1466 р., а закінчення будівництва всього комплексу – у 1481 р., мало ймовірно, що за такий короткий період у монастирі сформувався власний стиль виконання богослужбових піснеспівів, який поширився і на українських теренах. Перші згадки про «пут» в українських богослужбових рукописних збірниках трапляються наприкінці XV ст.

Походження назви «путній спів», на нашу думку, пов'язано з середнім голосом «пут», який посідав провідне місце в багатоголосних безлінійних богослужбових партитурах наприкінці XV – початку XVI ст. Середній голос у цих багатоголосних піснеспівах означував напрямок руху головної мелодії. З часом «пут», який був незмінний і мав провідне значення, використовувався в різних варіаціях під час Православного богослужіння. Спочатку у вигляді двоголосся, потім триголосся, і з часом пут з другорядного співочого стилю виокремився у своєрідний наспів зі своїм нотописом, ставши одним із різновидів Стовпового невменного розспіву.

XVII ст. можна уважати періодом розквіту путнього наспіву в українському православному богослужінні. Подібно до Стовпового невменного розспіву путній наспів вже мав поспівочну, або центонну структуру, охоплював не тільки поспівки, або кокізи, а й також фіти. Путні поспівки і фіти утворювали свою путню систему осмогласія. Як зазначає дослідник Б. П. Кутузов, для путніх піснеспівів характерна певна варіаційна розробка мелодій та ускладнення ритмічного малюнку з характерним поєднанням синкопованих дрібних тривалостей з довгими витриманими нотами (Кутузов, 2008).

У путньому співі відсутня диференціація мелодій на силабічний, невматичний та мелізматичний типи, що також характерно для Стовпового співу. Відсутність яскравих гласових характеристик, так само, як і відсутність мелодійної ієрархії, пов'язана з тим, що путній наспів призначався виключно для виконання святкових служб. Під час богослужіння путній спів чергується із Стовповим розспівом та демественним співом, що створюють певний контраст у мелодії піснеспівів. Найтиповішими для путнього наспіву були такі піснеспіви: великі водосвятні стихири, «З нами Бог», святкові величання, «славники» під час входу духовенства до вітаря, «Еліці во Христа» тощо.

Починаючи із XVIII ст. путній спів поступово зникає із богослужбової практики православної церкви. Останні його зразки знаходяться в синодальних виданнях, а саме в Обіході церковного нотного співу різних розспівів, де розміщені путні задостойники і величання. Незначна кількість путніх наспівів, записаних «путьом стовповим»,

збереглася в старообрядницьких рукописах XVIII–XX ст. Під час порівняння стовпової і путньої мелодій, розспівуючи один і той же богослужбовий текст, можна побачити значну кількість тотожностей. Це виявляється в збігу як великих структурних розділів піснеспівів, так і в структурних елементах кожної стовпової і путньої поспівки. Дослідник М. В. Бражников, аналізуючи путні та стовпові невми, зазначає, що четверта частина назв співпадає. Це свідчить про те, що путній спів сягає своїм корінням Стовпового невменного розспіву. З'являються також і нові знаки, відсутні в Стовповому нотописі. На жаль, у путніх «азбуках» немає відомостей про музично-співоче значення цих знаків (Бражников, 1972, с. 371).

На першому етапі свого розвитку путній спів записувався невменною нотацією («путь стовповий») і був другорядним порівняно з репертуаром Стовпового невменного розспіву. У результаті чого в рукописах XV ст. вельми складно виокремити путні піснеспіви із загальної маси стовпових. У другій половині XVI ст. починає формуватися путній нотопис, який складався із самостійних знаків і видозмінених знаків Стовпової невменної нотації. Поступово Путній наспів стає самостійнішим і відрізнявся більшою урочистістю та розспівністю від Стовпового розспіву. Вершиною його розвитку є перша половина XVII ст., з'являються перші путні абетки, що входили до складу Стовпових абеток, а дещо пізніше — путні кокізники та фітники. Виникає специфічна термінологія, яка визначала належність певних поспівок до путнього наспіву («пут», «путній», «путьом»). Таким чином, у XVII ст. путні піснеспіви повністю сформувалися як окремий наспів зі своєю характерною нотацією.

Важливе питання, яке також остаточно не вирішене і щодо якого немає єдиної позиції серед науковців — путній спів є розспівом чи наспівом. Значна частина дослідників вважає, що путній спів — це розспів. У староруській церковній літературі відсутній термін «путній розспів», на протипагу в стародруках знаходимо «путевое пение» або «путное пение». Дослідник І. А. Гарднер у своїй праці «Богослужбное пение русской православной церкви» надає визначення розспіву та наспіву. Розспівом він називає систему мелодій, які мають свої особливі естетичні музичні закони, зі своїм властивим методом узгодження музичного елемента з текстом. Водночас автор зазначає, що розспіви поділяються на дві групи: повні і неповні. Повні розспіви мають наспіви до всіх груп і типів піснеспівів, а неповні — лише до окремих груп або типів (Гарднер, 2004, с. 110). Наспівом у межах розспіву, за твердженням дослідника І. А. Гарднера, може бути: а) група мелодій, призначених для співу певної гімнографічної групи піснеспівів; б) мелодії відомого походження, що мають місцевий або обласний варіанти (Гарднер, 2004,

с. 112). Путній спів — це група мелодій, призначених для святкових служб Православної церкви, який був поширений на українських теренах. Це дозволяє, згідно з визначенням І. А. Гарднера, стверджувати, що путній спів є наспівом в українському православному богослужінні.

Висновки. Проаналізувавши стародавні рукописи та сучасні дослідження, присвячені демественному та путньому співу, можемо підсумувати, що демественний і путній співи є різновидами Стовпового невменного розспіву. Як наспіви вони є мелодіями, що призначені для співу певних гімнографічних груп піснеспівів. На відміну від Стовпового невменного розспіву, ці наспіви не охоплюють все коло богослужбових піснеспівів.

Походження назви «путній спів» пов'язано з назвою середнього голосу «пут», який у багатоголосці означував напрямок руху головної мелодії піснеспіву. Із часом путній спів з другорядного співочого стилю виокремився у своєрідний наспів зі своїм нотописом.

У демественних азбуках, путніх кокізниках та фітниках нотні знаки та їхнє сполучення здебільшого подібні до стовпових невм і кондакарних знаків. У демественному та путньому співі зберігається поспівочна структура, але межі поспівок стають хиткішими і рухливішими. Усе це надає демественним та путнім мелодіям динамічності і виразності, що виявлялося в особливій святковості та урочистості піснеспівів.

Список посилань

- Богомолова, М. В. (2012). *Демественное пение*. Восстановлено из <http://www.pravenc.ru/text/171656.html>.
- Бражников, М. В. (1972). *Древнерусская теория музыки*. Москва.
- Гарднер, И. А. (2004). *Богослужбное пение Русской Православной Церкви*. (Т. 1). Москва.
- Евгений (Болховитинов). (1821). О русской церковной музыке. *Отечественные записки*, 19, 145–157. Санкт-Петербург.
- Калашников, Л. Ф. (1911). *Азбука демественного пения*. Киев: Знаменное пение.
- Кутузов, Б. П. (2008). *Русское знаменное пение*. Москва.
- Лозовая, И. Е., Шевчук, Е. Ю. (2000). *История русского церковного пения*. Восстановлено из http://yakov.works/lib_sec/12_1/loz/ovaya.htm.
- Металлов, В. М. (1912). *Богослужбное пение Русской Церкви в период до-монгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным*. (Т. XIV). Москва.
- Пожидаева, Г. А. (2017). *«Демественное ключевое знамя» и его современное прочтение*. Восстановлено из http://www.drevnyaya.ru/vyp/stat/s1_3_8.pdf
- Полное собрание русских летописей*. (1859). Воскресенская летопись. (Т. VIII). Санкт-Петербург.
- Разумовский, Д. В. (1886). *Богослужбное пение православной греко-российской церкви*. Москва.
- Разумовский, Д. В. (1869). *Церковное пение в России*. Москва.

- Стасов, В. В. (1894). Заметки о демественном и троестрочном пении. *Собрание сочинений В. В. Стасова*. (с. 107–128). Санкт-Петербург.
- Успенский, Н. Д. (1971). *Древнерусское певческое искусство*. Москва.
- Шабалин, Д. С. (2014). *Избранные знаменные песнопения. Материалы и исследования по древнерусской музыке*. (Т. 7). Москва.
- Шиндин, Б. А. (1979). Проблема происхождения демественного роспева в отечественном музыкознании. *Проблемы истории и теории древнерусской музыки*. А. С. Белоненко, А. Н. Кручинина (Ред.). (с. 109–123). Ленинград: Музыка.

References

- Bogomolova, M. V. (2012). *Demesvenny chant*. Retrieved from <http://www.pravenc.ru/text/171656.html>. [in Ukrainian].
- Brazhnikov, M. V. (1972). *Old Russian theory of music*. Moscow. [in Russian].
- Gardner, I. A. (2004). *Liturgical singing of the Russian Orthodox Church*. (Т. 1). Moscow. [in Russian].
- Eugene (Bolkhovitinov) (1821). About Russian church music. *Otechestvennye zapiski*, 19, 145–157. St. Petersburg. [in Russian].
- Kalashnikov, L. F. (1911). *The ABC of Demesvenny chant*. Kyiv: Znamennoe penie. [in Ukrainian].
- Kutuzov, B. P. (2008). *Russian Znamenny Singing*. Moscow. [in Russian].
- Lozova, I. E., Shevchuk, E. Y. (2000). *The history of Russian church singing*. Retrieved from http://yakov.works/lib_sec/12_v/loz/ovaya.htm. [in Ukrainian].
- Metallov, V. M. (1912). *Liturgical singing of the Russian Church in the pre-Mongol period according to historical, archaeological and paleographic data*. (Т. XIV). Moscow. [in Russian].
- Pozhidaeva, G. A. (2017). *The « Demesvenny Key Flag» and its modern reading*. Retrieved from http://www.drevnyaya.ru/vyp/stat/s1_3_8.pdf [in Ukrainian].
- Complete collection of Russian chronicles*. (1859). Resurrection Chronicle. (Т. VIII). St. Petersburg. [in Russian].
- Razumovsky, D. V. (1886). *Liturgical singing of the Greek-Russian Orthodox Church*. Moscow. [in Russian].
- Razumovsky, D. V. (1869). *Church singing in Russia*. Moscow. [in Russian].
- Stasov, V. V. (1894). Notes on *Demesvenny* and triple singing. *Collected Works of V. V. Stasov*. (p. 107–128). St. Petersburg. [in Russian].
- Uspenskii, N. D. (1971). *Old Russian singing art*. Moscow. [in Russian].
- Shabalin, D. S. (2014). *Selected Banner Chants. Materials and research on Old Russian music*. (Т. 7). Moscow. [in Russian].
- Shindin, B. A. (1979). The Problem of the Origin of Demesvenny chant Rospev in Russian Musicology. *Problems of the history and theory of Old Russian music*. A. S. Belonenko, A. N. Kruchinina (Ed.). (p. 109–123). Leningrad: Muzyka. [in Russian].

Надійшла до редколегії 24.01.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.22

УДК: 785.6[780.616.432]:78.071.1

Г. О. Стахевич, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, м. Суми

natuno88@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-5915-2434

ВИТОКИ РОМАНТИЧНОГО ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ ДАНІЕЛЯ ШТЕЙБЕЛЬТА)

Висвітлено життєвий шлях і композиторську творчість одного з перших розробників романтичного напрямку в музиці Даниеля Штейбельта (1765-1823). Охарактеризовано його виконавську діяльність як піаніста та визначено індивідуальні риси композиторського стилю. Досліджено жанрові, драматургічні та стилістичні особливості творчості митця у концертах №№ 3, 5, 6, 7 для фортепіано з оркестром Д. Штейбельта. Відзначено, що в ансамблевому співвідношенні композитор віддає першість партії фортепіано, якій притаманна віртуозність переважно імпровізаційно-варіаційного типу викладення із використанням широкого технічно-виконавського арсеналу піаніста. Виявлено розвиток романтичних тенденцій у художньо-образній сфері концертної творчості Д. Штейбельта, що проявилось у посиленні програмних концертів, створенні композитором рапсодичного та драматично-патетичного тематизму, суттєвому розширенні тонально-гармонічних зв'язків тощо.

Ключові слова: *виконавське мистецтво, піаністи-віртуози, композиторські принципи Д. Штейбельта, фортепіанна культура XIX ст., фортепіанний концерт, романтизм.*

Г. А. Стахевич, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра хореографии и музыкально-инструментального исполнительства, Сумской государственной педагогической университет имени А. С. Макаренка, г. Сумы

ИСТОКИ РОМАНТИЧЕСКОГО ФОРТЕПИАНОГО КОНЦЕРТА (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА Д. ШТЕЙБЕЛЬТА)

Освещен жизненный путь и композиторское творчество одного из первых разработчиков романтического направления в музыке Даниеля Штейбельта (1765-1823). Охарактеризовано его исполнительскую деятельность как пианиста и определены индивидуальные черты композиторского стиля. Исследованы жанровые, драматургические и стилистические особенности творчества художника в концертах №№ 3, 5, 6, 7 для фортепиано с оркестром Д. Штейбельта. Отмечено, что в ансамблевом соотношении композитор отдает первенство партии фортепиано, которой присуща виртуозность преимущественно импровизационно-вариационного типа изложения с использованием широкого технико-исполнительного арсенала пианиста. Обнаружено развитие романтических тенденций в художественно-образной сфере концертного творчества Д. Штейбельта, что

проявилось в усилении программности концертов, создании тематизма рапсодического и драматично-патетического характера, существенном расширении тонально-гармонических связей и др.

Ключевые слова: исполнительское искусство, пианисты-виртуозы, композиторские принципы Д. Штейбельта, фортепианная культура XIX в., фортепианный концерт, романтизм.

H. O. Stakhevych,; Candidate of Art Criticism, Sumy State A. S. Makarenko Pedagogical University, Sumy

THE ORIGINS OF A ROMANTIC PIANO CONCERTO (A CASE STUDY OF DANIEL STEIBELT'S OEUVRE)

Relevance of the study. Among the pianist composers of the late 18th — the early 19th centuries whose work is poorly comprehended today, there is a figure of Daniel Steibelt. Some pianistic techniques and dramatic decisions of the artist anticipate the genre and stylistic features of romantic music, which determines the relevance of studying the artist's work.

The aim of the article is to highlight D. Steibelt's life path and the body of creative work, to identify the style, art and performance features of his piano concertos.

Research methodology. In order to reveal the peculiarities composer style the methods of historical and comparative interpretation and theoretical generalization are used in this article. The insight of stylistic features of piano concertos by D. Steibelt, artistic-figurative content, structure, expressive and technical means, etc., was carried out with the help of music and theoretical and performing analysis.

Results. Daniel Gottlieb Steibelt was the author of eight piano concertos. Among the early works Concert No. 3 was popular, entitled "Thunderstorm", the effect of which in the finale is achieved thanks to innovative reception of tremolo for that time. Of the last concertos of D. Steibelt Concert No. 6 attracts special attention, in which the composer created an art program, and No. 7 (1816–1817), which uses an additional the military orchestra.

Turning to the innovations of D. Steibelt in the concert genre, note should be made of the development of romantic trends in the figurative sphere, which was manifested in the artistic program of the piano concertos and the creation a lot of rhapsodic and dramatic pathetic melodies. In his concertos, an extension of the tonal plan is noted, as well as a significant complication of the harmonious layer. Thus, D. Steibelt acts as an anticipator of romantic paths in piano music, in particular in the genre of piano concerto.

Novelty. The paper is the first attempt for reviewing and analyzing D. Steibelt's piano concertos, a characteristic of concert creativity of whose is not widely studied in Ukrainian musicology.

Conclusions. On the whole, D. Steibelt was a composer with a bright personality, and his 8 concertos for piano have significant artistic value. A deeper study of the creative heritage of Daniel Steibelt will expand the presentation of the artist himself, his contribution to the music art of the late 18th — the early 19th centuries, and the performing culture of that time.

The practical significance lies in the possibility of using the material of the article in further scientific explorations in the field of musicology, as well as

in pedagogical practice (in particular, in educational courses in the history of music, history of performing arts, analysis of musical works, etc.).

Keywords: *performing arts, virtuoso pianists, D. Steibelt's composer principles, the 19th century piano culture, piano concerto, romanticism.*

Постановка проблеми. Музика багатьох європейських піаністів-композиторів початку ХІХ ст., що впродовж тривалого часу була майже забута, нині викликає значний інтерес як у виконавців і слухачів, так і в науковців. Серед піаністів-віртуозів і композиторів означеного періоду, чия творчість маловідома та досліджена недостатньо, знаходиться постань Даниєля Штейбельта (1765–1823). З величезної кількості його творів нині виконується незначна частина фортепіанних п'єс та етюдів, деяку популярність мають фортепіанні концерти №№ 3, 5 та 7, що свідчить про малу обізнаність загалу з творчістю митця.

Як піаніст і композитор Д. Штейбельт свого часу був «каменем спотикання», що засвідчують твердження про його твори та манеру виконання, які й дотепер доволі не однозначні. Попри суперечливість відгуків, слід визнати: деякі піаністичні прийоми та драматургічні рішення, широко використані у фортепіанних творах, зокрема в концертах Д. Штейбельта, майже на 20 років передують певним жанрово-стилістичним ознакам, характерним музиці романтизму, що надає підстави для висловлення іншої точки зору та оцінки спадщини. Отже, вищезазначені чинники — малодослідженість творчості та суперечливість оцінки постаті Д. Штейбельта — зумовлюють необхідність поглибленішого їх вивчення. Окремого розгляду потребує жанр фортепіанного концерту.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасній музикознавчій літературі обмаль досліджень, присвячених життю й творчому доробку Д. Штейбельта. Біографія митця коротко висвітлюється в працях О. Алексєєва, Г. Лахі, Г. Шонберга (*H. Schonberg*) та критичних відгуках Р. Шумана. Характеристику композиторського спадку та аналіз деяких творів Д. Штейбельта містять статті та відгуки Р. Вігмора (*R. Wigmora*), Л. Золотницької, В. Ландовської. Серед науковців пострадянського простору та у країнах СНД його композиторську творчість розглядали Є. Дуков, М. Чернявська. Однак спеціальних розробок жанрово-стильової основи фортепіанної творчості Д. Штейбельта, зокрема його фортепіанних концертів, не здійснено, що зумовлює актуальність статті.

Мета статті — висвітлити життєвий шлях і творчий доробок Д. Штейбельта, виявити стильові, художні та виконавські особливості його фортепіанних концертів.

Виклад основного матеріалу дослідження. У процесі становлення романтичної моделі фортепіанного концерту значну «підготовчу» роль відіграла творчість митців ранньоромантичного періоду (1810–1820-х рр.).

Водночас в утвердженні нових якостей жанру важливе значення мало, з одного боку, становлення віртуозної культури, а з іншого, — прагнення виявлення «співочої душі» фортепіано, показ краси та виразності тембрового забарвлення інструменту. Найзначніший унесок у цей процес здійснено австро-німецькими композиторами-піаністами, одним із яскравих представників яких є Даніель Штейбельт (1765–1823).

В історії Д. Штейбельт відомий як «знаменитий свого часу віртуоз і модний композитор, який поділяв із Плейелем прихильність публіки і видавців» (Риман, 1904, с. 1446). У його професійному становленні істотну роль відіграли заняття з фортепіано і композиції в авторитетного берлінського музиканта І. Ф. Кірнбергера. Особисті якості Д. Штейбельта, неврівноважена та авантюрна натура часто заважали об'єктивній оцінці його таланту й професіоналізму. Так, всі біографи без винятку відзначають скандальний характер митця, із задоволенням згадуючи його провал на музичній дуелі з Л. ван Бетховеном (хоча «за думкою одного гуртка любителів, він навіть здобув перемогу») (Риман, 1904, с. 1447).

Ось як неординарну та ексцентричну поведінку Д. Штейбельта під час виступу на музичному вечорі, організованому мадам де ла Бріш, описував його сучасник Норвен: «Тут Штейбельт постав в ореолі вже раніше набутої репутації дивного та ексцентричного віртуоза ... Він попрямував до фортепіано, сів за нього з видом переможця і як прелюдію зіграв блискучу імпровізацію, яку винагородили шквалом оплесків. Потім він на кілька секунд ніби занурився в себе і впевненим голосом, що не терпить заперечення, наказав загасити всі вогні і навіть два канделябри, встановлені на фортепіано. ... Несподівано стрімкі та поривчасті арпеджіо встановили тишу. І знову пауза. Нарешті, коли стало не чути ні найменшого шурхоту, Штейбельт вдарив по клавіатурі. Видавши грізні акорди, він дав вибухнути справжньому музичному ураганові, від якого у всіх голови втягнулися в плечі і стиснулися серця» (Ландовская, 2007, с. 302–303).

Можливо, вищенаведені приклади щодо епатажної натури піаніста надали підстав В. Ландовській, яка схилилась перед надзвичайною майстерністю Д. Штейбельта, оцінити його як виконавця так: «Першим віртуозом у сучасному розумінні слова був, на мою думку, знаменитий піаніст Штейбельт» (Ландовская, 2007, с. 302).

Чудову характеристику фортепіанній творчості композитора надав його сучасник доктор Ч. Берні в листі від 1797 р.: «Кращі п'єси для фортепіано з останніх, виданих у Лондоні, — Гайдна та Штейбельта ... Дуже багато сонат для фортепіано з супроводом надруковані в Англії Штейбельтом, починаючи з прибуття автора в цю країну, і всі вони

чудові ... Цей композитор — молода людина, з великою рукою для його інструменту, і володіє як знаннями, так і реальним Генієм ... Але він ніякий не імітатор Гайдна або Баха. Його мелодії завжди природньо елегантні, і його пристрась до довготривалих нот врівноважується музичними засобами» (Two Unknown Letters of Charles Burney, 1939, с. 162).

На значущості Д. Штейбельта як дійсно майстра високого рівня наголошує сучасна піаністка Анна Петрова-Фостер, одна з небагатьох, хто звернувся до творчості композитора та активно пропагує її у своїй виконавській діяльності. У коментарі до CD-диску «Daniel Steibelt: piano works» вона відзначає, що «для мене він найнедооціненніший композитор за останні 200 років. Зображений шарлатаном чи навіть пародистом, а його музика була визнана посередньою. Цікаво, що означений процес розпочався лише в середині XIX ст. й ініційований тими, хто ніколи не чув його інтерпретації та не виконував його музики. Донині багато музикознавців та музикантів мають принижену думку про нього. Проте Даніель Штейбельт — не лише один із перших піаністів-віртуозів, але, ймовірно, один із перших раннях композиторів-романтиків» (Gega New. Daniel Steibelt (1765–1823)).

Д. Штейбельт автор великої кількості інструментальних та симфонічних творів, серед яких: 8 фортепіанних концертів, увертюри, фортепіанні квінтели, квартети, тріо, понад 60 скрипкових сонат, понад 40 сонат для арфи і фортепіано, дивертисменти, фантазії, марші, рондо, варіації (переважно для фортепіано) тощо. Значна частина цих творів видана ще за його життя (лише з опер надруковані окремі номери). Особливу винахідливість і кмітливість Д. Штейбельт виявляв у фортепіанній творчості: він був творцем вакханалій — нового жанру фортепіанної музики з тамбурином, одним з перших застосовував прийом тремоло тощо. До речі, великому успіху вакханалій (а також і продажу тамбуринів) сприяла участь у них його дружини, яка виконувала «партію» ударного інструменту (Grove's dictionary of music and musicians, 1908, с. 684).

Звичайно, як і кожний піаніст межі XVIII–XIX ст., Д. Штейбельт створював концерти передусім для власного виконання. Фортепіанні концерти №№ 1, 2 він написав у Парижі (1796 р.), а третій — *E-dur*, *op.* 33, що здобув найбільше визнання упродовж всього XIX ст., — у Лондоні (1798–1799 рр.). Уперше цей твір виконано 19 березня 1798 р. у знаменитих концертах Йогана Петера Саломона (Нурегіон, с. 4). Порівняно з іншими, перша частина Третього фортепіанного концерту вирізняється розлогим соло тромбона в оркестровому вступі, що було новим та доволі неординарним для музики того часу. У другій частині в основу тематизму покладено ніжну шотландську народну мелодію.

Музикознавець Річард Вігмор підкреслює, що в багатьох його «*Andante* та *Adagio* використовуються вже існуючі мелодії, що органічно вписувалося у моду того часу на ніжно-сентиментальне звучання для галантного суспільства» (Нурегіон, с. 5).

Найулюбленішою частиною публіки упродовж тривалого часу був фінал Третього концерту — пасторальне рондо, під назвою «Гроза» («*l'Orage*») (Grove's dictionary of music and musicians, 1908, с. 683). Ефект «грози» досягався завдяки новаторському на той час прийому тремоло. Часте використання Штейбельтом тремоло у своїх творах та імпровізаціях згодом стало приводом для приписування саме йому винаходу цього прийому і присвоєння прізвиська «піаніст-тремоло». Популярність цієї частини концерту засвідчують і її численні аранжування протягом століття. Ця музика надихнула Дж. Фільда на створення власної «Грози» у його п'ятому фортепіанному концерті (1815 р.). У 1826 р. на тему штейбельтівської «Грози» склав віртуозні варіації, видані як *op. 1*, дванадцятирічний вундеркінд Ш. Алькан. Під враженням від Пасторального рондо через 30 років (!) Г. Берліоз написав «Бурю» для симфонічного оркестру (1830) та ін.

Ефекти зображальності та наслідування, широко презентовані в мистецтві романтизму, — наявні і в П'ятому фортепіанному концерті *Es-dur op. 64* Д. Штейбельта, що має назву «На полюванні» («*À la Chasse*»). Цей твір виконаний автором узимку 1802 р. в Лондоні, і мав неабиякий успіх у публіки (Grove's dictionary of music and musicians, 1908, с. 683). На думку Р. Вігмара, тематизм першої частини П'ятого концерту інтонаційно подібний з мелодіями Концерту *A-dur* В. А. Моцарта, а тональні зіставлення та модуляції (*As-dur–Es-dur–Ges-dur*) аналогічні початку Першого фортепіанного концерту Л. Бетховена (Нурегіон, с. 5). Попри такі збіги, зрештою тематизм першої частини концерту Д. Штейбельта відрізняється діалогом широких, дещо пафосних, співочих і бравурних мелодій.

У другій частині твору, як і в Третьому фортепіанному концерті Штейбельта, використано мелодію із шотландськими ритмами. Проведення тематизму в партії фортепіано насичено фігураційною орнаментикою фактури і є варіаційним за типом викладення. Фінал Концерту «Полювання» («*La chasse*») — яскрава жанрова замальовка, тематизм якої через декілька років був використаний Л. Бетховеном у його «Імператорському» концерті (Нурегіон, с. 5).

З останніх концертів Д. Штейбельта привертають увагу Шостий *g-moll* (1816 р.) і Сьомий *e-moll* для фортепіано та двох оркестрів (1817 р.). Є відомості, що Сьомий концерт виконувався автором у Санкт-Петербурзі 13 березня 1811 р. та роком пізніше у Москві 24 березня 1812 р. Отже, у цьому випадку Шостий концерт написано ще раніше.

У фортепіанному концерті № 6 з назвою «Вояж на гору Сен-Бернар» («*Voyage sur le mont St. Bernard*») вражають чарівні теми, «повітряна» фактура та щирий ліризм. Зацікавлює цей концерт і наявністю програми, розробленої автором та опублікованої у випуску «Санкт-Петербурзьких відомостей»: I ч. «Унылые чувствования, внушенные местоположением»; II ч. «Шум вихрей и волн»; III ч. «Священное пение монастырских жителей»; IV ч. «Благодарное удивление странника при виде убежища, посвященного человеколюбию»; V ч. «Шум катящихся громад»; VI ч. «Звук колокола и наконец Рондо в пастушеском вкусе Пьемонтских жителей» (Золотницкая, 2011, с. 46). Водночас у цьому концерті Д. Штейбельт не уникнув характерних тогочасним композиціям розтягнутості, повторів, непевної розробки тематизму тощо.

Особливий інтерес викликає Сьомий концерт під назвою «Великий військовий концерт у грецькому стилі» («*Grand Military Concerto, dans le Genre des Grecs*»), присвячений російському імператору Олександрю I. Загалом присвята творів знатним та впливовим особам загальноприйнятна в композиторській практиці окресленого періоду. Як приклад, можна згадати Л. Бетховена, який виконував присвяти королю Фрідріху Вільгельму II, ерцгерцогу Рудольфу, гр. М. Ердеді, кн. К. Ліхтенштейну, кн. А. Радзівілу, кн. А. Разумовському, кн. М. Голіцину та іншим шляхетним особам. Такі присвяти, по-перше, свідчили про ранг музиканта, а по-друге, надавали композиторам можливості мати можновладного покровителя й водночас непоганий заробіток. Таким чином, присвячення Д. Штейбельта, який приїхав у Петербург саме за запрошенням російського самодержця, могло бути вираженням подяки та пошани імператорові (Grove's dictionary of music and musicians, 1908, с. 688). Популярність твору в Росії засвідчує його виконання в 1818 р. в Москві піаністом і композитором А. Евсташіо (А. *Eustachio*) та перекладення твору для 2-х рук (коли партія соліста охоплює й оркестрові голоси), видане ще за життя Д. Штейбельта. Попри розтягнутість і деяку тематичну одноманітність, загалом притаманну творам композитора, Сьомий концерт Д. Штейбельта містить кілька безперечних достоїнств та багато новаторських для свого часу ідей. Однак у наш час широкому загалу цей концерт невідомий.

Композиція цього концерту дещо відрізняється від попередніх: цикл складається з двох частин, за відсутності *Andante*. Перша відповідає класичному типу формотворення, хоча необхідно звернути увагу на те, що в оркестровій партії посилена духовна група інструментів завдяки уведенню додаткових валторн. Друга частина Концерту є «новаторською» завдяки уведенню композитором до звичайного виконавського складу ще військового оркестру разом з тамбурином. Долучення цієї

«додаткової» партії створює доволі цікаві звукові ефекти, розширюючи художні й виразально-технічні можливості інструментального складу. На думку Л. Золотницької, тим, що соліста супроводжує не один, а два оркестри, «напевно, і пояснюється згадка про «грецький стиль» — навіть на середньовічні, однак які беруть початок у грецькій трагедії, переклички двох хорів» (Золотницкая, 2011, с. 47). Крім того, дослідниці зауважує, що слова «у грецькому стилі» на титульній сторінці рукопису (зберігається у Відділі рукописів Російської національної бібліотеки), написано вже іншим почерком (Золотницкая, 2011, с. 48). Це може означати, що концерт спочатку задумувався як одночастинний твір, але згодом Д. Штейбельт дописав другу частину.

Натхненні рапсодичні теми та глибокий драматизм кожного з цих концертів оснований на використанні досконалих за красою «шопенівських» мелодичних зворотів. Зважаючи, що під час їх створення Ф. Шопену було всього шість-сім років, постає питання про вплив музики Д. Штейбельта на слов'янського генія. У Сьомому концерті Д. Штейбельта, крім аналогічної тональності з фортепіанним концертом *e-moll* Ф. Шопена, вражає схожість початкових тактів обох творів. Зазвичай прототипом шопенівського концерту вважається фортепіанний концерт *a-moll* Й. Н. Гуммеля, який Шопен, безумовно, знав, оскільки чув його у виконанні автора у Варшаві в 1828 р. (Schonberg, 1972, с. 107). Однак тематична подібність шопенівського концерту і з твором Штейбельта свідчить, що молодому композиторові була відома музика й цього автора, доволі популярного тогочас, адже концерти Д. Штейбельта цілком могли виконуватися у Варшаві, де правив рідний брат російського царя.

Припинивши виконавську діяльність у 1814 р., Д. Штейбельт повернувся на сцену для виконання свого Концерту *Es-dur* № 8, прем'єра якого відбулася в Санкт-Петербурзі 16 березня 1820 р. За життя композитора цей концерт не видано, і нині про нього існують лише загальні відомості.

Зокрема згадується, що новим у творі була поява хору у фіналі — це за чотири роки передувало Дев'ятій симфонії Л. Бетховена (Grove's dictionary of music and musicians, 1908, с. 688). Останній концерт митця загалом є одним із перших і нечисленних зразків фортепіанних концертів із хором, зокрема як і бетховенська хорова Фантазія, Шостий концерт з частиною для хору А. Герца (1858 р.) та концерт для фортепіано Ф. Бузоні (1904 р.). Проте Д. Штейбельт не уникнув спокуси вразити публіку вже відпрацьованими ефектами, долучивши до твору як рондо «Вакханалію».

Таким чином, Д. Штейбельт є першопрохідцем романтичних шляхів у фортепіанній музиці, зокрема в жанрі фортепіанного концерту.

Попри сумнівну репутацію митця щодо плагіату музичних ідей (наприклад, у Шостому концерті значна кількість музичного матеріалу запозичена з опери Л. Керубіні «Еліза»), творчість Д. Штейбельта відіграла значну роль у розвитку фортепіанної музики. Це підтверджується авторами статті у музичному словнику Гроува (*Grove*), де відзначається, що концерти Д. Штейбельта «формувались за ортодоксальною моделлю Моцарта», однак за змістом вони, особливо їх перші частини, відрізнялися (*Grove's dictionary of music and musicians*, 1908, с. 686).

Висновки. Огляд фортепіанних концертів Д. Штейбельта свідчить про характерні цим творам фактурну насиченість і багате фігураційне оздоблення солюючої партії, у якій превалюють ліричні теми. Сильною стороною творів була інструментовка. Відзначаючи чудову інструментовку першої частини Восьмого концерту, автори словника зауважують, що «навіть, коли твір був слабкий загалом, наприклад, як Шостий концерт, то його інструментовка не позбавлена майстерності та новизни» (*Grove's dictionary of music and musicians*, 1908, с. 686). Новим відчуттям означено і підхід до гармонічного плану творів, де Штейбельт із нечуваною доти свободою використовував модуляції та зміни тональностей.

У своїх кращих творах Д. Штейбельт постає композитором із яскравою індивідуальністю. Його опери «Попелюшка» (1810 р.) та «Ромео і Джульєтта» (1793 р.), 8 фортепіанних концертів, камерна музика, численні сонати, деякі фортепіанні п'єси мають значну художню цінність, щоб бути виконуваними й популярними сьогодні. Музичний тематизм і розвиток фортепіанної техніки в його фортепіанних концертах, що засвідчує навіть побіжний аналіз, здійснили помітний вплив на подальше становлення жанру романтичного концерту.

Глибше вивчення творчої спадщини Данієля Штейбельта загалом розширить уявлення про фортепіанну музику першої третини ХІХ ст. та характерний цьому періоду процес стилістичних змін. Отже, запропонована у статті проблематика перспективна для подальших розвідок.

Список посилань

- Алексеев, А. Д. (1988). *История фортепианного искусства*: Учебник в 3-х ч. (Ч. 1, 2). Москва: Музыка.
- Алексеев, А. Д. (1948). *Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма*. А. Николаев (Ред.). Вып. 2. Москва: Музгиз.
- Золотницкая, Л. М. (2011). *Даниэль Штейбельт: в тени Бетховена, между Наполеоном и Россией*. Санкт-Петербург: Композитор.
- Ландовская, В. (2007). Путь к совершенству. Диалоги, статьи, и материалы о фортепианной технике. *Виртуозность — тогда и теперь*. (с. 298–305). Санкт-Петербург: Композитор.
- Риман, Г. (1901–1904). *Музыкальный словарь*. Ю. Энгель (Ред.). Москва: изд-во П. Юргенсона.

- Gega New (2013). *Daniel Steibelt (1765–1823): Piano works*; Anna Retrove-Foster. Retrieved from <http://www.annapetrova.com/en/daniel-steibelt-1765-1823-piano-works-cd/>.
- Fétis, F. I. (1844). *Universal biography of musicians and general bibliography of music*. (Vol. 8). Paris: Bookstore, Printing and Foundry: Burellex. Meline, Cans and Company.
- Grove, Dj. (1908). *Dictionary of music and musicians*. (Vol. IV, p. 682-688). New York: The Macmillan company; London: Macmillan & CO.
- Hyperion (2016). *The classical piano concerto: Steibelt; Howard Shelley & Ulster Orchestra*. Retrieved from <https://www.hyperion-records.co.uk/notes/68104-B.pdf>.
- Schonberg, H. C. (1972). *The great pianists*. List Verlag. München.
- Charles Burney and Robert Müller-Hartmann (1939). Two Unknown Letters of Charles Burney. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. (Vol. 3, No. ½, p. 161–164). London: The Warburg Institute.

References

- Alekseyev, A. D. (1988). *The history of piano art*: The textbook in 3 parts (Vol. 1–2). Moscow: Muzyka. [in Russian].
- Alekseyev, A. D. (1948). *Russian pianists: essays and materials on the history of pianism*. A. Nikolayev (Ed.). Issue 2. Moscow: Muzgiz.. [in Russian].
- Zolotnickaya, L. M. (2011). *Daniel Steibelt: in the shadow of Beethoven, between Napoleon and Russia*. St. Peterburg: Compozitor. [in Russian].
- Landovskaya, V. (2007). The path to excellence. Dialogues, articles, and materials on the piano technique. *Virtuoznost — togda i teper*. (p. 298–305). St. Peterburg: Compozitor. [in Russian].
- Riman, G. (1901–1904). *Music dictionary*. Yu. Yengel (Ed.). Moscow: Izdatelstvo P. Jurgensona. [in Russian].
- Gega New (2013). *Daniel Steibelt (1765-1823): Piano works*; Anna Retrove-Foster. Retrieved from <http://www.annapetrova.com/en/daniel-steibelt-1765-1823-piano-works-cd/>. [in English].
- Fétis, F. I. (1844). *Universal biography of musicians and general bibliography of music*. (Vol. 8). Paris: Bookstore, Printing and Foundry: Burellex. Meline, Cans and Company. [in French].
- Grove, Dj. (1908). *Dictionary of music and musicians*. (Vol. IV, p. 682-688). New York: The Macmillan company; London: Macmillan & CO. [in English].
- Hyperion (2016). *The classical piano concerto: Steibelt; Howard Shelley & Ulster Orchestra*. Retrieved from <https://www.hyperion-records.co.uk/notes/68104-B.pdf>. [in English].
- Schonberg, H. C. (1972). *The great pianists*. List Verlag. München. [in German].
- Charles Burney and Robert Müller-Hartmann (1939). Two Unknown Letters of Charles Burney. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. (Vol. 3, No. ½, p. 161–164). London: The Warburg Institute. [in English].

Надійшла до редколегії 24.12.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.068.23

УДК 780.616.432 (045/046)

О. Ю. Степанова, кандидат мистецтвознавства, викладач, кафедра фортепіано, Харківська державна академія культури, м. Харків
alesya_stepanova1@ukr.net
orcid.org/0000-0002-6995-6559

ФОРТЕПІАННА КУЛЬТУРА: ДОСВІД КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЇ

Проаналізовано наукові джерела, у яких автори порушують питання музичної та фортепіанної культури. Систематизовано визначення «музична культура» та «фортепіанна культура» відповідно до хронології їхньої появи в наукових дослідженнях. Означено, що поняття є доволі широко вживаними, однак на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва та його теорії виникає потреба в певному переосмисленні існуючих визначень. Адже музика, зокрема фортепіанна, є однією з тих складників, через які проявляються духовні цінності певної нації, завдяки чому відбуваються самоідентифікація та світове визнання. Висунуто припущення, що 1770 р., дата долучення фортепіано до музичного світу, може вважатися часом зародження феномену фортепіанної культури, що охопила як аматорське, так і професійне музичне мистецтво.

Ключові слова: музична культура, фортепіанна культура, теорія та історія музичного мистецтва, ідентифікація.

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

ФОРТЕПИАННАЯ КУЛЬТУРА: ОПЫТ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ

Проанализированы научные источники, в которых авторы изучают вопрос музыкальной и фортепианной культуры. Систематизированы определения «музыкальная культура» и «фортепианная культура» по хронологии их появления в научных исследованиях. Указано, что понятия довольно широко применяемы, однако на современном этапе развития музыкального искусства и его теории возникает потребность в определенном переосмыслении существующих определений. Ведь музыка, в частности фортепианная, является одной из составляющих, через которую проявляются духовные ценности определенной нации, благодаря чему происходят самоидентификация и мировое признание. Выдвинуто предположение, что 1770 г., дата внедрения фортепиано в музыкальный мир, может считаться временем зарождения феномена фортепианной культуры, охватившего как любительское, так и профессиональное музыкальное искусство.

Ключевые слова: музыкальная культура, фортепианная культура, теория и история музыкального искусства, идентификация.

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

PIANO CULTURE: EXPERIENCE OF CONCEPTUALIZATION

The aim of the paper is to develop the terminology apparatus of musicology and clarify the content of the concept of “piano culture” taking into account innovative cultural processes.

Research methodology. The research methods are determined by the need to achieve the goal, which actualized the use of the systematization method, with the help of which the characteristic features in the interpretation of the concept of “piano culture” were determined; the description method, due to the analysis of the content of the basic concepts; the principle of historicism, analysis and synthesis; as well as the hermeneutic research method.

Results. At the present stage of the development of the theory of music art, one of the most urgent research tasks is to study and systematize the existing interpretations of the concept of piano culture containing promising heuristic potential. Existing definitions of “piano culture” do not reflect those trends that are occurring at the present stage of the development of music art, and therefore need rethinking.

Novelty. The systematization of the existing definitions of “piano culture” revealed that at the present stage of development of music art, interpretation of the concept requires rethinking and restructuring.

The practical significance of this study is that the study, analysis and systematization of the already known definitions of “piano culture”, as a result, will contribute to a fuller and deeper knowledge of piano culture and will adequately assess the real status and prospects of the development of music culture of society.

Keywords: *music culture, piano culture, theory and history of music art, identification.*

Актуальність теми дослідження. Будь-який культурний процес супроводжується людською творчістю, що виходить за межі традиції, однак і не руйнує основи традиційних уявлень. Так, розвиток національної культури поєднує прагнення зберегти власну самобутність (яка, зокрема, виражається через мистецтво) з потребою в інноваційних змінах, що відповідають черговим цивілізаційним викликам. Водночас мистецтво як культурна цариця «співіснування традиційного мистецтва з його новими формами, поєднання національних та інонаціональних музичних традицій та багато чого іншого» (Михайлов, 1982, с. 3) стає предметом наукових розвідок, присвячених вивченню змін у трактуванні поняття музичної культури та її фортепіанного різновиду зокрема.

Постановка проблеми. Тлумачення музичної культури завжди передбачає національний контекст. Під останнім традиційно розуміється становлення культури з урахуванням геолокаційних та історико-політичних особливостей, традицій та обрядів окремого народу тощо, що водночас відбиває структурованість як одну з основоположних особливостей культури (Дедусенко, 2002, с. 6–7). Сама людина ототожнює себе зі звичаями, що видозмінюються й набувають додаткового підтексту залежно від багатьох чинників. Зокрема, представник певної культури усвідомлює себе частиною художніх надбань своєї епохи. Подібне розуміння мистецьких явищ членами однієї спільноти дозволяє оцінювати потенційний вплив культури на особистість загалом та передбачати

майбутні сценарії розвитку музичної культури зокрема. Відповідно, на сучасному етапі розвитку теорії музичного мистецтва одним з актуальних дослідницьких завдань є вивчення та систематизація наявних тлумачень поняття фортепіанної культури, що містять перспективний евристичний потенціал. Зрештою це сприятиме повнішому та глибшому пізнанню фортепіанної культури і дозволить адекватно оцінити реальний стан і перспективи розвитку музичної культури суспільства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Феномен музичної культури є об'єктом багатьох науково-теоретичних дисциплін музикознавчого та загальногуманітарного спрямування. Так, у різні періоди мистецтвознавців цікавили проблеми функціонування музичного твору в культурі певного суспільства, результатом чого стала актуалізація загально-теоретичних та методологічних питань (О. Кононова, І. Ян, М. Сипола, М. Слабченко, Т. Старух, Д. Михайлов). Зокрема, вітчизняні дослідники (А. Рум'янцева, І. Рябов, Н. Ревенко) заклали основи системного вивчення музичної культури та фортепіанної зокрема.

До сьогодні вивчення поняття «фортепіанна культура» відбувалось лише епізодично, несистемно, фрагментарно. Так, учені-теоретики (Н. Ревенко, А. Рум'янцева, Н. Зимогляд, О. Кононова, Т. Старух, І. Ян, М. Сипола, М. Слабченко) розглядають «фортепіанну культуру» в обмеженому періоді й в окремо визначених територіальних областях.

Різні аспекти функціонування фортепіанної культури представлені в працях: Л. Білозуб, І. Рябова, О. Рощенко, Ж. Дедусенко, Н. Байло. Однак, попри те, що термін «фортепіанна культура» є доволі широко вживаним, він продовжує бути проблемним питанням і потребує певного переосмислення.

Мета статті — продовжити розробку музикознавчого термінологічного апарату та уточнити зміст поняття «фортепіанна культура» з урахуванням інноваційних культурних процесів. Для цього вивчено та надано науково обґрунтовану оцінку авторським концепціям, у яких вивчались функціонування та різні впливи фортепіанної культури.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поняття «фортепіанна культура» окреслює межі діяльності музикантів-фахівців, які досліджували фортепіано. У цій статті ми розглянемо загальні поняття «культура», «музична культура» й детально зосередимось на фортепіанній культурі як одній зі складових музичної культури.

В енциклопедичному словнику Ф. Брокгауза та І. Єфрона наведено визначення поняття «культура»: «...під Культурою варто розуміти відомий ступінь освіченості, коли, наприклад, йдеться про культурні народи або суспільні класи на противагу некультурним народам чи класам; з подібним змістом використовуються вислови подібні, наприклад, до

таких: культурна людина, культурні звички тощо... ». Далі словник надає класифікацію культури, відповідно до якої «Культуру поділяють на матеріальну (житло, одяг, знаряддя, озброєння, прикраси тощо), духовну (мова, звичаї і смаки, вірування, знання, література та ін.) і громадську (державні та громадські форми, закони под.); але якщо йдеться про Культуру у вужчому розумінні, без позначення, яка саме культура мається на увазі, то під словом Культура розуміють звичайно Культуру духовну» (Брокгауз, Эфрон, 1896, с. 6).

Аналіз наведеного вище визначення дозволяє припустити, що «фортепіанна культура» за своїми характеристиками (що тією чи іншою мірою проявляються у звичаях, віруваннях, знаннях, освіченості тощо) закономірно належить до духовної культури як такої, яка в музичній структурі відбиває інші її підвиди (матеріальну, суспільну). Таким чином, можна стверджувати, що, належачи до загального поля культури, музика є однією з тих її складових, через які проявляються «духовні прагнення і особливості народу» (Сипола, 1990, с. 1).

Унікальні якості фортепіано (попри те, що сама фортепіанна техніка практично не змінювалась з 1770 р., який, на нашу думку, можна вважати датою зародження феномену фортепіанної культури) сприяли розвитку фортепіанної культури. Доступність освоєння інструменту приваблювала як професіоналів (композиторів та виконавців), так і аматорів. Як зазначає Н. Кашкадамова: «Мати інструмент, грати на ньому, любити фортепіанне музикування стало визначальною прикметою не тільки культурного розвитку, але й певного життєвого рівня» (Кашкадамова, 2006, с.7).

Подальше теоретичне вивчення проблем фортепіанної культури було переважно факультативним і зосереджувалось на розумінні її в контексті композиторської, виконавчої та педагогічної діяльності.

Так, Т. Старух у кандидатській дисертації «Музична культура Львова і розвиток фортепіанного виконавства і педагогіки в кінці XIX – початку XX століть (1870–1939 гг.)» (1981) досліджує становлення та розвиток Львівської фортепіанної школи при Галиційському музичному товаристві в 1838 р. Ця фортепіанна школа суттєво вплинула на еволюцію піаністичної культури та педагогіки, результатом стало те, що фортепіано поширюється та досягає нового рівня – концертного. Наукове дослідження опосередковано стосується питання піаністичної культури як явища, однак воно постає ядром, що поєднує виконавську та педагогічну сфери. Зокрема, особливу увагу в праці приділено аналізу обробок народних українських пісень, завдяки яким поширювався, збагачувався та ускладнювався виконавчий репертуар.

У дисертації Т. Старух окремо зазначено вплив творчості Ф. Шопена на львівську школу та виникнення так званої «шопеніани», тобто

виконавської традиції його творів. Таким чином, тодішня фортепіанна культура Львова позначена активним інтересом до фортепіанного мистецтва, поширенням його завдяки концертній діяльності композиторів-віртуозів, створенням фортепіанних шкіл, що відбивали різні національні культури, та розвитком плідної фортепіанної педагогіки. Сьогодні львівська фортепіанна культура продовжує музичні традиції, закладені видатними представниками фортепіанних шкіл межі XIX–XX ст.

Національна культура виражає духовні, побутові та художні прагнення свого народу, які в подальшому втілюються в композиторській творчості, зберігаючи в історії її традиції. З цього приводу Л. Білозуб стверджує, що «становлення національної музичної культури пов'язує сучасне українське мистецтвознавство з початком процесу етнічної самоідентифікації та створенням нової системи духовних цінностей, спроможних забезпечити подальшу еволюцію нашого суспільства» (Білозуб, 2013, с.4).

Подібну думку поділяє й Д. Михайлов, зазначаючи, що «національна самосвідомість у галузі музичної культури полягає в максимальній повноті охоплення всіх її явищ, у визначенні ролі спадщини та значення нових (часто запозичених) музичних традицій» (Михайлов, 1982, с. 3). У своєму дослідженні науковець пропонує витлумачувати музичну культуру як «правила написання і виконання музики, музичну теорію, обставини і мотиви музикування, календар музичного життя та ін.» (Михайлов, 1982, с. 11). Таким чином, дослідник Д. Михайлов акцентує саме на композиторській діяльності, у якій творець має відповісти на запитання: які причини створення, який зміст покладено в основу, яким чином передати задумане, до якої події приурочити майбутнє творіння, коли і як продемонструвати його на широкий загал? Однак це лише одна з граней, яку містить фортепіанна культура.

Музичне виконавство в різні періоди зазнавало відчутних змін, зумовлених розвитком культурних течій окремих епох, появою академічної музичної освіти під керівництвом видатних виконавців, котрі були також і талановитими педагогами та вміли навчити глибинно тлумачити нотний матеріал, відчувати задумані автором нюанси і максимально точно передавати композиторський задум слухацькій аудиторії.

В основу наукової праці Н. Зимогляд «Піаністична культура України 30–50-х років XX сторіччя» (1996) покладений розгляд діяльності провідних педагогів-піаністів вищих музичних навчальних закладів України (київських, харківських та одеських), науково-методична діяльність та діяльність кафедр. Схожий підхід представлений і в дослідженні О. Конової (1984), де значну увагу приділено аналізу тенденцій формування фортепіанного репертуару, а також вивчено діяльність видатних виконавців, педагогів та композиторів Харкова останньої третини

XIX — початку XX ст. Особливе значення в дослідженні О. Кононової має питання взаємопроникнення «російської, української, чеської, польської та інших національних культур у процесі становлення і розвитку фортепіанного мистецтва у Харкові» (Кононова, 1984, с. 2).

Тому, перебуваючи в центрі культури, фортепіанна культура набуває певних спільних характеристик, що ретранслюються та потребують нового розуміння. Так, у науковій роботі Н. Ревенко запропоновано авторське визначення поняття «фортепіанна культура», яке розуміється як «різновид музичної культури, пов'язаний з культивуванням фортепіанного мистецтва в усіх його проявах та історичних надбаннях: у творчості композиторів, виконавстві, педагогіці, музикознавстві» (Н. Ревенко, 2004, с. 8). У дослідженні авторка акцентує на тому, що «постать композитора є провідною у фортепіанній культурі, оскільки зосереджує у своїй творчій діяльності головні тенденції розвитку музичної культури та мистецтва загалом» (Н. Ревенко, 2004, с. 8). Тобто, творчість композитора має виражати не лише усталені, вікові традиції його народу, але й відповідати сучасним вимогам, вміти їх синтезувати та перетворювати.

До розробки теми, присвяченій фортепіанній (піаністичній) культурі у 2011 р., звернулося одразу декілька науковців. Серед них: А. Рум'янцева, М. Слабченко, І. Ян. Однак розширення діапазону розуміння та функціонування поняття не відбулося.

Так, у кандидатській дисертації А. Рум'янцева сформувала визначення поняття «піаністична культура», яке вона розуміє як «цілісну багатофункціональну систему, що містить взаємозалежні складові — підсистеми (виконавство, педагогіку, освіту, дослідницьку та методичну діяльність, композиторську творчість), які в процесі свого розвитку в певних історичних умовах не тільки репрезентують конкретні види творчої діяльності у сфері піаністичного мистецтва, а й віддзеркалюють специфіку та особливості функціонування всієї системи» (Рум'янцева, 2011, с. 14). Визначення науковиці подібне до визначення, що надає Н. Ревенко, однак А. Рум'янцева окремо зазначає про освіту та дослідницьку і методичну діяльність. Проте воно не відображає духовної сутності в його тлумаченні, яке відбувається як у момент композування, так і під час публічного виконання.

Основу дисертації А. Рум'янцевої становило «створення концепції розвитку піаністичної культури Харкова в 40–80-ті рр. XX століття» (Рум'янцева, 2011, с.14). Так, у складний повоєнний період та в наступні роки історичного розвитку, ускладненого потребами відновлення, піаністична культура виявляється як системне явище художньої форми музичної культури. Відповідно до концепції, можна стверджувати, що

поруч з інтегративними процесами, які відбуваються в сучасній фортепіанній культурі, впливають на обмін національними традиціями та визначають ідентифікацію у світовому мистецькому просторі, є її консолідація різних культур.

Інший аспект вивчення музичної культури представлений у дослідженнях М. Слабченко та І. Ян, де автори зосереджуються на розкритті специфіки музичної культури (та її фортепіанного різновиду) з точки зору регіональних особливостей у її функціонуванні та розвитку.

Так, М. Слабченко приділяє увагу освітньому і виконавському становленню професійної музичної культури Херсонщини. У дисертаційному дослідженні І. Ян розкрито соціальні властивості музичної культури Харкова 20–30-х років ХХ ст. Зокрема, авторка намагається виявити систему музичних засобів, що істотно вплинули на формування нової, післяреволюційної ідеологічної культури населення.

Слід також зазначити, що, обравши доволі локальні дослідницькі об'єкти, автори попередніх років здебільшого розглядали питання функціонування, соціальної значущості, розвитку освітніх музичних закладів та формування репертуару студентської молоді. У 2012 р. вийшло перше наукове дослідження, присвячене «регіональній музичній культурі». Так, Н. Байло розкриває сутність поняття як «сукупність музичних цінностей, створених і збережених населенням у межах регіону; її складовими є установи і заклади музичної культури, аматорські і професійні колективи, окремі виконавці музичного мистецтва, продукти музичної індустрії, які функціонують у регіоні» (Байло, 2012, с. 4).

У визначенні окремо не подається композиторська діяльність, оскільки в межах музичної культури, поширеної в аматорських колах, головну роль відіграє народна культура, що передається в усній формі від покоління до покоління. Однак розвиток певної регіональної професійної музичної культури може долучати до свого змісту національні «нотки», притаманні саме цій місцевості.

Отже, світова музична (фортепіанна) культура — так само, як національна або регіональна — зазнає певних зрушень, підхоплює нові тенденції: технічний прогрес, відкритість музичних кордонів, поширення національних культур за допомогою не лише аудіозаписів, а й концертної та конкурсної діяльності. У зв'язку з цим, ми солідарні з думкою О. Рощенко про те, що основу музично-культурної спадщини становлять «системність та історична мобільність її змісту та обсягу <...>, що формуються залежно від конкретних умов історико-стильової сучасності» (Рощенко, 1988, с. 5).

Ще одне визначення фортепіанної культури надається в науковій роботі І. Рябова, де він розуміє поняття «як систему функціонування

фортепіанного мистецтва у соціокультурному просторі та його взаємозв'язок з різними галузями суспільної, наукової та художньої життєдіяльності людини» (Рябов, 2017, с. 13). Автор також констатує, що це поняття є узагальнюючим, і воно сприяє вивченню та регламентації відносин між фортепіанним мистецтвом та усіма дотичними сферами соціокультурного простору» (Рябов, 2017, с. 13). Крім цього, дослідник наголошує, що важливою ознакою фортепіанної культури є її виконавський тип, який є одним із визначальних факторів у формуванні світової фортепіанної культури.

Висновки. Вивчення досліджень у хронологічній послідовності вможливило простежити динаміку розвитку наукової думки стосовно розуміння та тлумачення понять «культура», «музична культура» та «фортепіанна культура».

Основаючись на вищевикладених концепціях наукових досліджень, можна дійти висновку про те, що музична культура є відображенням духовних цінностей, характерних певній країні або регіону. Розвиток новітніх технологій, суспільної думки та інтеграційних процесів, які відбуваються в музичному мистецтві загалом та у фортепіанному зокрема, став поштовхом до переосмислення понятійного апарату.

Перспективи подальших досліджень розглянутої проблеми полягають у вивченні змін, що відбуваються у фортепіанній культурі на сучасному етапі розвитку мистецтва і суспільства, та їхніх взаємовпливів.

Список посилань

- Байло, Н. П. (2012). *Формування та реалізація державної політики у сфері музичної культури України (регіональний аспект)*. (Дис. канд. наук з держ. управління 25.00.02). Львів: Національна академія державного управління при Президентові України.
- Білозуб, Л. М. (2013). *Національний дискурс сучасної музичної культури (в контексті вітчизняної композиторської школи)*. (Дис. канд. мист. 26.00.01). Київ: КНУКіМ.
- Брокгауз, Ф. А., Эфрон, И. А. под ред. А. А. Арсеньева (1896). *Культура. Энциклопедический словарь* (т. 17, с. 6). Санкт-Петербург: Типо-литография.
- Дедусенко, Ж. В. (2002). *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції*. (Дис. канд. мист. 17.00.01). Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
- Зимогляд, Н. Ю. (1996). *Піаністична культура України 30-х–50-х років ХХ сторіччя*. (Дис. канд. мист. 17.00.01). Харків: Харківський державний інститут культури.
- Кашкадамова, Н. Б. (2006). *Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя*. Львів: АСТОН.

- Кононова, Е. В. (1984). *Пианистическая культура Харькова последней трети XIX — начала XX столетий*. (Дис. канд. иск. 17.00.02). Киев: Институт искусствознания, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского.
- Михайлов, Д. К. (1982). *Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки*. (Дис. канд. иск. 17.00.02). Тбилиси: Грузинский государственный театральный институт им. Шота Руставели.
- Ревенко, Н. В. (2004). *Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80-90-ті роки XX століття)*. (Дис. канд. мист. 17.00.01). Київ: Київський національний університет культури і мистецтв.
- Рощенко, Е. Г. (1988). *Историко-социальные типы функционирования музыкально-культурного наследия в композиторском творчестве*. (Дис. канд. иск. 17.00.02). Киев: Киевская государственная ордена Ленина консерватория имени П. И. Чайковского.
- Рум'янцева, А. Ю. (2011). *Піаністична культура Харкова 40–80-х рр. XX століття*. (Дис. канд. мист. 26.00.04). Харків: Харківська державна академія культури.
- Рябов, І. С. (2017). *Виконавський тип як феномен фортепіанної культури на межі XX–XXI століть (на матеріалі міжнародного конкурсу молодих піаністів імені Н. В. Горовця)*. (Дис. канд. мист. 26.00.01). Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського.
- Сипола, М. Б. (1990). *Фортепіанная культура Латвии 20–80-х годов XX века*. (Дис. канд. иск. 17.00.02). Вильнюс: Литовская консерватория.
- Сирятський, В. О. (2001). *Піаністична спадщина М. П. Мусоргського в контексті європейської фортепіанної культури*. (Дис. канд. мист. 17.00.03). Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
- Слабченко, М. О. (2011). *Музична культура Херсонщини у контексті регіональних культуро творчих процесів (Кунець XIX — початок XX століть)*. (Дис. канд. мист. 26.00.01). Київ: НАКККіМ,
- Старух, Т. М. (1981). *Музыкальная культура Львова и развитие фортепианного исполнительства и педагогики в конце XIX — начале XX вв. (1870–1939 гг.)*. (Дис. канд. иск. 17.00.02). Москва: Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория им. П. И. Чайковского.
- Ян, І. М. (2011). *Музична культура Харкова 20 — початку 30-х років XX століття*. (Дис. канд. мист. 26.00.01). Київ: КНУКіМ.

References

- Baylo, N. P. (2012). *Formation and implementation of state policy in the field of music culture of Ukraine (regional aspect)*. (Thesis for a Candidate of Sciences in Public Administration 25.00.02). Lviv: National Academy of Public Administration under the President of Ukraine. [in Ukrainian].
- Bilozub, L. M. (2013). *National discourse of contemporary music culture (in the context of the national school of composing)*. (Thesis for a Candidate of Art Criticism 26.00.01). Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts. [in Ukrainian].

- Brokgauz, F. A., Efron, I. A. (1896). *Culture. Encyclopaedic dictionary*. A. A. Arsen'eva (Ed.) Saint-Petersburg: Tipolitografija [in Russian].
- Dedusenko, Zh. V. (2002). *Performing pianist school as a kind of cultural tradition. (Thesis for a Candidate of Art Criticism 17.00.01)*. Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. [in Ukrainian].
- Zimoglyad, N. Yu. *The pianistic culture of Ukraine of the 1930s and 1950s. Thesis for a Candidate of Art Criticism 17.00.01*. Kharkiv: Kharkiv State Institute of Culture. [in Ukrainian].
- Kashkadamova, N. B. (2006). *History of Piano Art of the Nineteenth Century*. Lviv: ASTON. [in Ukrainian].
- Kononova, E. V. (1984). *Kharkov pianistic culture of the last third of the 19th — the early 20th centuries. (Thesis for a Candidate of Art Criticism 17.00.02)*. Kyiv: Institute of Art History, Folklore and Ethnography by M. F. Rylsky. [in Russian].
- Mikhaylov, D. K. (1982). *Modern problems of the development of music culture in Asia and Africa. (Thesis for a Candidate of Art Criticism 17.00.02)*. Tbilisi: Georgian State Theater Institute Shota Rustaveli. [in Russian].
- Revenko, N. V. (2004). *Piano work of Ukrainian composers in the context of the development of musical culture of Ukraine (80–90-ies of 20th century). (Thesis for a Candidate of Art Criticism 17.00.01)*. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts. [in Ukrainian].
- Roshchenko, E. G. (1988). *Historical — social types of functioning of the music and cultural heritage in a composer's creativity. (Thesis for a Candidate of Art Criticism 17.00.02)*. Kyiv: Kyiv State Order of Lenin Conservatory by P. I. Tchaikovsky. [in Russian].
- Rumyantseva, A. Yu. (2011). *The pianistic culture of Kharkov in the 40–80's of the 20th century. (Thesis for a Candidate of Art Criticism 26.00.04)*. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture. [in Ukrainian].
- Ryabov, I. S. (2017). *Performing type as a phenomenon of piano culture at the turn of the 20–21st centuries (the case of the international competition of young pianists named after N. V. Gorovets). (Thesis for a Candidate of Art Criticism 26.00.01)*. Kyiv: National Tchaikovsky Music Academy of Ukraine. [in Ukrainian].
- Sipola, M. B. (1990). *Latvian piano culture of the 20–80s of the 20th century. (Thesis for a Candidate of Art Criticism 17.00.02)*. Vilnius: Lithuanian Conservatory. [in Russian].
- Siryatskiy, V. O. (2001). *The pianistic legacy of M. P. Musorgsky in the context of European piano culture. (Thesis for a Candidate of Art Criticism 17.00.03)*. Kyiv: National Tchaikovsky Music Academy of Ukraine. [in Ukrainian].
- Slabchenko, M. O. (2011). *Musical culture of Kherson region in the context of regional cultures of creative processes (the late 19th — the early 20th centuries). (Thesis for a Candidate of Art Criticism 26.00.01)*. [in Ukrainian].
- Starukh, T. M. (1981). *The music culture of Lviv and the development of piano performance and pedagogy in the late nineteenth and early twentieth centuries. (1870–1939 years). (Thesis for a Candidate of Art Criticism*

- 17.00.02). Moscow: Moscow State Twice Order of Lenin Conservatory named after P. I. Tchaikovsky. [in Russian].
- Yan, I. M. (2011). *Music Culture of Kharkov 20 — early 30-ies of 20th century. (Thesis for a Candidate of Art Criticism 26.00.01)*. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts. [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 30.01.2020 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>

Наукове видання
Scientific edition



Культура України Culture of Ukraine

Збірник наукових праць
Scientific Journal

Випуск 68
Issue 68

Редактори:
А. А. Троян
Г. С. Положій

Дизайн обкладинки
І. Р. Акмен

Комп'ютерна верстка
І. Г. Колесник

Підписано до друку 05.03.2020 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 у ТОВ «Друкарня МАДРИД»
м. Харків, вул. Максиміліанівська, 11
через ФОП Гобельовська Л. П.