

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

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківська державна академія культури
Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine
Kharkiv State Academy of Culture



КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

CULTURE OF UKRAINE

Збірник наукових праць
Scientific Journal

Випуск 70
Issue 70

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

Рекомендовано до друку рішенням ученої ради
Харківської державної академії культури (протокол № 3 від 30.10.2020 р.)

Recommended for publication by the decision of the Academic Board
of the Kharkiv State Academy of Culture (record № 3 of 30.10.2020)

Засновник і видавець — Харківська державна академія культури

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

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

Founder and publisher — Kharkiv State Academy of Culture

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

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



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

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

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

К 90 **Культура України** : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. А. Я. Сташевського. — Харків : ХДАК, 2020. — Вип. 70. — 244 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.

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

Мачулін Л. І., Харківська державна академія культури, завідувач редакційно-видавничим відділом, кандидат філософських наук.

Редакційна колегія

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

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

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

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

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

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

Гончар О. В., Харківська державна академія культури, проректор з наукової роботи, доктор педагогічних наук, професор;

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., Лейпцизький 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;

Х. Якуп Озтуна, Університет Докуз Ейлул, директор інституту мистецтв, доктор філософії (з мистецтва), професор (Туреччина);

Хікс Д., Лондонський університет королеви Марії, кафедра сучасних мов і культури, 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

Stashevskyi 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. G., Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Theory and History of Music, Doctor of Art Criticism, Professor.

Executive Editor

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

Editorial Board

Basiul E., University of Nicolas Copernicus, Professor of the Faculty of Fine Arts, Doctor of sciences (in art), Professor (Poland);

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

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

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

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

Vytkalov S., Rivne State Humanities University, Doctor of Culturology, Professor;

Gonchar O. V., Kharkiv State Academy of Culture, Professor, Vice-Rector for Research, Doctor of Pedagogical Sciences.

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 Professor;

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

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

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

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

Loshkov Yu. 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, Doctor of Philosophical Sciences, Professor of Art History (Greeley, Colorado, USA);

Stashevskya 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.

Haci Yakup Öztuna, Dokuz Eylul University, Director of the Institute of Arts, PhD, Professor (Izmir, Turkey);

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

Part 1. Culturology

О. О. Світлична, А. М. Біленька (O. O. Svitlychna, A. M. Bilenka) ВИКОРИСТАННЯ ВІРШОВАНОГО МАТЕРІАЛУ НА ЗАНЯТТЯХ ЗІ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ (USING THE POETRY MATERIAL IN STAGE SPEECH CLASSES)	9
Л. Д. Божко (L. D. Bozhko) ПОВІЛЬНИЙ ТУРИЗМ ЯК НОВА ФІЛОСОФІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТУРИЗМУ (SLOW TOURISM AS A NEW PHILOSOPHY OF EUROPEAN TOURISM).....	18
В. В. Жуков (V. V. Zhukov) ДРАМАТУРГІЧНІ ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ РЕАЛІТІ-ШОУ (DRAMATURGICAL EXPRESSIVE MEANS OF MODERN UKRAINIAN REALITY SHOWS)	29
В. А. Левицька (V. A. Levytska) КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ МИСТЕЦТВА КРИЗЬ ПРИЗМУ ФУНКЦІОНУВАННЯ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ (CULTURAL POTENTIAL OF ART AS THE FUNCTIONING OF EXTRACURRICULAR ART EDUCATION).....	37
М. В. Лисинюк (M. V. Lysyuniuk) МОВА ІНТЕРНЕТ-ЗМІ: ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ (THE LANGUAGE OF INTERNET MEDIA: LINGUOCULTURAL ASPECT)	47
В. В. Фрейдліна (V. V. Freidlina) КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ КОНЦЕПЦІЇ GESAMTKUNSTWERK РІХАРДА ВАГНЕРА (CULTUROLOGICAL ANALYSIS OF RICHARD WAGNER'S CONCEPT OF THE GESAMTKUNSTWERK).....	55
В. М. Шейко (V. M. Sheyko) РОЛЬ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КОМІТЕТУ СПРИЯННЯ ВЧЕНИМ У ЗБЕРЕЖЕННІ НАУКОВОЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ 20-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ (ПРОДОВЖЕННЯ)(THE ROLE OF THE ALL-UKRAINIAN COMMITTEE FOR THE ASSISTANCE TO SCIENTISTS IN THE PRESERVATION OF THE SCIENTIFIC INTELLIGENCE IN THE FIRST HALF OF THE 1920S (CONTINUATION)).....	68
К. І. Шкурцев (K. I. Shkuryeyev) ТРАНСФОРМАЦІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ЗМІСТУ УКРАЇНСЬКИХ БАЛЕТІВ ДЛЯ ДІТЕЙ (1990-ТІ — 2010-ТІ РОКИ) (TRANSFORMATIONS OF SOCIOCULTURAL CONTENT OF UKRAINIAN BALLETS FOR CHILDREN (1990S — 2010S)).....	90

Розділ 2. Мистецтвознавство

Part 2. Art Criticism

Naila Mirmammadli (Найла Мірмамедлі) PATRIOTIC SONGS IN THE CREATIVITY OF AZERBAIJANIANAN COMPOSERS (ПАТРІОТИЧНІ ПІСНІ У ТВОРЧОСТІ АЗЕРБАЙДЖАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)	100
Nijat Pashayev (Ніджат Пашаєв) ISSUES OF MODULATION IN AZERBAIJANI MUGHAMS (ПИТАННЯ МОДУЛЯЦІЇ В АЗЕРБАЙДЖАНСЬКИХ МУГАМАХ).....	111
Sevinj Rustamova (Севіндж Рустамова) THE AZERBAIJANIAN POET MAHSATI GANJAVI'S OEUVRE AND MUSIC (ТВОРЧИСТЬ АЗЕРБАЙДЖАНСЬКОЇ ПОЕТЕСИ МЕХСЕТІ ГЯНДЖЕВІ ТА МУЗИКА)	121

В. О. Бугайова (V. O. Buhaiova) ТРАНСФОРМАЦІЯ ІНСТРУМЕНТАРІЮ ХУДОЖНІХ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ СУЧАСНОГО РЕЖИСЕРА МАСОВИХ ВИДОВИЩ (TRANSFORMATION OF TOOLS OF ARTISTIC MEANS OF EXPRESSION OF THE MODERN DIRECTOR OF MASS SPECTACLES)	130
С. Р. Великанич (S. R. Velykanych) ЛЬВІВСЬКА МУЗИЧНА РЕКЛАМА ЯК ІНДИКАТОР РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ МІСТА НА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТ. (LVIV MUSIC ADVERTISING AS INDICATOR OF THE DEVELOPMENT OF THE CITY'S CULTURE AT THE TURN OF THE XIX–XX CENTURIES)	138
В. В. Волкомор (V. V. Volkomor) ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЗВУКОРЕЖИСУРИ (TRENDS AND PROSPECTS FOR THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN SOUND ENGINEERING)	149
А. В. Гуріна (A. V. Hurina) УКРАЇНСЬКА ХОРОВА ШКОЛА КРІЗЬ ПРИЗМУ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПАВЛА МУРАВЬСЬКОГО ТА ЮРІЯ КУЛИКА (UKRAINIAN CHORAL SCHOOL THROUGH THE PRISM OF CREATIVE ACTIVITIES OF PAVEL MURAVSKYI AND YURII KULYK)	158
О. О. Косачова (O. O. Kosachova) ЕВОЛЮЦІЯ ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ У ВОЄННОМУ ФІЛЬМІ США (THE EVOLUTION OF EXPRESSIVE FACILITIES IN THE US WAR FILM)	167
О. Л. Крипак (O. L. Kripak) РОБОТА НАД ФАКТУРОЮ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ Ф. ШОПЕНА: АНАЛІТИКО-ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ (WORK ON THE TEXTURE OF F. CHOPIN'S PIANO COMPOSITIONS: ANALYTICAL AND PERFORMANCE ASPECTS)	180
О. В. Ламонова (O. V. Lamonova) ОБРАЗИ ТА АЛЕГОРІЇ: СИМВОЛІЧНА ГРАФІКА ЮЛІЇ МАЙСТРЕНКО-ВАКУЛЕНКО (IMAGES AND ALLEGORIES: SYMBOLIC GRAPHICS BY YULIA MAISTRENKO-VAKULENKO)	191
Р. Г. Набоков (R. G. Nabokov) СПЕЦИФІКА РЕЖИСУРИ ТА АРТ-ТЕХНОЛОГІЙ У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ ІВЕНТ-ПРОДУКТУ (SPECIFIC FEATURES OF DIRECTING AND ART TECHNOLOGIES IN CREATING AN EVENT PRODUCT)	201
О. Б. Рішняк (O. B. Rishniak) ЕТИКА РЕСТАВРАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ (ETHICS OF RESTORATION ACTIVITIES)	211
О. Ю. Степанова (O. Yu. Stepanova) ФОРТЕПІАННА КУЛЬТУРА США: ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ (PIANO CULTURE IN THE USA: BACKGROUND OF THE ORIGIN AND FORMATION)	222
К. В. Чорна (K. V. Chorna) ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ІНФОТЕЙНМЕНТУ У ВІТЧИЗНЯНІЙ ДОКУДРАМІ (IMPLEMENTATION FEATURES OF INFOTAINMENT IN THE UKRAINIAN DOCUDRAMA)	233

Розділ 1. Культурологія

Розділ 1. Культурологія

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.01

УДК 792.028.3:811.161.2-26](045)

О. О. Світлична, викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

svitli4na@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0089-9207>

А. М. Біленька, аспірант, викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

nastasiya51094@ukr.net

<http://orcid.org/0000-0002-0263-3966>

ВИКОРИСТАННЯ ВІРШОВАНОГО МАТЕРІАЛУ НА ЗАНЯТТЯХ ЗІ СЦЕНІЧНОЇ МОВИ¹

Розкрито проблему професійної підготовки конкурентоздатних фахівців для роботи в українському драматичному театрі та кіно. Досліджено інноваційні методики роботи над диханням, голосом і дикцією майбутніх акторів. Проаналізовано мовну складову вітчизняного театру, який від самого зародження тяжів до характерної для української мови мелодійності та поетичності вираження почуттів і думок. З'ясовано, що саме на це має бути спрямований мовний аспект підготовки майбутніх акторів у сучасний період українізації національного театру. Розроблено методику постановки розмовного голосу з використанням віршованих форм від дитячого вірша до гекзаметра і мовного хору.

Ключові слова: *сценічна мова, гекзаметр, віршування, голосомовний тренінг, темпоритмічний рисунок, мовний хор, діапазон.*

О. О. Svitlychna, lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

A. M. Bilenka, postgraduate student, lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

USING THE POETRY MATERIAL IN STAGE SPEECH CLASSES

The aim of this paper is to identify the main paradigms of Ukrainian stage speech. The indentifying and understanding of the specific educational function is very helpful in training the artists in the field of theater art and involvement in further searching of innovative teaching methods in stage speech.

The relevance of the research is due to the fact that stage speech as a coursedirectly depends on the changes taking place in the modern cultural process and requires new methods and approaches in the education of actors.

Research methodology. The authors have used theatre approach that made possible to identify new approaches and exercises to work with the poetic

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

material. The study also inquires into this issue by comparing, analyzing searching for innovative methods of teaching stage speech in higher educational institutions, colleges and specialized schools with the classical theater school.

Results. The article considers the professional training of competent specialists for Ukrainian drama theater and cinema. Now, in the Post-Soviet phase of the theatre development, one of the most significant aspects of such training is stage speech, its melody and poetry. The national theater has always had an inclination for the Ukrainian language euphony and its poetic way of expression and thoughts. This should be the main focus in the stage speech training of future actors, with the national theater undergoing Ukrainization.

The novelty of this article is to search for innovative methods of teaching stage speech in the modern theatre process of Ukraine in the 21st century.

The practical significance. The key results of this research can be used by higher educational and theatre institutions of culture and art of Ukraine and for further improvement of studying, researching process and practical activities.

Keywords: *stage speech, hexameter, versification, voice training, tempo rhythmic pattern, speech choir, range.*

Актуальність теми дослідження. Актуальність теми зумовлена тим, що сценічна мова як дисципліна безпосередньо залежить від змін, які відбуваються в сучасному культурному процесі, і потребує нових методів та підходів у вирішенні проблеми виховання майбутніх акторів щодо теорії і практики. Крім того, українізація театральної сфери потребує надати чільне місце мовній підготовці актора й привернути увагу широкого кола спеціалістів з означеного питання.

Постановка проблеми. Під час викладання дисципліни «Сценічна мова» стало помітно, що багато студентів не розуміють, чому важливо систематично, щоденно тренувати дикцію, голос, дихання. Результатами цих систематичних тренувань мають стати якісні зміни у звучанні голосу. Основуючись на таких природних основних властивостях голосу, як висота, сила, тембр, діапазон, слід домогтися властивостей професійних: звучність, легкість, гнучкість, польотність, плавність, мелодійність, володіння різними регістрами. Деякі театральні школи рекомендують кількісні варіації в тренуванні. Так, наприклад, на першому курсі вчать опановувати лише середину динамічного та звуковисотного діапазонів, на другому – використовувати вже більше половини, на третьому-четвертому курсах – переходити до повного використання голосових можливостей. Послідовність правильна, але слід враховувати якісний розвиток творчої індивідуальності старшокурсника. Це потребує пошуку нових форм, які допомогли б удосконалювати способи тренування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Здавня головним інструментом актора був голос, але на відміну від теоретичних досліджень щодо постановки вокального голосу, ґрунтовні праці з постановки розмовного голосу з'явилися на початку ХХ ст. Значної уваги цьому питанню

у своїх роботах надавав К. С. Станіславський, вважаючи, що артист повинен з'явитись на сцені якнайкраще озброєним, а голос — важлива частина його засобів. В. Яхонтов стверджував, що звук — це плацдарм нашого мистецтва, звуком можна змалювати зримає слово, відчутти, страждати, захоплюватися. Над цим працювали Н. Жинкін, З. Совкова, І. П. Козлянінова, Р. О. Черкашин. Серед сучасних — А. О. Гладишева, В. Н. Галендєєв, В. Ф. Кучина, Д. Якимов, А. Н. Куніцин, В. І. Тарасов, Ю. А. Васильєв. Дослідники вважали, що сценічна мова — поняття неоднозначне: це і предмет, навчальна дисципліна в системі професійної підготовки драматичного актора, і явище, головний засіб акторської виразності.

Мета статті — визначення головних парадигм українського сценічного мовлення; виявлення специфіки виховної функції в процесі підготовки митців у галузі театрального мистецтва; залучення фахівців до подальшого пошуку інноваційних методик викладання сценічної мови; осмислення значення віршованої мови в розвитку професійних мовних навичок майбутніх акторів; показ можливості використання гекзаметра як допоміжного матеріалу на різних етапах навчального процесу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Одним із найважливіших допоміжних засобів акторської майстерності є сценічна мова як навчальна дисципліна в системі професійної підготовки актора драматичного театру та кіно. Т. Нечаєнко та О. Винар подають сценічне слово як «показник акторського професіоналізму, що визначає рівень культури виконавського мистецтва в цілому» (Нечаєнко, Винар, 2017, с. 310).

Сценічна мова відрізняється від побутової тим, що призначена лише для сцени. Так, В. С. Вахштайн у «Соціології речей» відзначав, що вистава сприймається глядачами саме як вистава (а не як фрагмент повсякденного життя) завдяки наявності сцени. Сцена, як рамка картини, відокремлює кордони особливої сфери досвіду, не дозволяє йому змішатися з буденністю (Вахштайн, 2006).

Інтенсивний розвиток науки, досягнення в таких галузях знань, як філологія, фізіологія, психофізіологія, біологія, психологія, акустика та деяких інших, надали змоги вдосконалити методику викладання сценічної мови. Але не лише досягнення науки, а й надзвичайний духовний розвиток сучасної України та комунікаційний вибух в усьому світі сприяють цьому. В останнє десятиріччя спостерігається зміна естетики театру і кіно. Звичайно, це призвело до того, що змінилось слово, яке лунає зі сцени. Нині в театрі не говорять так, як говорили десять і навіть двадцять років тому. Змінились не лише норми вимови, але й зміст кожного окремого звука. Те, що нещодавно здавалось новим та перспективним, сьогодні стало традиційним, навіть неактуальним. Безумовно,

не можна нехтувати досвідом і традиціями в цій галузі, але було б помилково відмовитись від розвитку теорії та постійного практичного пошуку в цій навчальній дисципліні (Галендеев, 1985).

На життя театру безпосередньо вплинули сучасна техніка і засоби комунікації. Нині живе слово на сцені потребує не піднесеності, а радше побутового звучання, не театральності, а простоти (Гладишева, 2007). Сформувались інші художні смаки глядача, естетичне сприйняття. До актора висувають нові вимоги: мова на сцені має бути схожою на мову людини в реальному житті. Змінилось відчуття сценічної правди, зріс запит на живе слово. Значно вплинули на еволюцію сценічного слова телебачення та кінематограф. Отже, вимоги до розмовності на сцені не лише виправдані, а й надзвичайно необхідні.

І дотепер актуальні пошуки К. С. Станіславського в площині сценічної мови і голосу. Митець відзначив, що «часто проста мова справляє на глядача чарівне враження своєю переконливістю, ясністю відтвореної думки, виразністю і точністю словесного визначення, переданою логікою, послідовністю, чітким згрупуванням слів і побудовою фраз, витриманою передачею» (Станіславский, 1989). Але, попри цю простоту, слово на сцені повинне залишатися чутним та дикційно чітким. Саме це підвищує вимоги до технічної підготовки студентів акторської спеціалізації на занятті зі сценічної мови, виховання інтонаційної рухливості і виразності, тембральне нюансування стає головним під час постановки мовного голосу. Слово, що лунає зі сцени, повинне зберігати виразність природної мови. Н. І. Жинкін у статті «Механізми мови» зазначав, що гарна дикція актора складається не лише з того, щоб зробити чіткою артикуляцію, але і щоб на підвищеному рівні гучності домогтися таких тонких і стислих у динамічному діапазоні модуляцій, які властиві для звичайної побутової мови, чутної з ближчої відстані (Жинкін, 1958). Але не слід радити учневі говорити голосно або тихо, як немає сенсу промовляти чітко, оскільки технічне вдосконалення пов'язане зі створенням сценічного образу. Це надає змоги зрозуміти, що робота над дикцією стає нерозривним творчим процесом. Завдання педагога полягає в тому, щоб виховати в студентах розуміння внутрішньої та зовнішньої виразності як техніки мови, так і звукового строю твору. Найкращим матеріалом для цього є поетичний текст, тому що його звукова організація має домінуюче начало.

Роботу над фонетичною і артикуляційною сторонами слова й фрази у віршованому тексті можна здійснювати на різних рівнях. Слід розпочати з першого семестру. Пропонуємо студенту обрати простий дитячий вірш, виконати орфоепічний та логічний аналіз, звернути увагу на його дикційні особливості. Коли вірш вивчено, можна розпочинати

його виконання на скакалці. Завдання: утримувати опору дихання під час стрибків і якнайшвидше повернутись до спокійного дихання, щоб знову виконати вірш у статичі. У другому семестрі теж вибираємо нескладний вірш для виконання в русі. Це можуть бути елементи гімнастичних або акробатичних вправ, танцювальні рухи, використання предметів (м'яч, гімнастичні стрічки тощо). Звичайно, складність вправ залежить від фізичної підготовки кожного зі студентів. Завдання: своєчасний непомітний добір повітря, утримання опори дихання, дотримання орфоепічних і дикційних норм, донесення думки.

Після опанування теорією віршування, зокрема гекзаметра, у четвертому семестрі розпочинаємо використання його (гекзаметра) як тренувального матеріалу на практичних заняттях зі сценічної мови.

У силабо-тонічній системі віршування гекзаметр зазвичай передають за допомогою чистого шестистопного дактиля, або п'ятистопного дактиля і одного хорєа з цезурою посередині чи після третьої стопи. Оскільки в українській мові немає довгих та коротких складів, то, перекладаючи античну поезію, українські поети довгий склад замінювали наголошеним, а короткий — ненаголошеним складом.

Дехто з викладачів-мовників, котрі зверталися до висловлювань К. Станіславського, відмовляються від роботи над голосом за допомогою музичного інструмента, вважаючи, що голос людини має набагато менші проміжні інтервали, тому тренування «важелями тону» під інструмент знебарвить його, у ньому зникають найтонші ознаки мовного звука (Станіславський, 1989). Це дискусійне питання, оскільки не всі учні мають ідеальний або вже добре розвинений музичний слух, на перших етапах, при правильному методичному підході таке тренування розвиває музичний слух студента, дозволяє спостерігати за розвитком звуковисотного діапазону його голосу.

Обираємо адаптований текст гекзаметра, наприклад, це може бути уривок з «Енеїди» І. Котляревського (2013). Є різні варіанти виконання цієї вправи. Наприклад, можна починати з найнижчого звучання учня і рухатись до найвищого, або навпаки. Але, судячи з досвіду, краще розпочинати з найкомфортнішого звучання в середньому регістрі.

Оскільки всі мають різні природні дані, ця «робоча середина», звичайно, у кожного студента відрізняється, але на індивідуальних заняттях з вокалу її («робочу середину»), або комфортне звучання вже знайдено. Отже, за хрономічною гамою рухаємось від середини вниз, до найнижчого звучання, а потім повертаємось на середину і рухаємось до найвищого звучання, і знову повертаємось на середину. Використання хрономічної гами допомагає змінювати висоту звучання лише на півтону, а не «перестрибувати» на тон або декілька. Завдання викладача —

стежити за тим, щоб виконавці не переходили на спів. Зрозуміло, їм потрібно не лише знати текст напам'ять, але і передавати думку твору, бачення, ставлення. Викладач має здійснювати ретельний контроль за вільним ненапруженим звучанням голосу. Не можна допускати перенавантаження голосових зв'язок. Постійні методично правильно розроблені заняття зумовлюють гарний результат. Наприклад, студент А на початку семестру мав вільне звучання на ноті «до» першої октави.

Наступним завданням було уявити себе актором на сцені Колізею, одягненим у тогу, взутим у котурни; прийняти таке положення тіла, щоб мати змогу подавати голос на відстань, бути почутим навіть на останніх рядах. Результатом повного виконання всіх поставлених завдань стає яскраве, польотне, гучне звучання голосу. Крім того, наприкінці поточного семестру звуковисотний діапазон майбутніх акторів значно розширюється. Так, студент А на початку семестру мав діапазон півтори октави (від ноти «фа» (H) малої октави до ноти «ля» (A) першої октави). Спільно зі студентами курсу було обрано початкову ноту «до» (C) першої октави. Студент А починав понижувати тональність по півтону від обраної ноти «до» (C) першої октави, таким чином він зміг опустити тональність також по півтону і досяг максимальної ноти «ля» (A) першої октави. Наприкінці семестру, займаючись регулярно за цією ж схемою, студент А збільшив свій голосовий діапазон до двох октав (від ноти «соль» (G) малої октави до ноти «соль» (G) другої октави).

У п'ятому семестрі можна використовувати гекзаметр для тренування змін темпоритмічного рисунка. Літературною основою може бути твір П. Тичини (1924) «Хмари кругом облягли». Тепер до названого вміння поступово рухатись вгору чи вниз за хронометричною гамою (але вже без музичного супроводу) додамо зміну ритмічного рисунка. Безумовно, спочатку смисловий і орфоепічний аналіз тексту, знаходження в ньому «зашагування» (перенесення думки з одного рядка на інший). Напрацювання техніки його виконання.

І хоча в цих вправах використовується інтонування, не можна нехтувати логікою, емоційним забарвленням віршованого матеріалу. Крім того, у цьому семестрі студенти під час виконання вправи мають уявити себе не лише акторами античного театру, але і зовсім іншими персонажами: героями епічного театру, або скоморохами.

Перший варіант вправи:

Хмари кругом облягли — і поле у тінь уступило.
Птаство веселе примовкло. Затихнули, зщулились трави.
Тільки берези смугились. За ними вербиці хитнулись.
Винирнув вітер з діброви й курними шляхами понісся,
наче той кінь, що зірвався й тіка від пожежі. Далеко!
Вже він далеко забіг, а йому, вороному, здається:

дуже повільно
повільно
трохи швидше
ще швидше
дуже швидко
дуже повільно

Другий варіант вправи — навпаки: від «дуже швидко» до «дуже повільно». До цих вправ додаємо рухи (наприклад, з будь-якими предметами).

Після засвоєння запропонованих варіантів можна намагатись імпровізувати зі змінами ритму. Залежно від задуму та фантазії виконавців, його можна змінювати несподівано. Завдання: виправдати зміни ритму засобами акторської майстерності.

У шостому семестрі, використовуючи всі набуті на заняттях зі сценічної мови вміння, можна розпочинати створення простих, а потім складніших групових композицій у русі. Саме групових, оскільки, на думку Е. Гуссерля, ідеальне спілкування відбувається як жива діяльність, але не через одну, а двох осіб: одна залучена до процесу передачі смислу (оживлення смислу), а інша займається його виконанням. М. Мерло-Понті вважає, що значення дискурсу залежить як від звуків, так і від дії мови. Коли ми намагаємось «озвучити» думки, шукаємо слова, а не поняття, які вони намагаються пояснити. Сказане слово набуває значення не лише за допомогою окремих слів, але і через акцент, інтонацію, жест та вираз обличчя. Слова не позбавлені змісту повністю і беруть участь у відтворенні смислу й значення, але вони неживі без контексту і наміру ораторів спілкуватись.

Звичайно, у цих композиціях студенти повинні використовувати знання не тільки зі сценічної мови, а й здобуті з інших творчих дисциплін, таких, як сценічний рух, танок, вокал, сценічний бій, фехтування, найбільше — акторської майстерності. Значною мірою це повинна бути самостійна робота. На практичних групових заняттях, перегляду цих композицій, викладач і вся творча група беруть участь в обговоренні показу. Залежно від етапу роботи, аналізують її, висловлюють свої зауваження та поради. Це розвиває вміння працювати в ансамблі, що знадобиться під час наступного етапу роботи, коли кожна композиція має перетворитися на завершену мінівиставу (з темою, ідеєю, розвитком сюжету, конфліктом).

І нарешті заключний сьомий семестр в опануванні сценічної мови. Завдання на цьому етапі — надзвичайно складне, але цікаве: мовний хор. Літературною основою може бути уривок з трагедії Софокла «Цар Едіп» (ява десята) в перекладі І. Франка (1996). Після обов'язкової попередньої роботи над текстом (орфоепія, пунктуація тощо), можна розпочинати створення партитури.

Передусім означимо, що таке хор. Хор — це колектив з дванадцяти-п'ятнадцяти осіб, які говорять про себе не «ми», а «я», постійно перебувають на сценічному майданчику, повсякчас реагуючи на дії акторів-солістів. Між епізодами виконують колективні партії, схожі на речитатив,

спів, екстатичні вигуки. Згідно з традицією, хор повинен коментувати, надавати оцінку, погоджуватись чи заперечувати, відповідати, активно реагувати на будь-який елемент дії. В античному театрі він розташовувався вздовж лінії оркестри, демонструючи єднання з публікою. Але для виконання своїх партій хор виходить на оркестру, відокремлюючись від публіки, повертаючи до неї обличчям, стаючи її співрозмовником.

Складання партитури — процес складний і відповідальний. У вокалі група жіночих голосів — це сопрано, мецо-сопрано, контр-альт, а в голосомовному хорі вона позначається як високі і низькі голоси. Чоловічі голоси, які у вокалі називаються тенор, баритон, бас, визначаємо як високі і низькі. Під час складання звукової партитури слід враховувати не лише звуковисотні критерії, а й тембральне забарвлення голосу. Для графічного запису домовимось високі жіночі голоси позначати, як «Ж1», а низькі «Ж2». Чоловічі відповідно «Ч1» і «Ч2». Може бути, наприклад, такий варіант:

Хор

(сам):

Дай мені, доле,	Ч1
Завше побожність	Ч2
В ділах усіх і словах!	Ч1, Ч2
Дай мені боязнь	Ж1
Перед предвічними	Ж2
Тими законами,	Ж1, Ж2
Що є небесної	Ч1, Ж1
Правди й ефіру дітьми,	Ч2, Ж2
Їх же не смертні	Ч2, Ж1, Ч1
Сплодили люди,	Ж2, Ж1, Ч2
Але їх батько — Олімп.	Ж2, Ч1, Ж1, Ч2

Робота над гекзаметром — це один із варіантів підготовки майбутніх акторів в українському національному театрі, що історично склався як поетичний.

Висновки. Генеза та сучасні тенденції і перспективи національного сценічного мовлення пов'язані з проблемами формування нової культурної ідентичності. Триває пошук «сучасної» сценічної мови. Але, ставши сучасним, сценічне слово має залишитись традиційно поетичним, а не звужитись і спроститись до побутової мови. Використання методичних знань, педагогічних зусиль і всіх наявних творчих можливостей є завданням викладачів зі сценічної мови.

Список посилань

Вахштайн, В. (Ред). (2006). *Социология вещей*: сборник статей. Москва: Территория будущего.

- Галендеев, В. Н. (1985). *Голосо-речевая тренировка на старших курсах. В Теория и практика сценической речи*. Ленинград.
- Гладишева, А. (2007). *Сценічна мова: навчальний посібник*. Київ: Видавництво КНУКіТ ім. І. Карпенка-Карого.
- Жинкин, Н. И. (1958). *Механизмы речи*. Москва: Издательство Академии педагогических наук.
- Котляревський, І. (2013). *Енеїда*. Харків: Фоліо.
- Станиславский, К. С. (1989). *Период воплощения*. Собрание сочинений (Т. 4).
- Тичина, П. (1924). *Вітер з України*. Харків: Червоний шлях.
- Франко, І. (1996). *Вибрані твори*. Київ: Просвіта.
- Бурлуцький, А. В. (2011). *Українське сценічне мовлення в драматичному театрі — від джерел до сьогодення: монографія*. Одеса: Астропринт.
- Нечасенко, Т. В., Винар О. Б. (2017). Мистецтво сценічного мовлення як основа професійної підготовки майстрів театру і кіно. *Мистецтвознавчі записки* (Вип. 31, с. 308–316).
- Якимов. Д. О., Кучина, В. Ф. (2017). Опанування сценічної мови (новаторство Леся Курбаса). *Соціально-гуманітарний вісник: збірник наукових праць* (Вип. 17, с. 68–70). Наукове товариство «Наука та знання». Харків.

References

- Vakhstein, V. (Ed.). (2006). *Sociology of things: collection of articles*. Moscow: Territoriya budushchego. [In Russian].
- Galendeyev, V. N. (1990). *Stanislavsky's doctrine of the stage word: schoolbook*. Leningrad: LSI. [In Russian].
- Gladysheva, A. (2007). *Stage speech: schoolbook*. Kyiv: Publishing house of Ivan Karpenko-Kary Kyiv National University of Theater, Film and Television. [In Ukrainian].
- Zhinkin, N. I. (1958). *Speech mechanisms*. Moscow: Publishing House of the Academy of Pedagogical Sciences. [In Russian].
- Kotlyarevsky, I. (2013). *Eneida*. Kharkiv: Folio. [In Ukrainian].
- Stanislavskiy, K. S. (1989). *The period of embodiment: collection of works*. (Vol. 4.). [In Russian].
- Tychyna, P. (1924). *Wind from Ukraine*. Kharkiv: Chervonyy shlyakh. [In Ukrainian].
- Franko, I. (1996). *Selected works*. Kyiv: Prosvita. [In Ukrainian].
- Burlutsky, A. V. (2011). *Ukrainian stage broadcasting in drama theater — from sources to the present: monograph*. Odessa: Astroprint. [In Ukrainian].
- Nechaienko, T. V., Vnar O. B. (2017). The art of stage speech as a basis for professional training of masters of theater and cinema. *Mystetstvoznavchi zapysky* (Issue 31, pp. 308–316). [In Ukrainian].
- Yakimov. D. O., Kuchina, V. F. (2017). Mastering stage language (innovation by Les Kurbas). *Sotsialno-humanitarnyi visnyk: collection of Scientific Papers* (Issue 17, pp. 68–70). Scientific Society “Nauka ta znannia”. Kharkiv. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 07.09.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.02

УДК 930.85:338.48

Л. Д. Божко, доктор культурології, доцент, завідувач кафедри туристичного бізнесу, Харківська державна академія культури, м. Харків
bozhkolubov04@gmail.com

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

ПОВІЛЬНИЙ ТУРИЗМ ЯК НОВА ФІЛОСОФІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТУРИЗМУ¹

Розглянуто передумови виникнення і розвиток нової концепції європейського туризму — повільного туризму. Дослідження надає нового розуміння явища з точки зору цільового процесу споживання та нових потреб суспільства, зумовлених новою філософією «повільного життя», озайомлює з проявами нового культурного явища — «повільний рух». Особливу увагу приділено аналізу наукових публікацій на тему повільного туризму західними вченими, який свідчить про зростаючий інтерес науковців до цієї теми. Виокремлено чотири напрями досліджень: значення часу в процесі поїздки; місцезнаходження та діяльність у пункті призначення; транспортні засоби і досвід подорожей; екологічна обізнаність. Виконане дослідження дозволяє дійти висновку, що концепція повільного туризму, яка зародилася в Італії, набуває дедалі більшої уваги і сприймається як альтернатива сучасному масовому туризму та його негативним впливам на місця, спільноти і, можливо, також самих туристів. Висунуто припущення, що концепція повільного туризму в умовах пандемії COVID-19 може стати для українського туризму однією з провідних.

Ключові слова: *повільний рух, повільний туризм, повільна подорож, повільне місто, туристична мотивація, сталий туризм.*

L. D. Bozhko, Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Head of the Department of Tourism Business, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

SLOW TOURISM AS A NEW PHILOSOPHY OF EUROPEAN TOURISM

The aim of this article is to get acquainted with the manifestations of the new cultural phenomenon of “Slow motion” and to summarize the results of research by Western scientists on the concept of “Slow tourism”. The relevance of the study is due to: the emergence and development of the concept of slow tourism — a new diverse culture that has an ideological unity, operates in various fields, but does not have a single center and common organizational boundaries; the lack of research on this subject in Ukraine.

Research methodology. The methodological basis of this study is systematic and comparative approaches, as well as a problem and analytical analysis to study the principles, areas of focus and trends of the research in a new trend in tourism — slow tourism. The content analysis and argumentation analysis were used for a text analysis.

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

Results. The preconditions for the emergence and development of a new concept of European tourism — slow tourism are considered. The study provides a new interpretation of the phenomenon in terms of the target process of consumption and new needs of society, due to the new philosophy of “slow life”, introduces the manifestations of the new cultural phenomenon of “slow motion”. Particular attention is paid to the analysis of scientific publications on the topic of slow tourism by Western scientists, which indicates the growing interest of scientists in this topic. There are four areas of research: the value of time during the trip; location and activity at the destination; vehicles and travel experience; environmental awareness. The study concludes that the concept of slow tourism, which originated in Italy, is receiving increasing attention and is perceived as an alternative to modern mass tourism and its negative effects on places, communities and, perhaps, tourists themselves. The author suggests that the concept of slow tourism in the COVID-19 pandemic may become one of the leading ones for Ukrainian tourism.

Novelty. For the first time, an attempt is made to highlight a new interpretation of the phenomenon of “slow tourism” in terms of targeted consumption and new needs of society, due to the new philosophy of “slow life”. The results of research by Western scientists are analyzed and summarized.

The practical significance. The key results of this study can be used by researchers and public administration bodies responsible for the organization of tourism in the region and higher educational institutions of culture and arts of Ukraine, Europe and the world to further improve research activities.

Keywords: *slow motion, slow tourism, slow travel, slow city, tourist motivation, sustainable tourism.*

Актуальність теми дослідження. Однією з головних характеристик сучасного суспільства є швидкість. Це критерій, за яким ми визначаємо цінність діяльності: наші успішність та ефективність. Сучасна людина постійно кудись поспішає — жити, працювати, відчувати, отримувати задоволення. На думку соціологів, темп життя сучасної людини став протиприродним і виникла потреба в уповільненні швидкості життя.

Сьогоденні соціокультурні тенденції виокремлюють туризм і дозвілля, які поєднують задоволення на фізичному, емоційному, соціальному й культурному рівнях, водночас від кількісних характеристик дедалі більше схиляються до якісних: потреба у внутрішній життєвій силі, пошук сенсу життя, готовність до контактів з іншими. Цей новий попит відображає загальні тенденції та потреби, що виникають у суспільстві. На одній з міжнародних конференцій в Оксфорді, із закликом «пригальмувати», виступили відразу двоє доповідачів — Карл Оноре і Беррі Шварц. Обидва — автори книг на тему «повільного життя» — нової європейської філософії, яка пропагує культурні зрушення в контексті уповільнення темпів життя (Honore, 2004).

Рух «повільне життя» почався з протесту італійця Карло Петрині проти відкриття в 1986 р. ресторану McDonald's у Римі, що стало

поштовхом до створення руху за повільне харчування (Petrini, 2001). Згодом це переросло в субкультуру в інших сферах, таких як організація «Cittaslow» для «повільних міст». З'явилися прихильники руху повільної науки, освіти, мистецтва та інших аспектів культури, зокрема і туризму.

Некваплива манера подорожувати набула наймасовішого відгуку також в Італії, де під гаслом повільного туризму пройшов 2019 рік. Для поширення ідеї повільного туризму Міністерство культурної спадщини, культурної діяльності і туризму Італії запустило портал з картою головних шляхів повільних мандрівників. Крім Італії, ідеї повільного туризму широкого поширення набули також в Іспанії та Франції.

Постановка проблеми. Появі та розвитку концепції повільного туристичного руху сприяли три інновації в секторі туризму: стійкість прибережних районів (Heitman, Robinson, Povey, 2011); досягнення у сфері якості послуг і впровадження моделі SERVQUAL в індустрії гостинності (Lowry, Back, 2015); новий акцент на емоціях і цінностях у якості ключових факторів для мандрівників, які мають обирати серед кількох напрямів (Aguiló; Alegre; Sard, 2005). Таким чином, повільний туризм (Slow tourism) являє собою новий тип туристичних поїздок і набуває дедалі більшої популярності у світі (Fullagar, Wilson, Markwell, 2012). «Повільний рух» — це нова різноманітніша культура, що має ідейну єдність, діє в найрізноманітніших сферах, але не має єдиного центру і загальних організаційних меж. Безперечно, Україна не залишиться осторонь цих процесів, зрештою ідеї «повільного життя» знайдуть своїх прихильників і серед українців, а реалізація цих ідей потребуватиме теоретичного підґрунтя.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До вивчення Slow Movement (повільного руху), а також різних напрямів слоу-філософії, які закликають не поспішати, жити спокійніше і вдумливіше, академічне співтовариство звернулося у 2000-х рр. У західній науковій літературі цей феномен розглядається з різних точок зору: можливості для напрямів і бізнесу, тенденції в туризмі, мотивації та стійкості (Dickinson, Lumsdon, 2010; Fullagar, Wilson, Markwell, 2012; McGrath, Sharpley, 2016; Oh, Assaf, Baloglu, 2016; Yurtseven, Kaya, 2011). В українському науковому дискурсі ґрунтовні дослідження на цю тему відсутні.

Мета статті — ознайомитися з проявами нового культурного явища «повільний рух» і узагальнити результати дослідження західних учених концепту «повільний туризм».

Методологічною основою дослідження стали системний та порівняльний підходи, а також проблемний та аналітичний аналіз для вивчення принципів, напрямів спрямованості й тенденцій дослідження

нового напрямку в туризмі — повільного туризму. Для аналізу текстів використано контент-аналіз та аргументаційний аналіз.

Виклад основного матеріалу дослідження. Інституалізація повільного руху почалася в Італії в 1986 р. К. Петрині заснував у маленькому містечку Бра культурну асоціацію «Arci Gola», яка мала протистояти системі швидкого харчування. Метою цього руху було збереження місцевої етногастрономічної традиції, відродження унікальних, зникаючих продуктів, зупинення інтенсивного і монокультурного сільського господарства, збереження біорізноманіття та створення закладів громадського харчування з філософією слоуфуд (Parkins, 2006).

У 1999 р. Гейр Бертелсен і створений ним Усесвітній інститут повільності (The World Institute of Slowness) презентували своє бачення цілої «повільної планети». У книзі Карла Оноре вперше розглянуто, як можна застосовувати філософію «повільного» в кожній сфері людської діяльності і введено термін «повільний рух». К. Оноре описує «повільний рух» так: «повільний рух не про те, щоб робити все в темпі равлика. Це не луддистська спроба повернути всю планету до якоїсь доіндустріальної утопії. Навпаки, рух складається з таких людей, як ви і я, людей, які хочуть жити краще в мінливому сучасному світі. Ось чому повільна філософія може бути узагальнена одним словом: баланс. Бути швидким, коли має сенс бути швидким, і бути повільним, коли потрібна повільність. Прагніть жити в тому, що музиканти називають темпом джусто — з правильною швидкістю» (Honore, 2004, р. 23).

У тому ж 1999 р. в Італії зароджується рух Cittaslow (повільне місто) (Cittaslow, 1999). До 2006 р. до руху доєдналися міста Німеччини, Норвегії, Великобританії, Нідерландів, Бельгії, Німеччини, Австрії. На 2018 р. організація налічувала вже 236 міст-членів, розташованих на всіх континентах. На жаль, України серед них немає. Особливе місце у філософії «повільних міст» посідає підтримка місцевого виробництва, зокрема продуктів харчування.

Членство в Cittaslow може отримати місто з чисельністю населення не більше 50 тис. осіб. Крім того, місту-претенденту необхідно підтримувати місцеве виробництво, мати велосипедні доріжки, паркові та прогулянкові зони. У таких містах не повинно бути протяжних автомагістралей і великих корпорацій, гіпермаркетів та ділових центрів, надлишку світлової реклами та шумового забруднення. Міська влада зобов'язана підтримувати чистоту навколишнього середовища і забезпечувати високу якість життя (Honore, 2004, р. 81).

Кожне місто — член організації «Повільне місто», повинне прагнути відповідати 55 принципам руху, які становлять основу нової філософії міського життя, де головними є: поліпшення якості життя в місті;

протистояння усереднення і глобалізації; захист навколишнього середовища; пропаганда культурного розмаїття та унікальності кожного міста; створення умов для здорового способу життя (Honoré, 2004, p. 82).

Сьогодні можна виокремити наступні «Slow»-ідеї, на яких базується філософія Slow Movement: припинити поспішати, але встигнути все; встигнути все завдяки усвідомленому підходу до свого життя; якісний підхід завжди допомагає отримати радість від того, що робиш, головне — не втрачати здатності знаходити задоволення в дрібницях життя.

Зародившись у сфері харчування, «повільний рух» поширився на багато інших сфер людської життєдіяльності. Як зауважив Карл Оноре, «переконавшись у перевагах неквапливості в одній сфері, люди починають застосовувати ті ж принципи і в інших сферах свого життя» (Honoré, 2004, p. 244).

Крім згаданого «Всесвітнього інституту повільності», у списку організацій, що так чи інакше представляють «Повільний рух», — американський фонд «Продовжити мить» (“Long Now Foundation”), європейська «Спільнота уповільнення часу» (“Society for the Deceleration of Time”), Міжнародний інститут «International Institute of Not Doing Much», японський «Дозвіллевий Клуб» (“Sloth Club”). Усі ці організації мають на меті протиставити теперішньому образу мислення сучасних людей, основанийому на принципі «швидше і дешевше», переконання про перевагу стилю життя «повільніше та якісніше».

Уповільнення під час відпочинку описується терміном «повільна подорож» або «повільний туризм» (Rawlinson, 2011). Повільний туризм розвинувся як продовження філософії Slow Food і Cittaslow, що охоплює подорожі і туристичну діяльність (Heitmann, Robinson, Povey, 2011; Petrini, 2007). Повільний туризм нині розглядається переважно з точки зору поведінки споживачів, маркетингу або стійкого туризму. Теоретично «повільний туризм» містить оригінальну концепцію «доброго самопочуття», розроблену в 1959 р. американським лікарем Хелбертом Данном. Його ідея «гарного самопочуття» базується на чотирьох стовпах: здорове харчування, рух, розслаблення, культурне та духовне оновлення (Lanz Kaufmann, 1999).

Перші слоу-туристи з'явилися в 1989 р., коли група ентузіастів вирушила в подорож до Італії, зробивши своєю емблемою равлика. Сьогодні повільний туризм став сегментом ринку і, згідно з прогнозами, протягом наступних п'яти років у Західній Європі він зростатиме на 10% щорічно. Крім того, повільний туризм визнано «важливою альтернативою “сонця і моря” і культурного туризму» (Lumsdon, McGrath, 2011).

Повільна подорож може здійснюватися в будь-якому напрямі, але вона особливо популярна серед традиційних маршрутів для бекпекерів у таких напрямках, як Південно-Східна Азія, Центральна Америка або

Австралія. Його також часто ідентифікують у популярних районах автомобільних поїздок, таких як Канада, Австралія чи США.

Ідеї повільних подорожей набули відображення і в літературі. Нова серія книжок, що вийшла друком у травні 2010 р. у видавництві «Bradt Travel Guides», підтримує ідеї повільних подорожей, у яких основна увага приділяється місцевим громадам в обмеженому районі, часто виступаючи за використання громадського транспорту. Титули охоплюють: Bus-pass Британія, Повільний Норфолк і Саффолк, Повільний Девон і Ексмур, Повільний Котсуолдс, Повільний Північний Йоркшир і Повільний Суссекс, а також Національний парк Саут-Даунс.

Деякі принципи повільної подорожі, детально викладені в «Маніфесті повільної подорожі», опубліковано в журналі «Прихована Європа», який друкує статті, присвячені неквапливим поїздкам з низьким рівнем впливу, і пропагує тісніший контакт зі спільнотами, що перебувають у дорозі (Gardner, 2009, p. 10–14).

Слід зазначити, що повільний туризм став однією з «особливих тем» НТНІС 2020, 4-ї Міжнародної конференції «Спадщина, туризм і гостинність». Одним із результатів роботи цієї конференції є створення віртуальної лабораторії (Heritage & Slow Tourism LAB is a spin-off of the Heritage, Tourism and Hospitality, International Conference (НТНІС)). Ця віртуальна лабораторія об'єднує дослідників, студентів, власників бізнесу, професіоналів і політиків, які бажають додатково вивчити різні значення і практики повільного руху в пошуках способів збереження природної і культурної спадщини завдяки туризму й усупереч йому (<https://slowtourism.org/lab-committees/>).

На феномен «повільного туризму» звернула увагу і західна наукова академічна спільнота. Розпочалась жвава дискусія стосовно концепту «повільна подорож» та «повільний туризм». Визначити зміст поняття «повільний туризм» доволі складно. Серед науковців існує загальний консенсус щодо того, що, на відміну від його назви, повільний туризм — це не лише швидкість. Насправді він зосереджений переважно на понятті стійких подорожей, що дозволяє отримати більш культурне та екологічне рішення для подорожей. Тому терміни «повільна подорож» і «повільний туризм» визнані як такі, що позначають форми відпочинку, які відрізняються від основного напрямку. Слід також наголосити на тому, що визначення повільного туризму розширює сферу застосування альтернатив масового туризму, об'єднуючи три «Е» сталого розвитку Кемпбелла (1996) — економіку, навколишнє середовище і справедливість (economy, ecology and equity) (Campbell, 1996).

Попри дискусійність і відсутність єдиної думки стосовно понять «повільна подорож» та «повільний туризм», вони вільно використовуються в засобах масової інформації, науковій літературі й на сайтах, що

пропагують повільні подорожі або туризм, хоча виникають проблеми в разі долучення та класифікації повільного туризму. Більше того, складно чітко визначити сегмент туристичного ринку, якому адресована ця форма туризму, і, таким чином, розробити модель його розвитку (Burns, Peter, Bibbings, 2009; Hall, Michael, 2010; Higgins-Desbiolles, Freya, 2010).

Детальніше розглянемо основні точки зору на феномен «повільного туризму» в західній традиції. Кілька авторів зазначають, що, на відміну від інших форм відпочинку, повільна подорож передбачає як досвід подорожі, так і сам пункт призначення (Dickinson, Lumsdon, 2010; Dickinson, Lumsdon, Robbins, 2011; Lumsdon, McGrath, 2011). Дікінсон (Dickinson), Ламсдон (Lumsdon) і Робінс (Robbins) виокремлюють три головні аспекти повільної подорожі. Перший — «робити речі з правильною швидкістю», другий — «зміна ставлення до швидкості», третій — «пошук якості за кількістю». Ці автори також зазначають, що деякі туристичні спільноти й асоціації, прихильники повільного туризму вважають: повільні мандрівники повинні уникати поїздки на автомобілі і літаку й зменшувати викиди парникових газів (Dickinson, Lumsdon, Robbins, 2011).

На думку Ністіріану (Nistireanu), Доробанту (Dorobantu) і Такла (Tuclea), повільну подорож визначають дві складові: перша — провести щонайменше один тиждень відпустки в одному місці; друга — залишатися поруч з будинком і «вдивлятися» в оточення (Nistireanu, Dorobantu, Tuclea, 2011). Бабу та Калло (Babou and Callot) стверджують, що повільний туризм — це не лише вповільнення ритму туристичних подорожей, а й перевідкриття нас самих. Це передбачає як низький рівень вуглецю, так і терпіння, спокій, насолоду глибшим досвідом, удосконалення розуміння та ознайомлення з культурою країни перебування (Babou, Callot, 2009).

Ліпман (Lipman) та Мерфі (Murphy) (2012) зазначають, що стійке споживання за допомогою «повільнішого» транспорту та продуктів, зменшення мобільності й «менших» подорожей є фундаментальним для концепції повільного туризму. На думку Матоса (Matos), щоб бути справжнім, повільний туризм повинен слідувати двом основним принципам: час і прихильність до певного місця. Поняття часу в повільному туризмі означає зміну щоденних тимчасових відносин, зокрема інше сприйняття природи й життя в гармонії з місцем, його мешканцями і їх культурою. Навколишнє середовище сприймається не лише зором, але і всіма п'ятьма почуттями. Туристи повинні бути в змозі змінити темп, дивитися, а не бачити, сприймати навколишнє середовище, а не терпіти його (Matos, 2004).

З цього випливає, що філософія повільного руху частково є антитезою швидкому, у туризмі — масовому туризму. Водночас важливий істотний зв'язок з екологією і постійним розвитком, зумовлений інтересом до місцевості і місця, зокрема напрямками зелених подорожей (Dickinson, 2009; Dickinson, Lumsdon, 2010). Таким чином, сталий розвиток, який передбачає економічну, екологічну та соціокультурну стійкість, на думку Р. Метоса, має сприйматися як основа філософії повільного туризму (Matos, 2004, p. 103).

Прихильники повільної подорожі стверджують, що така мандрівка — це стан душі, що дозволяє подорожуючим повніше взаємодіяти з громадами на своєму шляху, часто надаючи перевагу відвідуванню місць, якими користуються місцеві мешканці, а не просто мандрувати згідно з путівниками. Таким чином, повільна подорож поділяє деякі загальні цінності з екотуризмом. Майбутнє Slow Travel націлене на зменшення викидів парникових газів у результаті скорочення поїздки на автомобілях та літаках. Уважається, що співпраця екологічної освіченості та економічно вигідних подорожей заохочуватиме людей до повільних подорожей (Rawlinson, 2011).

Відмовившись від бажань ознайомитися з усіма принадами країни за кілька днів, туристи зможуть досконально вивчити місто, до якого вони приїхали, занурюючись у місцеву культуру і колорит, пізнаючи історію та кухню. У своїй статті «Їжа, місце і справжність: місцева їжа та досвід стійкого туризму» Ребекка Сімс (Sims) стверджує, що місцева їжа може поліпшити туристичний досвід, оскільки тісно пов'язана з регіоном, культурою і історією. Дослідження Р. Сімс виконано у двох різних місцях в Англії. Науковиця дійшла висновку, що успішні туристичні напрямки повинні розширювати асортимент продуктів та послуг, які відрізнятимуть цей напрям від інших. Місцева їжа може бути успішним інструментом для диференціації, оскільки туристи вважають їжу автентичною (Sims, 2009).

На думку американських дослідників, повільну подорож можна охарактеризувати як надзвичайно різноманітний набір альтернативних туристичних пропозицій по всій Європі, Великобританії, Японії та Новій Зеландії, де заможніші люди живуть у безпосередній географічній близькості від місць призначення й існує розвинена інфраструктура для повільних транспортних засобів (Copway, Timms, 2012).

Майже всі автори перевагами повільного туризму вважають просування цілей сталого туризму, місцевих ініціатив, ініціатив «розвитку низу», які сприяють досягненню позитивних екологічних результатів.

Висновки. Виконане дослідження свідчить, що концепція повільного туризму, яка зародилася в Італії, набуває дедалі більшої уваги і

сприймається як альтернатива сучасному масовому туризму та його негативним впливам на місця, спільноти і, можливо, також самих туристів. Повільна подорож може відбуватися всюди і не обмежена часом; вона не передбачає мандрівки на великі відстані або з певною швидкістю. Мотивація до участі в цій формі туризму різна і варіюється від самих мандрівників, які глибоко стурбовані навколишнім середовищем, і туристів, які подорожують лише повільно, наприклад, тому що їм подобається їздити на велосипеді або ходити в походи.

Аналіз наукових публікацій на тему повільного туризму свідчить про зростаючий інтерес науковців до цієї теми. Наразі ми виокремлюємо чотири напрями досліджень: значення часу під час поїздки; місцезнаходження та діяльність у пункті призначення; транспортні засоби й досвід подорожей; екологічна обізнаність.

На нашу думку, концепція повільного туризму в умовах пандемії COVID-19 може стати для українського туризму однією з провідних. Для цього необхідні дослідження: як теорія і практика повільного туризму можуть допомогти впоратися з обмеженнями, що накладаються вірусом COVID-19 на суспільство, з невизначеністю і, можливо, змінами переваг відвідувачів? Як можна використати ідеї повільного туризму в Україні в організації збереження природної і культурної спадщини?

Упевнені, що ідеї повільного туризму спроможні надихати дослідні програми, ініціювати повільне партнерство і сприяти створенню процвітаючих туристичних напрямків та підвищенню якості життя українців.

References

- Aguiló, E., Alegre, J. and Sard, M. (2005). The persistence of the sun and sand tourism model. *Tour. Manag.*, 26, 219–231. [In English].
- Babou, I., Callot, P. (2009). Slow Tourism, Slow (r)évolution? *Cahier Espaces*, no. 100, 48–54. [In English].
- Burns, Peter, and Lyn Bibbings. (2009). The End of Tourism? Climate Change and Societal Challenges. *Twenty-First Century Society*, 4 (1), 31–51. [In English].
- Campbell, S. (1996). Green Cities, Growing Cities, Just Cities? Urban Planning and the Contradictions of Sustainable Development. *Journal of the American Planning Association*, 62 (3), 296–312. [In English].
- Cittaslow (2012). Cittaslow International Charter. Orvieto-Italy: International Cittaslow. Dennis Conway, Benjamin F. Timms Are Slow Travel and Slow Tourism Misfits, Compadres or Different Genres? *Tourism recreation research*. (Vol. 37(1), 2012, 71–76). [In English].
- Conway, D., Timms, B. F. (2012). Are Slow Travel and Slow Tourism Misfits, Compadres or Different Genres? *Tourism recreation research*. (Vol. 37(1), 71–76). [In English].

- Dickinson, J. (2009). Adapting Tourism For a Lower Carbon Future: A Slow Travel Approach. In M. Landre (Edt.). *Transport and Tourism: Challenges, Issues and Conflicts* (pp. 32–45). Rotterdam-Breda, the Netherlands: The Travel and Tourism Research Association Europe. [In English].
- Dickinson, J., Lumsdon, L. (2010). *Slow Travel and Tourism*. London-Washington, DC: Earthscan Publications Ltd. [In English].
- Dickinson, J. E., Lumsdon, L. M. and Robbins, D. (2011). Slow Travel: Issues for Tourism and Climate Change. *Journal of Sustainable Tourism*, 19 (3): 281–300. [In English].
- Fullagar, S., Wilson, E. and Markwell, K. (2012). Starting slow: Thinking through slow mobilities and experiences. In S. Fullagar, K. Markwell & E. Wilson (Eds.). *Slow tourism: Experiences and mobilities* (pp. 1–10). Bristol: Channel View Publications. [In English].
- Gardner, N. (2009). A manifesto for slow travel. *Hidden Europe Magazine*, 25, 10–14. [In English].
- Hall, Michael C. (2010). Changing Paradigms and Global Change: From Sustainable to Steady-state Tourism. *Tourism Recreation Research*, 35 (2) Retrieved from <http://dx.doi.org/10.1080/02508281.2010.11081629>. [In English].
- Heitmann, S., Robinson, P., and Povey, G. (2011). Slow Food, Slow Cities and Slow Tourism. In P. Robinson, S. Heitmann, and P. Dieke (Eds.), *Research Themes for Tourism* (pp. 114–127). UK: CAB International. [In English].
- Higgins-Desbiolles, Freya. (2010). The Elusiveness of Sustainability in Tourism: The Culture-ideology of Consumerism and Its Implications. *Tourism and Hospitality Research*, 10 (2): 116–29. Retrieved from <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1057/thr.2009.31>. [In English].
- Honoré, C. (2004). *In Praise of Slowness: Challenging the Cult of Speed*. San Francisco: Harper San Francisco. [In English].
- HTHIC Heritage & Slow Tourism LAB*. Retrieved from <https://slowtourism.org/lab-committees/>. [In English].
- Lanz Kaufmann, E. (1999). *Wellness Tourismus: Marktanalyse und Qualitätsforderungen für die Hotellerie*. Forschungsinstitut für Freizeit und Tourismus der Universität Bern, Berne. [In German].
- Lipman, M. B., L. Murphy. (2012). Make Haste Slowly: Environmental Sustainability and Willing Workers on Organic Farms. In Slow S. Fullagar, K. Markwell, and E. Wilson (Eds). *Tourism: Experiences and Mobilities*. Bristol, pp. 84–98. UK: Channel View. [In English].
- Lowry, L. L., Back, R. M. (2015). Slow food, Slow Tourism and sustainable practices: A conceptual model. In H. G. Parsa, V. Narapareddy, J. Segarra-Ona, R. J. C. Chen (Eds.). *Sustainability, Social Responsibility and Innovation in Hospitality-Tourism*, pp. 71–89. Apple Academic Press: Palm Bay, FL, USA. [In English].
- Lumsdon, D. and McGrath, P. (2011). Developing a conceptual framework for slow travel: a grounded theory approach. *Journal of Sustainable Tourism*, 19:3, 265–279. [In English].

- Matos, R. (2004). Can Slow Tourism Bring New life to Alpine Regions? In K. Weirmair, and C. Mathies (Eds.). *The Tourism and Leisure Industry Shaping the Future*, pp. 93–104. USA: Routledge. [In English].
- McGrath, P. and Sharpley, R. (2016). Slow travel and slow tourism: New concept or new label? In M. Clancy (Ed.). *Slow tourism, food and cities: Pace and the search for the “good life”*. London: Routledge. [In English].
- Nistireanu, P., Dorobantu, M. and Tuclea, C. (2011). The trilateral relationship eco-tourism — sustainable tourism — slow travel among nature in the line with authentic tourism lovers. *Revista De Turism. Studii Si Cercetari In Turism*, (11), 34–37. [In English].
- Oh, H., Assaf, A.G. and Baloglu, S. (2016). Motivations and goals of slow tourism. *Journal of Travel Research*, 55 (2), 205–219. [In English].
- Parkins, Wendy, Craig, Geoffrey.(2006). *Slow Living*. Berg. [In English].
- Petrini, C. (2001). *Flow Food: The Case for Taste*. New York: Columbia University Press. [In English].
- Petrini, C. (2007). *Slow Food Nation: Why Our Food Should Be Good, Clean, and Fair*. New York: Rizzoli Ex Libris. [In English].
- Rawlinson, J. (2011). *The Evolution of Slow Travel — International — March 2011*, retrieved October 22, 2012, from Mintel Oxygen. [In English].
- Sims, R. (2009). Food, place and authenticity: local food and the sustainable tourism experience. *Journal of Sustainable Tourism*, 17:3, 321–336. [In English].
- Yurtseven, H. R. and Kaya, O. (2011). Slow tourists: A comparative research based on Cittaslow principles. *American International Journal of Contemporary Research*, 1 (2), 91–98. [In English].

Надійшла до редколегії 11.09.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.03

УДК 792.78.097(477)(045)

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

etovlad111@gmail.com

https://orcid.org/0000-0001-5968-2534

ДРАМАТУРГІЧНІ ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ РЕАЛІТІ-ШОУ¹

Досліджено проблему драматургічних засобів виразності в сучасних реаліті-шоу. Класифіковано та описано драматургічні засоби екранної виразності реаліті-шоу. Використано наступні загальнотеоретичні методи: метод структурно-функціонального аналізу та типологізації, який дозволив виявити основні типи реаліті-шоу за певними ознаками та визначити їх драматургічну функціональність; метод систематизації, завдяки якому драматургічні засоби виразності досліджувались як певна система. Висвітлено реаліті-шоу як новітню жанроформу, надано характеристику груп драматургічних засобів виразності, які використовуються в реаліті-шоу. Розглянуто змістовно-драматургічну конструкцію реаліті-шоу на українському телебаченні, яка осмислюється у висновках статті в контексті національної архетипіки; виявлено ключові елементи структури оповідності українських реаліті-шоу, особливості формування типології героя/персонажа реаліті-шоу. Проаналізовано відповідні драматургічні засоби виразності, що дозволило визначити нюанси драматургічної адаптації реаліті-шоу на українському телебаченні. Акцентовано на мистецтвознавчому та формотворчому аспектах реаліті-шоу як на новітній морфологічній ланці в морфогенезі телевізійного простору.

Ключові слова: культурологія, мистецтвознавство, телевізійний простір, аудіовізуальне мистецтво, драматургічні засоби виразності, реаліті-шоу.

V. V. Zhukov, postgraduate student, Department of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

DRAMATURGICAL EXPRESSIVE MEANS OF MODERN UKRAINIAN REALITY SHOWS

The aim of the study is to classify and describe the dramaturgical expressive means of modern Ukrainian reality shows.

The research methodology is based on culturological and art history research of contemporary culture.

The results obtained show the key elements of the narrative structure of Ukrainian reality shows, the features of the formation of the typology of the hero / character of the reality show. The author identifies the types of reality shows in the Ukrainian media space, providing the main characteristic features of the dramaturgical expressive means of modern Ukrainian reality shows and it is proved that all the studied complex of such a new genre form of the television

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

system as a reality show distinguishes it from already existing morphological formations.

The novelty of the research consists in defining the art history and formative aspects of reality show as a new morphological link in the morphogenesis of television space, defining the nuances of the dramaturgical adaptation of reality show on Ukrainian television.

The practical significance lies in the comprehension of reality shows in the context of the national architecture.

Keywords: *culturology, art criticism, audiovisual art, dramaturgical expressive means, reality-shows.*

Постановка проблеми. Однією з найпопулярніших телевізійних жанроформ у сучасній культурі є реаліті-шоу. На пострадянському просторі воно виникло наприкінці 90-х — початку 2000-х рр. і нині активно формується як новітня жанроформа в морфогенезі аудіовізуальної культури. На сьогодні аудіовізуальна культура України та телевізійний простір зокрема переживають певні трансформації. Оскільки наша країна намагається порвати зі своїм колоніальним минулим, то віднаходження нових смислових та ціннісних комплексів надзвичайно важливо як для держави, так і для суспільства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основуючись на досягненнях харківської школи культурології та мистецтвознавства (праці В. Шейка, А. Кравченка, О. Гаврюшенка (2006), К. Кислюка (2008) та ін.) й останніх публікаціях (праці А. Абраменко (Абраменко), З. Алфьорової (2013), А. Ковбасенко (Ковбасенко), С. Фрісбі (Frisby), О. Невмержицької (2006), Т. Пядишевої (2017) та ін.), які вивчали сферу аудіовізуального мистецтва в контексті дослідження драматургічних засобів виразності реаліті-шоу, проаналізовано ті інструменти, що містять змістовно-драматургічні конструкції сучасних реаліті-шоу. Останні розвідки пропонують кілька схем типологізації сучасних телевізійних реаліті-шоу. Так, типологічна схема С. Фрісбі пропонує розподілити реаліті-шоу за трьома типами: ігрові шоу; дейтінг-шоу та талант-шоу (Frisby). Таким чином, виникає запитання: за яким основним критерієм вибудовується ця типологічна схема? Аналізуючи публіцистичні телевізійні дійства як такі, З. Алфьорова звертає увагу на їх комунікаційні ознаки, виокремлюючи так звані «монологічні телевізійні публіцистичні дійства» та «діалогічні телевізійні публіцистичні дійства». Монологічні телевізійні публіцистичні дійства — мономорфний тип дійств на телебаченні, тобто дійства, у яких застосовується одне або кілька однотипних засобів виразності. Діалогічні телевізійні публіцистичні дійства — це поліморфний тип дійств, у яких застосовується кілька різнотипних засобів виразності та забезпечується діалог між діючими особами (Алфьорова, 2011).

Проаналізувавши розвиток телебачення як оповідність екранних творів з самого початку і до сучасності, можна звернути увагу на ускладнення структур оповідності, з одного боку, та, з іншого, — на суттєве спрощення змістовно-смыслового наповнення такої оповідності. Із цим аспектом зазначеної проблеми тісно пов'язані виявлення універсальних культурних архетипів у наборі персонажів світових реаліті-шоу та фіксація національної архетипіки в реаліті-шоу на українському телебаченні. На жаль, саме цей аспект у фаховій літературі практично не розглянуто.

Отже, підсумовуючи аналіз досліджень, можна зазначити, що, попри доволі вагомий комплекс фахової культурологічної та мистецтвознавчої літератури, існують суттєві лакуни в дослідженні як типології, так і драматургічних засобів виразності сучасних реаліті-шоу. В українському мистецтвознавстві осмислення означеної проблеми практично відсутнє.

Мета статті — класифікувати та описати драматургічні засоби екранної виразності реаліті-шоу. Методологія дослідження базується на культурологічних і мистецтвознавчих засадах дослідження сучасної культури та на вивченні стратегій оповідності та драматургічних засобів екранної виразності реаліті-шоу на телебаченні.

Проаналізувавши наукові дослідження вітчизняних та зарубіжних авторів, можна запропонувати типологізацію реаліті-шоу на українському телебаченні за:

- змістовно-драматургічною конструкцією реаліті-шоу на українському телебаченні в контексті національної архетипіки;
- типологією героя реаліті-шоу на українському телебаченні;
- структурою сценарію реаліті-шоу;
- структурою оповідності реаліті-шоу;
- нюансами драматургічної адаптації реаліті-шоу на українському телебаченні.

Змістовно-драматургічна конструкція реаліті-шоу формується за принципами як класичної екранної драматургії, так і посткласичної, одночасно. Така гібридна природа цієї жанроформи зумовлена як часом її появи на телебаченні, так і тими змістами, що містяться в ній. З одного боку, як екранна художня форма, «реальне дійство» (реаліті-шоу) формується в результаті необхідності мати класичні драматургічні елементи: фабулу, сюжет, конфлікт та композицію. Водночас посткласична подієва природа реаліті-шоу потребує «розриву» цієї класичної лінійної оповідності і вводить в неї елементи непередбачуваності, нелінійності та певної постмодерної фрагментарності. Долучення таких елементів забезпечує психологічне напруження та незавершеність оповідності

для глядачів, які емоційно «підтримують» реалізацію багатосерійності реаліті-шоу як жанру нової морфологічної ланки, гібридної жанроформи, що об'єднує телевізійну публіцистику як жанр із жанром «постановчого дійства», який є похідним від жанру телевізійного серіалу, водночас у сучасних реаліті-шоу можна віднайти елементи класичних видів: драми, трагедії, комедії.

Ознайомившись з ефірною сіткою основних українських телеканалів (СТБ, Україна, 1+1, Новий тощо), можна виснувати, що в українському телевізійному просторі популярні три групи реаліті-шоу: соціальні, змагальні та змішані. До соціальної групи належать сімейні, медичні, мейк-овер, проблемні (особисте життя) шоу, шоу соціального контролю та розслідування тощо. Шоу-змагання охоплюють усі шоу, у яких є елементи змагання між учасниками або групами на будь-яку тематику. До змішаних належать реаліті-шоу, у яких простежуються ознаки перших двох груп (наприклад, «Зважені та щасливі» — перевтілення, медицина та змагання). У цій групі — також реаліті-шоу з елементами ток-шоу, з використанням виїзних зйомок, які обговорюються в студії («Страсти по ревизору»).

Безумовно, жанрове спрямування, належність реаліті-шоу до певної групи впливає на формування конфлікту в конкретній драматургічній конструкції. Сценарист і режисер продумують все, що відбуватиметься з героєм: конкурси, спокуси, конфлікти-«лайв». Лайв — це відмінна ознака реаліті-шоу, фактично реаліті-шоу — це аудіо-візуальний ряд найцікавіших лайвів з умонтованими в нього коментарями учасників цих лайвів, у послідовності, визначеній законами архітектоніки екранного твору, оформлений графічно і музично-звуковими ефектами. Таким чином, поєднання класичних елементів оповідності з посткласичними формує, як правило, «відкриті» конфлікти в гібридній драматургічній конструкції реаліті-шоу. Основуючись на критерії «розвитку історії» в реаліті-шоу, слід ґрунтовніше проаналізувати методи подання матеріалу. Завдяки ним створюється екранний образ героїв/персонажів, просувається дія, здійснюється вплив на глядача. Екранний образ реаліті-шоу має кілька рівнів подання:

1. Умовно реальний — подається без «купюр», певною «нарізкою» найцікавіших моментів;
2. Монтажний — подається в монтажі, із закадровим текстом, написаними, музичним та графічно-дизайнерським оформленням;
3. Споживчий — виникає з монтажного і є резюмуючим для всього шоу. Поділяється на творчу й продюсерську частини. У творчій частині глядачі отримують інформацію про зміст, ідею, підбивають підсумки про добро і зло, радіють фіналу. У продюсерській частині

глядачі отримують інформацію про спонсорів реаліті-шоу, проакт-плейсмент.

Ці рівні подання наглядно демонструють, що драматургічні та режисерські засоби художньої виразності тісно пов'язані один з одним, доповнюють одне одного.

Типологія героя реаліті-шоу на українському телебаченні. Фігура героя/персонажа реаліті-шоу є центральною для формування його смислової та драматургічної конструкції. Постмодерна природа телевізійних дійств свідомо відходить від епічно-драматичних архетипів, переважно орієнтуючись на архетипи невизначені, профанні: перевертень, спільник, блазень. Сучасні українські реаліті-шоу змінюють структуру образної системи — зменшується, так би мовити, відстань між головними і другорядними персонажами. Концентрація уваги на головному герої змінюється детальним зображенням різних типажів. Сучасне мистецтво активно впроваджує ідею, що головним може бути кожен і водночас ніхто. Зміна ракурсу, перспективи, ефекти віддалення і наближення, переноси акцентів — усе це стає найпоширенішими художніми прийомами, а поліцентризм — однією з провідних тенденцій постмодерністського дискурсу (Сізова, Трансформації опозиції «Головний герої — другорядні персонажі»). Із позбавлених індивідуальності виконавців другорядні персонажі перетворюються на повнокровні характери. Часто в реаліті-шоу складно виокремити головного героя, центральними можуть бути одна, дві, три особи, навіть група людей.

Структура сценарію реаліті-шоу — це основний інструмент, за допомогою якого сценарист може розповісти історію персонажа/героя, визначити шляхи його становлення, описати перипетії тощо. Види структур сценарію реаліті-шоу, які наводяться нижче, запозичені з кінодраматургії, оскільки як і хронометраж, так і побудова епізодів практично повністю збігаються з класичною кінодраматургією, однак зі своїми нюансами. К. Міямото, сценарний рідер і аналітик компанії «Sony Pictures», виокремлює 10 структур сценаріїв для кіно, проте для реаліті-шоу підходять лише чотири наведені та описані ним види: структура прямої хронології (дія розвивається в прямій хронології від початку до кінця без реверсу і з мінімальною кількістю флешбеків); структура реального часу (можна представити як історію «без сценарію» в безперервній оповіді і реальному часі); структура фабула/сюжет (ця структура спочатку демонструє кінець історії, вона почала використовуватися в реаліті-шоу нещодавно); структура взаємозв'язків (схожа на фільми, які створені за структурою безлічі сюжетних ліній, але відмінність полягає в тому, що всі історії взаємопов'язані, взаємодіють і разом призводять до розв'язки) (Miyamoto, 2018).

Структура оповідності формується за змістом реаліті-шоу, які можуть категорично відрізнятися одне від одного, але мати характерні для реаліті-шоу ознаки: візитка (елемент шоу, де представляють учасника, який фігурує в окремій серії або протягом всього шоу); сцени (розвиток події поділений на окремі частини, у яких утворюються: «гачки», сюжетні повороти, кульмінація тощо); фінал — завершення окремої події (як частини реаліті-шоу) або реаліті-шоу загалом (Жуков, 2020). Структура оповідності реаліті-шоу формується типом темпо-ритмічної структури, типом конфлікту й фіналу. Практично всі сценарії реаліті-шоу написані методом монтажу різних сценарних жанрів. У цьому і полягає драматургічна специфіка сценарної драматургії реаліті-шоу.

Нюанси адаптації світових реаліті-шоу на українському телебаченні нині, насамперед, — це смислові акценти в тих меседжах, які надсилаються дійством. По-друге, формат реаліті-шоу адаптується в результаті репрезентації індивідуальних ознак головного героя/персонажа та його взаємодії з другорядними персонажами. По-третє, адаптація відбувається на рівні нюансування моделі поведінки персонажів як таких, по-четверте — під час сценарного втілення драматургічної конструкції, коли в тексті персонажів вводиться національна риторика, озвучуються етнічні звороти мови тощо.

Теоретичною основою для аналізу адаптації стала праця «відомого дослідника телеформатів» А. Морана (Moran, 2009), у якій детально досліджено процес культурної переробки форматів на трьох рівнях за допомогою моделі, запозиченої з теорії перекладу. Можна виокремити два принципово різних типи переробки телеформатів: *відкрита* та *закрита* адаптація (Нечушкина, 2014).

Таким чином, сам формат реаліті-шоу безпосередньо визначає необхідність вибору певного типу адаптації. Попри чіткі відмінності між *закритою* і *відкритою* адаптацією, на практиці робота над адаптацією під час виробництва багатопарова, що враховує соціальні цінності, ідеологічні фільтри, культурні установки й моральні вподобання місцевої громади.

Висновки. Під час аналізу основних типів реаліті-шоу в українському медійному просторі виявлено наступні групи: соціальні, змагальні та змішані.

Охарактеризовано основні драматургічні засоби художньої виразності реаліті-шоу і доведено, що існує певний взаємозв'язок між драматургічними та режисерськими засобами художньої виразності.

Визначено, що увесь досліджений комплекс драматургічних засобів художньої виразності такої новітньої жанроформи телевізійної системи, як реаліті-шоу, вирізняє її від вже наявних морфологічних утворень.

Отже, поєднання описаних у статті аспектів драматургічних засобів виразності сприятиме утворенню реаліті-шоу як новітньої жанроформи в українському телевізійному просторі.

Перспективи подальших досліджень полягають у необхідності звернутись до мистецтвознавчого аналізу конкретних реаліті-шоу на телевізійному просторі України.

Список посилань

- Абраменко, А. *Жанр реаліті і його особливості на російському телебаченні*. Восстановлено из http://www.pscjourn.narod.ru/vestnik/vyp_1/abr_real.htm.
- Алфьорова, З. (2011). Телевізійне дійство: типологія, жанрова і тематична асифікація. *Культура України*, 33.
- Алфьорова, З. (2013). Новітня онтологія телевізійного типу мислення (стаття перша). *Культура України*, 41.
- Гаврюшенко, О., Шейко, В., Кравченко, А. (2006). *190 Історія світової культури*. В. М. Шейко (Ред.). Київ: Кондор.
- Жуков, В. (2020). Культурні наслідки впливу реаліті-шоу на масову свідомість: формотворчий аспект. *Colloquium-journal*, 6 (58), 14–15. Варшава, Польща.
- Кислюк, К. В. (2008). *Історіософія в українській культурі: від концепту до концепції*. Харків: ХДАК.
- Ковбасенко, А. Класифікація реаліті-шоу: сучасний стан і перспективи. *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації*. 111-с.
- Невмержицька, О. (2006). *Розважальні програми центральних каналів телебачення України як чинник морального виховання підлітків*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). 13.00.07. Херсон.
- Нечушкина, А. (2014). Особливості адаптації зарубіжних телеформатів для російського телевізійного ринку і її правові аспекти. *Електронний науковий журнал «Медіаскоп»*, 3. Восстановлено из <http://www.mediascope.ru/1558/>.
- Пядышева, Т. (2017). Методы влияния на общественное мнение. *Вестник Тамбовского университета. Серия: Общественные науки*. (Т. 3, вып. 4, 1–2). Тамбов.
- Сізова, К. *Трансформації опозиції «головний герой — другорядні персонажі»*. Відновлено з <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/55838/36-Sizova.pdf?sequence=1/>.
- Frisby, C. Getting Real with Reality TV. *Questia*. Retrieved from <https://www.questia.com/magazine/1G1-122163031/gettingreal-with-reality-tv>.
- Miyamoto, K. (2018). 10 Screenplay Structures That Screenwriters Can Use January. *Screencraft*. Retrieved from <https://screencraft.org/2018/01/16/10-screenplay-structures-that-screenwriters-can-use/>.
- Moran, A. (2009). Global franchising, local customizing: the cultural economy of TV program formats. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. London.

References

- Abramenko, A. *The reality genre and its features on Russian television*. Retrieved from http://www.psujournal.narod.ru/vestnik/vyp_1/abr_real.htm. [In Russian].
- Alforova, Z. (2011). Television action: typology, genre and thematic asification. *Kultura Ukrainy*, 33. [In Ukrainian].
- Alforova, Z. (2013). The latest ontology of television-type thinking (article first). *Kultura Ukrainy*, 41. [In Ukrainian].
- Frisby, C. Getting Real with Reality TV. *Questia*. Retrieved from <https://www.questia.com/magazine/1G1-122163031/gettingreal-with-reality-tv>. [In English].
- Havriushenko, O., Sheyko, V., Kravchenko, A. (2006). *I And 90 History of World Culture*. V. M. Sheiko (Ed.). Kyiv: Kondor. [In Ukrainian].
- Kovbasenko, A. Classification of reality shows: current status and prospects. *Derzhava ta rehiony. Seriya: Sotsialni komunikatsii*. 111-s [In Ukrainian].
- Kysliuk, K. V. (2008). *Historiosophy in Ukrainian culture: from concept to concept*. Kharkiv: KhSAC. [In Ukrainian].
- Miyamoto, K. (2018). 10 Screenplay Structures That Screenwriters Can Use January. *Screencraft*. Retrieved from <https://screencraft.org/2018/01/16/10-screenplay-structures-that-screenwriters-can-use/>. [In English].
- Moran, A. (2009). Global franchising, local customizing: The cultural economy of TV program formats. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*. London. [In English].
- Nechushkina, A. (2014). Features of adaptation of foreign teleformats for the Russian television market and its legal aspects. *Elektronnyy nauchnyy zhurnal «Mediascope»*, 3. Retrieved from <http://www.mediascope.ru/1558>. [In Russian].
- Nevmerzhytska, O. (2006). *Entertainment programs of the central television channels of Ukraine as a factor of moral education of teenagers*. (Thesis of Candidate's thesis of pedagogical science). 13.00.07. Herson. [In Ukrainian].
- Pyadysheva, T. (2017). Methods of influencing public opinion. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Obshchestvennye nauki*. (Vol. 3, Issue 4, p. 1–2). Tambov. [In Russian].
- Sizova, K. *Transformatsii opozytsii «Golovnyj geroi — drugorjadni personazhi»*. Retrieved from <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/55838/36-Sizova.pdf?sequence=1>. [In English].
- Zhukov, V. (2020). Cultural consequences of the influence of reality shows on the mass consciousness: the formative aspect. *Colloquium-journal*, 6 (58), 14–15. Warsaw, Poland. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 09.09.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.04

УДК 37.374 : 379.82

В. А. Левицька, викладач дизайну, комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради, м. Луцьк

vvlevitcka@ukr.net

http://orcid.org/0000-0001-7939-7669

КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ МИСТЕЦТВА КРИЗЬ ПРИЗМУ ФУНКЦІОНУВАННЯ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ОСВІТИ¹

Описано становлення українського декоративно-прикладного мистецтва в системі позашкільної освіти. Доведено його позитивний вплив на процес формування національної культури молоді в сучасних умовах. Приділено особливу увагу проблемам формування національної культури на тлі відчуття краси в учнів в умовах сучасного українського суспільства. Акцентовано на фундаментальних дослідженнях у галузі мистецького розвитку, теоретичних підходах до цієї проблеми. Проаналізовано літературні джерела, присвячені проблематиці творчого розвитку молодого покоління та формуванню української національної культури. Доведено, що прагнення до творчості завжди базується на здібностях та талантах, а мистецтво неможливе без розвитку художніх умінь. Згідно з фундаментальними умовами, естетичний саморозвиток молодого покоління потребує звернення до національних джерел культури. Системно розкрито особливості діяльності та процес становлення позашкільної мистецької освіти. Подано теоретичні узагальнення і нові рішення завдань щодо формування національної орієнтації українського мистецтва в сучасній системі художньої позашкільної освіти, яка охоплює художні школи, палаци, гуртки та студії.

Ключові слова: *декоративно-прикладне мистецтво, творчість, образотворче мистецтво, національна культура, національна спрямованість, естетика, таланти, здібності, обдарованість.*

V. A. Levytska, teacher of design, Lutsk Pedagogical College, Volyn Regional Council, Lutsk

CULTURAL POTENTIAL OF ART AS THE FUNCTIONING OF EXTRACURRICULAR ART EDUCATION

The article describes the formation of Ukrainian decorative and applied arts in the system of additional education. Its positive influence on the process of formation of the national culture of youth under the modern conditions is proved.

The aim of this article. Special attention is paid to the problems of formation of national culture against the background of students' feelings of beauty under the conditions of modern Ukrainian society. The special features of the activity and the process of formation of out-of-school art education are systematically revealed.

Research methodology. The emphasis is placed on the basic research in the field of artistic development, on the theoretical approaches to this issue. Theoretical generalizations and new solutions to the problems of forming the national

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

orientation of Ukrainian art in the modern system of art extracurricular education, which includes art schools, palaces, clubs and studios, are presented.

Results. Under the modern conditions of revival of national culture in our country the demand of youth for additional educational experience increases. It is insulting to note, however, that Ukraine did not have its own statehood for a long time, our history was written by the occupiers, the art was deeply regulated and politicized, which destroyed the creative search, hence many artists were afraid to express and show their creativity. The issue of the functioning of extracurricular art education in Ukraine was previously considered in part, so it remains to some extent unfinished. The education of patriotism, national culture of Ukrainian youth takes place in the process of forming a certain system, its artistic values, tastes and ideals, which helps to form the main national features of the present Ukrainian art.

Novelty. The national idea of art must become the ideological basis of the process of the state, the building of a democratic society. The Ukrainian education system must be based on the national principles. Therefore, the search for ways to implement this system is a multifaceted process of national and cultural development. Rich legal state documents define the strategic objectives of reforming this education: the revival and development of the national education system as a guarantee of the formation of the national culture of the patriots of Ukraine; the formation of creative education, reproduction and transmission of culture and spirituality in all the variety of national and world artistic masterpieces; bringing extracurricular education in Ukraine to a decent level of education in the developed world by reforming and improving it.

The practical significance. The research has important implications for the study of the functioning features, the development of the system of out-of-school art education institutions in the western regions of Ukraine. The obtained results can be used in the system of humanities education, in the development of training courses in art history and cultural studies.

Keywords: *decorative and applied art, creativity, fine arts, national culture, national orientation, aesthetics, talents, abilities, giftedness.*

Постановка проблеми. У сучасних умовах відродження національної культури в Україні зростає попит молоді на додатковий освітній досвід, набуття якого неможливе без занять у закладах позашкільної освіти. На жаль, Україна критично довго не мала власної державності, історію подавали крізь призму окупаційної політики, мистецтво було глибоко зрегульованим і політизованим, що внеможливило творчий пошук. Саме тому багато митців боялися висловити та показати себе, власну творчість. Позашкільні мистецькі заклади теж перебували під гнітючим впливом, існувала концепція про «добрі» та «погані» стилі в мистецтві, проте багато цих закладів прагнули зберігати, вивчати, розвивати мистецтво, таким чином намагаючись хоча б якимось чином прищепити любов до національного майбутньому поколінню. Сучасна система національно-мистецького позашкільного впливу має ґрунтуватися на історичних традиціях України: суспільних і родинних ідеалах та по-

глядах, реалізуючись у позанавчальний час дитячими й молодіжними організаціями, художніми об'єднаннями, студіями.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Проблема функціонування позашкільної мистецької освіти України раніше розглядалась частково, тому є певною мірою недоопрацьованою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема формування національної культури крізь призму мистецтва тривалий час привертає увагу багатьох дослідників. Цій темі присвячені праці науковців: Р. Шмагала, В. Даниленка, Б. Лихачова, М. Кияшко, Є. Язовицького. Дослідники Г. Шевченко, Є. Яковлев, А. Голізова характеризують національну культуру як суспільно-історичне явище, для якого мистецтво відіграє ключову роль. Розвиток творчого потенціалу молодого покоління описували: Б. Ананьєва, Л. Венгер, О. Леонтєва, В. Киреєнко, Б. Неменський, О. Рудницька, Л. Шевчук. Використання різноманітних видів мистецтва в позашкільних художніх закладах освіти розглядають науковці П. Підкасистий, О. Мелік-Пашаєв, Л. Михайлова, Л. Побережна та ін. Хоча проблемі національного та культурного розвитку молодого покоління через сферу мистецтва приділено значну увагу, вона досліджена недостатньо, що й зумовлює актуальність статті.

Мета статті — теоретично узагальнити та довести, що провідна роль у формуванні національної культури належить заняттям мистецтвом, оскільки мистецтво націлюється на вищий рівень духовної культури; означити, що саме мистецтво є рушійною силою індивідуального розвитку в культурогенному процесі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Виховання патріотизму, національної культури української молоді відбувається в процесі формування певної системи, її художніх цінностей, смаків та ідеалів, які допомагають їй сформувати основні національні якості справжнього українця. Усі ці моменти означені, насамперед, у мистецтві, яке охоплює всі сторони життя молоді, використовуючи водночас величезну силу своїх художніх засобів. У контексті аналізу складного етапу становлення мистецької освіти в Україні слід згадати, що сучасна система національно-мистецького позашкільного впливу спрямована на створення умов для творчого та мистецько-інтелектуального, духовного розквіту молодого покоління в час дозвілля. Особливість позашкільного мистецького впливу на молодь полягає в коректуванні специфічних методик, які сприяють орієнтації і самоідентифікації себе в суспільстві. Проте в сучасних умовах, коли війна з РФ остаточно визначила вектор розвитку України і мистецтво нарешті стає вільним від ідеологічних штампів, всюдозволеність і відсутність цензури не завжди є однозначним позитивом, особливо зважаючи на поширеність кітчу та несмаку.

У результаті аналізу численних праць дослідників слід зазначити, що більша частина концепцій присвячена цілеспрямованому впливу мистецтва на формування гармонії та естетичних ідеалів, які наділяють людину вмінням бачити, розуміти, оцінювати, зберігати, поширювати естетику в повсякденному житті, побуті, суспільстві, культурі. Цей процес надзвичайно складний, тому що потрібно володіти необхідними засобами реалізації гармонії соціального й індивідуального, впливу багатства мистецтва й соціалізації на формування культури нації (Балясная, 1978, с. 33).

Зміст позашкільного мистецького впливу на дітей ґрунтується на унікальних засадах. Таким критеріям, які сприяють формуванню її художньо-естетичної культури засобами кращих національних і світових культурологічних надбань, відповідають власні запити суспільства. Позашкільна мистецька робота зосереджена в закладах, які сприяють соціально-культурній адаптації молодого покоління в реальному житті в результаті демократичного та гнучкого залучення сім'ї до співпраці. Також вона забезпечує індивідуальний вибір і використання її мистецького досвіду. Організація позашкільної мистецької освіти є одним з джерел підвищення якості та інтенсивності вирішення культуротворчих запитів суспільства (Подласький, 1999, с. 576).

Основними завданнями формування національної культури в позашкільних мистецьких закладах є: розвиток національно-творчого досвіду суспільства; реалізація та вдосконалення духовно-творчого потенціалу молодого покоління; заохочення талановитої й обдарованої молоді до формування національно-культурної еліти в різних галузях суспільства; виховання позитивного ставлення до національно-культурних цінностей; організація художньо-творчого дозвілля дітей; виховання волі, формування національно-патріотичної життєвої позиції (Волков, 2006, с. 55).

У контексті аналізу літературних джерел слід відзначити, що основними принципами позашкільного мистецького впливу на молодь є:

1. Гуманізація, яка сприяє творчій самореалізації в суспільстві, а також заохочення до мистецтва обдарованої та талановитої молоді, формування її національних культурних якостей;
2. Неподільність загальнолюдських і культурно-національних цінностей, що сприяють духовній згуртованості української національної культури зі світовою культурою, розвиток культури національних меншин, які заселяють територію України; націлюють на розуміння пріоритетності загальнолюдських цінностей над класовими; визначають позашкільну мистецьку діяльність як важливий захід національного та гармонійного формування культури молодих українців;

3. Демократизація, що транслює певну самостійність позашкільних мистецьких осередків у вирішенні основних питань щодо специфіки роботи, міжнародного співробітництва та партнерства;
4. Науковість і систематичність як оптимальні умови для отримання мистецького досвіду й досягнення певного рівня культури;
5. Безперервність, наступність та інтеграція, що пояснюється систематизацією всіх ланок мистецької діяльності України, спрямованих на поглиблення і конкретизацію мистецького впливу; набуття мистецького досвіду;
6. Багатомовність та варіативність, що забезпечується широким вибором змісту, форм мистецького впливу у вільний час, альтернативність у формуванні запитів духовно-естетичного внутрішнього світу;
7. Добровільність та доступність, що зумовлюється правом вибору й доступністю у забезпеченні запитів і вимог у творчій самореалізації, духовному самовдосконаленні, самореалізації в громадському суспільстві;
8. Самостійність та активність, що забезпечується наявністю сприятливих умов для розвитку й реалізації нахилів і талантів молоддю;
9. Гармонізація родинної і суспільної роботи, яка спрямована на добровільне партнерство й корисну співпрацю дитини та її сім'ї з державою; пропагування незалежності позашкільних мистецьких осередків від політичних, громадських і релігійних ситуацій у державі. Практична націленість позашкільної мистецької роботи на трудову діяльність у ринкових умовах. У сукупності і взаємодії ці принципи спрямовують позашкільні мистецькі осередки на формування соціальної адаптації, національної культури, сприяють самореалізації молоді в суспільстві (Ельников, 2000, с. 37–39).

Національно-культуротворчий потенціал мистецтва закладений у самому його естві та є унікальним у вирішенні таких основних завдань, як формування національної культури і духовного становлення нації. Це пояснюється не лише суттю сприйняття мистецтва та культури, а також тим, що для дітей мистецтво становить провідну форму творчості. Проблема формування національної культури засобами мистецтва визначає рівень творчої самосвідомості, що забезпечує самостановлення дітей у глобальній культурогенній ситуації. Отже, мету формування національної культури засобами творчості можна охарактеризувати як розвиток у молоді високих естетичних поглядів та ідеалів, формування мистецького досвіду. Заняття мистецтвом сприяє формуванню національно-цілісного світосприйняття і гідного ставлення до мистецтва та до реальності; здатності до культурного самоствердження. Однак цей

багатогранний процес потребує чітких і систематичних розвитку та вдосконалення (Кучер, 2001, с. 245–250).

Фундаментом, на якому здійснюється мистецький вплив, є конкретний рівень художньо-естетичної культури молоді, її здатності до естетичного самовдосконалення. Цей момент проявляється не лише в розвитку таких складових художньо-культурної свідомості, як почуття і погляди, оцінки та вподобання, так і в досвіді активного реформування діяльності в мистецтві, суспільстві. Формування національної культури молодого покоління починається зі сприйняття мистецького оточення. Завданням національної культури є не лише розширення художніх поглядів на дійсність, а й духовне зростання, корекція суспільних взаємовідносин. Таким чином, основним принципом культурустановлення є принцип всезагальності мистецького впливу і художньої освіти. Система мистецького впливу має сприяти постійній взаємодії різних сфер мистецтва в процесі формування національної культури (Левчук, 1997, с. 23).

Основним завданням позашкільної художньої освіти в сучасних умовах є систематизація. Система сприймається як багатоцільовий процес мистецької освіти та мистецького досвіду, який базується на сукупності культурологічних принципів, які сприяють формуванню в тісному зв'язку з мистецтвом її морального і національного розвитку (Вишневський, 1996, с. 17).

Ключовою структурною одиницею системи формування національної культури є особистість, оскільки мета та завдання, а також інші конкретні методи мистецького впливу спрямовані на естетичний саморозвиток молоді. Функціонування цієї системи забезпечує використання творчості до різноманітних видів діяльності молоді, заохочення та підвищення інтересу до художньої творчості й мистецтва загалом, а також організації дозвілля. Також слід наголосити на важливості впливу засобів масової комунікації, сім'ї дитини (Волков, 2000, с. 26–31).

Отже, культуротворчі процеси найефективніші не ізольовані, а в комплексі всієї освітньої роботи в закладах позашкільної художньої освіти, оскільки мистецтво відіграє важливу роль у суспільному житті. Воно робить духовне та культурне життя людини багатогранним, а від цього залежить її поведінка в суспільстві. Тому надзвичайно важливо, щоби молоде покоління мало дійсно високі естетичні цінності. Істотне значення для формування національної культури мають художньо-естетичні цінності, які підвищують потяг до естетизації. Відзеркаленням культури є художній смак, уміння розрізнити естетичне від неестетичного та естетичні інтереси й потреби, які найчіткіше формують національно-культурний внутрішній світ. Це надає змоги сприймати і

оцінювати красу в мистецтві і реальності нашого світу. Завдяки мистецтву людина сама створює естетику в процесі творчості (Венгер, 1973, с. 15).

Завдяки позашкільним закладам художньої освіти діти розвивають свої творчі здібності. Аналіз досвіду роботи в дитячих мистецьких осередках свідчить, що всіх дітей можна захопити до творчості та мистецтва загалом. Немало молоді, яка навчається в закладах позашкільної художньої освіти з низьким рівнем мистецької підготовки, у результаті реформування позашкільного освітнього процесу згодом успішно закінчує художні школи, мистецькі заклади вищої освіти (Волков, 2006, 8).

Молодь, яка набула мистецького досвіду в закладах позашкільної освіти та не займається мистецтвом професійно, протягом усього життя несе любов до творчості та мистецтва, активно пропагуючи мистецтво й творчість у суспільному житті. Інколи молоде покоління, маючи незначні потяги до мистецтва, стає в подальшому професіоналами своєї справи. Отже, слід до позашкільних художніх закладів додаткової освіти приймати всіх охочих, попри їхній рівень таланту, зокрема і тих, які не виявляють певного інтересу до мистецтва та творчості (Волков, 2006, с. 12–13).

Слід зазначити, що молоде покоління, яке набуває мистецького досвіду в закладах позашкільної художньої освіти, а саме в художніх школах, можна класифікувати за чотирма рівнями:

- перший рівень — діти, які зростають у мистецьких сім'ях, у яких уся родина проявляє велику повагу, любов, цікавість до мистецтва, чим прагнуть залучити власне чадо до мистецьких надбань;
- другий рівень — молоде покоління висловлює бажання і нахили до мистецтва, проте їхні родини не схвалюють цей вибір;
- третій рівень — доволі специфічна категорія молоді, тому що діти, отримавши коротку інформацію про позашкільний мистецький заклад освіти, існування художньої школи чи студії, самі висловлюють бажання навчатися в них, самі влаштовуються туди, приносячи з собою величезні доробки в мистецькій сфері, що свідчить про неабиякий інтерес до мистецтва. Часто буває, що їхні близькі навіть нічого не знають про цей важливий крок. Освітняни в таких непростих випадках допомагають дитині переконати батьків, що в дітей є мистецькі задатки, які слід розвивати, та в доцільності мистецько-освітнього вибору;
- четвертий рівень — молодь, яка ніколи не проявляла жодних інтересів до мистецтва та не хотіла навчатися в позашкільних мистецьких осередках. Часто батьки мали на це свою думку, але таких непростих дітей приймали на навчання для того, щоби переконати, що в ці заклади освіти можна зараховувати всіх охочих, навіть тих, які повністю інертні до мистецтва (Ананьев, 1995, с. 29–36).

В Україні є широкий вибір мистецьких осередків, у яких навчаються діти різного віку. До дитячої позашкільної художньої школи зараховується молодь віком від 10 років строком на навчання — 4 роки. Весь освітній процес організований на 5 класів. У зазначені класи долучаються усі охочі, які мають відповідні мистецькі задатки, професійні здібності, таланти, бажання.

Завданням цієї класифікації є: багатоцільова підготовка молодого покоління до їхнього подальшого вступу до закладів вищої освіти мистецького профілю; підготовка майбутніх фахівців до роботи в мистецькій сфері, де є попит на кадри відповідного освітнього профілю. Діти, які успішно засвоїли освітню чотирирічну програму, отримують свідоцтво про закінчення позашкільного закладу освіти. У більшості художніх шкіл є організовані підготовчі курси до навчання в цих осередках, кількісним складом до 12 осіб. Освітній матеріал та предмет за вибором визначаються адміністрацією позашкільного навчального закладу, зважаючи на їхню освітню специфіку. Початок освітнього процесу в позашкільних художніх закладах освіти починається як і в загальноосвітніх школах — 1 вересня. Заняття в середньому тривають від 3 до 5 годин 3–4 рази на тиждень, залежно від деяких умов. Терміни канікул також збігаються з термінами в загальноосвітній школі. У цих закладах освіти є підсумковий поточний піврічний перегляд навчальних робіт та підсумковий річний перегляд, також екзаменування робіт певних навчальних періодів.

Успішний мистецько-освітній процес зумовлений дотриманням зазначених певних методичних принципів та норм і відбувається з урахуванням вікових, особистісно-індивідуальних, національно-релігійних, культурних особливостей та традицій фольклорних надбань народної творчості (Балясная, 1978, с. 22). Одним з провідних методів художньо-естетичного впливу на дитину є виставки дитячих доробків, вони мобілізують і згуртовують творчий колектив. Весь підготовчий процес до виставки забезпечує радість творення, у подальшому — радість від гідної оцінки. Вони організовуються наприкінці півріччя чи року в результаті накопичення достатньої за тематикою кількості робіт.

Особливо важливу роль у формуванні національної культури та мистецького розвитку відіграє відвідування художніх музеїв і творчих авторських виставок художників, виставок дитячої творчості (Кучер, 2001, с. 245–250).

На думку багатьох дослідників, українське народне мистецтво та фольклор, зберігаючи своє коріння, тісно переплітаються із сучасністю, національною культурою та являють собою ґрунтовну базу знань для мистецької діяльності молоді. Приємно відзначити, що нині питання

формування національної культури в мистецьких закладах є актуальними. Саме українське народне мистецтво стало запорукою патріотизму в багатьох позашкільних мистецьких закладах. На території, де були зосереджені певні осередки художнього ремесла, нині прагнуть відродити його в позашкільних мистецьких закладах. Це є надзвичайно корисним для збереження української народної художньої культури та нашої духовності (Вишневський, 1996, с. 27). Тому пильну увагу слід приділяти курсу композиції, на якому, маюючи з натури, молодь творчо трансформує зображення, звертаючись до прототипів мотивів петриківського розпису, художніх промислів, які просто вражають своєю різьбою по дереву, соломкоплетінням, іграшкарством, вишиванням, ляльками-мотанками. Навчальна програма передбачає освоєння прийомів та різноманітних технік, а також екскурсії до музеїв етнографії та художнього промислу. Активно встановлюються зв'язки зі Спілкою художників, дослідниками з історії та теорії народного українського мистецтва (Подласий, 1999, с. 95–96).

Висновки. Отже, національна ідея мистецтва має стати ідеологічною основою процесу державотворення, створення демократичного суспільства. Саме тому українська система освіти має ґрунтуватися на національних засадах, а пошуки шляхів її реалізації — багатогранний процес національно-культурного розвитку. У багатьох правових державних документах визначено стратегічні завдання реформування цієї освіти: відродження і розбудова національної системи освіти як запорука формування національної культури патріотів України; формування творчої освіченості, відтворення й передавання культури і духовності в усій різноманітності вітчизняних та світових мистецьких шедеврів; виведення позашкільної освіти в Україні на гідний рівень освіти розвинутих країн світу за допомогою реформування та її вдосконалення. На жаль, радянський період в історії становлення й функціонування мистецької позашкільної освіти відіграв фундаментальну роль. Слід відзначити негативні моменти тієї доби, зокрема заідеологізованість творчих осередків, яка гальмувала саморозкриття та національну культуру. У зв'язку з цим постала гостра необхідність подальшого детального аналізу науково-методичної бази й специфіки роботи всієї мережі позашкільної мистецької освіти.

Перспективами подальших досліджень є вивчення особливості функціонування, розвитку та становлення системи закладів позашкільної художньої освіти в західних областях України. Отримані результати можна використати в системі гуманітарної освіти, під час розробки навчальних курсів із мистецтвознавства та культурології.

Список посилань

- Ананьев, Б. Г. (1995). Задачи психологии искусства. *Педагогика*, 4, 29–36.
- Вишневецький, О. (1996). Сучасне українське виховання. *Педагогічні нариси*. Львів: Львівський обласний науково-методичний інститут освіти; Львівське обласне педагогічне товариство ім. Г. Ващенко.
- Балясная, Л. К. (Ред.) (1978). *Внешкольные учреждения: пособие для работников внешкольных учреждений*. Москва: Просвещение.
- Венгер, Л. А. (1973). *Педагогика способностей*. Москва: Знание.
- Волков, С. М. (2006). *Мистецька освіта в культурі України 90-х років ХХ століття*. Київ.
- Волков, Г. Н. (2000). Трудовое воспитание в народной педагогике. *Школа и производство*, 3, 26–31.
- Кучер, С. Л. (2001). Самовиховання здібностей школярів у художньо-творчій діяльності в умовах позашкільного закладу. *Педагогіка і психологія формування творчої особистості: проблеми і пошуки*, 21, 245–250. Київ–Запоріжжя.
- Ельников, Д. П. (2000). Обучение школьников прикладным художественным видам труда. *Школа и производство*, 1, 37–39.
- Левчук, Л. Т. (1997). *Эстетика*. Київ: Вища школа.
- Подласый, И. А. (1999). *Педагогика*. Москва: Владос.

References

- Ananiev, B. G. (1995). The tasks of art psychology. *Pedagogika*, 4, 29–36. [In Russian].
- Vyshnevskiy, O. (1996). Modern Ukrainian education. *Pedahohichni narysy*. Lviv: Lviv Regional Scientific and Methodological Institute of Education; Lviv Regional Pedagogical Society named after G. Vashchenko. [In Ukrainian].
- Balyasnaya, L. K. (Ed.) (1978). *Out-of-school institutions: a guide for employees of out-of-school institutions*. Moscow: Prosveshhenie. [In Russian].
- Venger, L. A. (1973). *Ability pedagogy*. Moscow: Znanie. [In Russian].
- Volkov, S. M. (2006). *Art education in the culture of Ukraine in the 90s of the 20th century*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Volkov, G. N. (2000). Labor education in folk pedagogy. *Shkola i proizvodstvo*, 3, 26–31. [In Russian].
- Kucher, S. L. (2001). Self-education of abilities of schoolchildren in artistic and creative activity under the conditions of out-of-school institution. *Pedahohika i psykhohohiia formuvannia tvorchoi osobystosti: problemy i poshuky*, 21, 245–250. Kyiv–Zaporizhia. [In Ukrainian].
- Elnikov, D. P. (2000). Teaching students to applied arts and crafts. *Shkola i proizvodstvo*, 1, 37–39. [In Russian].
- Levchuk, L. T. (1997). *Aesthetics*. Kyiv: Vyshcha shkola. [In Ukrainian].
- Podlasyi, I. A. (1999). *Pedagogy*. Moscow: Vlados. [In Russian].

Надійшла до редколегії 10.09.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.05

УДК 007.304.659.3

М. В. Лисинюк, доктор філософії (культурологія), Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

marina_lysnyuk@ukr.net

http://orcid.org/0000-0002-0870-2176

МОВА ІНТЕРНЕТ-ЗМІ: ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ¹

З'ясовано особливості мови інтернет-ЗМІ на основі застосування неструктурованого систематичного спостереження та описової методики. Наголошено, що, зважаючи на активний вплив мови інтернет-ЗМІ на формування культури мовлення українців, необхідне запровадження контролю за якістю інтернет-публіцистики. Акцентовано, щоб Інтернет став більш «грамотним», ініціативу мають проявити саме інтернет-ЗМІ, прагнучи у своїх текстах відповідності мовним нормам. Водночас відзначено, що нині онлайн-журналістика вже намагається вийти на новий професійний рівень. Аргументовано: притаманні Інтернету особливості (мультимедійність, інтерактивність, гіпертекстуальність тощо) надають змоги модернізувати колишню жанрову палітру публіцистики, зробити її ефективнішою (стосовно особливостей використання аудиторією інформації в мережі).

Ключові слова: *Інтернет, інтернет-ЗМІ, мова інтернет-ЗМІ, мовні норми.*

M. V. Lysyuniuk, Ph.D (culturology), Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

THE LANGUAGE OF INTERNET MEDIA: LINGUOCULTURAL ASPECT

The purpose of the article is to highlight the specific features of the language of Internet media.

Research methodology. The analysis of the language of Internet publications has led to the use of general scientific methods, in particular, unstructured systematic observation, a descriptive technique used to specify the features in the language and style of online media.

Results. Considering the active influence of the language of the Internet media on the formation of the culture of the Ukrainian language, it is necessary to introduce control over the quality of Internet journalism. To become the Internet more "literate", the first step must be taken by the Internet media. The texts should be complied with the language norms. Nowadays online journalism is already trying to reach a new professional level. Opportunities inherent in the Internet (multimedia, interactivity, hypertextuality, etc.) allow us to modernize the old genre palette of journalism, to make it more effective (in relation to the features of the audience's use of information on the web).

Scientific novelty lies in clarifying linguistic trends in the Internet media, explaining the reasons for language shifts.

The practical significance of the study is that the presented results can be used in further scientific and educational work, for example, in the development

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

of lectures on the courses “New communication technologies and media”, “Typology of Internet media”, in the preparation of educational literature.

Keywords: *Internet, internet-media, speech of internet-media, language norms.*

Постановка проблеми. Стилiстичнi ресурси сучасної української лiтературної мови формуються пiд впливом її функцiонування в рiзних сферах i їх взаємодiї. Мовнi змiни вiдображаються на всiх рiвнях мовної структури i набувають втiлення у сформованих прийомах використання стилiстичних одиниць. Бiльшiсть словесних нововведень, перш нiж отримати загальне поширення, виникають й апробуються саме в мовi ЗМi. Слiд вiдзначити, що найбiльша кiлькiсть цих мовних нововведень нинi виникає в iнтернет-журнальстичцi, особливо в публiцистичних жанрах, якi, утiм, завжди були гнучкiшими, чутливiшими до рiзного новаторства i найбiльше схильнi до змiн на лiнгвiстичному та стилiстичному рiвнях. Важливiсть вивчення змiн, що вiдбуваються в мовi, безперечна, оскiльки активна взаємодiя публiцистики зi сферою культури i безпосередньо з iнтернетом потребує поглиблення й розширення сучасного уявлення про публiцистичну мову. Тому найтипiвiшi особливостi мови мережевої публiцистики заслуговують на особливу увагу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На сучасному етапі розвитку українського суспільства феномен мови досліджується в працях багатьох учених, зокрема П. Кононенка та Т. Кононенка («Українознавство ХХІ століття: стан, проблеми, перспективи розвитку як системи інтегративних знань», 2013), С. Єрмоленко («Нариси з української словесності (стилістика та культура мови)», 1999) та ін. Однак специфіка предмета дослідження потребує міждисциплінарного підходу, який є не лише обов'язковою умовою, а й показником актуальності лінгвокультурологічних досліджень. Невипадково соціолінгвістика, психолінгвістика, нейролінгвістика вже здобула дисциплінарний статус, крім того, виникає безліч нових креолізованих (що виникли в результаті взаємодії двох компонентів) дослідницьких напрямів: лінгвофольклористика (Т. Беценко («Лінгвокультурологічний аналіз художнього тексту в сучасному науково-освітньому філологічному вимірі», 2017) та ін.), міфолінгвістика (С. Агранович («Гармонія — мета — гармонія», 1997) та ін.), етнолінгвістика (О. Потебня («Думка і мова», 1993) та ін.), етноконфліктологія (Ю. Сорокін («Етнічна конфліктологія», 1994)). Водночас виникає нагальна потреба вивчення проблематики мови ЗМІ як віддзеркалення поточних процесів у суспільстві. Таке формулювання проблеми невиняє, адже сучасні ЗМІ, зважаючи на їхню суспільну значущість, масовість і доступність, істотно впливають на духовні процеси, формують ціннісні настанови й, зрештою, змінюють аксіологічну картину соціуму.

Різні аспекти функціонування ЗМІ в суспільстві розглядаються в численних наукових розвідках. Так, мас-медійний дискурс є предметом ґрунтовних досліджень українських мовознавців: Н. Бабич («Практична стилістика і культура української мови», 2003), О. Білянської («Мовна агресія як антипод культури мовлення», 2003), О. Мітчук («Нова суспільно-політична лексика сучасних ЗМІ», 2003), О. Пономаріва («Українське слово для всіх і для кожного», 2013), О. Сербенської («Ефірне мовлення у взаєминах з усною мовою», 2002), О. Стишова («Українська лексика кінця ХХ століття», 2005) та ін. Питання культури теле- та радіоефіру розглянуто в праці мовознавчині І. Залінської («Комунікативні ознаки української мови в прямому радіо та телеефірі», 2012); мовну культуру та помилки досліджували Х. Білограць та А. Нечипір («Мовностилістичні помилки ведучих українських телеканалів», 2019), Ю. Єлісовенко («Культура і техніка мовлення в телерадіожурналістиці», 2001), О. Штурнак («Порушення мовних норм на українських телеканалах (УТ-1, 1+1, ІНТЕР)», 2003); культуру фахової мови журналіста — М. Яцимирська («Культура фахової мови журналіста», 2004); стилістичні особливості україномовного контенту блогів мережі Інтернет — С. Зайцева («Реалізація комунікативної функції мови в інтернет-блозі», 2012) та ін. Комп'ютерна лексика, її структура та розвиток є об'єктом вивчення в дисертації О. Кармизової («Комп'ютерна лексика: структура і розвиток», 2003); комп'ютерний сленг на прикладі українських реалій проаналізовано в наукових розвідках С. Федушко («Український комп'ютерний сленг», 2010) та І. Щур («Особливості українського комп'ютерного жаргону», 2001). Усі ці питання і процеси потребують наукового осмислення з точки зору культурології як нового напрямку в суспільно-науковому знанні. Зокрема нагальна необхідність з'ясування особливостей мови інтернет-ЗМІ, зважаючи на їхній вплив не лише на мову, а й культуру суспільства загалом.

Отже, **мета статті** — з'ясування особливостей мови інтернет-ЗМІ.

Виклад основного матеріалу дослідження. Насамперед слід відзначити, що мета публіцистики — впливати на суспільство, привернути увагу людей до певного факту, домогтися від них реакції. У публіцистиці завжди мають бути чітко виражена авторська позиція і відсутня художня вигадка. Інакше кажучи, публіцистикою доцільно називати тексти, що відзначаються не лише високою соціальною значущістю, а й психологічною близькістю для аудиторії і наявністю особистої думки публіциста. Завдяки поширенню інформаційно-комунікаційних технологій публіцистам, журналістам доступний широкий набір каналів: від традиційних: преса, телебачення, радіо, до нових: блоги на майданчику власної редакції або іншого ЗМІ, персональні блоги на незалежних майданчиках, особистий сайт, соціальні мережі, Твіттер тощо. Водночас

міра свободи для висловлювань журналіста в кожному окремому випадку різниться, але загалом вона, зрозуміло, вища в загальнодоступній блогосфері, а не на редакційних майданчиках. Однак, попри незаперечні переваги інтернет-комунікації, безсумнівною особливістю мережевих текстів є знижена грамотність мови. Причина цієї ситуації полягає не лише в рівні професійної культури журналістів, переконаних, що в основній своїй масі молода аудиторія мережі не зважатиме на правила, а й у тому, що доволі часто інтернет-видання, зазвичай інформаційно-розважальні, пропонують читачам самим взяти участь у їх створенні, написавши свою статтю. Як наслідок — збідніння мовної культури, безкарне використання в публічних промовах лайливої, нецензурної, повсякденної лексики тощо і, у результаті, загальне зниження мовної культури. Однак від рівня використання нормованої, літературної мови в певному суспільстві багато в чому залежить формування культурних цінностей і поведінкових тактик наступних поколінь носіїв мови. Тому так важливо не нехтувати мовними нормами, особливо журналістам, професія яких потребує дотримання норм мови, а зважати на закони логіки і особливості стилю під час побудови фраз, прагнути виразності та емоційної насиченості, використовуючи багатство мови, особливо коли йдеться про інтернет-ЗМІ — найпоширенішу форму сучасної комунікації.

Інтернет-ЗМІ, поряд з родовими ознаками, характерними для всіх засобів масової інформації, володіють певними, лише їм притаманними, особливостями, що вирізняють їх з усієї медіасистеми: 1) гіпертекстуальність, яка надає унікальні можливості виробникам та споживачам медіапродукту: першим — підвищити якість інформації за допомогою її повноти і достовірності, другим — читати текст не лише лінійно, як на папері, а й переглядати його глибше, скориставшись альтернативними джерелами, самостійно брати участь в інтерпретації фактів; 2) мультимедійність, тобто можливість передання повідомлень у різних знакових системах: вербальній, графічній, звуковій, фото, відео, анімаційній (хоча поки використання мультимедіа має серйозні обмеження через низьку пропускну спроможність каналів); 3) інтерактивність — можливість багатостороннього інформаційного обміну зі споживачами, як з окремими їх представниками, так і з аудиторією загалом. Попри те, що редакції інтернет-ЗМІ й досі подекуди використовують поштовий формат спілкування зі своїми читачами, спостерігається чітка тенденція до багатосторонньої комунікації — між редакцією і читачами, а також між окремими споживачами інформації. Наступним кроком на шляху осягнення можливостей інтерактивності стане індивідуальна адаптація контенту і дизайну під смаки споживача.

Мережа Інтернет, як нова сфера побутування мови, суттєво впливає на мову публіцистики загалом, особливо на мову мережевої публіцистики, що функціонує безпосередньо в інтернет-середовищі. Як основні передумови трансформації сучасної публіцистичної мови в інтернет-середовищі можна виокремити зовнішні (соціальні) і внутрішні (лінгвістичні) причини. Серед зовнішніх — легкість публікації матеріалу (наразі створити власний сайт і публікувати на ньому матеріали соціально значущої спрямованості технічно нескладно, тому це призводить до значного розширення авторського складу мережевої публіцистики в результаті одержання непрофесійних журналістів, літераторів-аматорів та інших користувачів мережі). Унаслідок такого масштабного «входження» нових авторів у масив сучасної мережевої публіцистики спостерігається: недотримання літературних норм (наявність у публіцистичних матеріалах ненормативної лексики, численних орфографічних і пунктуаційних помилок, порушення правил сполучуваності слів, порушень стилю тощо); посилення експресивності мови, що виражається в проникненні в мову сучасної публіцистики жаргонізмів, просторічних слів тощо; завдяки розширенню комунікаційних можливостей у мережевій публіцистиці спостерігається тенденція до посилення діалогічності й інтерактивності, зокрема і у зв'язку з публікацією коментарів до авторських матеріалів (у цьому разі важливо враховувати, що геть не всі коментарі можна віднести до публіцистичних жанрів і взагалі розглядати їх як органічну складову публіцистичного матеріалу або як його продовження, додавання, уточнення тощо); розширюється жанрова структура публіцистики в результаті появи різноманітних синтетичних (змішаних) форм, які іноді складно чітко класифікувати.

Іншою зовнішньою причиною трансформації публіцистичної мови в Інтернеті є відсутність редактури (професійної обробки тексту — вичитування, коректури тощо), водночас у мережевих публікаціях помилки трапляються набагато частіше навіть у професійних журналістів. Основні причини цього масштабного явища — поспіх, незручність вичитування тексту з екрана і звичка звертати увагу лише на слова, підкреслені текстовим редактором.

До внутрішніх причин трансформації публіцистичної мови в Інтернеті можна віднести: відображення в лексиці мережевої публіцистики специфічної мови Інтернету (ІТ-фахівців, мережевих літераторів і блогерів), часто навмисно спотвореної; підвищення концентрації англіцизмів, пов'язаних з переважно англомовним походженням інтернет-лексики; економія простору публікації і часу, що витрачається на підготовку матеріалу; посилення інтертекстуальності за допомогою впливу на структуру тексту гіперпосилань; зміна структури публіцистичного тексту, оскільки більшість мережевих авторів враховують психологічні

чинники сприйняття інформації з екрана (передусім чинник поширення так званого переглядового, курсорного читання). Слід також відзначити практику використання невербальних знаків (емотикони) як словозамінників, що позначають широкий спектр емоційного стану автора, підкреслюють його ставлення до висловленого (смайлики, різні конфігурації пунктуаційних знаків — дужок, двокрапки, крапки з комою тощо, а також використання змішаних буквено-знакових сполучень, які можуть замінити смайлики), зважаючи на неможливість передання в Інтернеті емоцій за допомогою невербальних засобів комунікації. І хоча невербальні символи належать не стільки до лінгвістичних особливостей інтернет-текстів, скільки до графічних, проте вони істотно впливають на мову мережевої публіцистики загалом.

Таким чином, у XXI ст. істотно змінилося не лише ставлення до мовних норм, а й самі мовні норми. Особливо виразно це проявляється в мережевій публіцистиці, яка відображає актуальні явища, проблеми сучасного життя суспільства та передусім орієнтована на широку масову аудиторію. Мова публіцистики максимально підлаштовується під розмовну мову, орієнтуючись на найкраще сприйняття публіцистичної творчості різними соціальними групами. Серед основних мовних особливостей інтернет-комунікації, які сьогодні впливають на мову мережевої публіцистики, можна відзначити: упровадження в лексику мережевої публіцистики великої кількості англіцизмів (калькування англійських слів, особливо з мови Інтернету: сайт, блогер, блогосфера, офлайн, он-лайн, подкаст, пост, лінк, офтоп, флуд тощо, а також похідних: блогерський, блогерша, офлайнний, онлайнний, хакнути, пости, флудер та ін.); поява великої кількості скорочень слів, які активно використовуються в інтернет-середовищі, а також похідних: комп, комент, боти (маються на увазі роботи пошукових систем) тощо. Це зумовлено високою швидкістю набору повідомлень — довгі слова скорочуються, і це призводить до їх серйозної деформації. Також слід відзначити: поширення мережових жаргонізмів (*мило* — від англ. «e-mail», бан, забанити та ін.); розширення семантичного значення деяких слів (*контекст* — контекстна реклама, *посилання*); інтенсивне утворення неологізмів (*блогка*), зокрема аббревіатурних і похідних: *імхо* (від англ. “In My Humble Opinion”), *аська* (програма миттєвого обміну повідомленнями ISQ) тощо, а також неологізмів у формі стійких словосполучень: *викласти на сайті* (опублікувати), *перепост матеріалу* (публікація чужого матеріалу в незмінному вигляді) тощо; навмисне злиття окремих словосполучень в одне слово (наприклад, *ржунімагу*); велика кількість еративів (слово або вираз, піддані літературному перекрученню), використання слів з так званих маргінальних мов Інтернету — падонкафської та інших мов (від рос. *падонки*, спотворене від рос. *подонки*, —

жаргон «падонков», що поширився в Інтернеті на початку XXI ст., стиль мови є фонетично адекватним, але з навмисно неправильним написанням слів, частим використанням лайливої лексики і певних штампів, характерних для сленгів; найчастіше використовується під час написання коментарів до текстів у блогах, чатах та інтернет-форумах: *афтар жжот, кріатіф, жєсть* та ін.), а також використання фразео-схем російськомовного інтернет-простору; велика кількість розмовної і просторічної лексики (бєспредєл); використання лайливої лексики, агресивності учасників спілкування (через анонімність і безцензурність інтернет-спілкування, що робить співрозмовників більш вільними у виборі мовних засобів у процесі комунікації).

Можна виокремити й інші характерні особливості, властиві сучасній мові інтернет-спілкування: важливість швидкості набору повідомлень в Інтернеті, що зумовлює велику кількість помилок, відсутність мовного самоконтролю і саморедактури, тяжіння до усного спілкування і, відповідно, недбалість стилю тощо. З цього приводу один з теоретиків комунікації Р. Крейг слушно зазначає: «Величезний відсоток матеріалу розміщується в мережі швидко і без особливої турботи щодо можливості його читати. Це призводить до ряду проблем, найочевидніша з яких та, що це може створити безсловесне середовище, у якому складні думки не оцінені, не винагороджені і не висловлені. Втім, можливо, важливіше те, що таке недбале писання практично просить, щоб його неправильно витлумачили» (Крейг, 2007, с. 167).

Загалом усі так звані «мовні явища» в мережі можна пов'язати з такими основними ситуаціями: появою нових понять, процесів, предметів, що потребують номінації — каузативні; прагненням економії чи надлишковості — утилітарні; орієнтацією на ефект — перлокутивні (Тошович, 2015). Аналіз особливостей функціонування мови в Інтернеті свідчить, що: 1) рівень володіння мовою користувачів Інтернету, культура спілкування в мережі відображають реальну мовну ситуацію в країні; 2) з найпомітніших тенденцій у мові інтернет-публіцистики можна відзначити розширення деяких конотацій, перенасичення мови мережевої публіцистики англійськими словами і похідними неологізмами з ІТ-сфери, еративами і розмовною лексикою; 3) головними чинниками, що впливають на інтернет-комунікацію і які визначають специфіку її мови, є високий темп спілкування, анонімність та відсутність цензури, залежність від технічних засобів.

Висновки. У мові інтернет-ЗМІ поступово модифікуються мовні норми та сучасне українське мовлення загалом у результаті поповнення лексичного складу української мови, активної видозміни старих словникових форм, утворення нових слів, а також поширення жаргонізмів, комп'ютерного сленгу тощо. Без них мова може стати мертвою, тому

не слід позбавляти мережеву мову засобів, які надають їй емоційного забарвлення. Проте важливо не переступити ту межу, коли текст стає непристойним, коли відбувається не просто неконтрольоване змішання книжково-письмових та усно-розмовних мовних особливостей, що зумовлює нівелювання мовної культури, а нищення мовних норм. Зважаючи на активний вплив мови інтернет-ЗМІ на формування культури мовлення українців, необхідне запровадження контролю за якістю інтернет-публіцистики. Щоб Інтернет став більш «грамотним», ініціативу мають проявити саме інтернет-ЗМІ, прагнучи у своїх текстах відповідності до мовних норм. Слід відзначити, нині онлайн-журналістика вже намагається вийти на новий професійний рівень. Можливості, притаманні Інтернету (мультимедійність, інтерактивність, гіпертекстуальність та ін.), надають змоги модернізувати колишню жанрову палітру публіцистики, зробити її ефективнішою (стосовно особливостей використання аудиторією інформації в мережі). У результаті формується оригінальний, так би мовити, жанровий профіль мережевої публіцистики. Вивчення цього жанру, безумовно, сприятиме збереженню і розвитку публіцистичного доробку України.

Список посилань

- Єлісовенко, Ю. П. (2001). *Культура і техніка мовлення в телерадіожурналістиці. Стиль і текст*. (С. 45–52). Київ.
- Крейг, Р. (2007). *Інтернет-журналістика: робота журналіста і редактора у нових ЗМІ*. Київ: Видавничий дім «Кієво-Могилянська академія».
- Сербенська, О. А. (2002). Ефірне мовлення у взаєминах з усною мовою. *Телевізійна й радіожурналістика: збірник науково-методичних праць*. (С. 32–37). Львів.
- Стишов, А. О. (2005). *Українська лексика кінця ХХ століття (На матеріалі мови засобів масової інформації)*. Київ: Пугач.
- Тошович, Б. (2015). *Інтернет-стилістика*. Москва: Наука.
- Яцимирська, М. (2004). *Культура фахової мови журналіста*. Львів: ПАІС.

References

- Yelisoenko, Y. P. (2001). Culture and speech technique in television and radio journalism. *Styl i tekst*. (Pp. 45–52). Kyiv. [In Ukrainian].
- Craig, R. (2007). *Internet journalism: the work of a journalist and editor in new media*. Kyiv: Publishing house «Kyievo-Mohylianska akademiia». [In Ukrainian].
- Serbenska, O. A. (2002). Broadcasting in the relationship with oral language. *Televiziina y radiozhurnalistyka: zbirnyk naukovo-metodychnykh prats*. (Pp. 32–37). Lviv. [In Ukrainian].
- Stishov, A. O. (2005). *Ukrainian vocabulary of the late twentieth century (based on the language of the media)*. Kyiv: Pugach. [In Ukrainian].
- Toshovich, B. (2015). *Internet stylistics*. Moscow: Nauka. [In Russian].
- Yatsimirskaya, M. (2004). *The culture of the professional language of the journalist*. Lviv: PAIS. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 15.09.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.06

УДК 008:7.01/78.01+7.035

В. В. Фрейдліна, аспірант, кафедра мистецтвознавства та загальногуманітарних дисциплін, Міжнародний гуманітарний університет, м. Одеса

vinchester75@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-9452-2349

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ КОНЦЕПЦІЇ GESAMTKUNSTWERK РІХАРДА ВАГНЕРА¹

Досліджено з культурологічної точки зору концептуальну складову поняття Gesamtkunstwerk, яке було введено в мистецтвознавчий та філософський дискурс німецьким композитором Ріхардом Вагнером. Розглянуто з позицій сучасних досліджень культури сутність концепції гезамткунстверка. Вивчено історико-культурний контекст, у якому формувалися основні положення цієї концепції. Виявлено її специфічні ознаки: цілісність, гнучкість реагування на динамічні культурні зміни, здатність зберігати контекст художнього твору, синергетично підсилюючі ефект, який він справляє на глядача. Переосмислено роль мистецтва в суспільному житті. Акцентовано на запереченні елітарності мистецтва і необхідності залучення широких народних верств до культурних подій. Обґрунтовано доцільність застосування означеної концепції в гуманітарних дослідженнях різних галузей науки та культури сучасності.

Ключові слова: *Gesamtkunstwerk*, *Ріхард Вагнер*, *синтез мистецтв*, *синергетичний ефект*, *досконалий твір мистецтва*.

V. V. Freidlina, postgraduate of the Department of Arts and Humanitarian Studies, International Humanitarian University, Odesa

CULTUROLOGICAL ANALYSIS OF RICHARD WAGNER'S CONCEPT OF THE GESAMTKUNSTWERK

The aim of this study is to study the conceptual component of the concept of Gesamtkunstwerk from a cultural point of view and to identify the fundamental characteristics of the Gesamtkunstwerk as a universal interdisciplinary ideological concept.

Research methodology. In order to study the context in which the works of Richard Wagner were created and the idea of the Gesamtkunstwerk matured, the author applied the synchronic method, which is widely used in cultural studies. This method made it possible to identify the main features of German romanticism of the mid-20th century, reflected in the composer's works as well as to single out the specific features of the Gesamtkunstwerk concept as a universal interdisciplinary concept. Using the method of analogy, it is now possible to project the main positions of the Gesamtkunstwerk concept onto other areas of humanitarian research. The use of the synthesis method made it possible to see the studied concept as a single holistic structure assembled from a variety of synergistically interacting elements.

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

Results. The cultural analysis of the Gesamtkunstwerk concept made it possible to highlight its inherent specific features: integrity, flexibility of response to dynamic cultural changes, the ability to maintain the context in which the artwork was formed. Based on these data, a conclusion was made about the deep, universal nature of the concept of Gesamtkunstwerk and the possibility of its application not only in the field of culture and art, but also in other fields of knowledge. The emphasis is made on rethinking the role and influence of art in public life, the need to involve broad strata of the people in cultural events, overcoming the idea of the elitism of art. An assumption is made about the possibility of using the concept of Gesamtkunstwerk in the contemporary postmodern cultural discourse.

Novelty. For the first time an attempt is made to conduct culturological analysis of the concept of Gesamtkunstwerk in order to identify the essential characteristics that would contribute to its application in other areas of scientific knowledge.

The practical significance. The main results of this work can be used both for further study of the possibilities of applying the concept of Gesamtkunstwerk in the field of interdisciplinary humanities research, and for the practical application of this concept in various fields of science and art.

Keywords: *Gesamtkunstwerk, Richard Wagner, synthesis of arts, synergistic effect, the perfect work of art.*

Актуальність теми дослідження. У середині XIX ст. видатний німецький композитор Ріхард Вагнер актуалізував поняття «гезамткунст-верк» як об'єднання різних видів мистецтва з метою створення ідеального художнього твору, здатного перетворити світ. Інтерес до вивчення сутності цього поняття почав виявлятися з новою силою в сучасних дослідженнях культури. Узаємопроникнення різних сфер креативної людської діяльності, синергетичний потенціал подібних процесів стає предметом безлічі досліджень, виконаних на міждисциплінарній основі. Об'єднання і злиття різних видів культурної активності, створення водночас цілісного культурного продукту є важливою ланкою всього цивілізаційного ланцюга. Отже, системні дослідження подібних тенденцій пріоритетні для культурологічної проблематики.

Постановка проблеми. Інтегративність культурології, яка об'єднує знання безлічі гуманітарних наук, зумовлює підвищену увагу до тих синтетичних форм спільності, які закладають засади формування нових культурних парадигм. Перегляд традиційних уявлень про культурний процес потребує пошуку додаткових інструментів для вивчення нових тенденцій у культурі сучасності, їх взаємозв'язку з досвідом минулого й потенціалу для розвитку культури майбутнього. У зв'язку з цим необхідно констатувати зростання евристичного потенціалу поняття «гезамткунстверк», що пов'язане з розширенням його семантичного поля. Отже, актуалізується проблема використання цього поняття не лише як мистецтвознавчого терміна, але і як феномену, що містить

ознаки універсальної творчої концепції, яка застосовується в різних сферах людської діяльності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Ріхарда Вагнера завжди зацікавлювала дослідників. Триває запекла полеміка щодо як особистості композитора, так і його музичної та літературної спадщини. Аналізу його філософських робіт, присвячених сутності мистецтва, поняттю «gesamt-kunstwerk» і того, яким може стати універсальний твір мистецтва майбутнього, присвячено багато сучасних досліджень. Так, генезис поняття «gesamt-kunstwerk» у німецькій історіографії набув відображення в роботі А. В. Грігораш (2012). Паралель між поняттями «gesamt-kunstwerk» і «мультимедіальність» означає у своїй книзі «Gesamt-kunstwerk Stalin» видатний письменник і публіцист, професор філософії, теорії мистецтва й медіаведення Борис Гройс (2013). Він розглядає «gesamt-kunstwerk» як тотальний твір мистецтва, створений Сталіним у Радянському Союзі у формі соцреалізму. Культурологічно-філософські підстави поняття «gesamt-kunstwerk» розробляються в дисертаційному дослідженні О. Н. Іванової (2007). Теоретичні обґрунтування і особливості втілення ідеї синтезу мистецтв в європейській культурі розглядала А. С. Нікіфорова (2016). Вираження вимоги «зникнення своєрідності окремих мистецтв», добровільного їх «знищення», анігіляції в межах тотального проекту «gesamt-kunstwerk» набуває в концепції Р. Вагнера М. Богатов (2011). Слід відзначити також аналогії, знайдені цим автором між ідеєю дисонансу невизначеності поета з визначеністю (справжністю, доречністю) держави в Платона й розумінням надмірності в Р. Вагнера. Поняття «gesamt-kunstwerk» виникає останнім часом не лише в мистецтвознавчому та культурологічному дискурсах, а й поширюється на міждисциплінарний рівень. Так, його осмислення в контексті економіки творчості й впливу естетичного, продуманого до дрібниць, цілісного навколишнього середовища на формування і виховання гідного громадянина здійснюється О. Д. Прогнімаком (2018). Інтерпретація поняття gesamt-kunstwerk як архітектуроцентристської парадигми надана в праці О. Рожка (2014). Як підвалини для зародження терміна «синтетизм» розглядає теоретично оформлене поняття «gesamt-kunstwerk» І. А. Павельчук (2016). Попри значну кількість розробок, які розкривають різні сторони поняття «gesamt-kunstwerk», як у культурологічній сфері, так і у сфері інших наук, слід наголосити на необхідності глибшої смислової наповненості цього феномену, розкриття його теоретичного й практичного потенціалу.

Мета статті — дослідити концептуальну складову поняття Gesamt-kunstwerk Ріхарда Вагнера з культурологічної точки зору. У зв'язку з поставленою метою сформульовані наступні завдання: дослідити

сутність концепції гезамткунстверка (Gesamtkunstwerk) німецького композитора Ріхарда Вагнера з позиції сучасних досліджень культури; виявити основоположні характеристики гезамткунстверка як універсальної світоглядної концепції; обґрунтувати можливість застосування концепції поняття не лише в царині мистецтва, а й в інших сферах науки і культури.

Виклад основного матеріалу дослідження. Видатному німецькому композиторові Ріхарду Вагнеру належить заслуга перетворення музичного театру, надання йому нового статусу в ієрархії всього світового мистецтва. Важливе значення для культурологічної проблематики мають також його роздуми про вільне об'єднане людство, революційну, перетворюючу силу мистецтва, про те, яким має бути досконалий твір мистецтва майбутнього і яку роль у його створенні відіграє народ.

Важливим для розуміння витоків гуманістичної, людинолюбної філософії, яку містить творча спадщина Р. Вагнера, є осмислення культурно-історичного контексту, у якому сформувався його світогляд.

Прагнення ідеальної дійсності, пошук досконалої гармонії, бунт проти раціоналістичного сприйняття світу й захоплення сильними характеристиками і пристрастями, спрямованість до потужної містичної сили природи, а звідси й до міфологічної свідомості — характерні ознаки домінуючого наприкінці XVIII — у першій половині XIX ст. загальноєвропейського художнього та ідейного напрямку — романтизму. Рефлексія над суперечливістю, складністю і навіть парадоксальністю внутрішнього світу людини проходить червоною ниткою через усі види мистецтв Англії, Німеччини, Франції та інших європейських країн.

Становлення німецького романтизму відбувається в контексті загальноєвропейського в кілька етапів. Прагненням відкрити якусь містичну таємницю життя, перетворити дійсність, поєднати реальне з ідеальним, підняти буденне до трансцендентального позначена естетика думки раннього німецького романтизму, так званого ієнського, що належить до кінця XVIII ст. Поети, художники, композитори, філософи наділяються в цей період безмежними можливостями, їм відводиться роль творців світобудови, пророків, котрі передбачають зміни.

Наступний період — гейдельберзький романтизм (початок XIX ст.), ґрунтується на уявленні про націю, яка є суб'єктом творчості. Протистояння загарбницькій політиці Наполеона зумовлює пробудження національної самосвідомості. Повернення до народних витоків, «розчинення» індивідуального в народному, точність національного колориту, фольклор як справжня мова, яка сприяє взаєморозумінню і об'єднанню, є тими конструктивними елементами, що формують культурно-естетичну своєрідність поглядів німецьких романтиків цього періоду.

Третьюму, берлінському етапу німецького романтизму (середина XIX ст.), сучасником якого й був Р. Вагнер, властиве протиставлення вищого й нижчого, реального й нереального світів. Ідея двосвіття превалює в естетичній картині світобудови пізніх німецьких романтиків. В основі кожного зі світів перебуває конфлікт. У вищому світі в протистояння вступають добре й зло начала (Бог і Сатана), те ж відбувається і на землі, у нижчому світі — герої протиставляються обивателям.

У творчості Р. Вагнера знаходимо відображення всіх трьох етапів розвитку німецького романтизму; естетична утопія ідеалізованої трансцендентальної світобудови, властива ієнському періоду, звернення до народних міфів і сказань, національного колориту, властиве гейдельберзьким романтикам, поділ світу, внутрішній конфлікт, який відрізняє філософсько-естетичні погляди берлінського етапу.

Покоління Р. Вагнера — творці й мислителі кінця XIX ст., відчуваючи вплив динамічного ритму промислової революції, індустріалізації, стрімкого підйому буржуазно-демократичного руху, суттєво вплинуло як на політичну, так і на культурну ситуацію в суспільстві. Ідея перетворення світу за допомогою революційної сили мистецтва — лейтмотив, який виявляється у творчості багатьох мислителів XIX ст. Цей дискурс визначає й рефлексію, у межах якої формувалась творчість Р. Вагнера, як музична, так і літературна. Глибоке проникнення в сутність взаємозв'язку культурної та соціальної ролі мистецтва, яке перетворює людство, виражено ним у роботі «Твір мистецтва майбутнього» (Вагнер, 1978). Прагнучи до культурного вдосконалення світу, з властивим йому запалом музикант зазначає: «Розглядаючи ставлення сучасного мистецтва — тією мірою, у якій воно дійсно є мистецтвом, — до суспільного життя, ми передусім бачимо повну нездатність мистецтва впливати на суспільне життя в благородному дусі» (Вагнер, 1978, с. 235). Мислитель виокремлює кілька причин, через які, на його думку, мистецтво віддалене від суспільства та не впливає належним чином на суспільні процеси. Перебуваючи в загальній розумовій і науковій парадигмі свого часу, Р. Вагнер розділяє природу й культуру. Але, на відміну від раціоналістичного напрямку думки, представники якого ставили перед собою і європейською культурою загалом завдання подолання й підкорення природи, музикант відзначає необхідність занурення культури в «природний ґрунт» «дійсного життя». Причину такого «неприродного» стану культури він убачає у відділенні «касти художників», які, у певному сенсі, привласнили собі плоди власної творчості й виправдовують це браком знань у сфері мистецтва серед широких верств населення. Композитор нарікає, що кращі досягнення мистецтва доступні переважно тим, хто «має гроші», «оплачує запропоновані художні

радості», однак усе одно не може «зрозуміти художника в його кращих прагненнях» (Вагнер, 1978, с. 236). Німецький учений, критикуючи такий стан, підкреслює вплив «несприятливих соціальних відносин», які позбавляють величезну масу людей можливості «розуміти сучасне мистецтво й насолоджуватися ним» (Вагнер, 1978, с. 236). У властивій йому емоційній манері композитор називає відірване від суспільного життя мистецтво «егоїстичною, самовдоволеною метушнею», «ні чим іншим, як тільки розкішшю, надлишком, своєкорисливим проведенням часу» (Вагнер, 1978, с. 236). Міркування Р. Вагнера не виходять за межі просвітницьких уявлень про те, що «поширення освіченості», яке може подолати «глибоке невігластво більшої частини людства», є тим шляхом, який зумовить якісно кращі зміни в суспільному та культурному житті. Знаменитий російський філософ і діяч культури А. Ф. Лосев, який присвятив багато своїх робіт дослідженню творчості Р. Вагнера, називає композитора людиною, «розп'ятою між двома великими епохами», такою, «що пристрасно очікує революцію» (Вагнер, 1978, с. 8). Нестримне прагнення музиканта висловити ідеї «вільного об'єднаного людства», безмежний потенціал Любові, глибоке філософське розуміння мистецтва, що веде до катарсису і, зрештою, до зміни світопорядку, зумовило його усвідомлення необхідності об'єднання різних видів мистецтв (музики, поезії, сценографії, драми). Композитор відмовився від традиційного уявлення про оперу як про послідовне виконання солістами арій і переосмислив її як «музичну драму», яка апелює до набагато складнішого й ціліснішого сприйняття.

У контексті розгляду оперної реформи Р. Вагнера необхідно відзначити, що основною її метою було створення єдиного музично-драматичного формату, який повною мірою зміг би відобразити глибоку філософсько-естетичну рефлексію як над традиційними сюжетами німецької міфології, так і над питаннями осмислення основ буття. Класичну номерну структуру оперного дійства композитор замінив нескінченною мелодією, яка об'єднує вокальні партії дійових осіб. Символічну роль трактування сенсу того, що відбувається на сцені, віддав оркестру. Будучи ніби внутрішнім голосом дійових осіб, їх невидимим співрозмовником, оркестр за допомогою безлічі різноманітних лейтмотивів (у партитурі їх могло налічуватися до тридцяти) ілюстрував, пояснював і доповнював основне сценічне дійство. Таким чином, грандіозні задуми композитора зумовили нечувану трансформацію самої суті оперного жанру.

У тетралогії «Перстень Нібелунга» («Золото Рейну», 1854; «Валькірія», 1856; «Зігфрід», 1871; «Загибель богів», 1874) вперше означилась метаморфоза перетворення опери на музичну драму, яка повною

мірою відобразила роздуми Р. Вагнера над організацією художнього простору й створенням досконалого твору мистецтва. Сутність такого ідеального, цілісного художнього твору він сформулював у концепції гезамткунстверка (Gesamtkunstwerk).

«Gesamtkunstwerk російською мовою має кілька незрозумілих варіантів перекладу, на кшталт “сукупного” або “цілокупного” твору мистецтва. Якщо простіше, йдеться про безмежний художній синтез, що здійснюється в рамках музичного театру. Музика має одночасно стати драмою, епосом і лірикою, живописом і філософією, релігією і реальністю, вона мусить увібрати весь світ, більше того — замінити його собою» (Раку, 2007, с. 217).

Розмірковуючи про здібності різних видів мистецтв зумовлювати емоційно-почуттєвий вплив на людину, Р. Вагнер зазначав: «Танець, музика й поезія в окремішності обмежені. Наштовхуючись на власні кордони, кожен з цих видів мистецтва не відчуває себе вільним доти, поки він не протягне через кордон руку іншому виду мистецтва — з безумовним визнанням і любов'ю. Потискання рук розсовує кордони; повне взаємопроникнення, розширення одного виду мистецтва в іншому повністю знищує їх. Після того як знищені кордони, припиняють існувати й окремі види мистецтва і залишається лише мистецтво єдине, необмежене мистецтво» (Вагнер, 1978, с. 166).

Отже, на думку Р. Вагнера, об'єднання різних видів і жанрів мистецтв усуває обмеження, що накладаються необхідністю використання прийомів будь-якого одного з них. Це зумовлює безмежні горизонти для творчості, уможливорює повне всеосяжне злиття мистецтва й життя, залучає слухача не лише до осмислення ідеї автора, а й змушує глибоко її відчутти, народжує в душі жагучу потребу вдосконалення, сприяє духовному очищенню. На думку О. Н. Іванової, «в основі Гезамткунстверка перебуває ідея органічної єдності художніх засобів різних мистецтв з метою перетворення дійсної реальності. Водночас органічне поєднання різних видів мистецтв нетотожне синтезу, мислимому як процес паралельного, автономного співіснування компонентів, що беруть у ньому участь. Гезамткунстверк відображає по-новому осмислену специфіку синтезу мистецтв як органічної єдності отриманого результату, вплив якого на суспільство має сприяти його перетворенню через досягнення аналогічної єдності. На відміну від синтезу мистецтв, який належить, передусім, галузі мистецтвознавства, зміст гезамткунстверка виходить за естетичні рамки, розмикає межі мистецтва в життя і мислиться як культурфілософський концепт» (Іванова, 2007, с. 13).

Деякі дослідники порівнюють гезамткунстверк з кінематографом, у якому наочно реалізований принцип синтезу мистецтв. Однак, визнаючи

неоціненні заслуги кінематографа перед світовою культурою, слід зауважити, що ототожнення його з гезамткунстверком не зовсім коректне, оскільки в глядачів художньої картини відсутній фактор безпосередньої долученості до контексту подій фільму, «відчутності».

Про специфіку формування єдиного художнього простору за принципами гезамткунстверка й втрати цілісності під час розпаду мистецтва зазначає у своїй праці «Втрата середини» видатний австрійський історик і теоретик мистецтва Ганс Зедельмайр (2008). Упорівнюючи стародавні церкви, храми, палаци цілісним просторам, які збирають у єдиному гезамткунстверк-контексті архітектуру, скульптуру, музику, текст, науковець висловлює думку: «Зі старих церков, замків, палаців з кінця XVIII ст. спливають цілі натовпи творів мистецтва, уламки контексту, який колись збирав їх воєдино. Ці творіння були вирвані з материнського ґрунту й занедбані в безрідності художнього ринку, у розкішних нічліжних будинках громадських і приватних музеїв» (Зедельмайр, 2008, с. 104). Називаючи цей процес «смертю гезамткунстверка», австрійський учений констатує поширення відокремлено-одиночного погляду на мистецтво, що визнає «неприродний поділ мистецтв як даність», «що розділяє неподільне», «що» від «як», «зміст» від «форми»...» (Зедельмайр, 2008, с. 104). Аналізуючи результати подібної дезінтеграції мистецтв, Г. Зедельмайр зазначає: «Наука про мистецтво — в душі “розчленованого мислення” XIX ст., — розколюючи мистецтва на окремі види, санкціонує неприродну музеальну ситуацію, замість того щоб бачити в ній неминуче лихо» (Зедельмайр, 2008, с. 104).

Прагнучи повернути ці, на думку автора, руйнівні процеси назад, історик привертає увагу до спроби збереження цілісності гезамткунстверка, розпочатої романтиками. «Одна з перших опозицій ізоляції мистецтв означилась у пристрасному бажанні романтизму віднайти гезамткунстверк, але це бажання виявилось безсилим повернути його <...> Поступово зникає інтерес і до предмета, і до того місця, де перебуває зображення, і до того, чи підходить до цього місця неформальне наповнення зображення, а його духовне значення» (Зедельмайр, 2008, с. 105).

Отже, під час вивчення специфіки концепції гезамткунстверка першочерговою є проблема збереження єдності художнього твору з навколишнім середовищем, долученості до певного контексту. Духовна атмосфера, у якій створюються художній твір, арт-об'єкт, набуває не менш важливого значення, ніж він сам.

Про можливість збереження і використання контексту в результаті поєднання техніки, мистецтва, архітектури, ремесел з предметно-просторовим середовищем розмірковував свого часу співвітчизник

Р. Вагнера, видатний архітектор Готфрід Земпер. Під впливом ідеї гезамткунстверка намагалися створити єдиний світломузичний, поліфонічний контекст В. В. Кандинський і А. Н. Скрябін. Загальній концепції архітектурного простору, що об'єднує екстер'єр будинку, його інтер'єр, внутрішнє наповнення і навколишній природний простір, приділялася пильна увага в роботах представників німецької школи будівництва й художнього проектування Баугауза і, зокрема, її директора В. Гропіуса.

Спроба розглянути радянську державу як тотальний твір мистецтва, гезамткунстверк, створений Й. Сталіним, здійснена філософом і теоретиком культури Б. Гройсом у праці «Gesamtkunstwerk Stalin». У книзі автор намагається «визначити концептуальну схему для розуміння іманентної еволюції сталінської культури» (Гройс, 2013, с. 5). Філософ розглядає соцреалізм і авангард, який передував йому, як рухи, що мали на меті створити нове суспільство, сформувати нову людину. Культура сталінської епохи постає в Б. Гройса як естетичний феномен — реальне життя, трансформоване методами «тотального естетико-політичного проекту». Й. Сталін, на думку дослідника, як художник-авангардист, створює тотальний твір мистецтва — Радянський Союз, конструюючи його з безлічі елементів, зокрема й з громадян, котрі володіють сформованим системою світоглядом.

Цілісність концепції гезамткунстверка, що дозволяє пов'язувати воедино різноманітні елементи творчого процесу, надає можливості плідного її використання як у найрізноманітніших індивідуальних і колективних культурних практиках, так і в інших сферах науки й мистецтва. Так, розмірковуючи про конкурентоспроможність промислової продукції скандинавських країн на світовому ринку, О. Д. Прогнімак констатує високий рівень дизайнерських рішень, зумовлений «синергетичним ефектом поєднання в креативній економіці» (Прогнімак, 2018, с. 217). У своїй статті «Креативне майбутнє України: перспективи і перешкоди» дослідник підкреслює: «У Данії переконані, що естетичне оточення формує і виховує гідного громадянина, й історично був важливим та є актуальним сьогодні принцип гезамткунстверка (нім.), згідно з яким кожна дрібниця продумана і розроблена відповідно до єдиної концепції підвищеної утилітарності, екологічності, доступності, націленості на гармонійне співіснування людини й природи» (Прогнімак, 2018, с. 217).

Важливою специфічною характеристикою концепції гезамткунстверка в сенсі, яким наділяв її Р. Вагнер, є постійна необхідність само-рефлексії, коригування об'єкта, що створюється, у постійно мінливих культурних координатах. Виникає можливість, на базі принципів цієї концепції, створювати не просто цілісний універсальний художній твір, а й унікальну систему, в основу якої закладено динамічний культурний потенціал постійного оновлення, удосконалення смислів, додавання

нових учасників процесу «творення» за недоторканності внутрішньої основоположної ідеї автора.

Розмірковуючи про роль культури в сучасному постмодерному дискурсі, професор О. В. Кравченко зазначає: «Культура сприймається як така, що не підлягає об'єктивації, але, водночас, об'єднує людей у соціумі й утворює загальний культурний простір. Її репрезентації втрачають визначеність та завершеність. Культура перестає бути чимось очікувано знайомим». (Кравченко, 2013, с. 28). Зазначена автором здатність сучасної культури виконувати функцію «простору «проявлення» змісту для пошуку нових способів інтерпретації, нового бачення сенсу культурної практики», на наш погляд, якнайкраще відображає здатність концепції гезамткунстверка продукувати нові інтегровані динамічні культурні смисли (Кравченко, 2013, с. 28). Тому можна зазначити, що цей концепт цілком може становити культурну конкуренцію загальним постмодерністським тенденціям «відмови від ідеального, єдиного, кращого на користь всеосяжного плюралізму» (Кравченко, 2013, с. 26).

Нова культурна реальність, що виникла під дією гезамткунстверка, не лише передбачає участь у її творенні професіоналів і авторитетних фахівців, а й посилення ролі «споживача» культурного продукту, глядача. Надає йому право стати співучасником процесу пошуку нових смислів і співавтором твору. Р. Вагнер висловлюється про це так: «Самотній дух, який прагне знайти спокутування перед природою художньої діяльності, не може створити твір мистецтва майбутнього. Це дано лише духу громадському, який знайшов задоволення в житті» (Вагнер, 1978, с. 159).

Глядачі й актори, музиканти й художники, містяни й правителі відтепер мають можливість об'єднатися як повноправні учасники процесу реалізації спільного творіння. Креативна перебудова світу за допомогою «твору мистецтва майбутнього», згідно з Р. Вагнером, стає доступною кожному, возз'єднуючи й оновлюючи людство. «У цьому об'єднанні ніщо не зможе окостеніти й омертвіти: воно виникне сьогодні для прославлення саме цього героя, щоб завтра в абсолютно нових умовах під впливом натхненних задумів зовсім іншого індивідуума стати новим об'єднанням, абсолютно відмінним від колишнього і такого, що створює свій твір мистецтва згідно з зовсім іншими законами, які в якості засобів для здійснення нових задумів виявляться настільки ж новими і ніколи до цього не бувшими. Тільки такими і будуть митці майбутнього, які об'єдналися лише заради художнього твору. Але хто ж стане митцем майбутнього? Поет? Актор? Музикант? Скульптор? Скажімо відверто: народ. Той самий народ, якому ми лише й зобов'язані ще й сьогодні існуючим у наших спогадах і настільки спотворено репродукованим нами

єдиним справжнім твором мистецтва, народ, якому ми зобов'язані саме мистецтвом» (Вагнер, 1978, с. 253).

Висновки. Новаторські ідеї Р. Вагнера можна назвати своєрідним мостом, що з'єднав мистецтво XIX ст. не лише з наступним XX ст., а й з сучасним XXI ст. Це підтверджує постійний інтерес дослідників, зокрема й сучасних, до його робіт. Як композитор він створив монументальні музичні полотна абсолютно нового зразка. Як мислитель у своїх творчих пошуках він безпосередньо підійшов до подання нового, об'єднаного виду художнього витвору, у формі концепції *Gesamtkunstwerk*.

Культурологічний аналіз концепції гезамткунстверка дозволив виокремити кілька основних, на нашу думку, моментів.

По-перше, гезамткунстверк є особливим видом художнього твору, у якому об'єднуються різні мистецтва за принципом взаємодоповнення. Це свідоме подолання неприродного, з точки зору Р. Вагнера, поділу, й відтворення природних мостів на колись єдиному культурному просторі мистецтва. Можна відзначити неоднозначність цього об'єднання, його пластичність, що дозволяє знаходити в ньому як тоталітарні, так і гуманістичні мотиви.

По-друге, концепція гезамткунстверка базується на переосмисленні ролі й впливу мистецтва в суспільному житті, необхідності залучення широких народних верств у культурні події, подолання точки зору про елітарність мистецтва і водночас збереження його високої культурної планки.

По-третє, концепція гезамткунстверка є міждисциплінарною і не обмежується виключно межами мистецтва, а має потенціал застосування в гуманітарних дослідженнях. Культурологічний аналіз концепції гезамткунстверка дозволяє дійти висновку про її глибоке, універсальне наповнення і можливості використання не лише у сфері культури і мистецтва, а й в інших галузях знань. Притаманні концепції гезамткунстверка цілісність, гнучкість реагування на динамічні культурні зміни, здатність зберігати контекст художнього твору, синергетично посилюючи таким чином емоційний вплив на глядача, свідчать про затребуваність її і в сучасному постмодерністському культурному просторі.

Список посилань

- Богатов, М. (2011). *Gesamtkunstwerk* Вагнера и государство. *Сократ*, 3, 56–61.
- Вагнер, Р. (1978). *Избранные работы*. Москва: Искусство.
- Григораш, А. В. (2012). Гезамткунстверк: к истории понятия в немецкой историографии. *Актуальные проблемы теории и истории искусства*, 2, 321–326.
- Гройс, Б. (2013). *Gesamtkunstwerk* Сталин. Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс».
- Иванова, О. Н. (2007). *Gesamtkunstwerk: культурфилософские основания, их презентация в теоретическом и художественном наследии Р. Вагнера*.

- (Автореферат дис. канд. культурології: 24.00.01). Костромської державного університету. Киров.
- Каган, М. С. (1997). *Естетика як філософська наука*. Санкт-Петербург: ТОО ТК «Петрополіс».
- Кравченко, О. В. (2013). Постмодерністський контекст теоретичного моделювання сучасної культурної політики. *Культура України*, 44, 25–33.
- Левик, Б. В. (2011). *Рихард Вагнер*. Москва: Книжний дом «ЛИБРОКОМ».
- Маркус, С. А. (1968). *Історія музичальної естетики*. (Т. 2). Москва: Музика.
- Никифорова, А. С. (2016). *Ідея синтезу мистецтв в європейській культурі XIX–XX вв.* (Автореферат дис. канд. філософських наук: 09.00.13). Московський державний університет ім. М. В. Ломоносова. Москва.
- Павельчук, І. А. (2016). Ідея синтезу мистецтв як історико-культурне підґрунтя концептуальних засад постімпресіонізму. *Вісник ХДАДМ*, 5, 37–43.
- Прогнімак, О. Д. (2018). Креативне майбутнє України: перспективи і перешкоди. *Економічний вісник Донбасу*, 3(53), 212–227.
- Раку, М. Г. (2007). *Вагнер. Путеводитель*. Москва: Издательский дом «Классика-XXI».
- Рожок, О. В. (2014). Синтез мистецтв у просторі сучасної художньої культури. *Київське музикознавство*, 48, 16–25. Відновлено з http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2014_48_4.
- Зедльмайр, Х. (2008). *Утрата середины*. Москва: Прогресс-традиция.

References

- Bogatov, M. (2011). Wagner's Gesamtkunstwerk and the state. *Sokrat*, 3, 56–61. [In Russian].
- Wagner, R. (1978). *Selected works*. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Grigorash, A. V. (2012). Gesamtkunstwerk: on the history of the concept in German historiography. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva*, 2, 321–326. [In Russian].
- Groys, B. (2013). *Gesamtkunstwerk Stalin*. Moscow: Limited Liability Company "Ad Marginem Press". [In Russian].
- Ivanova, O. N. (2007). *Gesamtkunstwerk: cultural and philosophical foundations, their representation in the theoretical and artistic heritage of R. Wagner*. (Thesis of dissertation of the candidate of cultural studies: 24.00.01). Kostroma State University. Kirov. [In Russian].
- Kagan, M. S. (1997). *Aesthetics as a philosophical science*. Saint-Peterburg: Limited Liability Partnership "TK Petropolis". [In Russian].
- Kravchenko, O. V. (2013). Postmodern context of the theoretical model of contemporary cultural policy. *Kultura Ukrainy*, 44, 25–33. [In Ukrainian].
- Levik, B. V. (2011). *Richard Wagner*. Moscow: Book house "LIBROKOM". [In Russian].
- Markus, S. A. (1968). *The history of musical aesthetics*. (Vol. 2). Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Nikiforova, A. S. (2016). *The idea of the synthesis of arts in European culture of the XIX–XX centuries*. (Thesis of dissertation of the candidate of philosophical

-
- sciences: 09.00.13). Moscow State University M. V. Lomonosov. Moscow. [In Russian].
- Pavelchuk, I. A. (2016). The idea of synthesis of arts as a historical and cultural basis of the conceptual foundations of postimpressionism. *Visnyk KhDADM*, 5, 37–43. [In Ukrainian].
- Prognimak, O. D. (2018). Creative future of Ukraine: prospects and obstacles. *Ekonomichniy visnyk Donbasu*, 3(53), 212–227. [In Ukrainian].
- Raku, M. G. (2007). *Wagner. Guide*. Moscow: Publishing House “Klassika–XXI”. [In Russian].
- Rozhok, O. V. (2014). Synthesis of arts in the space of modern art culture. *Kyivske muzykoznavstvo*, 48, 16–25. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2014_48_4. [In Ukrainian].
- Zedlmayr, H. (2008). *Loss of the middle*. Moscow: Progress-traditsiya. [In Russian].

Надійшла до редколегії 04.08.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.07¹

УДК 94:316.343-057.85:001]:001.32ВУКСУ]“ 192” (045)

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

rector-2@ic.ac.kharkov.ua

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

РОЛЬ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КОМІТЕТУ СПРИЯННЯ ВЧЕНИМ У ЗБЕРЕЖЕННІ НАУКОВОЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ (ПРОДОВЖЕННЯ)²

Аналізується фактичний, переважно архівний маловідомий матеріал щодо діяльності Всеукраїнського комітету сприяння вченим (ВУКСУ) в першій половині 20-х рр. ХХ ст. Аналіз дозволив висвітлити масштабну роботу ВУКСУ, спрямовану на матеріальну, правову, моральну та побутову допомогу переважно науковій інтелігенції України в її діяльності й відпочинку в ті скрутні роки, що відзначились голодом, холодом, розрухою та епідеміями. Особлива увага приділяється роботі ВУКСУ, яка спрямовувалась на налагодження ділової співпраці наукової інтелігенції з більшовицьким режимом в Україні.

Ключові слова: *Всеукраїнський комітет сприяння вченим, наукова інтелігенція, українська культура, матеріальна допомога інтелігенції, радянсько-більшовицький режим в Україні.*

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

THE ROLE OF THE ALL-UKRAINIAN COMMITTEE FOR THE ASSISTANCE TO SCIENTISTS IN THE PRESERVATION OF THE SCIENTIFIC INTELLIGENCE IN THE FIRST HALF OF THE 1920s (CONTINUATION)

Relevance. The issue of the activities of the All-Ukrainian Committee for the Assistance to Scientists (AUCAS) aimed at helping the survival of the old, mostly scientific, intelligentsia of Ukraine in those rather dangerous for the intelligentsia years is still little-investigated. Its coverage makes it possible to present a real picture of the attitude of the Bolshevik regime in Ukraine to the old intelligentsia, which testifies to the “class” hatred of this regime for the intelligentsia and forced formal care for their representatives, on the one hand. On the other hand, this study enables to identify the real attitude of the bourgeois intelligentsia to the Soviet government in Ukraine.

Research methodology. The author uses culturological principles and methods, which allowed analyzing the rich factual material on organizing the AUCAS's comprehensive assistance to scientists in their survival in those hard times. The culturological methodology makes it possible to identify the forms and methods of the process of establishing business relations of the new

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

2 Див. першу частину статті у: *Культура України*, 69, 81.

government with the scientific intelligentsia of Ukraine and the AUCAS's role in this process.

Results. Drawing on rich and diverse, mostly archival, material the author manages to present the significant and positive AUCAS's activities, aimed at helping the survival of the old scientific intelligentsia of Ukraine in the difficult economic, political, legal, moral and living conditions of those critical years, when the Bolshevik regime, full of the "class" hatred to the intelligentsia, was forced to take care of their representatives. The new authorities tried to attract the old intelligentsia to their side.

Novelty. The paper studies the effective forms and methods of the AUCAS's comprehensive assistance to scientists in their survival in those hard times drawing on the culturological methodology. One of the factors of the survival was the direct requirement to establish business cooperation with the Soviet regime, because this made it possible, above all, to earn money for living. And the AUCAS's activities in this regard were of great significance.

Practical significance. The results of this study can be used for further research of the issues mentioned above as well as in the process of studying the courses of theory and history of Ukrainian culture. They also can be used in the educational process while studying the courses of cultural studies.

Keywords: *the All-Ukrainian Committee for the Assistance to Scientists, the scientific intelligentsia, Ukrainian culture, material assistance to the intelligentsia, the Soviet-Bolshevik regime in Ukraine.*

Виклад основного матеріалу дослідження. Становище вчених України на початку 20-х рр. ХХ ст., попри заходи, які вживала влада, продовжувало залишатися катастрофічно складним з усіх точок зору. Для поліпшення становища вченим влада України з січня 1922 р. екстраполює по Україні в дію декрет Раднаркому РСФСР, прийнятий у грудні 1921 р., щодо додаткового академічного пайка і преміювання робітників науки. У зв'язку з цим ВУКСУ видав спеціальну інструкцію вузам про додаткове академічне забезпечення для науковців УРСР. У ньому, до речі, підкреслювалося, що згідно із зазначеним декретом наукові робітники розподілялися на п'ять категорій, кожній із яких призначалась особлива доплата в золотих рублях. ВУКСУ після обговорення цього питання прийняв подібну градацію вчених за категоріями. До першої належали фахівці, які лише починали свій науковий шлях і мали бодай одну самостійну опубліковану наукову роботу. До другої — викладачі, асистенти, наукові робітники, які мали наукові праці. До третьої — керівничі наукових дослідних кафедр, їхніх секцій і професори. До четвертої належали діячі науки, які мали своїх учнів і відкрили власні нові наукові напрями. До п'ятої категорії — найвидатніші вчені з європейським визнанням у науці за своєю спеціальністю. Перші три категорії визначалися кваліфікаційними комісіями вузів, які обиралися за участі представників науково-дослідних кафедр. Списки осіб двох останніх категорій склалися ВУКСУ або його місцевими бюро із залученням представників науково-дослідних кафедр.

Слід додати, що різні відомства також мали право пропонувати своїх кандидатів для подання до списків тієї чи іншої категорії. ВУКСУ затверджував такі списки і вирішував усі дискусійні питання. В інструкції означувалися і розміри додаткового академічного забезпечення за категоріями: I-ша — 5 руб. золотом на місяць, II-а — 7 руб. 50 коп., III-а — 12 руб. 50 коп., IV-а 25 руб., V-а — 50 руб. золотом. Плата повинна була розпочатися з січня 1922 р.

Перші заходи зі складання списків претендентів на додаткове академічне забезпечення виявили 1356 науковців, зокрема: I-ї категорії — 426 осіб, II-ї — 402 особи, III-ї — 372 особи, IV-ї — 141 особа, V-ї — 15 осіб. У перші місяці 1922 р. на додаткове академічне забезпечення виділено 33333 довоєнних рублів. Але, попри певні заходи допомоги, становище науковців продовжувало залишатися незадовільним, жебрацьким (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 16, арк. 108, 131). Саме тому норми додаткового академічного забезпечення з січня 1923 р. збільшені, на січень-березень, наприклад, — майже втричі. На березень 1923 р., до речі, наукових робітників за означеними списками налічувалося: за V-ю категорією — 13 осіб, IV-ю — 107 осіб, III-ю — 369 осіб, II-ю — 706 осіб, I-ю — 102 особи. До того ж, узаконили ще одну категорію науковців — нульову, яка налічувала на той час 785 осіб. Отже, по Україні на березень 1923 р. зафіксовано близько 2992 наукових робітників, які мали отримувати додаткове академічне забезпечення (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 17, арк. 238, 240, 241).

У 1923 р. дещо змінився порядок розподілу вчених за категоріями. У січні 1923 р. при науковому комітеті Головлпрофосвіти Наркомосу УРСР створено Центральну експертну комісію з кваліфікації наукових робітників України. У ролі експертів до її роботи залучалися: з індустріальної освіти — професор І. А. Красуський, з сільгоспосвіти — професори Єгоров, О. В. Палладін, з медосвіти — професори В. Я. Данилевський, І. Н. Ковалеров, з педагогічної — академік Д. І. Багалій, з соціально-економічної — професори М. І. Палієнко і Сабінін. Центральна експертна комісія України провела масштабну за обсягом роботу з обліку і кваліфікації наукових співробітників уже в перший рік діяльності. Вона, за результатами своєї роботи, повідомляла Центральну експертну комісію про поліпшення побуту вчених при ЦЕКУБУ СРСР, відзначаючи, що в Україні «розподіл наукових працівників по категоріям проведено з великою обережністю і навіть, можна сказати, жорстокістю». І, попри значення, комісії ледь вдалося з великими труднощами обмежити списки до 3000 осіб (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 138, арк. 11).

Слід зауважити, що ВУКСУ в додаток до матеріального забезпечення вчених, поліпшення їхніх побутових умов займався і питаннями

підвищення продуктивності творчої діяльності вчених, особливо тих із них, які працювали над проблемами, пов'язаними з розвитком народного господарства та культури. Саме на це й була спрямована діяльність експертної комісії з преміювання вчених. До її складу входило 10 представників: від ВУАН — академік О. М. Нікольський, від науково-дослідних кафедр технологічного інституту — професор І. А. Красуський, від інституту народної освіти — професор С. Н. Бернштейн, від медичного інституту — професор С. Ю. Семковський, від СНР Харкова — професор О. О. Алов, від сільськогосподарського наукового комітету Наркомзему УРСР — професор Є. В. Оппоков, від Наркомздраву — доктор А. А. Фінкельштейн, від науково-технічного відділу ВРНГ — інженер Е. Е. Фарафонов (потім інженер Длугач). Очолював означені комісії академік Д. І. Багалій. З метою активізації роботи експертної комісії з преміювання вчених усіх наукових і вузівських співробітників закликали присилати свої наукові праці. З цією ж метою в газеті «Коммунист» і журналі «Врачебное дело», наприклад, розміщені відповідні звернення зазначеної комісії. Лише в 1924–1925 бюджетному році комісія провела 24 засідання, на яких обговорено 217 наукових праць, які надійшли від 154 авторів. Ці праці мали зазвичай науково-дослідницьке, науково-навчальне та науково-популярне спрямування. Із них 176 праць — публікації, 41 — рукописи. І всі вони прислані зашифровані певним девізом. Окрім того, у комісію того ж року надійшло ще 32 праці, які з різних причин не були обговорені. Отже, загалом того ж року надіслано 249 праць, водночас як у 1923–1924 бюджетному році надійшло 215 праць від 126 авторів. Найбільша кількість наукових праць надійшла від учених Харкова — 44, Києва — 54, Одеси — 14. Відгуки оцінювалися за п'ятибальною шкалою і затверджувалися Головною наукою Наркомосу УРСР і ВУКСУ. При цьому один бал оцінювався в 50 руб., 2 бали — 100 руб., 3 бали — 150 руб., 4 бали — 250 руб. До п'ятої категорії, яка оцінювалася в 500 руб., жодна з праць того року не була віднесена. Експерти встигли розглянути і оцінити роботи 102 авторів, зокрема 26 праць — за 2-ю; 6 — за 7-ю категорією. 27 авторам жодні премії не присудили. Загалом на 1924–1925 бюджетний рік виділено 12000 золотих рублів, які комісія так і не змогла повністю використати й прохала перенести залишок на наступний рік (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 226, арк. 27–31).

І все ж економічні і соціально-політичні труднощі не надавали змоги більшовицькому режиму результативно вирішувати питання щодо відповідної організації праці, відпочинку та побуту вчених. Особливо гостро постало питання житлових умов наукових робітників. Це пов'язалося з тим, що з 1 листопада 1921 р. житловий закон УРСР встановив

принцип платності приміщень, які займали і наукові робітники. І це ще більше погіршило матеріальне становище науковців. Усе це посилювало незадоволення в лавах інтелігенції України. Про це, наприклад, свідчить і лист учених, літераторів і діячів мистецтв у ВУКСУ від 1 грудня 1921 р. «При введенні різних платежів за академічні квартири на користь держави, — говорилося в ньому, — буде докорінно підірвана і зведена нанівець турбота радянської влади про робітників вищого розряду, тому що такі ресурси як продовольство, паливно-освітлювальні, які вони отримували від держави, мали йти на погашення нової повинності. Не можна допустити, щоб уряд одною рукою давав, а другою рукою відбирав» (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 34, арк. 139). У листі висловлювалася надія, що і цього разу «робоче-селянський» уряд піде назустріч невідкладній потребі робітників науки, літератури і мистецтва для сприяння їхній праці з «соціалістичного будівництва держави і розвитку народного господарства і культури». Цей лист підписали 113 осіб, зокрема багато видатних представників інтелігенції України, як, наприклад, М. Ф. Сумцов, Х. Д. Алчевська, М. Сінельников та ін. (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 226, арк. 49, 139–зв.).

ВУКСУ вжив заходів з вирішення цього питання. Так, наприклад, у одному з листів Комітету, який направили президії міськради Харкова, зокрема, підкреслювалося, що «багато кого із вчених було виселено із своїх квартир і будинків, або самими ними пристосованих чи придбаних за рахунок їх особистої праці, в інтересах «створення» саме необхідних умов по спеціальній їх роботі та приміщення в квартирах, які не мали елементарних умов для житла, не говорячи вже про наукову роботу, і в такій мірі антисанітарних, що це загрожувало їх здоров'ю і життю; інші ущільнені до такого рівня, що науковці змушені були зупинити свою чисто наукову роботу за умов відсутності вільного в їх квартирі місця для бібліотеки, лабораторії, креслення і навіть письмових занять і, у зв'язку з надмірною скупченістю сім'ї, виснажені фактично і переживають серйозні захворювання» (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 34, арк. 112).

Щоправда, ВУКСУ у своєму листі змушений був визнати, що означені порушення пов'язувались із невиконанням рішень Раднаркому УРСР про поліпшення матеріального становища інтелігенції від 21 серпня 1920 р. і від 30 серпня 1921 р. Комітет у цьому листі визнавав, що майно науковців, яке вони придбали власним коштом, підпадало під незаконне вилучення: у них відбиралися речі, вивозилися їхні меблі, реквізувалися трофеї, які відзначали їхні наукові та художні звитяги, ювілейні подарунки, срібні вінки тощо, забиралися навіть речі, які вони самі змушені були здавати для підтвердження обставин тої чи іншої

справи, ліквідовувався інвентар, забиралася обстановка їхніх квартир, яка передавалася іншим особам. Замість «звільнення цих осіб від усілякого роду повинностей, які не мали прямого відношення до їх роботи в області науки, літератури і мистецтва», як це вимагається декретом Раднаркому (§2)¹, вони обкладаються різними повинностями без збереження їхніх прав. Малі і середні домоволодіння як «майно, придбане їх особистою працею» (§5 постанови Раднаркому)² були муніципалізовані. «При подібній постановці праці, — висноував ВУКСУ в означеному листі, — «поліпшення побуту» наукових робітників представляється неможливим» (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 34, арк. 112). І, насамкінець, ВУКСУ запропонував міськраді Харкова спільні заходи з вирішення труднощів житлового питання для інтелігенції.

Житлова проблема настільки була гострою і потребувала негайного вирішення, що інтелігенція, освітянські та мистецькі її профспілкові організації, окремі її представники надсилали сотні листів передусім до ВУКСУ з проханням негайного вирішення питань щодо гарантій володіння жилплощею і права володіння кабінетом або кімнатою для приватної практики, щодо зниження плати за квартиру тощо (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 147, арк. 1–187).

Подібні листи інтелігенції надходили і в Раднарком УРСР. Так, 25 березня 1923 р. загальні збори Секції наукових робітників Харкова постановили звернутися із заявою до Раднаркому України. У ній, до речі, йшлося про складне матеріальне становище інтелігенції, про те, що її ставки значно нижчі ставок робітників інших профспілок. Навіть у межах свого союзу Робос її ставки були найнижчими. Так, робітники соцпросу і профобру отримували, згідно з першим розрядом, 5 товарних рублів, а робітник вищої школи — 3. Для прожиткового мінімуму бракувало навіть найвищої зарплати наукового робітника. До того ж, зарплату видавали, зазвичай, із запізненням на два-три місяці і не повністю. Викладацький склад вузів за січень і лютий 1923 р., наприклад, отримав зарплату не повністю, а викладачі медінституту взагалі не отримали платні за лютий 1923 р. Заборгованість Наркомосу УРСР робітникам вузів на березень 1923 р. становила 711 млрд руб., що в сумі дорівнювало цілому місячному окладу працівників наркомату. По деяким вузам, до речі, на березень 1923 р. була заборгованість навіть за 1922 рік (*ЦДАГО України*, ф. 2717, оп. 1, од. зб. 67, арк. 51–зв.).

У заяві наукових робітників Харкова, наприклад, зазначалося, що пайок і додаткове академічне забезпечення, як надбавка до зарплати,

1 Декрет Раднаркому від 21 серпня 1920 р. цитується неточно (Культурне будівництво в Українській РСР. 1917–1927, с. 157)

2 неточне цитування постанови Раднаркому УРСР від 30 серпня 1921 р. (Культурне будівництво в Українській РСР. 1917–1927, с. 157)

не могли вирішити питання і поліпшити складне становище, передусім, науковців. Вартісний вираз академічного забезпечення за березень 1923 р. відбивався в наступних цифрах: I категорія — 48 руб., II — 72 руб., III — 112 руб., IV — 175 руб. (загалом 44 особи), V — 200 руб. (5 осіб). До того ж, по Харкову, наприклад, налічувалося більше 200 наукових робітників, які не отримували додаткового академічного забезпечення. Більше того, становище науковців погіршилося у зв'язку з ростом витрат на оплату квартир, за комунальні послуги, наукову літературу та ін. Водночас ВУКСУ відзначав, що всі фіскальні платежі стягуються негайно і під загрозою застосування різних репресивних санкцій до інтелігенції. У своїй заяві до ВУКСУ наукові робітники просили сприяти виходу зі свого непростого стану, виділивши для погашення заборгованості в 1923 р. 1030060 руб. (*ЦДАГО України*, ф. 2717, оп. 1, од. зб. 67, арк. 51 — зв.).

Питання про забезпечення вчених житлом було настільки нагальним, що навіть Остап Вишня в додатку до газети «Вісті ВУЦВК» — «Література, наука, мистецтво» за 1 травня 1924 р. — надрукував статтю, у якій різко критикував недоліки в забезпеченні наукових робітників житлом (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 165, арк. 1-а, 95).

Певним позитивним кроком у вирішенні вказаного питання було, для Харкова зокрема, виділення в розпорядження ВУКСУ 18 будинків. І хоча переселення в них затягувалося, подібні заходи інтелігенція Харкова сприйняла позитивно (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 114, арк. 15; *ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 23, арк. 8). Крім того, президія Харківського губвиконкому рішенням від 11 листопада 1922 р. прохала ВУЦВК у зміну чинного законодавства за визнані заслуги науковців виділити в колишніх домоволодіннях квартири 12 видатним вченим, видним діячам літератури, мистецтва і освіти. До них були віднесені: у сфері науки — академік (V категорії) В. П. Бузескул, академік (V категорії) Д. І. Багалій, вдова покійного професора (V категорії) Л. Л. Гіршмана, професор (V категорії) В. В. Тимофеев, академік (IV категорії) О. М. Нікольський, професор (IV категорії) Є. П. Браунштейн, професор (IV категорії) М. П. Трінклер, професор (III категорії) О. М. Бекетов; діячі мистецтв і освіти: професор музичного жанру І. І. Слатін, заслужений артист М. М. Синельников, Х. та Н. А. Алчевські і лікар Ф. В. Піснячевський. Вони за своєї ініціативи здали свої колишні приміщення державі (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 172, арк. 22, 23).

І у відповідь ВУЦВК 3 березня 1923 р. за поданням Наркомосу УРСР затвердив відповідну постанову, згідно з якою за 12 заслуженими робітниками науки, освіти і мистецтва та їхніми сім'ями в їхніх

колишніх домоволодіннях закріплялися в безкоштовне пожиттєве користування квартири, які вони займали разом з їх бібліотеками¹. Водночас Мала президія ВУЦВК на засіданні 3 березня розглянула, а 26 травня 1923 р. затвердила питання щодо повернення професору Є. П. Браунштейну в пожиттєве користування його колишньої офтальмологічної лікарні з квартплатою на загальних із мешканцями цього будинку основах. Зрозуміло, що було враховано видатні наукові заслуги Є. П. Браунштейна (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 102, арк. 136, 149).

Відбувалось поліпшення житлових умов наукових працівників і загалом по Україні. Так, у відповідь на клопотання ВУКСУ Раднарком України 7 травня 1923 р. прийняв рішення про створення із представників ВУКСУ, Наркомфіну і Наркомюсту спеціальної комісії для підготовки питання щодо можливих пільг з володіння жилплощею вченими, зареєстрованими у ВУКСУ. До 10 травня 1923 р. комісія підготувала це питання для обговорення в Раднаркомі УРСР. У результаті цієї роботи Раднарком України затвердив і розіслав усім губвиконкомом відповідний циркулярний лист від 17 травня 1923 р. (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 102, арк. 136, 149).

В означеному листі Раднарком УРСР визнавав, що інтереси будівництва нового суспільства потребували вжити найрішучіших заходів для збереження наукових сил країни. «Бережливе ставлення до наукових робітників, — підкреслювалося в циркулярі, — які здійснюють в нечувано важких умовах величезну роботу, спрямовану на відродження господарства, підняття культури і науки радянських республік, збереження здоров'я і життя населення, підготовку нових кадрів наукових робітників, — являється одним із найбільш важливих обов'язків радянської влади на місцях» (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 109, арк. 158). Водночас у циркулярному листі уряду України відзначалося, що в багатьох містах зовсім не враховувалася необхідність підтримки наукових робітників, яких продовжували виселяти з їхніх квартир, обкладати непомірними податками, які перевищували їхній заробіток, підселати в їхні квартири й оселі інших людей, конфіскувати меблі й тощо. «Такого роду дії місцевих органів і закладів, — визначалося у листі, — наносять значну шкоду радянській республіці і є абсолютно недопустимими» (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 109, арк. 158).

З метою усунення подібних, поширених в Україні, особливо на місцях, негативних явищ, Раднарком УРСР змушений запропонувати усім губвиконкомом:

1 Зауважимо, що В. П. Літвінова у своїй цікавій статті про ВУКСУ (вказ. Роб., с. 58) помилково стверджує, що Харківський губвиконком вирішив це питання, хоча, зрозуміло, це була прерогатива ВУЦВК. До того ж, дослідниця обмежує кількість виділених квартир шістьма, хоча їх було виділено 12.

- порівняти науковців до індустріальних робітників, які були зареєстровані у ВУКСУ і його місцевих органах, стосовно квартплати і сплати комунальних послуг, поширивши на них усі пільги і переваги, надані місцевими радянськими та виконавчими комітетами робітникам;
- скасувати для вищевказаних наукових робітників усі додаткові податки в галузі сплати комунальних послуг і квартирної плати, встановлені місцевими виконкомами стосовно осіб вільних професій;
- забронювати за ними спеціальні кімнати, які перебували в їхньому розпорядженні в статусі робочих кабінетів, без особливої додаткової оплати;
- не допускати підселення в квартири наукових робітників у межах встановлених для них житлових норм;
- усіляко уникати виселення наукових робітників в адміністративному порядку, допускати подібне лише у виняткових випадках з наданням науковцям рівноцінної заміни, перевізних засобів тощо;
- заборонити будь-які вилучення в наукових робітників меблів, придбаних власним коштом і які перебували в користуванні;
- вдів наукових робітників, які рекомендовані ВУКСУ і його місцевими органами, щодо квартирної плати і сплати комунальних послуг, порівняти до інвалідів.

У підсумку Раднарком України вимагав від губвиконкомів повідомляти щодо вжитих заходів з цього питання у Раднарком УРСР, Наркомат внутрішніх справ УРСР і ВУКСУ. Документ підписаний головою Раднаркому України Х. Г. Раковським і в.о. Наркому внутрішніх справ УРСР Черлунчакевичем (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 109, арк. 158).

Отже, зазначене рішення Раднаркому України підтвердило попередні рішення влади України з питання збереження наукових сил, поліпшення умов їхньої життєдіяльності. Водночас він став певним наступним кроком на шляху підвищення життєвого рівня інтелігенції, поліпшення її житлових умов. Зрозуміло, що це питання було надзвичайно болісним і актуальним. Саме тому інтелігенція, передусім наукова, позитивно, з надією поставилася до означеного документа. Однак слід наголосити, що скрутне матеріальне становище в Україні загалом після двох найкривавіших і руйнівних за всю історію людства на той час воєн, а також загалом негативне ставлення до інтелігенції як робочих та селян, так і значної кількості партійно-державного більшовицького режиму в Україні, не дозволило реалізувати значною мірою означені заходи влади щодо поліпшення умов життя і роботи як науковців, так і загалом інтелігенції республіки.

Про те, що це питання так і не було повністю вирішено, свідчать, наприклад, матеріали засідання 3-го липня 1923 р. президії Харківського губвиконкому і міської ради, на якому вкотре обговорювалася проблема житла для наукових робітників. У підсумку затверджено проєкт «Про житлові гарантії для наукових робітників». Список осіб, на яких поширювалась ця постанова, складений ВУКСУ і наданий на затвердження в губпрофраду Південбюро ВЦСПС (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 102, арк. 144).

Про те, що означені питання були в той надзвичайний час непростими та для значної кількості радянсько-партійних керманців неоднозначними, свідчить і протокол засідання в Харкові. Не всі радянські керманці погоджувалися з необхідністю створення відповідних життєдіяльних умов для наукових робітників. Частина з них відверто й агресивно виступила проти створення відповідних житлових умов для науковців. Вони стверджували, що в умовах, коли йдеться про житлову кризу серед робітників і необхідність скорочення розміру жилплощі для них, не може бути й мови про збереження і збільшення норм житлової площі для наукових робітників, які невідомо яку користь приносять губернії.

У підсумку, зрозуміло, питання формально було вирішено на користь наукових працівників. І, як указувалося, Харківський губвиконком після тривалих і складних дискусій 7 липня 1923 р. формально прийняв постанову «Про житлові гарантії для наукових робітників». Вона, до речі, базувалась на основі згаданого раніше циркулярного листа Раднарнаркому УРСР від 17 травня 1923 р. У ній, зокрема, наголошувалося, що наукові робітники, які зареєстровані у ВУКСУ, мають право на одну додаткову кімнату для занять понад встановлених норм. Якщо ж учений не мав такої кімнати, то йому надавалося право на отримання додаткової площі, яка або звільнилася в квартирі, або будинку, де мешкав науковець. Виселення ж могло відбутися лише у виняткових випадках і за умови надання рівноцінної заміни (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 109, арк. 140, 145).

І все ж таки, неоднозначне, а часто й негативне ставлення більшовицьких керманців і їхніх представників на місцях до такого болісного та непростого питання, яким було питання житла для наукових робітників, змусило ВУЦВК 7 лютого 1924 р. підтвердити свою попередню постанову і 3 березня 1924 р. видати нову постанову про надання особливих житлових умов 12 заслуженим робітникам освіти, науки і мистецтва. У листі голови Вищої житлової комісії при ВУЦВК підкреслювалося, що подібні рішення є, начебто, не випадковими, а закономірними і випливають із політики ставлення радянської влади до старих вчених.

Згадані рішення, зазвичай, мали формальне декларативне спрямування і були далекі від реальної імплементації.

У подальшому, 6 травня 1924 р., Вища житлова комісія при ВУКСУ затвердила проєкт правил про норми площі, яка мала закріплюватися за науковими робітниками в позиттєве користування (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 172, арк. 161, 166, 171).

13 квітня 1924 р. ВУЦВК затвердив план реалізації своєї постанови від 3 березня 1924 р., складений відповідальними за нього В. Затонським і В. Мальцевим. У цьому, вочевидь, простежувалась нагальна потреба, адже питання було складним і болючим у своєму виконанні. І хоча поза своїх колишніх приміщень мешкали в березні 1923 р. із 12 лише 4 названі в постанові сім'ї — академіка В. П. Бузескула, В. Д. Тимофєєва, М. П. Трінклера і Х. та Н. А. Алчевських, усе ж навіть в 1925 р. питання так і не було остаточно вирішено (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 172, арк. 53, 172). І ВУЦВК змушений був вкотре повернутися до нього. 7 липня 1925 р. Мала президія ВУЦВК зобов'язала Харківський губвиконком у двотижневий термін виселити в адміністративному порядку мешканців із приміщень, які мали бути передані професорові архітектури О. М. Бекетову за постановою ВУЦВК від 3 березня 1923 р. (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 209, арк. 40).

Необхідність відбудови народного господарства та розвитку культури потребували від радянського режиму будь-якою ціною залучити на свою сторону стару інтелігенцію, зокрема наукових робітників. Саме тому радянський уряд України вимушено турбувався і про пенсійне забезпечення наукових робітників та їхніх сімей. До того ж, необхідно було подбати і про увіковічення найзаслуженіших із них. Так, Раднарком УРСР і ВУЦВК 2 травня 1923 р. прийняли постанову «Про персональні пенсії й допомогу особам, що мають виняткові заслуги перед Республікою» (Про персональні пенсії й допомогу особам, що мають виняткові заслуги перед Республікою: постанова ВУЦВК від 2 трав. 1923 р., 1923, №14, ст. 256). 11 листопада 1925 р. Раднарком УРСР і ВУЦВК постановою «Про пенсійне забезпечення викладачів вищих шкільних закладів і робітничих факультетів, а також наукових робітників» встановили пенсію для професорів — 120 руб, викладачів — 75 руб. (Про пенсійне забезпечення викладачів вищих шкільних закладів і робітничих факультетів, а також наукових робітників: постанова ВУЦВК і РНК УСРР від 11 листоп. 1925 р., 1925, № 88–89, ст. 507).

Слід зауважити, що радянський уряд в Україні вже розпочинав подібний вимушений процес, коли 17 травня 1921 р. Раднарком України затвердив постанову «Про забезпечення діяльності професора Данилевського» (Об обеспечении семьи проф. Шатилова: постановление Совета Народных Комиссаров от 2 авг. 1921 г., 1921, № 9,

ст. 249). Раднарком взяв до уваги виняткові наукові заслуги професора В. Я. Данилевського і запланував заходи: щодо прискорення видання його наукових праць, забезпечення його та сім'ї спеціальним пайком, установлення позакатегорійної ставки з її пожиттєвим статусом йому і його сім'ї, пожиттєве право недоторканності житла і звільнення від будь-яких податків і повинностей. А 2 серпня 1921 р. Раднарком України прийняв постанову «Про забезпечення сім'ї професора Шатілова», який помер від тифу під час свого загальнодержавного служіння в боротьбі з епідеміями. Сім'ї покійного виділялася одноразова допомога в сумі 500000 руб, забезпечувався академпайок і пенсія в розмірі місячної платні. Передбачалося видання його наукових праць і присвоєння клініці медінституту імені П. П. Шатілова (Об обеспечении семьи проф. Шатилова: постановление Совета Народных Комиссаров от 2 авг. 1921 г., 1921, №14, ст. 365). 13 вересня 1921 р. Раднарком також прийняв постанову «Про соціальне забезпечення заслужених робітників науки» (О социальном обеспечении заслуженных работников науки: постановление Совета Народных Комиссаров от 13 сент. 1921 г., 1921, №17, ст. 515). У ньому Раднарком взяв до уваги видатні заслуги професорів А. Ю. Кримського, П. А. Тутковського, Д. І. Багалія, В. П. Єрмакова, Д. О. Граве і Ч. Д. Кларка і передбачив заходи, які були аналогічні тим, які передбачалися стосовно В. Я. Данилевського.

24 січня 1922 р. Раднарком України у зв'язку зі смертю В. Г. Короленка видав розпорядження: надрукувати повне зібрання його творів, у Полтаві встановити йому пам'ятник, присвоїти його ім'я кільком закладам, придбати будинок діяча для влаштування музею (Про увікопнення пам'яті В. Г. Короленка: постанова РНК від 24 січ. 1922 р., 1922, №3, ст. 52). 31 березня 1922 р. Раднарком України прийняв декрет «Про увічнення пам'яті і забезпечення сім'ї професора Олександра Афанасійовича Потєбні». Декретом передбачалися заходи на честь 30-річчя смерті видатного українського вченого, філософа і мовознавця та забезпечення його сім'ї (Про увікопнення пам'яті й забезпечення родини професора Олександра Панасовича Потєбні: декрет РНК від 31 берез. 1922 р., 1922, №15, ст. 249).

Як неодноразово наголошувалося, радянський режим був вимушений проявляти турботу і про забезпечення життєдіяльності інших груп старої інтелігенції, без якої він не міг, як уже зазначалося, ані існувати, ані відбудовувати, ані, тим більше, створювати нову систему суспільного ладу. Це стосувалося і необхідності забезпечення існування та увіковічення працівників мистецтва. Так, 12 січня 1923 р. Раднарком УРСР постановою «Про вшанування сорокаріччя сценічної діяльності М. К. Заньковецької» присвоїв їй звання «Народна артистка УРСР»,

встановив пожиттєву пенсію тощо (Про вшанування сорокарічної сценічної діяльності М. К. Заньковецької: постановва Ради Народних Комісарів від 12 січ. 1923 р., 1923, I отд., №2, ст. 23).

Слід зауважити, що всі подібні справи проходили через і за допомогою ВУКСУ. Так, наприклад, ВУКСУ не лише клопотав у справі М. К. Заньковецької, але й надіслав їй вітання з повідомленням про те, що їй виділено 500 руб. золотом. Комітет зазначив у привітанні, що вона відіграла видатну роль у розвитку українського театру, який водночас «дійсно відіграв важливу роль у справі підготовки народу до його сучасного соціального і духовного пробудження. Нехай же ще довго не вгасає у Вашій душі любов до цього народу і прагнення бути йому корисною» (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 4, арк. 42, 44).

Як відзначалося у звіті ВУКСУ за термін з листопада 1922 по листопад 1923 р. за спеціальним клопотанням Комітету виділено додаткове академічне забезпечення і пенсії для 40 вдів особливо заслужених наукових робітників і 4 наукових діячів (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 114, арк. 14, 15; од. зб. 23, арк. 8).

Діяльність ВУКСУ значно активізувалася з 1923 р., коли дещо зміцніла матеріальна база країни і відступив голод. У своїй роботі Комітет, як зазначалося, співпрацював з Наркомосом і Раднаркомом УРСР. За 1923–1924 бюджетний рік (з листопада по листопад) Комітет виборів можливість виділення додаткового щомісячного академічного забезпечення для 1753 кваліфікованих наукових робітників, зокрема по Харкову — 468 осіб, Києву — 670 осіб, Одесі — 329 осіб. До їх числа не увійшло 934 наукових робітники, які були дещо краще забезпеченими. Окрім того, ВУКСУ за перший квартал 1923–1924 бюджетного року як компенсацію за скасований академпайок отримав 49000 руб., які розподілені між науковими центрами, зокрема: Харкову — 15872 руб., Києву — 15867 руб., Одесі — 8732 руб. та ін. (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 151, арк. 1–3).

Експертна комісія з кваліфікації наукових робітників зареєструвала по Україні на 1924 р. 3362 наукових робітники, із яких 995 осіб були науковцями-початківцями і віднесені до нульової групи. По містах науково-педагогічна інтелігенція, зареєстрована ВУКСУ, розподілялася наступним чином: Харків — 1104 науковці, Київ — 1075, Одеса — 647, Катеринослав — 213, Полтава — 44, Кам'янець-Подільськ — 60, Вінниця — 45, Чернігів — 40, Запоріжжя — 3, Зінов'євськ — 1, Сталіно — 11 осіб, зокрема I категорія — 1099 осіб, II — 775 осіб, III — 384 особи, IV — 99 осіб, V — 12 осіб (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 151, арк. 5, 10).

ВУКСУ за період літа 1924 р. вдалося забезпечити відпочинок і лікування більше ніж 1000 наукових робітників та членів їхніх сімей.

Водночас за 1923–1924 бюджетний рік Комітет забезпечив одноразовою матеріальною допомогою вчених та членів їхніх сімей, які гостро потребували підтримки, — 2561 руб., а через Наркомат соціального забезпечення Комітет добився виділення 86 підвищених пенсій для наукових робітників і вдів особливо заслужених учених (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 151, арк. 10), натомість у попередньому бюджетному році — загалом 44 (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 114, арк. 14–зв.).

Зрозуміло, що радянський режим в Україні був вимушений турбуватися про підвищення матеріального становища, стану здоров'я і відпочинку наукових робітників, сподіваючись залучити на свою сторону науковців і змусити їх проявляти соціальну активність у створенні «омріяного» більшовиками майбутнього. Слід визнати, що окремі елементи надії більшовиків на ділову співпрацю почали виправдовуватися. Про це, зокрема, свідчить і значне збільшення кількості наукових праць, які вчені надсилали в експертну комісію з преміювання наукових робітників. Якщо в 1922–1923 бюджетному році комісія отримала загалом 40 наукових праць (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 151, арк. 5, 7), то в 1923–1924 — 211. Із них, до 1 листопада 1924 р. прорецензовано 177 праць, із яких 50 — премійовані. А три роботи оцінені 5 балами (не більше 500 руб.), 17 робіт — 4 балами (до 200 руб.), 19 робіт — 3 балами (до 100 руб.), 11 робіт — 2 балами (до 50 руб.) (*ЦДАГО України*, ф. 2717, оп. 1, од. зб. 67, арк. 26). Щоправда, подібна активність мала не лише професійну, але й матеріально зацікавлену мету.

Слід зауважити, що у своїй діяльності ВУКСУ, як відзначалося, базувався на розгалуженому апараті секцій наукових робітників. Саме вони, виникнувши в Україні в 1921 р. у складі союзу Робосу, наприкінці 1923 і в 1924 р. уже діяли при 11 губвідділах Союзу Робосу (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 151, арк. 1). Найпотужнішими з них були Харківська і Київська СНР. Вони об'єднували навколо себе головний склад наукових робітників і володіли певними можливостями у справі поліпшення становища вчених і підвищення продуктивності їхньої творчої активності. Водночас СНР, виконуючи на місцях функції відділів ВУКСУ, об'єднували і представників інших груп інтелігенції та певним чином впливали на їхні настрої, матеріальний стан і творчу активність.

До речі, аналіз архівних матеріалів звітів СНР свідчить, що вони чимало зробили для об'єднання наукових сил республіки і активізації їхньої творчої діяльності. Звіт бюро Харківської СНР за листопад 1924 — травень 1925 р., наприклад, підтверджує це. На той час до складу бюро Харківської СНР входили такі відомі вчені, як: професори О. О. Алов, М. П. Красовський, Е. А. Левін, В. В. Моніч, Б. Я. Рубашкін,

Д. М. Сінцов, М. М. Кривицький, В. П. Піскарьов, О. В. Палладін та ін. Окрім того, чимало наукових робітників залучені до діяльності комісій при бюро СНР: житлової, експертної, культурно-освітньої, тарифно-економічної, з організації взаємодопомоги і меддопомоги, яка потім замінена вповноваженими. Загалом актив Харківської СНР охоплював 122 науковців, а число членів секції — 649 осіб, зокрема: від інституту народної освіти — 200; технологічного інституту — 77; інституту сільськогосподарського і лісового господарства — 61; медінституту — 105; ветеринарного інституту — 35; геодезичного інституту — 15; інституту марксизму та педкурсів — 87 осіб. За означений період секція збільшилася на 113 осіб. За національним складом члени СНР розподілялися наступним чином: українців — 19%, великоросів — 58,5%, євреїв — 17,6%, інших — 5,4%; за партійним складом: комуністів — 6,6%, безпартійних — 93,4% (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 228, арк. 76).

Загалом Харківська СНР збільшилася до 1212 осіб у результаті долучення зареєстрованих наукових робітників по лінії ВУКСУ, але тих, які не входили в Союз Робосу. З іншого боку, інститут уповноважених бюро СНР, які входили у вузівські міськоми, охоплював 11 вищих шкіл. Харківська СНР підтримувала постійний зв'язок з ВУКСУ і його постійними комісіями, зокрема: центральною комісією з кваліфікації наукових робітників, комісією з преміювання наукових робітників і комісією з організації будинків відпочинку і курортного лікування. Члени секції наукових робітників брали участь у зборах інтелігенції Харківщини, у роботі різних комісій Головпрофосвіти з вивчення виробничих сил республіки, у роботі постійних комісій Головнауки Наркомосу УРСР, зокрема з присудження наукових ступенів тощо. Бюро СНР Харкова, наприклад, з метою вивчення роботи вузів на своїх засіданнях заслуховувала доповіді ректорів, зокрема інституту народного господарства, інституту народної освіти, геодезичного інституту, інституту марксизму, ветеринарного інституту та ін. (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 228, арк. 75–80).

Особливо активно працювала житлова комісія при бюро Харківської СНР. Вона приділяла багато уваги питанням організації обслуговування 17 будинків, у яких мешкали наукові робітники. Так, на 1 квітня 1925 р. в будинках ВУКСУ мешкало 1576 осіб, із них — 355 наукових робітників, або 21,3%. Останнім видавалася охоронна грамота, яка мала забезпечити їхнє житло від підселення і виселення.

Окрім того, бюро СНР Харківщини за допомогою ВУКСУ за листопад 1924 — березень 1925 р. оздоровило через будинки відпочинку і санаторії 400 науковців. Водночас видано одноразову матеріальну допомогу 173 науковим робітникам на суму 2652 руб. Це здійснив фонд, який складався із субсидій ВУКСУ і відрахувань наукових робітників.

До роботи експертної комісії з кваліфікації наукових керівників на той час було залучено 49 осіб. Вони за піврічний період вивчили справи 400 наукових робітників і на багатьох склали клопотання для отримання матеріальної допомоги та пенсій. Додаткове ж академічне забезпечення з початку 1925 р. отримували лише ті, у кого була мала зарплата, — загалом 48 наукових робітників (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 228, арк. 84, 88, 89, 91, 94).

Подібне спостерігалось і в роботі СНР інших міст України. Так, як підкреслювалося у звіті Київської СНР за 1924 р., додаткове академічне забезпечення видавалося з січня 1925 р. і лише тим, хто заробляв не більше 100 руб., якщо він був самотнім, і не більше 150 руб. — якщо сімейним. Це зумовило те, що з жовтня 1924 р. загальна сума додаткового академічного забезпечення по Києву зменшилася втричі — з 5100 до 1700 руб. Бюро Київської СНР вирішило виділяти його тому, хто отримував не більше 80 руб. зарплатні (для I–III кат.) і 100 руб. (IV–V кат.). Таких із загального числа 1060 наукових робітників налічувалося 205 осіб. Також з'ясувалося, що кількість наукових працівників, які отримували більше 80 руб., за місяць стала дещо більшою, але це при тому, що їм довелося працювати в декількох закладах. Водночас з'ясувалося і те, що в наукових робітників стало дещо більше часу для безпосередньої наукової або суто творчої роботи. Адже ще два роки тому найкваліфікованіші наукові робітники змушені були, щоб уникнути голодної смерті, займатися і фізичною працею (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 196, арк. 123).

Слід зауважити, що у зв'язку зі зростанням ролі СНР у житті вчених, вони стали активніше реєструватися в секціях, численність яких, зрозуміло, почала зростати. Так, якщо в Київській СНР у січні 1924 р. налічувалося: членів СНР і Робос — 1015, то на 7 січня 1926 р. — відповідно — 1115 наукових робітників (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 196, арк. 120).

Окрім того, Київська СНР залучила до свого членства як найкваліфікованішу, так і, загалом, основну масу наукових робітників. Так, на січень 1924 р. в бюро секції входили М. І. Лобода (голова), а після його від'їзду — М. Л. Баран, секретар І. В. Шаровський і члени: С. В. Савченко, Н. А. Свенсон, Ф. Я. Яновський і Н. А. Крилов. У червні 1924 р. пленум секції обрав новий склад: М. Л. Барана, В. Ф. Боброва, М. А. Левицького, О. Г. Гольдмана, С. В. Савченка, С. Н. Іваницького і кандидатів — І. А. Кухаренка, С. С. Кагана, С. П. Пастернака і Г. Я. Маренка. Зауважимо, що за орієнтованою кількістю членів і напрямками роботи комісій Київської СНР відповідали аналогами СНР в Харкові та інших містах України (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 196, арк. 121, 122).

Бюро СНР Києва в 1924 р. вдалося оздоровити в санаторіях і будинках відпочинку своїх та республіканських 392 наукових робітників. До того ж, надана матеріальна грошова допомога 60 науковцям на суму 2469 руб. Водночас Київська СНР отримала допомогу від Американської секції європейської студентської допомоги (АСЕСД) в сумі 2577 дол. і 864 посилки на суму 1419 дол., які були розподілені між науковими робітниками. Окрім того АСЕСД виділила 3407 дол. на паливо, що дозволило наділити 563 науковим робітникам по 50 пудів дров. Водночас із залишків означеної допомоги виділено 45 академпайків для вчених, а з фонду ВУКСУ 15 вченим надано 35 аршин бавовни, 13 аршин полотна та 11 пар білизни. За допомогою АСЕСД, яка, до того ж, виділила 3842 дол. на закупівлю продуктів, вдалося організувати їдальню для наукових робітників. Їдальня забезпечувала в середньому 260 обідів на день. Загалом АСЕСД виділила для Київської СНР до 30000 руб. (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 196, арк. 123–124).

На кошти АСЕСД Київській СНР вдалося організувати і наукову читальню. Лише в 1924 р. АСЕСД виділила 3250 дол. на закупівлю книг. І якщо в січні 1924 р. їх було в читальні лише 222 томи, то в січні 1925 р. — уже 1159 (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 196, арк. 126).

Бюро Київської СНР приділяло чимало уваги і пенсійному забезпеченню вчених. Із 57 клопотань щодо отримання пенсій було задоволено 21. Частину вдів наукових робітників, до того як вирішувалося питання про пенсії, зараховано на додаткове академічне забезпечення по 1 категорії (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 196, арк. 125–зв.).

Багато уваги СНР приділяли питанню відрядження дітей наукових робітників у вузи і профшколи. У 1923 р. при скороченні кількості студентів зменшено і їх частину із наукового середовища. Київській СНР, наприклад, у 1924 р. із 31 відрахованого вдалося поновити в правах 26 студентів і лише 5 осіб, відрахованих за неуспішністю або відкрити ворожість щодо радянської влади, не поновлено. Водночас Київська СНР замість виділених 12 місць для відрядження у вузи вдалося досягти виділення 51 місця, а в профшколи — 22. І все ж залишилося незадоволеними 11 заявок у вузи і 12 — у профшколи від наукових робітників (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 196, арк. 125).

Харківська СНР, зі свого боку, у 1925 р. відрядила у вузи 45 дітей наукових робітників, хоча заявки були від 66 представників науковців. Окрім того, секція поставила питання про поновлення в правах студентів дітей наукових робітників, відрахованих з різних чинників, і про звільнення їх від плати за навчання (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 228, арк. 114). Питання про зрівняння у правах дітей наукових робітників з особами, які отримали відрядження у вузи від союзу Робосу,

порушувалися і у ВУКСУ в середині 1924 р. як перед Головпрофобром, Наркомосом УРСР, так і перед Південбюро ВЦСПС (*ЦДАГО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 167, арк. 34).

Висновки. Радянський режим змушений був робити все можливе для збереження інтелігенції, зокрема наукової, від долі якої залежала і доля більшовицького режиму в Україні. І це надало змоги зберегти основну масу найкваліфікованішої частини старої інтелігенції від голодної і холодної смерті та посилити її згоду на ділову співпрацю з цим режимом. І, як відзначалося у доповіді ВУКСУ Головпрофобру УРСР від 25 липня 1923 р. «... Криза у всіх областях життя українського вченого вичерпана. Питання про забезпечення наукових робітників республіки радянська влада ставить тепер у повному обсязі, не дивлячись на те, що країна ще бідна, народне господарство ще не встигло поновитися після потрясінь п'ятирічної війни. У новий академічний рік, — як необґрунтовано оптимістично стверджувалося у доповіді, — професор вступить відпочивши, поновивши свою працездатність і в повній упевненості, що життя його стає на нормальні рейки» (*Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927*, с. 282).

Отже, більшовицький режим в Україні надто оптимістично і неадекватно, видаючи бажане за дійсне, оцінював вимушений крок буржуазної інтелігенції щодо ділової співпраці як її завоювання на свою сторону.

Таким чином, у першій половині 20-х рр. XX ст. стара інтелігенція України, особливо її найнезахищеніша частина — наукова інтелігенція, опинилася в смертельно небезпечній ситуації. Післявоєнна розруха, неврожаї і голод, епідемії, негативне ставлення до буржуазної інтелігенції більшовицького режиму, який остаточно окупував Україну, введення нової економічної політики тощо — усе це ставило під сумнів можливість подальшого існування інтелігенції взагалі. І в цій ситуації Всеукраїнський Комітет сприяння вченим зробив максимально можливе для підтримки старої інтелігенції і передусім — наукової, яка була дійсно найбільше незахищеною верствою старої інтелігенції. Більше того, ВУКСУ зробив свій внесок і в налагодження ділових відносин наукової інтелігенції з радянсько-більшовицьким режимом в Україні. У цій співпраці були зацікавлені як наукові працівники, так і владні структури. Адже стара інтелігенція повинна була мати роботу, щоб заробити кошти на існування. Окрім того, інтелігенція морально страждала без улюбленої праці. Саме тому вона і працювала всі ті карколомні роки за будь-якої влади. З іншого боку, радянсько-більшовицький режим в Україні був приречений на необхідність залучення на свою сторону старої, передусім наукової інтелігенції, без якої режим не міг існувати взагалі. І ВУКСУ в першій половині 20-х рр. XX ст. зробив чимало

в налагодженні ділових професійних взаємин між радянською владою і науковою інтелігенцією, чим забезпечив її фактичне збереження в першій половині 20-х рр. ХХ ст.

Список посилань

- Кореспонденція з газети «Вісті ВУЦВК» про організацію і діяльність Миколаївського наукового товариства (1979). В *Культурне будівництво в Українській РСР, 1917–1927*, Збірник документів і матеріалів (С. 282–284). Київ.
- О социальном обеспечении заслуженных работников науки: постановление Совета Народных Комиссаров от 13 сент. 1921 г. В *Збір законів і розпоряджень робітничо-селянського уряду України за 1921 р.* (№ 17. Ст. 515). Рада Народних Комісарів УРСР, Народний Комісаріат Юстиції УРСР. Харків.
- Об обеспечении семьи проф. Шатилова: постановление Совета Народных Комиссаров от 2 авг. 1921 г. (1921). В *Збір законів і розпоряджень Робітничо-Селянського уряду України за 1921 р.* (Ч. 15. Ст. 411). Рада Народних Комісарів УРСР, Народний Комісаріат Юстиції УРСР. Харків.
- Про вшанування сорокарічної сценічної діяльності М. К. Заньковецької: постановою Ради Народних Комісарів від 12 січ. 1923 р. (1923, 7 лютого). *Вісті ВУЦВК*, с. 4.
- Про пенсійне забезпечення викладачів вищих шкільних закладів і робітничих факультетів, а також наукових робітників: постановою ВУЦВК і РНК УСРР від 11 листоп. 1925 р. (1925). В *Збірник узаконень та розпоряджень робітничо-селянського уряду України за 1925 рік*. (Відділ 1. Ч. 88/89. Ст. 507). Народний комісаріат юстиції. Харків.
- Про персональні пенсії й допомогу особам, що мають виняткові заслуги перед Республікою: постановою ВУЦВК від 2 трав. 1923 р. (1923). В *Збірник узаконень та розпоряджень робітничо-селянського уряду України за 1923 рік*. (Ч. 14. Ст. 256). Рада Народних Комісарів УРСР, Народний Комісаріат юстиції УРСР. Харків.
- Про увікопнення пам'яті В. Г. Короленка: постановою РНК від 24 січ. 1922 р. (1922). В *Збірник постанов та розпоряджень робітничо-селянського уряду України*. (Ч. 3. Ст. 52). Рада Народних Комісарів УРСР, Народний Комісаріат юстиції УРСР. Харків.
- Про увікопнення пам'яті й забезпечення родини професора Олександра Панасовича Потебні: декрет РНК від 31 берез. 1922 р. (1922). В *Збірник постанов та розпоряджень робітничо-селянського уряду України*. (Ч. 15. Ст. 249). Рада Народних Комісарів УРСР, Народний Комісаріат юстиції УРСР. Харків.
- ЦДАГО України (*Центральний державний архів громадських об'єднань України*), ф. 2717, оп. 1, од. зб. 67, арк. 26.
- ЦДАГО України, ф. 2717, оп. 1, од. зб. 67, арк. 51–зв.
- ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 102, арк. 136, 149.

- ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 102, арк. 144.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 109, арк. 140, 145.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 109, арк. 158.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 114, арк. 14, 15
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 114, арк. 14–зв.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 114, арк. 15.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 138, арк. 11.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 147, арк. 1–187.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 151, арк. 1.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 151, арк. 1–3.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 151, арк. 5, 7.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 151, арк. 5, 10.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 151, арк. 10.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 16, арк. 108, 131.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 165, арк. 1-а, 95.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 167, арк. 34.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 17, арк. 238, 240, 241.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 172, арк. 22, 23.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 172, арк. 53, 172.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 172, арк. 161, 166, 171.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 196, арк. 120.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 196, арк. 121, 122.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 196, арк. 123.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 196, арк. 123–124.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 196, арк. 125.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 196, арк. 125-зв.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 196, арк. 126.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 209, арк. 40.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 226, арк. 27–31.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 226, арк. 49, 139–зв.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 228, арк. 75–80.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 228, арк. 76.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 228, арк. 84, 88, 89, 91, 94.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 228, арк. 114.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 23, арк. 8.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 34, арк. 112.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 34, арк. 139.
 ЦДАГО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 4, арк. 42, 44.

References

- Correspondence from the newspaper “Visti VUTSVK” about the organization and activities of the Mykolaiv scientific society (1979). In *Cultural development in the Ukrainian SSR, 1917–1927*, Collection of documents and materials. (Pp. 282–284). Kyiv. [In Ukrainian].

- On the social insurance of honored workers of science: the decision of the Council of People's Commissars of 13 September, 1921. (1921). In *Collection of laws and orders of the workers' and peasants' government of Ukraine for 1921*. (№ 17. Art. 515). Council of People's Commissars of the USSR, People's Commissariat of Justice of the USSR. Kharkiv. [In Russian].
- On ensuring prof. Shatilov's family: Resolution of the Council of People's Commissars of August 2, 1921. (1921). In *Collection of laws and orders of the workers' and peasants' government of Ukraine for 1921*. (Part 15. Art. 411). Council of People's Commissars of the USSR, People's Commissariat of Justice of the USSR. Kharkiv. [In Russian].
- On honoring of M. K. Zankovetska's forty-year stage activities: Resolution of the Council of People's Commissars of January 12, 1923. (1923, February 7). *Visti VUTSVK*, p. 4. [In Ukrainian].
- On the pension provision of teachers of higher educational institutions and workers' faculties, as well as researchers: the resolution of the All-Ukrainian Central Executive Committee and the CPC of the USSR of November 11, 1925. (1925). In *Collection of laws and orders of the workers' and peasants' government of Ukraine for 1925*. (Section 1. Part 88/89. Art. 507). People's Commissariat of Justice. Kharkiv. [In Ukrainian].
- On personal pensions and assistance to persons who have exceptional merits before the Republic: the resolution of the All-Ukrainian Central Executive Committee of May 2, 1923. (1923). In *Collection of laws and orders of the workers' and peasants' government of Ukraine for 1923*. (Part 14 of Art. 256). Council of People's Commissars of the USSR, People's Commissariat of Justice of the USSR. Kharkiv. [In Ukrainian].
- On V. H. Korolenko commemoration: CPC resolution of January 24, 1922. (1922). In *Collection of resolutions and orders of the Workers' and Peasants' Government of Ukraine*. (Part 3 of Art. 52). Council of People's Commissars of the USSR, People's Commissariat of Justice of the USSR. Kharkiv. [In Ukrainian].
- On Professor Oleksandr Panasovych Potebnia commemoration and supporting his family: CPC decree of March 31, 1922. (1922). In *Collection of resolutions and orders of the workers' and peasants' government of Ukraine*. (Part 15 of Art. 249). Council of People's Commissars of the USSR, People's Commissariat of Justice of the USSR. Kharkiv. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine (Central State Archive of Public Associations of Ukraine)*, f. 2717, s. 1, archive unit 67, p. 26. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 2717, s. 1, archive unit 67, p. 51 — reverse side. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 102, pp. 136, 149. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 102, p. 144. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 109, p. 140, 145. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 109, p. 158. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 114, p. 14, 15. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 114, p. 14 — reverse side. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 114, p. 15. [In Ukrainian].

- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 138, p. 11. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 147, p. 1–187. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 151, p. 1. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 151, p. 1–3. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 151, p. 5, 7. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 151, p. 5, 10. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 151, p. 10. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 16, p. 108, 131. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 165, p. 1, 95. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 167, p. 34. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 17, p. 238, 240, 241. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 172, p. 22, 23. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 172, p. 53, 172. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 172, p. 161, 166, 171. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 196, p. 120. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 196, p. 121, 122. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 196, p. 123. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 196, p. 123–124. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 196, p. 125. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 196, p. 125 — reverse side. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 196, p. 126. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 209, p. 40. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 226, p. 27–31. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 226, p. 49, 139— reverse side. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 228, p. 75–80. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 228, p. 76. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 228, p. 84, 88, 89, 91, 94. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 228, p. 114. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 23, p. 8. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 34, p. 112. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 34, p. 139. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine*, f. 331, s. 1, archive unit 4, p. 42, 44. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 13.05.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.08

УДК 792.82-053.4/5 (477)"199/210"(045)

К. І. Шкурєєв, старший викладач, кафедра сучасної та бальної хореографії ХДАК, заслужений тренер України зі спортивних танців, Харківська державна академія культури, м. Харків

shkuryeyev-ki@hotmail.com

https://orcid.org/0000-0001-6574-7955

ТРАНСФОРМАЦІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ЗМІСТУ УКРАЇНСЬКИХ БАЛЕТІВ ДЛЯ ДІТЕЙ (1990-ті — 2010-ті РОКИ)¹

Розглянуто трансформації соціокультурного змісту українських балетів для дітей 1990-х — 2010-х рр. На прикладі культурологічного аналізу балетів для дітей А. Рубіної («Снігова Королева»), В. Литвинова («Горбоколик», «Буратіно і чарівна скрипка», «Попелюшка»), Й. Нуса («Маленький Принц», «Красуня і Чудовисько») показано, що академічне балетне мистецтво стало органічною складовою української культури і з другої половини ХХ ст. втілює національні особливості світосприйняття.

Ключові слова: балет для дітей в Україні, дитячий балет, балетний театр України, хореографія, А. Рубіна, В. Литвинов, Й. Нус.

К. І. Shkuryeyev, Senior Lecturer, the Department of Modern and Ballroom Choreography, KhSAC, Honored Trainer of Ukraine in Sports Dance, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

TRANSFORMATIONS OF SOCIOCULTURAL CONTENT OF UKRAINIAN BALLETS FOR CHILDREN (1990s — 2010s)

The aim of this paper is to consider the transformations of the sociocultural content of Ukrainian ballets for children of the 1990s — 2010s.

Research methodology. The research methodology is based on the cultural-ological approach. The newest methods of Ukrainian culturology are involved, in particular the method of sociocultural causality, as well as, traditional methods of art history — description, observation, systematization of facts.

Results. The transformations of the sociocultural content of ballets for children in the 1990s and 2010s have fully reflected the postmodernist shifts of recent decades. The characters created by Ukrainian choreographers do not rely on their own strength, they need guidance and confidence, external support; this is how the hidden, subconscious moods of Ukrainian society in the first decade of independence were reflected in the ballets for children. In these transformations a new globalization trend can be observed: in the place of ideological heroes, unbreakable and steadfast in their beliefs, the others came, those who are open to the world, ready to interact, cooperate, and accept the gifts of fate. Newly created ballets for children are characterized by the detailed development of episodes and characters, new goals and objectives, including the focus on a wide audience, relying on the well-known plots of folk and author's tales, a variety of choreographic techniques and approaches, openness to the experiment and respect for classical heritage.

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

Novelty. The most significant Ukrainian ballets for children of the 1990s — 2010s are covered: “Grasshopper”, “Cinderella”, “Pinocchio and the Magic Violin”, “Snow Queen”, “Little Prince”. Thus, the article has further developed the scientific interpretation of the national choreographic culture and Ballet Theater of the 20th — the early 21st century.

The practical significance. Materials and conclusions of the study can be used in the practice of staging of modern choreographers and further scientific and theoretical developments in the field of culturology and art history. Some provisions can be used in educational and special courses on the history of ballet making and choreography, the history of Ukrainian culture.

Keywords: *ballet for children in Ukraine, children’s ballet, ballet theater of Ukraine, choreography, A. Rubina, V. Litvinov, J. Nus.*

Актуальність теми дослідження. Український балетний театр, його історія і особливо теорія є однією з недостатньо досліджених проблем сучасної науки про культуру. Поставши в 1920-ті рр. з ініціативи радянського керівництва, за століття свого існування цей прояв урбаністичної культури став одним з найулюбленіших напрямів творчого самовиявлення українців. У 1990-ті рр. розпочався новий етап історії українського балету, зумовлений розбудовою суверенної держави і самостійним розвитком національної культури. Інтеграція до світового співтовариства, європейський контекст, нова естетика і проблематика творчості, звільнення від ідеологічних штампів попередньої доби зумовили суттєві трансформації соціокультурного змісту українських балетів, особливо помітні в балетах для дітей.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Теоретико-методологічні засади аналізу балетної вистави як соціокультурного явища закладено в працях П. Карпа (1990). Основи культурологічного дослідження мистецьких явищ розроблено в працях К. Кислюка (2011) та В. Шейка (2016). До проблеми аналізу соціокультурного змісту балетів звертались І. Васильєв та М. Гендова (2014; 2015). Деякі спостереження стосовно специфіки балетів для дітей висловили О. Білаш (2017), Р. Вагабов (2012), Ю. Тодорюк (2018), О. Чепалов (2013). Однак у науковій літературі балетна проблематика досі висвітлена обмежено. У загальних курсах з історії української культури, української культурології про академічний балет можна віднайти лише окремі згадки суто інформативного спрямування. Методології культурологічного дослідження балетів як послідовної системи також немає. Отже, проблема вивчення соціокультурного змісту балетів для дітей є актуальним напрямом культурологічних досліджень.

Мета статті — виконати аналіз трансформацій соціокультурного змісту українських балетів для дітей 1990-х — 2010-х рр., зокрема здійснити теоретичне осмислення і систематизацію соціокультурних

факторів створення балетів для дітей через їх прояви в сценарній драматургії, виявити рушійні мотиви створення балетів, проаналізувати їх композиційні, художні особливості, визначити мистецькі й історичні чинники та специфічні знакові коди у створенні дитячих балетних творів, що характеризують культурну парадигму свого часу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Аналіз соціокультурного змісту українських балетів для дітей 1990-х — 2010-х рр. оснований на культурологічному підході. До дослідницького процесу залучаються новітні методи української культурології, зокрема метод соціокультурної каузальності (Кислюк, 2019, с. 1–5), і традиційні методи мистецтвознавства — опис, спостереження, систематизація фактів.

Вітчизняне балетознавство нагромадило значний теоретичний і практичний досвід створення балетів для дітей, що надає можливості для якнайширшої творчої самореалізації постановників. Р. Вагабов зауважив визначальні особливості дитячого сприйняття балетних вистав: орієнтованість на зовнішню дію, захоплюючий сюжет; пізнавальне навантаження; нездатність до аналізу психологічного підтексту. Балетне дитинство він визначив як період з 8–9 до 15 років і підкреслив, що дітям цього віку недоступна пристрасть, будь-яка, особливо чуттєва, як рушійна сила дорослих (Вагабов, 2012, с. 140). Водночас ступінь хореографічності твору для дітей може і має бути доволі високим: «діти легко засвоюють виразну умовність танцю, а значить і її змістовну навантаженість. Танець якнайповніше репрезентує балетний жанр, ось чому він має бути максимально виразним, насиченим, але не переобтяженим технічними труднощами (для виконавців-дітей), долаючи які дитина втрачає щирість, красу і гармонію свого танцю» (Вагабов, 2012, с. 141). Пластична мова балетів для дітей може бути будь-якою, від модернізму до чистої класики, важливі талант, почуття міри і відчуття природи танцю (Вагабов, 2012, с. 142). П. Карп вичерпно визначив специфіку балету і його значення в системі культури: балет надає унікальної можливості для цілісного сприйняття певної життєвої ситуації, розгляду її в усіх аспектах, усвідомлення всіх чинників, що її створили, а відтак надає виходу тим підсвідомим імпульсам, які ігноруються у вторинних знакових системах (зокрема у вербальній комунікації) і в механізованому повсякденному житті. Як невербальна знакова система балет передає інформацію рухами тіла, які завдяки зусиллям хореографа і виконавців набувають певного забарвлення й доступні для сприйняття в результаті збереження прямого зв'язку з відображуваним предметом. Рухи та їх комбінації набувають певного змісту в контексті з іншими рухами співвідносно з їх композицією (Карп, 1990, с. 130). Таким чином, постає питання: чи може хореографічний текст виступати як постмодерністський нарратив, адже постмодернізму властива презумпція

семіотичної артикульованості — запрограмована відкритість значення, безкінечність культурних інтерпретацій знаку (Можейко, 2011, с. 90).

У репертуарі кожного з семи українських балетних театрів є принаймні один балет для дітей. Особливо популярні балети Г. Майорова «Чиполліно» та «Білосніжка та семеро гномів», створені пів століття тому за принципами хореографічного симфонізму, відродженого в 1960-ті рр., за мотивами популярних казок. Сценарна драматургія балетів базувалась на принципах симфонічного танцю, що повернувся на вітчизняні балетні сцени завдяки приголомшливому успіху творчості Ю. М. Григоровича, спочатку в Кіровському театрі Ленінграда, потім у Большому театрі в Москві. За півтора десятиліття хореографічні відкриття славетного радянського балетмейстера стали азбукою для постановників, основою підручників з хореографічного мистецтва. Г. Майоров взявся до цих постановок, основувшись на тих знаннях, які здобув на балетмейстерському факультеті Ленінградської консерваторії. Сцени замислені одразу танцювально, у взаємозв'язку конкретного і загального завдань. Уже сценарієм передбачені завдання кордебалету, солістів, окремих ансамблів. Постановники вільно керують зростанням і послабленням напруження: у балеті «Чиполліно» веселі танці городніх мешканців перериваються свавіллям володарів; Синьйор Помідор встигає втомити своїм величавим виходом, як і манірні танці придворних аристократів, серед яких вирізняється поривчастий та мрійливий Граф Вишенька. Глядачі без додаткового тексту чи пантоміми хочуть, аби веселий борець за справедливість Чиполліно і Вишенька потоваришували. Вистава базується на зміні розстановки героїв і поєднанні їх у фінальному запальному танці. Балет «Білосніжка та семеро гномів» також не втрачає інтересу глядачів і є в репертуарі практично всіх академічних балетних театрів. На відміну від «Чиполліно», відданого для виконання учням балетних шкіл, «Білосніжку» частіше виконує основний склад артистів. Постановка зазнала деяких змін як в оформленні (його або наближають до діснеївського мультфільму, або створюють нове), так і в трактуванні окремих персонажів. Зокрема переосмислено образ Королеви: вона вже не постає втіленням зла і несправедливості, а є просто красивою жінкою, яка прагне уваги і кохання.

В останні три десятиліття також було створено немало нових оригінальних балетів, адресованих дітям. У цьому напрямі працювали такі українські балетмейстери, як Г. Ковтун, В. Ковтун, А. Рубіна, В. Литвинов; у Харківському національному академічному театрі опери та балету кілька вистав для дітей створив також французький хореограф Й. Нус. Усі згадані постановники водночас розробляли сценарну драматургію своїх балетів, брали участь у доборі музичного матеріалу

і підготовці художнього оформлення, тому мали якнайширші можливості втілення своїх світоглядних концепцій.

В основі сюжетів найвизначніших нових балетів для дітей — популярні вітчизняні і світові казкові твори: «Доктор Айболить» К. Чуковського, «Золотий ключик, або пригоди Буратіно» О. Толстого, «Коник-Горбоконики» П. Єршова, «Снігова Королева» Г. Х. Андерсена, «Маленький Принц» А. де Сент-Екзюпері, «Попелюшка», «Красуня та Чудовисько» Ш. Перро.

У процесі аналізу сценарної драматургії новостворених балетів для дітей можна помітити, що старі, давно відомі сюжети в них набувають своєрідних тлумачень. Нові втілення позбавлені схематизму й умовності попередньої доби, які здебільшого зберігаються в «класичних» балетах для дорослої глядацької аудиторії. Новоствореним балетам для дітей властиві детальна розробка епізодів і персонажів, нові цілі і завдання.

Зокрема А. Рубіна в балетах «Айболить XXI» (Одеський національний академічний театр опери та балету) і «Снігова Королева» (Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. В. Лисенка), утілюючи широковідомі казкові сюжети, прагнула усунути конфлікт, уникнути протистояння, сподіватись на кращі людські якості, на добро, яке є в кожному. У її балетах негативні персонажі у фіналах обов'язково перетворюються на добрих. Для балетмейстерки завжди важливим було чітко відтворити в пластиці сюжетні перипетії, на рівні з досконалим танцем домогтись від солістів особливої акторської енергетики та емоційності. Танець у її виставах суто ілюстративний. Головні виражальні засоби в них — сюжетна композиція і пантоміма. Зрозуміти, що відбувається на сцені, визначити зі сценічного дійства фабулу сюжету, без закадрового голосу, практично неможливо.

В. Литвинов у своїх постановках «Коник-Горбоконики» (Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва), «Буратіно і чарівна скрипка» (Національна опера України), «Попелюшка» (Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва; Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. В. Лисенка) втілює суто український менталітет. Його герої кмітливі, не бояться помилятись, сміливо йдуть назустріч долі, позбавлені плакатної зразковості, одновимірності, вередують, викрашаються, поведуться легковажно. У цих трансформаціях можна спостерігати новий глобальний культурний тренд: на місце ідейним героям, незламним і непохитним у своїх переконаннях, прийшли інші, ті, які відкриті світу, готові взаємодіяти, співпрацювати, приймати дарунки долі. Особливу увагу привертають трактування балетмейстером жіночих образів. У балеті «Коник-Горбоконики» Цар-Дівця має

чарівні властивості, обертається Жар-Птицею, захищає свого обранця і сама вершить власну долю. Попелюшка позбавлена жертковності й самовідданості попередніх постановок, мрійлива і цілеспрямована. З балету зникла сцена милостині феї-жебрачці, фея — хрещена мати Попелюшки, її сприяння — не нагорода, а подарунок, його не треба «заслужити», це, радше, прояв гармонії Всесвіту. Таким чином, етномаркери в балетах В. Литвинова (у цьому випадку — суто українське розуміння гендерних аспектів) виразно проступають навіть через лубочно-псевдоросійське чи умовно-французьке художнє оформлення.

У балеті «Буратино і чарівна скрипка» В. Литвинов відмовився від ілюстрування широковідомого сюжету, переосмислив рушійні мотиви казки, створивши балет про театральний творчий процес. Негативні персонажі не покарані і не перевиховані, вони розкрили себе в нових якостях, явили свою справжню добру сутність, їх перетворило кохання. Вийшло невимушене, веселе, динамічне, в окремих епізодах навіть хуліганське дійство, спостерігаючи за яким неможливо не полюбити балетний театр.

Значний внесок у розвиток концепції української балетної вистави для дітей здійснив молодий французький балетмейстер Й. Нус. 5 листопада 2016 р. колектив Харківського національного театру опери та балету запросив маленьких глядачів на прем'єру балету «Маленький Принц» за однойменним твором Антуана де Сент-Екзюпері. Постановка була результатом співпраці харківського театру з європейськими інвесторами та менеджерами: бельгійський імпресаріо П. Лево допоміг залучити в якості балетмейстера талановитого співвітчизника видатного А. де Сент-Екзюпері — хореографа Й. Нуса (Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. В. Лисенка). Завдяки цьому харківські глядачі побачили незвичну хореографію, гармонійну, професійну, зважену, витриману, різноманітну, у якій майстерно переплетені базові комбінації класичного екзерсису, видатний балет кількасотлітньої давнини і найкращі знахідки хореографії другої половини ХХ ст.

Композиція балету послідовно відтворює літературне першоджерело. Через несправність літака Пілот змушений приземлитись у пустелі, де зустрічає Маленького Принца, котрий відкриває Пілотові свій світ: планету, на якій мешкав з Трояндою, котру захищав від бур'янів і баобабів, і з трьома вулканами, розповідає про жителів-володарів найближчих планет — Шанолубця, Короля, П'яницю, Ділка і Ліхтарника, про те, як потрапив на Землю із птахами, як побачив тут безліч квітів і вулканів, дізнався, що птахи летіли паруватись, квіти росли самі по собі, а не для нього одного. Принц спробував потоваришувати з Лисом, але той має йти своєю дорогою і не хоче страждати через неминучу розлуку.

Зневірений Принц змушує Змія вжалити себе й помирає, поки Пілот шукав і пив воду.

У балеті зіставлені світ Маленького Принца — світ дитинства, де все унікальне, єдине, неповторне, і світ Пілота — дорослого, з його узагальненими поняттями й абстрактними закономірностями. Смерть Принца засвідчує неминучість переходу до дорослого світосприйняття.

Хореографія вистави «Красуня та Чудовисько» (Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. В. Лисенка) цілеспрямовано дотримує принципів найкращих класичних балетів. Балетмейстер тримає в центрі уваги ситуацію, передає зміст через кілька комбінацій небагатьох пластичних мотивів, що завдяки продуманому, хоча і аскетичному художньому оформленню, створюють враження різноманітності, однак полегшують сприйняття балету.

Привертає увагу, що прості люди — сусіди Красуні — показані бездумно-жорстокими: сцена розправи над Чудовиськом лише тяжке враження, повторюючи музично і композиційно напад вовків на торговця. Водночас це свідчить про остаточну зміну ідейно-образних орієнтирів творців балетного театру: у радянські часи простих трудящих належало оспівувати. У центрі уваги балетмейстера — світ замку Чудовиська, чударнацький, загадковий, вибагливий, водночас простим людям надано лише два короткі танцювальні епізоди. Якщо судити з хореографічної драматургії, принца покарано за небажання розділити спільну долю, що показано як його відмову стати в пару і долучитись до танців. Заради Красуні він погодився на це і чари скінчились. Сценарна драматургія цього балету базується на зіткненні індивідуального світу принца й загального порядку життя, що в термінах соціології можна визначити як вторинну соціалізацію. Те саме стосується і Красуні: вона полишає ту спільноту, з якої походить, і обирає світ принца, коли знайомиться з ним.

Визначна особливість постановок українських балетмейстерів 1990-х — 2010-х рр. — наявність персонажа-охоронця і провідника, котрий веде головних героїв і забезпечує щасливий фінал. У «Сніговій Королеві» — це Казкар, у «Буратіно» такої функції набуває Тато Карло, у «Попелюшці» — фея, котра не лише споряджає похресницю на бал, але і веде принца до неї. Тобто створені українськими балетмейстерами герої не наважуються покладатись на власні сили, вони потребують проводу і певності, зовнішньої підтримки; так своєрідно відбулись у балетах для дітей приховані, підсвідомі настрої українського суспільства першого десятиліття незалежності.

Суттєво відрізняється творча концепція Й. Нуса, котрий приніс на українську сцену суто французьке світосприйняття, з його індивідуалізмом, іронією, заглибленістю у власний надцінний внутрішній світ, умінням творити красу з нічого і ставленням до життя, як до пригоди.

На противагу українським постановникам, Й. Нус не полегшує долі своїх героїв, навпаки, підступно ускладнює їх: Маленькому Принцеві доросле життя являється без прикрас, в усій його простоті і незворотності, і він обирає загибель; випробування Чудовиську чинить його ж Гувернантка, а підлеглі селяни ледь не вбивають просто з тупої жорстокості. Прем'єрні вистави засвідчили, що українські артисти, маючи значний досвід гастролей за кордоном і співпраці з європейськими колективами, охоче, без будь-якого внутрішнього спротиву, утілюють задуми французького хореографа; однак подальші вистави засвідчили, що театральні балетмейстери, які переважно належать до старшого покоління, намагаються змінювати окремі рухи, руйнуючи хореографічні співвіднесення, аби пом'якшити, прикрасити їх, нівелюючи оригінальний задум, що особливо позначилось у балеті «Маленький Принц», який з'являється в афіші один-два рази в сезон. Подання змісту балету в програмі також значно різнилося з хореографічним текстом з метою приховати гостроту тлумачення французького хореографа.

Висновки. Отже, у роки незалежності український балетний театр набув значного досвіду в постановці оригінальних вистав для дітей. Визначилась концепція національної балетної вистави для дітей. Її основні ознаки: орієнтованість на широкі кола глядачів, «запрограмованість» на комерційну успішність, зокрема на гастрольях за кордоном, базування на широковідомих сюжетах народних та авторських казок, розмаїття хореографічних прийомів і підходів, відкритість до експерименту, висока якість постановок, шанобливе ставлення до класичної спадщини. Це свідчить, що мистецтво академічного балету стало однією з форм національної культури України і має в нашій країні неабиякі перспективи. Створені українськими балетмейстерами герої не наважуються покладатись на власні сили, вони потребують проводу і певності, зовнішньої підтримки; так своєрідно відбилися у балетах для дітей приховані, підсвідомі настрої українського суспільства першого десятиліття незалежності. Навіть побіжний огляд сценарної драматургії балетів для дітей періоду незалежності України надає багатий матеріал для розуміння соціокультурного змісту, у якому повною мірою відбилися постмодерністські зрушення останніх десятиліть.

Перспективи подальших досліджень. Подальший аналіз композиції вистав, хореографічного тексту, художнього оформлення значно розширить і поглибить уявлення про новітню культуру України, проблеми її тенденції її розвитку.

Список посилань

- Білаш, О. (2017). Дитячі балети Генріха Майорова: до історії київського періоду творчості балетмейстера (1972–1978 рр.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 122–126.

- Вагабов, Р. (2012). «Детская тема» в балете. *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств*, 1 (10). Восстановлено из <https://cyberleninka.ru/article/n/detskaya-tema-v-balete>.
- Васильев, И. В., Гендова, М. Ю. (2014). Познание искусства балета через принципы междисциплинарного системно-синергетического подхода (часть I–II). *Вестник Академии русского балета имени А. Я. Вагановой*, 5 (34), 7 (36).
- Гендова, М. Ю. «Время, вперед!». (2015). К проблеме социокультурного контекста советских балетов 1930-х. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, 4 (39), 122–134.
- Карп, П. М. (1990). *Балет и драма*. Москва: Искусство.
- Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва*. Відновлено з <https://www.musictheatre.kiev.ua/>.
- Кислюк, К. В. (2011). Культурологічний метод: теорія і практика. *Культура народів Причорномор'я*, 202, 134–137.
- Кислюк, К. В. (2019). Метод соціокультурної каузальності в процесах розбудови культурології як науки. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: «Теорія культури і філософія науки»*, (59), 5–13
- Можейко, М. А. (2011). Социальное пространство постмодерна: феномен семиотизации бытия. *Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е. Педагогические науки. Культурология*. (Вып. 7, с. 89–94).
- Національна Опера України*. Відновлено з <https://opera.com.ua/>.
- Одеський національний академічний театр опери та балету*. Відновлено з <http://opera.odessa.ua/>.
- Тодорюк, Ю. І. (2018). Балети для дітей в Україні кінця ХХ — початку ХХІ століття. *Мистецтвознавчі записки*, 33, 360–367.
- Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. В. Лисенка*. Відновлено з <http://hatob.com.ua/ukr/>.
- Чепалов, О. І. (2013, листопад 15). Синдром Чиполліно. Роздуми про те, як сьогодні потрібно ставити балети для дітей. *День*, 209 (2013). Відновлено з <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/sindrom-chipollino>.
- Шейко, В. М. (2016). *Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства*. Харків: ХДАК.

References

- Bilash, O. (2017). Children's ballets of Henry Mayorov: to the history of the Kyiv period of the choreographer's creativity (1972–1978). *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 4, 122–126. [In Ukrainian].
- Vagabov, R. (2012). "Children's theme" in ballet. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, 1 (10). Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/detskaya-tema-v-balete>. [In Russian].
- Vasiliev, I. V., Gendova, M. Yu. (2014). Cognition of the art of ballet through the principles of an interdisciplinary system-synergetic approach (part I–II). *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj*, 5 (34), 7 (36). [In Russian].

- Gendova, M. Yu. (2015). "Time forward!". On the problem of the socio-cultural context of the Soviet ballets of the 1930s. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A. Ja. Vaganovoj*, 4 (39), 122–134. [In Russian].
- Karp, P. M. (1990). *Ballet and Drama*. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Kyiv Municipal Academic Opera and Ballet Theater for Children and Youth*. Retrieved from <https://www.musictheatre.kiev.ua/>. [In Ukrainian].
- Kyslyuk, K. V. (2011). Culturological method: theory and practice. *Kul'tura narodov Prichernomor'ja*, 202, 134–137. [In Ukrainian].
- Kyslyuk, K. V. (2019). The method of sociocultural causality in the processes of development of culturology as a science. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Serija: "Teoriia kultury i filosofii nauky"*, (59), 5–13. [In Ukrainian].
- Mozheiko, M. A. (2011). Social space of postmodernity: the phenomenon of semiotisation of being. *Vestnik Polockogo gosudarstvennogo universiteta. Serija E. Pedagogicheskie nauki. Kul'turologija*. (Issue 7, p. 89–94). [In Russian].
- National Opera of Ukraine*. Retrieved from <https://opera.com.ua/>. [In Ukrainian].
- Odessa National Academic Opera and Ballet Theater*. Retrieved from <http://opera.odessa.ua/>. [In Ukrainian].
- Todoryuk, Yu. I. (2018). Ballets for children in Ukraine of the end of the 20th — the early 21st century. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 33, 360–367. [In Ukrainian].
- Kharkiv National Academic Opera and Ballet Theater named after M. V. Lysenko*. Retrieved from <http://hatob.com.ua/ukr/>. [In Ukrainian].
- Chepalov, O. I. (2013, November 15). Chipollino's syndrome. Reflections on how to put ballets for children today. *Den*, 209 (2013). Retrieved from <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/sindrom-chipollino>. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M. (2016). *Scientific creativity in the field of culturology and art history*. Kharkiv: KhSAC. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 14.09.2020 р.

Розділ 2. Мистецтвознавство

Part 2. Art Criticism

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.09

UDC 78;782/785

Naila Mirmammadli, Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli, PhD student of “Traditional music and modern technologies of Azerbaijan” department, Baku

https://orcid.org/0000-0002-6986-4013

h-mammad90@mail.ru

PATRIOTIC SONGS IN THE CREATIVITY OF AZERBAIJANIANAN COMPOSERS¹

The study involves the genre features of historical and patriotic songs in traditional music and composer's work. The purpose of the studying of this topic is related to the study of the impact of traditional music genres on composers' songwriting and, in this connection, to the discovery of interesting aspects in the field of genre and musical language in works by composers. In this regard, it is important to conduct research, highlighting the use of traditional music genres in the work of composers, the main features of the musical language. The study examines the characteristics and main genre features of folk historical-heroic songs and ashug tunes in traditional music. The stages of development of the song creation of Azerbaijanian composers and the role of traditional music genres in the formation of composer's songs were highlighted. The range of themes and genres of songs by Azerbaijanian composers was reviewed.

Keywords: *composer, song, traditional music, genre features, musical language, historical-patriotic theme.*

Найла Мірмамедлі, Бакинська музична академія імені Узеїра Хаджбейлі, аспірант кафедри «Традиційна музика та сучасні технології Азербайджану», Баку

ПАТРІОТИЧНІ ПІСНІ У ТВОРЧОСТІ АЗЕРБАЙДЖАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Мета дослідження — вивчення взаємозв'язку азербайджанських композиторів з традиційними музичними жанрами у створенні пісні, особливо на тему патріотизму, основ музичної мови, мелодії, структури форми.

Методологія дослідження. Немало дослідницьких кейсів та напрямів вивчення патріотичних пісень композиторів з Азербайджану було індуктивно узагальнено на теоретичному рівні за допомогою культурного підходу. Метод дослідження полягає в аналізі теорії музики, теоретичних положень музикознавців. У процесі розвідки застосовувались методи аналізу, поширені в теоретичному музикознавстві, а також історико-теоретичного та порівняльного аналізу.

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

Результати. Розкрито жанрові зв'язки патріотичних пісень з традиційною музикою, які мають особливе значення в написанні пісень азербайджанських композиторів. У зв'язку з цим виявлено вплив традиційної музики на композиторські пісні з точки зору музичної мови та стилістичних особливостей. Означено коло тем патріотичних пісень композиторів, жанрові особливості, нові аспекти творчого підходу до традиційної музики. З цього погляду привертають увагу історико-героїчні пісні, зв'язок з ашугськими мелодіями та жанрові зв'язки в піснях композитора. У результаті впливу основних ознак традиційних музичних жанрів Азербайджану на патріотичні пісні композиторів роль мелодії, інтонації та ритму набуває особливого значення.

Новизна. Ця стаття — перша спроба вивчити вплив традиційної музики на композиторські пісні з точки зору музичної мови та стилістичних особливостей.

Практичне значення. Інформація в цій статті може бути корисною для студентів, учених, дослідників азербайджанського музикознавства.

Ключові слова: *композитор, пісня, традиційна музика, жанрові особливості, музична мова, історико-патріотична тема.*

Problem statement. The field of vocal music, especially the song genre, is important in people's lives. Creating works in this genre requires great skill from composers. In particular, the connection with traditional music reveals the deep roots of this genre, further enhances their spiritual strength and aesthetic pleasure and impact on people, and allows them to be engraved in the memory. From this point of view, the study of the embodiment of traditional music genres in the vocal work of Azerbaijanian composers is one of the topics of urgency in musicology.

Analysis of the features of the musical language of various genres of traditional music of Azerbaijanian composers — folk songs, ashug tunes, rhymes-mughams, which are reflected in the patriotic songs of Azerbaijanian composers, is related to the study of the regularities of national music in the works of composers.

Although he is not the author of folk songs, their main stylistic features are reflected in the composer's work. For example, laylay, labor song, lyric songs, historical songs, etc. We can note the general stylistic features in the work of the people and the composer, at the same time, in the songs of the composer, the author's style, aspects related to the requirements of the time — the theme, the musical structure etc. are revealed. Unlike folk songs, new genres of songs have appeared in the composer's work — patriotic songs, anthems, as well as songs related to the national anthem, etc. In general, in terms of theme and genre, new aspects appear in folk and composer's songs. In connection with our research topic, it should be noted that the study of the impact of the historical-heroic theme on the composer's work, especially in music folklore and ashug art, is relevant.

Analysis of recent research and publications. There are studies in musicology of Azerbaijan on the study of folk songs in terms of genre and musical features-mode, melody, structure features etc. Starting from Uzeyir Hajibeyli (Hajibeyli, 2004), we can mention the works of Mammadsaleh Ismayilov (Ismayilov, 1984), Rauf Ismayilzade (Ismayilzade, 1981), Afruza Mammadova (Mammadova, 1990) and others. Research has also been conducted on the songs of composers such as Imruz Efendiyeva (Efendiyeva, 1981), Jeyran Mahmudova (Mahmudova, 2013) etc.

Discussion. The creative use of traditional music by Azerbaijanian composers, their deep mastery of folk music, ashug art and mughams, and their skillful application have formed the basis of each composer's unique musical style.

Uzeyir Hajibeyli, the founder of Azerbaijanian professional music, described the importance of folk songs as follows: "Since folk songs are great material that can interpret the mood of the Azerbaijanian people, express the music of pleasure, determine the degree of creativity in poetry and music, it has great material, literary, psychological and ethnographic significance" (Hajibeyov, 1965a, p. 220–221).

Uzeyir Hajibeyli called on young composers to use folk songs widely. He wrote: "Our folk songs are our musical treasure and source of music. But we have not been able to use this wealth and source properly ..." (Hajibeyov, 1965b, p. 201). Noting the great need for the transmission of folk songs to future generations, he mentioned their importance in music education, music and science, and set a clear example of this in his work.

Historical songs in the traditional musical heritage of Azerbaijan are created under the direct influence of historical events and reflect the main aspects of sociopolitical life. The life of the Azerbaijanian people, who have suffered from foreign invasions since ancient times, is embodied in historical songs. Such songs mainly combine the content of the national liberation movement, social protest, peasant and people's uprising, and are associated with the names of Koroglu, Qachaq Nabi, Qatir Mammad, Sattarkhan and other national heroes. These songs have been taken on the basis in the repertoire of ashugs and singers, became very popular and memorized languages.

Our people have always been proud of their heroes and glorified them in their music. Musicologist Mammadsaleh Ismayilov writes about it: "Heroic songs (Songs dedicated to national heroes such as Javanshir, Koroglu, Qachaq Nabi, Qatir Mammad) glorifying courage, nobility and truthfulness, calling our people to fight for a free and happy life have a special place in Azerbaijanian folk art. In these songs, the motives of hatred against the cruel oppression of the ruling class resound with enthusiasm" (Ismayilov, 1984,

p. 20–21). One of the interesting points in this quote is the mention of a historical figure like Javanshir. Thus, although songs dedicated to national heroes such as Koroglu, Qachaq Nabi, Qatir Mammad became more popular, examples of songs related to Javanshir's name are not known to science. Based on the note of M. Ismayilov, we think that the roots of historical songs are connected with more ancient times. We can relate this idea to the antiquity of the roots of historical songs in connection with the copy of other historical figures.

It is possible to connect the origin of historical songs with a specific period by determining their content. From this point of view, in the stages of development of historical songs, the songs of the people's hero Koroglu or the Qachaq Nabi – other heroes of the smuggling movement can be shown as stages of development of the historical song genre. At the same time, the emergence of historical songs was associated with revolutions and wars. In this regard, we should note the emergence of “I am a Turk”, “Thessaloniki Anthem” and others examples in traditional music in the early twentieth century, during the First World War, the Iranian Revolution, the Azerbaijan Democratic Republic under the name of Mustafa Kemal Pasha, Sattarkhan, as well as the ideas of Turkism. In historical sources, we find information about the widespread use of military songs and marches sung in the units of the Azerbaijanian National Army during the Democratic Republic. However, it should be noted that the development of historical songs has become more widespread in the composer's work.

As you can see, historical songs are associated with different periods. Along with the songs, it is necessary to emphasize the interaction of military-marching dances with historical-heroic songs. The change of periods is reflected in their content. The roots of historical-heroic songs and dances can be dated back to ancient times in the history of national music. The heroic music that accompanied the military marches of the commanders gave impetus to the creation of historical songs and dances.

Military-heroic dances are performed mainly at folk festivals, and in modern times at various mass events. These dances glorify the heroism, skill and fighting ability of the brave sons of the people. “Dance of archers”, “Gazagi”, “Hero”, “Dance of cavalry”, “Dance with sword”, “Dance of messengers” are symbols of courage and bravery. Many heroic dances are connected with Koroglu's name: “Koroglu doshemesi”, “Koroglu jigatayi” correspond to historical-heroic songs in terms of musical content. These melodies have always been known as the knights of our brave ancestors, the call of heroism, the great sounds of battle.

In every period of Azerbaijan's history, music has been used for military campaigns, wars, to raise the spirits of warriors and to glorify their heroism.

As shown in historical research, as well as in classical literature (especially in the works of Nizami, Shah Ismail Khatai), conscription music was used in military campaigns and military exercises. The presentation of such facts in the scientific literature increases our understanding of the roots of historical-heroic songs.

Songs about the heroic history of the people from ancient times can be found in the works of poets. In this regard, the study of the ancient heroic epic “Kitabi – Dada Gorgud” is important. Dada Gorgud himself walked the whole Oghuz people from the Caspian Sea to the Black Sea, played the kopuz, sang his music, admonished the Oghuz heroes, and named the young people for their deeds and bravery. As it is known from the length of the saga, Dada Gorgud praised and glorified the heroes – Oghuz heroes with poetry, music and song. The saga reflects Dada Gorgud’s deep philosophical thoughts and blessings, all of which became the basis for the formation of the historical-heroic song genre.

The heroic epics formed in the art of Azerbaijani ashug – “Gara Malik”, “Koroglu”, “Qachaq Nabi”, “Qachaq Karam”, “Sattarkhan”, “Gatir Mammad” etc., the struggle of the people, separate heroic pages of the historical past are reflected.

Scientific literature shows “Koroglu” tunes of the XVI–XVII centuries as examples of the historical-heroic song genre. Along with the description of the hero’s courage and fearlessness, the content of “Koroglu” melodies reflects his recommendations to the brave warriors, as well as verses of social protest, dissatisfaction with the oppression of “pasha”s and “khan”s and a call to fight.

Tariyel Mammadov’s book “Koroglu ashug melodies” contains ashug melodies about Koroglu, which spread in Azerbaijan, Turkey and Central Asian countries (Mammadov, 2010). Ashug melodies such as “Koroglu”, “Dosheme Koroglu”, “Koroglundun jangisi”, “Koroglundun bozugu”, “Misri Koroglu”, “Qanlı Koroglu”, “Piyada Koroglu” are of this kind.

Historical songs dedicated to folk heroes appeared in the XIX century. In the second half of the 19th century, the protests of the peasants against the tsarist government and landowners began to intensify. The members of such gangs were popularly known as “qachaq” (fugitive). Examples of such gang leaders are the Qachaq Nabi, Qachaq Karam, Qandal Nagy, Qachaq Korkhmas Bozalganli. A number of historical-heroic folk songs dedicated to these heroes appeared, of which “Qachaq Nabi” is especially popular.

Musicologist Rauf Ismayilzadeh writes in this regard: “Qachaq Nabi” is a beautiful example of heroic songs. In general, songs dedicated to the fugitive Nabi are widespread among the people. According to Ismayilzade, these songs tell about the struggle of Nabi, his brave wife Hajar, his brother Mahdi

against social injustice and arbitrariness, and the role of the beloved fugitive Bozat in the battles. According to the researcher, the songs dedicated to the fugitive Nabi do not have a specific name. Among the people, these songs are simply called “Songs of the Qachaq Nabi” and are all sung on the basis of the melody “Qachaq Nabi” in the language of the characters to whom they are dedicated (Ismayilzade, 1981, p. 82–83).

The song “Qachaq Nabi” was very popular in the early twentieth century during the revolution in Iran under the leadership of Sattarkhan. Poems dedicated to Sattarkhan by Azerbaijanian singers are widely sung to the melody of the song “Qachaq Nabi”.

Interesting information about this is given in Afrasiyab Badalbeyli’s “Explanatory-monographic music dictionary”. The author shows that the singers added songs about Sattarkhan, the leader of the Iranian revolution in 1905–1911 in the early twentieth century, and included them in their repertoire, recorded on gramophone records. He writes: “At that time, “Sattarkhan and Yefremkhan” read and written by Islam Abdullayev on gramophone records became very famous. Hundreds of these shafts were sent to the cities of South Azerbaijan (Badalbayli, 2017, p. 377).

Thus, just as Nabi’s name was a symbol of heroism in the struggle against the oppressors, the song “Qachaq Nabi”, which was sung by the people in his honor, was the musical embodiment of the courageous image of the hero who led the fight for the interests of the workers. The song “Qachaq Nabi” (Rustamov, 1967) is epic in nature. This is reflected in both the melodic structure and the structure of the song. The structure of the song is based on the repetition of a couplet. These repetitions form the musical form. The couplet is repeated each time with new verses of the text. Due to this, the main focus is on the development and change of poetic content.

Another type of historical song is a social protest song about historical events. An example of such songs is the song “Tell my mother” by U. Hajibeyli and M. Magomayev, which is included in the collection “Azerbaijan Turkish folk songs” (Hajibeyov, Magomayev, 1985). It is clear from the content of the song that it was sung by a wounded soldier.

The twentieth century was rich in historical events. From this point of view, the songs created in different periods reflected the events of that period and expressed the mood of the society. One of the greatest events that took place in Azerbaijan in the twentieth century was the establishment of the Democratic Republic of Azerbaijan in 1918–1920 and the independence of our people. During these years, the arrival of the Turkish army in Azerbaijan created great enthusiasm among the people, and songs calling for struggle were widely spread in society.

At that time, Azerbaijanian singers — Jabbar Qaryagdioglu, Seyid Shushinsky, Kechechioglu Mahammad, Mashadi Mammad Farzaliyev,

Alasgar Abdullayev sang patriotic songs, songs about the heroic commanders of the glorious Turkish army: The songs such as “Ey vətəndaşlar” (“Citizens”), “Salonik marşı” (“Thessalonian anthem”) recorded on gramophone shafts became very popular among the people at that time.

In her research, musicologist Habiba Mammadova recorded a number of historical songs from Alasgar Abdullayev’s gramophone records (Mammadova, 2014). These are: “Ey vətəndaşlar”, “Türk marşı”, “Mən bir türkəm”, “Salonik marşı”.

Musicologist Leyla Mammadova in her book “Azerbaijan Choral Culture” connects the history of such songs and marches with the marches – folk songs in Turkey (turku), which were widespread in the 16th century during the reign of Shah Ismail Khatai (Mammadov, 2010). This idea once again confirms that the roots of historical songs are connected with the heroic pages of Azerbaijanian history.

Throughout history, there has been a need for songs that mobilize people, call for struggle, and glorify the courage of national heroes. In modern times, after the restoration of Azerbaijan’s independence, the occupation of our lands and the ongoing Karabakh war, there is a demand for such songs in society. Although a large part of this demand is met by patriotic songs and anthems created by Azerbaijanian composers, the singing of the marching melody of the rhythmic mugham “Heyrati” in patriotic words has become widespread and memorized.

Thus, historical songs have become an important carrier of ideological and artistic content in the development of society, glorifying the determination of the people to fight. Historical songs can be divided into two groups in terms of themes: 1. Songs glorifying folk heroes; 2. Social protest songs related to historical events. Historical songs are epic-narrative or marching, depending on their nature.

Describing the stages of emergence and development of patriotic songs in the works of Azerbaijanian composers, we must say that such songs began to appear in the twentieth century and still exist.

The period up to the twentieth century was associated with the creation of music based on oral traditions. Although with the emergence of composer’s creativity in Azerbaijan in the early twentieth century, works in musical genres such as opera and operetta were created, historical-patriotic songs created among the people at that time were still spread on the basis of oral traditions. Therefore, the period up to the twentieth century – the ancient period, the period of development of traditional music and 1908–1918 – is characterized as the period of tsarism and the formation of the school of composition in music culture in Azerbaijan, but the composer’s song is not mentioned.

The development of composer's songs in Azerbaijan dates back to the time of the Azerbaijan Democratic Republic, and was founded with patriotic songs. From this point of view, against the background of the historical development of the XX–XXI centuries in the development of the song genre and directly patriotic songs in the composer's work can be divided into five stages of development:

1. The period of the Azerbaijan Democratic Republic in 1918–1920;
2. 1920–1930 – the first decades of the Soviet era;
3. 1941–1945 – the period of the Great Patriotic War;
4. Late 1940s–1950s – early 1990s;
5. From 1991 – to the present – the period of independence of Azerbaijan.

Each stage has its own theme and style.

With the establishment of the Azerbaijan Democratic Republic in 1918–1920, Azerbaijan became an independent state and later became part of the Soviet Union (1920–1992). In the Republic of Azerbaijan, which regained its independence in 1992, the development of music culture in a hundred-year historical period attracts attention with its originality. If we compare these periods, we can draw certain parallels in terms of the development of music culture, the scope of topics and the development of music genres.

During the republican period, Azerbaijanian music was enriched with new genres – modern patriotic songs, anthems. Along with U. Hajibeyli's "National anthem", anthem "Azerbaijan", "Çırpınırdı Qara dəniz", there is a lot of information in historical sources about the widespread use of military anthems sung in the units of the Azerbaijanian National Army at that time (Aliyeva, 2006, p. 9).

One of the most magnificent examples of U. Hajibeyli's song creation in 1918–1920 is the song-anthem called "Azerbaijan". The words of the anthem belong to Ahmad Javad. Farajov's article states that "in the years before Azerbaijan lost its independence (ie until April 28, 1920), this march was sung every morning before the start of classes in military schools" (Farajov, 1989).

U. Hajibeyli's "Azerbaijan" anthem was recorded and recorded by composer Aydin Azimov for a large choir and symphony orchestra and was performed for the first time in the fall of 1989. In 1992, the "Azerbaijan Anthem" was adopted as the national anthem of the Republic of Azerbaijan, which regained its independence. This work of U. Hajibeyov is still alive today and has become one of the attributes of our statehood. Another song composed by U. Hajibeyli in 1918–1919 is "Çırpınırdın Qara dəniz". The lyrics of the song belong to Ahmad Javad. The Uzeyir Hajibeyov Encyclopedia says that in the autumn of 1990, Suleyman Senel, a teacher at the Istanbul Technical University and a musicologist at the Azerbaijan State

Conservatory, gave information about the song to U. Hajibeyov's memorial house-museum. After a long break, the song was performed for the first time in Azerbaijan on March 10, 1993 on the occasion of the 100th anniversary of the birth of Ahmad Javad at the Palace of the Republic in Baku. (Uzeyir Hajibeyov's encyclopedia, 1996, p. 217). The song "Çırpınırdın Qara dəniz" has a special place in the repertoire of singers and has become a source of pride among our people.

The analysis of patriotic songs written by U. Hajibeyli in the mentioned period shows that they differ in their character and musical language, and since that time, patriotic songs have two directions: marching songs and lyrical-epic songs, hymns. The writing of patriotic songs, founded by Uzeyir Hajibeyli during the Azerbaijan Democratic Republic, was further expanded and developed by composers in these two areas in the following years. A new stage in the development of patriotic songs dates back to the late 1920s and early 1930s, when they were the first examples of Azerbaijanian Soviet popular songs. Among the songs dedicated to the defense of the Motherland, which are important in this period, are U. Hajibeyli's "Soldier's Anthem", "Horsemen's Song", S. Rustamov's "Song of Border Guards", T. Guliyev's and Niyazi's "Defense Anthem". All these songs are written mainly in the anthem genre.

At the same time, in the romances created by Asaf Zeynalli, the glorification of the Motherland manifested itself in a more lyrical-epic spirit. A. Zeynalli's romances "My Country", "Border Guard" are the first examples of the romance genre in Azerbaijan, as well as new shades of patriotism. Thus, these works, unlike the military-patriotic songs of the time, are dedicated to the embodiment of the beauties of the Motherland with their own lyrical thoughts, the creation of the image of brave, courageous people – the guardians of the homeland. New examples of patriotic songs in songwriting date back to 1941–1945 – the period of the Great Patriotic War. The songs, which reflected the call to struggle and confidence in victory, underwent extensive development during this period.

Although the songs composed by U. Hajibeyli during the war years are united around one theme – heroism and patriotism, they are very diverse in terms of genre. Some of them are marches – in the words of Samad Vurgun, "Army of the Fatherland" and "March of Warriors" are enthusiastic, provocative, reminiscent of the battle slogan. In the songs "Sister of Mercy" and "Mother's advice to the son", the composer created the image of an Azerbaijanian woman. The song "Mother's advice to her son" was written in the words of ashug Mirza Bayramov. This is a song-monologue with a restrained, proud character, recitative-declamation structure. The song "Sister of Mercy" was composed in the words of Samad Vurgun and is close

to the beauty of the ashug music genre. The best example of U. Hajibeyli's songwriting during the war is the song "Good Way". The words of Suleyman Rustam was written to this song (Farajov, 2005).

It should be noted that during the war, along with U. Hajibeyli, almost all composers turned to the song genre. Despite the fact that the songs of this period were in the direction of one idea – in the spirit of patriotism, they were very colorful in terms of theme and figurative content. From this point of view, the themes that are typical of wartime songs are in the first place: high patriotism, hymns of the homeland are of this kind. At the same time, there were anthems directly related to the war, songs dedicated to the heroism of the warriors and the events on the front. Patriotic songs are mainly based on mobilizing, provocative intonations and are characterized by determination and will. During this period, the most widespread genre that responded to the theme of war was the march. Along with instrumental marches, especially song marches were important in raising people's patriotic feelings and determination to fight. It should also be noted that the roots of these songs-marches are connected with the Azerbaijanian folk dances – "Yalli" and "Jangi".

The period of restoration of Azerbaijan's independence, the end of the XX century and the beginning of the XXI century as a new historical period should be studied separately in music culture. The historical events of the late twentieth century – the tragedy of January 20, 1990, the occupation of Karabakh, the Khojaly tragedy, the martyr's blood shed in the struggle for independence of the Azerbaijanian people are embodied in the songs of Azerbaijanian composers. During this period, various themes are reflected in the song genre: hymns dedicated to the martyrs, patriotic songs, songs dedicated to historical figures, lyrical-love songs. The patriotic songs, which continue to emerge at the beginning of the 21st century, glorify the composers' devotion to the Motherland, the call for the struggle for national liberation, the belief in victory and historical personalities.

Result. Thus, the genre connections of patriotic songs with traditional music, which have a special significance in the songwriting of Azerbaijanian composers, are revealed with remarkable points. In this regard, the influence of traditional music on composer's songs – in terms of musical language and stylistic features – has been revealed. The range of themes of the composers' patriotic songs, genre features, new aspects of the creative approach to traditional music are revealed. From this point of view, historical-heroic songs, connection with ashug melodies and genre connections in the composer's songs attract attention. As a result of the influence of the main features of the traditional music genres of Azerbaijan on the patriotic songs of composers, the role of melody, intonation and rhythm is of special importance.

References

- Badalbeyli, A. B. (2017). *Explanatory-monographic music dictionary*. Baku. [In Azerbaijani].
- Aliyeva, F. Sh. (2006). Sources of the history of Azerbaijan musical culture of the XX century. (Book III, 1918–1920). Baku: “Nurlan”. [In Azerbaijani].
- Farajov, S. F. (1989). Two anthems of Uzeyir Hajibeyov. *Literature and Art*, July 14. [In Azerbaijani].
- Farajov, S. F. (2005). “*Motherland. Nation. The army*”. *Patriotic songs of Uzeyir Hajibeyli*. Baku. [In Azerbaijani].
- Hajibeyli, U. A. (2004). *Selected works*. Baku. [In Azerbaijani].
- Hajibeyov, U. A. (1965). Works. (Volume II). Baku: Azerbaijani EA publication. [In Azerbaijani].
- Hajibeyov, U., Magomayev, M. (1985). *Azerbaijan Turkish folk songs*. Baku. [In Azerbaijani].
- Ismayilov, M. J. (1984). *Genres of Azerbaijanian folk music*. Revised and completed edition. Baku: “Light”. [In Azerbaijani].
- Ismayilzade, R. (1981). *Azerbaijanian folk songs. Azerbaijanian folk music. Essays*. Baku: “Elm”. [In Azerbaijani].
- Mahmudova, J. E. (2013). *The double wing of the song is poetry and music*. Baku: “Mars-print”. [In Azerbaijani].
- Mammadov, T. A. (2010). *Koroglu ashug melodies*. Baku. [In Azerbaijani].
- Mammadova, H. V. (2014). *Analysis of the musical language of historical-heroic ashug tunes. Methodical aids*. Baku. [In Azerbaijani].
- Rustamov, S. A. (1967). *Azerbaijanian folk songs*. Baku. [In Azerbaijani].
- Uzeyir Hajibeyov's encyclopedia*. (1996). Baku: Azerbaijan. [In Azerbaijani].
- Mamedova, A. Z. (1990). *Musical miniatures of Azerbaijan*. Baku: “Elm”. [In Russian].
- Mamedova, L. M. (2010). *Choral culture of Azerbaijan*. Baku. [In Russian].
- Efendieva, I. M. (1981). *Azerbaijanian Soviet song*. Baku. [In Russian].

Надійшла до редколегії 09.09.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.10

UDC 78;782/785;784.4

Nijat Pashayev, doctoral student, Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibayli, department "Azerbaijani traditional music and modern technologies", Baku

https://orcid.org/0000-0001-9993-8848

res0980@mail.ru

ISSUES OF MODULATION IN AZERBAIJANI MUGHAMS¹

Researching of the formation of specific structural features in the process of historical development of Azerbaijani mughams attracts attention from the point of view of musicology. Azerbaijani mughams have undergone a great evolution. In this process, their melody, the base of magam, metrorhythmic features, form structure were developed, changed and enriched. From this point of view, the study of mughams is necessary and actual. The author has researched devoted to structural features of mugam dastgahs in Azerbaijani musicology. He explained the importance of modulations in the structure of a number of mughams on the basis of scientific-theoretical provisions put forward in scientific research. At the same time, the author analyzed mughams on the basis of notes and sound recordings and revealed modulated sections in their structure. A number of eponymous sections in the mugam heritage are used in the composition of various mughams, have the importance of transitioning from one magam to another in the chain structure of the dastgah, and serve the development of the compositional structure. Therefore a number of mugam sections have a special place both in the same magam-based mugams and in different magam-based mugam dastgahs: for example, "Araq", "Shikaste-yifars", "Mubarriga", "Nishibi-faraz", "Mukhalif", "Manandi-mukhalif", "Uzzal", "Masihi", "Mowlavi", "Feli", "Tarkib" and so on. Such sections are used in a number of mughams. However, the place and position of each of these sections in mugam dastgahs are different. However, each of these departments has a wide place and position in mugam dastgahs. A number of sections used in Azerbaijani mugam dastgahs are of a dual nature. On the one hand, the section sounds in its own neighborhood in the mughams of the same foundation, depending on its base. On the other hand, this chapter is part of other magam-based mughams and is important for the transition to a new magam.

Keywords: *Azerbaijan, mugam, modulation, composition, musical language.*

Ніджат Пашаєв, докторант, Бакинська музична академія імені Узеіра Гаджібайлі, кафедра «Азербайджанські традиційна музика та сучасні технології», Баку

ПИТАННЯ МОДУЛЯЦІЇ В АЗЕРБАЙДЖАНСЬКИХ МУГАМАХ

Мета дослідження полягає у вивченні мугам дест'ях, виявленні одно-именних розділів мугаму та вивченні шляхів їх застосування. Основною метою дослідження є аналіз питань модуляції та орієнтації в композиційній структурі мугам.

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

Методологія дослідження. Дослідження базується на методі теоретичного та порівняльного аналізу. Водночас загальнотеоретичні принципи етномузикології, науково-теоретичні концепції, розроблені в дослідженнях видатних азербайджанських та зарубіжних музикознавців, важливі як методологічна основа.

Результати. Вивчення використання однойменних розділів у мугам дестгях виявляє різноманітність методів їх застосування. Немало розділів, що використовуються в мугам дестгях, мають подвійну природу. З іншого боку, цей розділ є частиною інших мугам на базі макама і важливий для модуляції до нового макама. У спадщині мугамів кілька однойменних розділів використовуються в складі різних мугам, мають значення переходу від одного макама до іншого в ланцюговій структурі дестгях та слугують для розвитку композиційної структури.

Отже, немало секцій мугамів посідають особливе місце як в одних і тих самих мугамах на базі макама, так і в різних мугам дестгях на базі макама. Усі вони обґрунтовують взаємозв'язки мугам, які мають свої структурні особливості.

Новизна. Це перша спроба зрозуміти, що вивчення використання однойменних розділів у мугам дестгях виявляє різноманітність методів їх застосування.

Практичне значення. Інформація, що міститься в цій статті, може бути корисною для студентів, учених, дослідників азербайджанської музикознавчої науки.

Ключові слова: *Азербайджан, мугам, модуляція, композиція, музична мова.*

Problem statement. Azerbaijani mugam dastgahs have a unique structure. If we look at the history of the formation of mugham genres, from the Middle Ages to the present day, the improvement of mugham dastgahs, small mughams, zarbi-mughams in the performance practice, the formation of mughams in the musical treatises of prominent musicologists, mugham tables and curricula of master performers.

Our appeal to this topic is related to the study of the formation of specific structural features in the process of historical development of mugam dastgahs. Features of the musical language of Azerbaijani mughams – the basis of the magam, compositional structure, melody provide rich material for research, allow to reveal important regularities of the musical language of mughams. All this raises the study of mughams in ethnomusicology, the study of their musical language as a topical issue.

Analysis of recent research and publications. The art of mugam has been scientifically studied in the works of the great musicologists of the East – Safiaddin Urmavi (XIII century), Abdulgadir Maragayi (XIV–XV centuries), Mirza bey (XVII century), Mir Mohsun Navvab (XIX century) and others. The problems of historical and theoretical research of mugam dastgahs became widespread in the XX century, the genius composer and

musicologist Uzeyir Hajibeyli (Hajibeyli, 2010; Hajibeyli, 2004), as well as prominent musicologists Mammadsaleh Ismayilov (Ismayilov, 1984; Ismayilov, 1991), Ramiz Zohrab (Zohrabov, 2013) are reflected in their scientific work. In addition, musicologists Afrasiyab Badalbeyli (Badalbeyli, 2017), Elkhan Babayev (Babayev, 1990), Nariman Mammadov (Mammadov, 1991), Gulnaz Abdullazade (Abdullazade, 1983), Rena Mammadova (Mamedova, 2002) studied various issues of mugam instruments., Sanuber Bagirova (Bagirova, 2007), Akif Guliyev (Guliyev, 2009) and others.

Discussion. Mugham has existed in the oral traditional music of the peoples of the Middle East for centuries and has been formed in each school of music performance in its own way. The main sources in the study of the mugam art are notes and sound recordings. Sound recording is an important work in traditional Azerbaijani music. Mugham notes appeared only in the 20th century. Currently, there are a number of mugams in several versions. The recording of mughams on CD–DVD discs and the publication of notes with modern technical means ensure their preservation and transmission to future generations with all their richness.

The structural features of the mugam dastgah have been characterized in the scientific literature. In the scientific-fundamental work “Fundamentals of Azerbaijani folk music” U. Hajibeyli gave the historical-theoretical character of the art of mugam and wrote: “The musical culture of the peoples of the Middle East reached its peak in the fourteenth century and proudly rose in the form of a «building» (dastgah) with twelve columns and six towers ...” (Hajibeyli, 2010a, p. 18).

After he gave information about the development of the mugam dastgah, noting that after the fourteenth century, the peoples of the Middle East, using the valuable pieces of this “music building” that had collapsed, built a new “musical barracks” in their own distinctive style, each with its own “magam building” (Hajibeyli, 2010b, p. 19). The main feature of U. Hajibeyli’s opinion is that mugham pieces are made of “lad construction” accessories. According to U. Hajibeyli, magam is the main creative material of mugam. He theoretically substantiated this opinion in the book “Fundamentals of Azerbaijani folk music”. U. Hajibeyli considered the structure of the instrument to be a direct product of singers and musicians, a work created by their thinking and imagination. U. Hajibeyli emphasized that musicians have polished a great wealth like mugham for centuries, passed it down from generation to generation with memory, and brought the secrets of mastery in this field to our days. Thus, according to U. Hajibeyli, mugam is a genre with serious structural features formed in the works of professional musicians. Works of this genre are based on various scenes. M. Ismayilov have written: “If we compare mugam in a figurative language with a magnificent building,

then the magam is the frame of the music building and is the chest. The various sections and corners that make up mughams can represent the pillars of building. The melism types such as *trel* (*zangula*), *mordent*, *forshlag*, “*lal barmag*” used in mugam consist of ornaments that adorn the musical structure. Finally, various expression tools such as repetition, sequencing method, element of variation in the structure of mugam melody, up and down transfer of musical expressions in quartet, quintet and octave intervals are building materials used in the construction of “buildings” (Ismayilov, 1984a, p. 58). Then M. Ismayilov described the passages inside the mugam set as follows: “One of the principles in the organization of mughams in terms of form (formation of sections) is the transfer of the same magam (as well as certain melodies) one octave higher, fifth or fourth intervals. In some cases, the top fourth or fifth tone of the magam changes its tonality by becoming an independent fluid, and thus modulation or direction is formed within the magam” (Ismayilov, 1984b, p. 98).

As can be seen, M. Ismayilov emphasizes the importance of modulation and orientation in the structure of the *dastgah*, emphasizing the importance of the transfer of magam in their formation.

At the same time, he notes that the main musical material of mugam is based on its previous three or four sections: the sections referring to the *maye* of the magam (T), the upper fourth of the *maye* (S) and the fifth (D). In the structure of the mugam, these sections are repeated one octave above, changing melodically and rhythmically. Thus, M. Ismayilov pointed out that the structure of the mugam set consists of two large parts — exposition and reprise, noting that it is close to the “*Sonata-allegro*” form, and thus opens a direct path to the symphony of mughams. R. Zohrabov considers the instrument to be a large series or multi-part musical work with a colorful content and a single magam system, exhaustive and perfect form, and writes that “the sequence of sections and corners on the basis of logical principle is the main quality of the *dastgah*” (Zohrabov, 2013a, p. 144). According to R. Zohrabov, all mugam *dastgahs* have a unified system in terms of composition. Numerous instrumental parts and vocal-instrumental sections are combined in a exhaustive, improved system. He characterises the mugam instrument as a series of multi-part musical works created by professional singers and musicians in a exhaustive and perfect form. R. Zohrabov shows the sequence of components in the machine as follows: *daramad*, *bardasht*, *maye*, *tasnif* or *color*. Subsequent mugham sections (including corners and sounds) are sequenced by *tasnif* and *color*. This structure is traditional for all mugham *dastgahs*. One of the interesting aspects of R. Zohrabov’s research on the structure of the mugam *dastgah* is the discovery of the chain structure of the mugam *dastgah* and its description in the form of micro-series. He

have written: “Several sections in dastgah, corners, voices, tasnif, colors and dirings create 2–5 microseries” (Zohrabov, 2013b, p. 156).

R. Zohrabov expressed his views on the “Rast” mugam dastgah. Addressing these views, we must say that the scientist has divided the composition of the “Rast” mugam dastgah into three micro-series: The first micro-series — “Daramad”, “Bardasht”, “Mayeyi-rast”, “Ushshag”, “Husseini”, “Rang”.

II micro-series — “Vilayati”, “Shikasteyi-Fars”, “Dilkesh”, “Kurdish”, “Rang” or “Tasnif”.

III micro-series — “Araq”, “Panjgah”, “Kichik Rak”, “Garayi”, “Rasta ayag” (cadence) (Zohrabov, 2013c, p. 156).

This research of R. Zohrabov can be applied in all mugham dastgahs, systematizing the general compositional structure of mugam. One of the interesting aspects here is the substantiation of the transitions from the main magam manifested in mugham to other magams. All scientific theoretical views show that the transitions within the mugham dastgahs are carried out on the basis of step-by-step. This is an important condition for the formation of mugham.

A number of eponymous sections in the mugam heritage are used in the composition of various mughams, have the importance of moving from one magam to another in the chain structure of the dastgah, and serve the development of the compositional structure. From this point of view, a number of mugham sections have a special place both in the same magam-based mughams and in different magam-based mughams: for example, “Iraq”, “Shikasteyi-fars”, “Mubarriga”, “Nishibi-faraz”, “Mukhalif”, “Manandi-mukhalif”, “Uzzal”, “Masihi”, “Mowlavi”, “Feli”, “Tarkib” and so on. Such sections are used in a number of mughams. However, the place and position of each of these sections in mugham dastgahs is different. The study of the application of mugham sections of the same name on the dastgahs can be carried out in two directions: first, the use of the same name sections in mugham families; The second is to study the use of eponymous sections in mughams based on different magams. All this allows us to justify the issues of modulation and direction in mugham compositions. Consider the use of eponymous sections in mugham families. In the mugam heritage, the repetition of a number of sections in the mugham dastgahs belonging to the “Rast”, “Shur”, “Segah” mugham families shows itself. One of them is “Iraq” mugam section. This section is based on the magam of Rast. It sounds at the culmination of “Rast” mugam dastgah. The musical content of “Araq” is an octave repetition of the theme of the “Maya Rast” section. The theme of “Maya Rast” is the main theme of the mugam at the beginning of the mugam, which forms the basis of the composition. The variant of this

theme is first sounded in “Bardasht”, in the high register, and then widely developed in the “Maya Rast” section. The same theme is given at the culmination of mugam. “Bardasht” and “Iraq” sections sound at the same level. While Bardasht is the starting magam for development, Maya Rast is interpreted as the foundation, and Iraq is interpreted as the high and final stage of development. If we divide the compositional structure of the mugam dastgah into three stages, the first of them is the Maya stage consisting of “Bardasht”, “Maya Rast” and “Ushshag” and “Husseini” departments built around the maya, the second — “Vilayati”, “Dilkesh», “Kurdu”, “Shikasteyi-fars” is a stage of development based on shur and segah magam transitions, and the third is the culmination, reprise and final stage based on the main magam, consisting of “Araq”, “Rak”, “Panjgah”, “Qarayi” sections and corners.

As can be seen, the main task of the “Araq” section is to provide the culmination and reprise of the dastgah. This aspect is also reflected in other mughams based on rast magam. Thus, in terms of magam-tonality, the “Iraq” section of the “Mahur-Hindi” mugam, based on the maya “do” rasta, a quarter higher than the “Rast” mugam, reflects the stage of climax and repetition, respectively, based on the octave of Maya. In the “Orta Mahur” mugam, which is based on the “fa” maya, the “Araq” section is no longer used because it has a very high register due to its sound.

The use of the “Iraq» section in mughams including to the “Shur” and “Segah” mugham families has other qualities. Shur maqam-based mughams are used in the “Rahab” mugam from the “Iraq” section.

In this case, “Iraq” — as a section based on the magam of rast, has the importance of modulation in the composition of “Rahab”. In the “Rahab” mugam, after the “Maya” section, with the development of the “Shikasteyi-Fars” and “Araq” sections, there is a transition from the shur to the sega and rasta, and then the shur ends.

Thus, in the “Rahab” mugam, the “Araq” section is characterized not as a climax and reprise, but as a section that reflects the transitions in the development and preparation for the culmination of the mugam. In modern times, the “Araq” section is not used in mughams belonging to the “Segah” mugam family. However, in the mugham programs of the early twentieth century, the “Araq” section is found in the “Segah” mugam. In this case, the department is important to move from the segah to the rast.

Thus, the “Iraq” section — used in the composition of mughams based on the same magam and different magams, has a different position due to its position and importance: in rast magam-based mughams, the “Araq” section performs the culmination and reprise of the maqam, while in the shur and segah maqam-based mughams, the “Araq” section is of modular importance.

One of the most widely used sections in the mugham heritage as part of various mughams is “Shikasteyi-fars”. This section is based on the magam

of segah. In the mughams of the Segah family, Shikasteyi-fars is the largest and most important branch after the Maya section. The melodic structure of the “Shikasteyi-Fars” section refers to the VI stage in the sound sequence of the segah magam, in the process of development the cadences of melodic sentences are completed mainly in the VI stage and finally in the IV stage (maya). This section can be characterized as a new stage in the development of mugam after “Maya”. However, it should be noted that the “Shikasteyi-Fars” section is reflected not only in the segah maqam-based mughams, but also as the eponymous section used in mugams based on different magams. Thus, from the “Shikasteyi-Fars” section, “Rast” and “Shur” mughams are used in the mughams of the mugham families during the transition to the segah magam, in other words, in these mughams, “Shikasteyi-fars” represents the “Segah” mugam and “segah” becomes a factor that shapes the “environment”. From this point of view, “Shikasteyi-fars” can be characterized as a section of modulation importance.

The structure of “Rast” mugam dastgah consists of three stages of development. In the first stage, after the sections concentrated around the liquid of the mugam, in the second stage, the transitions from the rasta to the shur and segah points show themselves. The Shikasteyi-Fars section is used to go directly to the sega, which creates the Segah atmosphere within the Rast mugam. Then, in the third stage of the mugam, the culmination and reprise manifests itself by returning to the point of encounter. Such a rast-segah-rast modulation plan is also reflected in other rast-based mughams such as Mahur Hindi and Orta Mahur. In «Shur» point-based mughams, the “Shikasteyi-fars” section is of modular importance. In the middle part of the “Rast” mugam, the transitions to the moments of shur and segah are traditional. Modulation to the council point is carried out in the “Vilayati” section, as well as in the «Dilkesh» and «Kurdi» departments. *The “Shikasteyi-fars” section is used in connection with the modulation of the Segah point.* In this case, the modulation manifests itself from the right point to the upper third of the segah. Characterizing this section, M. Ismayilov notes that the melody of the “Shikasteyi-fars” section is based on the diatonic stages of the moment, referring to the VIII step of the moment (Ismayilov, 1991, p. 9). The transition process takes place by walking on the steps of the point of reference, referring to the steps VIII and VI of the point. The sixth stage of the truth becomes the liquid of the segah, the fourth stage. In the third case, the modulation of rastga-segaha is formed as a regular feature of mughams. Thus, from the “left” tense to the “si” tense sega, from the “do” tense to the “mi” tense sega, and so on is traditional. The transition from one point to another within a mugham also changes its musical content. Uzeyir Hajibeyli in his article “On the music of the Azerbaijani Turks” described the transition

from right to left as follows: : ““The return of Shikasteysi-fars”, which is based on “Segah” and “Segah” in the middle of “Rast”, to “Rast” again declares the victory of the mind over the emotion” (Hajibeyli, 2005, p. 39).

Thus, the “Shikasteysi-Fars” department, established at the moment of segah, serves to enrich the content and emotional nature of the device by creating a transition to the segah environment within the “Rast” mugam. At the same time, the “Shikasteysi-fars” mugam section is noteworthy as a section that is important for the transition to the segah mugam in mughams based on different magams.

In the structure of “Shur” mugam, the transitions to rast and segah are also important, and these modulations are carried out through the relevant sections. When describing the structure of “Shur” mugam, we can note three stages in the basis of magam and melodic development. The first stage consists of “Bardasht”, “Mayeyi-Shur”, “Shur Shahnaz” sections based on the capital stage of the Shur mugam. These sections are performed one after another, forming the basis of the momentum and melodic development of “Shur” mugam. At the same time, the melody of these sections is characterized by common features in terms of reference levels and cadence features of the same magam. In this part, “Bardasht” and “Maya” sections are built in the main magam-tone (“left” council). The “Shur Shahnaz” section is based on the shur magam-tone (“do” shur) in relation to the quartet.

In the second stage of the development of mugam, modulated transitions to other magams are reflected. These transitions are carried out through the “Bayati-Turk” (“Bayati-Gajar”) sections based on the rast magam and the “Shikasteysi-fars” (“Mubarriga”, “Ashiran”) sections based on the segah magam. As can be seen, although different sections are used during the modulation of the shur rasta, the transition to the segah magam traditionally takes place through the “Shikasteysi-fars” section.

The third stage of development of mugam is its culmination. This stage is characterized by the return of the main tone of the magam to a new level: “Simayi-shams”, “Hijaz”, “Saranj”, “Nishibi-faraz” and complementary cadence. Here, in the “Samayi-Shams” section, the transition to the council point and the return to the magam-based at a new level shows itself. At the same time, with the acquisition of a higher register in the “Hijaz” section, the quintet is transferred to the upper shur point, then in the “Saranj” section again modulation to the segah magam and through the “Nishibi-faraz” section, the main magam-tonal completion is reflected in the “Shur” mugam. It should be noted that during the development stages of “Shur” mugam, modulation to the segah magam is observed twice. In the first case, the transition to the sega takes place through the “Shikasteysi-Fars” section, and in the second case through the “Saranj” section. Although the “Shikasteysifars”

section is used as a traditional means of modulation among mughams, the “Saranj” section is only a section belonging to the “Shur” mugham and is not found in other mughams. Thus, the magam-tonal plan of “Shur” mugham attracts attention with its originality. Similar features can be observed in other mughams. In “Bayati-Shiraz” mugham the transitions to rast and segah magams show themselves. However, in Bayati-Shiraz, the transition to the rasta is carried out through the Khavaran section, which is close to the Araq department in terms of music content. Within the “Rast” mugham, the “Khavaran” section, sounding between “Shikasteyi-fars” and “Araq”, has a kind of transition from segah to rasta. “Khavaran”, which sounded after “Shikasteyi-Fars”, shows itself as the section that prepares the culmination of mugham – “Iraq”. In “Bayati-Shiraz” the “Khavaran” section has a different position, and then there is a transition to the sega, “Uzzal” and “Shikasteyi-fars” sections based on the segah magam are sounded. Taking into account the importance of the “Uzzal” section in the “Bayati-Shiraz” mugham, the “Khavaran” section can also be considered as a stage of preparation for the culmination of this mugham. As can be seen, within a number of mughams, modulations to rast and segah magams are performed in traditional ways. Taking into account the importance of the “Uzzal” section in the “Bayati-Shiraz” mugham, the “Khavaran” section can also be considered as a stage of preparation for the culmination of this mugham. As can be seen, within a number of mughams, modulations to rast and segah moments are performed in traditional ways. At the culmination of the Bayati-Shiraz mugham, after the Uzzal section, the Shikasteyi-Fars section is included to expand the walks on the segah magam and increase the effect of the segah magam. Thus, the “Shikasteyi-Fars” section is reflected not as a means of transition, but as a means of strengthening the position of the segah magam in the magam-tonal plan of mugham. Thus, if these sections are used together in “Bayati-Shiraz” mugham, in some mughams, for example, in “Chahargah”, and in some cases in “Humayun”, “Uzzal” section characterizes the transition to segah. There are three stages of development in the structure of “Chahargah” mugham. The first stage of development of mugham covers the following sections: “Bardasht”, “Mayeyi-Chahargah”, “Basta-Nigar”. At this stage, the magams-tonality plan reflects the sections related to the capital stage, and the main magam-tonality (“do” chahargah) is strengthened. The second stage of development of mugham consists of “Hasar”, “Mukhalif” sections, which differ from each other in terms of tone and melodic content. The third stage of development of mugham consists of “Mansuriyya” and “Uzzal” sections, and at the culmination is characterized by the return of “Chahargah” mugham to a new level. However, the application of the “Uzzal” section characterizes the modulation of the segah magam at the peak of the development of mugham.

Results. Thus, the study of the use of eponymous sections in mugham dastgahs reveals the diversity of their methods of application. A number of sections used in mugam dastgahs are of a dual nature. A number of sections used in Azerbaijani mugam dastgahs are of a dual nature. On the other hand, this section is part of other magam-based mughams, and the new magam is of modulation importance. A number of eponymous sections in the mugam heritage are used in the composition of various mughams, have the importance of moving from one magam to another in the chain structure of the dastgah, and serve the development of the compositional structure. Therefore a number of mugham sections have a special place both in the same magam-based mugams and in different magam-based mugam dastgahs. All of them justify the interrelationships of mughams, which have their own structural features.

References

- Babaev, E. A. (1990). *The rhythm of the Azerbaijani dastgah*. Baku: Ishyg. [In Russian].
- Badalbeyli, A. B. (2017). *Detailed monographic music dictionary*. Baku. [In Azerbaijani].
- Hajibeyli, U. A. (2010). *Basics of Azerbaijani folk music*. Baku: "Apostrophe" printing house. [In Azerbaijani].
- Hajibeyli, U. A. (2004). *Selected works* (In 2 volumes, I part). Baku. [In Azerbaijani].
- Hajibeyli, U. A. (2005). *About the music of Azerbaijani Turks*. Baku. [In Azerbaijani].
- Ismayilov, M. C. (1984). *Genres of Azerbaijani folk music*. Baku: Ishyg. [In Azerbaijani].
- Ismayilov, M. C. (1991). *Scientific-methodical essays on the theory of moment and mugam of Azerbaijani folk music*. Baku: Elm. [In Azerbaijani].
- Mammadov, N. H. (1981). *Azerbaijani mugam. Azerbaijani folk music. Essays*. Baku: Science. [In Azerbaijani].
- Zöhrabov, R. F. (2013). *Azerbaijani mughams*. Baku: Education. [In Azerbaijani].
- Abdullazade, G. A. (1983). *Philosophical essence of Azerbaijani mugams*. Baku: Yazychi. [In Russian].
- Bagirova, S. Yu. (2007). *Azerbaijani mugam (articles, studies, reports)*. Baku: Elm. [In Russian].
- Guliev, A. N. (2009). *Principles of Contrast in the Musical Drama of Azerbaijani Mugham*. Baku. [In Russian].
- Mamedova, R. A. (2002). *Azerbaijani mugham*. Baku: Elm. [In Russian].

Надійшла до редколегії 09.09.2020 р.

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.11>

UDC 78;782/785;784.4

Sevinj Rustamova, Ganja State University (Azerbaijan), doctoral student of "Music" department, Ganja

<https://orcid.org/0000-0001-7173-0359>

rahimr0909@gmail.com

THE AZERBAIJANIAN POET MAHSATI GANJAVI'S OEUVRE AND MUSIC¹

The article deals with the role of Mahsati Ganjavi in the history of Azerbaijanian culture and music, as well as to analyze the works of Azerbaijanian musicians dedicated to Mahsati Ganjavi and study its connection with music culture. A number of research cases and field for studying creativity of Azerbaijanian poetess has been inductively generalized at the theoretical level as a representation of the literary approach. Mahsati Ganjavi, one of the most skilful rubai masters of 12th century Azerbaijanian poetry, is known as one of the progressive poets of the period. Her poems express deep love for man and his feelings, and reflect such qualities as sincerity, naturalness, vitality and imagery. It is important to study issues related to music in the work of Mahsati Ganjavi, to expand the study of Mahsati's work in terms of studying the role of Mahsati as a poet and musician in the music culture of the Middle Ages, and revealing her views on music reflected in her poems. This is the first attempt to understand that these works prove once again that the deep connection between poetry and music in the works of Mahsati Ganjavi shows itself and conveys her musical poetic world to our contemporaries.

Keywords: *Mahsati Ganjavi, poetry, music, rubai, romance.*

Севіндж Рустамова, докторант кафедри «Музика», Гянджинський державний університет (Азербайджан), Гянджа

ТВОРЧІСТЬ АЗЕРБАЙДЖАНСЬКОЇ ПОЕТЕСИ МЕХСЕТІ ГЯНДЖЕВІ ТА МУЗИКА

Метою дослідження є вивчення ролі Мехсеті Гянджеві в історії азербайджанської культури й музики, а також аналіз творів азербайджанських музикантів, присвячених Мехсеті Гянджеві, та розгляд її зв'язку з музичною культурою.

Методологія дослідження. Немало дослідницьких напрямів, які мали на меті вивчення творчості азербайджанської поетеси, індуктивно узагальнено на теоретичному рівні як репрезентація літературного підходу.

Результати. Мехсеті Гянджеві, одна з найкращих майстринь рубаї азербайджанської поезії XII ст., відома як одна з прогресивних поетес того часу. Її вірші виражають глибоку любов до людини та її почуттів, а також відображають такі якості, як щирість, природність, життєвість і образність. Означений широкий опис людської краси та почуттів у віршах Мехсеті Гянджеві засвідчує відданість поетеси життю й гуманізму. Її вірші — вираження щирих почуттів, живих, справжніх людських стосунків.

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

Важливо розглянути питання, пов'язані з музикою, у творчості Мехсеті Гянджеві, розширити вивчення її творчості з точки зору вивчення ролі аналізованої персони як поетеси і музикантки в музичній культурі Середньовіччя, означити її погляди на музику, відображені у віршах. Згідно з дослідженнями, Мехсеті Гянджеві акомпанувала собі на сопілці, читаючи рубаї, які вона складала на поетичних зібраннях. У цьому контексті вона відома як одна з найталановитіших музикантів свого часу. Залучення до музики також вплинуло на її поезію. У своїх віршах вона описувала музичні інструменти, а також музичні жанри за допомогою поетичної виразності. Згадуючи про музичні твори, присвячені Мехсеті Гянджеві, слід зазначити, що їх тема та зміст є ліричними. Ліризм, притаманний усім творам поетеси, також відображається в музичному втіленні її творів та особистості.

Новизна. Це перша спроба зрозуміти, що ці твори ще раз доводять: глибокий зв'язок між поезією та музикою у творах Мехсеті Гянджеві проявляється і передає її музичний поетичний світ нашим сучасникам.

Практичне значення. Інформація в цій статті може бути корисною для студентів, учених, дослідників азербайджанської літератури.

Ключові слова: *Мехсеті Гянджеві, поезія, музика, рубаї, романтика.*

Problem statement. In 2013, the 900th anniversary of Mahsati Ganjavi was celebrated worldwide by UNESCO. The 900th anniversary of the poetess Mahsati Ganjavi, who contributed to the development of Azerbaijani poetry, was marked with great solemnity by the order of President of the Republic of Azerbaijan Ilham Aliyev. With the support of the Heydar Aliyev Foundation, events dedicated to the 900th anniversary of Mahsati Ganjavi were held in the French capital and a number of cities in 2013–2014. The Heydar Aliyev Foundation opened the Ganja Mahsati Ganjavi Center, published Mahsati Ganjavi's Rubai (translated by Nigar Rafibeyli), research works on the poetess (Rafael Huseynov's "Mahsati Ganjavi" – in 7 languages), a CD of songs written to her words (Pika Akhundova – to Mahsati Ganjavi) songs and romances) were introduced, exhibitions were organized. All this gives impetus to the study of Mahsati Ganjavi's legacy.

Analysis of recent research and publications. The books such as "The new return of Gozel Mahsati. Mahsati Ganjavi songs. Mahsati Ganjavi's rubai in Rafael Huseynov's Persian translations and Rizvan Sadirkhanov's compositions" by Rafael Huseynov; "Mahsati Ganjavi. Rubai" translated by N. Rafibeyli and H. Yusifli (2013). "The world of music of Mahsati Ganjavi" by Sevdal Gurbanliyeva are valuable sources in this direction.

The purpose of the article. The research is based on the historical-theoretical method. At the same time, the scientific-theoretical views of various researchers were accepted as a methodological basis.

Discussion. The Azerbaijani school of poetry, which reached the peak of its development in the XI–XIII centuries, was famous for such well-known masters as Nizami Ganjavi, Abul-ula Ganjavi, Afzaladdin Khagani,

Falaki Shirvani, Mujiraddin Beylagani. Persian, which was preferred by both the Turkic-speaking Seljuk rulers and the Atabeys and Shirvanshahs as a language of instruction in their palaces, owes its development and improvement to the Azerbaijanian poetic school, and especially to the great Nizami. Nizami's "Khamasa", one of the most valuable pearls of world literature, is considered the peak of the Eastern Renaissance. Along with Nizami, the work of his great contemporary Mahsati Ganjavi was an important stage in the development of Azerbaijanian culture in the study of the Middle Ages. It is no coincidence that Nizami's poem "Khosrov and Shirin" contains lines about Mahsati. This is due to Nizami's value to her poetry. At the same time, the work of Mahsati Ganjavi in medieval Azerbaijanian culture, along with enriching Azerbaijanian poetry, also influenced the musical culture.

Very little is known about the personal life of Azerbaijanian poet Mahsati Ganjavi. According to research, Mahsati Ganjavi was born in about 1089 in Ganja and lived there until the end of her life – 1160. Mahsati Ganjavi was of Azerbaijanian origin. Her real name was Manija, and she took the name Mahsati as a literary pseudonym. In the sources, the meaning of the word "Mahsati" is interpreted from Persian as "Boyuk khanum", "Ay khanum". She was well educated and well acquainted with Oriental literature and music. She lived in the Kharabat neighborhood of Ganja. She is known as a multi-talented poetess, a beautiful musician, a drummer, and a singer with a beautiful voice. Mahsati took part in poetry meetings and halls of Ganja, demonstrated her literary talent in the palace of Sultan Mahmud and Sultan Sanjar.

R. Huseynov writes about it: "Almost all creative activity related to Ganja environment, Mahsati visited Balkh, Merv, Nishapur in different years. Mahsati was famous as a poetess during the reign of Sultan Muhammad and his son Muqisaddin II Mahmud, and later she was invited to the Sultan Sanjar Palace as a guest during her visit to Marwa" (Huseynov, 2013a, p. 5).

Information about the life of the great poetess is mainly taken from the 13th century epic "Mahsati and Amir Ahmad", the manuscripts of which are kept at the Azerbaijan Institute of Manuscripts, Istanbul and London. Recent research by Azerbaijanian literary critics shows that the author of the "Epic" is the 13th century Azerbaijanian poet and scientist Abdullah Jovhari Zargar Tabrizi, and the heroes here, including the poet Amir Ahmad, Ganja Shah Sultan Muhammad and Ganja Shah Sultan Mahmud II were real personalities. It is no coincidence that the motives of this saga formed the basis of plays written about Mahsati. At the same time, the motives of this saga were used in operas dedicated to Mahsati.

"Khalil Yusifli, the compiler of the book "Mahsati Ganjavi. Rubai" and the author of the foreword, writes that there are different opinions about this saga: Medieval sources did not present Mahsati as a historical figure

based on the epic “Amir Ahmad and Mahsati”, on the contrary, an as-yet-unknown author composed a saga based on the legends of the poetess, a historical figure, and her poems. In this saga, not only a certain part of the Rubai referred to by Mahsati herself, but also some poems recited in the language of other characters belong to this beautiful Azerbaijani poetess. This is confirmed by the poems of Mahsati, who have recently been found in a number of authoritative sources” (Mahsati Ganjavi, 2004, p. 35–36).

In world poetry, Mahsati Ganjavi is known as a powerful master of rubai. According to various sources, she has about two hundred rubais and several lyrical poems. “Rubai has always been loved as one of the most popular genres of Eastern poetry. The rubai, which covers a wide range of topics, has been written since the eighth century, and few poets have been found in the Middle East in the last 13 centuries who have not tried to write rubai. However, the greatest fame in this vast sea of rubai was the fate of two poets, who were considered the best masters of rubai: Omar Khayyam and Mahsati Ganjavi” (Huseynov, 2013b, p. 5).

For 9 centuries, Mahsati’s “rubai”s have been imitating people’s tastes and refreshing their souls for generations. She awakens the love of life with her philosophical depths, encourages people to be optimistic and inspired by the beauties of the world. “Mahsati rubais have a unique philosophical weight. The poetess’s thoughts on man, human destiny and time also turn into delicate verses. Mahsati is one of the first ambassadors of free thought in Azerbaijani poetry. In her rubais, she described the most sensitive sociopolitical concerns of the time, whipped injustice, hypocrisy, inequality, and the shortcomings of the time” (Huseynov, 2013c, p. 6).

Mahsati created beautiful examples of the poetic genre of Shahrashub (Shahrangiz), mainly praising simple workers, masters of various professions and arts. She became famous as a representative of the new urban poetry, which glorified the images of artists, poets and singers in her poems.

Mahsati was a member of the Sufi Akhi sect. It is known that Sufis often used figurative language to protect themselves from the persecution of orthodox Muslim clerics. According to the traditions of this sect, Mahsati also preferred to use the word figuratively. In purely Sufi poetry, the covenants shown to the understanding of God are equated with love, and God himself is called a friend and companion. A Sufi is likened to either a lover or a drunkard. According to this terminology, the state of ecstasy of the Sufi is called the place of concentration, the place where the representatives of the sect are concentrated, the tavern. Most Sufis attend their meetings instead of the mosque, replacing the reading of hadiths with listening to poetry in the ruins, reciting oriental verses, and dancing. For this reason,

in Mahsati's poems, hospitality, music and dance parties, wine and love are praised, which is one of the main features of Sufi poetry.

The study of the relationship of Mahsati Ganjavi's work with music culture can be approached in two ways: first, the study of Mahsati's work as a musician and his views on music based on her work and research dedicated to her; second, to analyze the musical works of composers based on Mahsati's work. Research in both directions reveals interesting results. The basis of Mahsati Ganjavi's work is rubai. It is known from researches that Mahsati memorized the languages of these rubais in her time. At the same time, Mahsati herself, known as a skilled musician, enlivened the assembly of poets by playing and singing her poems to the accompaniment of a flute.

At the same time, it is possible to learn Mahsati Ganjavi's views on music from the study of her rubais. For example, in Mahsati's poems, she likens the ripple of beautiful girl's hair to a dance. In another rubai, when she says, "Zülfün təzənə, neydir o şümşad qamət" she likens the figure of a beautiful girl to a ney instrument with a long proportionate structure. Tazana is a plectrum for playing stringed instruments, which the poet compares to beautiful hair. One of Mahsati's rubai also reflects the singer's ghazal singing in the assembly. Describing the assembly of kings, the poet shows that the chang and ney are always played. Mahsati mentions musical instruments such as chang, ney, barbat and rubab in her poems. We come across the names of all these musical instruments within a rubai.

Concepts such as mey and wine are widely used in Mahsati's ghazals. However, we believe that Mahsati's work should be interpreted in the context of Sufism. There are direct signs of this in her poems.

As can be seen, the information that reflects the musical culture in Mahsati's rubai is valuable as one of the sources of information about the musical life of that period.

In the twentieth century, the work of Mahsati Ganjavi attracted the attention of composers. We can mention three operas dedicated to Mahsati Ganjavi called "Mahsati", the first of which belonged to Ertogrul Javid and remained unfinished; the second opera was composed by composer Elnara Dadashova in 1996, but was not staged; The third opera was created by Pika Akhundova and staged in 2019 at the Azerbaijan State Opera and Ballet Theater. The librettos of the mentioned operas are connected with the life of Mahsati Ganjavi. The composers created a plot line using the motives of the epos "Mahsati and Amir Ahmad" about the life of Mahsati. From this point of view, the events in the mentioned operas are connected with the love of Mahsati and Amir Ahmad, their way of life, their environment, the culture of the time, their receptions in the royal palaces, the poet's creative achievements. However, there are some differences between the saga and

the opera libretto. We can note this based on the libretto of P. Akhundova's opera "Mahsati".

The opera begins with a love affair between Manija and Amir Ahmad. As it is known from the content of the saga, Amir Khatib, the son of Ganja Khatib, fell in love with her and came to her house in Kharabat district of Ganja. Amir Ahmed sees Mahsati here surrounded by 40 delicate girls. They play ney, chang, tambourine, sing and dance. It describes Mahsati writing poetry, playing many instruments, singing, and taking music and dance classes.

Manija's question to the poet as musician and chess player reached the Ganja Sultan, she was invited to the palace. At one meeting, Sultan Sanjar's attention was drawn to a quote she had made abruptly about a sudden snowfall: "Göylər sənə gümüşü xalça göndərib ki, atının nalı bulanmasın" ("The heavens have sent you a silver carpet so that your horse's hooves will not get dirty"). After hearing this rubai, the Sultan rewarded the poet with the title "Ma-histi" ("Greatest") and accepted her into his close circle.

The story tells more about the lives of Mahsati and Amir Ahmad. They move away from the palace and into different cities. Mahsati is respected everywhere as a poetess. They live to old age and die. In the opera, these stories are abbreviated, and Manija's meeting with Sultan Sanjar in the palace is given in a slightly modified form. So, when Sultan Sanjar offered Mahsati to stay in the palace, she rejected. Enraged, the king threw her into prison. Amir Ahmad was arrested and punished when he secretly came to see Mahsati in prison. They both perish and are reunited in a world of spiritual dreams.

Apparently, the main goal of the composer was to depict the happy moments of the poetess's life and death in a one-act opera. In the libretto, the main conflict points of the epos "Mahsati and Amir Ahmad" were selected and formed the basis of the dramatic plot line.

In general, in the operas, the authors sang about Mahsati's life and career in accordance with their thinking and musical style. From this point of view, although the musical content of operas is different, they belong to the genre of lyrical-dramatic opera due to their general character.

It should be noted that Mahsati's life and work are also reflected in the plays. Music plays an important role in these works. Among them: music written by Shafiqa Akhundova for Mammadhuseyn Tahmasib's play "In the world of rabbis", music written by Mammad Alakbarov for Kamala Agayeva's performance "Mahsati". Examples of song genres predominate in the music recorded for the performances. This is not accidental, because Mahsati Ganjavi's rubais are musical in terms of their poetic features. Therefore, the content of the rubais seems to pave the way for their musical embodiment. From this point of view, we can include the music written by the composers

for theatrical performances in the list of musical works dedicated to Mahsati Ganjavi.

The words of Mahsati Ganjavi have been written to number of vocal works. The song “Bu Dunya” written by composer Ogtay Kazimi to the words of Mahsati Ganjavi is widely spread in the repertoire of singers. Mahsati’s famous rubais were used in this song.

We can show 5 romances composed by composer Rizvan Sadirkhanov to 14 rubais translated poetically from Persian into Azerbaijanian by literary scholar Rafael Huseynov. The romances written by R. Sadirkhanov to the words of Mahsati are as follows: “Hicrinlə...”, “Məhsətiyəm”, “Həmdəm olduğumuz”, “Mələklər...”, “O Ay camalına...” (Songs of Mahsati Ganjavi).

Composer Pika Akhundova’s romances to the words of Mahsati Ganjavi — “Ey gül”, “Mənim tək yanan harda var”, “Könlümə yar oldu bu gecə dilbər”, “Soruşma”, “Rəhm eylə”, “Şəhla gözlüm” should be noted. On the occasion of the 900th anniversary of Mahsati Ganjavi, a CD of romances written by P. Akhundova to the words of Mahsati was published by the Heydar Aliyev Foundation. These romances were successfully performed by People’s Artist Samir Jafarov at a concert in Reims and Mulhouse, France.

The poetic features of Mahsati’s rubais are fully reflected in the field of vocal lyrics — romances. The composer’s melodies of different content and colorful character sound very harmonious and fresh. The emotional, heartfelt melodies of the romances are vocal in nature. The musical form of the romance attracts attention with its interesting features in terms of melody, harmony, rhythm, and national features. Their research provides a basis for revealing the main features of the vocal style of composers, revealing their artistic qualities. The melodies created by the composers are very readable, impressive and memorable. Vocal melodies of romances as a means of lyrical expression embody the inner feelings, ideas and thoughts of the poet Mahsati.

It is worth to note two choral works based on Mahsati’s rubai. Composer Faig Nagiyev’s “Şamın nalesi” and Sevda Gurbanaliyeva’s “Kharabat” (Ruin) choirs attract attention with their interesting features in terms of the unity of words and music. Faig Nagiyev’s “Şamın nalesi” uses two rubais, which reflect the burning of a candle in the content of the capella chorus. The choir is remarkable in terms of musical solution. The composer created a unique image of the flame of the candle, using the performance of choral sounds to embody the burning of the candle in the music.

The choir “Kharabat” composed by Sevda Gurbanaliyeva on the basis of Mahsati’s poems brings to life the image of the poet and embodies her delicate poetic thoughts. It is no coincidence that the choir is called “Ruin”. Thus, this neighborhood mentioned in Mahsati’s biography is known as a

neighborhood of famous artists in Ganja. S. Gurbanaliyeva writes about this: “The creative environment resembling the spirit of Ganja’s Kharabat neighborhood, conversations of people of science, literature and art, and Sufi meetings held here played an important role in the growth of Mahsati Ganjavi as a famous poetess and musician” (Gurbanaliyeva, 2013, p. 10). The “Kharabat” choir used two of Mahsati’s rubais, both of which are dedicated to the description of Kharabat and its spiritual and cultural significance in people’s lives.

As can be seen, the musical works written in the words of Mahsati Ganjavi are different by genre, covering musical-stage works – opera, music for theatrical performances, as well as vocal music genres – songs, romances and choirs. In these works, using the works of Mahsati Ganjavi, the image of the poet, the atmosphere of her time, her thoughts and feelings were revived.

Especially in vocal works, the peculiarities of Mahsati Ganjavi’s work are in harmony with the main stylistic features of the composers. An analysis of the vocal works written in Mahsati’s words in terms of subject matter and genre diversity allows us to reveal the main features of their musical language. From this point of view, it is important in the study of the interaction of poetry and music to discover and generalize the peculiarities of vocal works by studying the basics, melodic and form structure features.

Conclusions. Mahsati Ganjavi, one of the most skilful rubai masters of 12th century Azerbaijanian poetry, is known as one of the progressive poets of the period. Her poems express deep love for man and his feelings, and reflect such qualities as sincerity, naturalness, vitality and imagery. Such a wide description of human beauty and feelings in Mahsati Ganjavi’s poems is not accidental and shows the poetess’s commitment to life and humanism. Her poems are an expression of sincere feelings, lively, real human relationships.

It is important to study issues related to music in the work of Mahsati Ganjavi. It is important to expand the study of Mahsati’s work in terms of studying the role of Mahsati as a poet and musician in the music culture of the Middle Ages, and revealing her views on music reflected in her poems. According to research, Mahsati accompanied herself on the flute while reciting the rubai she composed at poetry gatherings. In this sense, she is known as one of the most talented musicians of her time. Her involvement in music also influenced her poetry. In her poems, she described musical instruments, as well as musical genres, by means of poetic expression. Speaking about the musical works dedicated to Mahsati Ganjavi, it should be noted that their theme and content are lyrical. The lyricism inherent in all of Mahsati’s works is also reflected in the musical embodiment of her works and personality. These works prove once again that the deep connection

between poetry and music in the works of Mahsati Ganjavi shows itself and conveys her musical poetic world to our contemporaries.

References

- Gurbanaliyeva S. (2013). *The world of music of Mahsati Ganjavi*. Ganja: Science. [In Azerbaijani].
- Huseynov R. (2013). *The new return of Gozel Mahsati. Mahsati Ganjavi songs. Mahsati Ganjavi's rubai in Rafael Huseynov's Persian translations and Rizvan Sadirkhanov's compositions*. Baku: East-West. [In Azerbaijani].
- Kh.Yusifli (author of the compilation and foreword) (2004). *Mahsati Ganjavi. Rubai*. N. Rafibeyli and H. Yusifli (Translators). Baku: Leader Publishing House. [In Azerbaijani].
- Mahsati Ganjavi songs. Mahsati Ganjavi's rubai in Rafael Huseynov's Persian translations and Rizvan Sadirkhanov's compositions*. (2013) Baku: East-West. [In Azerbaijani].

Надійшла до редколегії 09.09.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.12

УДК 792.78.027-026.571-044.922](045)

В. О. Бугайова, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, кафедра режисури, Харківська державна академія культури, м. Харків

househappyvip@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-2534-5430

ТРАНСФОРМАЦІЯ ІНСТРУМЕНТАРІЮ ХУДОЖНІХ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ СУЧАСНОГО РЕЖИСЕРА МАСОВИХ ВИДОВИЩ¹

Проаналізовано публікації, у яких досліджено трансформації художніх засобів виразності сучасного режисера масових видовищ. Це дозволило розглянути особливості трьох основних рівнів такої трансформації, а саме: трансформацію такого інструментарію під час постановки традиційних видовищ, зміну цих засобів у їх телевізійній версії і при переміщенні такої телевізійної версії до інтернет-середовища. Охарактеризовано причини означених трансформацій, чия дія спровокована початком розвитку інформаційного капіталізму та змінами в сучасному суспільстві в його художній культурі. Розглянуто особливості використання такого новітнього інструментарію в різних художніх формах і охарактеризовано прийоми, які є відповіддю на виклики сьогодення. Описано групи технологій, які впливають на зазначену трансформацію. Виявлено перспективи осмислення зазначених трансформацій для теоретичної та практичної підготовки сучасних режисерів масових видовищ.

Ключові слова: мистецтвознавство, режисура масових видовищ, засоби художньої виразності, сучасні технології.

V. O. Buhaiova, Ph.D. in Art History, senior lecturer, direction chair, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

TRANSFORMATION OF TOOLS OF ARTISTIC MEANS OF EXPRESSION OF THE MODERN DIRECTOR OF MASS SPECTACLES

The aim of the article is to investigate the main trends in the transformation of artistic means of expression of directing mass spectacles at the present stage.

Research methodology. The author analyzes the publications that study the development of modern mass spectacles and change of tools of their means of expression. Especially valuable are the works of researchers of the direction chair of Kharkiv State Academy of Culture and the research of O. Bondrachuk, leading specialist in the production of modern shows.

Results. Defining the main trends in the transformation of artistic means of expression in directing mass spectacles at the present stage contains of several levels. The objective reason for such transformations is changes in the structure of society, which passes into the phase of post-industrial, information society with appropriate skills, speed of perception of information, saturation of visual and other sensory impressions. This trend has a certain economic basis: the use of digital technology in directing mass spectacles significantly

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

reduces costs. The economic aspect today often becomes decisive for the formation of the budget of a mass spectacle, the identification of its potential technological capabilities. The expressive tools of traditional art forms of mass spectacles have been enriched through the use of digital technologies in traditional art forms. This belongs to the scenography of such mass spectacles (replacement of painted scenery with digital footage, background created by multimedia design technologies), means of staging such shows (use of digital editing light, sound, fragments of photos and videos, etc.). The second level of transformation of this toolkit is the level of directing a spectacle mediated by television and video technologies. A television show requires additional skills from the director. Preliminary photo-visualization and "pilot" shooting of such a show project allows the director to adjust all the elements of the production to the final shooting. The burden on the director of the spectacle increases if the spectacle goes "live". Synchronization of all involved production services with the film crew and the live broadcast director is required. The third level: this is the level of transformation of this toolkit of traditional art forms of mass spectacles, taking into account the mediation of the television theatrical spectacle by the Internet environment of its consumption by the modern viewer.

Novelty. The issue of updating different levels of transformation of artistic means of expression as tools for creating a modern spectacle. Novelty in understanding is the experience of directing techniques under extreme conditions of quarantine.

The practical significance. The study enabled to comprehend the current shift in socio-cultural and scientific practice and discover methodological foundations for further scientific research.

Keywords: *art history, directing of mass spectacles, means of artistic expression, modern technologies.*

Постановка проблеми. Початок ХХІ ст. виявив стрімкий поступ мистецтва й художніх технологій та наближення їх до повсякденної культури суспільства. Зі здобуттям незалежності та сучасною цифровізацією української держави цей поступ зумовив створення багатьох креативних індустрій, які почали потребувати нових компетентностей від режисера масових видовищ. Зміна пропагандистської парадигми на парадигму споживання виявила необхідність не лише зміщення змістових акцентів роботи режисера масових видовищ, але й необхідність оновлення і трансформації художніх засобів виразності масового видовища як такого. Перетворення гомогенної масової культури на гетерогенну, субкультурну актуалізувало задоволення диференційованіших потреб різних прошарків населення, а відтак – переосмислення інструментального набору засобів художньої виразності сучасного режисера масових видовищ.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить, що в науковому дискурсі, дотичному до зазначеної проблеми, доволі глибоко проаналізовано існуючий досвід щодо особливостей режисерської діяльності в структурі масового свята. В усьому масиві наукових досліджень вагоме

місце посідає саме харківська наукова школа досліджень проблем режисури масових видовищ: праці С. Гордеєва, А. Житницького (2005), В. Бугайової, В. Данилової (2009), О. Логвінової (2014), Р. Набокова та ін. Різні аспекти режисерської діяльності у сфері організації та постановки масових видовищ розглянуті в західній літературі, а саме в публікаціях С. Бішопа (2012), Д. Джетса (1993), Дж. Голдблатта (1997), А. Макдоннелла (1999), Е. Шоуна (2001), Д. Уатта (1998) та ін. У російськомовному дискурсі можна виокремити публікації С. Герасимова (2007), С. Маркової (2004), М. Майбороди (2010) та ін. Окремо слід означити надзвичайно важливу працю О. Бондарчука (2020), провідного фахівця міжнародного рівня в організації та проведенні сучасних масових видовищ. Утім, актуальною є проблема переосмислення художніх засобів виразності режисури масових видовищ у контексті сьогодення.

Мета статті — дослідити основні тенденції трансформації художніх засобів виразності режисури масових видовищ на сучасному етапі.

Методологія дослідження ґрунтується на методах, розроблених у працях провідних українських культурологів і мистецтвознавців. Комплексний науковий підхід до осмислення означеної проблеми базується на культурологічному та мистецтвознавчому підходах осмислення оновлення інструментарію художніх засобів виразності в режисерській діяльності на сучасному етапі. Мистецтвознавчий підхід до дослідження проблеми ґрунтується на основних теоретичних і практичних принципах організації режисерської діяльності, які були оновлені провідними дослідниками в сучасному науковому дискурсі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Визначення основних тенденцій трансформації художніх засобів виразності режисури масових видовищ на сучасному етапі передбачає кілька рівнів. Перший: рівень трансформації цього інструментарію традиційних художніх форм масових видовищ з урахуванням тенденцій цифровізації сучасної суспільної комунікації. Другий: рівень трансформації цього інструментарію, опосередкованого телевізійними та відеотехнологіями. Третій: рівень трансформації цього інструментарію традиційних художніх форм масових видовищ з урахуванням опосередкованості телевізійного театралізованого видовища інтернет-серевидищем його споживання сучасним глядачем.

Щодо першого рівня трансформації виразного інструментарію традиційних художніх форм масових видовищ, то можна виокремити об'єктивні та суб'єктивні причини такої трансформації. До об'єктивних можна віднести перехід значної кількості держав, зокрема й України, з індустріальної фази капіталістичного розвитку до цифрової, постіндустріальної, у якій художня культура та індустрії, які до неї входять,

апелюють до цифрових інструментів художньої виразності. Окрім цього, об'єктивною причиною таких трансформацій є зміни в структурі суспільства, яке переходить до фази постіндустріального, інформаційного суспільства з відповідними навичками, швидкістю сприйняття інформації, насиченістю візуальних та інших сенсорних вражень. Ця тенденція має і певне економічне підґрунтя: використання цифрових технологій у режисурі масових видовищ значно зменшує витрати. Економічний аспект нині часто стає визначальним для формування бюджету масового видовища, виявлення його потенційних технологічних можливостей.

Суб'єктивними причинами такої трансформації є зростання компетенцій режисерів масових видовищ, морфологічна диференціація та ускладнення сфери видовищ, прихід у професію покоління Z, формування видовищ як «спеціальних художніх подій» (Данилова, 2009).

Виразний інструментарій традиційних художніх форм масових видовищ збагатився в результаті використання цифрових технологій у традиційних художніх видовищних формах. Це стосується як сценографії таких масових видовищ (заміна мальованих декорацій на цифрові футажі, тло, яке створюється за допомогою технологій мультимедійного дизайну), засобів постановки таких шоу (використання цифрового монтажного світла, звуку, фрагментів фото та відео тощо). Фахова компетентність звукорежисерів, світлорежисерів стає надзвичайно важливою для втілення загальної концепції видовища, адже «художні» світло та звук суттєво підсилюють емоційний вплив на публіку. Окрім того, використання таких технологій дозволяє використовувати не лише інтер'єри під час втілення видовища, але й екстер'єри (малі та великі архітектурні форми, ландшафт тощо). Віджеїнг та відеомапінг, тісна співпраця з режисером відеоконтенту стають необхідною частиною режисури видовища такого типу. Зберігаючи загальні «контури» традиційної драматургічної конструкції, режисер такого масового видовища в результаті використання цифрових технологій має змогу значно підвищити вплив видовища на різні верстви суспільства.

Другий рівень трансформації цього інструментарію — рівень режисури видовища, опосередкованого телевізійними та відеотехнологіями. Шоу на телебаченні потребує додаткових умінь та навичок від режисера. О. Бондарчук звертає увагу на цю відмінність: візуалізація шоу повинна враховувати оптичні можливості багатокамерної зйомки, актуалізацію крупних планів оператором-постановником, концепцію хореографії та сценографії видовища, придатну для передання камерою, тощо (Бондарчук, 2020). Попередня фотовізуалізація та «пілотна» зйомка такого шоу-проєкту дозволяє режисерові корегувати всі елементи постановки до остаточної зйомки. Навантаження на режисера-постановника видовища підсилюється, якщо видовище йде наживо.

Потрібна синхронізація всіх задіяних постановочних служб зі знімальною групою та режисером прямої трансляції. Тобто до всіх можливостей художніх засобів виразності цифрового типу додається оптична опосередкованість телевізійної версії такого видовища, яку повинен ще на стадії підготовки врахувати режисер масового видовища.

Третій рівень: рівень трансформації цього інструментарію традиційних художніх форм масових видовищ з урахуванням опосередкованості телевізійного театралізованого видовища інтернет-середовищем його споживання сучасним глядачем. Коли телевізійна версія масового видовища розпочинає своє існування в інтернет-середовищі, додаються механізми інтерактивного «суспільного споживання» цим дійством. Режисер-постановник, який усвідомлює цей аспект, повинен ще на підготовчому етапі розуміти та мати можливість втілити в структуру видовища елементи, які послугують об'єктом «зворотного зв'язку» для потенційної публіки (Guiraud, 1975). Коментарі в соціальних мережах, інтернет-голосування тощо повинні бути враховані в драматургії шоу та в попередній його організації. Це стосується слоганів, «фішок», інтегрованих у драматургічну структуру, тощо. Якщо це конкурсна художня форма, інтерактивність щодо її сприйняття може бути програмно перенесена в інтернет-середовище.

Трансформація художніх засобів виразності відбувається також залежно від певних жанрових та формотворчих особливостей видовища. Фактично нині виявляється тенденція до жанрової дифузії. Перформативні видовища поєднуються з технологічними інсталяціями, візуальні проекти стають тлом для «розгортання» театральних дійств тощо. На ці трансформації вказує і харківська дослідниця О. Логвінова, характеризуючи тенденцію до синтетичності різних форм театралізованих арт-проектів у сучасній видовищній культурі (від різних театралізованих арт-практик до фешн-шоу та екзотичних «шоу з дельфінами»). Урахування проявів тілесності стає надзвичайно актуальним для фахових спеціальних компетентностей режисера-постановника (Логвінова, 2014).

Окрім зазначених рівнів трансформації художніх засобів виразності, зміни відбуваються в царині концептуалізації змістів таких художніх форм. Поєднання елементів повсякденності з власне художньо-мистецькими змістами виявляють «новітню креативність» режисерського пластичного мислення. Тут можна погодитись з думкою С. Маркової щодо того, що «пластична культура є одним з смислоутворюючих компонентів художньо-педагогічної діяльності режисера театралізованих видовищ» (Маркова, 2014).

Нові суспільні умови існування креативних індустрій (епідемія COVID-19) внесли свої корективи в художні засоби виразності таких

видовищ. По-перше, сценографія видовищ почала враховувати необхідну безпечну дистанцію між публікою та учасниками, між персонажами на сцені або в екстер'єрі. Наприклад, деякі режисери-постановники програмно розпочали розраховувати на дистанцію сприйняття шоу з вікон будинків або автомобілів. Монументальність використання ефектів та зображень відеоконтенту надають такої можливості. Набула поширення практика демонстрації підготовчого періоду видовища в інтернет-середовищі, коли потенційна публіка відіграє роль коментатора та корегує всі стадії підготовки видовища, що стає самостійним видовищним продуктом в Інтернеті, тощо (McDonnell, 1999). Для режисерів-постановників України надзвичайно важливим є новітній професійний інтернет-майданчик: цифровий театральний архів, зручний та доступний вебресурс з повноцінною національною театральною базою даних, який нещодавно створено для театральної спільноти, науковців та глядацької аудиторії. На сайті вже 113 театрів, 333 вистав та 1563 персоналій. Проект реалізується НСТДУ за підтримки Українського культурного фонду. Куратор проекту — український театрознавець, доктор мистецтвознавства, професор Ганна Веселовська.

Висновки. Таким чином, осмислення виявлених рівнів трансформацій інструментарію художніх засобів виразності режисера масових видовищ дозволяють скорегувати фахову освіту та долучити до неї компоненти як менеджерського, так і технологічного спрямувань, оскільки лише симбіоз таких компетентностей дозволить спеціалістові бути конкурентоздатним на сучасному ринку праці.

Перспективним є використання висновків зазначеного дослідження як у педагогічному процесі під час підготовки фахівців за спеціальністю «Сценічне мистецтво», так і в практичній діяльності сучасних режисерів масових видовищ.

Список посилань

- Бондарчук, О. (2020). *Как создать грандиозное шоу*. Киев: ТАК.
- В Україні запрацювала театральна база даних (2020). *День*. Відновлено з <https://day.kyiv.ua/uk/news/211020-v-ukrayini-zaprasyuvava-teatralna-bazadanyh-digital-theatre-archiv>.
- Генкин, Д. М. (1985). *Массовые театрализованные праздники и представления*. Москва: Просвещение.
- Герасимов, С. В. (2007). *Массовые праздники как фактор развития социального партнерства*. (Автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.05). Москва.
- Данилова, В. Є. (2009). *«Спеціальна художня подія»: види, функції, режисура (кінець ХХ — початок ХХІ ст.)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 — теорія та історія культури (мистецтвознавство)). Харків: Харківська державна академія культури.

- Донская, Т. К. (2017). Режиссер театрализованных представлений и праздников: профессионально-личностный аспект. *Культурная жизнь регионов*, 3 (66), 106–112. Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры.
- Житницький, А. З. (2005). *Драматургія масових театралізованих заходів*. Харків: Тимченко.
- Логвінова, О. О. (2014). Театралізовані жанри та форми сучасної видовищної культури. *Традиції та новачії у вищій архітектурно-художній освіті*, 4, 32–36. Харків: ХДАДМ.
- Майборода, М. В. (2010). *Социально-культурное развитие подростков в процессе освоения сценарно-режиссерских технологий праздника*. (Автореф. дис. ... канд. пед наук: спец. 13.00.05). Москва.
- Маркова, С. В. (2004). *Формирование пластической культуры студентов-режиссеров театрализованных представлений и праздников в условиях высшего художественно-педагогического образования*. (Автореф. дис. ... канд. пед наук: спец. 13.00.08). Москва.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso.
- Getz, D. (1993). Corporate culture in not-for-profit festival organisations: concepts and potential applications. *Festival management and event tourism*, Vol. 1, 1, 11–17.
- Goldblatt, J. J. (1997). *Special events: best practices in modern event management*. N.Y.: Van Nostrand Reinhold.
- Guiraud, P. (1975). *The Performative Function, following Text. Semiology*. London: Routledge & Kegan Paul.
- McDonnell, I. (1999). *Festival and special event management*. Brisbane, Chichester: John Wiley and Sons.
- Shone, A. (2001). *Successful event management: a practical handbook*. London: Continuum.
- Watt, D. C. (1998). *Event management in leisure and tourism*. Harlow: Longman.
- Yeoman, I. (Ed.). (2004). *Festival and events management: an international arts and culture perspective*. Amsterdam: Elsevier Butterworth-Heinemann.

References

- Bondarchuk, O. (2020). *How to create a great show*. Kiev: TAK. [In Russian].
- A theatrical database has been launched in Ukraine (2020). *Den*. Retrieved from <https://day.kyiv.ua/uk/news/211020-v-ukrayini-zapracyuvala-teatralna-baza-danyh-digital-theatre-archiv>. [In Ukrainian].
- Genkin, D. M. (1985). *Mass theatrical holidays and performances*. Moscow: Prosveshchenie. [In Russian].
- Gerasimov, S. V. (2007). *Mass holidays as a factor in the development of social partnership*. (Author's abstract thesis ... candidate of ped. sciences: spec. — 13.00.05). Moscow. [In Russian].
- Danilova, V. E. (2009). *"Special artistic event": types, functions, directing (late XX—early XXI century)*. (Author's abstract thesis ... candidate of Art History:

- special 26.00.01 — theory and history of culture (art history)). Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Donskaia, T. K. (2017). Director of theatrical performances and holidays: professional and personal aspect. *Culture life of regions*, 3 (66), 106–112. Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture. [In Russian].
- Zhytnytskyi, A. Z. (2005). *Dramaturgy of mass theatrical events*. Kharkiv: “Tymchenko”. [In Ukrainian].
- Logvinova, O. O. (2014). Theatrical genres and forms of modern entertainment culture. *Traditions and innovations in higher architecture-art education*, 4, 32–36. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts. [In Ukrainian].
- Maiboroda, M. V. (2010). *Social and cultural development of adolescents in the process of mastering script-director technologies of the holiday*. (Author’s abstract thesis.... Candidate of pedagogical sciences: spec. — 13.00.05). Moscow. [In Russian].
- Markova, S. V. (2004). *Formation of the plastic culture of students-directors of theatrical performances and holidays in the conditions of higher art and pedagogical education*. (Author’s abstract thesis.... Candidate of pedagogical sciences: spec. 13.00.08). Moscow. [In Russian].
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso. [In English].
- Getz, D. (1993). Corporate culture in not-for-profit festival organizations: concepts and potential applications. *Festival management and event tourism*, Vol. 1, 1, 11–17. [In English].
- Goldblatt, J. J. (1997). *Special events: best practices in modern event management*. N.Y.: Van Nostrand Reinhold. [In English].
- Guiraud, P. (1975). *The Performative Function, following Text. Semiology*. London: Routledge & Kegan Paul. [In English].
- McDonnell, I. (1999). *Festival and special event management*. Brisbane, Chichester: John Wiley and Sons. [In English].
- Shone, A. (2001). *Successful event management: a practical handbook*. London: Continuum. [In English].
- Watt, D. C. (1998). *Event management in leisure and tourism*. Harlow: Longman. [In English].
- Yeoman, I. (Ed.). (2004). *Festival and events management: an international arts and culture perspective*. Amsterdam: Elsevier Butterworth-Heinemann. [In English].

Надійшла до редколегії 04.09.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.13

УДК 659.1:78(477.83) "18/19"

С. Р. Великанич, аспірантка, кафедра історії та теорії культури НМАУ ім. П. І. Чайковського, м. Київ

sofia_music@ukr.net

https://orcid.org/0000-0003-0896-7171

ЛЬВІВСЬКА МУЗИЧНА РЕКЛАМА ЯК ІНДИКАТОР РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ МІСТА НА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТ. ¹

Здійснено спробу інтеграції зразків музичної реклами кінця ХІХ — початку ХХ ст. в культурологічне дослідження з метою розширення розуміння контексту музичної культури в місті в зазначений період. Означено, що реклама в цьому випадку є свідченням функціонування спеціалізованих установ, що забезпечували місто можливістю розвитку музичного мистецтва з практичної точки зору в різних сферах його існування — як у приватному, так і в публічному просторах. Систематизовано виявлені через рекламу настанови для розуміння ситуації загалом і розкриття цінних фактів музичної біографії міста на зламі ХІХ–ХХ ст. Окремо означуються зразки, показові в контексті теми: аналізуються візуальна та інформативна складові.

Ключові слова: *реклама, склад музичних інструментів, іконографія.*

S. R. Velykanych, postgraduate student, the department of history and theory of culture Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

LIVIV MUSIC ADVERTISING AS INDICATOR OF THE DEVELOPMENT OF THE CITY'S CULTURE AT THE TURN OF THE XIX–XX CENTURIES

The relevance of the research lies in the revival in today's conditions of non-traditional witnesses of history — samples of music advertising. The demand for services related to the art of music indicates a certain level of cultural development. The study may reflect the infrastructure of music services at the turn of the XIX–XX centuries and become a fruitful source of scientific discoveries.

The aim of the article. In addition to educational motivation, this article is designed to deepen the development of the problem of musical iconography in Lviv in the late XIXth — early XXth centuries, as this aspect can help reveal interesting facts about the history of musical culture of the city. In addition, in modern world the topic of advertising is quite relevant, so to revive it in a highly specialized field seems to us very important.

Research methodology provides for the reconstruction of the facts of musical history through visual and informative analysis of Lviv advertising at the turn of the XIX–XX centuries. The classification of the identified samples and their further processing can bring to a new level of understanding of the cultural and artistic life of the city of that time.

Conclusions. Musical art in the late XIXth — early XXth centuries in Lviv developed in different directions and in different locations. Due to its wide

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

distribution, there was a demand, and hence a supply of goods and services in the field of music. Systematization showed how popular such places were. It is important to emphasize the fact that today with the dominance of goods of various grades and a wide price range and the ability to buy any product, we do not meet so many music stores, repair shops or rental of instruments. Obviously, this indicates a general decline in interest to this kind of “product”, the transformation of the market in this area, as well as the need for scientific understanding of these processes. However, in the context of the study of the cultural and artistic space of Lviv and musical iconography in particular, a thorough analysis of advertising can become a productive scientific tool.

Prospects for further research on this topic are promising for us, quite promising. Advertising is an area that is involuntarily used by everybody. Similarly, a detailed analysis of ads in the field of music services can help reveal all the new facts. The topic is poorly studied, equally artifacts for its development exist and are waiting for their professional researcher.

Keywords: *music advertisement, musical instruments warehouse, iconography.*

Постановка проблеми. У процесі дослідження музичної іконографії в скульптурному декорі й металопластиці архітектури Львова кінця XIX — початку XX ст. виникали факти, цінність яких з точки зору вивчення історії та розуміння культурної, зокрема музичної, атмосфери міста в зазначений період беззаперечно. Дослідницьке занурення в періодичні видання зумовило осмислення наявних там рекламних оголошень, що стосуються музичної культури. Дивно, але такі артефакти є абсолютно невивченими, хоча, ймовірно, їх ґрунтовне осмислення могло б збагатити розуміння розвитку культури та музичної освіти на межі століть. Саме цей факт зумовив глибоке переконання в необхідності аналізу виявлених рекламних артефактів, представлених у періодиці та інших джерелах, які є документальними «свідками» активного музичного життя міста кінця XIX — початку XX ст.

Зв’язок з науковими чи практичними програмами. Систематизація та аналіз установ, які здійснюють продаж, реставрацію, ремонт, прокат і надають інші послуги, пов’язані з музичними інструментами, може не лише розкрити недостатньо висвітлену в науковому середовищі тему, але й допоможе зрозуміти суть музичної атмосфери в місті загалом. Висновки статті мають стати актуальними для фахівців зі сфери інструментознавства, а також культурологів, музикознавців та істориків міста.

Актуальність теми дослідження полягає у відродженні в умовах сьогодення нетрадиційних свідків історії — зразків музичної реклами. Попит на послуги, пов’язані з музичним мистецтвом, вказує на певний рівень розвитку культури. Дослідження допоможе відобразити інфраструктуру музичних послуг на межі XIX та XX ст. та може стати плідним джерелом для наукових відкриттів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На жаль, ґрунтовне дослідження цієї теми досі відсутнє. Уважаємо, що тема є доволі продуктивною і науково обґрунтованою. Зацікавлення давньою рекламою проявляють знані львовознавці (Л. Серж, Т. Казанцева, Р. Гавалюк) і реалізують його в межах групи «Стара львівська реклама» у соціальній мережі Facebook, де зібрані рекламні зразки з різних сфер життя львівського соціуму того часу. Слід зазначити, що для оголошень із музичної сфери існує окрема група. Акцентуємо на тому, що вищезгадані дослідники опрацювали, систематизували і залишили свої знахідки у відкритому доступі. Така робота, хоча і не може бути визнаною науковою у звичному розумінні, однак заслуговує на безперечну високу оцінку (*Стара львівська реклама*, 2016).

Мета статті — окрім просвітницької мотивації, ця стаття покликана поглибити розробку проблеми музичної іконографії у Львові кінця ХІХ — початку ХХ ст., оскільки цей аспект може допомогти розкриттю цікавих фактів з історії музичної культури міста. У сучасному світі тема реклами є доволі актуальною, тому відроджувати її ще й у вузькоспеціалізованій сфері нам видається надважливо.

Методологія дослідження передбачає реконструкцію фактів музичної історії через візуальний та інформативний аналіз львівської реклами на зламі ХІХ–ХХ ст. Класифікація виявлених зразків і їх подальше опрацювання здатне вивести на новий рівень осмислення культурно-мистецького життя міста того часу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Загальновідомим є той факт, що реклама — рушій прогресу в торгівлі і сфері послуг. Але до чого ж тут музика? Як виявилось, у рекламних оголошеннях на зламі століть доволі часто з'являлись товари та послуги, які з нею безпосередньо пов'язані, отже, на них був попит. Осмисливши виявлені зразки, ми дійшли висновку, згідно з якими навіть їх поверхневий аналіз може привести до продуктивних дослідницьких результатів у кількох напрямках.

Натрапивши на кілька рекламних оголошень, пов'язаних із музичним мистецтвом, та систематизувавши віднайдені зразки, було виокремлено наступні групи:

1. Фірми, пов'язані з обслуговуванням фортепіано та його похідних;
2. Склади різних музичних інструментів;
3. Фабрики органів;
4. Магазини та пункти оренди грамофонів та плит;
5. Майстерня струнних інструментів;
6. Магазини нот.

Подана систематизація показує, наскільки ринок музичних товарів та послуг був розвиненим у визначений період. Очевидно, що не всі

ланки були однаково популярними, однак за допомогою аналізу зможемо глибше зрозуміти їх значення в житті львів'ян — як аматорів, так і професіоналів.

Перше, на що хочеться звернути увагу в контексті культурологічного дослідження, є естетичний вигляд реклами. Очевидно, цей фактор відігравав не останню роль. Шрифти, зображення інструментів, оздоба орнаментикою — усі складові продумані і гармонійно скомпоновані. Інформація подається доволі лаконічно: у більшості випадків повідомляє лише конкретні конструктивні факти, однак у деяких зразках наявні розгорнені характеристики послуг і засоби психологічного впливу на клієнта (наприклад, повідомлення про низьку вартість і високу якість послуг, що пропонуються). У цьому аспекті реклама, як і інші сфери життя, перебуває під впевненим впливом сецесії — стилю, для якого естетика полягала в найменших дрібницях.

Щоб хоча б поверхово вникнути в заявлену тему, розглянемо декілька рекламних зразків детальніше. За їх допомогою покажемо, яку роль виконувала музика в житті львів'ян, а також, можливо, вияснимо маловідомі факти музичної біографії міста того часу. Попит на музичні товари означає атмосферу й традиції, які були прийнятними та природними для людей в той період, і саме тому це мінідослідження є особливо цінним.

Найбільшою популярністю з явною кількісною перевагою користувались склади, пункти оренди та сервіси з ремонту фортепіано. Нами було виявлено 21 локацію, де пропонували такі послуги. Серед них були заклади змішаного типу: там можна було винайняти, купити, полагодити інструменти. Були також і такі, які спеціалізувались на одній із перелічених послуг. У цьому контексті слід зазначити, що на той час, як і, зрештою, нині, професійний інструмент був надзвичайно коштовною річчю (навіть спеціалізовані навчальні установи не завжди мали їх у власності), саме тому практика прокату була настільки поширеною.

Зразком, на якому вважаємо за потрібне зупинити свою увагу, передусім, є реклама магазину фортепіано **Рудольфа Шварца** (*Gazeta Narodowa*, 1868). У тісних львівських музикознавчих колах це ім'я асоціюється із Галицьким Товариством Музичним, директором якого в певний період був Р. Шварц. Однак ця постать є несправедливо недостатньо висвітленою в науковій літературі. Його широка і плідна діяльність на ниві музичного мистецтва та освіти заслуговує на детальніше вивчення. Т. Мазепа — знана дослідниця діяльності ГТМ спрямовує свою увагу на осмислення роботи Р. Шварца в межах товариства. Ми ж спробуємо доповнити її цікаві наукові висновки власними, стисло проаналізувавши віднайдену рекламу.

Отже, кілька фактів про Р. Шварца: учень К. Мікулі і його наступник на посту директора ГТМ та консерваторії при ньому (до того працював там професором по класу органа). У результаті аналізу біографії Р. Шварца стає зрозуміло, що він один із тих, хто робить добре будь-яку справу. Будучи вихідцем із купецької родини, уже з дитинства залучався до сімейного бізнесу і розумів його перспективи та нюанси. Можливо саме тому, приїхавши до Львова, Р. Шварц відкрив галантерейний склад. Водночас тяга до музики, яка проявилась вже в ранньому дитинстві, посприяла його всесторонньому розвитку. Як наслідок, окрім сімейного бізнесу, талановитий Р. Шварц відкриває також великий склад фортепіано, де працює переважно з інструментами фірми Безендорфер, про що дізнаємось із дослідження Т. Мазепи (2017).

У нашому ж арсеналі музичної реклами є оголошення магазину фортепіано (можливо, йдеться про одне і те саме, проте таких даних немає), з якого дізнаємось місцезнаходження без конкретної адреси (вказівка доволі цікава і, можливо, демонструє нам звичний для того часу спосіб зазначення локації — «збоку від готелю Австрійського і над цукернею пана Ротендера»). Запропоновані послуги є не цілком звичними для сучасного розуміння слова «магазин» — обмін, купівля, відновлення та реставрація інструментів найкращих фабрик за ціною виробника. Оголошення декорується рамкою з орнаментом і сформовано з урахуванням зосередження уваги на шрифтах. Тобто розуміння маркетингових ходів уже в той час мало місце (фото 1).

Авторитет Р. Шварца як просвітника у сфері музичної культури базувався на його бажанні розвинути інтерес до музики не лише в спеціалізованих закладах, а й серед аматорів. Це виявлялось у проведенні традиційних вечорів, які митець влаштував у власній оселі, а також в організації ним різноманітних акцій, приурочених до важливих подій, до яких залучались як професійні, так і аматорські колективи (Мазепа, 2017).

Зрештою стрімка музична кар'єра та підтримка в музичних колах спровокували Р. Шварца повністю відмовитись від інших сфер діяльності та присвятити себе музичній культурі. Можливо, це був лише душевний порив, але хотілося б думати, що бізнес, пов'язаний з музичними інструментами, приносив пристойний дохід, отже, був затребуваним. Широке поширення музичної культури в різних сферах життя, часто далеких від мистецтва, породжувало виникнення локацій, які продавали інструменти, ноти, а також майстерень, що надавали послуги з їх ремонту. Цей факт гармонійно вписується в концепцію всезагальної музичної атмосфери Львова на зламі XIX–XX ст.

Далі розглянемо приклад майстерні, де виготовляли музичні інструменти для оркестрів, оскільки значне поширення останніх (як

професійних, так і аматорських) мало місце у Львові на зламі століть. Особливу увагу привертає віднайдене рекламне оголошення про місцеве виробництво музичних інструментів **Францішека Ньєвчика (Franciszek Niewczyk)**, оскільки, окрім реклами товарів та послуг, таке повідомляє історичні факти (фото 2).

Виробництво, розпочате в Познані (Польща), у 1906 р. перенесене до Львова через політичні переслідування власника. У рекламі наголошується на тому, що в «нормальний час» на виробництві працювало 25 майстрів-професіоналів, тому ми розуміємо, що і у Львові робота не завжди могла проводитись у спокійних обставинах. Локалізувалась майстерня в центрі міста, поблизу Миського театру (тепер Національний театр опери та балету ім. С. Крушельницької) за адресою вул. Городоцька, 2-6 (Pracownia Lutnicza, 2020).

Реклама інформує про те, що вироблялись як нові оркестрові інструменти, так і приймались на ремонт вживані. Цікаво, що окремо ви-



Фото 1

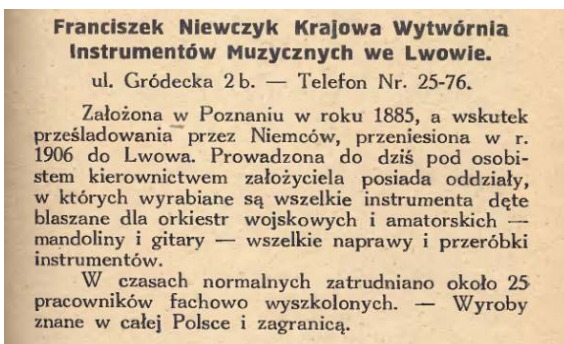


Фото 2

діляються гітари та мандоліни, з чого висновуємо, що ці інструменти користувались особливою популярністю в клієнтів. Високий професіоналізм майстра засвідчують схвальні відгуки сучасників, які ставили виробу Ф. Ньєвчика поряд з визначними німецькими заводами з виробництва інструментів (Гавалюк, 2017).

Аналіз реклами свідчить, що існував також і «чорний ринок» музичних товарів. Підтвердження знаходимо в оголошенні-попередженні про небезпеку покупки різних інструментів у годинниківів та базарників, адже вони не контролювали якість (фото 3). Натомість найавторитетнішою, найдавнішою та найбільшою називається місцева фірма **Юліана Капраліка**. Окрім інструментів, реклама заявляє про наявність струн найкращої якості. Із зовнішнього аналізу оголошення розуміємо, що послуги фірми поширювались на різні типи інструментів. У центрі композиції розміщено портрет В. А. Моцарта, що, очевидно, додавало авторитетності установі (Haliczanin, 1915).

Ця реклама надала відповідь на запитання щодо іншого віднайденого оголошення. Дозволимо собі привести його текст повністю для того, щоб краще передати стиль, у якому подавався контент того часу: «Найновіший інструмент сальоновий швейцарський, самограй, ноти металеві без гачків в різних величинах. Продає Соболевський годинникар у Львові, площа Марійська (готель французкий)» (фото 4). Лаконічність і відсутність декоративності може свідчити про те, що фінансові затрати на рекламу були мінімальними (Народна Часопись, 1903).

Значною популярністю користувались пункти продажу та винайму грамофонів і плит. Крім того, серед них знаходимо й безпосереднього виробника таких товарів — **Гакеля Міхала (Hackel Michal)**, магазин якого розташовувався в незбереженому нині, але надзвичайно популярному тоді пасажі Міколяша (фото 5). З реклами дізнаємось, що це перша місцева фабрика грамофонів та плит. «Родзинкою» оголошення є акцентування на тому факті, що товари були відзначені на виставках у Парижі, Карлсбаді та Львові, а це є свідченням їхньої якості та високого авторитету виробника. Інше оголошення цієї торгової марки заявляє наявність 25 000 різноманітних найновіших плит першокласних артистів. Платівки можна було брати в оренду, обмінювати старі на нові, купувати в розстрочку, а також існувала опція доставки замовлення безпосередньо додому (Spigel, 1910).

На нашу думку, у контексті теми слід пригадати локацію, яка донині не змінила музичного спрямування. Таким місцем є сучасний будинок на вул. Коперника, 5, який, очевидно, відзначається певною музичною аурою, оскільки пов'язаний з музичними постатями та структурами, що там базувались. Це колишній прибутковий будинок І. Шутц, спорудже-



Фото 3

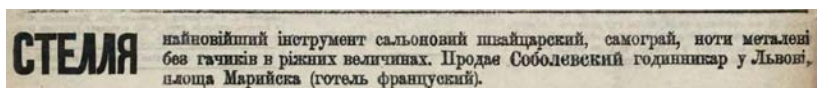


Фото 4



Фото 5

ний приблизно в 1911 р. за проектом Р. Фелінського. Скульптурне оздоблення виконане З. Курчинським, котрий є відомим творцем музичної іконографії в скульптурній оздобі будинків Львова. Щоправда, у цьому випадку його творіння, уважаємо, не належить до таких зразків, однак його діяльність у цій вузькоспеціалізованій галузі, як музична іконографія була досліджена окремо (Biriulow, 2007).

Віднайдена реклама була опублікована в газеті «Kurjer Lwowski: organ demokratycznej inteligencji» (№ 121, 1926) повідомляє про те, що в будинку за адресою Коперника, 5 розміщувався найбільший склад музичних інструментів та комплектуючих до них під назвою «Melodia» (фото 6). Оголошення є доволі інформаційно лаконічним, проте з наглядною ілюстрацією інструментів та продуманими шрифтами, завдяки чому інформація сприймається краще. Особливе зацікавлення викликає приписка «спеціальні знижки для професіоналів». Можливо, це можна називати маркетингом, од-

нак хочеться думати, що таким чином торгівці-бізнесмени підтримували музикантів, покликання яких не приносило високого доходу.

У цьому ж будинку на другому поверсі локалізувалось товариство «Луг» з власним оркестром і хором під орудою П. Дзуля. Перебуваючи в контексті часу (в той період у Львові існувала велика кількість різноманітних угруповань, які, кожне на своєму рівні, займались музикою), окрім гімнастичних вишколів, товариство організовувало молодіжні танцювальні вечори в супроводі естрадного ансамблю. Тут свою діяльність розпочинали такі непересічні особистості, як Л. Яблонський, А. Кос-Анатольський, В. Цісик (батько Квітки Цісик, талановитий скрипаль) та ін. (Нога, 2006, с. 159). Музична історія будівлі продовжується і сьогодні. Тут розміщуються аж дві структури, пов'язані з музичним мистецтвом — музична школа № 2 ім. М. Колесси та магазин музичних інструментів «Трембіта».

Цікавою знахідкою була реклама не з музичної сфери, проте з інформацією, яка дотична до теми статті. Майстерня виробів з гіпсу на замовлення **Паскуале Заккі (Pasquale Zacchi)** (фото 7), з-поміж іншого, пропонувала бюст Ф. Шопена (Kleczewski, 1883). Очевидно, захоплення композитором у Львові в той час було настільки сильним, що його скульптурне зображення замовляли навіть у маленьких майстернях. Цей факт підтверджує припущення, здійснене на початку — детальне дослідження музичної реклами може допомогти розкрити цікаві і невідомі факти з мистецької історії міста.

Висновки. Музичне мистецтво наприкінці XIX – на початку XX ст. у Львові розвивалось у різних напрямках і на різних локаціях. У зв'язку



Фото 6



Фото 7

з його широким поширенням існував попит, отже, і пропозиція на товари та послуги з музичної сфери. Систематизація засвідчила, якою популярністю користувались такі місця. Важливо акцентувати на тому факті, що нині, при засиллі товарів різного гатунку і можливості купити будь-що, ми не помічаємо такої кількості музичних магазинів, пунктів ремонту чи оренди інструментів. Очевидно, це демонструє загальний спад зацікавлення на подібні «товари», трансформацію ринку в цій сфері, а також необхідність наукового осмислення цих процесів. Однак у контексті дослідження культурно-мистецького простору Львова та музичної іконографії зокрема ґрунтовний аналіз реклами може надати значних результатів.

Перспективи подальших досліджень. Реклама — це та сфера, до якої мимоволі долучається кожен. Саме тому детальний аналіз оголошень у сфері музичних послуг може допомогти розкривати нові факти. Тема є маловивченою, однак артефакти для її розвитку існують і потребують ґрунтовного дослідження.

Список посилань

- Гавалюк, Р. (2017). Так минає слава світу, або невідома історія львівського майстра Францішка Невчика. *Фотографії старого Львова. Офіційний сайт*. Відновлено з <https://photo-lviv.in.ua/frantsishek-njevchyk/>.
- Мазена, Т. (2017). *Рудольф Шварц — забутий директор Галицького Музичного Товариства. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*. (Вип. 40, С. 30–46). Львів.
- Народна Часопись: додаток до Газети Львівської* (1903). Ч. 52. Львів.
- Нога, О. (2006). *Хроніки міста театрів*. Львів: Видавництво «Українські технології».
- Стара львівська реклама*. (2016). Відновлено з https://www.facebook.com/OldLvivAdvertising/?ref=page_internal.
- Biriulow, J. (2007). *Rzeźba lwowska*. Warszawa: Neriton.
- Gazeta Narodowa* (1868). № 38. Lwow.
- Haliczanin. *Kalendarz powszechny zastosowany do potrzeb wszystkich mieszkancow Galicyi* (1915). Lwow.
- Kleczewski, A. (1883). *Księga adresow miasta Lwowa*. Lwow.
- Kurier Lwowski: organ demokratycznej inteligencji* (1926). № 121. Lwow.
- Pracownia Lutnicza* (2020). *Офіційний сайт майстерні*. Відновлено з <http://pracownialutnicza.pl>.
- Spigel, J. (1910). *Scorowidz adresowy krol stol miasta Lwowa*. Rocznik 2. Lwow.

References

- Havaliuk R. (2017). *Thus passes the glory of the world, or the unknown story of the Lviv master Franciszek Niewczyk. Fotohrafii staroho Lvova. Official site*. Retrieved from <https://photo-lviv.in.ua/frantsishek-njevchyk/>. [In Ukrainian].
- Mazepa T. (2017). *Rudolf Shvarts — forgotten director of the Galician Music Society. Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni Mykoly Lysenka*. (Issue 40, pp. 30–46). *Lviv*. [In Ukrainian].

- Narodna Chasopys: dodatok do Hazety Lvivskoi* (1903). Lviv. [In Ukrainian].
- Noha O. (2006). *Chronicles of the city of theaters*. Lviv: "Ukrainski tekhnolohii". [In Ukrainian].
- Old Lviv advertising*. (2016). Retrieved from https://www.facebook.com/OldLvivAdvertising/?ref=page_internal. [In Ukrainian].
- Biriulow, J. (2007). *Rzeźba lwowska*. Warszawa: Neriton. [In Polish].
- Gazeta Narodowa* (1868). № 38. Lwow. [In Polish].
- Haliczanin. Kalendarz powszechny zastosowany do potrzeb wszystkich mieszkancow Galicyi* (1915). Lwow. [In Polish].
- Kleczewski, A. (1883). *Ksiega adresow miasta Lwowa*. Lwow. [In Polish].
- Kurier Lwowski: organ demokratycznej inteligencji* (1926). № 121. Lwow. [In Polish].
- Pracownia Lutnicza (2020). *The official website of the workshop*. Retrieved from <http://pracownialutnicza.pl>. [In Polish].
- Spigel, J. (1910). *Scorowidz adresowy krol stol miasta Lwowa*. Rocznik 2. Lwow. [In Polish].

Надійшла до редколегії 10.09.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.14

УДК 792.82(477)“195/199”

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

wolkomor2@gmail.com

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

ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЗВУКОРЕЖИСУРИ¹

Досліджено проблематику розвитку звукорежисури в умовах сучасного соціокультурного простору. Проаналізовано основні тенденції вітчизняної звукорежисури на сучасному етапі та охарактеризовано перспективні напрями розвитку у XXI ст. Виявлено, що провідними тенденціями сучасної звукорежисури є уніфікація, автоматизація зведення та мастерингу, зростання інтересу звукорежисерів до технічних приладів й інструментів минулих років, а також розширення обов'язків звукорежисерів в усіх галузях діяльності та посилення творчого складника звукозапису. Серед інновацій, що зумовлюють подальший розвиток звукорежисури, домінують живий виступ, аудіо високого розширення, віртуальна та доповнена реальність. На основі аналізу теоретико-практичного дискурсу сучасної вітчизняної звукорежисури означено припущення, що основними тенденціями в найближчому майбутньому стануть посилення індивідуалізації звукорежисерського стилю та подальша трансформація висхідного матеріалу, надання йому новаторської тембральної колористики.

Ключові слова: *звукорежисура, музичне мистецтво, звукозапис, фонограми, технології, творчість, тенденції розвитку.*

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

TRENDS AND PROSPECTS FOR THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN SOUND ENGINEERING

The aim of this paper is to identify the features and outline promising trends in the development of national sound engineering in the modern socio-cultural space.

Research methodology. The method of historicism was applied, which helped to outline the general trends in the evolution of the art of recording; complex, systemic and typological methods (to study the features of the development of national sound engineering at the present stage), art history method (to outline modern trends in national sound engineering and prospects for the development of the art of sound recording), comparative-typological method tools, techniques and methods of national sound engineering.

Results. The study has found that the dominant trends in national sound engineering in the near future will be the strengthening of individualization of sound design style and further transformation of the ascending material, giving it innovative timbre colors.

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

Novelty. The issues of the development of national sound engineering under the conditions of modern sociocultural space are considered. The main tendencies of national sound engineering at the present stage are analyzed and the prospective lines of development in the 21st century are characterized.

The practical significance. The material in this article can be of interest to the Ukrainian theorists and people on the ground of sound engineering, musicology, in the context of involving it to the education and research appeal.

Keywords: *sound engineering, music art, sound recording, phonograms, technologies, creativity, lines of development.*

Постановка проблеми. Мистецтво звукорежисури безпосередньо пов'язане з інноваціями в усіх галузях людської діяльності та визначає тенденції і перспективи розвитку сучасного мистецтва. Протягом останніх років галузь звукозапису демонструє стійкі темпи зростання — розвиток технологій сприяє формуванню різноманітних способів запису, зведення фонограм, відповідно, у найближчі роки, згідно з прогнозами фахівців, трансформаційні процеси та розробка новаторських прийомів і методів стануть характерними ознаками вітчизняної звукорежисури. Це актуалізує доцільність розширення та збагачення теоретичної бази мистецтва звукозапису дослідженнями сучасних тенденцій і технологій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує значний інтерес вітчизняних дослідників до проблематики розвитку звукорежисури в Україні. У різноманітних контекстах сучасну звукорежисуру розглядають М. Моженко («Дигіталізація медіа і сучасна аудіовізуальна культура», 2015 р.), О. Лішафай («Естетика екранного звуку, акустика і комунікація в мистецтві театру, кіно, естради», 2015 р.) та ін. Критерії оцінки художньої якості звукового матеріалу в епоху цифрових технологій аналізує О. Войтович в однойменній науковій публікації (2015 р.); чинники та складові розвитку вітчизняної звукорежисури в культурі та мистецтві 1950–2010-х рр. визначає В. Дяченко в дослідженні «Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини ХХ — початку ХХІ століття: теорія, історія, практика» (2018); Д. Хренов у науковій статті «Перспективи розвитку саунд-дизайну в Україні» (2019) здійснює спробу виявити основні напрями звукового дизайну як виду сучасної дизайнерської діяльності.

Проте різноманітні аспекти сучасної звукорежисури, висвітлені українськими науковцями, зважаючи на динамічний розвиток мистецтва звукозапису у ХХІ ст., не вичерпують означеного питання.

Мета статті — виявлення особливостей та окреслення перспективних тенденцій розвитку вітчизняної звукорежисури в умовах сучасного соціокультурного простору.

Досягнення означеної мети зумовило постановку та виконання таких завдань: дослідити стан розробленості обраної тематики; здійснити

компаративний аналіз інформаційних джерел; охарактеризувати загальні тенденції еволюції мистецтва запису; окреслити сучасні тенденції вітчизняного звукового дизайну та перспективи розвитку мистецтва звукозапису.

Виклад основного матеріалу дослідження. Науково-технічний прогрес, результатом якого є сучасна техногенна цивілізація, здійснив безпрецедентний вплив на всі види мистецтва, художню культуру загалом та активізував розвиток новаторських практик, що формуються на технологічній основі. Звукорежисура, що виникла в 1920–1930-х рр., завдяки специфічним засобам художньої виразності протягом ХХ ст. еволюціонувала від суто технічних практик у галузі звукозапису до повноцінної творчої діяльності, трансформувавшись у вид мистецтва, у якому авторський текст та робота виконавців позиціюються як «висхідний матеріал», а створенню кінцевого вигляду музичного твору сприяють специфічні художні засоби виразності (Юсса, 2013, с. 25).

Основним стимулом розвитку індустрії музичного звукозапису вважається цифрова сфера реалізації продукту. Т. Ястремський (2019, с. 92–93) акцентує, що протягом перших 15-ти років ХХІ ст. у світовій індустрії звукозапису спостерігався спад активності, подальша активізація стала результатом серйозних інвестицій компаній звукозапису не лише в артистів та якість продукції, а й у цифрові інновації, покликані зробити музику доступнішою й такою, що відповідає потребам сучасного слухача. Дослідник наголошує: позитивні зміни в індустрії звукозапису безпосередньо пов'язані з активним інвестуванням у нові технології презентування музики, розробку моделей монетизації, що роблять музику доступнішою для користувачів з технічної та фінансової точок зору.

На сучасному етапі у вітчизняному соціокультурному просторі звукорежисура є одним із найперспективніших напрямів творчої діяльності, а її розвиток безпосередньо пов'язаний з інтенсивністю інтегрування новаторських практик у сфери студійного звукозапису та нових медіа. Основою процесу практичної діяльності звукорежисера ХХІ ст. є використання засобів художньої виразності, що реалізуються завдяки технічній палітрі — звукорежисер оперує специфічним інструментарієм, який перебуває в процесі постійного оновлення та збагачення, об'єктивно відображаючи зміни й нововведення мови музичного мистецтва.

Протягом останнього десятиліття музична індустрія перебуває в стані постійних змін, що зумовили загальний перехід від компакт-дисків до цифрового аудіо та розвиток інноваційних жанрів, а активізація модерністичних процесів у сфері технічного і програмного оснащення

надає можливості для реалізації авторських проєктів у звукорежисурі. Якщо наприкінці ХХ ст. редагування звука, створення музичних фонограм, монтаж аудіо та відео здійснювали засобами різноманітного програмного забезпечення, що характеризувалося відмінністю функціонального призначення та, відповідно, інструментарію (Ефимова, 2005, с. 15), то на сучасному етапі вітчизняний ринок забезпечений багатofункціональними програмами, зокрема з вбудованими наборами і комбінаціями, створеними на основі налаштувань видатних звукорежисерів, для зведення і аудіомастерингу.

Утім дослідники наголошують на наявності певної рецесії розвитку програмних продуктів у галузі звукозапису, оскільки оновлення стосуються винятково ліцензій безпеки та інтерфейсу, натомість значних змін у структурі віртуальних студій не спостерігається (Ключкова, 2017, с. 45).

Водночас у всіх галузях звукорежисури суттєво розширюється коло обов'язків, які стосуються музичного оформлення радіоефірів, обробки звука, підбору музичного супроводу та різноманітних елементів оформлення телевізійних фільмів та програм, що наразі вирізняються масштабністю використання різноманітних засобів звукового оформлення й наповнення (Хренов, 2018, с. 91). У масовій музиці, особливості звукорежисури якої відзначаються технологічною та художньою специфікою, зростання ролі звукорежисера й зміна його функцій посприяли трансформаційним змінам, зокрема появі спеціалістів нового профілю — саундпродюсерів, котрі не лише формують звуковий образ майбутнього альбому, а й безпосередньо взаємодіють з аранжувальниками, а іноді виконують їхні функції.

Вплив нових технологій на початку ХХІ ст. став основним фактором прогресу і подальшого розвитку художньої мови звукозапису, що залежить від новаторських технічних засобів, доступних звукорежисерам.

Наразі засоби художньої виразності позиціюються як система створення звукового образу, що виникає в процесі запису, просторової організації та обробки різноманітних звукових компонентів фонограми в художньо осмислене та естетично єдине ціле. На думку П. Ігнатова (2006, с. 6), специфічною особливістю засобів художньої виразності мистецтва звукозапису є синкретична сутність та дуалістичність, що виявляється в діалектичній єдності мистецтва і техніки, прогрес у розвитку якої сприяє значному розширенню художньої палітри та вирішенню новаторських художньо-естетичних завдань.

На думку В. Чабушкіна (2013, с. 1052), суттєвим фактором розвитку художньої мови мистецтва звукозапису ХХІ ст. є нова технологія

синтезу звукового поля, система просторового звуковідтворення WFS, яка може використовуватися для створення об'єктів звукового мистецтва. Дослідник акцентує, що новий підхід під час аналізу та відтворення звукового поля сприяє новаторському осмисленню звукорежисером традиційних засобів передачі слухачеві художнього образу елементу звукової картини.

У 2010-х рр. зростає звернення вітчизняних звукорежисерів до вінтажних інструментів та технічного приладдя минулого, що зумовлено прагненням додати у фонограми елементи унікальності. Водночас актуальні наразі прийомі зведення надають можливості суттєво перелаштувати частотні характеристики, специфічно еквалізувати звук і досягти акцентуації окремих частотних характеристик за допомогою енхансерів.

Важливою тенденцією розвитку вітчизняної звукорежисури є посилення творчого складника звукозапису, зокрема креативне використання різноманітних ефектів та мікшерних консолей. Сучасними дослідниками розроблено кілька типів категоризації творчих напрямів у звукорежисурі XXI ст. на основі використання різноманітних технічних засобів для запису та обробки звуку.

Н. Рахманова (2015, с. 167–168) вирізняє чотири напрями сучасної звукорежисури, що сформувалися відповідно до різноманітних концепцій уявлення фонограми як віртуального звукового простору та її зв'язку з реальною акустичною подією:

- *academic-sound*, для якого характерні прагнення зафіксувати акустичну подію в незмінному вигляді та поділ на групи: *one-point* (використання мінімальної кількості мікрофонів, відсутність частотної корекції, просторової обробки та компресії сигнального тракту; типовим є моделювання віртуального простору до запису), *surround* (використання багатоканальних систем відтворення звука з метою ефектного впливу на слухача), *classic* (використання різноманітних стратегій звукозапису, залежність методів роботи від конкретного випадку, метою є створення акустичного запису природного звучання);
- *snippet-sound* — типовим є ігнорування традицій класичного запису, створення власних звукових образів на протигагу традиційному відтворенню реалістичної звукової картини, використання великої кількості мікрофонів, різноманітних акустичних рішень для різних джерел звука і, як результат, — організація віртуального звукового простору за принципом «клаптевої» техніки;
- *illusory-sound* — віддалений від реальності напрям, представники якого прагнуть використовувати різноманітні звукові фарби, доступні лише у віртуальному звуковому просторі; характерним є

створення динамічних акустичних ефектів, моделювання нереальних тембрів;

- VST-sound — напрям сучасного звукозапису, що вирізняється математично точною побудовою звукових картин, уніфікацією тембрів, алгоритмізацією процесів запису і зведення та значним ступенем втручання в музичний матеріал (зокрема використання прийомів деструктивного монтажу, активного використання програмних синтезаторів, стандарту цифрового звукозапису «мідіт» та редакторів висотної корекції).

О. Бут (2018, с. 116) наголошує, що активний розвиток телевізійної індустрії, студій звукозапису, процеси радіофікації та звукопідсилення сценічних (концертних) майданчиків сприяють значному розширенню галузі звукорежисури й подальшій професійній диференціації.

У сучасній звукорежисурі, що позиціонується в соціомистецькому просторі XXI ст. як самобутнє художнє явище та специфічна галузь художньої творчості, інноваціями, які зумовлюють подальший розвиток звукової інженерії, є:

- живий виступ: робота звукорежисера з живим звуком суттєво відрізняється від студійної і висуває власні завдання, що відповідають специфіці двох основних етапів — налаштування звука та безпосередньо концертний виступ;
- аудіо високого розширення: цифрове аудіо у формі завантаження та використання потокових сервісів позиціонується як домінуючий формат музичної індустрії. Проте необхідна для забезпечення працездатності файлів архівація призводить до втрати даних під час кодування, що, відповідно, зумовлює зниження якості звука. На сучасному етапі, з появою звука з високою роздільною здатністю (звук з підвищеною частотою дискретизації та бітової глибини, що сприяє більшій точності під час перетворення аналогових звукових хвиль на цифрові) спостерігається помітне поліпшення якості звука;
- віртуальна та доповнена реальність: новаторська тенденція, зумовлена наданням звукорежисерам можливості доповнити унікальний досвід, який пропонують технології віртуальної й доповненої реальності. Зокрема з появою та поширенням комп'ютерних додатків, що використовують технологію віртуальної реальності і персональний моніторинг у вигляді головних стереотелефонів, актуалізується доцільність використання об'ємних звукових образів, які створюють реалістичну звукову картину. Відчуття занурення людини у віртуальну реальність потребує динамічного звукового ландшафту та звукового супроводу. Найпрогресивнішим напрямом звука у віртуальній реальності є «просторове аудіо», призначене для імітування

висоти тону, гучності, рівня реверберації та інших звукових сигналів, на які мозок «очікує» під час занурення.

Означені тенденції розвитку вітчизняної звукорежисури, водночас, мають спрямувати сучасних українських науковців на дослідження таких напрямів мистецтва звукозапису, як принципи створення систем просторового звука та віртуальної реальності; особливості слухового сприйняття музичних, вербальних сигналів; удосконалення методики створення та виміру перетворювачів; прогрес у галузі аудіоосвіти тощо.

Висновки. Проаналізовані вище процеси засвідчують, що провідними тенденціями сучасної звукорежисури є уніфікація, автоматизація зведення та мастерингу, зростання інтересу звукорежисерів до технічних приладів й інструментів минулих років, а також розширення обов'язків звукорежисерів в усіх галузях діяльності та актуалізація творчого складника звукозапису. Серед інновацій, що зумовлюють подальший розвиток звукорежисури, домінантними є живий виступ, аудіо високого розширення, віртуальна та доповнена реальність.

Дослідження виявило, що у вітчизняній звукорежисурі домінантними тенденціями в найближчому майбутньому стануть посилення індивідуалізації звукорежисерського стилю та подальша трансформація висхідного матеріалу, надання йому новаторської тембральної колористики.

Виконане дослідження не вичерпує всіх аспектів розглянутої проблематики. Матеріали статті виявляють теми для подальшого наукового дослідження тенденцій та перспектив розвитку вітчизняної звукорежисури, що передбачає розширення джерельної бази, поглиблене вивчення окремих аспектів і перевірку авторських висновків під час польових досліджень.

Список посилань

- Бут, О. (2018). Діалог класичного і модерного напрямів у звукорежисурі (до питання визначення професії). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 22, 112–119.
- Войтович, О. О. (2015). Критерії оцінки художньої якості звукового матеріалу в епоху цифрових технологій. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія*, 21(2), 194–197.
- Дьяченко, В. В. (2018). *Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини ХХ — початку ХХІ століття: теорія, історія, практика* (Автореферат дис. канд. мистецтвознавства: 26.00.01). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ.
- Ефимова, Н. Н. (2005). *Художественно-эстетический анализ звукового эфирного пространства телерадиовещания* (Автореферат дисс. доктора искусствоведения: 17.00.03). Москва.

- Игнатов, П. В. (2006). *Эволюция средств художественной выразительности в творчестве звукорежиссера* (Автореферат дисс. канд. искусствоведения: 17.00.09). Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. Санкт-Петербург.
- Лішафай, О. О. (2015). Естетика екранного звуку, акустика і комунікація в мистецтві театру, кіно, естради. *Питання культурології*, 31, 149–156.
- Моженко, М. В. (2015). Дигіталізація медіа і сучасна аудіовізуальна культура. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 33, 91–98.
- Ключкова, Е. Ю. (2017). Основные тенденции современной звукорежиссуры. *Культурная жизнь Юга России*, 2 (65), 44–47.
- Рахманова, Н. Н. (2015). Творческие направления в современной звукорежиссуре. *Грамота*, 6 (56), 1, 166–169.
- Хренов, Д. О. (2018). Роль звукорежиссури в становленні та розвитку українського кіно та телемистецтва. *Вісник КНУКіМ. Серія Мистецтвознавство*, 39, 85–93.
- Хренов, Д. О. (2019). Перспективи розвитку саунд-дизайну в Україні. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 40, 18–26.
- Чабушкин, В. А. (2013). Новая система пространственного звука — WAVE FIELD SYNTHESIS в контексте искусства звукорежиссуры. *Современные проблемы науки и образования*, 6, 1052.
- Юсса, Е. Б. (2013). К вопросу о функциях современной звукорежиссуры. *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств*, 3, 25–27.
- Ястремский, Т. С. (2019). О положительных изменениях в индустрии музыкальной звукозаписи. *Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании*, XI Всероссийская научно-практическая конференция, 23 марта 2019 г. (с. 91–93). Санкт-Петербург: СПбГУП.

References

- But, O. (2018). Dialogue of classical and modern trends in sound engineering (defining a profession). *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 22, 112–119. [In Ukrainian].
- Voitovich, O. O. (2015). Criteria for assessing the artistic quality of sound material in the age of digital technology. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Kulturolohiia*, 21 (2), 194–197. [In Ukrainian].
- Dyachenko, V. V. (2018). *Creative activity of Ukrainian sound directors of the second half of the 20th — early 21st century: theory, history, practice* (Abstract of Ph.D. thesis). National Academy of Management of Culture and Arts. Kyiv. [In Ukrainian].
- Yefimova, N. N. (2005). *Artistic and aesthetic analysis of the sound broadcasting space of television and radio* (Abstract of Ph.D. thesis). Moscow. [In Russian].
- Ignatov, P. V. (2006). *Evolution of means of artistic expression in the work of a sound engineer* (Abstract of Ph.D. thesis). St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions. St. Petersburg. [In Russian].

- Klyuchkova, E. Yu. (2017). The main trends of modern sound engineering. *Kulturnaja zhizn Yuga Rossii*, 2 (65), 44–47. [In Russian].
- Lishafay, O. O. (2015). Aesthetics of screen sound, acoustics and communication in the art of theater, cinema, pop. *Pytannia kulturolohiï*, 31, 149–156. [In Ukrainian].
- Mozhenko, M. V. (2015). Digitalization of media and modern audiovisual culture. *Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 33, 91–98. [In Ukrainian].
- Rakhmanova, N. N. (2015). Creative directions in modern sound engineering. *Gramota*, 6 (56), 1, 166–169. [In Russian].
- Khrenov, D. O. (2018). The role of sound engineering in the formation and development of Ukrainian cinema and telemetry. *Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 39, 85–93. [In Ukrainian].
- Hrenov, D. O. (2019). Prospects for the development of sound design in Ukraine. *Visnyk KNUKiM. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 40, 18–26. [In Ukrainian].
- Chabushkin, V. A. (2013). New spatial sound system — WAVE FIELD SYNTHESIS in the context of the art of sound engineering. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya*, 6, 1052. [In Russian].
- Yussa, E. B. (2013). The functions of modern sound engineering. *Vestnik Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv*, 3, 25–27. [In Russian].
- Yastremsky, T. S. (2019). On the positive changes in the music recording industry. *Sovremennye audiovizualnye tehnologii v hudozhestvennom tvorchestve i vysshem obrazovanii*, XI All-Russian scientific and practical conference, March 23, 2019 (p. 91–93). St. Petersburg: Saint Petersburg Humanitarian University of Trade Unions. [In Russian].

Надійшла до редколегії 09.09.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.15

УДК 784.1:78.071.2.087.68J(477) (045)

А. В. Гурина, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

allagurina.ua@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-6501-4265

УКРАЇНЬСЬКА ХОРОВА ШКОЛА КРИЗЬ ПРИЗМУ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПАВЛА МУРАВЬСЬКОГО ТА ЮРІЯ КУЛИКА ¹

Наголошено на актуальності осмислення художніх позицій вітчизняної хорової школи. Проаналізовано публікації, у яких висвітлено творчу діяльність П. Муравського та Ю. Кулика — видатних представників київської та харківської хорових шкіл ХХ ст. Означено методологічні засади дослідження вітчизняної хорової школи. За допомогою системи універсальних принципів школи як мистецького явища виявлено особливості вітчизняної хорової школи ХХ ст. на прикладі творчої діяльності П. Муравського та Ю. Кулика.

Ключові слова: *творча діяльність, хорова школа, культурна традиція.*

A. V. Hurina, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

UKRAINIAN CHORAL SCHOOL THROUGH THE PRISM OF CREATIVE ACTIVITIES OF PAVEL MURAVSKYI AND YURII KULYK

The aim of this article is to study the performing schools and traditions and to generalize the achievements of choral performance, to understand the artistic positions of the homeland choral school.

Research methodology. An analysis of the creative activity of prominent choirmaster musicians was carried out using the “school” category. The approach to the issue of the performing school is culturally oriented. It is important to understand the phenomenon of the school as a cultural tradition, through which the generalization and imitation of the performing experience is carried out.

Results. The 20th century is marked by attempts to understand the meaning of sound as an artistic phenomenon and reproduce it in the performing process. The ethnographic culturological direction of the study of sound is developing. Researchers understand sound as a cultural phenomenon; the new attitude of composers and musicians towards sound as an artistic dimension of human being is becoming increasingly apparent. In the performance process, human values are manifested through the sound ideal of national culture. It acts as a sensual-intonational image-representation, the essence of which is the moral and ethical integrity of the performer’s personality as a culture-bearer of spiritual tradition. It was P. Muravskiy who was the bearer. In his intonation, the tuning of the chorus, the personality model of the worldview, embodied through the sound of the worldview of a person who is the bearer of his ethnic culture, was reflected.

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

The analysis of the creative activity of P. Muravskyi and Y. Kulyk according to the system of universal principles, namely: the presence of the personality of a leader; historical-geographical and time factor; state of scientific evidence; level of performance; continuity; the influence vector of the performing school as a “kind of tradition” (according to Zh. Dedusenko) proves the existence of the school as an artistic phenomenon in the homeland choral culture of the 20th century.

Novelty. The achievements of choral performance are generalized; the artistic positions of the national choral school are comprehended with the help of the system of universal principles of “school” as a scientific category.

The practical significance. The results of the study can be used to study the features of choral performance in other regions of Ukraine of the 20th century, as well as choral performance of European countries.

Keywords: *creative activity, choral school, cultural tradition.*

Постановка проблеми. Сучасне вітчизняне хорове мистецтво є спадкоємцем давніх традицій хорового співу. Загальний розвиток хорового виконавства щільно пов'язаний з музично-педагогічним досвідом відомих діячів культури ХХ ст. Серед них – П. І. Муравський та Ю. І. Кулик, видатні представники київської та харківської хорових шкіл. Вивчення виконавських шкіл і традицій є загальним завданням історичного й теоретичного музикознавства, що зумовлено необхідністю узагальнення досягнень хорового виконавства, осмислення художніх позицій вітчизняної хорової школи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Виконавська діяльність і П. І. Муравського, і Ю. І. Кулика висвітлювалась неодноразово, проте вивчена недостатньо. Враження про спів хорів П. І. Муравського, методи його роботи набули відображення в публікаціях багатьох діячів культури. Бібліографія основних розвідок про творчість видатного музиканта-хормейстера розміщена в збірці, редактором-упорядником якої є О. А. Шокало (2014). Ця збірка містить також і роботу самого Маестро «Мій мистецький метод». Протягом десяти років вивчала методику П. І. Муравського в процесі його репетицій з навчальним студентським хором О. Г. Бенч. Результатом плідної праці стала її робота «Павло Муравський. Феномен одного життя» (Бенч, 2002).

Досліджувалась також виконавська і педагогічна діяльність одного з найяскравіших представників харківської хорової школи Ю. І. Кулика. Це публікації його учнів – випускників Харківського інституту мистецтв (нині Харківського національного університету мистецтв) (В. Матюхіна, В. Королевського), викладачів кафедри хорового диригування цього ж ЗВО (Н. Белік-Золотарьової, С. Прокопова), фахівців з інших закладів вищої освіти Харкова (І. Гулеско, А. Кулик, І. Кулик-Коновалової). Декілька сторінок присвятила творчості Ю. І. Кулика

О. Бенч-Шокало в навчальному посібнику «Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції» (2002). Дослідники характеризують Юрія Івановича як справжнього хорового Майстра, який володів унікальною культурою хорового виконавства, акцентують на поєднанні у творчій особистості хормейстера філософської глибини мислення, масштабності мистецького дару та високого професіоналізму. Останнім часом бібліографія публікацій у цьому напрямі поповнилась дисертаційним дослідженням Г. Савельєвої (2012) «Виконавські традиції харківської хорової школи». Проте в центрі уваги авторки — кафедра хорового диригування загалом, а також виконавська діяльність харківського камерного хору ім. В. Палкіна. Отже, у всіх наявних публікаціях не приділено достатньої уваги виявленню конкретних особливостей саме вітчизняної хорової школи на узагальнюючому рівні.

Мета статті — виявити особливості вітчизняної хорової школи на прикладі творчої діяльності П. Муравського та Ю. Кулика як видатних представників київської та харківської хорових шкіл.

Виклад основного матеріалу дослідження. Не викликають сумніву позиції О. Бенч щодо методів дослідження виконавської практики, на яких доцільно ґрунтуватись: «жодними теоретичними визначеннями, узагальненнями неможливо вповні розкрити сутність мистецької практики. Якщо наукові здобутки пізнаємо розумом, то *мистецькі досягнення осягаємо духовно, через досвід*. Живе виконавське мистецтво не можна осмислювати відірвано від живого слухового сприйняття» (Бенч, 2002, с. 6). Сутність диригента найвиразніше розкривається через специфіку його репетиційної роботи і результати цієї праці. Тому школу П. Муравського осмислювати треба через безпосереднє сприйняття мистецького процесу, який творить Маєстро.

Музично-виконавська школа є складним багатифункціональним явищем сучасної професійної практики, яке дедалі активніше досліджується в теорії виконавського мистецтва. Аналіз цієї категорії гуманітарного знання виявив її багатозначність. Наукове осмислення категорії школа представлене в працях Ж. Дедусенко, Г. Коган, М. Конової, В. Сумарокової, О. Самойленко та ін. Дослідники вкладають різні смисли в поняття «школа», пов'язуючи їх з двома сферами *духовно-практичної діяльності — педагогічної і виконавської*. Відповідно, школа — це комплекс професійних навичок та вмінь, необхідний у творчій роботі, і своєрідний регулятор виконавства і його осмислення суспільною свідомістю, що дозволяє характеризувати її *як один зі способів існування колективної пам'яті, тобто традиції*.

Важливий підхід до проблеми виконавської школи має *культурологічну спрямованість*. Він з'явився відносно недавно, головним його

завданням є усвідомлення *феномену школи як культурної традиції*, посередництвом якої здійснюються узагальнення і наслідування виконавського досвіду.

Існує також погляд на школу як на «особливий тип комунікації, що здійснюється в синерезисі двоєдиного процесу *творіння і навчання*. Її атрибутивними властивостями є наявність деякого колективу як безпосередньо долученого до акту комунікації, так і такого, що зумовлює «естафету поколінь» (Дедусенко, 2005, с. 9), а також визначеного нормативу — *новаторської ідеї*, зазначимо, *як у школі П. Муравського*, або навпаки: «обстояної ідеї, що сприймається колективом як *еталон, програма дії*» (Дедусенко, 2005, с. 9).

Колектив виконавської школи містить первинну систему «учитель — учень». Еталоном є набір *виконавських засобів, що створюють систему*. Орієнтир діяльності школи — створений виконавською практикою зразок — *виконавський канон*. Канон твориться (утворюється) як абстрагований, ідеальний образ твору і ширше — виконавської діяльності, тобто як *усвідомлений музичною культурою духовно-естетичний досвід*. Таким чином, *школа виступає як процес опрацювання запропонованої учителем моделі і як результат цього опрацювання, відбитий у виконавському акті*.

Пропонується *дефініція виконавської школи: це тип діасинхронічного колективу, члени якого об'єднані за двома ознаками: спільністю виконавської моделі та рольовими функціями вчителя і учнів* (Дедусенко, 2005).

Це дозволяє розглядати *школу як компонент культури*, але й такий її фрагмент, що відбиває ціле. У школі *кодуючою системою знання* виступає виконавська модель. *Трансляційним каналом*, за яким відбувається передача знання, є комунікативна система «учитель — учень». Таким чином, *школа забезпечує дію механізму успадкування виконавської культури, виступає як носій та спосіб існування виконавської традиції*.

Виконавство є усною формою висловлювання. Саме тому важлива роль *конкретної особистості*, котра передає знання, уявлення сучасникам і послідовникам, причому не лише «від першої особи», але й від *колективної пам'яті культури*. *Школа як традиція* основана на переданні творчого досвіду особистості. Згадаймо, як в українській напівпрофесійній традиції навчались у панотця грі на бандурі учні — хлопчики. П'ять-сім років, навчаючись, вивчаючи репертуар, вони жили в помешканні вчителя разом. Суттєвим було все: побутове оточення, усна форма передання традиційного репертуару, а саме особистість учителя, його ставлення до життя. Тобто в умовах усної творчості *школа наділялась функцією заохочення до традицій, самопізнання через традицію*

(Спробуємо подумки порівняти сьгоднішні практики дистанційного навчання та інші різновиди *відірваності вчителя від учня* із сенсом усного передання — знань, умінь, відчуттів, особливостей світобачення — в усній традиції творчості).

Отже, якими були ці особистості, представники хорової школи — П. Муравський та Ю. Кулик?

Пригадуємо репетиції студентського хору в нашому 36-му класі (цей клас донині залишається хоровим). Ми мали можливість безпосередньо спостерігати за творчим актом П. Муравського. Найважливішою в цьому процесі була саме поява звука, який непомітно з'являвся в хорі, перейшовши від *хормейстера — камертона* («мормурандо», як зазначав сам музикант). У звуці, що як зразок пропонував Павло Іванович, уже була втіленою його особистісна модель світобачення. Вхідження в цей світ через звук мало дивовижну здатність переносити студентів у якийсь інший вимір — поза побутовою реальністю. Внутрішнє відчуття звука П. Муравським, бажаної інтонації, її забарвлення (духовне у звуці) виходило, так би мовити, назовні, обережно, зосереджено, лагідно, як внутрішнє «Я», втілене у звучання, світовідчуття і світобачення конкретної людини-музиканта.

Як зазначає Г. Савельєва (2012), саме на етапі роботи над звуковим ідеалом яскраво проявляється творча належність диригента-хормейстера до тієї чи іншої виконавської традиції. Акцентуємо, що ХХ ст. позначене спробами зрозуміти смисл звука як художнього феномену та відтворити його у виконавському процесі. У сучасному мистецтві розвивається етнографічно-культурологічний напрям вивчення звука. Дослідники цікавляться його особливістю в різних світових цивілізаціях (О. Козаренко, О. Бенч), розуміючи його як феномен культури. Здобуті знання означили нове ставлення композиторів, музикантів та вчених до звука як *художнього виміру людського буття*.

Звертаючись до аналізу стилю діяльності диригента-хормейстера, Г. Савельєва відзначає: «для виявлення звукового ідеалу хорового колективу для дослідників важливі такі його характеристики, як тембр, динамічний діапазон, вокальні прийоми звукодобування. Звуковий ідеал пов'язаний з критеріями правильного художнього повноцінного звукодобування і звуковедення, з традиціями виконавського мистецтва» (Савельєва, 2014, с. 16). Щодо звукового ідеалу, то необхідно зважити й на думку О. Бенч-Шокало, яка вважає, що «у живому виконавському процесі загальнолюдські цінності виявляють себе через звуковий ідеал національної культури, який надає співу специфічності й неповторності. Не володіючи цим звуковим ідеалом, диригент неспроможний досягти глибини власної культури, а тим паче вивести її на світовий рівень»

(Бенч-Шокало, 2002, с. 11). Дослідниця відзначає: «Оскільки внутрішня форма вбирає в себе звуковий ідеал, то він постає як чуттєво-інтонаційний образ-уява, сутністю якого є морально-естетична цілісність особистості виконавця як носія духовної традиції» (Бенч-Шокало, 2002, с. 88). Тому цілком погоджуємось, що «звук необхідно розглядати як повноцінний експресивний засіб та функціонально багатозначний феномен, що може бути “генетичним кодом” певної цивілізації та виражувати певну модель світу» (Савельєва, 2014, с. 163).

Серед фундаторів харківської хорової школи — А. А. Перунов, К. Н. Греченко, З. Д. Заграничний, А. Ф. Лебединець, А. А. Мірошнікова. Яскрава сторінка в історії харківської хорової школи другої половини ХХ ст. пов'язана з іменем заслуженого діяча мистецтв України, професора Ю. І. Кулика (1939–1988). Більше чверті століття його діяльність була пов'язана з Харківським інститутом мистецтв ім. І. П. Котляревського та іншими вищими й середніми навчальними закладами в Харкові. За роки творчої діяльності Юрій Іванович керував більше ніж двадцятьма хоровими колективами міста, як професійними, так і самодіяльними. Бажання позбавитись старих штампів у репертуарі хорів, прагнення збагачення концертних програм оригінальними творами в перекладах, що враховували виконавські можливості колективів, їх склад, підштовхнуло до ще однієї сфери творчої діяльності Ю. І. Кулика — створення численних аранжувань. Опубліковано такі збірки аранжувань та хорових обробок: «Співає академічний хор», «Люблю я тебе, Україно», «Гнуться лози», «Слухай земле», «Шість українських народних пісень Харківської області» та ін. Більша частина аранжувань Ю. І. Кулика ще не видана.

Деякі факти з біографії: народився Ю. І. Кулик в с. Решетилівка Полтавської області, жив в оточенні справжньої полтавської пісні. Сімейні спогади довелось почути від доньки Юрія Івановича — Ірини Кулик-Коновалової: «1943–1944 рр. — сидів біля хати й грав на гармошці і співав — знав все, що тоді співалось. Гарний голос (6–7 років хлопчику) привертав увагу: німці то залишали Решетилівку, то поверталися, радянські бійці то відходили, то знов брали село, а хлопчик сидів і співав, його підготовували й ті, й інші. Двічі приїздили з Москви від училища Свешнікова набирати хлопчиків у хор. Один рік бабуся малого не віддала, на другий рік таки взяли до Москви».

Згадаймо Глухівську музичну школу, Гетьманську столицю. З 1669 р. — резиденція українських гетьманів. Є архівні відомості про вивезення з України до Москви найкращих хлопчиків — півчих (1652 р., і далі). Поповнення придворного хору здійснювалось протягом усього XVII й XVIII ст. Як бачимо, *імперську звичку* вивозити з України найкращі голоси відчув на собі і Ю. І. Кулик.

Після закінчення Московського хорового училища (1944–1955), де він навчався у відомих фахівців хорової справи — О. Свешнікова, О. Юрлова, В. Мініна (теоретичні предмети викладав Мюллер — автор відомого підручника), Ю. Кулик вступив до Харківського інституту мистецтв (1956–1961). Навчався в класі Греченка, згодом в А. Мірошнікової. У 1961 р. почав працювати хормейстером хору української народної пісні Харківської філармонії. Як талановитий хормейстер був запрошений на викладацьку роботу в Харківський інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського, де пройшов шлях від асистента до завідуючого кафедрою (1973–1983), професора (1986), проректора з навчальної роботи (1983–1988).

Ю. І. Кулик підготував кілька наукових праць з хорового мистецтва, програм курсів, методичних посібників з диригування, аранжування, плідно працював над аранжуванням та перекладанням творів для хору. Видано декілька збірок його аранжувань, наприклад, «Співає академічний хор», а також обробок народних пісень.

Життя хору під орудою Ю. Кулика було цікавим у репетиційній творчості, насиченим і натхненним — у концертній. Репертуар охоплював зразки мало не всієї антології світового мистецтва — від старих майстрів нідерландської школи і вітчизняної старовинної духовної музики до творів сучасників, зокрема й харківської композиторської школи. Більшість із них виконувались у Харкові вперше.

Жанри великої форми були представлені творами Й. Баха «Магніфікат», реквіємами В. Моцарта, Дж. Верді, А. Керубіні, Г. Форе; Л. Бетховена «Фінал Дев'ятої симфонії», Ф. Ліста «Данте-симфонія»; месами — Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана. Також слід згадати *ораторії*: К. Орфа «Карміна Бурана», Ш. Гуно «Галлія», О. Тактакішвілі «Слідами Шота Руставелі», Г. Свиридова «Патетична ораторія», С. Рахманінова «Дзвони»; *опери*: К. Орфа «Орфей і Еврідіка», С. Рахманінова «Алеко»; кантати: С. Танеєва «Іоан Дамаскін», С. Рахманінова «Весна», Л. Ревуцького «Хустина», Г. Свиридова «Пам'яті С. Єсеніна», «Курські пісні». «Нічні хмари», хоровий концерт «Пушкінський вінок», А. Ахіняна «Саят-Нова»; духовні концерти М. Березовського, П. Чайковського, П. Чеснокова, Д. Бортнянського;

З відгуків у пресі можна дізнатися про захоплення слухачів співом хору студентів, піднесеність усього залу, емоційне єднання виконавців та аудиторії.

З особливою майстерністю виконувались твори малих форм українських і російських композиторів. Творчість харківських композиторів П. Гайдамаки, В. Губаренка, І. Ковача, В. Борисова, В. Золотухіна, М. Кармінського, В. Бібіка, Т. Кравцова значно була мотивована першим виконанням їхніх творів хором Ю. Кулика.

Висновки. Вагомість, повноцінність і перспективність розвитку київської та харківської хороших шкіл як культурної традиції доводить виконаний аналіз. Слід відзначити:

- співвідношення (моделювання) наявного фактологічного матеріалу з системою *універсальних принципів* як концепцією становлення, функціонування та перспектив подальшого розвитку школи як мистецького явища (Зотов, 2015);
- *наявність особистості лідера*, здатного виконати функцію фундатора. Це означає, що кожна мистецька школа основана певною людиною або групою сподвижників, котрі завдячуючи своєму професіональному лідерству і багатовекторності діяльності — виконавській, просвітницькій, педагогічній, науково-методичній — виконали історичну місію формування школи та визначення напрямку її подальшого розвитку;
- *історико-географічний та часовий фактори*;
- *стан наукового обґрунтування* — мистецьке явище не можна визначити поняттям «школа», якщо його діяльність не підкріплена певними науково-методичними розробками та ідеями, що є унікальними й викладені вперше;
- *рівень результативності* — ефективність функціонування мистецької школи, визнання її високого рівня під час підготовки молодих виконавців (здобуття ними призових місць на фестивалях і конкурсах);
- *спадкоємність* (цей принцип свідчить, що кожна школа у своєму розвитку формує продовжувачів її традицій у виконавській сфері, у системі «учитель — учень», відбиваючи сутність зрілого стану мистецького явища);
- *вектор впливу виконавської школи* як «роду традиції» (за Ж. Деду-сенко) на розвиток музичного мистецтва не лише в межах регіону, але й країни загалом.

Кожному з цих універсальних принципів відповідає особливість творчої діяльності видатних представників київської і харківської хороших шкіл — П. І. Муравського та Ю. І. Кулика. У сукупності вони відбивають систему принципів цих хороших шкіл як культурної традиції і узагальнюють ознаки вітчизняної хорової школи у ХХ ст.

Перспективи подальшого дослідження. Можливе подальше дослідження регіональних хороших шкіл України ХХ ст., а також особливості їх розвитку в наступний період.

Список посилань

- Бенч, О. (2002). *Павло Муравський. Феномен одного життя*. Дніпро.
- Бенч-Шокало, О. Г. (2002). *Український хоролий спів: актуалізація звичаєвої традиції*: навчальний посібник. Київ: Український Світ.

- Дедусенко, Ж. (2005). Школа як умова і спосіб існування виконавської традиції. *Феномен школи в музично-виконавському мистецтві*, Збірник тез Міжнародної науково-теоретичної конференції (с. 9–10). Київ.
- Зотов, Д. І. (2015). До визначення поняття «школа гри на...». *Матеріали Всеукраїнської конференції молодих учених 22–23 квітня 2015 р.* (с. 99–100). Харків: ХДАК.
- Коновалова, І. (2014). Искусство аранжировки в хоровом творчестве Ю. И. Кулика: аспекты интерпретации. В *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: збірник наукових праць (Вип. 41, с. 206–221). Харків.
- Савельєва, Г. (2012). *Виконавські традиції харківської хорової школи* (Автореферат кандидата мистецтвознавства). Харків.
- Савельєва, Г. (2014). Стиль діяльності диригента-хормейстера як увиразнення його музичного мислення. В *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* (Вип. 40). Харків.
- Шокало, О. А. (2014). *Павло Муравський. Моя хорова школа*. Київ.

References

- Bench, O. (2002). *Pavlo Muravskiy. The Phenomenon of One Life*. Dnipro. [In Ukrainian].
- Bench-Shokalo, O. H. (2002). *Ukrainian Choral Singing: Actualization of the Custom Traditions: study guide*. Kyiv: Ukrainskiy Svit. [In Ukrainian].
- Dedusenko, Zh. (2005). School as the condition and way of existence of the performing tradition. *Fenomen shkoly v muzychno-vykonavskomu mystetstvi*, Abstracts of the International Scientific-Theoretical Conference (pp. 9–10). Kyiv. [In Ukrainian].
- Zotov, D. I. (2015). Before defining the concept of “game school for ...”. *Kultura ta informatsiine suspilstvo XXI stolittia*, Materials of the All-Ukrainian Conference of Young Scientists. April 22-23, 2015 (p. 99–100). Kharkiv: KhSAC. [In Ukrainian].
- Konovalova, I. (2014). The art of arrangement in choral art of Yu. I. Kulyk: aspects of interpretation. In *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*: collection scientific works (Vol. 41, pp. 206–221). Kharkiv. [In Russian].
- Savielieva, H. (2012). *Performing Traditions of Kharkiv Choral School* (Abstract of Candidate of Arts). Kharkiv. [In Ukrainian].
- Savielieva, H. (2014). The style of the conductor-choirmaster as an expression of his musical thinking. In *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* (Vol. 40). Kharkiv. [In Ukrainian].
- Shokalo, O. A. (2014). *Pavlo Muravskiy. My choral school*. Kyiv. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 20.07.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.16

УДК 791.222:94(7)

О. О. Косачова, кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент, кафедра телерепортерської майстерності, заступник декана факультету аудіовізуального мистецтва, Харківська державна академія культури, м. Харків

kosachovaolgaaleks@gmail.com

http://orcid.org/0000-0002-0030-7892

ЕВОЛЮЦІЯ ВИРАЖАЛЬНИХ ЗАСОБІВ У ВОЄННОМУ ФІЛЬМІ США¹

Розглянуто актуальність та художній потенціал воєнного фільму в контексті сучасних суспільних, культурних і політичних перетворень. Показано тісний взаємозв'язок змісту воєнного фільму та його аудіовізуального втілення з точки зору реалізації режисерського задуму й очікувань глядацької аудиторії. Визначено, що емоційна й метафорична складові воєнного фільму реалізуються, зокрема, за допомогою кольорової та світлової концепцій фільму, вмілого використання оператором багатьох прийомів і засобів. Досліджено еволюцію виражальних засобів у воєнних фільмах США та основні віхи воєнних конфліктів, що стали об'єктами висвітлення. Розкрито характери героїв, які стали результатом вмілого застосування комплексу режисерських й операторських засобів. Виявлено тенденцію поступового збіднення виражальних засобів воєнного фільму та переходу до відстороненого хронікального зображення історичних подій.

Ключові слова: ігровий кінематограф, воєнний фільм, виражальні засоби, художній образ, колір, світло, портрет, пейзаж, маніпуляція, дезінформація.

О. О. Kosachova, PhD in Social Communications, Associate Professor, Department of TV Reporting Skills, Deputy Dean of the Faculty of Audiovisual Arts, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE EVOLUTION OF EXPRESSIVE FACILITIES IN THE US WAR FILM

The aim of the article is to analyze the evolution of expressive facilities in US war films, the images and cultural meanings which they form.

The research methodology is based on the systematic use of materials from the scientific branches of art and cultural science, cinema theory and history, psychology, etc. The empirical base of the study included a series of US war films, a detailed analysis of expressive facilities and content analysis were carried out.

The results. The war film has a huge potential for expressive facilities to create artistically powerful portraits that reflect the characters of the epoch, landscapes and interiors, which unfold battle scenes and life of citizens. Many researchers note the fashion for aggressive and unbiased presentation of audiovisual information (like films "Fury" and "American sniper" 2014). War

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

films of XXI century are made taking into account modern technologies in color correction: in complementary or similar color schemes. Landscape and interior in the films of 2014 serve as a background; panoramas and long-range plans give way to close-ups and medium-sized, battle scenes are given general plans instead of long-range. Authors of war films of medium and end of XX century (“Apocalypse Now” and “The Last of the Mohicans”) created powerful color and light conceptions of the films, which contains with dramatic history, for example using chiaroscuro effect.

On the one hand, there is a kind of simplification and impoverishment of the visual solutions of war films, the convergence of feature films with TV series and documentaries about the war, made in black and white. On the other hand, we note the commercial success in the rental of all considered films, so all the films met the needs of the audience in 1979, 1992 and 2014.

The expressive facilities, mentioned in the article, created powerful images of the desperate but “wise” murderer of Kurtz; the “cruel and steadfast” Magua Indian; the cold and “fair” violator and murderer Don Collier; and the “good-natured” joker, record-breaking sniper Chris Kyle. Noteworthy that the role of the victim and the killer are replaced, the killers suffer from the “cruelty” of their victims, who dared to resist. In this case, the expressive facilities help to justifying the armed presence of a US soldier thousands of kilometers from his country. This creates powerful patriotic images of the main characters, who allegedly protect the states from the military aggression of an imaginary enemy.

Novelty. The article reveals the dynamics of the use of expressive facilities in a war film from the middle of the XX century to the first quarter of the XXI, the cultural and social meanings generated by them.

The practical significance. The main theses and results of research may be useful for practicing directors and cameramen in the formation of a director’s concept of a war film, preparing a script and choosing visual solutions. The recommendations in this article contribute to the creation of a commercially successful and psychologically powerful film product. In addition, the article can be used for teaching disciplines in film schools in Ukraine and abroad.

Keywords: *fiction cinematography, war film, expressive facilities, image, color, light, portrait, landscape, manipulation, disinformation.*

Актуальність теми статті визначається суспільною значимістю воєнного фільму як кінопродукту, покликаного розкривати причинно-наслідкові зв’язки виникнення міжнародних, міжкультурних та інших військових конфліктів, їх перебіг і вирішення. Земля страждає від багатьох колоніальних і загарбницьких воєн, серед яких слід відзначити колонізацію Америки іспанцями, пізніше — французами і англійцями; війни у В’єтнамі та Іраку. Фільми, присвячені цим важливим історичним етапам, є потужними творами мистецтва, у яких за допомогою комплексу виражальних засобів і візуальних рішень створюється образ хронотопу, що виконує як функції інформування та просвіти, з одного боку, так і дезінформації й маніпуляції, з іншого.

Постановка проблеми. Аудіовізуальне мистецтво не може існувати відокремлено від соціокультурних, політичних або економічних чинників.

Інтерес до історії не згасає, і глядач стає дедалі вимогливішим до розуміння історичних подій своєї або інших країн. З плином часу в суспільстві виникає трансформація глядацьких уподобань у кіномистецтві, пов'язаних з політичними, соціальними та культурними змінами. Вони впливають на загальний духовний і культурний розвиток молодого покоління, змінюють запити в сприйнятті художніх образів, трансформують творчий почерк сучасних режисерів й операторів, відповідно, стилістику і візуальні рішення кінотворів.

Причини конфліктів перебувають у нерівномірному розподілі в суспільстві таких матеріальних цінностей, як земля, ресурси, територія, влада тощо, тому війни є перманентним атрибутом буття. Деякі мілітаристи, зокрема Александер Франц, стверджують, що стан миру — це ілюзія. «Мирні» періоди насправді є періодами приготувань до майбутньої війни або ситуацією, коли войовничі інстинкти придушуються сильнішою державою (Franz, 1941). Психологи стверджують, що людині за природою властива агресія. Вона підживлюється сублімацією і проєкцією, коли людина перетворює своє невдоволення в упередження й ненависть до інших рас, релігій, націй або ідеологій (Durbin, 1939).

Актуальним тут є термінологічне питання про різницю між тлумаченням «воєнного» і «антивоєнного» фільму, а саме питання про те, які цілі переслідують фільми цього жанру — виправдати ведення воєнних дій або ж, навпаки, закликають до їх припинення для збереження як свого життя, так і життя противника.

Відомий британський історик мистецтв Кеннет Кларк зазначав: «Суть мистецтва полягає в чомусь більшому, ніж приносити задоволення. Мистецтво — не льодяник на паличці і навіть не стакан вина. Суть значного твору мистецтва — впливати на життя людини і зробити сильнішим його дух» (Бергер, 2005, с. 17). Виразальні засоби слугують опорним інструментом на шляху реалізації послання авторів фільму, тому аналіз форми і змісту воєнних фільмів США має відбуватись синхронно й взаємопов'язано.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчення виразальних засобів кіномистецтва в синтезі форми і змісту зумовило використання джерелознавчого аналізу трьох напрямів: міждисциплінарного; кінознавчого теоретичного (праці, об'єктом дослідження яких став історичний (воєнний) фільм); кінознавчого методичного (розвідки, присвячені творчому потенціалу режисерських і операторських прийомів). До першої групи увійшли праці Артура Бергера «Бачити — означає вірити», Льва Виготського «Психологія мистецтва», Сергія Данієля «Мистецтво бачити», Моїсея Кагана «Естетика як філософська наука» та ін.

Репрезентації історії в ігровому кіно присвячені кандидатські і докторські дисертації: Костянтина Огнева «Реалії історії в художній системі

фільму: основні типологічні моделі на матеріалі світового кінопроцесу»; Олександра Якобідзе-Гітмана «Історія як “предмет наслідування”: сталінська епоха в пострадянському кіно»; Юрія Тюріна «Російська історія та духовні традиції в контексті кінематографічної творчості»; Ольги Клейменової «Композиційні побудови образотворчого ряду в історичних фільмах С. Ейзенштейна і А. Тарковського»; Миру Ахорлі Ахмада «Образотворчі особливості історичного кіно Ірану 1980-х рр.» тощо.

Особливе місце в дослідженні посіли праці, присвячені практичному формуванню виражальних засобів ігрового кіно. Серед них виокремимо вітчизняні: Наталія Утілова «Монтаж», Марк Волинець «Професія: оператор», Сергій Мединський «Компонуємо кінокадр», Валентин Железняков «Колір і контраст. Технологія і творчий вибір», Анатолій Головня «Майстерність кінооператора»; зарубіжні: Рудольф Арнхейм «Мистецтво і візуальне сприйняття», Брюс Блок «Візуальне оповідання», Пітер Уорд «Композиція кадру в кіно і на телебаченні», Мітч Якобсон «Багатокамерне виробництво: від підготовки до монтажу і випуску», Майк Гудрідж і Тім Грірсон «Професія: кінооператор», Девід Самуельсон «Кіновідеокамери та освітлювальне устаткування».

У фаховій пресі трапляються праці, присвячені образному осмисленню Другої світової війни в кінематографі, водночас історія США ранніх етапів, зокрема аналіз еволюції візуальних рішень воєнного фільму у творчому, технічному і смисловому розрізах, розкриті в дже-релах недостатньо.

Мета статті — простежити еволюцію виражальних засобів у воєнних фільмах США, сформовані ними художні образи і культурні смисли.

Виклад основного матеріалу дослідження. Німецький філософ і теоретик мистецтва Фрідріх Шиллер відзначав: «Справжня таємниця мистецтва майстра полягає в тому, щоб формою знищити зміст; і тим більше торжество мистецтва, що відсуває зміст і панує над ним» (Выготский, 1986, с. 270). Тут у формі естетичного закону виражено те слушне спостереження, згідно з яким будь-який твір мистецтва містить внутрішній розлад між змістом і формою і саме формою художник досягає того ефекту, що зміст знищується, ніби погашається (там само, с. 270). Розглянемо деякі виражальні засоби, що застосовуються у воєнних фільмах США, а також зв'язок між формою і змістом у цих творах.

Згідно з концепцією Наталії Утілової, композиційна побудова кадру, його світлотональне і кольорове рішення апелюють до підсвідомого сприйняття глядача, на противагу діалогам, закадровому тексту або будь-якому іншому словесному ряду (Утілова, 2014, с. 43). «Яку роль у створенні загального настрою відіграють логічні моделі, а яку роль

відіграє чуттєвий вплив на телеглядача. Що керує людиною: логіка чи почуття?» (Утілова, 2014, с. 9). Спробуємо проаналізувати певні виражальні засоби, які, на думку Н. Утілової, відповідають за чуттєве сприйняття глядача.

Радянський кінооператор Володимир Нахабцев відзначав: «Кіно і телебачення надають можливості “втручатися” в природу світлом, кольором, оптикою, темпом руху, щоб створити на екрані новий чуттєвий світ — образ» (Вольнец, 2004, с. 138).

Кольоровому рішенню фільму відводиться особлива роль. Вплив кольору на душевний стан людини відомий здавна: «в кольорі є дивна магія: сумні кольори, веселі або спокійні <...> колір діє на психічний склад і тісно пов'язаний зі станом духу» (Вольнец, 2004, с. 127). На думку художниці Тетяни Назаренко, «у будь-яких почуттів є колір. Безбарвна тільки байдужість» (там само, с. 125).

Оператор фільму «Апокаліпсис сьогодні» (1979), який присвячено В'єтнамській війні, Вітторіо Стораро відзначав: «Колір — це візуальна енергія, і вона відчувається не тільки зором, але й усім тілом» (Орлов, *Мастер: Витторіо Стораро*, 2019). Подорож головного героя капітана Уілларда оператор називає «подорожжю по кольоровому спектру». У процесі підготовки до зйомок оператор визначив значення кожного кольору: чорний — наше несвідоме, червоний — кров, життєва енергія, оранжевий — сім'я, жовтий — молодість і усвідомлення себе, зелений — процес пізнання, синій — розум, індиго — матеріальні цінності, фіолетовий — захід життя, а білий — рівновага і гармонія (там само). Автори фільму активно використовували димові шашки різних кольорів для створення певного настрою в глядача в тих чи інших сценах. За свої досягнення у вирішенні візуального ряду картини Вітторіо Стораро отримав «Оскар».

Інший оператор, також італійського походження, Данте Спінотті отримав нагороду «BAFTA Film Awards» за роботу над фільмом, який було присвячено франко-індіанській війні в Америці, — «Останній з могікан» (1992). У стрічці протиставлення «свій — чужий» також показано за допомогою кольору. Образи представників племені індіанців — антагоністів гуронів представлені в червоних відтінках (відтінках бунту, крові, агресії), англійці — у біло-блакитних тонах (спокою, надії і умиротворення). Це підкреслено кольорами шкіри індіанців, одягу англійців, пейзажного фону в різних сценах. Так, в одній із них англійці переховуються від гуронів у печері за водоспадом. Коли їх знаходять, беззбройні і зневірені англійці стоять на тлі блакитного водоспаду, що символічно демонструє їх жертвовність та приреченість. Гурони зі зброєю і факелами в руках на тлі темної печери осяяні червоним світлом. Інша

сцена присвячена загибелі Аліси, котра не захотіла стати наложницею індіанця Магуа. Стоячи на краю скелі на тлі блакитного неба і гір, вона робить крок у прірву, убачаючи в цьому єдиний спосіб порятунку. Індіанці, з підкреслено червоною шкірою, спостерігають за цим на тлі оранжево-бурих скель.

Особлива роль під час використання драматургії кольору належить правильному застосуванню тональної (повітряної) перспективи. Залежно від відстані до об'єкта і щільності повітряної димки змінюються й тони предметів. У кадрах, де наявна повітряна димка, на першому плані тони соковиті, контрастні, насичені, на другому і третьому планах — дедалі м'якші, розмитіші, акварельно-пастельні. Психофізіологічно ми сприймаємо теплі кольори як такі, що виступають на перший план, холодні — такі, що виступають углиб простору (Вольнец, 2004, с. 35).

Також у фільмі багато кривавих сцен нападу гурунов на англійців, які рясніють червоним кольором. Тут наявна певна маніпуляція з точки зору історичних фактів, що характерно для створення опозиції «свій — чужий».

У кульмінації фільму індіанець Магуа вирізає серце з грудей ще живого підполковника Монро, маючи намір його з'їсти. Варто зазначити, що історичний прототип Монро пережив різанину і помер через 3 місяці в Олбані, провінція Нью-Йорк, проте жорстоких сцен убивств з томагавками і зняттям скальпів було достатньо для підігрівання в американському суспільстві резонансу щодо жорстокості індіанців на противагу шляхетності білих.

Загалом автори фільму намагаються спростувати думку більшості істориків про те, що колонізація Америки була геноцидом індіанського народу. Так, автори фільму уникають розкриття таких історичних фактів, як: істотна озброєна перевага колоністів; умисне моделювання міжусобних воєнних дій індіанців за принципом «розділяй і володарюй»; зараження місцевих жителів віспою, кором і чумою; знищення бізонів й інші заходи для винищення корінних жителів. Цікаво, що кожен гурон у фільмі озброєний вогнепальною зброєю, що само по собі є або кіноляпом, або навмисним фейком.

У воєнному фільмі 2014 р. «Лють», присвяченому подіям Західного фронту Другої світової війни, застосовується поширена у XXI ст. компліментарна кольорова схема, що складається з двох базових кольорів «teal and orange» (блакитного та оранжевого). У кадрі демонструються події квітня 1945 р. Ламаючи опір німецьких солдат, союзники просуваються вглиб Німеччини. Екіпаж одного з танків очолює сержант Дон Кольер, який ненавидить німців і готовий убивати всіх — від полонених до мирних жителів. Оператор фільму Роман Васьянов протиставляє емоційну назву фільму холодним і неживим кадрам фільму.

В іншому воєнному фільмі 2014 р. «Снайпер», присвяченому війні в Іраку, використана так звана аналогічна кольорова схема, основана на використанні трьох близьких за спектром кольорів. У цьому випадку — це зелений, салатовий і жовтий. Зазвичай під час використання цієї схеми, на відміну від компліментарної, немає контрасту, тому кольори або теплі, або холодні (у цьому разі — тепло-зелені відтінки).

Головний герой фільму «Снайпер» — військовослужбовець підрозділу «SEAL» («Морські котики») США Кріс Кайл. Історичний прототип фільму вважався найрезультативнішим снайпером в історії Збройних сил США, убивши під час служби в Іраку 255 противників, з яких 160 були офіційно підтверджені Міністерством оборони США. Образ героя США розкривається в зелених тонах, з точки зору психології — у кольорі професійного та особистісного зростання, кольорі добрих і добросердечних людей. Патріотична лінія фільму є надзвичайно сильною. Герой для США, для Іраку він став «дияволом», як його прозвали місцеві жителі. Свої вбивства головний герой виправдовує прагненням захистити американців від іракців, які «дійдуть до Техасу».

Не менш важливою під час створення фільму є формування його світлової концепції: «Кіно говорить мовою візуальних образів, які виникають і зникають під впливом світла й тіні. Кожен мій фільм — це вирішення конфлікту між світлом і тінями. Світло виявляє правду, а тіні її приховують», зазначав оператор фільму «Апокаліпсис сьогодні» Вітторіо Стораро (Орлов, *Мастер: Вітторіо Стораро*, 2019).

Оператор і сценарист Марк Волинець характеризує візуальне рішення Вітторіо Стораро у фільмі «Апокаліпсис сьогодні» наступним чином: «Концепція полягала в протиставленні й зіткненні двох цивілізацій — Сходу і Заходу — через протиборство різних за своєю природою характерів освітлення. З одного боку — В'єтнам: природне освітлення від сходу сонця до заходу, з усією нескінченною різноманітністю відтінків і переливів світла. З іншого, — Америка: штучне світло від прожекторів, вибухів — різке, сліпуче, що також надає операторові широких виражальних можливостей у роботі» (Волинець, 2004, с. 125). У фільмі використані різні види освітлення: світлотіньове, безтіньове, локальне і силуетне.

Однією з найсильніших сцен, з точки зору роботи зі світлом, є сцена монологу підполковника Куртца. Він звинувачує в'єтнамців у жорстокості, не властивій американцям, та згадує випадок, що не має достовірних підтверджень, про те, як в'єтнамці відрубували дітям руки після того, як американці прищепили їх від малярії. Куртц зазначає: «Вони сильніші за мене, тому що вони витримали цей жах. І це були не монстри, а люди, спеціально навчені. Ці люди з кам'яним серцем. У нас сім'ї

і діти, ми переповнені любов'ю. Але в них є сила, сила, щоб це зробити. Якби в мене було 10 дивізій таких людей, мої неприємності закінчилися б дуже швидко. Потрібно мати людей моральних і водночас вони повинні вміти користуватися своїми вродженими інстинктами, щоб вбивати без почуттів, без емоцій, без коливань. Тому що наша нерішучість нас завжди перемагає» (Коппола, 1979).

Візуальне рішення цього монологу в заповнюючому освітленні не мало б жодної драматичної сили, тому вирішено використовувати бокове малююче світло, що вихоплює частину обличчя Куртца з темряви (ефект кьяроскуро). Чорний колір, символ непізнаного, потойбічного уособлює Куртца як демона, але й водночас і як носія істини, мудреця.

У фільмі «Останній з могікан» активно використовується світлотіньове освітлення, а також освітлення від джерел вогню — свічок, факелів і багать, що цілком природньо для XVIII ст. Більшість сцен зняті на натурі, оператор активно працює з сонячними променями й контровим силуетним освітленням. Фільм використовує багатий арсенал операторських виражальних засобів, зокрема для створення портретів: світлих і чистих Кори і Аліси та, на противагу їм, агресивного індіанця Магуа.

Оператори фільмів «Снайпер» і «Лють» 2014 р. практично відмовилися від роботи з контрастами світла і тіні. Фільми виконані в рівному освітленні. Фільм «Лють» знятий у безтіньовому освітленні, небо затягнуте хмарами, звідси — м'який сіро-блакитний колір усього фільму. На думку Наталії Утілової, безтіньове освітлення «створює враження інформаційного, неупередженого зображення, позбавленого додаткових характеристик. Світлотіньове освітлення виявляє пластичні властивості того, що демонструється, надає нових штрихів, викликаючи несподівані образи, асоціації, емоційно підсилюючи драматургічний хід» (Утілова, 2004, с. 15), відповідно, використання світлотіньового контрасту або відсутність такого істотно впливає на візуальне рішення фільму.

За кольоровим та світловим візуальними рішеннями фільм «Лють» тяжіє до чорно-білого фільму, що демонструє прагнення авторів зблизити його з документальними стрічками про війну, підтвердити достовірність відображених подій, «згустити фарби» і показати темну сторону того, що відбувається.

«У чорно-білому вигляді ми сприймаємо, як правило, минуле або події, що мають негативне значення (під час стресів усі фарби дійсності діляться на чорні і білі). Ми не говоримо “білі і чорні”, таким чином виокремлюючи і ставлячи чорний колір на перше місце, оскільки кольорове сприйняття передусім пов'язане з чуттєвим, емоційним переживанням» (Утілова, 2004, с. 159).

Фільм «Снайпер», як зазначалося, виконаний у теплішому кольорі — зеленому, оператор застосовує елементи світлотіньового освітлення, що надає окремим сценам життєвості й оптимізму. Однак цей оптимізм є суб'єктивним. Головний герой, снайпер, не може жити цивільним життям, не вбиваючи «живих мішеней», як він говорив. У той час, як його молодший брат залишив Ірак у розпачі від жорстокості і нелюдяності війни, Кріс Кайл регулярно їздив у відрядження. Фільм, який постулюється як драма, радше тяжіє до мелодрами, у якому любовній лінії приділено більше уваги, ніж війні. Жарти і лірика у фільмі домінують, сценам убивств бракує драматизму. Сцени розстрілу іракських жінок і дітей зняті холодно й відсторонено, адже виправдовуються необхідністю американської армії «захищати своїх співгромадян», правду на відстані тисяч кілометрів від США.

Поряд з портретами, не менш важливими у створенні художніх образів у воєнному фільмі, сповненому батальними сценами, є пейзажі та інтер'єри, які можуть відігравати роль формально-об'єктивних факторів, фону, епітету або символу. Чим вищий рівень образності фільму, тим ширше застосування символів і метафор у візуальному рішенні фільму.

Фільм «Апокаліпсис сьогодні» використовує найрізноманітніші види пейзажів. Пейзаж як фон — це ліси В'єтнаму, що підпалюються напаломом; в'єтнамська школа під обстрілом з вертольотів; сховище полковника Куртца з його давнім храмом і численними послідовниками; повішені й розтерзані тіла в'єтнамців, що супроводжують головних персонажів на їхньому шляху. Пейзаж — епітет (пейзаж очима режисера і оператора), який покликаний відобразити настрій головних героїв. Зокрема це сцена з проливним дощем, коли американські солдати купили собі час з дівчатами з «Playboy». Радісний настрій солдатів різко контрастує з похмурою погодою і брудом під ногами, який фігурує як символ соціального і душевного занепаду. Небо плаче, так само, як й ізольовані у своєму вертольоті дівчата, на противагу ейфорії і безпечності американських військових. Водночас застосовується й інтер'єр-епітет. Інтер'єр вертольоту ніби живе своїм життям. Безлад і хаос контрастують з літаючими птахами — єдиною розрадою однієї з дівчат, що водночас символізують поранені душі дівчат — пташок у клітці.

Інший тип пейзажу — це пейзаж-символ, що розкривається в сцені захоплення капітана Уїлларда людьми Куртца. Його хапають за ноги і перевертають догори ногами, занурюючи в бруд. Разом з Уїллардом перевертається і камера, зображуючи навколишній світ догори ногами.

Фільм «Останній з могікан» містить багато пейзажів, що вигідно гармонізують з найсильнішими сценами. Однією з таких є поворотна

сцена дипломатичних переговорів між протагоністом фільму — підполковником британської армії Монро, котрий очолював оборону форту Вільяма Генрі, і французьким генералом Монкальмом. Сцена відбувається на тлі річки в блакитній тональній (повітряній) перспективі. Ця ж перспектива була використана в сцені загибелі Аліси.

Пейзажі у фільмах «Снайпер» і «Лють» зображуються навіть не як фон, а як документальна констатація факту, «холодні» й безлюдні вулиці і кам'яні будівлі Іраку, або нескінченні дороги Німеччини. Як зазначає Марк Волинець: «Такого типу зйомки розчаровують і глядача, і самого автора <...> протокольне відтворення навколишнього світу виявляється надто збідненим. Зображення передає лише те, що автор побачив, але не те, що він відчув» (Волинець, 2004, с. 46).

Окремо необхідно розглянути такий комплекс виражальних операторських засобів, як плани, ракурси та панорами. У фільмі «Апокаліпсис сьогодні» домінують дальні плани і панорами, використовуються нижні ракурси, зокрема з метою надати значимості персонажу (наприклад, полковникові Куртцу), або верхні, що дозволяють показати масштабність панорамної сцени загалом (демонстрація чисельності послідовників Куртца під час прибуття людей Уілларда до берегу).

У фільмі «Останній з могікан» кількість несподіваних ракурсів зведена до мінімуму, що істотно збіднює демонстрацію батальних сцен; серед планів — загальні, середні та крупні. У фільмі «Снайпер» наявний верхній ракурс під час використання суб'єктивної камери, глядач бачить іракців в об'єктиві снайперської гвинтівки головного героя, котрий лежить на даху одного з будинків. В іншому — коло операторських прийомів обмежене. Найменша кількість операторських прийомів з аналізованих фільмів використана у фільмі «Лють». Застосовуються крупні і середні плани. Батальні сцени зняті на загальному плані, що створює видимість обрізаних сцен. Сам оператор пояснює це початковим задумом зосередити увагу не на війні, а на героях: «Бюджет дозволяв нам знімати дуже великі батальні сцени, але, думаю, люди вже все це бачили, зате їм повинно бути цікаво подивитися, як цей бій виглядає з самого танка. Адже ці п'ять чоловіків, наші герої, дивляться на поле бою через таку маленьку щілинку, у яку майже нічого не видно» (Лященко, 2014).

Воєнний фільм містить величезний потенціал виражальних засобів для створення потужних, з художньої точки зору, портретів, що відображають характери епохи, пейзажів і інтер'єрів, на фоні яких відбуваються батальні сцени і демонструється побут громадян. На жаль, не всі режисери хочуть реалізувати цей потенціал і не всі оператори здатні це зробити. В одному з інтерв'ю оператор Вітторіо Стораро дякує

Ф. Ф. Копполи за можливість розкрити свій творчий потенціал, імпровізувати і самостійно обирати візуальні рішення для фільму «Апокаліпсис сьогодні». Одне з джерел наводить цитату Ф. Ф. Копполи, який називає сюжет фільму «безглуздою історією про чотирьох хлопців, які хочуть убити п'ятого хлопця». Він зазначає, що робив «пригодницьку історію», «народне кіно», навмисно створюючи кожні п'ять хвилин у картині видовищні атракційні елементи (Орлов, *Как это снято: «Апокаліпсис сегодня»*, 2019). З цього випливає та важлива роль, яку відіграла майстерність оператора під час створення філософської і метафоричної сторін цього фільму.

З іншого боку, відзначимо комерційний успіх у прокаті всіх розглянутих кінофільмів, отже, усі стрічки відповідали запитам глядача як у 1979, 1992, так і у 2014 р. Багато дослідників відзначають моду на агресивну і неупереджену подачу аудіовізуальної інформації. Розглядаючи вимоги до створення інформаційних програм на телебаченні (Утилова, 2004, с. 101), можна помітити багато спільного з сучасними принципами зйомки воєнного кіно: зменшення наїздів і від'їздів, відсутність панорам понад 45°, рух камери відповідає руху об'єктів зйомки або продиктований діалогом персонажа; відмова від гострих ракурсних побудов тощо.

Висновки. Таким чином, у воєнному фільмі 1979 р. «Апокаліпсис сьогодні» посилення драматургії за допомогою кольору і світла реалізується протягом усієї кінострічки. Колір використовується у фільмі для створення зорових атракціонів, емоційно підсилює сцени, створює контраст між двома цивілізаціями. Світлотіньова концепція фільму створила один з найсильніших портретів у кіно — полковника Куртца. У фільмі 1992 р. «Останній з могікан» робота з кольором і світлом велася для протиставлення колоністів і корінних жителів, а також для посилення ролі агресорів, відведених індіанцям. Пейзаж і інтер'єр у фільмах інколи виконують метафоричну функцію.

Фільми 2014 р. «Лють» і «Снайпер» створені з урахуванням сучасних технологій у кольоровій корекції, що помітно в компліментарній та аналогічній кольоровій схемах. Пейзаж і інтер'єр у фільмах 2014 р. виконують функцію фону; панорами й дальні плани поступаються місцем крупним і середнім планам, батальним сцен відведені загальні плани замість дальніх.

Загалом простежуються своєрідне спрощення і збіднення візуальних рішень воєнних фільмів, зближення ігрових фільмів з телесеріалами і документальними роботами про війну, виконаними в чорно-білому зображенні.

Проблема пріоритетності й гармонійного співіснування в аудіовізуальному творі форми і змісту є однією з центральних у цьому дослідженні. Виразальні засоби породжують соціальні та культурні смисли,

а смисли є відправною точкою для формування візуального рішення фільму. Так, зокрема, зазначені в статті виражальні засоби створили глибокі образи зневіреного, але «мудрого», убивці полковника Куртца; «жорстокого і непохитного» індіанця Магуа; холодного та «справедливого» вбивці німецьких військовополонених Дона Кольєра; а також «добродушного» жартівника — снайпера-рекордсмена Кріса Кайла. Водночас ролі жертви і вбивці підміняються, убивці страждають від «жорстокості» своїх жертв, які насмілилися чинити опір. У такому випадку виражальні засоби мають на меті виправдання збройної присутності армії США за тисячі кілометрів від своєї країни. Водночас створюються глибокі патріотичні образи головних героїв, які нібито захищають штати від військової агресії мнимого ворога.

Перспективи подальших досліджень полягають у розгляді еволюції інших виражальних засобів у кінематографі, зокрема горизонтального і вертикального монтажу; розширенні емпіричної бази воєнних фільмів; аналізі візуальних рішень воєнних фільмів, присвячених громадянським воєнним конфліктам.

Список посилань

- Лященко, Владимир (2014). «*Брэд Питт спал в танке*». Восстановлено из https://www.gazeta.ru/culture/2014/10/31/a_6283885.shtml.
- Бергер, А. (2005). *Видеть — значит верить. Введение в зрительную коммуникацию*. Москва: Издательский дом «Вильямс».
- Волынец, М. (2004). *Профессия — оператор*. Москва: Аспект Пресс.
- Коппола, Ф. (1979). *Апокалипсис сегодня* [Фильм]. Omni Zoetrope.
- Выготский, Л. (1986). *Психология искусства*. Москва: Искусство.
- Орлов, Павел (2019). *Как это снято: «Апокалипсис сегодня»*. Восстановлено из <https://tvkinoradio.ru/article/article15532-kak-eto-snyato-apokalipsis-segodnya>.
- Орлов, Павел (2019). *Мастер: Витторіо Стораро*. Восстановлено из <https://tvkinoradio.ru/article/article16380-master-vittorio-storaro>.
- Утилова, Н. (2004). *Монтаж*. Москва: Аспект Пресс.
- Durbin, E. F. L. and Bowlby John (1939). *Personal Aggressiveness and War*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.
- Franz, A. (1941). The Psychiatric Aspects of War and Peace. *American Journal of Sociology*. (Vol. 46, No. 4 (Jan., 1941), pp. 504–520). Chicago: Published By: The University of Chicago Press.

References

- Lyashchenko, Vladimir (2014). “*Brad Pitt slept in a tank*”. Retrieved from https://www.gazeta.ru/culture/2014/10/31/a_6283885.shtml. [In Russian].
- Berger, A. (2005). *Seeing is believing. An introduction to visual communication*. Moscow: Publishing House “Williams”. [In Russian].
- Volynets, M. (2004). *Profession — operator*. Moscow: Aspect Press. [In Russian].

-
- Coppola, F. (1979). *Apocalypse Now* [Film]. Omni Zoetrope. [In Russian].
- Vygotsky, L. (1986). *Psychology of art*. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Orlov, Pavel (2019). *How It Was Filmed: Apocalypse Now*. Retrieved from <https://tvkinoradio.ru/article/article15532-kak-eto-snyato-apokalipsis-segodnya>. [In Russian].
- Orlov, Pavel (2019). *Master: Vittorio Storaro*. Retrieved from <https://tvkinoradio.ru/article/article16380-master-vittorio-storaro>. [In Russian].
- Utilova, N. (2004). *Mounting*. Moscow: Aspect Press. [In Russian].
- Durbin, E. F. L. and Bowlby John (1939). *Personal Aggressiveness and War*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. [In English].
- Franz, A. (1941). The Psychiatric Aspects of War and Peace. *American Journal of Sociology*. (Vol. 46, No. 4 (Jan., 1941), pp. 504–520). Chicago: Published By: The University of Chicago Press. [In English].

Надійшла до редколегії 07.09.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.17

УДК 781.6:780.616.432.09.071(438)Шопен

О. Л. Кріпак, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, кафедра «Фортепіано», факультет «Музичне мистецтво», Харківська державна академія культури, м. Харків

olgakrip@i.ua

http://orcid.org/0000-0002-9878-1823

РОБОТА НАД ФАКТУРОЮ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ Ф. ШОПЕНА: АНАЛІТИКО-ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ¹

Розглянуто особливості фортепіанної фактури у творах Ф. Шопена. Цей об'єкт розвідки висвітлюється з позицій виконавського аналізу, який поєднує музикознавчий підхід з технологією фортепіанної гри. Вибір фактурного аспекту в дослідженні шопенівського стилю, зосередженого на «образі» фортепіано, зумовлено завданнями художнього та технічного порядку. Адже будь-який шопенівський опус є не лише артефактом світової фортепіанної культури, але й предметом актуальної інтерпретації, навички якої закладаються ще під час навчання піаніста. У цьому контексті і відбувається дослідження — від загального (феномен фактури в музиці) до особливого (фортепіанна фактура) та конкретного (шопенівська фортепіанна фактура з її виконавською атрибутикою). Означений підхід вважаємо не лише комплексним, але й дослідницьки новим, оскільки вивчення особливостей шопенівського фортепіанного письма є постійним завданням для виконавців, педагогів та учнів, котрі звертаються до його творів у процесі навчальної та творчої діяльності.

Ключові слова: *фактура в музиці, фортепіанна фактура, Ф. Шопен, фортепіанна фактура Ф. Шопена, аналітико-виконавські аспекти фактури творів Ф. Шопена.*

O. L. Kripak, Ph.D. in Art History, senior lecturer, department of piano, faculty of musical art, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

WORK ON THE TEXTURE OF F. CHOPIN'S PIANO COMPOSITIONS: ANALYTICAL AND PERFORMANCE ASPECTS

The article is devoted to the consideration of the features of texture in the pieces of music written by Frederic Chopin. This aspect of the research is covered from the perspective of performance analysis, which combines the musicological approach with the technology of piano playing. The creative work of F. Chopin provides a fertile material for this, since it represents the style of one of the few true composers-pianists, who have considered the piano as an instrument of universal possibilities concentrated in the hands of a single performer.

Relevance of the chosen topic is determined by the need for systematic implementation of the methods of performance analysis in educational and creative practice related to the familiarization with the Chopin's piano heritage.

The aim of the article is to identify the features of the texture in the pieces of music written by Frederic Chopin, on the basis of which the reading and interpretation of a particular sample should be built.

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

The research methodology is based on a combination of general scientific and special musicological approaches to the study of the phenomenon under consideration. They include the method of deduction, which determines the course of research in the direction from the general (the phenomenon of texture in music) to the special (piano texture) and specific (Chopin's piano texture with its performance attributes), special methods of performance and texture analysis.

Results show that the choice of the textural aspect in the study of Chopin's style focused on the "image" of the piano is due to the problems of artistic and technical nature. After all, any Chopin's opus is not only an artifact of the world piano culture, but also the subject of actual interpretation, the skills of which are laid down during the pianist's training.

Novelty lies in the fact that the approach to the Chopin's piano style from the perspective of texture is not only relevant, but also the least tested in terms of scientific discourse. The method of implementing the features of Chopin's piano writing is also insufficiently developed that is a constant task for performers, teachers and students who turn to his music in the course of educational and creative activities.

Practical significance of this article is determined by the possibility of using its materials and conclusions both in the theoretical development of piano texture issues, and in educational work related to the development of the technology of its implementation in the pieces of music written by Frederic Chopin.

The conclusions note that the comprehension of the "secrets" of Chopin's piano texture is the most important interpretive task solved at two levels — prior-style (educational practice) and style (the activity of concert pianists). These levels are connected to each other and together represent an integral phenomenon defined in the world piano culture by the concept of "Chopinism".

Keywords: *texture in music, piano texture, F. Chopin, piano texture of F. Chopin, analytical and performance aspects of the texture of the pieces of music written by F. Chopin.*

Актуальність теми дослідження. Актуальність теми статті визначається необхідністю систематизованого впровадження методики виконавського аналізу до навчальної та творчої практик, які пов'язані з шопенівською спадщиною. Шопенізм як знакове явище світової фортепіанної культури потребує особливої уваги виконавського музикознавства — галузі, яка перебуває на межі між практикою фортепіанної гри та музикознавчою теорією.

У статті обрано недостатньо вивчений аспект роботи над фортепіанними творами Ф. Шопена, який стосується фактури. Саме остання є головною художньо-технологічною новацією шопенівського фортепіанного стилю і відрізняється унікальністю у структурі та розвитку. Слід приділяти увагу визначенню алгоритму фактурно-текстового аналізу фортепіанних творів Ф. Шопена, починаючи з перших етапів навчання, що в подальшому вможливить повноцінну художню інтерпретацію творів цього видатного композитора-піаніста.

Сформульовані вище положення, екстрапольовані на навчальну роботу в класі зі спеціалізацією «фортепіано», і зумовлюють актуальність теми дослідження, що пропонується.

Постановка проблеми. У роботі піаніста на всіх її трьох етапах — адаптаційному, репетиційному, демонстраційному — важливе значення має осягання ним фактури твору, що виконується. Видатні піаністи роблять це переважно інтуїтивно, зважаючи на свій багатий досвід в інтерпретації музики різних епох і стилів. Але робота над фактурою фортепіанного твору, особливо такого, як шопенівський, здебільшого потребує «підбірки ключів» (Мільштейн, 1983), що унаочнюється через методики аналізу фактури твору з усіма її атрибутами «виконавського центру» (Холопова, 2000) — динаміки, артикуляції, агогіки.

Результатом такої аналітичної роботи над фактурою стає її звукове відтворення, у якому виконавець повинен зважати на всі три параметри викладу — вертикальний, горизонтальний, глибинний. У шопенівській фортепіанній фактурі особливого значення набуває останній, на основі якого виникають плани звукової інтенсивності, спрямовані на досягнення стереофонічного ефекту «далі — ближче» (Назайкинський, 1982). Його реалізація — невіддільна складова «стильної гри» як синоніма «гри виразної» (Гаккель, 1988), що і є кінцевою метою виконавських озвучень шопенівської фортепіанної фактури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання роботи над фактурою є одним з центральних у сучасній методичній літературі, пов'язаній з мистецтвом фортепіанної гри. Для розробки методичних принципів потрібна наукова база, у якості якої постають дослідження в галузі теорії фактури, представлені працями Є. Назайкинського, Г. Ігнатченка, В. Москаленка та ін. Щодо фактури шопенівських творів, то тут слід указати на розвідки українських дослідників останніх двох десятиліть, зокрема на дисертацію та методичну монографію Л. Касьяненко, спеціально присвячені роботі піаніста над фактурою, зокрема шопенівських прелюдій. Важливими є дисертація та стаття С. Школяренка, де розглядаються питання новаторського підходу Ф. Шопена до фортепіанної фактури, пропонується методика фактурно-текстового аналізу.

Зважаючи на це, слід відзначити необхідність подальшого вивчення закономірностей фактурної побудови фортепіанних творів Ф. Шопена, особливо в тій частині цього питання, яка стосується навчальної практики. Адже осягнення цих закономірностей є запорукою фаховості, яка формується під час навчання на прикладах еталонів світової фортепіанної музики, до яких належить шопенізм як епохальне художньо-стильове явище.

Мета статті — виявити закономірності фактури фортепіанних творів Ф. Шопена, на яких мають осноуватись інтерпретаційні версії того чи іншого конкретного зразка.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фактура в музиці — особливе художньо-стильове явище, яке повністю не збігається з етимологією цього терміна, хоча її загалом і відображає. Латинське *facio* («передня частина або вигляд; обличчя») передбачає доволі вузьке значення цього слова, яке здебільшого означає обробку поверхні, особливість покриття. Музика як мистецтво звуків у часі відтворює фактуру у звукопросторовій формі, що відображено в дефініціях цього поняття, серед яких ключовими на сьогоднішній день є:

- 1) розуміння фактури як художньо доцільної просторової конфігурації звукової тканини, що об'єднує і диференціює по вертикалі, горизонталі та глибині всю сукупність компонентів (Назайкинський, 1982);
- 2) уявлення про фактуру як рухому вертикаль музики, яка в процесі розвитку створює особливу горизонталь — послідовність змін своєї будови, які взаємодіють із синтаксичними структурами, але не зводяться до них (Ігнатченко, 1982);
- 3) трактування фактури як будови звучання музичного твору, що відображає її тісний зв'язок з виконавством (Москаленко, 2000).

Оскільки фактура є стильовим явищем, то вона здатна відображати всю палітру музичних стилів — від історичного (не випадково глобальні періоди еволюції музичного мислення зветься іменем фактури — епохи монодії, поліфонії, гармонії), жанрового (фактура є завжди зовнішнім знаком відповідного жанру) — до видового — стилю того чи іншого виду музики, серед яких і стиль інструмента, наприклад, фортепіанний (Холопова, 2000), та стилів творчих особистостей — композиторів та виконавців.

Надалі вважаємо за доцільне в контексті цієї статті охарактеризувати фортепіанний стиль як різновид ширшого поняття «стиль інструмента». У сучасній органології — галузі музикознавства, де вивчаються комплексні властивості інструментів як «органів» мислення музикантів (Назайкінський, 1988), — стиль фортепіано визначається як універсальний, такий, що відображає багатоголосну гармонічну природу цього струнно-клавішного інструмента, є еквівалентом багатотембрового оркестру, зосередженого в руках одного виконавця.

У тріаді «музикант — твір — слухач» (Назайкинський, 1982) інструмент фігурує в значенні «твору»: він є його супутником і водночас артефактом іншої, рукотворної природи, диктуючи музикантові, насамперед, виконавцеві, свої умови, головню пов'язані з фактурою.

Фортепіанна фактура, у якій унаочнюються важливі складові стилю цього інструмента, має немало специфічних особливостей, серед яких слід відзначити такі:

- 1) відображаючи оркестр чи хор, вона завжди зберігає свою специфіку, навіть поглиблює її з метою подальшої універсалізації. Прикладом цього є творчість таких композиторів-піаністів, як Ф. Шопен;
- 2) сучасне фортепіано, удосконалене механізмом подвійної репетиції, здатне до відтворення двох своїх виконавських звукообразів (Рябуха, 2014) — реально-безпедального та ілюзорно-педального (Сирятський, 2003).

Базовою основою виявлення закономірностей фортепіанної фактури Ф. Шопена є поліжанровість. Це визначає стилістичний зміст його творів. Ознаки останнього групуються за тими самими параметрами, що й фактурні координати — горизонталь, вертикаль, глибина (Назайкинський, 2003). Наразі виникає наступна тривимірна система, у якій:

- 1) у горизонталі здійснюється чергування різних жанрово-стилістичних елементів, що в сукупності надають розгортання умовного музичного сюжету;
- 2) у вертикалі можливі репрезентації одночасно декількох жанрово-стилістичних знаків, які у фортепіанній фактурі можуть бути розподілені між партіями рук піаніста;
- 3) за глибинною координатою фактурна стилістика являє собою композиторсько-виконавське проникнення стильових пластів вищого порядку, зовні представлених через стилістичну манеру автора музики (наприклад, ознак стилю *brilliant* у фортепіанній фактурі Ф. Шопена).

Окрім тембрів, що моделюються Ф. Шопеном засобами фортепіанної реєстровки, його фактура наскрізь пронизана мелосністю, що визначає основний акцент у роботі над творами композитора, зосереджений на інтуванні мелодії. Тут необхідно враховувати два моменти — авторський, що визначає «силует» мелодичної структури, та виконавський, який є розподілом її на окремі мотиви та фрази.

Для виконавського структурування шопенівської мелодики важливий правильний розподіл таких одиниць у їхньому співвідношенні з тактами. Реальна мотивно-фразувальна структура у творах Ф. Шопена відтворюється як архітектоніка мотивів, закономірно спрямованих ладо-гармонічними тяжіннями, реалізованими лінійно, але без зайвої деталізації. Тут на допомогу виконавцеві повинна прийти педалізація, яку К. Дебюссі — один із найпопулярніших шопеністів — визначав як «дихання форми» (Корто, 1965). У результаті використання обох педаль інструмента вибудовується динаміка розгортання мотивів та фраз, яка у Ф. Шопена майже ніколи не буває терасоподібною, а створюється за допомогою кресендо чи димінуендо.

До цього додається агогіка — мікротемпові зрушення в межах синтаксичних побудов — знамените шопенівське рубато. Ф. Ліст, який був

другом та конкурентом Ф. Шопена і мав змогу чути наживо його гру, визначав останню як «правильну неправильність» (Лист, 1956). Агогічні коливання у виконанні шопенівських горизонтальних структур створюють ефект «життя» мелодичної лінії, яка не зводиться до метризованого розподілу за тактами і постає інтонаційно виразнішою, вільнішою. Проте користуватися цим прийомом мають досвідчені піаністи, котрі прагнуть не лише відносно адекватно проінтонувати шопенівський твір, але й надати йому власного інтерпретаційного тлумачення.

Для відтворення правильного мелодичного рельєфу шопенівської фактури можна запропонувати деякі методичні поради, які узагальнюють точки зору видатних знавців та виконавців шопенівської музики:

- гнучка мелодизована піаністичність усього ігрового апарату;
- завершення фразувальних ліг незначною амплітудою вивільнюючого руху руки, що означає природне послаблення сили звука в результаті сполучення з динамічними відтінками; найважливіше, що «... таким шляхом не порушується зв'язок метрично слабких звуків і досягається мелодична безперервність» (Ніколаєв, 1980);
- для кожного пальця необхідно знайти індивідуальний спосіб атаквання клавiші;
- шопенівське туше повинно бути схожим на староіталійську техніку *mezza voce* (спів упівголоса), ефект якого полягає в «натяці на невисловлене» (Брейтгаупт, 1970);
- виконання віртуозних пасажів у шопенівській фактурі внеможливе зовнішню ефектність, але потребує рельєфної озвученості всіх інтонаційних ланок, які становлять фігураційний комплекс;
- м'якість і стилістична специфічність виконання шопенівського фактурного рисунка належить до звучання будь-яких рівнів динаміки;
- у часовому оформленні фактурної тканини (мається на увазі *rubato*) «...треба відчувати особливу розміреність і закономірність шопенівського мовлення, що природно летється, у якому уповільнення не лише перемежуються з ускореннями, але й приблизно компенсуються ними» (Мільштейн, 1983).

Усе перелічене вище можна узагальнити терміном «шопенівський мелодизм», який поширюється на всі елементи музичної тканини, створюючи в сукупності шопенівську поліфонію. Ф. Шопен відроджував первинне значення цього феномену, трактуючи поліфонію як багатоголосся (зокрема і приховане), основане на голосах та пластах мелодичної генези. У цьому плані шопенівська фактура відрізняється кантабільністю, а його фортепіано з повним правом можна назвати «співочим».

Для досягнення такого результату потрібно правильно організувати ігровий апарат піаніста, що надає особливий ефект у прочитанні

шопенівської фактури, виражений наступними метафорами: м'які, вільні руки, «мрійливі» пальці; відсутність «різкого освітлення», «грубої» молоточкової техніки чи ударної пальцевої манери. Шопенівське фортепіанне творіння потребує «віолончельної протяжності», «висмокування» звука, подібного до візерунків і розширення староіталійського вокального мистецтва (Брейтгаупт, 1970).

Видатні майстри — послідовники шопенівського «співочого фортепіано» — пропонують методичні правила для досягнення такої якості: «Між пальцем та клавішою не повинно бути ніякої “перепонки”, на різно треба відчувати дно клавіатури, зливатися з нею, “примикати” до неї, зв'язувати без поштовху один звук з іншим, ніби переступаючи з пальця на палець» (Ігумнов, 1970).

Аплікатурні особливості у виконанні шопенівських творів є чи не найважливішими, особливо в навчально-методичному аспекті. Основні з них представлено в редакції І. Я. Падеревського і систематизовано С. Заборіним. Автор виокремлює наступні ознаки аплікатурного комплексу, найпридатнішого для відтворення шопенівської фортепіанної фактури:

- 1) виявлення індивідуальної своєрідності кожного пальця (про це зазначав ще сам Ф. Шопен у нотатках до своєї «Методи»);
- 2) беззвучна підміна пальців на одному звуці для збереження *legato*;
- 3) підкладання та перекладання пальців при збереженні *legato*;
- 4) використання першого пальця на чорній клавіші;
- 5) «ковзання» першого пальця з чорної клавіші на білу;
- 6) виконання мелодичних ходів першим пальцем;
- 7) використання зворотних позицій, у яких перший палець підкладається під другий (Заборин, 2015).

Засоби піаністичної реалізації інтонаційних тяжінь у фактурі шопенівських творів залежать і від інструмента, на якому ці твори виконуються. Так, аплікатурні поради І. Я. Падеревського зумовлені переосмисленням шопенівської фактури з врахуванням складнішої і глибокої клавіатури сучасного рояля. Ті ж роялі фірми «Steinway» на початку ХХ ст. набували сучасного вигляду на очах І. Я. Падеревського і за його участі, а також у зв'язку з пристосованістю до акустики великої концертної зали (Заборин, 2015).

Зрозуміло, що такі «високі матерії» в інтерпретації шопенівської фактури стосуються виключно стильового рівня виконання, пов'язаного з діяльністю концертуючих піаністів високого рангу. Проте вони повинні враховуватися і на достильовому етапі, у навчальній практиці, де особливе значення має аналітична робота піаніста над фактурою нотного тексту, уже під час його розбору. Навички виконавського аналізу як

особливого жанру музикознавчих досліджень формуються на перших етапах навчання під керівництвом педагога, але поступово набувають статусу індивідуальних, притаманних цій творчій особистості.

Головною відмінною ознакою виконавського аналітичного процесу є його спрямованість на кінцевий результат — акт виконання музичного твору, що і відрізняє його від музикознавчого дослідження, у якому головний — науковий дискурс. У працях, присвячених інтерпретації шопенівської фортепіанної фактури, можна знайти методичні вказівки щодо її аналізу. Так, у роботі С. Школяренка запропоновано методику аналізу відтворення композиторської «нотної фактури» у виконавській «фактурі звучання», яка передбачає три етапи:

- 1) пошук у композиторському нотному тексті виконавської «фактурної предметності», пов'язаної з піанізмом (тут важливо не лише визначити особливість фактурного викладу, але й попередньо спрогнозувати, як це зіграти);
- 2) виокремлення у вже озвученій (зіграній) фактурі експресивно-виражальної якості (адже виконавська експресія є засобом надання образності музичному тексту);
- 3) усвідомлення ролі фактурних засобів у композиції та драматургії твору (головним тут є аспект фактурного розвитку, який здійснюється в різних масштабах — від моно- до поліфактурного викладу по горизонталі).
- 4) виконавське тлумачення фактурної атрибутики — авторських та редакторських ремарок стосовно артикуляційного комплексу (Школяренко, 2017).

Для процесу навчання важливо враховувати і той факт, що фактура шопенівських фортепіанних творів при всій її іновативності містить цілий ряд типових піаністичних формул, які для досвідчених виконавців не потребують окремого розучування (для початківців вони є такими ж, як і в інших, уже апробованих раніше зразках). Проте новаторство Ф. Шопена в галузі фортепіанного письма не могло не позначитися на створенні індивідуалізованих, нетрадиційних форм викладу, серед яких назвемо техніку оверлепінгу (англ. *overlapping* — накладати, перекривати).

Прагнення до якомога повного охоплення вертикальних пластів фактурного викладу, притаманне Ф. Шопену як композиторові та виконавцеві-віртуозу, має певні перешкоди, пов'язані з природними якостями рук і пальців піаніста. Іноді їх ніби бракує, і тоді слід застосовувати зазначений вище прийом, який складно розпізнати в нотному тексті, але завжди чути в майстерному виконанні. Він полягає у рельєфному виокремленні прихованих голосів чи фігурацій, які іноді ніби стиснуто

в межах єдиної аплікатурної позиції, у партії однієї з рук піаніста (частіше правої). Прикладом тут може бути дисонантне «тертя» двох фігураційних малюнків, яке спостерігається в Прелюдії №2 a-moll, а також витримані тони у верхніх пластах фактури *Larghetto* обох шопенівських фортепіанних Концертів. Проте це тема для окремого аналітичного розгляду.

Висновки. Здійснене в статті дослідження особливостей виконавської роботи над шопенівською фортепіанною фактурою базувалося на відомостях з трьох галузей сучасної музикології — теорії фактури, виконавського музикознавства, теорії музичної інтерпретації.

Дані цих дослідницьких напрямів екстрапольовано на методику роботи безпосередньо над фактурою фортепіанних творів Ф. Шопена з виявленням таких константних ознак останньої, як поліжанровість елементів-формул, мелодизація всіх компонентів викладу (принцип «співочого фортепіано»), взаємозамінюваність та рівнопотенційність рельєфу та фону.

Для відтворення закономірностей такої композиторської фактури необхідні відповідні виконавські засоби — як власне художньо-інтерпретаційні, так і суто технологічні, що стосуються динаміки, артикуляції, агогіки, педалізації, аплікатури.

У навчальній практиці (достильовий етап виконання) робота над адекватним відтворенням шопенівської фортепіанної фактури здійснюється в напрямі від репродукції (вказівки педагога, копіювання версій відомих майстрів) до самостійної творчої інтерпретації, базовою основою якої слугує фактурно-текстовий аналіз твору — переклад фактури нотного тексту з усіма її атрибутами на фактуру звучання.

Перспективи подальших досліджень заявленої в цій статті теми вбачаються в конкретизації її положень на спеціально підбраному матеріалі — прикладах з шопенівських творів. Тут можуть бути задіяними різні жанри, але основний акцент, зважаючи на методичну спрямованість дослідження, необхідно буде зробити на мініатюрах (прелюдії, мазурки, вальси, частково етюд, ноктюрни, експромти), де фактура є деталізованою і чітко розробленою у всіх своїх параметрах самим Ф. Шопеном.

Список посилань

- Брейтгаупт, Р., Хентова, Е. (Ред.). (1970). Пианисты о Шопене. *Шопен каким мы его слышим*. (С. 180–181). Москва: Музыка.
- Гаккель, Л. Е. (1988). О стильной игре: из наблюдений над интерпретацией фортепианных пьес Прокофьева. *Исполнителю, педагогу, слушателю: статьи, рецензии*. (С. 75–81). Ленинград: Советский композитор.
- Дедусенко, Ж. В. (2002). *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 — теорія та історія культури). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

- Игнатченко, Г. И. (1984). *О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов)*. (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения). Киев.
- Игумнов, К., Хентова, Е. (Ред.). (1970). *Пианисты о Шопене*. Шопен каким мы его слышим. (С. 202–206). Москва: Музыка.
- Заборин, С. В. (2015). *Шопениана Падеревского как феномен польской исполнительской культуры*. (Автореф. дисс. ... на соискание ученой степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 — музыкальное искусство). Санкт-Петербург. Восстановлено из <http://old.conservatory.ru/files/avtorefZaborin.pdf>.
- Корто, А. (1965). *О фортепианном искусстве: статьи, материалы, документы*. Москва: Музыка.
- Лист, Ф. (1956). *Ф. Шопен*. Москва: Музгиз.
- Мильшейн, Я. И. (1983). *Вопросы теории и истории исполнительства*. Москва: Советский композитор.
- Москаленко, В. Г. (2000). Художня функція фактури (до визначення поняття). *Науковий вісник національної музичної академії імені П. І. Чайковського*, 7, 56–65. Київ.
- Назайкинский, Е. В. (1988). *Звуковой мир музыки*. Москва: Музыка.
- Назайкинский, Е. В. (1982). *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка.
- Назайкинский, Е. В. (2003). *Стиль и жанр в музыке*. Москва: Владос.
- Николаев, В. (1989). *Шопен — педагог*. Москва: Музыка.
- Рябуха, Н. А. (2014). Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових статей*. (Вип. 40, с. 71–84). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Сирятський, В. О. (2003). *Модест Мусоргський як реформатор фортепианного мистецтва*. Харків: Факт.
- Холопова, В. Н. (2000). *Музыка как вид искусства*. Санкт-Петербург: Лань.
- Школяренко, С. І. (2017). *Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.). Харків.

References

- Breitgaupt, R., Hentova, E. (Ed.). (1970). Pianists about Chopin. *Shopen kakim my ego slyshim*. (P. 180–181). Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Gakkel, L. E. (1988). About the Stylish Playing: from observations on the interpretation of Prokofiev's Piano Pieces). *For a performer, teacher, listener: articles, reviews*. (P. 75–81). Leningrad: Sovetskii kompozitor. [In Russian].
- Dedusenko, Zh. V. (2002). *Performing Piano School as a Kind of Cultural Tradition* (Author's abstract of the thesis for Ph.D. in Art History on Specialty 17.00.01 — Theory and History of Culture). Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. [In Ukrainian].
- Ignatchenko, G. I. (1984). *On Dynamic Processes in Musical Texture (based on the Works of Ukrainian Soviet Composers)*. (Author's abstract of the thesis for Ph.D. in Art History). Kyiv. [In Russian].

- Igumnov, K., Hentova, E. (Ed.). (1970). *Pianists about Chopin: Chopin as we hear him*. (P. 202–206). Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Zaborin, S. V. (2015). *Chopiniana of Paderevskii as a Phenomenon of Polish Performance Culture*. (Author's abstract of the thesis for Ph.D. in Art History: Specialty 17.00.02 — Musical Art). Saint-Petersburg. Retrieved from <http://old.conservatory.ru/files/avtorefZaborin.pdf>. [In Russian].
- Korto, A. (1965). *About Piano Art: Articles, Materials, Documents*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- List, F. (1956). *F. Shopen*. Moscow: Muzgiz. [In Russian].
- Milshein, Ja. I. (1983). *Issues of Theory and History of Performance*. Moscow: Sovetskii kompozitor. [In Russian].
- Moskalenko, V. H. (2000). Artistic Function of Texture (before Defining the Concept). *Scientific bulletin of Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 7, 56–65. Kyiv. [In Ukrainian].
- Nazaikinskii, E. V. (1988). *Sound World of Music*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Nazaikinskii, E. V. (1982). *Logic of Musical Composition*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Nazaikinskii, E. V. (2003). *Style and Genre in Music*. Moscow: Vlado. [In Russian].
- Nikolaev, V. (1989). *Chopin is a Teacher*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Riabukha, N. A. (2014). Sound Image in the Performance Arts (Etymological Discourse). Interaction issues of art, pedagogics, theory and practice of education: collection of scientific articles (Issue 40, p. 71–84). I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts. Kharkiv. [In Russian].
- Syriatskyi, V. O. (2003). *Modest Mussorgskii as a Reformer of Piano Art*. Kharkiv: Fakt. [In Ukrainian].
- Holopova, V. N. (2000). *Music as a Type of Art*. Saint Petersburg: Lan. [In Russian].
- Shkoliarenko, S. I. (2017). *Artistic and Stylistic Functions of Texture in Concert Pieces for Piano and Orchestra by F. Chopin*. (Author's abstract of the thesis for Ph.D. in Art History). Kharkiv. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 02.09.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.18

УДК 75/76.071.1(477)Майстренко-Вакуленко(045)

О. В. Ламонова, кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, м. Київ

krupnun@ukr.net

https://orcid.org/0000-0001-6937-421X

ОБРАЗИ ТА АЛЕГОРІЇ: СИМВОЛІЧНА ГРАФІКА ЮЛІЇ МАЙСТРЕНКО-ВАКУЛЕНКО¹

Ю. Майстренко-Вакуленко, одна з найвиразніших сучасних українських художниць-графіків, кандидат мистецтвознавства, викладач НАОМА, належить до покоління вітчизняних майстрів, творчість яких повністю сформувалася в роки Незалежності. Наукове вивчення доробку таких митців лише розпочинається. Хоча найвідоміші твори Ю. Майстренко-Вакуленко — офорти, левкаси та колажі на релігійну тематику, виявлено, що не менш цікавими є нерелігійні, символічні роботи художниці, як, наприклад, «Благословенний світ, народжений з Лотоса» (1998), «Веретено долі» (1999), «Фонтан життя» (2001), «Жар-птаха та Яйце-Райце» (2014) тощо. Означено, що авторка використовує образи з міфів і казок, як от квітка (лотос), фонтан (вода), вогонь (світло), башта, веретено, птах-сирін, яйце тощо. Але їхнє зіставлення та поєднання є цілком «авторськими», несподіваними і креативними: жінка — метелик — веретено — акведук, птах-сирін — лотос, фонтан — лотос, квітка — світло та ін. У результаті традиційний символ набуває нових прочитання, глибини та навіть значення.

Ключові слова: *Юлія Майстренко-Вакуленко, українська графіка 1990–2010 рр., офорт.*

O. V. Lamonova, Candidate of Art Criticism, research staff member, Rylsky Institute of Art Criticism, Folklore and Ethnology, National Academy of Sciences Ukraine, Fine Arts and Crafts Department, Kyiv

IMAGES AND ALLEGORIES: SYMBOLIC GRAPHICS BY YULIA MAISTRENKO-VAKULENKO

The aim of this study is to analyze the etchings of Yu. Maistrenko-Vakulenko on non-religious themes, made in 1990–2010.

Research methodology. The study of the works by a new generation of Ukrainian artists, which was fully formed after 1991, is just beginning. This applies, in particular, to Yu. Maistrenko-Vakulenko, one of the most expressive contemporary Ukrainian graphic artists. Her works attracted the attention of art critics in the late 1990s. Such esteemed researchers as O. Fedoruk, O. Avramenko, O. Tytarenko wrote about her. But the vast majority of materials about the artist are the articles in catalogues for exhibitions or in periodicals.

Results. The most famous parts of Yu. Maistrenko-Vakulenko's oeuvre are etchings, levkas and collages on religious themes: the triptych *The Last Supper* (1998), the cycle *Jesus, the God of Human* (2000), the series *The Temples*

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

of Ukraine (2003) and *The Wooden Churches of Ukraine* (2014–2015) and others. But no less interesting are the non-religious, symbolic works of the artist. They are characterized by the capacity of the symbolic images used, as well as the unexpectedness and even a certain creativity of their interpretation and application. At the same time, the artist actively uses both traditional images from myths and fairy tales, and their purely author's comparisons and combinations.

The etching *The Blessed World Born of Lotus* (1998) suddenly “decomposes” one of the most popular esoteric symbols: the petals of a mystical flower are the wings of sirins, and the core is a tower that “grows” from a gap in space. The etching *The Spindle of Destiny* (1999) offers no less than the “author's” image-symbol, which combines the features of a woman, a butterfly, a spindle (or a tower turned upside down!) and an aqueduct. Its designation is to transmit to Earth the water and the will of Heaven. In general, the image of the aqueduct (options: arch, bridge, even the autobahn!) has become for the artist one of the most beloved, sought and at the same time extremely flexible and capacious. It is the basis of the series about the Tower to Heaven, which uses with good effect the biblical story, and stylistically related to it, but rather secular etchings *The River of Life* and *The Garden of Human Hopes* (all 2002). The similar composition is in one of the most subjective etchings by Yu. Maistrenko-Vakulenko *My Family* (2003), where universal reflections on personality, genetic code and cultural code are combined with intimate family stories. A very similar structure is guessed in the etching *The Fire-Bird and Cosmic Egg* (2014), created much later, where well-known characters of Ukrainian (more broadly, Slavic) fairy tales turn into almost surreal images.

Novelty. An attempt is made to examine the scientific publications on Yu. Maistrenko-Vakulenko's oeuvre.

The practical significance. The research is part of the individual planned theme of the author *Ukrainian Graphics of the Second Half of the 80s of the 20th Century – 10s of the 21st Century: Between Self-Identification and Globalization* and the general planned theme of the Department of Fine Arts and Decorative Arts of M. T. Rylsky Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine *Ukrainian Culture in the Context of National Humanitarian Discourse and European Studies*.

Conclusions. In the end, it should be noted that the symbolic and religious graphics of the artist are very closely related, their themes and images are constantly “intertwined”, mutually “feeding” and enriching each other.

Keywords: *Yulia Maistrenko-Vakulenko, Ukrainian graphics of 1990–2010, etching.*

Постановка проблеми. Дослідження творчості нового покоління українських митців, які повністю сформувалася вже після 1991 р., лише розпочинається. Література про молодих художників зазвичай обмежується текстами в каталогах до виставок чи проєктів та (у кращому випадку) публікаціями в періодичній пресі. Статей про них у наукових виданнях настільки небагато, що їх можна вважати винятком. Це стосується, зокрема, Ю. Майстренко-Вакуленко, однієї з найвиразніших і

найцікавіших сучасних українських мисткинь-графіків, яка у 26 років уже стала викладачем НАОМА.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Дослідження є частиною індивідуальної планової теми автора «Українська графіка другої половини 80-х рр. ХХ ст. — 10-х рр. ХХІ ст.: між самоідентифікацією та глобалізацією» і загальної планової теми відділу образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України «Українська культура в контексті національного гуманітарного дискурсу та європейських студій».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Ю. Майстренко-Вакуленко привернула увагу мистецтвознавців уже наприкінці 1990-х рр. Про неї писали такі шановні дослідники, як О. Федорук (2003), О. Авраменко (2001), О. Титаренко (2004). Роботи художниці неодноразово згадуються в новій «Історії українського мистецтва» (Скрипник, Кара-Васильєва, 2007). Водночас переважна більшість матеріалів про мисткиню — це статті в каталогах до виставок або в періодичній пресі. Ця стаття є першою науковою публікацією про творчість цікавої сучасної вітчизняної художниці-графіка.

Мета статті — проаналізувати офорти Ю. Майстренко-Вакуленко на нерелігійну тематику, виконані в 1990–2010 рр.

Виклад основного матеріалу дослідження. Найвідоміша та найвиразніша частина доробку Ю. Майстренко-Вакуленко¹ — це офорти, левкаси та колажі на релігійну тематику: триптих «Таємна вечеря» (1998), цикл «Ісус — Бог людський» (2000), серії «Храми України» (2003) та «Дерев'яні церкви України» (2014–2015) та ін. Але в доробку художниці чимало творів, які можна умовно назвати «світськими» (на відміну від «релігійних») або навіть «ізотеричними», але найбільш вдалим і ємним є визначення «символічні» (але не «символістичні»).

Саме таким є, наприклад, «Веретено долі» (1999). Мистецтвознавець О. Авраменко (2001) описує цей офорт так: «Прекрасна жінка з руками-крилами фантастичного метелика і тілом, що нагадує веретено, є центром і змістом цієї композиції. За європейською традицією веретено є символом життя і його невмолимого та невлотимого перебігу. <...> А метелик — це віковичний символ душі та неусвідомленого, непоборного потягу до світла» (с. 13). Звичайно, твір нібито цілком відповідає цьому опису, але — лише зовнішньо, а не по суті. Адже образи веретена та метелика означають рух і легкість, більше того — політ. Але

1 Ідея належить Дейнократу (IV ст. до н.е.), придворному архітекторові Олександра Македонського. «Обробити» планувалося гору Афон. Статуя мала тримати в одній руці ціле місто, а в іншій — величезний келих, який збирав би воду гірських річок і переливав би її в море.

«Веретено долі» для польотів непридатне. Адже його утворюють (і підтримують, і утримують) архітектурні (!) конструкції з кам'яних бриль та цеглин. Звичайно, їх можна назвати «легкими» та «ажурними», але лише в тому значенні, у якому ці епітети використовуються щодо мостів, акведуків і готичних соборів. Більше того, «Веретено долі», якщо придивитися, і саме по собі складається з величезної кількості мостів (варіант — сходів) і акведуків, до того ж, заповнених водою. Що ж до «собору», то він тут є — подібний до величезної гострої мушлі храм-зікурат — майже такий, яким буде потім вавилонська «Вежа до неба» у графічному триптиху 2002 р. Просто зараз цей «зікурат» поставлено... догори ногами, так, що він стає вістрям «веретена». У результаті вся грандіозна «споруда» виявляється рухливою та на диво ненадійною. Вона навряд чи здатна обертатися навколо своєї осі (хіба що дуже повільно й обережно), але, безсумнівно, «погоджується», залежно від того, як саме заповнює її акведуки вода, що тече з хмар — і поступово, через численні отвори різної форми, заповнює всі рівні, стікаючи, зрештою, у море. Щоправда, залишається відкритим питання, чи є «Веретено долі» живою істотою. Можливо, це просто грандіозна статуя, фантазія одного з тих античних архітекторів, які пропонували надати подобу Олександра Македонського цілій... горі. Але, можливо, це своєрідний (досить несподіваний) варіант Мойри або Парки, яка здатна відчувати, мислити, навіть повільно рухатися на одному місці, але не більше того. Моторошнуватий, якщо вдуматися, стан компенсується, звичайно ж, величезною відповідальністю. Адже «Веретено долі» — такий собі Атлант у жіночій подобі, який має доносити до землі волю (і воду) небес. Таким чином, назва офорта «виправдовується» лише наполовину — безумовно, йдеться про якесь керування «долями», але не за допомогою веретена, яке обертається, намотуючи на себе нитку довжиною в життя, а іншого «технічного приладу», подібного до грандіозної архітектурної фантазії (такий собі «Акведук долі»).

Але, мабуть, найвиразніший приклад «ізоісторичного» напряму у творчості Ю. Майстренко-Вакуленко — офорт «Благословенний світ, народжений з Лотоса» (1998).

Падма — це один із головних і найдавніших священних символів у вигляді квітки лотоса. Спочатку ця квітка була поширеною емблемою Сонця, надалі почала втілювати створюючі космічні сили, а також незаплямовану чистоту й духовну довершеність. Лотос має складну символіку, яка формувалась поступово. Його шанування зародилося на найдавнішій дохліборобській стадії розвитку суспільства. Як священний символ лотос був прийнятий багатьма великими цивілізаціями — від Єгипту до Японії, але передусім він пов'язаний з індуїзмом, буддизмом та джайнізмом.

Парадоксально, але власне лотоса на офорті Ю. Майстренко-Вакуленко немає. Тобто він є, але художниця ніби «розклала» його на звичніші для себе символи («образи з особистої міфології») — птахів-сиринів (чи сирен?) та... вежу. Звичайно, глядач, який мимоволі починає шукати «обіцяну» в назві символічну квітку, швидко розуміє, що цей «лотос» утворюють крила міфічних птахів (причому кожен із сиринів має пір'я різного візерунку) та архітектурною фантазією, але певне розчарування не зникає, адже порядок дій — «розкладання» на дещо несподівані символи і подальше «складання» — не надто відповідає, знов-таки, заявленому в назві «народженню» — йдеться, у кращому випадку, про «створення» (чогось нового з чогось уже існуючого). До того ж, слов'янські сирини (так само, як і античні сирени) та біблійна «вежа до небес» аж ніяк не нагадують про індуїзм чи буддизм. В офорті, безумовно, «щось відбувається». Сирини-сирени, утворивши тісне коло, чи то здійснюють якусь спільну справу, яка потребує групового зусилля, чи то просто спостерігають за подією, яка відбувається без їхньої участі — сама собою або за волею, набагато могутнішою, аніж воля міфічних птахів. Їхні постаті-пелюстки оточують своєрідний «портал» — прорив у просторі, у якому підіймається (буквально «виростає на очах») та сама багатоповерхова вежа, чи то зікурат, чи то мушля гострим кінцем догори, архітектурне мереживо з арок та спіральних сходів (як вже було у «веретені долі», тільки тепер вістрям уверх). Глом для неї стає «колесо», яке мистецтвознавець Леся Авраменко трактує як символ сонця. Утім, для художниці воно радше деталь грандіозного механізму (тобто колесо обертається, а вежа підіймається, майже як у психоделічному радянському мультфільмі «Скринька з секретом» (1976 р., реж. В. Угаров)).

Наступні два роки стали часом надзвичайно насиченої праці над релігійними творами: циклом «Ісус — Бог людський» (2000), серією «Храми України» (2003). Але водночас у графіці художниці «накопичився» доволі значний «блок» творів, зокрема офортів, на світську чи, якщо можна так висловитись, «напівсвітську» тематику. Так, у техніці офорту художниця створює роботи «Ріка життя», «Сади людських сподівань» (об. 2002), а також «Моя родина» (2003). Стилістично вони досить схожі на аркуші серії про Вежу до небес («І постали міста...», «Мрія про Вежу до небес», «Вежа до небес» (усі — 2002)), але, на відміну від них, є цілком світськими (можливо, лише трохи «ізоретичними»).

Особливо помітна подібність офортів «Сади людських сподівань» та «І постали міста...». В обох творах виникає майже така сама ажурна архітектурна конструкція зі складнопереплетених сходів, деякі з яких, до речі, ведуть безпосередньо в небо. Але водночас стилістична близькість лише підкреслює різницю сюжетів. Адже, на відміну від

триптиху про гордовите будівництво, у «Садах» немає нічого завзятого. Навпаки — це оповідь про загальну гармонію, у якій перебувають усі: люди, птахи, рослини. Серед птахів можна помітити улюблених художницею сирен-сиринів, а серед людей — Євангелістів (чи, у будь-якому разі, святих, які створюють тексти) з учнями, а також дзвонаря. Різницю ж двох світобудов тонко нюансують назви офортів: замість «мрій» — «сподівання».

Що ж до офорту «Ріка життя», то він, звичайно ж, не може не викликати згадки про створений лише на рік раніше колаж з майже такою ж самою назвою — «Фонтан життя». Але й тут відміни, хоча й не надто помітні з першого погляду, насправді є важливими, більше того — принциповими. Адже прекрасний, схожий на велетенську рожеву квітку магнолії, Фонтан життя був прихований і замкнений. Саме тому його (нарешті — після довгої подорожі) знаходження сприймалося водночас як вічне ув'язнення (в одному, причому порівняно невеликому, просторі з Фонтаном). Ріку життя замкнути неможливо — вона тече безпосередньо з неба та напуває весь світ. Крім того, якщо Фонтан життя оточували лише квіти, з Ріки життя злетілися та зійшлися напитися птахи й тварини, а хижаків та їхні жертви сусідять у воді в мирі та гармонії. Водночас Ріка життя має таку собі архітектурну «оправу» — це й небесне Місто, через брами якого стікає вода життя (тут виникають радше спогади про офорт «Всевидяче Око. Христос — Пантократор»), і багаторівнений фонтан, у чашах якого ця вода збирається, і навіть ті ж самі ажурні сходи. Але тепер усе це будівництво сприймається не як майстерне (у триптиху про Вежу до небес була саме майстерність, «надтехнологія»), а винятково як чудесне. Це архітектура, яка ніким і ніколи не була збудована, а виникла в результаті дива — також зусилля, але, так би мовити, іншої природи.

Як це не дивно, стиль, розроблений в офортах про Вежу до небес, Сади людських сподівань і Ріку життя, виявився придатним і для твору, який художниця назвала «Моя родина» (2003). Структура його є досить складною. Зазначимо, що офорт є, по суті, поліптихом, який складається з майже квадратної центральної частини, десяти «клеєм» різного розміру (зокрема двох зовсім маленьких) і форми, які утворюють своєрідну «раму», подібну до закругленого зверху «венеціанського вікна». Водночас деякі з фрагментів мають спільну композицію (яка «переходить» з однієї частини в іншу), а деякі — ні. Є навіть своєрідна «лакуна», «композиційна пауза», заповнена винятково «кольоровим мерехтінням».

Загальна «конструкція» «Моєї родини» також відрізняється примхливою складністю. Тут і архітектурне «мереживо» з башт, арок

та арокчок, і дерева (як у «Саду людських сподівань»), і навіть розрізане навпіл яблуко (як у диптиху «Ліліт» і «Єва»). Але водночас майже відсутня одна з найважливіших, зазвичай, складових світу художниці — вода. Звичайно, дивні споруди «Моєї родини» доволі схожі на фонтани, і лінії, що пов'язують між собою деякі з тутешніх декоративних «посудин», можна умовно назвати водними струменями — правда, лише якщо закрити очі не їхні дещо незрозумілі фізичні якості. А ще можна подумати про пересохлі, спраглі фонтани... Але це — аж занадто сумне припущення.

Можливо, саме тому, що замало води, немає в цьому просторі й квітів — ані магнолій, ані орхідей. Загалом усе створює враження якогось хитромудрого механізму («золоті дерева, що дзвенять, і срібні пташки, що співають»). Водночас, звичайно ж, офорт художниці є твором «з ключем» — адже він присвячений її предкам і, можливо, нащадкам. Ймовірно, дещо загадкові символи, як от роза вітрів, лев, пелікан, а також креслення якогось технічного приладу (у правому куті «рами») треба розшифровувати саме в цьому значенні (як «алгоритмі» тих чи інших родичів авторки). У цьому аспекті «Моя родина» — чи не найсуб'єктивніша робота мисткині, повноцінно прочитати яку можна лише за допомогою її люб'язних і детальних пояснень. Утім, загальний задум твору є цілком зрозумілим.

Через дванадцять років художниця знов використала схожу образно-символічну систему в офорті «Жар-Птах та Яйце-Райце» (2014). На новому аркушеві не важко відшукати численні паралелі з попереднього доробку художниці. Але швидко з'ясовується, що всі ці «пройдені шляхи» знайомих трактувань є такими, що ведуть або в зовсім інших напрямках, або навіть взагалі нікуди не ведуть. Так, замки та ключі вже відігравали важливу роль у «Вигнанні з Раю», а складні аркоподібні конструкції — це взагалі «фірмовий стиль» Ю. Майстренко-Вакуленко (легше згадати, де вона їх не використала). Але тепер замок і ключ (тобто насправді — незчисленні замки та незчисленні ключі) — це атрибути Яйця-райця. В українській казці «Яйце-райце» — чарівний подарунок, отриманий як щедра подяка за добрий вчинок; воно заповнене величезною кількістю худоби — замість двох корів та бугая, якими пожертвував герой. Але в цьому випадку символіка Яйця-райця виявляється ширшою та різноманітнішою. Це й «світове яйце», з якого виникає Всесвіт, і дохристиянський символ життя, і християнський — воскресіння та спасіння, і навіть механічна іграшка «з сюрпризом» (майже славнозвісні «яйця Фаберже»), яка іноді заводиться за допомогою ключика, а іноді приховує ключик усередині. Але якщо замки, ключі та яйця — образи хоча й ємні та складні, але очевидні, то Жар-птаха у створеній художницею композиції ще треба «прочитати». Адже він, як це й притаманне

чарівній істоті, не існує, а виникає — «виплітається» з візерунків, створюється силуетами нібито зовсім сторонніх зображень, як на дитячій «картинці-загадці», але набагато віртуозніше та складніше. Логічно було б припустити подібність Жар-птаха до улюблених художницею сиринів, але цього немає — він виявляється зовсім іншої породи та навіть природи. Водночас усередині «окресленого» вже його зображення «прочитуються» численні голови драконів та грифонів, пащі й дзьоби яких діють як своєрідні «застібки», утримуючи всю постать (чи, краще сказати, усю конструкцію) в цілісності. Водночас птах живий, його складно переплутаними «венами» тече гаряча (ймовірно, дуже гаряча) кров, яка поступово розпечує всю «конструкцію», примушуючи її не лише набувати червоного кольору, але й сяяти, немов розплавлений метал. Адже це саме Жар-птах.

Що ж до поєднання Жар-птаха та Яйця-райця в одному творі, то це вже данина «авторській міфології» самої Ю. Майстренко-Вакуленко — у казках вони одне з одним не зустрічаються, існуючи в абсолютно різних сюжетах. За логікою, можна припустити лише два сценарії розвитку подій: або Яйце-райце — це яйце Жар-птаха; або ж воно — магічний скарб, який перебуває лише під охороною Жар-птаха. Так чи інакше, відчувається внутрішній зв'язок композиції з аркушем «Благословенний світ, народжений з Лотоса», а також безсумнівні, хоча й досить тонкі алюзії, на відому легенду про вогненного Фенікса з його єдиним передсмертним яйцем. Утім, яець художниця зображує якраз удосталь. Хоча, можливо, справжнім, «Яйцем-райцем» є лише одне з них?

Наприкінці згадаймо інші нові роботи художниці. Архітектурна тема продовжується в графічному диптиху «Стіни Львова» (2010). Також створено такі несподівані твори, як «Мапа Східної та Західної півкуль» (2011) або диптих «Захід сонця на Мар-Менор»¹ (2010). Зараз Ю. Майстренко-Вакуленко працює над поліптихом «Мангри» (пластик, суха голка), який складатиметься з 9 аркушів.

Висновки. Графіка Ю. Майстренко-Вакуленко характеризується емоційністю використаних символічних образів, а також несподіваністю та навіть певною креативністю їхнього тлумачення та застосування. Водночас художниця активно використовує як традиційні образи з міфів і казок, так і суто «авторські» їх зіставлення та поєднання. Також «символічна» й «релігійна» графіка мисткині виявляються тісно пов'язаними, їхні теми та образи постійно «переплітаються», взаємно «підживлюючи» та збагачуючи одне одного.

Перспективи подальших розвідок. Доробок Ю. Майстренко-Вакуленко є надзвичайно цілісним, і розділення її офортів, колажів та

1 Мар-Менор — лагуна на східному узбережжі Іспанії (провінція Мурсія).

левкасів на «релігійні» та «світські» є суто умовним. Метою найближчого дослідження має стати детальний аналіз «релігійних» творів художниці, тим більше, що саме вони є найвиразнішою та найвідомішою частиною її графіки.

Список посилань

- Титаренко, О. (2004). «10 DESYATKA» (2004). Київ: б/в.
- Ворончак, М. (2007). Чарівна птаха Юлії. *Образотворче мистецтво*, 3 (63), 83.
- Ламонова, О. (1998, Апрель 25). Восемь художников в магическом кругу. *Киевские ведомости*, с. 12.
- Ламонова, О. (1999, Январь 20). «QUIA» — виставка молодих київських художників. *Вечірній Київ*, с. 6.
- Ламонова, О. (1999, Январь 25). Рисуй, пока молодой... *Киевские ведомости*, с. 9.
- Ламонова, О. (2001, Июнь 12). Семь художниц в поисках смысла. *Киевские ведомости*, с. 14.
- Ламонова, О. (2001, Липень 24). Теорія відображення і практика полотна. *День*, с. 2.
- Ламонова, О. (2001, Лютий 15). Чи можна з'єднати богослів'я і театр. *День*, с. 6.
- Ламонова, О. (2001, Ноябрь 1). Гармония и конфликт. *Киевские ведомости*, с. 8.
- Ламонова, О. (2003). Небеса обетованные. *Стиль современного дома*. 3–4 (14), 94–95.
- Ламонова, О. (2003, Жовтень 16). «Зворотний зв'язок». *День*, с. 5.
- Ламонова, О. (2003, Лютий 26). Богослов'я в образах. Графіка Юлії Майстренко. *День*, с. 6.
- Ламонова, О. (2004, Грудень 3). Хотите гармонии? Идите до Могилянки. *День*, с. 24.
- Ламонова, О. (2019). Дорога до храму: про офорти Юлії Майстренко-Вакуленко. *Наука і суспільство*, 3–4, 67–70.
- Ламонова, О. (2019, Лютий). Дорога до храму: про офорти Юлії Майстренко-Вакуленко. *Культура і життя*, с. 20.
- Ламонова, О. (2020, Травень 29). «Дерев'яні церкви України»: офорти Юлії Майстренко-Вакуленко. *Культура і життя*, с. 12–13.
- Авраменко, О. (2001). *Юлія Майстренко. Зворотний зв'язок*. Київ: б/в.
- Федорук, О. (2003). *Юлія Майстренко-Вакуленко. Зворотний зв'язок: мистецький проект*. Київ: б/в.
- Попов, П. (Ред.) (1951). *Українські народні казки*. Київ: Державне видавництво художньої літератури.
- Скрипник, Г., Кара-Васильєва, Т. (Ред.) (2007). *Історія українського мистецтва* (Т. 5, с. 555, 799, 800). Київ: Видавництво інституту Мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

References

- Tytarenko, O. (2004). «10 Desiatka». Kyiv: No publishing house. [In Ukrainian].
- Lamonova, O. (1998, April 25). Eight artists in magic circle. *Kievskie vedomosti*, p. 12. [In Russian].
- Lamonova, O. (1999, January 20). «QUIA» — Exhibition of Young Kyiv Artists. *Vechirniy Kyiv*, p. 6. [In Ukrainian].

- Lamonova, O. (1999, January 25). Draw while you're still young. *Kievskie vedomosti*, p. 9. [In Russian].
- Lamonova, O. (2001, February 15). Is it possible to combine Theology and Theatre. *Den*, p. 6. [In Ukrainian].
- Lamonova, O. (2001, July 24). Reflection theory and canvas practice. *Den*, p. 2. [In Ukrainian].
- Lamonova, O. (2001, June 12). Seven artists are looking for meaning. *Kievskie vedomosti*, p. 14. [In Russian].
- Lamonova, O. (2001, November 1). The Harmony and The Conflict. *Kievskie vedomosti*, p. 8. [In Russian].
- Lamonova, O. (2003). The Promised Heaven. *Stil' sovremennogo doma*, 3–4 (14), 94–95. [In Russian].
- Lamonova, O. (2003, February 26). Theology in Images. Graphic Art by Yuliya Maystrenko. *Den*, p. 6. [In Ukrainian].
- Lamonova, O. (2003, October 16). The Feedback. *Den*, p. 5. [In Ukrainian].
- Lamonova, O. (2004, December 3). Do You Want Harmony? Go to Mohylianka! *Den*, p. 24. [In Ukrainian].
- Lamonova, O. (2019). The Road to the Temple: About Etchings by Yuliya Maistrenko-Vakulenko. *Nauka i suspilstvo*, 3–4, 67–70. [In Ukrainian].
- Lamonova, O. (2019, February). The Road to the Temple: About Etchings by Yuliya Maystrenko. *Kultura i zhyttia*, p. 20. [In Ukrainian].
- Lamonova, O. (2020, May 29). «The Wood Ukrainian Churches»: Etchings by Yuliya Maystrenko. *Kultura i zhyttia*, p. 12–13. [In Ukrainian].
- Avramenko, O. (2001). *Yulia Maistrenko. Feedback*. Kyiv: No publishing house [In Ukrainian].
- Fedoruk, O. (2003). *Yulia Maistrenko-Vakulenko. Feedback: an art project*. Kyiv: No publishing house. [In Ukrainian].
- Popov, P. M. (Ed.). (1951). *Ukrainian Folk Tales*. Kyiv: State Publishing House of Fiction. [In Ukrainian].
- Skrypnyk, H., Kara-Vasylyeva, T. (Eds). (2007). *History of Ukrainian Art* (Vol. 5, pp. 555, 799, 800). Kyiv: Publishing House of the Institute named after M. T. Rylsky of Art History, Folklore and Ethnology NAS of Ukraine. [In Ukrainian].
- Voronchak, M. (2007). Yuliya's magic bird. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3, 83. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 14.09.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.19

УДК 792.78.027:005.8](045)

Р. Г. Набоков, кандидат мистецтвознавства, старший викладач,
Харківська державна академія культури, м. Харків

nabokoff@gmail.com

https://orcid.org/0000-0001-7276-3478

СПЕЦИФІКА РЕЖИСУРИ ТА АРТ-ТЕХНОЛОГІЙ У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ ІВЕНТ-ПРОДУКТУ¹

Розглянуто, що івент-індустрія нині є порівняно новою сферою, а це зумовлює брак досвіду і професіоналів, недосконалість законодавства в цій галузі. Виявлено, що формування процесу організації здійснюється переважно емпіричним шляхом. Проаналізовано специфічні особливості івентів різних форм та висвітлено підходи до організації спеціальних подій з професійної точки зору. Визначено, що класифікація івентів відбувається за форматами, місцем проведення, цільовою аудиторією, завданнями, періодичністю та типом. Доведено, що з появою нових технологій, які набувають широкого поширення серед організаторів спеціальних подій, не вистачає режисерських потужностей для повноцінної реалізації проектів, отже, основним пріоритетом є розуміння виняткової ролі режисера в івент-процесі як творця івент-продукту. З'ясовано: івент — це професійна, спланована й організована подія в культурно-дозвілєвій і маркетинговій сферах, призначена для певного кола людей і є для них значуща та унікальна. Її реалізація обмежена в часі й просторі й спрямована на вирішення конкретних цілей та завдань, що забезпечується використанням різних ресурсів.

Ключові слова: *івент-індустрія, арт-технології, івент-агенції, режисура івент-продукту.*

R. G. Nabokov, Candidate of Art Criticism, senior lecturer of the Department of Directing, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

SPECIFIC FEATURES OF DIRECTING AND ART TECHNOLOGIES IN CREATING AN EVENT PRODUCT

The aim of this paper. The event industry today is a relatively young field, which causes a lack of experience and professionals, the imperfection of legislation in this area. The formation of the organizational process is mainly carried out empirically. This paper analyzes the event marketing and systematizes the approaches to organizing special events from a professional point of view.

Research methodology. Structural and functional approach and classification method are applied. Using a certain method in the work helps to classify such conceptual systems as event, event agency on various grounds and aspects. Event classification is based on formats, venue, target audience, tasks, frequency, type. The classification of event agencies is accordingly characterized by the division by mission and tasks performed. The activity approach in the research is manifested through the form of activity of the participants of the event process, the ability of organizers and artists to change

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

human existence. After all, an event is, first of all, a holiday. This is one of the functions of the event. The activities of event managers, producers, directors of the event process have been studied in the world for several decades, today there are special educational programs for obtaining a profession in the event industry. One of the leaders in this field is Joe Goldblatt, who first introduced the concept of event in the global terminology system.

Results. It is proved that with the advent of new technologies, which are firmly established among the organizers of special events, there is a lack of directing capacity for the full implementation of projects, so the main priority is to understand the exclusive role of the director in the event process. It is found that the event is a professional planned and organized event in the cultural, leisure and marketing fields, which is designed for a certain group of people and is meaningful and unique for them, the implementation of which is limited in time and space and aimed at solving specific goals and objectives. provided by the use of various resources.

Novelty. An attempt is made to analyze the algorithm of planning and organization of event agencies of Ukraine standard formats of special events. Communication processes between customers, contractors and contractors of event projects have been improved due to the rapid development of the industry. Further identification of the director's exclusive role in event projects and the use of art technologies in the preparation of special events has been further developed.

The practical significance. The evidence from this study suggests a variety of prospects for further research in studying and forecasting the trends in the development of event industry, laying the foundations for further theoretical studies in the field of mass forms of dramatic art and modern art practices.

Keywords: *event industry, art technologies, event agencies, event product directing.*

Постановка проблеми. Сучасна івент-індустрія в незалежній Україні — порівняно молоде явище. Важливу роль у її розвитку відіграють історичні, соціальні та економічні фактори в суспільстві, які зумовлюють темп і напрями розвитку. Івент-індустрія потребує ґрунтовного дослідження. Виникають нові івент-агенції — професійні творчі об'єднання, що надають послуги організації спеціальних подій. В івент-галузі широко поширюються нові поняття — замовник, продюсер, виконавець, підрядчик, але формування процесу організації здійснюється переважно емпіричним шляхом. З появою нових технологій, які починають використовувати організатори спеціальних подій, бракує режисерських потужностей для повноцінної реалізації проєктів, отже, основним пріоритетом є розуміння виняткової ролі режисера в івент-процесі як творця подієвої дійсності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичними засадами дослідження є спектр робіт, присвячених аналізу івент-індустрії та івент-технології. Автором, який розпочав вивчення феномену івент-індустрії, є провідний зарубіжний науковець Дж. Голдблатт.

Немало теоретично-практичних питань з планування, організації та проведення івентів, класифікації й структуризації, історії походження, реалізації, комунікації замовників, виконавців і артистів надають В. Данилова (2016), А. Назимко (2007), М. Пашкевич (2017), В. Палкіна (2018), В. Сахновський (2016), М. Шилова (2017). Ця стаття є своєрідним продовженням попередніх публікацій автора, присвячених структурі циклу масових форм сценічного мистецтва та її дослідженню.

Мета статті — здійснити висвітлення специфіки режисури та арт-технологій у процесі створення івент-продукту.

Виклад основного матеріалу дослідження. Організація свят і заходів існує протягом багатьох тисячоліть. Під поняттям івент ми розумітимемо виняткову спеціальну подію, яка має ознаки святковості, свої характеристики, цілі, мету. Зважаючи на етимологію самого слова «івент», можна висувати, що колись до цього поняття належали давні громадські та релігійні ритуали: посвячення, народження дитини, одруження, вибори вождя, святкування вдалого полювання, жертвопринесення, свята, присвячені збору врожаю, і багато інших ритуалів. На думку М. Шиловой, першими організаторами івентів були шамани, тобто ті, хто знав та створював ритуали. З часом змінювалися і заходи: вони ставали дедалі вишуканішими й складнішими. Виникли загальноміські та державні свята, проводились коронації, релігійні дійства, що охоплюють цілі континенти (Шилова, 2017). В імперіях, які існували століття тому, також проводились великі івенти: у Давньому Єгипті — обряд погребіння фараона, у Давньому Римі — гладіаторські поєдинки, у Давній Греції проходили перші спортивні змагання — Олімпійські ігри. « <...> Людство протягом усієї його історії супроводжували різні церемонії і ритуали, присвячені важливим подіям — народженню, досягненню зрілого віку, одруженню, смерті. З формальної точки зору індустрія зародилася в 1800-х рр., коли почався продаж квитків на професійні спортивні заходи, і пізніше поступово трансформувалася. Уважається, що професія сформувалася в 1950-х рр., а почалося все з відкриття в 1955 р. Діснейленду» (Goldblatt, 2005). В Україні менеджмент подій протягом 90-х рр. ХХ ст., на думку М. Пашкевича, набув поширення у формі організації весільних церемоній та ювілеїв у середовищі працівників творчих професій. Саме в той час багато фірм, які здійснювали організацію свят, почали змінювати свої назви на агенції маркетингу події, івент-компанії, івент-агенції. Виникали фірми так званого повного циклу, а також фірми, які спеціалізувалися на влаштуванні корпоративних свят, ВТЛ-акцій, виставок. У жовтні 2007 р. створено Асоціацію івенторів України, яка спрямовує свої зусилля на розробку, організацію і проведення видовищних заходів, на захист прав та задоволення соціальних,

економічних, творчих інтересів членів асоціації, обмін досвідом, зокрема і з зарубіжними колегами (Пашкевич, 2017). Нині ринок івент-послуг характеризується зростаючим трендом як на регіональному рівні, так і на світовому. Ці послуги є професійною допомогою в організації будь-яких заходів, починаючи від святкування дня народження й завершуючи широкомасштабними заходами на багатотисячну аудиторію. Саме тому такий ринок користується попитом майже у всіх вікових категорій протягом більше 15 років (Паклина, 2018).

Тому розглянемо гравців ринку, що надають професійні послуги з організації різних спеціальних подій. Серед агенцій, які надають креативні послуги (BTL, Promo, реклама тощо), виокремлюємо тих, що безпосередньо створюють івенти.

О. В. Шумович надає наступне визначення івент-агенції – компанія, що спеціалізується на організації івентів та управлінні ними. Залежно від послуг, які надаються, івент-агенції можна розподілити за наступною типологією:

1) *івент-агенції повного циклу*. Такі компанії надають повний спектр послуг з планування, організації та проведення івентів будь-яких форматів, починаючи з невеликого за кількістю гостей дитячого дня народження і завершуючи масштабними проєктами з великими бюджетами та кількістю гостей у декілька тисяч осіб. Зазвичай у таких агенціях існує структуризація департаментів за спрямованістю форматів. Івент-агенції повного циклу мають велику базу підрядників, артистів, ведучих;

2) *весільні агенції*. Такі компанії спеціалізуються на наданні організаційних послуг у форматі весілля. Вони досконало володіють технологією планування, організації й проведення саме весільних заходів, що мають свої специфіку та особливості;

3) *агенції корпоративних івентів*. Ці компанії спеціалізуються на веденні корпоративних клієнтів та наданні послуг організації й проведення форматів, пов'язаних з корпоративною роботою. Зазвичай це організація днів народження компаній, новорічних свят, тимблдінгів тощо. Також агенції корпоративних івентів надають супровід бізнес-процесів з точки зору креативної подачі;

4) *святкові агенції*. Такий тип агенцій надає послуги з організації переважно малочисельних приватних івентів: дні народження, ювілеї, сімейні свята (Шумович, 2007).

Івент-агенція, як такий собі живий організм, аналізуючи тренди ринку, специфіку розвитку, може змінювати свій тип з одного на інший. Окремим типом організаторів івентів можна вважати вільних івент-менеджерів та тамади, але зазначимо, що в багатьох випадках якість таких послуг може бути сумнівною. Замовники завжди мають вибір: організувати івент власними силами чи надати таке право професійній агенції.

Розглянемо творчий продукт івент-агенції, команду підготовки та його реалізації. Метою роботи івент-агенції є створення кінцевого подієвого продукту для замовника, тобто безпосередньо івенту. Процес створення івенту полягає в ретельній його підготовці від першого контакту із замовником до підписання кінцевих угод після реалізації та отримання зворотного зв'язку для подальшого аналізу. У цьому процесі надважливим є чітке розуміння спільної роботи кожної ланки команди на всіх етапах, а також чітке виконання графіку та таймінгу підготовки й реалізації. Залежно від видів та форм кінцевого подієвого продукту, графік та таймінг підготовки можуть бути різними. Основною творчою ланкою у створенні івенту є креативний відділ агенції на чолі з головним режисером проєкту.

Режисура — це організація і управління творчим процесом. Режисер організовує весь процес створення івенту та керує цією роботою. В основі творчої роботи режисера — його задум, результат обмірковування змісту й сценічного тлумачення постановки (Сахновский, 2016). Усі складові програми івенту підпорядковані класичним законам композиції в режисурі: експозиція (початок свята, welcome-zone, фотографування, фуршет, анімаційна програма тощо), зав'язка (початок дійства на сцені, пролог, інтро-номер, створення інтриги), розвиток дії (виступ офіційних осіб, привітання, конкурсно-розважальна програма, розіграші подарунків, виступи артистів), кульмінація (торт, феєрверк, виступ зіркового гостя, підхід до вирішення надзавдання), розв'язка (дискотека, лаунж-зона, караоке, вручення фінальних подарунків). Режисерові під час підготовки івенту слід виявити та розробити драматургію — це насамперед чітке розуміння ідеї свята, усвідомлення того, що це свято повинно утверджувати, яку основну тему має порушити і для чого, які його завдання.

Водночас слід зауважити, що режисура івент-проєкту має деякі особливості, а саме: головний «двигун» режисури — це гра. Гра створює ситуацію, у якій виникає необхідність дії, залучення цільової аудиторії, що робить івент реалістичним та інтерактивним. Правила цієї гри задає концепція, а мотивацією до участі є результат (виграш, отримання задоволення тощо). У цьому випадку отримання емоцій — це отримання мотивації, провокація на дію — мотивація до дії, а долучення до гри — закріплення успіху.

Створюючи спеціальну подію, режисер формує особливий простір, потрапивши в який людина через емоції та переживання пізнає цінності й знання, закладені ініціатором події (замовником). Але людина відчуває емоції лише в тому разі, коли запропонована подія присвячена проблемі, що турбує її особисто. Саме тому основою сюжету спеціальної

події завжди є конфлікт — ще один елемент режисерського задуму. Конфлікт — спосіб розкриття протиріч, боротьба точок зору, світоглядів, уподобань. Підґрунтя конфлікту — реальна, актуальна ситуація (Данилова, 2016).

Як інструменти для досягнення мети проведення будь-якого івенту за режисерським задумом використовуються виражальні засоби: тематичне оформлення, кейтеринг, анімаційна програма, музика, світло, відео, спеціальні ефекти, медіаінсталяції, виступи артистів, конкурсна програма тощо.

У процесі створення режисерського задуму та цілісної картини майбутнього івенту креативний відділ івент-агенції на чолі з головним режисером та сценаристом (копірайтером) використовують різноманітні креативні прийоми й методи. Креативність — це готовність до створення нових ідей і бачень, які відхиляються від традиційних схем мислення. Мозковий штурм — це груповий метод творчої діяльності за відсутності критеріїв оцінки та напрямів пошуку ідей. Мозковий штурм відбувається в середньому 1–1,5 год. та поділяється на 2 етапи: перший — спонтанна генерація будь-яких ідей (на цій стадії важливо не обмежувати себе в думках, намагатися за невеликий проміжок часу згенерувати максимальну кількість ідей; керівник штурму спрямовує обговорення, а стенограф фіксує всі без винятку ідеї); другий етап — експертиза ідей (на цій стадії починається обговорення кожної ідеї, відсікання та відбір найвдаліших; після визначення вдалих ідей вони доопрацьовуються). На жаль, значним недоліком методу мозкового штурму є його невелика продуктивність та великі витрати часу. Успішним вважається мозковий штурм із затвердженням 2–3 вдалих ідей. Але слід зазначити, що існує багато інших методик креативності зі своїми перевагами. Креативний відділ івент-агенції має володіти багатьма методиками, зокрема використовувати для генерації ідей метод Дельфі. У процесі створення креативу необхідно пропонувати замовникові лише ті ідеї, що стосуються його запиту.

На нашу думку, для успішної підготовки і реалізації івент-проєкту необхідна чітка робота в трьох напрямках: координація, режисура та логістика. *Координатор* — менеджер проєкту, який несе відповідальність за його реалізацію. У безпосередній взаємодії з режисером проєкту він супроводжує організацію івенту від першого спілкування із замовником до отримання зворотного зв'язку після проведення. Цей тандем забезпечує втілення режисерського задуму заходу. Координатор виконує аналіз, підбирає команду творчого відділу, підрядників, артистів, веде документацію та спілкується із замовником. Серед організаційних завдань координатора виокремлюємо основні: аналіз спеціальних подій

за багатьма критеріями для подальшого створення плану підготовки проєкту; формування таймінгу підготовки із зазначенням завдань, відповідальних осіб та дедлайнів їх виконання; ведення документації, необхідної для забезпечення реалізації спеціальних подій; ведення фінансової складової проєкту, а саме кошторису з повною звітністю; спілкування із замовником на вищому рівні в тандемі з режисером; пошук підрядників і постановка їм технічних та творчих завдань відповідно до режисерського задуму; кастинг, вибір артистів для проєкту відповідно до затвердженої концепції; взаємодія з представниками локації проведення івенту; аналіз ризиків, позаштатних ситуацій і пошуку шляхів їх недопущення й запобігання; забезпечення режисеру підготовленої локації, персоналу та артистів для проведення репетицій і реалізації проєкту; отримання зворотного зв'язку й аналіз проєкту після його реалізації. *Асистенти координатора* опікуються логістичними питаннями (виконання райдерів артистів, зірок, VIP-гостей, спікерів), а також займаються питаннями їх трансферу, розселення, харчування, пересування містом. *Режисер* в івент-агенції як креативна одиниця виконує творчу функцію та працює над реалізацією режисерського задуму відповідно до поставлених завдань. Він створює концепцію івенту на основі аналізу брифу від замовника, визначає тему, ідею, конфлікт, формує надзавдання, створює драматургію майбутнього свята за законами композиції, веде творчу документацію проєкту (сценарний план, текст ведучих, додаткові тексти), виконує комунікацію із замовником, координаційним відділом, підрядниками. Під час роботи з підрядниками та технічними службами формує технічні й творчі завдання, контролює їх виконання. На фінальному етапі підготовки івенту до реалізації режисер співпрацює зі сценаристом, який пише текст ведучих, ремарки та додаткові творчі матеріали. *PR-відділ* в івент-агенції займається поширенням і рекламою проєкту. На основі затверджених даних (запрошення, брендинг, інформація про івент) PR-спеціалісти ведуть активну роботу в Інтернеті (соціальні мережі, сайти, форуми) та рекламну кампанію на інших ресурсах (білборди, медіа, метро тощо).

Пропонуємо розглянути деякі специфічні особливості підготовки івентів різних форматів у контексті відносин між агенцією та замовником, а також особливості роботи режисера і координатора на різних форматах івентів.

Корпоративні івенти. До корпоративних івентів належать новорічний івент, день народження компанії, тимбілдінг тощо. Для новорічного івенту важливо створити новорічну атмосферу свята, сформувані тематичні образи ведучих, аніматорів, артистів. У день народження компанії особлива увага приділяється історії, становленню та розвитку компанії,

що виражається у відеоматеріалах та у хронологічному монтажі. Під час тімбілдіingu увага приділяється локації проведення, адже таке свято відбувається на відкритому просторі, для тімбілдіingu характерні активні ігри, спортивні змагання, квести. У загальній ситуації представниками замовника є івент та HR-менеджери, котрі мають досвід організації, планування та проведення івентів. Слід розрізняти компанії за професійною спрямованістю: IT, фінансові, торговельні, агропромислові, промислові тощо. В IT-компаніях вектор спрямовано на використання сучасних технологій івенту, діджиталізації. Фінансовим та торговельним компаніям краще запропонувати класичний, офіційний формат. Агропромислові і промислові корпорації отримують задоволення від такого формату із залученням аудиторії в конкурсну програму.

Дитячі івенти. Для дитячих свят надважлива драматургія, театралізація та ігрова форма проведення. Ведучі й аніматори мають бути в образах героїв мультфільмів, коміксів. Програма свята базується на пошуку головного об'єкта, в кінці добро перемагає зло, що несе повчальний і мотиваційний намір. Ведучі та аніматори повинні володіти дитячим лексиконом у спілкуванні з дітьми.

Приватні івенти. До приватних форматів івентів належать весілля, дні народження, ювілеї. Специфікою таких форматів є те, що замовник, як правило, не має професійного досвіду в організації івентів і повністю довіряє своє свято професійній івент-агенції. Такі формати приватні, кількість гостей переважно не перебільшує 100 осіб, часто розважальна програма складається з конкурсної програми ведучого за відсутності інших артистів.

Випускний вечір. Шкільні та університетські випускні вечори передусім характеризуються ретельною підготовкою оргкомітету школи чи ЗВО (батьківський комітет, учительський комітет). Більшість випускних вечорів відбувається в один день по всій країні, тому важливо заздалегідь бронювати місце проведення, ведучих, режисерів, артистів. У роботі режисера та координатора відзначаємо необхідність ведення переговорів не з одним представником замовника, а з цілим комітетом. Робота над проектом може починатися задовго до його проведення.

Бізнес-івенти. До бізнес-івентів належать конференції, акції, презентації. Основною метою є презентація нового продукту чи послуги, налагодження партнерських відносин. Специфіка організації таких івентів полягає в ретельній логістичній підготовці проекту (реєстрація, трансфери, харчування, розселення гостей та спікерів).

Івент-агенції національного і міжнародного масштабів працюють не лише в місці свого розташування, але і в різних містах країни. Це зумовлює специфічні особливості організації івентів, а саме координатор

і режисер формують команду підготовки проекту, у якій можуть бути технічні підрядники та артисти з різних міст. Приділяється увага трансферу, харчуванню, пересуванню, розселенню всіх учасників івент-процесу. З незнайомими підрядниками слід вести перемови на відстані. Планується попередній виїзд координаційно-режисерської групи на місце проведення майбутнього івенту, аналіз локації та її інфраструктури, знайомство з менеджментом й адміністрацією локації. Якщо немає змоги попереднього виїзду в місце проведення, режисер та координатор ретельно вивчають локацію за фотографіями. Логістична служба організатора забезпечує вчасний трансфер команди до місця проведення та назад, побутовий райдер команди. Під час планування необхідно враховувати додатковий час у зв'язку з погодними умовами, щоб не відставати від графіку монтажу та підготовки на місці.

Отже, під час роботи над кожним новим івентом необхідно знаходити та реалізовувати практично все заново. Арт-технології розвиваються, смаки людей змінюються, до того ж, як зазначають практики івент-індустрії, не існує жодного однакового завдання від замовника для проведення події.

Висновки. Таким чином, під поняттям івент розумітимемо професійно сплановану та організовану подію в культурно-дозвіллевій і маркетинговій сферах, призначену для певного кола людей, яка є для них значущою та унікальною. Її реалізація обмежена в часі і просторі, спрямована на вирішення конкретних цілей та завдань, що забезпечується використанням різних ресурсів. Організація ефективного івенту — це серйозна робота, яка передбачає синхронізацію значної системи, що складається з великої кількості елементів: гості, ведучі, артисти, музиканти, техніки, піротехніки, хостес, кейтерінг, водії, охорона, спонсори, органи міської влади тощо. Завжди потрібно пам'ятати, що кожен з елементів цієї системи насамперед є людиною. Тому режисерові потрібні сучасні управлінське мислення та система спеціальних знань з івент-технологій, вивчення теоретичних і практичних основ івент-індустрії, опанування навичками професійного планування, організації подій у службовому, суспільному та приватному житті, зокрема розробка концепції і програми, формування й контроль виконання бюджету, координація роботи субпідрядників, а також вивчення ефективності проведеного івент-заходу.

Перспективи подальшого дослідження полягають у вивченні та прогнозуванні тенденцій розвитку сценічного мистецтва, закладанні основ для подальших теоретичних досліджень у галузі сценічного мистецтва на прикладі сучасних івент-практик.

Список посилань

- Данилова, В. Є. (2016). Розробка режисерського задуму спеціальної події. *Культура України*, 52, 103–111.
- Назимко, А. Е. (2007). *Событийный маркетинг: руководство для заказчиков и исполнителей*. Москва: Вершина.
- Паклина, В. В. (2018). *Проблемы и тенденции развития рынка event-услуг*. Відновлено з [https://sibac.info/archive/economy/1\(61\).pdf](https://sibac.info/archive/economy/1(61).pdf).
- Пашкевич, М. Ю. (2017). Івент-технології у сфері дозвілля. *Культурно-дозвіллева діяльність у сучасному світі*: колективна монографія. Київ: Ліра.
- Сахновский, В. Г. (2016). *Режиссура и методика ее преподавания*. Санкт-Петербург: Лань.
- Шилова, М. А. (2017). Івент-індустрія як соціально-економічний феномен. *Матеріали IV міжнародної науково-практичної конференції*. Издательство Саратовский источник.
- Шумович, А. В. (2007). *Великолепные мероприятия: Технологии и практика event management*. Москва: Манн, Иванов и Фербер.
- Goldblatt, J. J. (2005). *Special events: event leadership for a new world*. Hoboken, N. J.: Wiley.

References

- Daniilova, V. E. (2016). Development of a director's idea for a special event. *Culture of Ukraine*, 52, 103–111. [In Ukrainian].
- Nazimko, A. E. (2007). *Event Marketing: A Guide for Customers and Performers*. Moscow: Vershina. [In Russian].
- Shilova, M. A. (2017). Event industry as a social and economic phenomenon. *Materials of the IV international scientific and practical conference*. Saratovskij istochnik. [In Russian].
- Shumovich, A.V. (2007). *Great events: Technology and practice event management*. Moscow: Mann, Ivanov and Ferber. [In Russian].
- Pashkevich, M. (2017). Event technologies in the field of leisure. *Cultural and leisure activities in the modern world: col. monograph*. Kyiv: Lira. [In Ukrainian].
- Paklina, V. V. (2018). *Problems and trends in the development of the event-services market*. Retrieved from [https://sibac.info/archive/economy/1\(61\).pdf](https://sibac.info/archive/economy/1(61).pdf). [In Russian].
- Sakhnovsky, V. G. (2016). *Directing and teaching methods*. St. Petersburg: Lan'. [In Russian].
- Goldblatt, J. J. (2005). *Special events: event leadership for a new world*. Wiley. [In English].

Надійшла до редколегії 11.09.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.20

УДК 7.025'174

О. Б. Рішняк, реставратор, керівник відділу реставрації живопису Українського регіонального спеціалізованого науково-реставраційного інституту «Укрзахідпроектреставрація», м. Львів

olegrishnyak@ukr.net

<http://orcid.org/0000-0002-2423-4843>

ЕТИКА РЕСТАВРАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ¹

Розглянуто основні аспекти професійної етики в реставраційній діяльності, які стосуються фахового підходу до об'єкта реставрації і моральних норм поведінки реставратора. Виявлено, що етика щодо об'єкта реставрації передбачає розгляд проблем вибору пріоритетів у концепціях збереження, питання реставрації творів з історичними нашаруваннями, застосування реставраційних матеріалів, реставраційних втручань у матеріальну структуру твору, документування результатів досліджень та реставраційних процесів. Розкрито, що етика професійної поведінки пов'язана з відчуттям відповідальності особи до добросовісного виконання своїх обов'язків, ставленням реставратора до таких соціально значимих питань, як обмін науковою інформацією, оцінювання результатів реставрації, сприйняття критики та суспільної дискусії. Визначено, що етика також стосується морально-етичних норм поведінки суб'єкта реставраційної діяльності як у професійному середовищі, так і в соціумі. Зазначені етичні принципи відображені в багатьох документах міжнародного та національного пам'яткоохоронного законодавств і спрямовані на досягнення найкращих результатів у реставрації та збереженні надбань світової культурної спадщини.

Ключові слова: етика, реставрація, реставратор, пам'ятка, об'єкт реставрації, суб'єкт реставрації.

O. B. Rishniak, art restorer, Head of the Department of Painting Restoration of the Ukrainian Regional Specialized Research and Restoration Institute "Ukrzakhidproektrestavratsiya", Lviv

ETHICS OF RESTORATION ACTIVITIES

The aim of the article is to analyze the concept of ethics of restoration activities and its impact on the results of restoration and preservation of cultural heritage sites.

Research methodology. Since the concept under consideration belongs to the valuable worldviews and life guidelines, the study uses a philosophical approach. The application of the method of theoretical cognition, the ascent from the abstract to the concrete makes it possible to determine the general principles of ethics in a particular field of human activity, and theoretical analysis revealed forms of interaction between the elements of the concept.

Results. The article considers the main aspects of professional ethics in restoration activities, which relate to the professional attitude to the object

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

of restoration and the moral norms of behaviour of the art restorer. Ethics of the object of restoration considers the issues of choosing priorities in the concepts of preservation, the restoration of works with historical layers, the use of restoration materials, restoration interventions in the material structure of the work, documenting research results and restoration processes. Ethics of professional conduct is related to a person's sense of responsibility for their obligations, the attitude of the art restorer to socially important issues, such as the exchange of scientific information, evaluation of the results of restoration, perception of criticism and public debate. It also touches the moral and ethical norms of the subject of restoration activities, both in the professional environment and in society. These ethical principles are reflected in many documents of international and national artifact protection legislation and are aimed at achieving the best results in the restoration and preservation of world cultural heritage.

Novelty. The novelty of the analysis of restoration ethics lies in the structuring of the generalized philosophical concept. Consideration of its main aspects, such as the relationship to the object of restoration and the moral norms of behaviour of the art restorer, makes it possible to systematize the main issues of restoration, in which ethics plays an integral role.

The practical significance. The analysis of the concept of ethics of restoration activities can be used in curricula and research projects in the field of restoration and protection of cultural heritage.

Keywords: *ethics, restoration, art restorer, artifact, object of restoration, subject of restoration.*

Постановка проблеми. Поняття етики реставраційної діяльності розроблюється в багатьох теоретичних напрацюваннях, відображене в міжнародному і національному пам'яткоохоронних законодавствах, є світоглядною базою практичної реставрації та основою міжсуб'єктних відносин у професійному середовищі. Саме етичні принципи повинні визначати прийняття рішень у всіх конкретних випадках реставрації і збереження об'єктів культурної спадщини. Тому їх незнання чи недотримання призводить до потенційної загрози фізичному існуванню об'єктів мистецтва. Нині деяка розмитість значення терміна потребує додаткового його вивчення та аналізу. Визначення ціннісних етичних орієнтирів та опрацювання структури поняття полегшить сприйняття теоретичних міркувань і надасть їм більшого прикладного значення. Це водночас позитивно вплине як на практичну реставраційну діяльність зокрема, так і на охорону та збереження культурної спадщини загалом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми морально-етичних аспектів реставраційної діяльності систематично порушувались багатьма вченими з часу становлення реставрації як наукової дисципліни. Прийняття багатьох міжнародних та національних документів, що відображають основні принципи реставраційної етики, стали результатом усвідомлення світовою науковою спільнотою необхідності

дотримання певних моральних принципів під час ухвалення рішень щодо практичних заходів у галузі збереження та охорони культурної спадщини. У своїх теоретичних дослідженнях питання етики реставраційної діяльності порушували М. Перцев (1981), А. Альошин (1990). У наш час етика реставрації вже сформована дослідниками в окреме теоретичне поняття і її опрацювання здійснюють Ю. Бобров (1990, 2004), Дж. Ешлі-Сміт (J. Ashley-Smith) (1994), С. Муньос-Віньяс (S. Muñoz-Viñas) (2005), В. Цитович (2004), Л. Дзендзелюк і Л. Льода (2011) та ін.

Мета статті — визначити морально-етичні принципи в окремій сфері людської діяльності; дослідити поняття етики реставраційної діяльності і його структурний аналіз; виконати теоретичний аналіз форм взаємодії елементів поняття та їхнього впливу на результати реставрації і збереження об'єктів культурної спадщини.

Виклад основного матеріалу дослідження. Проблеми етичного плану охоплюють усі аспекти охорони культурної спадщини. Етика — наука про мораль, її походження, розвиток і роль у суспільному та особистому житті людей, а також норми поведінки, сукупність моральних правил будь-якого соціуму, суспільної організації, професійного середовища тощо («Великий тлумачний словник сучасної української мови», 2005, с. 357). Звідси і поняття етики реставраційної справи, що у вузькому значенні визначає норми поведінки реставратора, зокрема його моральну відповідальність за якість робіт, які він виконує. Проте в реставраційній діяльності існує набагато ширше поняття етики, яке охоплює немало питань, пов'язаних з прийняттям рішень і дій щодо самого об'єкта реставрації. Серед них — опрацювання загальних концепцій реставрації та збереження, застосування традиційних чи інноваційних матеріалів, вибір між проведенням інтервенційної операції або створенням умов для безпечного існування об'єкта, виконання реконструкції з метою збереження цілісності пам'ятки тощо. «Оскільки сам процес передбачає природничо-наукові, історико-мистецтвознавчі і художньо-практичні методи вивчення і збереження пам'яток, то відповідно, і реставраційна етика охоплює всі означені складові» (Алешин, 1990, с. 6). Також необхідно враховувати етику поведінки реставратора щодо своїх колег, так званий, «корпоративний професійний етикет, оснований на поняттях загальнолюдської моралі і честі» (Бобров, 2004, с. 245).

Етика збереження та реставрації є філософським поняттям, яке пов'язане як з об'єктивними, так і з суб'єктивними чинниками. Про важливість етичного аспекту в реставраційній діяльності свідчить немало міжнародних документів, серед яких найвагоміші: «Кодекс професійної етики» Міжнародної ради музеїв (ICOM) («Пам'яткознавство: правова охорона культурних надбань», 2009. с. 380.), «Кодекс етики»

Європейської конфедерації консерваційних організацій (Е.С.С.О.) («Code of Ethics. E.C.C.O. Professional Guidelines») та Кодекс етики Американського інституту консервації (AIC) (*Code of ethics*). Етичні принципи реставраційної справи відображені в національному законодавстві, а саме у законах України «Про музеї і музейну справу» (Закон України «Про музеї і музейну справу»), «Про охорону культурної спадщини» (Закон України «Про охорону культурної спадщини») та інших нормативних актах.

У реставраційній діяльності завжди існує проблема вибору між науковою реставрацією пам'ятки, що гарантує найкращі умови збереження та додаткові можливості вивчення у майбутньому, і найрізноманітнішими маніпулятивними процесами, які спрямовані на отримання від пам'ятки швидкої політичної або економічної вигоди.

Нині технічні можливості комунікації сприяють сталому розвитку туристичної індустрії та торгівлі антикваріатом, змістивши суспільні пріоритети від наукової реставрації до реконструкцій, пристосувань та поновлень. На жаль, багатьма учасниками процесу — економістами, менеджерами, фахівцями ресторанного бізнесу — пам'ятка не розглядається як документ історії чи твір мистецтва. Вона лише є об'єктом, що експлуатується для комерційного зиску. Водночас суспільний попит на старовину породжує пропозицію, вже адаптовану до потреб і розуміння середньостатистичного, масового споживача. Термін «автентичність» стає модним брендом, який добре продається без будь-якого смислового наповнення.

Етичні проблеми реставраційної діяльності стосуються не лише широкого загалу, але й наукового середовища чи окремих реставраційних осередків. Нерідко, через відмінності поглядів та оцінок окремих спеціалістів і навіть груп фахівців, з'являються різні пропозиції реставрації однієї пам'ятки, які мають свої логічні обґрунтування.

Однією з проблем реставраційної етики є втручання в матеріальну структуру твору. Сучасна методологія реставрації, яка передусім орієнтована на превентивні заходи, потребує, по можливості, найменшої інтervenції в складові пам'ятки, і лише у випадках, коли існує небезпека для їх фізичного збереження. Загальновідомим є факт, згідно з яким реставратор, виконуючи навіть необхідні консерваційні процеси, завжди ризикує піддати «цілість структури твору, його форми як реальної естетичної цінності та історичного документу, принаймні, небезпеці загальної трансформації» (Althöfer, 1965, с. 23). Наприклад, використання воску для укріплення стінописів у другій половині ХХ ст. не лише змінило склад ґрунту і фарбового шару, а й за декілька десятиліть призвели до значного потемніння малярства; застосування цементу в

реставраційних процесах зі збереження архітектури руйнує автентичні матеріали і спотворює історично сформований вигляд споруд; тонування втрат темперного чи клейового малярства олійними фарбами негативно впливає як на складові твору, так і на його естетичне сприйняття. У таких ситуаціях етичні критерії щодо збереження пам'ятки мали б чітко визначати пріоритети у виборі реставраційних методик.

Ще гостріше постало питання застосування в реставрації новітніх матеріалів. Хоча можливість їх використання після тривалих випробувань передбачається, все ж на пам'ятках часто знаходимо негативні наслідки таких апробацій.

У цьому контексті цікаві ідеї, які останнім часом дедалі більше поширюються в сучасній теорії реставрації щодо етичного ставлення до духовних і матеріальних цінностей окремих етнічних груп, що мають свою культурну спадщину. Порушуються питання про коректне ставлення до традиційних методів збереження культурних надбань цих локальних груп. «Традиційні методи можуть сприяти достовірності культурної спадщини, хоча іноді можуть суперечити встановленим міжнародним принципам та методам збереження-реставрації. Автентичність, основний термін сучасної етики збереження, потребує специфічно-конкретних визначень для оцінювання матеріальних та нематеріальних цінностей культурної спадщини в окремих культурних контекстах, у міждисциплінарному та міжкультурному діалозі» (Schädler-Saub, 2019, с. 8). Дискусія між прихильниками традиційних (структурно близьких до автентичних) та новітніх матеріалів завжди актуалізує питання етичного ставлення до твору з метою збереження можливостей для здійснення повторних реставрацій.

Реставраційної етики стосується і належне документування реставраційних процесів, яке значно полегшить фахівцям у майбутньому здійснювати додаткові дослідження пам'ятки і за потреби необхідні реставраційні заходи.

Отже, вибір методик, підбір матеріалів, документування процесів реставрації повинні бути інспіровані етичними переконаннями реставратора, його розумінням міри персональної відповідальності як перед самою пам'яткою, так і перед колегами-сучасниками та реставраторами наступних поколінь.

У реставраційній етиці особлива увага приділяється проблемі доповнень та реконструкцій. Згідно з положеннями численних пам'яткоохоронних хартій, доповнення припустимі лише в разі, якщо під час їх виконання залишаються недоторканими всі варті уваги частини споруди, і у виняткових випадках, коли для історії та культури відповідного регіону конкретна пам'ятка становить надзвичайну художню чи

символічну цінність. Ці вимоги стосуються нерухомих пам'яток, основною метою реставрації яких переважно є збереження функції. Щодо художніх творів, то у вітчизняній музейній практиці фахівці намагаються уникати будь-яких доповнень. Здійснення реконструкцій завжди обґрунтовується і рішення приймаються колегіально. Проте слід зауважити, що навіть у музейній сфері існує різний підхід щодо різних груп пам'яток. Якщо втрачені сторінки стародруків не відновлюються, як і не доповнюються, зазвичай, втрати малярства на дерев'яній основі та поліхромній скульптурі, то реконструкцію творів олійного малярства на полотні можна зустріти майже у всіх музейних колекціях.

Зовсім інакше постало питання реконструкцій і доповнень втрачених частин пам'яток, які перебувають у власності громад чи у приватних колекціях. Нерідко здійснення таких заходів є єдиним можливим засобом врятувати твір від знищення. Реставрація мистецьких творів у діючих сакральних спорудах також часто потребує реконструкцій з метою продовження їх функціонування. У таких ситуаціях етичний аспект охоплює не лише предмет реставрації, але й ставлення до власників твору. Він ґрунтується на повазі до їхніх національних та релігійних почуттів, політичних чи естетичних поглядів тощо. «Без сумніву, критерії професійного кодексу мають відповідати уявленням освіченої частини суспільства, а не його відсталій частини, для якої реконструкції на рівні декорацій голлівудських історичних фільмів є справжніми пам'ятками історії» (Бобров, 2014, с. 247). Проте часто виникають ситуації, коли необхідний компроміс у прийнятті рішень є запорукою реставрації та збереження пам'ятки.

Згідно з етичними кодексами, кожна пам'ятка, незалежно від її ціннісних характеристик, заслуговує на однакове ставлення. Іншими словами, і Софія Київська XI ст., і картина В. Боровиковського XVIII ст., і яворівська іграшка XX ст. мають однакове право на збереження і за потреби — на реставрацію. Зрозуміло, що рівень охорони різних об'єктів культурної спадщини залежить від їхньої суспільної значущості, а це впливає на кількість матеріальних ресурсів, які виділяються на їх утримання. Як наслідок, одні пам'ятки мають задовільну охорону і можливість реставрації, а інші просто зникають. Це правило однакового ставлення до всіх об'єктів із зрозумілих причин в таких ситуаціях не працює. Для прикладу, через тиждень після пожежі в паризькому соборі Нотр-Дам було зібрано значну суму пожертв на його реставрацію, водночас на відновлення Баміанських статуї Будди в Афганістані коштів не знайшлося. З цього приводу С. Муњос-Віњас запропонував для сучасної теорії реставрації термін «адаптивної етики», яка визнає, що процес збереження може здійснюватись з найрізноманітніших причин і за різних обставин (Muñoz-Viñas, 2005, с. 202).

У питаннях реставраційної етики щодо пам'яток культурної спадщини існує нерозривний зв'язок між об'єктом і суб'єктом реставрації, тобто мистецьким твором і реставратором. Його роль у продовженні фізичного життя матеріальних артефактів минулого є визначальною. Етика дій реставратора ґрунтується передусім на відповідальності та добросовісності виконання реставраційних заходів, які охоплюють весь комплекс практичних процесів; дослідницьку частину, безпосереднє виконання операцій, належне документування процесів. І тут моральні якості реставратора є гарантією етичності його професійних навичок, а «обов'язок здійснення заходів із збереження... твору не надає [йому] морального права вибору» (Бобров, 2004, с. 249). Справедливо зазначити, що етичні реставраційні правила не встановлюють чітких обмежень, які б дозволяли з легкістю робити вибір, який у багатьох випадках надзвичайно складний та неоднозначний і часто є для реставратора моральним тягарем на все життя. Тому спеціалісти намагаються приймати відповідальні рішення щодо проведення тих чи інших реставраційних процесів колегіально, зменшуючи таким чином міру своєї особистої відповідальності. З іншого боку, реставраційна етика передбачає саме колективну роботу в прийнятті рішень щодо реставрації об'єктів мистецтва із залученням колег-реставраторів та широкого кола фахівців із суміжних спеціальностей.

Необхідність співпраці з колегами відкриває ще одну грань реставраційної етики. Вона стосується поведінки реставратора в професійному середовищі, його здатності критично сприймати думки колег, які часто можуть бути відмінними, а то й протилежними думці реставратора, але мати вагомні аргументи щодо поліпшення результату реставраційних заходів.

До питань етичної поведінки реставратора належить і передавання знань та досвіду молодшим колегам. Особливо актуальне питання відкритого спілкування між представниками різних поколінь без страху майбутньої конкуренції. Моральним обов'язком реставратора є передавання досвіду і знань, адже ідея збереження пам'ятки має перевищувати марнославство, гордість, власні амбіції. «Реставратори відіграють унікальну роль серед професій, які займаються культурними цінностями; вони змінюють сам об'єкт, а не лише уявлення людей про нього. Тому вони особливо відповідальні за опрацювання всієї відповідної інформації під час обговорень» (Appelbaum, 2010, с. 8). Отже, етична поведінка реставратора в професійному середовищі є запорукою вдалих результатів реставраційних заходів, а також позитивним фактором, що знижує ризики невдач під час реставрації.

Ще одним важливим аспектом реставраційної етики є сприйняття результатів реставрації як фахівцями, так і широкими колами суспільства.

Оцінювання якості реставрації є доволі складним, зважаючи на те, що воно складається з об'єктивної оцінки якості техніко-технологічних процесів і суб'єктивної оцінки естетичного сприйняття твору. Ставлення до техніко-технологічних результатів завжди стриманіше як з причин розуміння проведених процесів, так і від незнання тонкощів та нюансів. Іншим, емоційнішим і категоричним є суб'єктивне оцінювання естетичного вигляду відреставрованої пам'ятки. І тут етичні норми повинні відігравати головну роль.

Отже, «в критеріях якості реставраційних операцій об'єктивне є невіддільним від суб'єктивного» (Бобров, 1990, с. 17) і це впливає на формування етики оцінювання результату. «Якісні оцінки реставрації, як в наш час, так і, вірогідно, в майбутньому визначатимуться етичними нормативами, які базуються на пріоритетному значенні естетики, для розуміння сутнісного змісту твору мистецтва і для всіх засобів щодо його збереження і забезпечення подальшого функціонування» (Алешин, 1990, с. 8).

Норми реставраційної етики, які існують у професійному середовищі, переважно є чужими для широкого загалу і їх сприймають лише окремі його представники. Нерідко фахівці стикаються із невдоволенням результатами їхньої, часом навіть багаторічної праці, після якої твори «не блищать». Більшою мірою це стосується пам'яток, які перебувають поза музейними установами. Але й після презентацій відреставрованих у музеях творів звичайні відвідувачі негативно сприймають неприховані пошкодження на творах мистецтва, не розуміючи пріоритетності консерваційних заходів у сучасній реставрації. Все ж, як зауважував відомий реставратор М. Перцев, фрагментарне збереження творів не може бути перепорою їхнього експонування. «Не можна не враховувати, — писав він, — і існуючий у всіх видах мистецтва творчий зв'язок авторів, виконавців і глядачів... Творчий контакт і взаємозв'язок між ними формують художній образ. Глядач свідомо чи підсвідомо бере участь у творчому процесі, доводячи його до «образної кондиції», яка необхідна йому, глядачеві» (Перцев, 1981, с. 159).

Нерідко, відвідуючи професійно відреставровані в минулому пам'ятки архітектури, спеціалістам доводиться відзначати наново виконані їх перебудови, змінені покриття та конфігурації дахів, спотворені перемалюваннями розписи, замінені ікони. Звичайно, етичним обов'язком реставратора є популяризація ідей збереження і реставрації, донесення їх як до окремих людей, так і до соціальних груп. Необхідно мати «консультації та зворотній зв'язок із громадськістю, тобто забезпечення того, щоб громадська думка знала та розуміла мотивацію та обґрунтування рішень реставратора, особливо у випадках складного

вибору» (Szumakowicz, 2008, с. 100). Виправити ситуацію глобально можливо лише за участі держави, підвищуючи загальний культурний рівень громадян через різні освітні програми. Як свідчить світовий досвід, такий підхід можливий.

Розглядаючи різні етичні аспекти пам'яткоохоронної та реставраційної діяльності, не можливо оминати питання участі суспільства у збереженні пам'яток. Навіть якщо окремих громадянин розуміє необхідність охорони і реставрації палаців, парків, старовинних сходів чи стінопису, то опинившись у ситуації, коли давні сходи, потемніле малярство, нещільні історичні вікна оточують його в щоденному побуті, він не готовий підтримувати їхнє існування. Свою позицію користувач пам'ятки аргументуватиме високою вартістю реставрації чи заходів із збереження, невідповідністю історичного інтер'єру сучасним стандартам комфорту або банальною байдужістю. У таких випадках збереження об'єктів культурної спадщини залежить від етики обрання пріоритетів.

«Сучасна етика пропонує розглядати різні значення, які об'єкт має для різних груп людей, і вирішувати не лише те, які значення повинні переважати, а й як їх поєднати, щоб врахувати якомога більше поглядів. Попри те, що це складне завдання, мета сучасної етики збереження полягає не в тому, щоб усунути дискусію, а заохотити її» (Muñoz-Viñas, 2005, с. 214). Підтвердження правильності цієї тези в сучасних реаліях знаходимо в діяльності численних громадських організацій спрямованих на збереження і популяризацію культурної спадщини.

Висновки. Реставраційна етика — це сукупність морально-етичних норм, якими зобов'язаний керуватись фахівець у своїй професійній діяльності. Етичні принципи реставраційної справи встановлюють моральні рамки ставлення реставратора до об'єкта реставрації, а також моделі поведінки як у професійному середовищі, так і в соціумі.

Реставраційна етика щодо поводження з об'єктами культурної спадщини охоплює численні аспекти, серед яких можна виокремити етику: вибору пріоритетів у концепціях збереження; реставрації творів з історичними нашаруваннями; застосування реставраційних матеріалів; реставраційного втручання в матеріальну структуру твору; реставраційних доповнень та реконструкцій; документування реставраційних процесів.

З багатьох морально-етичних норм, що регламентують професійну поведінку реставратора в різних суспільних середовищах, слід окреслити етику: обміну та поширення інформації; оцінювання результатів реставрації; сприйняття іншого погляду та критики; відносин між реставраторами — представниками різних поколінь; дискусії та суспільної комунікації.

Отже, реставраційна етика — це передусім моральна відповідальність реставратора за свої рішення та дії не лише стосовно довіреного йому об'єкта культурної спадщини, але й за особисті відносини та комунікацію, як з представниками професійного середовища, так і найрізноманітніших суспільних груп. Вона є гарантією зниження можливих ризиків під час роботи з пам'ятками та досягнення позитивного ефекту в результаті проведення необхідних реставраційних заходів.

Список посилань

- Алешин, А. Б. (1990). Этика и качественные оценки реставрационной деятельности. В *Критерии оценки качества реставрации музейных художественных ценностей*, Тезисы докладов (с. 3–8). Москва.
- Бобров, Ю. Г. (1990). Категории и критерии качества реставрации к вопросу о соотношении субъективного и объективного. *Критерии оценки качества реставрации музейных художественных ценностей*, Тезисы докладов (с. 12–17). Москва.
- Бобров, Ю. Г. (2004). *Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия*. Москва: Эдсмит.
- Бусел, В. Т. (ред.) (2005). *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. Київ.
- Дзензелюк Л., Льюда Л. (2011). Етичні й естетичні засади консерваційно-реставраційної діяльності. В *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаніка* (Вип. 3, с. 222–232). Львів.
- Збірник нормативно-правових актів сфери охорони культурної спадщини*. (2011). Чернівці: ВАТ «РВК «Деснянська правда».
- Пам'яткознавство: правова охорона культурних надбань: збірник документів*. (2009). Київ: Інститут культурології Академії мистецтв України.
- Перцев, Н. В. (1981). О восстановлении памятников древнерусской живописи. В *Восстановление памятников культуры (проблемы реставрации)*. (С. 145–166). Москва: Искусство.
- Code of ethics of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*. Retrieved from https://www.nps.gov/training/tel/Guides/HPS1022_AIC_Code_of_Ethics.pdf (date of access 18.07.2020)
- Цитович В. І. (2004). Реставрація між парадигмою і теорією. *Пам'ятки України: історія та культура: науково-популярний ілюстрований журнал*, 2, 30–57. Київ.
- Althöfer, H. (1965). Wpływ stylu epoki i względu estetycznej w konserwacji malowideł. *Ochrona Zabytków*, 18/2 (69), 23–34. Warszawa.
- Appelbaum, B. (2010). *Conservation treatment methodology*. Lexington.
- Ashley-Smith J. (1994). The ethics of conservation. In *Care of Collections*. S. Knell (Ed.). (300 p.). London.
- Code of Ethics. E.C.C.O. Professional Guidelines II*. Retrieved from http://www.ecco-eu.org/fileadmin/user_upload/ECCO_professional_guidelines_II.pdf (date of access 18.07.2020).
- Muñoz-Viñas, S. (2005). *Contemporary theory of conservation*. Oxford; Burlington, MA: Elsevier Butterworth-Heinemann.
- Schädler-Saub, U. (2019). Conservation ethics today: are our conservation restoration theories and practice ready for the twenty-first century? Introductory notes to

some central issues. *Conservation ethics today: are our conservation-restoration theories and practice ready for the 21st century*, 3–13. Florence; Lublin.

Szumakowicz, E. (2008). Fenomenologiczna definicja zabytku. *Ochrona Zabytków*, 56/2 (241), 93–100. Warszawa.

References

- Aleshin, A. B. (1990). Ethics and quality assessments of restoration activities. *Kriterii ocenki kachestva restavracii muzejnyh hudozhestvennyh cennostej*, Abstracts, 3–8. Moscow. [In Russian].
- Althöfer, H. (1965). Influence of the style of the epoch and aesthetic considerations in the conservation of paintings. *Ochrona Zabytków*, 18/2 (69), 23–34. Warsaw. [In Polish].
- Appelbaum, B. (2010). *Conservation treatment methodology*. Lexington. [In English].
- Ashley-Smith J. (1994). The ethics of conservation. *Care of Collections*. S. Knell (Ed.). London. [In English].
- Bobrov, Yu. G. (1990). Categories and criteria for the quality of restoration to the issue of the relationship between subjective and objective. *Kriterii ocenki kachestva restavracii muzejnyh hudozhestvennyh cennostej*, 12–17. Moscow. [In Russian].
- Bobrov, Yu. G. (2004). *The theory of restoration of artifacts of art: patterns and contradictions*. Moscow. [In Russian].
- Busel, W. T. (ed.) (2005). *Large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Code of Ethics. E.C.C.O. Professional Guidelines II. Corpus of normative legal acts in the field of cultural heritage protection*. (2011). Chernihiv. [In Ukrainian].
- Dzendeliuk L., Lioda L. (2011). Ethical and aesthetic principles of conservation and restoration activities. In *Notes of the Lviv National Scientific Library of Ukraine named after V. Stefanik* (Vol. 3, 222–232). Lviv. [In Ukrainian].
- Monument Studies: Legal Protection of Cultural Heritage: A Corpus of Documents*. (2009). Kyiv. [In Ukrainian].
- Muñoz-Viñas, S. (2005). *Contemporary theory of conservation*. Oxford; Burlington, MA: Elsevier Butterworth-Heinemann. [In English].
- Pertsev, N. V. (1981). On the restoration of artifacts of ancient Russian painting. In *Restoration of cultural artifacts (problems of restoration)*. (P. 145–166). Moscow. [In Russian].
- Retrieved from http://www.ecco-eu.org/fileadmin/user_upload/ECCO_professional_guidelines_II.pdf (date of access 18.07.2020). [In English].
- Schädler-Saub, U. (2019). Conservation ethics today: are our conservation restoration theories and practice ready for the twenty-first century? Introductory notes to some central issues. *Conservation ethics today: are our conservation-restoration theories and practice ready for the 21st century*, 3–13. Florence; Lublin. [In English].
- Shumakowicz, E. (2008). Phenomenological definition of an artifact. *Ochrona Zabytków*. 56/2 (241), 93–100. Warsaw. [In Polish].
- Tsytovyeh, V. (2004). Restoration of the paradigm and theory. *Pamiatky Ukrainy: istoriia ta kultura*, Popular science illustrated magazine. Kyiv. 2, 30–57. [In Ukrainian].
- Code of ethics of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*. Retrieved from https://www.nps.gov/training/tel/Guides/HPS1022_AIC_Code_of_Ethics.pdf (date of access 18.07.2020). [In English].

Надійшла до редколегії 27.07.2020

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.21

УДК 780.616.432.036(73)

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

alesya_stepanova1@ukr.net

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

ФОРТЕПІАННА КУЛЬТУРА США: ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ТА СТАНОВЛЕННЯ¹

Виявлено, що в останні десятиліття дедалі більшу увагу вітчизняних та зарубіжних дослідників привертає композиторське й виконавське мистецтво певних музичних діячів, які вплинули на становлення не лише музичної культури загалом, а й фортеп'яноної зокрема. Визначено, що для того щоб охарактеризувати основні передумови формування фортеп'яноної культури США, важливо з'ясувати першоджерела появи на території цієї країни такого інструмента, як фортеп'яно, і простежити його еволюцію стосовно європейської моделі XVIII ст. Ще одним дослідницьким завданням є визначення шляхів подальшого перетворення композиторської манери — від європейської класицистичної до нового ідейно-художнього музичного втілення американської культури, яка вже реалізувалась. Установлено, що найголовнішим етапом, який допоміг самоідентифікації фортеп'яноної культури США з-поміж інших культур, є розвиток американських фортеп'яноних стилів та засобів музичної виразності, що зумовило формування нового, суто фортеп'яноного музичного стилю — регтайму.

Ключові слова: *музична культура США, фортеп'янона культура, регтайм, композиторська манера.*

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

PIANO CULTURE IN THE USA: BACKGROUND OF THE ORIGIN AND FORMATION

The aim of the article. Find out the historical background of the formation of piano culture in the United States.

Research methodology. The main research method in the article is cultural-historical, which is used to determine the basic prerequisites for the formation of the piano culture of the USA. The following methods were also used: comparative — to compare the stages of formation of piano art in Europe and America; historical and biographical to determine the influence of individuals on the development and formation of American piano culture; analysis; systematization and generalization.

Results. The article traces the dynamic trend of formation of traditions of development of American piano styles and means of musical expression — from borrowed European classical works to works based on the complex unity of democratic traditions of the US culture.

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

It is worth noting that the rapid development of the US piano culture took place in several stages. The first was the accumulation and synthesis of the cultural traditions of the natives and Europeans who inhabited the territory of the United States. The next and most important was the opening of a piano factory, thanks to which piano culture began to spread actively, acquiring its own identity and looking for specific expressive opportunities for maximum disclosure of the pluralistic nature of American culture. The material base owned by the people of the United States also significantly affected the speed of development and the desire to form their own cultural model. And the last stage, the top of the prerequisites is the emergence of the school in its several forms (both an educational professional institution and in the role of composition and performance school). One of the main achievements of piano culture was the formation of a new musical style — ragtime. Thus, all these preconditions that determined the American vector of development of the US piano culture and music in the XIX century, led to the further specificity of the development of the US culture.

Novelty. For the first time in Ukraine, we made an attempt to study purposefully and comprehensively the specifics of the process of origin and formation of the US piano culture in terms of its socio-historical preconditions, as well as instrumental and compositional origins. This research goal involves a thorough study of the original sources of the emergence in the United States of such an instrument as the piano, understanding its evolution from the European model of the XVIII century.

The practical significance. The materials of the article can be used in further research on the phenomenon of US piano culture, as well as in classes of the history of piano art and world music history.

Keywords: *musical culture of the USA, piano culture, ragtime, composing manner.*

Актуальність теми дослідження. Як свідчать наукові публікації, зокрема М. Євсєєвої (Євсєєва, 1988 р.), музикознавча американістика є порівняно молодого і недостатньо розробленою дослідницькою цариною, що закономірно зумовлює доволі вузьке тематичне поле. У зв'язку з цим слід зазначити, що в сучасному музикознавстві переважає вивчення музичної культури Сполучених Штатів Америки в аспекті композиторської творчості, тоді як поза увагою дослідників зі «Старого світу» перебувають дослідження, присвячені саме фортепіанному напрямку культури США.

На тлі знакових змін, спричинених історичними подіями в США, виникає новий стильовий напрям, що значно вплинув на подальший розвиток фортепіанного мистецтва не лише Нової Англії, а й усього світу.

Водночас розвиток американського фортепіанного мистецтва є вельми стрімким, так само як і зростання його значення для світової музичної культури, що підсилює науковий інтерес до цього феномену в аспекті його становлення та розвитку. Крім того, особливий інтерес викликає сукупність чинників, які впливають на функціонування

фортепіанної культури й без яких вивчення проблеми формування національної фортепіанної культури США не може вважатись цілісним.

Постановка проблеми. Уперше в Україні здійснюється спроба цілеспрямовано комплексно дослідити специфіку процесу зародження та становлення фортепіанної культури США в аспекті її суспільно-історичних передумов, а також інструментальних і композиторських витоків. Дослідницька мета передбачає ґрунтовне вивчення першоджерел появи на території США такого інструмента, як фортепіано, осмислення його еволюції стосовно європейської моделі XVIII ст. Слід також наголосити на ролі першого композитора США, котрий написав твори для фортепіано. Крім того, необхідно простежити історичні передумови подальшого перетворення композиторської манери — від європейського класицистичного до нового ідейно-художнього музичного втілення американської культури, яка вже реалізувалась. Згодом це вплинуло на перехід від аматорського музикування до професійного.

Визначення розвитку національного стилю фортепіанної музики США потребує глибокого розуміння не лише природи американської музичної ментальності, про що зазначає А. Богатирьова (2012), але й вивчення передумов становлення фортепіанної культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз передумов формування фортепіанної культури на теренах США передбачає звернення до наукових робіт, що присвячені вивченню музичної американістики. Так, у 2012 р. А. Богатирьова в кандидатській дисертації розглянула ознаки американської музичної культури та передумови виникнення композиторської школи. Варті уваги концептуальні висновки авторки, зокрема думка про те, що формування та специфіка передумов становлення музичної культури США загалом залежать від інтернаціональної ментальності країни.

У тому ж році опубліковано дослідження С. Сігіді (2012), де головним завданням постало виявлення національної ідентичності в музичній культурі США (композиторська творчість, стильові напрями, жанри й особливості побутового музикування).

Однією з найфундаментальніших праць, до якої ми звертаємося в дослідженні, є книга В. Конен «Шляхи американської музики» (1965), де розглядаються питання, присвячені музичним тенденціям Нової Англії та особливі характеристики новоутворених джазових жанрів.

Мета статті — комплексно і системно охарактеризувати зародження фортепіанної культури США. Зважаючи на це, необхідно здійснити дослідження історії виникнення перших фабрик із виробництва фортепіано, його модернізації й удосконалення технології. Ще одним дослідницьким завданням є аналіз творчості композиторів, котрі створювали перші фортепіанні твори в США.

Виклад основного матеріалу дослідження. Культура кожного народу має тривалий історичний шлях формування та розвитку, у результаті чого вона набуває характерних відмінностей, у яких закладаються ідейно-естетичні ідеали. Моральні цінності здебільшого формуються під впливом регіональних особливостей. Процес формування культури відбувається безперервно, що спостерігається в усіх сферах діяльності людини: від побуту, літератури, мистецтва й до сучасних технологій, які постійно розвиваються.

Відкриття «Нових земель» відбулося в 1492 р. Територію Америки тоді заселяли представники різних європейських країн, зокрема Великої Британії, а також вихідці з Африки; вони привнесли вже сформовані ідеологічні цінності, культурне бачення, створили полікультурну платформу культури США. У зв'язку з цим, музика відображає особливості американської культурної ідентичності відповідно до соціального класу, раси, етнічної самобутності, географічного розташування, релігійної свідомості, мови. Одним з визначальних факторів становлення музичних стилів у США стає мультирасове населення. Змішання західноафриканських та європейських стилів вплинуло на формування нового пісенного й інструментального виконавського колориту.

«Однією з ключових особливостей американського соціокультурного простору, пов'язаного з історичним характером формування нації, є властива їй невичерпна здібність до асиміляції. Постійний приплив на континент емігрантів призвів до безперервного плюралізму в усіх сферах культури та суспільного життя США. Специфіка формування національного стилю в умовах плюралістичної американської ментальності полягає в синтетичному характері мистецтва, що прагне вилучити та узагальнити краще з розмаїття асимільованих явищ» (Богатирьова, 2012, с. 5–6). Подібна властивість до асимілювання стала характерною особливістю та «візитівкою» загальної музичної культури США. Таким чином, афроамериканські музичні прийоми й художньо самобутні елементи перетворилися на частину власне американської музики.

Як наголошує М. Євсєєва, американська культура — це «одна з найбільш складних і суперечливих культур» (Євсєєва, 1988, с. 1). Погоджуючись із думкою дослідниці, можна зауважити, що американська музична культура пододала шлях складного суперечного становлення від музичного салонно-концертного академізму до формування опозиційного «багатомірного <...> методу одночасного, синхронного втілення різних стилістично-жанрових пластів у межах єдиного твору» (Кисин, 1982, с. 11).

Нині вітчизняні та закордонні науковці більшої уваги приділяють композиторському і виконавському мистецтву окремих музичних

діячів, які певною мірою впливали на становлення не лише музичної культури загалом, а й безпосередньо фортепіанної. Звичайно, композиторський стиль, жанрові особливості й виконавські завдання становлять основу формування ознак, притаманних американській музиці. Тому якщо розглядати культуру як організовану інтегровану систему, то фортепіанна культура постає однією з граней цілісної культури. На думку Л. О. Нікітич, «Інтегрувальна функція культури виявляється нині не в ліквідації відмінностей між культурами, а в об'єднанні різних культур, що доповнюють одна одну своїми кращими зразками» (Никитич, 2005, с. 20). Таким чином, можна стверджувати, що інтегрувальна функція послідовно спостерігається у формуванні фортепіанної культури США, адже мультикультурність (за А. Богатирьовою) простежується вже в її витоках.

Однак фортепіанну культуру США відрізняє від фортепіанної культури інших країн історичний синергійний стрибок, що спричинив стрімкий розвиток національного фортепіанного мистецтва та композиторської творчості, істотної за масштабом і своєрідністю.

Першим етапом формування фортепіанної культури стало усвідомлення, синтезування та обмін культурними досягненнями Європи. До середини XVIII ст. сформувались умови для впровадження й поширення демократичної традиції фортепіанної культури США, що відображалось у відсутності однорідності — мультикультурний простір (за А. М. Богатирьовою) та мультикультурність у фортепіанній культурі. Згодом однією з передумов став поступовий відхід від європоцентристського до нового національного стилю.

На інтенсивне поширення фортепіанної культури в часі та просторі вплинув синтез таких передумов: створення власної фабрики з виробництва фортепіано (1853 р.), поява композиторів, котрі писали для фортепіанної гри (Е. Мак-Доуелл — 1860–1908), виникнення музичного відділення в Колумбійському університеті (1896 р.). Щодо цього М. Євсєєва стверджує, що «деякі найзагальніші питання формування фортепіанного мистецтва США в його зв'язку з характерними явищами й традиціями американської музичної культури, проблеми своєрідності американського фортепіанного стилю» виявляють «найстійкіші ознаки “американістичності”» (Євсєєва, 1988, с. 2). Стрімке зростання значущості фортепіанної культури закономірно зумовлює підвищення дослідницької уваги до неї.

Важливим для дослідження є визначення піаністичної культури А. Рум'янцевої, у якому науковиця характеризує її як «цілісну багатofункціональну систему, що містить взаємозалежні складники — підсистеми (виконавство, педагогіку, освіту, дослідницьку та методичну

діяльність, композиторську творчість), які в процесі свого розвитку в певних історичних умовах не лише репрезентують конкретні види творчої діяльності у сфері піаністичного мистецтва, а й віддзеркалюють специфіку та особливості функціонування всієї системи» (Рум'янцева, 2011, с. 5). Але, на відміну від традиційного розвитку культури в європейських країнах, на території США еволюція відбувалась стихійно. Узявши до уваги складники піаністичної культури, слід зазначити, що фортепіанній культурі США на початковому етапі розвитку бракувало педагогічної, дослідницької та методичної діяльності.

Однак «специфічність американської музичної ментальності, що зумовлена історичними умовами формування нації, визначає багатокомпонентність національного стилю фортепіанної музики США, який синтезував видатні досягнення...» (Богатирьова, 2012, с. 11). Таким чином, ті процеси, що відбувалися на першому етапі (усвідомлення європейських традицій, інтегрованість системи музичної культури), визначили подальший розвиток національного стилю фортепіанної музики США.

Швидкість розвитку музичної культури США безпосередньо вплинула на широке та повсюдне використання фортепіано, яке мало значний попит у суспільстві (від домашнього музикування до масштабних концертних виступів) й суттєво вплинуло на специфіку формування американської музики. Таким чином, фортепіано почало посідати одне з центральних місць у музичній культурі Америки. Як стверджує М. Євсєєва, «суттєву позицію в американському музичному мистецтві займає фортепіанна музика» (Євсєєва, 1988, с. 1), тому наразі вельми затребуваним стає вивчення не лише фортепіанної музики, але й фортепіанної культури Америки. Через брак необхідності у винайденні фортепіано, музичних форм та жанрів, в американській культурі широко застосовувались досвід і надбання європейських музикантів. Уже оформлені стилі та напрями набули нових трактування й звучання.

Точної дати, коли фортепіано з'явилося на території США, не зафіксовано. Але з історії відомо, що в період з 1820-х до 1870-х рр. чимала кількість переселенців були вихідцями із земель Німеччини. У той період, а саме в 1850 р., Генріх Енгельгард Штайнвен імігрував у Нью-Йорк разом із родиною ("What don't you know about Steinway history?", n. d.). За три роки (1853) він заснував компанію з виробництва фортепіано «Steinway & Sons». Протягом 30 років засновник та його сини запатентували 127 винаходів, які «зробили значний внесок у розвиток сучасного фортепіано» ("111 West 57th Street", n. d.). Значна зацікавленість родини Стейнвейнів у власному бізнесі стала фактором стрімкого розвитку фортепіанної культури Америки, що згодом перетворилося на

національну справу. З метою популяризації фортепіано були започатковані численні просвітницькі заходи. Компанія, яка згодом завоювала увесь світ та вважається знаком вищої якості з виробництва рояля та фортепіано, зумовила фортепіанну реформу (як інструмента), у результаті чого зародився рух реформаційних змін у розвитку музичної культури США. Процес культурної еволюції став можливий завдяки здібності увібрати в себе та можливості передати колоритний накопичений потенціал.

Чималу роль в етапах формування фортепіанної культури США відіграла матеріальна база, перейнята з європейської традиції, якою володіли жителі США: наявність великої кількості концертних холів, музичних салонів, музичних інструментів. За допомогою інноваційних технологій та бажання здобути національне й міжнародне визнання в «1866 році компанія “Steinway & Sons” відкрила свій перший “Steinway Hall”. Він мав акустично чудове приміщення на 2000 місць» (“Henry Engelhard Steinway | A lasting legacy”, n. d.).

Фортепіанне мистецтво стрімко підсилювало до себе інтерес завдяки виконавцям (З. Тальберг, Х. Херц, О. Гольдшмідт та ін.), які прибули з Європи та збирали на концертах великі аудиторії на американських теренах. У кандидатській дисертації М. Євсєєва акцентує на передумовах значної популярності фортепіано на території США, які «закладені, по-перше, в особливості становлення американської цивілізації (розвитку насамперед міських форм життя), а по-друге, у специфіці рояля як найуніверсальнішого музичного інструмента» (Євсєєва, 1988, с. 8).

Сформований до 1770 р. новий музичний інструмент — фортепіано, наділений оркестровим звучанням. Як стверджує С. Чайкін (Чайкин, 2008), синтезуючи характеристики різних інструментів, фортепіано набуло свого розквіту на території Європи на межі XVIII–XIX ст.: «Воно сфокусувало найважливіші конструктивні та виконавсько-технологічні характеристики багатьох інструментів — клавішний механізм, який є приналежністю духових (орган) і струнних (клавір), струни як джерело звука і дерев'яна дека як його підсилювач (струнно-смичкові та струннощипкові); ударний спосіб звукодобування (група ударних інструментів)» (там само, 2008, с. 8).

Композитори від М. Клементі та Й. Гуммеля до Ф. Ліста, вивчаючи інструмент емпіричним способом, здавалося б, розкрили всі його можливості. «Багато експериментів композиторів США пов'язані саме з фортепіано, яке стало для них одним із найважливіших “лабораторних” засобів дослідження нових форм звукової матерії. Слід зазначити, що й у твори, які не належать до категорії власне експериментальних, часто потрапляють елементи, пов'язані з незвичайним звучанням, прийомами гри, способами звукодобування» (Євсєєва, 1988, с. 10).

Таким чином, через історичні та соціальні передумови формування музичної культури США фортепіанна музика набула нових форм звучання. «Універсальні можливості фортепіано реалізуються в регтаймі у незвичному для європейського піанізму плані виявлення його ритмічно-ударних властивостей. Специфічне поєднання мелодійних і ритмічних якостей інструмента багато в чому зумовило своєрідність регтаймової манери» (Евсеева, 1988, с. 9).

Згідно з В. Конен, «Рег-тайм — виключно фортепіанний жанр» (Конен, 1965, с. 231–232). Відповідно до думки авторки, через несхожість з минулими музичними стилями та тими, які панували в період ХІХ–ХХ ст. в Європі, у стилі регтайм фортепіано розумілось як ударний інструмент, позбавлений вокалізації мелодії або ж відчуття оркестральності, що надавало новому стилю ще більшої унікальності. Саме нове відчуття ритмів, притаманне регтайму, вплинуло на подальший розвиток джазу.

Регтаймова манера гри, яка зацікавила американських композиторів, широко застосовувалась у фортепіанних творах. Як зазначає М. Евсеева, «вплив регтаймових традицій також простежується в різних аспектах творів: особливому трактуванні інструмента, власне фортепіанних прийомах, специфічному типі віртуозності, а також в особливостях метро-ритмічної будови музичного полотна (головним чином розділів рухомого характеру з їхньою імпульсивною ритмікою)» (Евсеева, 1988, с. 11). Таким чином, фортепіано «нового світу» набуло нового забарвлення та індивідуальності саме в музичній культурі США. Так, «характерні особливості фортепіанних творів американських композиторів здебільшого визначаються втіленням у них своєрідних традицій, що склалися до початку ХХ ст. в музичній культурі США: традицій хорového гімну, блюзу, регтайму, традицій духового бенду тощо» (Евсеева, 1988, с. 10).

У кандидатській дисертації «Фортепіанне мистецтво США» (1979 р.) Є. Кулова стверджує, що «Едвард Мак-Доуелл — очільник фортепіанної культури США». Відомо, що з «1896 до 1904 року Е. Мак-Доуелл очолював музичну кафедру в Колумбійському університеті в Нью-Йорку (першу в США) і був її професором, через що фортепіано в США набуло більш професійного забарвлення» («Edward Alexander McDowell», n. d.). Відповідно до А. Рум'янцевої, «головна закономірність розвитку піаністичної культури — спадкоємність, основним способом реалізації якої є традиція. Акумуляторами певних традицій у піаністичному мистецтві є фортепіанні школи» (Рум'янцева, 2011, с. 5). Тому можна стверджувати, що сформованість професійної музичної освіти, значне поширення та захоплення фортепіано спричинило до

кінця XIX ст. формування фортепіанної школи, насиченої полікультурними традиціями США.

Важливо також зазначити, що «зразки фортепіанної музики XIX – поч. XX ст. виявляють досить високий рівень “технології” (багато в чому відповідний до європейського); спроби привнесення рис національної своєрідності обмежені в них здебільшого програмними моментами (навіть у творчості найвидатніших американських композиторів того часу, наприклад, Е. Мак-Доуелл). Європейський вплив, що відчутно виявляється в композиторській музиці США, зберігся і в перші десятиліття XX ст.» (Евсеева, 1988, с. 8), але згодом, за допомогою нових стилів, фортепіанне мистецтво США дедалі більше розвивається у власному напрямку, набуваючи особливого забарвлення та характерних індивідуальних особливостей.

Тому відмінною особливістю фортепіанної культури США є те, що формуванню виконавської професійної фортепіанної школи наприкінці 90-х років як вершини розвитку фортепіанного мистецтва передувало значне поширення фортепіанної музики на побутовому (аматорському) рівні. Згодом такі історичні події вплинули на подальший розвиток фортепіанного мистецтва США.

Висновки. Виконаний історико-музичний аналіз виявив значення фортепіано для формування музичної культури США. Завдяки проникненню інструмента в різні сфери суспільного життя фортепіано стрімко поширюється та розвивається.

У статті простежено динамічну тенденцію формування традицій розвитку американських фортепіанних стилів та засобів музичної виразності – від запозичених європейських класичних творів до творів, які ґрунтувалися на складній єдності демократичних традицій культури США.

Важливою ознакою в розвитку фортепіанної культури США є те, що аматорське музикування та концертне виконавство передують формуванню композиторської школи. Але з появою інструмента на території США формування культури, осягнення надбань європейських країн відбувалось доволі стрімко. Слід зазначити, що подібний розвиток відбувався в декілька етапів. Першим було накопичення та синтезування культурних традицій місцевих мешканців і європейців, котрі населяли територію США. Наступним і найголовнішим було відкриття фабрики з виробництва фортепіано, завдяки чому фортепіанна культура стала активно поширюватись, набуваючи вже власної ідентичності та шукаючи специфічні виразні можливості для максимального розкриття плюралістичності американської культури. Матеріальна база, якою володіли жителі США, також суттєво вплинула на швидкість розвитку та

бажання до формування власної культурної моделі. І останнім етапом передумов є поява школи в декількох іпостасях (як навчального професійного закладу, композиторської та виконавської школи). Одним із головних досягнень фортепіанної культури було формування нового музичного стилю — регтайму. Тому всі ці передумови, що визначили американський вектор розвитку фортепіанної культури та музики США в ХІХ ст., зумовили подальшу специфіку розвитку культури США.

Перспективи подальших досліджень. На всесвітній карті фортепіанної культури значну частину займає США. Тому надалі важливо вивчити та осмислити питання, пов'язані із впливом американських майстрів на фортепіанне мистецтво Європи.

Список посилань

- Богатирьова, А. М. (2012). *Американська фортепіанна соната кінця ХІХ — першої половини ХХ століть: закономірності історичного розвитку*. (Дис. канд. мист. 17.00.03). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Евсеева, М. С. (1988). *Фортепианная соната в творчестве композиторов США XX века (Ч. Айвз, А. Копленд, В. Персикетти)*. (Дис. канд. иск. 17.00.02). Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория имени П. И. Чайковского. Москва.
- Кисин, В. Р. (1982). *Чарлз Айвз в свете демократических традиций культуры США*. (Дис. канд. иск. 17.77.02). Ленинградская ордена Ленина государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград.
- Конен, В. Дж. (1965). *Пути американской музыки*. Москва: Музыка.
- Кулова, Е. К. (1979). *Фортепианное искусство США (творчество Мак. Доуэла, Геривина, Барбера)*. (Дис. канд. иск. 17.00.02). Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория имени П. И. Чайковского. Москва.
- Никитич, Л. А. (2005). *Культурология*. Москва: Юнити.
- Рум'янцева, А. Ю. (2011). *Піаністична культура Харкова 40–80-х рр.. ХХ століття*. (Дис. канд. мист. 26.00.04). Харківська державна академія культури. Харків.
- Сигида, С. Ю. (2012). *Музыкальная культура США конца XVIII — первой половины XX века: становление национальной идентичности*. (Дис. канд. иск. 17.00.02). Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва.
- Чайкин, С. Г. (2008). *Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке*. (Дис. канд. иск. 17.00.02). Новосибирская государственная консерватория (академия) имени М. Глинки. Новосибирск.
- Эдуард Александер Мак-Доуэлл. (б. д.). Восстановлено из <https://www.belcanto.ru/macdowell.html>.
- 111 West 57th Street*. (n. d.). Retrieved from <http://111w57.com/ru/history/1853-6/>.

Henry Engelhard Steinway | A lasting legacy. (n. d.). Retrieved from <https://www.chuppspianos.com/steinway-sons-pianos/henry-engelhard-steinway/>.

What don't you know about Steinway history? (n. d.). Retrieved from <https://www.chuppspianos.com/steinway-sons-pianos/history/>.

References

- Bohatyrova A. M. (2012). *American Piano Sonata of the 19th century — the first half of the 20th century: the laws of historical development.* (Thesis for a Candidate of Art Criticism 17.00.03). Kharkiv: Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. [In Ukrainian].
- Evseeva M. S. (1988) *Piano Sonata in the works of 20th century US composers (Charles Ives, A. Copeland, V. Persichetti).* (Thesis for a Candidate of Art Criticism 17.00.02). Moscow: Moscow State Twice Orders of Lenin Conservatory named after P. I. Tchaikovsky. [In Russian].
- Kisin V. R. (1982) *Charles Ives in the light of the democratic traditions of US culture.* (Thesis for a Candidate of Art Criticism 17.77.02). Leningrad. Leningrad Order of Lenin State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov. [In Russian].
- Konen V. Dzh. (1965). *Ways of American music.* Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Kulova E. K. (1979). *US piano art (works by McDowell, Gershwin, Barber).* (Thesis for a Candidate of Art Criticism 17.00.02). Moscow: Moscow State Twice Orders of Lenin Conservatory named after P. I. Tchaikovsky. [In Russian].
- Nikitich L. A. (2005). *Culturology.* Moscow: Juniti. [In Russian].
- Rumiantseva A. Yu. (2011). *Piano culture of Kharkiv 40-80s. Twentieth century.* (Thesis for a Candidate of Art Criticism 26.00.04). Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Sigida, S. Yu. (2012). *Musical culture of the United States of the late 18th — first half of the 20th century: the formation of national identity.* (Thesis for a Candidate of Art Criticism 17.00.02). Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory. [In Russian].
- Chaikin, S. G. (2008). *Specificity of expressive means of piano in ensemble music.* (Thesis for a Candidate of Art Criticism 17.00.02). Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory (Academy) named after M. Glinka. [In Russian].
- What don't you know about Steinway history?* (n. d.). Retrieved from <https://www.chuppspianos.com/steinway-sons-pianos/history/>. [In English].
- 111 West 57th Street.* (n. d.). Retrieved from <http://111w57.com/ru/history/1853-6/>. [In English].
- Henry Engelhard Steinway | A lasting legacy.* (n. d.). Retrieved from <https://www.chuppspianos.com/steinway-sons-pianos/henry-engelhard-steinway/>. [In English].
- Edward Alexander McDowell.* (n. d.). Retrieved from <https://www.belcanto.ru/macdowell.html>. [In Russian].

Надійшла до редколегії 01.09.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.070.22

УДК 7.08:097'06

К. В. Чорна, викладач, кафедра режисури та майстерності актора, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

tsimoh.n@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-3664-7477

ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ІНФОТЕЙНМЕНТУ У ВІТЧИЗНЯНІЙ ДОКУДРАМІ¹

Досліджено особливості реалізації інфотейнменту в українській телевізійній документалістиці на прикладі докудрами. Проаналізовано прийоми та методи інфотейнменту в українській телевізійній документальній драмі в контексті глобальної інфотейнментизації екранного мистецтва, а також визначено змістово-структурні аспекти його реалізації. Запропоновано авторське визначання поняття «телевізійна докудрама» відповідно до специфіки вітчизняного телепростору XXI ст. та категоризацію сучасних українських документальних драм. На основі аналізу виражальних засобів телемистецтва, здійсненого на матеріалі документальних проєктів загальнонаціональних телеканалів «1+1», «Інтер», «СТБ», «ICTV», «Україна» (2007–2020-х рр.), констатовано істотні трансформації в теледокументалістиці, зумовлені процесом інфотейнментизації та соціальною орієнтованістю означених проєктів.

Ключові слова: українське телемистецтво, докудрама, інфотейнмент, візуальні елементи, документальна хроніка, ігрова реконструкція.

K. V. Chorna, lecturer, Department of Directing and Acting Skills, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

IMPLEMENTATION FEATURES OF INFOTAINMENT IN THE UKRAINIAN DOCUDRAMA

The aim of this paper is to identify the implementation features of infotainment in Ukrainian television documentaries as in the case of docudrama.

Research methodology. The study of the specific features of infotainment in Ukrainian television documentaries as in the case of docudrama is carried out using a set of interdisciplinary methods, in particular, the method of conceptual and cognitive analysis, the systems analysis and synthesis — to study and comprehend infotainment as a specific phenomenon of modern Ukrainian television; the analytical method (for processing scientific literature and video); the method of artistic analysis (to determine the structural components, methods and functions of infotainment).

Results. The implementation of infotainment in the hybrid production-documentary genre of docudrama has particular characteristics that differ from other media genres, due to the particular nature of docudrama as a reconstruction of a historical event with the help of feature film tools. The use of universal means of expression objectifies this concept and is motivated by

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

the authors' pragmatic tasks: the features of the transformation of the game principle, which allows bridging the gap between historical characters and the viewer and new methods of presenting historical information gaining new knowledge, and strengthening contact.

Novelty. An attempt is made to study the specific features of infotainment in Ukrainian television documentaries as in the case of docudrama. Techniques and methods of infotainment in Ukrainian television documentary drama in the context of global infotainmentization of screen art are analyzed, as well as the content and structural aspects of its implementation are determined. The author's definition of the concept of "television docudrama" in accordance with the specific features of the Ukrainian television space of the 21st century is proposed. The categorization of contemporary Ukrainian documentary dramas is systematized and summarized.

The practical significance. Information given in this article can become useful the Ukrainian theorists and people on the ground of television art, in the context of contributing it to educational and scientific appeal.

Keywords: *Ukrainian television art, docudrama, infotainment, visual elements, documentary chronicle, game reconstruction.*

Постановка проблеми. Тенденції світового медіапростору на початку 2000-х рр. визначили розвиток вітчизняної телевізійної документалістики переважно у форматі інфотейнменту — прагнення зробити її комерційно успішною зумовлює інтегрування в глобальний процес творення розважального телебачення. Докудрама, у якій найяскравіше проявилися основні елементи інфотейнменту, наразі позиціюється як найбільше затребуваний жанр телевізійної документалістики в Україні, що актуалізує її дослідження в означеній площині.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інтерес українських науковців до проблематики реалізації інфотейнменту в сучасному медіапросторі постійно зростає. Про це свідчать публікації Е. Бурдіної «Інфотейнмент як соціокомунікативне явище в сучасних українських інформаційно-публіцистичних телепроектах» (2017), С. Закірової та М. Закірова «Інфотейнмент як вид новітньої технології комунікації: постановка проблеми» (2019), А. Лісневської та Т. Коженовської «Інфотейнмент та гра як складові технології створення телевізійних новин» (2014), Л. Нагаляки «Особливості використання жанру інфотейнмент в українських теленовинах» (2018), І. Чарських та О. Короваєва «Онлайн-інфотейнмент у міжнародних новинах медіа-корпорацій» (2016) та ін. Проте, попри масштабну популяризацію в практиці вітчизняного телемистецтва, теоретичні розробки означеної проблематики перебувають на початковому стані, зокрема практично відсутні дослідження інфотейнменту з позицій сучасного мистецтвознавства.

Мета статті — виявити особливості реалізації інфотейнменту в українській телевізійній документалістиці на прикладі докудрами.

Для досягнення поставленої мети слід виконати завдання: проаналізувати прийоми та методи виробництва української телевізійної документальної драми в контексті глобальної інфотейнментизації екранного мистецтва та визначити змістово-структурні аспекти її реалізації.

Дослідження специфіки реалізації інфотейнменту в українській телевізійній документалістиці на прикладі докудрами здійснюється за допомогою набору міждисциплінарних методів, зокрема, методів концептуального та когнітивного аналізу, системного аналізу та синтезу — для вивчення та осмислення інфотейнменту як специфічного явища сучасного українського телемистецтва, з властивою йому своєрідністю; аналітичного методу — (для обробки наукової літератури та відео; художнього аналізу — для визначення структурних компонентів, методів та функцій інфотейнменту в докудрамі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Українська докудрама є одним із яскравих прикладів впливу інфотейнменту на сучасне телемистецтво. Вона виникла як частина основної течії телевізійного мистецтва початку ХХІ ст., у процесі копіювання популярних зарубіжних форматів. Тенденція до інфотейнментизації телевізійного простору зумовила відмежування від вітчизняної художньо-документальної традиції, запозичення з традиційних британських та американських форматів елементів атракційності та кліпового монтажу, натомість у більшості випадків нехтування ідейно-сенсовою складовою.

Директор студії документальних фільмів «07 Продакшн» І. Павлюк акцентує: оскільки головною метою телебачення є догодити глядачеві, багато гостросоціальних тем та науково-пізнавальних напрямів лишаються поза увагою творців вітчизняних докудрам виключно через відсутність інтересу до них аудиторії, що водночас негативно позначається на рейтингах. Серед найпопулярніших тематичних спрямувань І. Павлюк називає життя VIP-персон (як сучасних, так і історичних, зокрема радянської доби), таємниці, сенсації, історичні події періоду Другої світової війни та сучасності, наголошуючи, що сучасного глядача цікавлять нові дані та сенсаційні подробиці лише тих тем, про які він загалом має уявлення та в яких уважає себе експертом (Данькова, 2009).

У контексті специфіки теми дослідження розглядаємо українську телевізійну докудраму як один із найпопулярніших жанрів сучасного медійного простору, специфіка якого полягає в художньому інсценуванні реальних історичних подій засобами коалесценції документальної хроніки, фото та архівних матеріалів, інфографіки, реконструкції подій, інтерв'ю зі свідками подій та/або експертів, що характеризується гострим і конфліктним сюжетом, посиленням природної драматургії

завдяки використанню інноваційних прийомів та методів, узагальненню та подачі пізнавального матеріалу в інфотеймент-форматі у полегшеній для глядачакого сприйняття ігровій формі.

Однією з перших найуспішніших українських докудрам 2000-х рр. власного виробництва є проект телеканалу «СТБ» — історичне шоу «У пошуках істини» (режисер О. Уманський, 2007–2011 рр.). Стилістика цього телетвору демонструє органічні переходи від кінематографічної (під час ігрової реконструкції) до телевізійної, тяжіючи до репортажності та інтерв'ю. На відміну від більшості представлених у вітчизняному телепросторі документальних драм, структура кожного епізоду докудрами «У пошуках істини» відрізняється відповідно до специфіки порушеної теми. Наприклад, більшість епізодів, у яких відтворюються події радянського минулого, основані на домінуванні хронікальних, документальних кадрів (передусім це архівна зйомка, багато унікальних кадрів хроніки, які показані вперше) та доповнені розповідями експертів — істориків, директорів науково-дослідних інститутів, професорів та інших представників академічних кіл, а також використовується досить майстерно, як на кінець 2000-х рр., розроблена інфографіка. Художньо-ігрове відтворення подій мінімізовано. Натомість епізоди, події яких відбуваються кілька століть тому, базуються на реконструкції, спілкуванні з істориками, нащадками відомих персон, фотоматеріали замінено на картини, а відеоматеріали доповнено уривками з художніх фільмів чи анімації. Режисер використовує прийом ігрового відтворення на початку та наприкінці кожної програми, реконструюючи зав'язку та розв'язку історії. Вербальні прийоми інфотейменту в докудрамі — це передусім використання легкої побудови речень, мовна гра ведучого, його безпосереднє звернення до глядача.

Докудрама «У пошуках істини» базується на сенсаційних кінематографічних елементах, щоб зробити телепрограму яскравішою та краще вплинути на глядача, а також надати критичне викриття на основі документального ретроспективного аналізу.

«Чужі помилки» — документальна драма власного виробництва телеканалу «СТБ» (режисери Р. Бровко, К. Стадніков, В. Яковенко, прем'єра — 31 серпня 2009 р.), яка ґрунтується на психологічних мотивах, що підштовхнули людину до скоєння злочину. За способом організації матеріалу вона належить до різновиду історичної реконструкції — в докудрамі чергуються хронікальні, документальні кадри (зокрема матеріали слідства) та ігрові сцени, а розповідь доповнюється експертними думками та спогадами оперативників і слідчих — учасників розслідування подій.

Однією з найпопулярніших вітчизняних докудрам є «Містичні історії з Павлом Костіциним» (компанія «Film.ua Television»; з 2010 р.),

де основу кожної серії становлять історії реальних героїв, які в певний момент власного життя звернулися за допомогою до екстрасенсів, біоенергетиків або магів — події їх життя розглядаються з різних точок зору. Головним завданням творці вважають розібратися в кожній історії та знайти вихід за допомогою експертів. Практично в усіх випусках проекту головними документальними візуальними елементами є парадні портрети героїв, решта — ігрові сцени, що реконструюють події, або комп'ютерне моделювання. Попри не завжди вдалу якість реконструкції, у поєднанні з розповіддю, характерною для телевізійного документального фільму, закадровий голос зумовлює ефект надзвичайно вдалого наративу, що забезпечує динаміку та легке сприйняття значних обсягів вербальної інформації. Програму озвучує Павло Костіцин, і його голос викликає в глядача відчуття особистої причетності до репрезентованої історії та посилює емоційну складову відеоряду завдяки інтонаційній грі. Типовий принцип інфотейнменту — персонцентричність — виявляється безпосередньо в назві: «Містичні історії з Павлом Костіциним». Кліповий монтаж у заставці — обрані кадри, лякаючі та містичні, впливають на емоційне сприйняття глядача і підвищують інтерес до програми.

Головними завданнями документальних драм науково-просвітницького спрямування є: розширення знань глядача про формування прогресивних процесів у суспільстві; розповідь про надзвичайні труднощі, пов'язані з певними відкриттями, знахідками, винайденнями, а також психологічна адаптація глядача до безперервних модифікацій, що відбуваються в суспільстві та світі, інноваційних винаходів у науці та техніці; надання звичайним людям можливості розібратися у формуванні сучасних дисциплін.

Специфікою цієї категорії докудрам є зацікавлення глядача класичним та прогресивним мистецтвами, культурою, науковими відкриттями, виявлення взаємозв'язку цих галузей тощо. Для засвоєння нової інформації, особливо пов'язаної з фундаментальними науками, глядачеві необхідно сприймати її через терміни та поняття, водночас індустрія телебачення, відповідно до власної специфіки, передає відомості засобами образного мислення. Підбір та формування найкращого співвідношення аналітично-поняттєвого та образно-естетичного методів реалізації освітньої функції телебачення є пріоритетним напрямом цієї категорії докудрам.

Творці науково-пізнавальної документальної драми передусім поставлені перед проблемою співвідношення пропорцій видовищного, цікавого та наукового змісту, оскільки домінування академічної та лекційної складових, поняттєво-термінологічного аспекту в програмі

негативно відобразиться на рейтингу. Натомість домінування розважальних елементів може витіснити значущість та головну мету телевізійного твору — популяризацію знань у результаті позиціонування другорядних фактів як значущих.

Якісний зміст повідомлень та знань, що містяться в пізнавальних документальних драмах, неможливо встановити не співвідносячи їх з глядачем, поза зв'язкою «об'єкт — суб'єкт». Кожен глядач має певний багаж знань, здобутих у школі, вищому навчальному закладі, отриманих на роботі або з додаткової літератури за інтересами і безпосередньо з власного життєвого досвіду. Саме тому творці документальних драм цієї категорії прагнуть подавати нові знання таким чином, щоб вони доповнювали вже наявні знання глядача, тобто поглиблювали базові знання з предмета та сприяли можливості розширити екскурс певної наукової галузі.

Активний розвиток інфотейнменту в жанрі документальної драми українського виробництва демонструє проєкт «Дивовижні світи Ціолковського» (виробництво «Film.ua Group», режисер Є. Санніков, 2011 р.). Окрім реконструкції подій, у фільмі використано багато фрагментів, виконаних за допомогою комп'ютерної графіки, інтегровано велику кількість спеціальних ефектів з використанням CGI-технологій (понад 50% загального хронометражу), що візуалізують винаходи Ціолковського, такі як моноплан, дирижабль, космічний ліфт, прототиби ракет та ракетний потяг, а також наукові відкриття, зокрема уявлення про Сонячну систему, фізику процесів на Місяці, невагомості, аеродинамічну трубу та ін. («FILM.ua Group», 2011). Докудрама вирізняється динамізмом подання матеріалу, драматизацією, яскравою візуалізацією та використанням аудіальних засобів, що відповідає основним невербальним характеристикам інфотейнменту.

Докудрама «Кобзар» (режисери Т. Ткаченко та С. Сотниченко, виробництво компанії «Продакшн №1», 2014 р.) розповідає про події з життя Тараса Шевченка через три прижиттєві видання книги, висвітлюючи викуп Тараса з кріпацтва, процес становлення художника та участь у Кирило-мефодіївському братстві з подальшим арештом. Цікавий творчий режисерський прийом — позиціонування ведучого-оповідача Андрія Куликова як альтер его Тараса Шевченка, звернення ведучого до глядача від імені інших персонажів. Ця докудрама не розрахована на широкого глядача. Екстраполюючи запропонований Е. Мансковою (2011, с. 28) поділ за основним способом організації матеріалу: історичні реконструкції (сюжети у формі багатосерійного проєкту або мінісеріалу; способом організації матеріалу є чергування хроніки та ігрових сцен); кримінальні історії (цикли однотипних історій

на межі документальної драми, детективу та журналістського розслідування); розважально-просвітницькі телепрограми (на межі документальної драми і науково-популярних фільмів), можемо віднести «Кобзаря» до розважально-просвітницької програми: неабияка інформативність, скромний відеоряд, характерна подача матеріалу, зокрема подача текстів та цитат безпосередньо на відеоряді посилює належність твору до граничного між документальною драмою та науково-популярним фільмом.

Вигідно вирізняється з-поміж інших кримінальних докудрам проєкт «Україна кримінальна» (телеканал «ICTV», 2014 р., режисер та ведучий Костянтин Стогній), присвячений відтворенню 20-ти найрезонансніших подій у роботі вітчизняних правоохоронців періоду незалежності, уперше розкриваючи архівні слідчі документи та зізнання злочинців (Україна кримінальна, 2014).

У проєкті прийом персоніфікації майстерно реалізовано завдяки постатям безпосередніх потерпілих та свідків кримінальних справ. Художня реконструкція (текст на екрані уточнює місце та час дії) чергується з синхронами потерпілих, які розповідають деталі події, озвучують свої думки під час нападу на них та описують власні відчуття; відеозаставками; синхронами слідчих міліції, які брали участь у розслідуванні злочину; хронікою, що означена як «досьє» (на екран виносяться фото злочинця та документ, з'являється інформаційне повідомлення, яке дублюється в розширеному форматі закадровою озвучкою), та документальними зйомками судових засідань.

Щодо лексичної гри — її прояви в цьому випадку спостерігаємо в закадровому тексті, а з метою посилення візуальної складової в докудрамі використано метод відтворення не лише реальних подій, а й припущень, що виникали в процесі розслідування справи.

Музичний супровід відповідає специфічній тематиці та посилює емоційний вплив на глядача. Посиленню драматизації сприяє акцентування на особистих стосунках героїв.

Кримінальна докудрама, окрім рекреаційної, реалізує освітню функцію, репрезентуючи гіпотетичним недосвідченим слідчим досвід старших колег, зокрема розповідаючи, що зазвичай саме, здавалося б, несуттєві деталі та несподівана поведінка підозрюваних сприяють успішному розкриттю справи.

У 2016 р. на телеканалі «Інтер» відбулася прем'єра докудрами з циклу «Речдок». Події, що стали основою документальної драми, — кримінальні історії, які відбувалися на території України в період з 1945 — до 1985 рр. і тривалий час зберігались під грифом «Таємно». Основним прийомом інфотейнменту, на якому і базується структура «Речдоку»,

є деталізація: розгортання складної, заплутаної справи та викриття злочинців відбувається на основі прискіпливої уваги слідчих до незначної деталі — одного з речових доказів. «Навіть незначна деталь дозволяє розкрити злочин. Сума дрібних подробиць веде до головної розгадки. Дрібниця. Але в слідчій справі немає нічого найважливішого за дрібниці» (Зірвати маску, 2016).

«Історія одного злочину» (власний проєкт телеканалу «Україна», 2016–2017 рр., режисери Д. Пометнев, М. Горшкова, ведуча Олександра Соколовська) — перший документальний ретродетектив вітчизняного виробництва, що представляє успішний у багатьох країнах світу формат докудрами, репрезентує реконструкцію реальних розслідувань найрезонансніших кримінальних справ, розкритих за період в Україні з 1991 р. і понині (імена реальних персонажів змінені з етичних міркувань). Прийом персоноцентричності в «Історії одного злочину» реалізовано не лише через постать ведучої, яка виступає з хвилинними підводками на початку та наприкінці кожної програми, короткими, але місткими вставками між реконструкцією, під час яких ознайомлює з реаліями часу скоєння резонансного злочину, демонструє фото жертв, розповідає про певні перипетії їх життя, риси характеру чи вподобання, а й через постаті експертів — полковників міліції Р. Сушко, В. Поліщука та В. Кура (История одного преступления, 2016).

Психологічна документальна драма «Життя на грані» (телеканал «Інтер», з 2017 р., ведуча Жанна Тихонова) — багатосерійний драматичний цикл, кожний сюжет якого оснований на реальних подіях, що висвітлювалися на телебаченні. Специфікою програми є фокусування не стільки на фактах та причинах, скільки на внутрішньому стані героїв, їх взаємовідносинах і психологічних аспектах поведінки. Докудрама передусім спрямована на упередження негативних чи злочинних вчинків людини і прагне навчити глядача на чужих помилках. Ведуча між кадрами реконструкції подій розповідає деталі з життя героїв, аналізує їх психічний стан, пояснює зміну психології вчинків, коли людина не бачить виходу зі своєї ситуації, намагаючись разом із глядачем розібратися в причинах, що підштовхнули героя до скоєння вчинків, які могли чи таки зламали їм життя.

На основі аналізу телевізійного контенту 2000–2020 рр. можемо запропонувати наступну категоризацію українських документальних драм:

- *історична докудрама*: орієнтована на події: «Космос буде нашим» (студія «Бабич-дизайн», режисер Є. Коваленко, 2010 р.), «Війна в Кореї» (студія «Бабич-дизайн», режисер П. Турик, 2011 р.), «Розщеплені на атоми» (управління журналістських проєктів «1+1

медіа», 2016 р.), «Діти перемоги» (управління журналістських проєктів «1+1 медіа», 2017 р.) та ін.; орієнтована на особистість: «Дивовижні світи Цюлковського» (виробництво «Film.ua Group», режисер Є. Санніков, 2011 р.), «Експедиція» (режисер К. Коновалов, виробництво Національної кінематеки України, 2014 р.), «Кобзар» (режисери Т. Ткаченко та С. Сотниченко, виробництво компанії «Продакшн №1», 2014 р.) «Король України» (спільне українсько-австрійське виробництво, автори сценарію та режисери Г. Штадлер та Б. Кьольц, 2019 р.) та ін.;

- *кримінальна докудрама*: документальний ретродетектив: «Речовий доказ» («Інтер»), «Історія одного злочину» («Україна»), «Легенди бандитської Одеси» (режисер В. Шегеда, телеканал «НТН»); сучасні детективні докудрами: проєкт К. Стогнія «Україна кримінальна» та «Слідство веде прокуратура» («ICTV») — про роботу вітчизняних правоохоронців періоду незалежності, «Спецоперація» (виробництво продакшн-студії «ISTIL studios», режисер К. Шахір, 2011 р.), присвячена операціям Служби безпеки України;
- *містична докудрама*: «Містичні історії»; «Сліпа» (телеканал «СТБ» виробництва «**Space production** Дар'ї Легоні-Фіалко — вітчизняна адаптація ізраїльського формату телекомпанії «**TeleAlliance Israel**»);
- *докудрама про VIP-персон, зірок естради та шоу-бізнесу*: «Неймовірні історії кохання»;
- *психологічна мелодрама*: «Життя на грані»; «Пробач мені, моя любов» (виробництво творчого об'єднання «Лезіна-Єремєєва», 2012 р.).

Відповідно до специфіки докудрами, інфотейнмент, поєднавши можливості інформаційних технологій та можливості індустрії розваг, підвищує цінність та індивідуалізує документальний матеріал, посилюючи сенс та естетичний зміст, емоційно забарвлюючи «сухі» факти. Створюючи унікальні інформаційні фільтри в докудрамі, інфотейнмент сприяє орієнтації людини в потоці знань та історичних даних, формуванню цілісної картини події та світу загалом, водночас, як продукт індустрії розваг, функціонує на рівні однієї з форм дозвілля. Як твір сучасного телемистецтва, докудрама є фактором гармонізації відносин глядача зі світом, його адаптування до умов навколишнього середовища та стабілізації життя в цілому.

Висновки. Реалізація інфотейнменту в гібридному постановочному документальному жанрі докудрама має відмінну від інших медіажанрів специфіку, що зумовлено особливістю докудрами як реконструкції історичної події за допомогою інструментів ігрового кіно. Використання універсальних виражальних засобів зумовлено необхідністю об'єктивності

цього концепту та вмотивовано поставленими авторами прагматичними завданнями: *особливостями трансформації ігрового начала*, що дозволяє подолати розрив між історичними персонажами і глядачем, та *новим методом подачі історичної інформації*, що сприяють подоланню її негативного сприйняття, фокусуючись не на процесі отримання нових знань, а на посиленні контакту.

Список посилань

- Бурдіна, Е. О. (2017). *Інфотейнмент як соціокомунікативне явище в сучасних українських інформаційно-публіцистичних телепроєктах* (Автореферат дис. канд. наук із соціальних комунікацій. 27.0.04.). Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів.
- Данькова, Н. (2009) Зірково-таємниче життя української документалістики. *Детектор медіа*. Відновлено з <https://detector.media/production/article/43669/2009-02-09-zirkovo-taemniche-zhittya-ukrainskoi-dokumentalistiki/>.
- Закірова, С., Закіров, М. (2019). Інфотейнмент як вид новітньої технології комунікації: постановка проблеми. *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*, 55, 204–219.
- Зірвати маску (2016). *Речдок. Відеотека. Інтер*. Відновлено з <https://inter.ua/ua/video/video/sorvat-masku-veshdok>.
- История одного преступления (2016). *Телеканал Україна*. Відновлено з https://zlochyn.kanalukraina.tv/?_ga=2.78328467.66573221.1598637017-266985541.1598637017.
- Лісневська, А., Коженювська, Т. (2014). Інфотейнмент та гра як складові технології створення телевізійних новин. *Синопис: текст, контекст, медіа*, 3. Відновлено з <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/100>.
- Манскова, Е. А. (2011). *Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности*. (Автореферат дис канд філол наук. 10.01.10.). Уральский государственный университет им. А. М. Горького. Екатеринбург.
- Нагаляка, Л. В. (2018). Особливості використання жанру інфотейнмент в українських теленовинах. *Новітні тенденції в медіа галузі: український і зарубіжний підхід*, Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів та молодих вчених (Київ, 24 квітня 2018 р.). (С. 140–144). Київ: Інститут журналістики.
- Чарських, І. Ю. (2016). Онлайн-інфотейнмент у міжнародних новинах медіа-корпорацій. *Гілея*, 106, 306–310.
- Удивительные миры Циолковского (2011). *FILM.UA Group*. Восстановлено из https://film.ua/ru/production/filmsandseries/projects/2_
- Украина криминальная (2014). *ICTV*. Відновлено з <http://ictv.ua/ru/tvproject/4951/>.

References

- Burdina, E. O. (2017). *Infotainment as a socio-communication phenomenon in modern Ukrainian information and journalistic TV projects*. (Abstract of Ph.D.thesis. 27.0.04.). Ivan Franko National University of Lviv. Lviv. [In Ukrainian].
- Dankova, N. (2009) Star-mysterious life of Ukrainian documentary. *Detektor media*. Retrieved from <https://detector.media/production/article/43669/2009-02-09-zirkovo-taemniche-zhittya-ukrainskoi-dokumentalistiki/>. [In Ukrainian].
- Zakirova, S., Zakirov, M. (2019). Infotainment as a type of the latest communication technology: problem statement. *Naukovi pratsi Natsionalnoi biblioteky Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho*, 55, 204–219. [In Ukrainian].
- Break the mask (2016). *Rechdok. Videoteka. Inter*. Retrieved from <https://inter.ua/ua/video/video/sorvat-masku-veshdok>. [In Ukrainian].
- The story of one crime (2016). *Telekanal Ukraina*. Retrieved from https://zlochyn.kanalukraina.tv/?_ga=2.78328467.66573221.1598637017-266985541.1598637017. [In Russian].
- Lisnevskaya, A., Kozhenovskaya, T. (2014). Infotainment and games as components of television news creation technology. *Synopsis: tekst, kontekst, media*, 3. Retrieved from <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/100>. [In Ukrainian].
- Manskova, E.A. (2011). *Modern Russian TV documentary: dynamics of genres and means of screen expressiveness*. (Abstract of Ph.D.thesis. 10.01.10.). Ural State University named after A. M. Gorky. Ekaterinburg. [In Russian].
- Nahaliaka, L. V. (2018). Features of using the infotainment genre in Ukrainian TV news. *Novitni tendentsii v mediahaluzi: ukrainskyi i zarubizhnyi pidkhid*, Proceedings of the All-Ukrainian research and practice conference of students and young scientists (Kyiv, April 24, 2018). (P. 140–144). Kyiv: Instytutzhurnalistyky. [In Ukrainian].
- Charskykh, I. Yu. (2016). Online infotainment in the international news of media corporations. *Hileia*, 106, 306–310. [In Ukrainian].
- The Amazing Worlds of Tsiolkovsky (2011). *FILM.UA Group*. Retrieved from <https://film.ua/ru/production/filmsandseries/projects/2>. [In Ukrainian].
- Ukraine is criminal (2014). *ICTV*. Retrieved from <https://ictv.ua/ru/tvproject/4951/>. [In Russian].

Надійшла до редакції 07.09.2020 р.

ISSN 2410-5325



Наукове видання
Scientific edition

Культура України Culture of Ukraine

Збірник наукових праць
Scientific Journal

Випуск 70
Issue 70

Редактори:
А. А. Троян
Г. С. Положій

Дизайн обкладинки
І. Р. Акмен

Комп'ютерна верстка
І. Г. Колесник

Підписано до друку 30.12.2020 р. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.
Ум. друк. арк. 14,1. Обл.-вид. арк. 16,7. Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
Віддруковано в ПП Озеров Г. В.
м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.
Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.