

ISSN 2312-4679

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ім. А. В. НЕЖДАНОВОЇ

---

MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE  
NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS  
THE ODESSA NATIONAL A. V. NEZHANOVA ACADEMY OF MUSIC

МІЖНАРОДНИЙ ВІСНИК  
*Культурологія. Філологія.*  
*Музикознавство*

*Випуск II (9), 2017*

INTERNATIONAL JOURNAL  
*Culturology. Philology.*  
*Musicology*

Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. – К. : Міленіум, 2017. – Вип. II (9). – 296 с.

У збірнику наукових праць уміщено статті науковців, викладачів, докторантів та аспірантів, у яких висвітлено актуальні питання культурології, філології і музикознавства, а також запропоновано погляди науковців щодо розв'язання проблем сучасної науки за вказаними напрямками.

Видання розраховане на науковців, викладачів, аспірантів, студентів, а також усіх, хто прагне отримати ґрунтовні знання теоретичного і прикладного характеру.

## РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

**Герчанівська П. Е.** – голова редколегії, д. культ., професор (Україна, м. Київ); **Самойленко О. І.** – заст. голови редколегії, д. мист., професор (Україна, м. Одеса); **Кравченко А. І.** – відп. секретар, к. мист. (Україна, м. Київ); **Астаф'єва О. М.**, д. філос. н., професор (Росія, м. Москва); **Більченко Є. В.**, д. культ., доцент (Україна, м. Київ); **Волков С. М.**, д. культ., професор (Україна, м. Київ); **Городенська К. Г.**, д. філол. н., професор (Україна, м. Київ); **Демска-Тренбач М.**, професор (Польща, м. Варшава); **Дианова В. М.**, д. філос. н., професор (Росія, м. Санкт-Петербург); **Жукова Н. А.**, д. культ., доцент (Україна, м. Київ); **Іконникова С. М.**, д. філос. н., професор (Росія, м. Санкт-Петербург); **Калько М. І.**, д. філол. н., професор (Україна, м. Черкаси); **Кікоть А. А.**, д. культ., доцент (Україна, м. Харків); **Козаренко О. В.**, д. мист., професор (Україна, м. Львів); **Личук М. І.**, к. філол. н., доцент (Україна, м. Київ); **Маркова О. М.**, д. мист., професор (Україна, м. Одеса); **Медушевський В. В.**, д. мист., професор (Росія, м. Москва); **Мосолова Л. М.**, д. мист., професор (Росія, м. Санкт-Петербург); **Ожоган В. М.**, д. філол. н., професор (Україна, м. Київ); **Сабадаш Ю. С.**, д. культ., професор (Україна, м. Маріуполь); **Співак Д. Л.**, д. філол. н., професор (Росія, м. Санкт-Петербург); **Степаненко М. І.**, д. філол. н., професор (Україна, м. Полтава); **Шинкарук В. Д.**, д. філол. н., професор (Україна, м. Київ); **Шульгіна В. Д.**, д. мист., професор (Україна, м. Київ); **Щедрін А. Т.**, д. культ., професор (Україна, м. Харків); **Ястжебський М.**, д. філос. н. (Польща, м. Люблін).

### Рецензенти:

Бондарева О. Є., д. філол. н., проф. (Україна, м. Київ), Станіславська К. І., д. мист., проф. (Україна, м. Київ), Петрова І. В., д. культ., проф. (Україна, м. Київ)

Затверджено

*Наказом Міністерства освіти і науки України від 29.09.2014, № 1081*

*як фахове видання з культурології та мистецтвознавства*

*Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України від 06.11.2015 р. № 1151 є фаховим виданням зі спеціальностей: культурологія; аудіовізуальне мистецтво та виробництво; образотворче мистецтво; декоративне мистецтво, реставрація; хореографія; музичне мистецтво; сценічне мистецтво*

### Журнал індексується в міжнародних базах даних:

Science Index (PINC); International Impact Factor Services; Google Scholar;  
Journals Impact Factor; BASE; Research Bible; InnoSpace;  
Scientific Journal Impact Factor.

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв  
Протокол № 3 від 31.10.2017 р.

Редакція не завжди поділяє позицію авторів публікацій.  
За точність викладених фактів відповідальність несе автор.

## **КУЛЬТУРОЛОГІЯ**

УДК 351.858(=161.2):930.85 (477)(045)

*Кислюк Костянтин Володимирович,  
доктор культурології, професор,  
професор кафедри культурології  
Харківської державної академії культури  
k\_k\_y@ukr.net*

### **УКРАЇНЬСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ**

**Метою** статті є ретроспективний розгляд української ідентичності **методом** моделювання. **Наукова новизна** публікації полягає у виокремленні провідних історико-культурних моделей українських ідентичностей і зв'язку між ними. **Висновки.** Показано, що в історії української культури послідовно змінюють одна одну етнокультурна, етнополітична, релігійно-династична, ранньомодерна, класична моделі ідентичності, модель подвійної ідентичності українців як у Радянському Союзі, так і в діаспорі. Відзначено, що модель сучасної багаторівневої української ідентичності є перевернутим віддзеркаленням багатоукладності вітчизняної культури. У ній найпредставницький, політичний, рівень ідентичності пов'язаний із найвужчим, постмодерним, сегментом, що є однією з причин її дотеперішньої неусталеності.

**Ключові слова:** багатоукладність, ідентичність, історія України, сучасна українська ідентичність, українська культура.

*Кислюк Константин Владимирович, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры культурологии Харьковской государственной академии культуры*

#### **Украинская идентичность в историко-культурной ретроспективе**

**Целью** статьи является ретроспективное рассмотрение украинской идентичности **методом** моделирования. **Научная новизна** публикации заключается в выделении ведущих историко-культурных моделей украинской идентичности и связи между ними. **Выводы.** Показано, что в истории украинской культуры последовательно сменяют друг друга этнокультурная, этнополитическая, религиозно-династичная, ранне-модерная, классическая модели идентичности, модель двойной идентичности украинцев как в Советском Союзе, так и в диаспоре. Отмечено, что модель современной многоуровневой украинской идентичности является перевернутым отражением многоукладности отечественной культуры. В ней наиболее представительный, политический, уровень идентичности связан с наиболее узким, постмодерным, сегментом, что является одной из причин ее неустойчивости до настоящего времени.

**Ключевые слова:** многоукладность, идентичность, история Украины, современная украинская идентичность, украинская культура.

*Kysliuk Kostiantyn, D. Sc. in Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture*

#### **Ukrainian identity in historical and cultural retrospective**

**Purpose of Research.** The purpose of the article is the retrospective review of the Ukrainian identity by the method of modeling. **Methodology.** The main method of the research is the method of modelling. **Scientific Novelty.** The scientific novelty is the definition of the leading historical and cultural models of Ukrainian identities and the connection between them. **Conclusions.** It has been shown that ethnocultural, ethnopolitical, religious-dynastic, early-modern, classical identity models, the model of the dual identity of the Ukrainians both in the Soviet Union and in the diaspora are consistently changing each other in the history of Ukrainian culture. It is noted that the model of current multilevel Ukrainian identity is an inverted reflection of the multifaced of Ukrainian culture. The most representative, political, level of identity is connected with the most narrow, Postmodern segment, which is one of the reasons for its current instability.

**Key words:** multifaceted of Ukrainian culture, identity, history of Ukraine, current Ukrainian identity, Ukrainian culture.

Актуальність теми дослідження. Проблема ідентичності, себто здатності ототожнювати себе з певною соціокультурною спільнотою, об'єктивно спричинена процесами переходу багатьох сучасних суспільств у постіндустріальну стадію розвитку, примножених масштабною глобалізацією, зокрема, в політико-культурній царині, а також медіатизацією світової культури. Зазначені тренди ставлять під

сумнів усталені маркери самототожності класичної національно-державної моделі ідентичності XIX–XX ст. У цьому контексті запізніле формування української нації, з одного боку, ускладнюється, а з іншого — може набути нових можливостей для прискорення.

На наш погляд, не підлягає сумніву той факт, що контрарність моделей української ідентичності 1990–2010-х рр. (пострадянської та питомо української в її традиціоналістично-націоналістичному та європейському різновидах) унаслідок Революції Гідності та гібридної війни з РФ змінюється ієрархією позицій у більш-менш консенсусній моделі ідентичності, яку найчастіше визначають як «політичну» або «громадянську».

Науковий аналіз вітчизняної ідентичності не залишається переважно публіцистичним, як ще десятиліття тому, а стає дедалі науковішим. Певною мірою на роль підсумовуючого дослідження може претендувати монографія М. Степико «Українська ідентичність: феномен і засади формування» [8]. Актуальним виявляється підхід Л. Нагорної до української ідентичності як до вкрай «диверсифікованого» феномену, конгломерату етнічних, територіальних, професійних, гендерних, релігійних та інших ідентичностей [6]. Серед зарубіжних авторів відзначимо творчий доробок британського вченого Е. Вільсона, підсумований ним у праці «Українці: несподівана нація» [1]; канадського дослідника С. Єкельчика, який пов'язав процес становлення української нації з послідовно реалізованим від XIX ст. «національним проектом» [4], та діаспорного дослідника Р. Шпорлюка, котрий визначив націєтворення як один із рушіїв модернізації [12]. В історико-культурному контексті потребують переосмислення роздуми про прадавні джерела вітчизняної ідентичності та складні соціокультурні обставини її буття. У суто науковому сенсі лінгвістичні й етнографічні першоджерела з проблеми об'єктивно є дуже обмеженими, а археологічні — випадковими. Тому чим конкретнішими будуть гіпотези, тим спекулятивнішими вони виявлятимуться. Неможливо сподіватися, що твердження, наприклад, про «українську Батьківщину індоєвропейців» [7] набудуть серйозного резонансу. У найкращому разі подібні підходи можна розглядати як різновид стратегії «перепривласнення» новою парадигмою добре відомих фактів, імен чи подій.

Метою статті є ретроспективний розгляд української ідентичності. У методологічному плані передбачається виокремлення низки її історико-культурних моделей, кожна з яких відповідає певному часові та культурній епосі. Кожну з цих моделей можна порівняти з інваріантами, локалізованими в інших культурах, але недоцільно асоціювати із феноменом сучасної вітчизняної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. Першою моделлю ідентичності населення України в її сучасних територіально-державних межах слід вважати поширену за добу первісності *етнокультурну*. Вона полягала в тому, що певні археологічні культури, які фіксувалися за особливостями матеріальної культури (як-от тип і оздоблення кераміки або жіночі прикраси), відігравали роль маркера належності до певної етнолінгвістичної спільноти. Останні, зрозуміло, надто складно співвідносити із сучасними мовними родинами чи етнічними утвореннями вищого рівня (народ або нація). Єдине, на наш погляд, що можна стверджувати напевне — входження значної частини первісного населення України за наявності великої кількості інших етномасивів до індоєвропейського мовно-культурного кола ще від часів його становлення. Унаслідок диференціації останнього (за найпоширенішою точкою зору від I тис. до н.е.) почала формуватися прадавня слов'янська спільнота.

Натомість доволі чітко фіксується спричинений природно-кліматичним зонуванням України на Ліс, Лісостеп і Степ поділ на культури землеробські та скотарські, який може слугувати одним із аргументів на користь доволі поширених в останні два століття різноманітних концепцій «межовості» української культури (М. Гоголь, М. Грушевський, О. Кульчицький, В. Янів, І. Мірчук, І. Лисяк-Рудницький, О. Прицак та ін.).

Другу модель ідентичності давнього населення України можна назвати *етнополітичною*. Її домінування збігається із ранньослов'янською добою кінця I тис. до н. е. — кінця I тис. н. е. Суть цієї моделі — провідним елементом ідентичності стає назва політичного утворення (венеди, анти та ін.), яка поширюється на всі етнічні спільноти, які входять до його складу. Показово, що за попередньої моделі подібні назви були екзоетнонімами, тобто давалися іншими народами, часто за випадковими ознаками (як-от назва скіфів походить від особливої круглої форми їх ритуальних чаш). Натомість за етнополітичної моделі переважають *автоетноніми*, які переймають і представники народів, котрі вважають себе більше «цивілізованими». Зміна моделей є цілком об'єктивною в рамках переходу від первісних кровно-родових до ранньокласових і протодержавних відносин. Переважання ж автоетнонімів, на нашу думку, засвідчує не тільки високий рівень нових племінних і

ранньодержавних об'єднань, але й глибину кризи пізньоантичних держав, передусім, Західної та Східної Римських імперій, з якими вони межували й постійно воювали.

Слід зауважити, що участь у таких об'єднаннях потребувала чималих економічних ресурсів, що гальмувало подальший соціально-економічний поступ. Наприклад, завдяки тисячолітній автохтонній традиції обробки металів удалося повністю задовольняти постійно зростаючі потреби у зброї. Ба більше, вже сармати (якщо пристати на їх хрестоматійні зображення у пізньоантичних пам'ятках) здійснили революцію у військовій справі, створивши чи не першу у світі озброєну довгими списами важку кінноту у захисних обладунках і вплинувши на розвиток військової справи римлян. Натомість, використання складних землеробських знарядь праці з металевими робочими частинами та перехід до прогресивних дво- та триплільної системи узвичаїлися на сучасних українських землях з останньої чверті I тис. н.е. [2, 106, 275]. Уже тоді регіон Східної Європи почав помітно відставати від Центральної та Західної Європи, де кельти, германці та інші народи самостійно сягнули рівня цивілізації ще на стині тисячоліть (доказ цьому — карбування власної монети від останніх століть до н. е.).

Утворення Київської Русі сприяло виникненню нової, назвемо її *релігійно-династичною*, моделі ідентичності. Ця модель відображала завершення цивілізаційної революції на теренах України, але зберігала відбиток трансформованого язичництва попередньої доби відповідно до добре дослідженої (Б. Рибаків) ситуації «двовірства» впродовж усієї історії єдиної давньоруської держави. Цей, модно кажучи, «гібридний» феномен зумовив нову для вітчизняної культури, але відому в культурах інших народів, зокрема євреїв, самоідентифікаційну форму — історіософію, де загальна історія людства впорядковується відповідно до уявлень про історико-культурну самотутність певного народу. У давньоруській історіософії Київ оголошується, щоправда в доволі опосередкованій формі, «другим Єрусалимом». А генеалогія киеворуських князів в усіх творах давньоруської літератури (за винятком анонімного «Життя Ольги») починається саме з постаті хрестителя Русі — князя Володимира («Почнемъ же, братіє, повѣсть сію отъ стараго Владимира до нынѣшняго Игоря», як-от у «Слові о полку Ігоревім»). Згідно з власними спостереженнями автора, постать Рюрика як засновника киеворуської династії вперше згадується в «Московской повести о походе Ивана III Васильевича на Новгород» [5, 288, 296], а вивищення Кия припадає на XVII ст. (Густинський літопис). Його пов'язуємо із творенням уже ранньомодерної ідентифікаційної традиції, на противагу як польським, так і московським зазіханням на киеворуську «старовину».

Занепад Давньоруської держави як під впливом внутрішніх «регіонально-федералістичних» тенденцій, так і внаслідок зовнішніх завоювань у XIII–XV ст. призвів не до змін ідентифікаційної моделі, а лише до її модернізації. Місце Києва вже в Галицько-Волинському літопису початку XIII ст. заступає Галич. Концепція «Галич — другий Київ», яка в численних редакціях проіснувала до середини XX ст., завжди лише підтримувала відповідну історіософську традицію, а не намагалася створити повноцінну їй альтернативу. Проте її наявність доводила початок руйнації уніфікаційної за своєю суттю релігійно-династичної моделі, яка мала прискоритися в міру того, як диференціювалися мова, культура, господарське і політичне життя на території її поширення.

*Ранньомодерна модель ідентичності XVI–XVIII ст.* пов'язана із формуванням концептуалізованої І. Валлерстайном західної економічної системи. У цій системі Україні було відведено роль напівпериферійного постачальника продуктів харчування та сировини для економічного «ядра», яке вже почало спеціалізуватися на мануфактурному виробництві. Оскільки цей обмін, хоча й був доволі нееквівалентним, здійснювався на більш-менш ринкових умовах, він стимулював бурхливе економічне піднесення, колонізацію Дикого поля й, нарешті, створення спеціалізованої прикордонної організації — козацтва. Після здобуття в загальноєвропейських війнах позитивного іміджу та належних матеріальних ресурсів, яке збіглося зі сходженням з політичної арени старої, ще князівсько-боярської еліти, козацтво очолило боротьбу мешканців підвладних Польсько-Литовській державі українських земель, котрі становили 28% від загальної чисельності її населення, [9, 79] за власні релігійно-економіко-політичні права. Успіхи цієї боротьби в XVII–XVIII ст. спричинили перехід від вимог «вольностей» у рамках феодалного імунітету («проч самого кроля, не маєте пана. Од вшеляких податков і судов вольними») до обґрунтування найповніше поданої в «Історії русів» державної самостійності Гетьманщини в рамках тогочасної концепції «військо-народу-держави». Легітимність останньої, на відміну від традиції «божественного права», забезпечується «силою меча» і завдячує лише природній войовничості її населення. Навпаки, належність до (козацького) війська стає провідним критерієм і соціальної, і політичної самототожності.

Дуже помітним є розрив нової моделі із попередньою ідентифікаційною основою. Представники конструктивістських теорій нації та націоналізму правомірно пояснюють цей феномен переходом до індустріального суспільства. З культурологічної точки зору, слід говорити про революцію Нового часу, одним із проявів якої був процес секуляризації. Так, Київ, який до кінця XVII ст. уявлявся як «Богоспасаемый Преславный и Первоначальный всея России Царственный Град Кыевъ» («Синопис»), розташований на асоційованих із Єрусалимом «горах», зрештою перетворився на індустріальний мегаполіс, провідними «місцями пам'яті» якого стали пласкі, штучно впорядковані, поверхні Хрещатика і Майдану.

Вітчизняні фахівці (В. Горський, М. Попович) підтверджують відомий ще Т. Зінківському й І. Франку зв'язок між формуванням *класичної національно-культурної ідентичності* та світовим визвольним рухом, який у багатьох європейських країнах набув не так соціального, як національного спрямування, а також указують на зв'язок цього процесу із заміною військово-адміністративної еліти інтелектуальною. Формування нової моделі ідентичності відбувалося в логіці концептуалізованого М. Грохом трьохетапного процесу (етнографічна-академічна-політична стадія), а в змістовному плані класична українська ідентичність відбивала, передусім, найпоширеніші на той час примордіалістські уявлення (підсумовані в працях Е. Сміта). Відтак, її можна звести до уявлень про свободолюбний і войовничий народ, котрий із прадавніх часів (перших століть нової ери) мав власну державу. Саме її прагне відновити національно-визвольний рух і саме їй належить назва Україна як синонім старішого історичного імені Русь, яке неправомірно «в часи політичного й культурного упадку було присвоєне великоросійським народом» [3, 11]. Важливо зазначити, що поширення цієї, до того маловживаної, але активно популяризованої у творах Т. Шевченка назви, засвідчувало розширення територіально-географічних кордонів вітчизняної ідентичності. Цей процес відбувався завдяки інтеграції її східної, «малоросійської», та західної, «русинської», версій. Ба більше, він відобразив межі етнічного розселення українців наприкінці XIX — на початку XX ст., ширші за сучасні адміністративні кордони держави Україна («Одна, єдина, нероздільна, вільна, самостійна Україна від Карпатів аж по Кавказ», за М. Міхновським).

Нетворчо запозичені «українознавчим бумом» 1990–2000-х рр., ці погляди дотепер складають найуживаніші просторово-часові рамки української культурної традиції, навколо якої, свідчать матеріали соціологічних досліджень останніх років [10, 10], відбувається консолідація різних рівнів політичної ідентичності україномовних, російськомовних і двомовних українців. Натомість стереотипні елементи такої ідентифікаційної моделі, наприклад, уявлення про притаманну українцям «войовничість», часто суперечать військово-політичним реаліям гібридної війни з РФ.

Провідною для XX ст. стала *модель подвійної ідентичності*, яка існувала у двох формах — української радянської ідентичності та подвійної ідентичності українців діаспори. Українська радянська ідентичність (радянського громадянина української національності) була сформована в Радянському Союзі в 1920–1980-і рр. Її політико-юридичним підмурівком став факт трансформації Української народної республіки в Українську Радянську Республіку, співзасновницю Радянського Союзу. Згідно із Союзним договором 1922 року, Конституцій СРСР 1924, 1929, 1936, 1977 років, Українська СРР увійшла до складу Союзу як суверенна договірна держава, обмежена лише повноваженнями, переданими до відання СРСР. Соціокультурним базисом української радянської ідентичності стали урбанізація та формування особливої міської культури у 1930–1950-і рр. Через приток селян-українців у міста нарешті постали українські більшості, остаточно сформувалася інтелігенція як політична та культурна еліта. Однак лише відносна її меншість стала ядром духовної опозиції в Україні. Більшість української інтелігенції, так само як й інтелігенції інших союзних республік, відігравали роль носіїв і ретрансляторів саме радянської культурної ідентичності. Найкраще її образ змалював Микола Куліш у п'єсі «Міна Мазайло». Утім, ця не надто принадна, як тепер уявляється, позиція мала об'єктивні підстави. Передусім, формально від часів СРСР вшановувалася влада інтелігенції над Україною. У цьому легко пересвідчитись на прикладі постатей, зображених на банкнотах найбільших номіналів. І на практиці реально діяв квотний принцип «національних кадрів» щодо всіх сфер діяльності. Нарешті, у Радянському Союзі не було такої жорсткої соціальної піраміди та кричущої матеріальної нерівності, як у царській Росії, тому комуністичну владу більшість населення сприймало прихильно.

У культурному сенсі зміст української радянської ідентичності зводився до утвердження масової радянської культури на основі російської, тоді як українська культура мала розвиватися у формі нижчої, народної, культури. Це явище дістало назву «шароварництво». Політика провінціалізації української культури формувала в українців комплекс національно-культурної меншвартості, т. зв. «малоросійство» (Є. Маланюк). На нашу думку, точніше сказати, що усі 70

років існування Радянської влади в Україні пройшли у зміні хвиль національно-культурних «відлиг» русифікаційними компаніями. Їх алгоритм нам уявляється цілком залежним від зовнішньої та внутрішньої кон'юнктури. Укорінений він був не тільки у свідомості московського «Центру», але й у переважанні у 1900–1970-х рр. у більшості багатонаціональних держав світу асиміляційних теорій і практик «плавильного казана».

Явище подвійної ідентичності українців діаспори унаочнилося в останній чверті ХХ ст. у представників третьої її хвилі. Її зміст найповніше було проаналізовано у збірці есе Б. Цимбалістого. Ті, хто народилися на чужині, страждають від неповноцінності власної ідентичності. Вони *вже* відчуженні від «старої» ідентичності своїх батьків, але *ще* не набули остаточно повноцінної ідентичності в новій Батьківщині, в новій культурі. Відтак, Америка є «фізичною батьківщиною», тобто країною їх народження, до якої вони емоційно прив'язані. Рівночасно Україна може залишатися духовою батьківщиною, з якою вони почуватимуться пов'язаними походженням, долею, духовим спорідненням [11, 26].

У добу мультикультуралізму модель подвійної ідентичності здатна ефективно функціонувати, забезпечуючи як життєвий поступ тих діаспорних українців, які вирішили у 2010-і рр. взяти участь у реформуванні України, так і поступ самих реформ. Утім, у перспективі завершення формування більш-менш гомогенної української політичної нації подвійна ідентичність українців Радянського Союзу та діаспори виявилась, у кращому разі, фактором збереження здобутків національно-визвольної боротьби ХІХ–ХХ ст., у гіршому — демобілізуючим, диференціюючим чинником щодо і без того не надто цілісної ідентичності.

*Сучасна українська ідентичність* є дуже різномірною. На наш погляд, вона значно помітніше відображає багатоукладність української культури, аніж її національно-етнічну структуру, причому у *перевернутому* виді. По суті, прогрес в усіх сферах життя країни та її обороноздатність забезпечує відносна більшість українців (до 50%), які є носіями фактичної, мовно-культурної ідентичності. Цей ідентифікаційний рівень тісно пов'язаний із донині панівним, модерним (індустріальним) сегментом. Його репрезентантів достатньо, наприклад, щоб зняти питання двомовності, але недостатньо, щоби забезпечити домінування української мови та культури в медійному, освітньо-культурному, розважальному просторі та побуті.

Натомість, 90% формально-політична ідентичність (кількість мешканців України, котрі вважають себе українцями) або 70% громадянсько-політична (кількість тих, хто обрав би Україну своєю Батьківщиною та засвідчив належність до української культурної традиції) пов'язані із постмодерним прошарком. Вона базується не стільки на сталому соціально-економічному укладі, скільки на комунікативних зв'язках у відносно компактному територіальному середовищі, активності невеликої кількості громадянських активістів як представників середнього класу, проукраїнськості інформаційної політики всіх провідних медіа (попри їх олігархічну власність), а також ресурсній та організаційній слабкості можливих альтернатив — «російської», «радянської», «європейської». Її прийнятність для абсолютної більшості сучасних українців — у розумінні ними необхідності збереження держави України як найзначущого стабілізуючого фактора особистісного благополуччя. Тому на окупованих територіях швидка ерозія української ідентичності є неминучою.

При цьому найпринагідніша в ситуації гібридної війни 25% реальна ідентичність, основана на готовності захищати Україну зі зброєю в руках і публічно демонструвати свою самототожність в етнонашарених символах, укорінена в домодерних пластах української культури. Вона в соціокультурних процесах 2013/2014–2017 рр. відіграє подвійну роль. З одного боку, саме регіони з найвищими показниками архаїчної — локальної ідентичності (Донбас і Одеська область) постали осередками сепаратизму, а прихильники радикальних політичних сил і організацій активно не сприймають необхідних для подальшого поступу країни інновацій (від ЛГБТ-рівності до заборони продажу землі). З іншого боку, саме носії реальної ідентичності найактивніше беруть участь у збройному та незбройному опорі агресорові, таким чином стверджуючи малоприйнятну для більшості громадян України вищість державних інтересів над індивідуальними. На загал, саме на зміцнення цього рівня ідентичності спрямована політика децентралізації.

Висновки. Отже, історія української культури — історія зміни різних моделей ідентичності (етнокультурна, етнополітична, релігійно-династична, ранньомодерна, класична, модель подвійної ідентичності українців як у Радянському Союзі, так і в діаспорі). В історико-культурній ретроспективі найпомітнішим є зв'язок сучасної української ідентичності лише з тими моделями, які поширюються від раннього Нового часу. Спадкоємність з іншими моделями можна зафіксувати на рівні певних культурних архетипів. Модель сучасної вітчизняної ідентичності є *перевернутим віддзеркаленням* багатоукладності української культури. У ній найвищий рівень формально-політичної та громадянсько-політичної ідентичності пов'язаний із найвужчим, постмодерним,

сегментом, що є однією з причин її дотеперішньої неусталеності. Прогрес реформ та обороноздатність забезпечують лише відносна більшість українців, які пов'язані із донині панівним, модерним (індустріальним) сегментом. Тому подальші дослідження української ідентичності мають здійснюватися не через спроби її задавлення, а через осмислення (пост)модерних засобів її «зшивання» з урахуванням нових, культурологічно орієнтованих, підходів.

### Література

1. Вілсон Е. Українці: несподівана нація = The Ukrainians Unexpected Nation / Ендрю Вілсон ; пер. Н. Гончаренко, О. Грищенко . — Київ: К.І.С., 2004 . — 551 с.
2. Горбаненко С. А. Землеробство давніх слов'ян (кінець I тис. до н.е. – I тис. н.е) / С. А. Горбаненко, Г. О. Пашкевич. — Київ: Академперіодика, 2010. — 316 с.
3. Грушевський М. С. Історія України-Руси : В 11 т. 12 кн. Т. 1 : До початку XI віка / М. С. Грушевський. — Київ: Наук. думка, 1991. — 736 с.
4. Єкельчик С. Історія України. Становлення модерної нації / С. Єкельчик ; авториз. пер. з англ. А. Цимбал. — Київ: Laurus, 2011. — 376 с.
5. Московская повесть о походе Ивана III Васильевича на Новгород // Библиотека литературы Древней Руси : в 20 т. / ред. Д. С. Лихачев, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. — Санкт-Петербург: Наука, 2000. — Т. 7 : Вторая половина XV века. — С. 286–311.
6. Нагорна Л. П. Соціокультурна ідентичність: пастки ціннісних розмежувань / Л. Н. Нагорна. — Київ: ІПІЕНД ім. І.Ф.Кураса НАН України, 2011. — 272 с.
7. Рассоха И.Н. Украинская прародина индоевропейцев / И. Н. Рассоха. — Харьков: ХНАМГ, 2007. — 392 с.
8. Степико М. Т. Українська ідентичність: феномен і засади формування : монографія / М. Т. Степико. — Київ: НІСД, 2011. — 336 с.
9. Субтельний О. Україна. Історія / Орест Субтельний ; пер. з англ. Ю. Шевчук. — Київ: Либідь, 1991. — 512 с.
10. Центр Разумкова. Ідентичність громадян України в нових умовах: стан, тенденції, регіональні особливості [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [www.razumkov.org.ua/upload/Identi-2016.pdf](http://www.razumkov.org.ua/upload/Identi-2016.pdf). — 104 с.
11. Цимбалістий Б. Проблема ідентичності: Україна чи Америка / Богдан Цимбалістий. — Чикаго: Укр. Публіцист.-Наук. Ін-т, 1974. — 56 с.
12. Шпорлюк Р. Формування модерних націй: Україна–Росія–Польща/ Роман Шпорлюк ; [пер. з англ.]. — Київ: Дух і Літера, 2013. — 552 с.

### References

1. Wilson, E. (2004). The Ukrainians are Unexpected Nation. Kyiv: K.I.S. [in Ukrainian].
2. Gorbanenko, S. A. & Pachkevich, G.O. (2010). Agriculture of Ancient Slavs (the end of the I mill. BC — I mill. AC). Kyiv: Academkniga [in Ukrainian].
3. Grushevsky, M. S. (1991). History of Ukraine-Russ: in 11 volumes 12 books. Volume I: By the Beginning of the XI Century. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
4. Yekelchuk, S. (2011). History of Ukraine. The Formation of a Modern Nation. Kyiv: Laurus [in Ukrainian].
5. Moscow Novel About the Campaign of Ivan III Vasilievich to Novgorod (2000). D. S. Likhachev, L. A. Dmitrieva, A. A. Alekseeva, N. V. Poynorko (Eds). Library of the Ancient Russia literature in 20 volumes. Volume 7: The Second Half of the XV Century. (pp. 286–311). St. Petersburg: Nauka [in Russian].
6. Nagorna, L. P. (2011). Socio-Cultural Identity: Traces of Value Differences. Kyiv: I. F. Kuras Institute of Political and Ethnic Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
7. Rassokha, I. N. (2007). Ukrainian Prominent Indo-Europeans. Kharkov: KSAME [in Ukrainian].
8. Stepiko, M. T. (2011). Ukrainian Identity: the Phenomenon and Principles of Formation. Kyiv: NISS [in Ukrainian].
9. Subtelny, O. (1991). Ukraine. History. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
10. Razumkov Centre. (2016). Identity of Ukrainian Citizens in the New Conditions: State, Trends, Regional Peculiarities. Retrieved from [www.razumkov.org.ua/upload/Identi-2016.pdf](http://www.razumkov.org.ua/upload/Identi-2016.pdf) [in Ukrainian]
11. Tsimbalysty, B. (1974). Identity Problem: Ukraine or America. Chicago: Ucr. Publicist.-Science. Intitute [in Ukrainian].
12. Szporluk, R. (2013). Formation of Modern Nations: Ukraine-Russia-Poland. Kyiv: Dukh and Litera [in Ukrainian].



*Скорик Адріана Ярославівна,  
доктор мистецтвознавства, в.о. професора  
кафедри теорії та історії культури  
Національної музичної академії України  
імені П. І. Чайковського  
adaskor@ukr.net*

## **МИСТЕЦТВО ТЕЛЕКОМУНІКАЦІЙ У ПОЛІ КУЛЬТУРОЗНАВСТВА: ПРОБЛЕМА МЕЖ**

**Мета роботи.** Розглянути функціонування мистецтва телекомунікації як важливої складової художньої культури нового тисячоліття, унікального культурного феномену, в якому на перший план виходять соціальні функції адаптації і формування індивідуальної та неповторної суб'єктивності людини-творця. **Методологія.** Підґрунтям розгляду проблеми склали наукові праці, що висвітлюють природний феномен популярної культури, що інтегрально пов'язана з процесами трансформацій масмедійного відеоконтенту: Л. Боянова, П. Віріліо, С. Гол, Є. Вахненко, Н. Луман та інші; засоби комунікації як чинники змін, що відбуваються у сфері чуттєвої культури: О. Клековкін, О. Оленіна, Ю. Стракович; дослідження сучасного стану медіа у контексті соціокультурних процесів: М. Бровка, Т. Гуменюк, Н. Владимірова. **Наукова новизна.** У статті доведено, що новими агентами, що формують поле сучасної художньої культури є також користувачі соціальних мереж. Вони створюють «контекст» новими художніми артефактами, свідомо змішують елементи високої та масової культури, створюючи новий феномен – культуру популярну. **Висновки.** У статті стверджуються важливі ознаки дискурсу масмедіа: транскультурність, інтегративність, комунікативність, діалогічність, які припускають і вимагають від дискурсивних практик взаємопов'язаності, взаємозв'язку між ними або виключення таких практик. Культурологічний дискурс масмедіа – це «мова в мові», яка не є можливою поза комунікативними актами. Його контекст є актом трансгресії, виходом за межу, коли зникає розуміння базових ціннісних орієнтирів та смислів традиційного культурного життя.

**Ключові слова:** масмедіа, дискурс, телекомунікації, культурологія, інтернет, мережі, мистецтво, феномен.

*Скорик Адриана Ярославовна, доктор искусствоведения, и.о. профессора кафедры истории и теории культуры Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского*

### **Искусство телекоммуникации в поле культуроведения: проблема границ**

**Цель работы.** Рассмотреть функционирование искусства телекоммуникации как важной составляющей художественной культуры нового тысячелетия, уникального культурного феномена, в котором на первый план выходят социальные функции адаптации и формирования индивидуальной и неповторимой субъективности человека-творца. **Методология.** Основу рассмотрения проблемы составили научные труды, освещающие природный феномен популярной культуры, интегрально связанный с процессами трансформации массмедийного видеоконтента: Л. Боянова, П. Вирилио, С. Гол, Е. Ивахненко Н. Луман и другие; средства коммуникации как факторы изменений, происходящих в сфере чувственной культуры: О.Клековкин, А. Оленина, Ю. Стракович; исследования современного состояния медиа в контексте социокультурных процессов: Н. Бровка, Т. Гуменюк, Н. Владимірова. **Научная новизна.** В статье доказано, что новыми агентами, формирующими поле современной художественной культуры есть также пользователи социальных сетей. Они создают «контекст» новыми художественными артефактами, сознательно смешивают элементы высокой и массовой культуры, создавая новый феномен - культуру популярную. **Выводы.** В статье утверждаются важные признаки дискурса масс-медиа: транскультурность, интегративность, коммуникативность, диалогичность, которые предполагают и требуют от дискурсивных практик взаимосвязанности между ними или исключения таких практик. Культурологический дискурс масс-медиа - это «язык в языке», который не возможен без коммуникативных актов. Его контекст является актом трансгрессии, выходом за границу, когда исчезает понимание базовых ценностных ориентиров и смыслов традиционной культурной жизни.

**Ключевые слова:** масс-медиа, дискурс, телекоммуникации, культурология, интернет, сети, искусство, феномен.

*Skoryk Adriana, PhD of Arts, Professor of the Department of Theory and History of Culture, National Tchaikovsky Academy of Music*

### **The art of telecommunication in the field of culture studies: a problem of borders**

**Purpose of Research.** The purpose of the article is to consider the functioning of the art of telecommunications as an important component of the artistic culture of the new millennium, a unique cultural

phenomenon where the social functions of adaptation and the formation of individual and unique subjectivity of the creator-man are the most important. **Methodology.** The basis for the consideration of the problem was scientific works on the natural phenomenon of popular culture, integrally connected with the processes of transformation of mass media video content. The authors of them are L. Boyanova, L. Virilio, S. Hall, E. Ivakhnenko N. Luman and others; means of communication as factors of changes in the sphere of sensory culture are analyzed by O. Klekovkin, A. Olenina, Y. Strakovich; studies of the current state of media in the context of socio-cultural processes are highlighted by M. Brovka, T. Gumenyuk, N. Vladimirova. **Scientific Novelty.** It is proved that the new agents, which form the field of contemporary art culture, are also users of social networks. They create a «context» with new artifacts, deliberately mixing elements of high and mass culture, creating a new phenomenon – the popular culture. **Conclusions.** The article highlights the features of the discourse of the mass media: transculturality, integration, communication, dialogical nature, which presuppose and require from discursive practices the interconnectedness among them or the exclusion of such practices. The culturological discourse of mass media is «language in the language», which is impossible without communicative acts. Its context is an act of transgression.

**Key words:** mass media, discourse, telecommunications, Cultural studies, the Internet, networks, art, phenomenon.

Актуальність теми дослідження. Телекомунікації – це той «виклик» сучасності, що затребував культурологічної «відповіді», адже саме культурологія є наукою розімкнених кордонів і постає інтегратором якісно нового уявлення про людину та її можливості. До числа найважливіших факторів, що формують сьгоднішнє сприйняття соціокультурного простору мистецтва телекомунікації, слід віднести глобалізацію технологічних і комунікативних мереж. Зазначимо, що глобалізаційні процеси у світовій культурі призвели до породження нових певних локальних художньо-комунікативних структур – ком'юніті (community). Проте вчені-гуманітаристи постали перед складною дилемою, пов'язаною з тим, що вивчення (опис та класифікація) деяких ком'юніті, їх склад і структура не вписуються у класичні рамки наукового теоретизування. Найпоказовіше це проявилось у спробах досягнути практику індивідуалізованих спільнот, що втілювалося у інтернет-комунікаціях, де художнє мислення та соціальність уявляють собою зворотний бік сучасної індивідуалізації.

Мета дослідження. Розглянути функціонування мистецтва телекомунікації як важливої складової художньої культури нового тисячоліття, унікального культурного феномену, в якому на перший план виходять соціальні функції адаптації і формування індивідуальної та неповторної суб'єктивності людини-творця.

Виклад основного матеріалу. Сьгодні утворення інтернет-спільнот надто поширилося, розповсюдилося у просторі соціальних мереж і, завдяки новітнім технологічним вдосконаленням, заповнили глобальний медіапростір. Останнім часом унаочнюється процес інтеграції соціальних зв'язків у простір інтернет-комунікацій, що призвело до їх якісних змін. Але зазначимо, що мова йде не лише про інтеграцію з точки зору її соціалізації, а й про інтеграцію саме мистецьку: йдеться про такі форми художньої комунікації, які раніше не існували, у тому числі і як певні новітні форми мистецтва. Нові художньо-комунікативні форми, що виникли лише на початку XXI століття, заповнили глобальний медіапростір і вимагають постійної теоретичної і практичної уваги.

Аналізуючи подібні інтегрування-«розтікання» сучасних соціокультурних медіаформ, варто вдатися до визначення поняття аутопойезису (аутопоезису) – «вибухи», «мутація», зростання форм соціальності, які неможливо спрогнозувати. Наголосимо, що це слово (від грец. αὐτός - сам, ποιητής - створюю, виробляю, творю) буквально означає само-будівництво, само-виробництво або відтворення себе через себе самого. В сучасних гуманітарних науках, зокрема тих, які вивчають медіакомунікації, все частіше можна зустріти це поняття. За його допомогою у соціокультурних теоріях досліджуються соціальні мережі інтернет-простору, а також з'являється можливість прослідкувати, яким чином виникають раніше не існуючі, соціальні медіавзаємозв'язки, такі як, наприклад, флешмоби, профіфлеші та ін., про що мова піде далі. Стосовно мереж інтернет-простору феномен аутопойезису означає невпинне переструктурування власних рівнів складності. Підкреслимо, що комунікації в соціальних мережах стають більш «реальними», аніж безпосередня комунікація. І, зрештою, виявляється, що в соціальних мережах інтернет-простору відбувається споживання системою ідентичностей користувачів, яке поєднується з непередбачуваністю їх подальших трансформацій аж до зміни емоційних світів і розмежування особистості з реальним соціальним простором, що, у свою чергу, може створити реальну загрозу для певних індивідів. Тому вивчення нових художньо-комунікативних форм сьгодні постає актуальним завданням гуманітарних дисциплін.

Стосовно поняття "аутопойезис" відзначимо, що до найбільш актуальних теорій, пов'язаних з його осмисленням, можна назвати комунікативну теорію німецького дослідника-філософа, соціолога, культуролога – Нікласа Лумана, якого переважно хвилюють важливі питання функціонування

суспільства та ті механізми, що забезпечують його постійне самовідтворення. Відповіддю на його питання про збереження системи в його ідентичності став результат, отриманий наприкінці 1960-х років чилійськими нейрофізіологами У. Матураною та Ф. Варелою у дослідженнях процесів самовідтворення на рівні живої клітини. Завдяки чилійським вченим, які сформулювали нову парадигму самовідтворювання систем (коли операції відносяться до самої системи, а не до її навколишнього світу), Н. Луман розробляє теоретичний метод, який пояснює проблему самовиробництва суспільства, збереження його ідентичності. Але, як ми вже казали, це відкриття стосується не лише соціальної, але й, що важливо для нашого дослідження, культурно-мистецької сфери суспільства.

Більшою мірою ім'я Н. Лумана було пов'язано з пануванням культурологічних дискурсів кінця 60-х-70-х рр. ХХ ст., зокрема, дискусій з представникам Франкфуртської школи. Проте, лише на схилі свого життя в 80-х - 90-х рр. Н. Луман подарував світові свої основні фундаментальні теоретичні праці. Він був одним з тих, хто зміг передбачити, що такі поняття як «комунікація» та «інформація» стануть ключовими у ХХІ ст. Спостерігаючи технологічне переозброєння суспільства і народження комунікаційних та інформаційних технологій, Н. Луман запропонував світові нову систему понять, здатних описати суспільство за допомогою технологічної мови інформаційної революції. Визначаючи поняття суб'єкта, пізнання, культури і навіть людини як епіфеномен, Н. Луман переклав «науки про дух» (за Г. Гегелем) на мову кодів, програм, функцій і систем. У цій системі координат суспільство складається не з індивідів, а з комунікативних операцій. За висловом Н. Лумана, сучасне суспільство досягає певної межі, на якій вже ніщо не існує поза комунікацією. Акцентуючи увагу на «пост сучасних» аспектах комунікації (наприклад, «ризомності»), теорія Н. Лумана стає найбільш актуальною саме сьогодні, коли комунікативні технології та інформаційний підхід стають пануючими формами діяльності та світогляду світового соціуму. Такими панівними і, майже, домінуючими у глобалізованому медіапросторі стали у соціальних мережах такі художньо-комунікативні форми як «інстаграм» («селфі»), «флешмоб», «профлеш», «інтернет-мем», «блог» («блогосфера») та ін. Всі ці форми комунікативної діяльності є як соціальними, так і художніми системами, які є найбільш комплексними з усіх існуючих систем, такими, які відтворюють себе за допомогою комунікації, що оперує фундаментальним досягненням системної еволюції, а саме - медіумом сенсу. Можна сказати, що смисли не народжуються у вакуумі, їх неможливо продукувати тільки з самого себе. Як влучно помітила Ю. Стракович, може тому, говорячи про сучасне «атомізоване суспільство, так часто згадують про мистецтво – єдиний традиційний носій і смислів, і цінностей, і мови, яка об'єднує людей» [6, 254]. М. Кастельс наполягає на тому, що мистецтво «завжди є будівником мостів між різноманітними, суперечливими виявленнями людського досвіду» і, «як ніколи раніше це може стати його головною роллю в умовах культури, яка характеризується фрагментацією та потенційною некомунікабельністю кодів культури, де множинність відображення фактично може покласти кінець взаємодії» [2, 238-239].

Трактування, за Н. Луманом, соціальних систем, до яких входять і нові художньо-комунікативні форми – це оперативно замкнені, самореферентні комунікативні процеси. Отже, характерними рисами таких систем є: 1) *процесуальність* (як динамічне трактування системи), яка забезпечує здатність безперервності перебігу і примноження операцій, що і є її (системи) саморепродукцією, аутопойезисом; 2) *самореферентність*, що означає здатність систем існувати і відтворювати себе, спираючись тільки на власні операції; також це означає, що система, не маючи виходу назовні, постійно репродукує відмінність системи та оточення всередині самої себе [5, 352].

Як зазначає російський культуролог та соціолог Є. Лавренчук у статті «Аутопойезис», «сучасні складні технологічні мережеві об'єкти вступають у відносини із суб'єктами-користувачами на правах рівноправного учасника комунікації, тим самим вони опосередковують людські відносини, створюючи інтер-техно-суб'єктне комунікативне поле соціальних відносин». Продовжуючи ідеї Н. Лумана, Є. Лавренчук доходить висновку, що в процесі аутопойезиса розподіляються і перерозподіляються смислові установки суб'єкта-користувача, що лежать в основі його ідентичності. Отже, коли мова йде про новітні форми художньої комунікації можна говорити про нове розуміння ідентичності, що розуміється як можливість перебудови комунікації в залежності від інтересів суб'єкта, які, у свою чергу, розростаються у настільки ж непрогнозованому медіапросторі, що постійно розширюється. "Основною умовою запуску і підтримки аутопойезиса соціальних мереж інтернет-простору є, з одного боку, зміна потреб суб'єкта-користувача у віртуальному спілкуванні, у «власному» ком'юніті, з іншого - зростаючі можливості самої мережі перебудувати комунікацію відповідно до запитів та інтересів задіяних у ній суб'єктів [4].

Таким чином, можна сказати, що масмедійні новітні форми комунікації здатні опосередковано впливати на те, що конструюється у вигляді реальності. Відзначимо, що ще у ХVII і ХVIII століттях, невинне читання романів розглядалося як відволікання від життя, як розвага, і

небезпеку вбачали лише в тому, що читання робило людей непридатними для життєдіяльності. Критика полягала в тому, що у процесі читання не витримувалася поділ реальної дійсності і реальності фіктивної, придуманої, романної. У XXI столітті нове мистецтво телекомунікації загострює ці проблеми, здається, що воно має на меті переконати читача-користувача в тому, що сприйнятий досвід є його власним.

Соціальні мережі являють собою нескінченний набір ідентичностей, пов'язаних між собою комунікативними актами та іншого роду взаємодіями. Суб'єкт в цій структурі виступає в ролі «носія» ідентичності, у той час як його основною функцією стає введення нових смислів у вже сформовану мережу.

Новий напрямок розвитку індивідуалізованих спільнот зумовив перехід безпосередніх групових комунікацій у сферу, опосередкованих соціальною мережею.

Яскравим прикладом таких художніх community є явище «флешмобу» (англ. – «flash mob» – миттєвий натовп-збір, блискавична мобілізація людей) як одне з породжень інтернет-комунікації. Флешмоб – це «летюча» (Є. Івахненко) форма соціальності («єдність з нагоди»), яку можна розглядати як приклад нового типу соціалізації, відтвореного аутопойезисом інтернет-ком'юніті. Очевидно, що flash mob-ілізація повністю виводиться з-під впливу панівних структур соціальності. Можна впевнено сказати, що прогнозування, контролювання та врахування наслідків дій моберів є неможливим, оскільки мобери здійснюють всі попередні дії (інколи зовсім абсурдного характеру) флешмобу в інтернет-ком'юніті, після чого швидко «розходяться». Якщо flash mob щось і дискредитує, відзначає Є. Івахненко [1], так це некритично успадковані соціально-рольові функції. На місці запропонованих ролевих поведінкових форм створюються (само-зароджуються), нехай на короткий час, абсолютно неможливі в «до-інтернетівській» комунікації форми і способи кооперації людей. Але важливою є та обставина, що до виникнення аутопойезиса інтернет-ком'юніті не було і не могло бути подібного соціального перформансу, – як, втім, і багатьох інших. Таким чином, практично будь-який привід для спілкування отримує потенційну можливість.

Сьогодні ми спостерігаємо такі різновиди флешмобу, як політ-моб або соціо-моб (акції з соціальним або політичним спрямуванням, як наприклад, акція-флешмоб у Києві в рамках кампанії «Не купуй російське!»). Крім того, виникли такі флешмоби як, рекламний флешмоб, арт-моб, екстрим-моб, фан-моб, date-моб, моб-Хаус, моб-гра, фаршинг, монстрація (від слова демонстрація, тобто демонстрація з плакатами, зміст яких вкрай абсурдизований) та ін.

У зв'язку з тим, що різновиди флешмобів є, безперечно, абсолютно новітнім культурним явищем і потребують окремого дослідження, зупинимося на тих зразках, в яких найбільш яскраво виражений ігровий, театральний, власне, художній елемент.

До таких акцій можна віднести «арт-моб». Це акція, яка несе у собі певну естетику та художні цінності, має творчу складову (хореографічний, театральний та музичний супровід перформансу) і націлена на видовище. Арт-моб – безпрецедентна мистецька акція, що одночасно збирає велику кількість творчих людей, які разом створюють імпровізоване мистецьке дійство без будь-яких попередніх домовленостей та репетицій. Це своєрідний експериментальний майданчик, де народжуються нові форми і відбувається синтез вже існуючих форм сучасної субкультури. Як правило, в цій акції використовується велика кількість театральних реквізитів та задіяні режисери, сценаристи, менеджери-організатори та ін.

Фаршинг – це новий неформальний напрямок інтелектуального та психологічного екстриму; це рух, захоплення. Фактично це стиль життя. Періодично проходять акції фаршингу – фарші. Сутність кожного фаршу в тому, щоб зібрати незнайомих людей одночасно в певному місці, серед пересічних, ні про що не підозрюючих перехожих і дати їм можливість забути про комплекси або ж соціальні, моральні, етичні, фізіологічні тощо межі, якими вони звикли сковувати себе у повсякденному житті, надати їм можливість звільнитися від стереотипів поведінки, які нав'язані суспільством. Отже, фаршинг надає можливість людині на час проведення акції зламати всі шаблони, отримати задоволення від усвідомлення того, що людина зважилася на той чи інший вчинок. Фаршинг не є перформансом, оскільки він створюється не для глядачів або слухачів, а для самих учасників, які повинні перемагти самих себе та зробити щось таке, що у буденному житті вони побоюлися б зробити. Під час акції всі учасники роблять щось незвичайне, а саме: кричать, горлають, співають, танцюють, стрибають, плачуть, розривають на собі одяг та ін.

Зовсім іншого роду є дуже популярні в мережі такі інтернет-community, як Інстаграм (Instagram). Це не тільки проста і зручна у користуванні програма, але більше того – це певна спільнота і певний сервіс. Instagram - програма повсякденного буття, його екзистенційного "тут і зараз", яка дозволяє ділитися тим, що відбувається у житті людини, навколо людини прямо зараз, так

само, як і Twitter, але замість тексту - фотографія. Люди почали ділитися фотографіями того, що вони бачать навколо. І не лише фотографіями самих себе, як це відбувається у селфі (selfie). Це, свого роду, можливість презентації будь якою людиною самої себе як художника, митця, який заявляє про свою індивідуальність, особистість через власні фотографії усьому світові. Таким чином, можна підсумувати, що причини, які спонукають учасників до створення акцій флешмобів, використання сервісу Інстаграм та ін. – це не лише пошук розваг, гострих почуттів або бажання справити враження на оточуючих. Для людей «цифролюції» – це майже позасвідоме бажання відчувати причетність до спільної справи, момент самоствердження, емоційна розрядка і, врешті-решт, – створення нової ідеї синтетичного мистецтва, яке впливає на різні органи почуттів людини, апелюючи до різних каналів його сприйняття.

За своєю сутністю нові художньо-комунікативні форми медіакультури перетворюють мистецтво у його класичному розумінні на масову культурну практику, що дозволяє побачити та зрозуміти художнє під зовсім іншим кутом зору. Як сказав Ендрю Кін: «сьогоднішня аудиторія взагалі не слухає – вона бере участь» [3]. Можна погодитися з автором цитати лише частково, оскільки він вважає, що розквіт любительської творчості породжує лише культуру цифрового нарцисизму, оскільки в ній публіка так зайнята самовираженням у соціальних мережах, що у неї не має часу приділяти увагу «великим» витворам, які здатні забезпечувати для неї інтелектуальний та духовний зріст. На наш погляд, це відкрите питання, яке дійсно спонукає до роздумів.

З точки зору суспільного визнання, легітимації аналогічну роль в наші дні виконує інтернет-культура як окремий варіант медіакультури, що має, як ми вже неодноразово визначали, різноманітні прояви. Йдеться перш за все про радикальні зміни в художньому процесі, які відбулися під впливом найновіших інформаційних технологій, що зумовили кризу традиційних форм художньої репрезентації й сприйняття та появу медіамистецтва – власне мистецтва телекомунікації. Ажіотаж, пов'язаний з розвитком даного феномену, спричинив появу низки концепцій, що визначаються через базові слова (=поняття, =терміни): «розумний натоп», «культура індивідуальних світів», «тотальна соціалізація» «персоніфікованість медіа ресурсу» «створення власних спільнот», «інтернет-щоденник» та ін. Фактично постає питання про принципово ліберальний характер нового художньо-комунікативного явища, його альтернативності традиційним ЗМІ та ЗМК (якими вони вже стали впродовж першого десятиліття XXI ст.); абсолютизації волі користувача у створенні власних персоніфікованих медіа просторів. Нова художня культура встановлює й починає усвідомлювати власні кордони, протиставляючи інтерактивність – монологічності, публічність маскульту – напівприватному характеру соціальних мереж та інтернет-щоденників, державну сферу – суспільній, комерційно орієнтовану комунікацію – альтруїстичному спілкуванню. Важливо, що ці опозиції є скоріш за все інструментом створення ідентичності користувачів, аніж віддзеркаленням реальних тенденцій розвитку Інтернет-комунікацій. А це значить, що мистецтво телекомунікації починає жити своїм власним життям, що протистоїть тенденції перетворення блогів та соціальних мереж на інструмент конструювання політичних та комерційних сенсів.

Проблематика телекомунікаційного мистецтва актуалізується у зв'язку з виникненням нової культурної ситуації: у певному сенсі – це тріумфуюча медійність. Місце унікального художнього образу займає розтиражована і всюдишуща медійна образність, яка спрямовує погляд й приваблює увагу. Творча діяльність у цій сфері за своєю природою опиняється все більш залежною від засобів технічної візуальної презентації. У цьому процесі концепт художньої форми існує нарівні з концептом ефективності та інформативності, загально визнаних критеріїв якості не існує, кордони жанрів не просто стираються, вони не існують за визначенням, символічний порядок зданий в музей. Постійне удосконалення й масове розповсюдження нових технологій, призводить до безпрецедентного нашестя образів особливої якості й претендуючи на статус гіперреальності. У медіа мистецтві, як і в сучасній культурі в цілому, відбуваються зміни на онтологічному рівні: віртуальне відтискує реальне, час превалює над простором, об'єкт поступається першістю перед зображенням.

Наукова новизна. У статті доведено, що новими агентами, що формують поле сучасної художньої культури є, також, користувачі соціальних мереж. Вони створюють «контекст» новими художніми артефактами, свідомо змішують елементи високої та масової культури, створюючи новий феномен – культуру популярну.

Висновки. Підсумовуючи дослідження, спробуємо визначити місце нового мистецтва у полі культури. З системної точки зору мистецтво (художня культура) – певний простір, занурений у значно більш широке утворення – поле культури. Систему художньої культури утворюють підсистеми – взаємодіючі між собою окремі види мистецтва. І вся ця конструкція є історично змінною, еволюціонуючою під впливом різних факторів.

XX століття продемонструвало симптоми вичерпаності художніх правил відображення життя в мистецтві. Якщо раніше домінуючими характеристиками мистецтва вважались нефункціональність та естетичні якості, то нові часи принесли із собою все більш наявну орієнтацію художньої культури на позаестетичні функції. Драматична доля нових художніх течій була зумовлена їх змістовним зв'язком з новою епохою, з її соціально-культурним контекстом. Тож сьогодні, на початку нового тисячоліття, при черговому «повороті століть», стало очевидним, що людина (знайома з трагічною історією доби минулої і сучасної) сприймає картину світу, несхожу на ту, що була у художників класичного і посткласичного періодів. А тому її творчість не може бути схожою на класичні та пост класичні взірці. Варто переглянути те, що спеціалісти до сьогодні вважали «не мистецтвом». Це елементи та фрагменти повсякденної дійсності, події багатолокового та різноманітного життя людини, які прориваються до сфери мистецтва. Саме у сучасному медіапросторі – від арт-практик та арт-проектів до телекомунікації як художньо-образного вислову особистості через «інстаграм» та «селфі», «флешмоб» та «профлеш», «блоги та «блогосферу», «меми» та «ніки», «тролінг» та «холівар» – позахудожні елементи та акції займають почасти головне місце, грають провідні ролі. Як наслідок, події реальної дійсності сприймаються та усвідомлюються як явища більш цікаві й значимі в сучасному арт-сенсі, ніж твори мистецтва.

Постає необхідність теоретичного осмислення наступних проблем: чому ще з початку XX століття не припиняються спроби розширити рамки мистецтва за межі класичного про нього уявлення? І услід за цим, що за нове мистецтво з'явилося у культурному просторі, яке принципово відрізняється від традиційного? Однак зрозумілим та незаперечним є той факт, що це абсолютно нове явище. Сучасні дослідники у річищі постмодернізму та його пост-пост-продовження, наголошують, що сучасні художні явища навіть не називають себе мистецтвом – виникають зовсім нові терміни.

Сьогодні є всі підстави вважати, що новими агентами, формуючими поле сучасної художньої культури, є також користувачі соціальних мереж, які створюють «контекст» новим художнім артефактам; свідомо змішують елементи високої та масової культури, створюючи новий феномен – культуру популярну; абсолютизують будь-який власний жест, акт та витвір у якості унікального та значного феномену, що надихає будь-яку пересічну людину випробувати себе у якій-небудь Інтернет та мережевій чи то арт-акції, чи то арт-діяльності. Відтак, мистецтво – це продукт творчості, розрахований на адекватно-творче сприйняття, в якому міститься духовне послання особистості, його реакція на світ. Застосування такого не надто строгого визначення дозволяє фіксувати нові явища сучасної художньої культури людства.

### *Література*

1. Ивахненко Е.Н. Аутопойезис информационных объектов [Электронный ресурс] / Е.Н.Ивахненко. – Режим доступа: <http://emag.iis.ru/arc/infosoc/emag.nsf/BPA/635bcc9565c6e39ec3257593004c1c0b>
2. Кастельс М. Интернет- галактика. Миркування щодо Інтернету, бізнесу та суспільства./ Мануель Кастельс.- К.: Вакмер, 2007.- 290 с.
3. Кин Э. Дилетантская Америка. Как современный Интернет убивает нашу культуру [Электронный ресурс]/ Эндрю Кин. - Режим доступа: [www.psujournal.narod.ru/vestnik/vyp\\_3/kin\\_chic.html](http://www.psujournal.narod.ru/vestnik/vyp_3/kin_chic.html).
4. Лавренчук Е. Аутопойезис. Электронный философский журнал VOX/ Голос: выпуск 11 (декабрь 2011) [Электронный ресурс] / Е. Лавренчук. - Режим доступа: <https://vox-journal.org/content/Vox11-Lavrenchuk-Au.pdf>
5. Луман Н. Социальные системы / Н. Луман [ пер. с нем. И.Д. Газиева; под ред. Н. А. Головина] .- СПб: Наука, 2007. – 648 с.
6. Стракович Ю. Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке.- М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2014, - 352 с.

### *References*

1. Ivakhnenko, Y.N. (2009) Autopoiesis of Information Objects. Information Society Journal. Retrieved from <http://emag.iis.ru/arc/infosoc/emag.nsf/BPA/635bcc9565c6e39ec3257593004c1c0b> [in Russian].
2. Kasteljs, M. (2007) Internet-Galaxy. Thoughts on the Internet, Business and Society. Kyiv: Vakmer [in Ukrainian].
3. Kin, E. (2007) Amateur-hour America; How Today's Internet is Killing Our Culture. Retrieved from [www.psujournal.narod.ru/vestnik/vyp\\_3/kin\\_chic.html](http://www.psujournal.narod.ru/vestnik/vyp_3/kin_chic.html) [in Russian].
4. Lavrenchuk, Y. (2011) Autopoiesis. Electronic Philosophical Journal VOX. Retrieved from <https://vox-journal.org/content/Vox11-Lavrenchuk-Au.pdf> [in Russian].
5. Luman, N. (2007) Social Systems. (I.D. Gaziev, Trans). N. A. Golovin (Ed.). SPb: Nauka [in Russian].
6. Strakovich, Y. (2014) Digitalization. What Happened to Music in the 21st Century. Moscow: Publishing house "Classics-XXI" [in Russian].

*Аманмурадов Нурберди,  
кандидат політичних наук,  
Посол Туркменістану в Україні,  
докторант Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв*

## **ГЛОБАЛЬНІ ВИМІРИ ОХОРОНИ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ТА НАЦІОНАЛЬНА ПОЛІТИКА ТУРКМЕНИСТАНУ**

**Мета дослідження** полягає у висвітленні політики Туркменістану у питанні охорони та збереження національної історико-культурної спадщини у контексті глобальних вимірів та гуманітарних зв'язків у цій сфері. **Методи дослідження.** Основою вибору методів студіювання стали засади системності та комплексного підходу. У дослідженні використано історико-хронологічний метод та метод документального аналізу, що дозволило простежити у часовому вимірі формування та розвиток гуманітарних зв'язків між Туркменістаном та міжнародними організаціями і виробленням власної політики охорони культурних цінностей. Використання вказаних методів дослідження сприяло отриманню власних теоретичних результатів. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у постановці і розробці актуальної теми, яка в науковому вимірі не одержала всебічного й об'єктивного висвітлення та досліджується вперше. Обґрунтовано ідею, що полягає у важливості залучення міжнародних організацій та світового глобального і глокального досвіду у питаннях збереження національних культурних цінностей. **Висновки.** Туркменістан вступив в епоху відродження національної спадщини, традицій та звичаїв. У Туркменістані діє своя система охорони культурної спадщини, яка відображає національні особливості культурної політики збереження своєї спадщини. Констатується, що Туркменістан вирішить питання, пов'язані із захистом та збереженням культурного надбання, та одночасно покращить розвиток та стан вітчизняної науки, що займається вивченням та популяризацією пам'яток історії та культури тільки в міжнародному контексті на основі міжкультурного діалогу.

**Ключові слова:** Туркменістан, культурна спадщина, охорона, збереження, глобальний вимір, міжкультурний діалог, культура, міжнародні організації.

*Аманмурадов Нурберди, кандидат политических наук, Посол Туркменистана в Украине, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

### **Глобальные измерения охраны культурного наследия и национальная политика Туркменистана**

**Цель исследования** заключается в освещении политики Туркменистана в вопросе охраны и сохранения национального историко-культурного наследия в контексте глобальных измерений и гуманитарных связей в этой сфере. **Методы исследования.** Основой выбора методов изучения явились принципы системности и комплексного подхода. В исследовании использованы историко-хронологический метод и метод документального анализа, что позволило проследить во временном измерении формирование и развитие гуманитарных связей между Туркменистаном и международными организациями и выработкой собственной политики охраны культурных ценностей. Использование указанных методов исследования способствовало получению собственных теоретических результатов. **Научная новизна** исследования заключается в постановке и разработке актуальной темы, которая в научном измерении не получила всестороннего и объективного освещения и исследуется впервые. Обоснованно идею, которая заключается в важности привлечения международных организаций и мирового глобального и глокального опыта в вопросах сохранения национальных культурных ценностей. **Выводы.** Туркменистан вступил в эпоху возрождения национального наследия, традиций и обычаев. В Туркменистане действует своя система охраны культурного наследия, которая отражает национальные особенности культурной политики сохранения своего наследия. Констатируется, что Туркменистан решит вопросы, связанные с защитой и сохранением культурного наследия и одновременно улучшит развитие и состояние отечественной науки, занимающейся изучением и популяризацией памятников истории и культуры только в международном контексте на основе межкультурного диалога.

**Ключевые слова:** Туркменистан, культурное наследие, охрана, сохранение, глобальное измерение, межкультурный диалог, культура, международные организации.

*Amanmuradov Nurberdi, Candidate of Political Science Ambassador of Turkmenistan in Ukraine doctoral student National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

### **Global dimensions of cultural heritage protection and the national policy of Turkmenistan**

**Purpose of Article.** The study aims to highlight Turkmenistan's policy on the protection and preservation of the national historical and cultural heritage in the context of global dimensions of humanitarian ties in this area. **Methodology.** The basis of the choice of means of the study were the principles of systematic and integrated approach.

The historical-chronological method and the method of documentary analysis were used in the study, which made it possible to trace the formation and development of humanitarian connections between Turkmenistan and international organizations in time and to develop its policy of cultural values protection. The use of these methods of research contributed to obtaining their theoretical results. **The scientific novelty** of the obtained results consists in the formulation and development of an actual topic, which in scientific terms did not receive comprehensive and objective coverage and is first investigated. The idea of the importance of attracting international organizations and global and global experience in preserving national cultural values is substantiated. **Conclusions.** Turkmenistan has entered a period of revival of the national heritage, traditions, and customs. Turkmenistan has its system for the protection of cultural heritage, which reflects the national peculiarities of the cultural policy of preserving its heritage. It is stated that Turkmenistan will resolve issues related to the protection and preservation of cultural heritage, and at the same time, will improve the development and condition of national science that studies and popularizes historical and cultural monuments in an international context based on intercultural dialogue.

**Key words:** Turkmenistan, cultural heritage, protection, preservation, global dimension, intercultural dialogue, culture, international organizations.

Актуальність теми дослідження. Туркменістан вступив в епоху відродження національної спадщини, традицій та звичаїв. У кожній країні й так само у Туркменістані діє своя система охорони культурної спадщини, яка відображає особливості історичного розвитку, соціально-економічного та політичного устрою, специфіку історико-культурної спадщини, ступінь зацікавленості уряду та громадськості в збереженні своєї національної культури. Культурна спадщина має соціально значиму функцію підтримки стабільності держави, є необхідною складовою культурної і національної ідентичності суспільства. Народ, що знає свої історико-культурні корені і усвідомлює значущість власних традицій, посідає гідне місце у сучасному світі. Проте важливим є поєднання національних інтересів із політикою міжнародних організацій у сфері охорони культурної спадщини, створення міжкультурного діалогу.

Новітня культурна політика Туркменістану спрямована на охорону культурної спадщини туркменського народу для передачі його нащадкам, відродження національних духовно-культурних цінностей та традицій, підняття рівня освіти та загальної культури населення Туркменістану до світових стандартів та розвиток рідної мови [3, 55].

Аналіз досліджень та публікацій. Особливих наукових досліджень на тему міжкультурного діалогу у сфері охорони та збереження культурної спадщини не виявлено. Основою вибору методів студіювання постали засади системності та комплексного підходу. У дослідженні використано історико-хронологічний метод та метод документального аналізу, що дозволило простежити у часовому вимірі формування та розвиток гуманітарних зв'язків між Туркменістаном та міжнародними організаціями і виробленням власної політики охорони культурних цінностей.

Мета дослідження полягає у висвітленні політики Туркменістану у питанні охорони та збереження національної історико-культурної спадщини у контексті глобальних вимірів та гуманітарних зв'язків у цій сфері.

Виклад основного матеріалу. Охорона культурної спадщини означає систему правових, організаційних, фінансових, матеріально-технічних, містобудівних, інформаційних та інших заходів з виявлення, наукового вивчення, класифікації та державної реєстрації пам'яток та запобігання їх руйнуванню або заподіяння шкоди, забезпечення захисту, збереження, утримання, відповідного використання, консервації, реставрації, ремонту, реабілітації, пристосування та музеєфікації.

До об'єктів культурної спадщини відносять визначне місце, споруду, комплекс, їхні частини, водні об'єкти, інші природні, природно-антропогенні об'єкти або створені людиною, що донесли до нашого часу цінність з археологічного, естетичного, історичного, архітектурного, мистецького, культурного погляду і зберегли свою автентичність.

Європейські країни використовують частіше термін культурні цінності – об'єкти матеріальної та духовної культури, що мають художнє, історичне, етнографічне та наукове значення і підлягають збереженню, відтворенню, охороні.

Відповідно до міжнародних конвенцій, охорона національної історико-культурної спадщини – це обов'язок держави не лише перед своїми громадянами, а й перед світовою спільнотою. Першим міжнародним документом з охорони культурних цінностей став Договір щодо охорони художніх та наукових закладів та історичних пам'яток (Пакт Періха), підписаний у Білому Домі 15 квітня 1935 року [9, 88]. Він заклав основи законодавчого забезпечення охорони пам'яток у випадку військового конфлікту на міжнародному рівні.

Туркменістан ратифікував значну кількість міжнародних документів щодо охорони пам'яток, оскільки є учасником міжнародних організацій, провідними серед яких є UNESCO (Організація



Об'єднаних націй з питань освіти, науки та культури), ICOMOS (Міжнародна рада з питань пам'яток і визначних місць), ICCROM (Міжнародний центр досліджень в галузі консервації й реставрації культурних цінностей). Туркменістан є членом цих міжнародних організацій і виконує або враховує їхні рекомендації при формуванні власної політики з охорони культурної спадщини.

Під міжнародною охороною всесвітньої культурної та природної спадщини розуміється створення системи міжнародного співробітництва і допомоги для надання державам підтримки в зусиллях, спрямованих на збереження спадщини. Глобальні учасники процесу захисту та збереження культурної спадщини визнають, що вона належить світовій цивілізації і з метою створення умов колективної охорони пам'яток все міжнародне співтовариство зобов'язане співпрацювати у цій сфері.

У 1992 році з метою заохочення приєднання країн до Конвенції про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини, прийнятої ЮНЕСКО 1972 р., та більш ефективного її застосування був створений Центр всесвітньої спадщини. Основним завданням Центру є вироблення комплексного підходу до збереження культурної й природної спадщини, що має визначне універсальне значення, відповідно до директив, прийнятих Комітетом всесвітньої спадщини та Генеральною асамблеєю країн-учасників конвенції.

З моменту створення Центр всесвітньої спадщини тісно співпрацює із започаткованими на базі Конвенції консультативними органами — ICCROM, ICOMOS, IUCN (Міжнародний союз охорони природи і природних багатств), а також з відповідними секторами ЮНЕСКО. Тож пропозиції щодо занесення пам'яток до Списку всесвітньої культурної та природної спадщини подаються відповідними державними органами за участю національних комітетів ICOMOS та IUCN. Для фахової оцінки запропонованих до Списку пам'яток запрошуються експерти ICOMOS і ICCROM. У Списку всесвітньої культурної та природної спадщини ЮНЕСКО у 2017 році рахується 1073 пам'ятки. Найбільше пам'яток представлено з Італії – 53, Китаю – 52, Іспанії – 46, Франції – 43. Туркменістан у Списку всесвітньої культурної та природної спадщини представляє занесене у 1999 році старовинне місто Мерв [2, 199].

Важливою функцією ЮНЕСКО є її нормотворча діяльність (розроблено 22 міжнародні конвенції та багатосторонні договори, а також 34 рекомендації і декларації, що регулюють міжнародну діяльність у сферах освіти, науки, комунікації, обміну та збереження культурних цінностей). Основними міжнародно-правовими документами ЮНЕСКО щодо охорони культурної спадщини [4] є Конвенція про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту (Гаазьська, 1954 р.) [9, 457], Конвенція про заходи, спрямовані на заборону та запобігання незаконному ввезенню, вивезенню та передачі права власності на культурні цінності (1970 р.) [6, 6], Конвенція про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини (1972 р.) [7], Конвенція про охорону підводної культурної спадщини (2001 р.) [6, 64].

До числа міжнародних законодавчих актів, що формують правову основу охорони культурної спадщини відносять також рекомендації та декларації, прийняті на генеральних конференціях ЮНЕСКО [5], а саме: Рекомендація щодо міжнародних принципів, які застосовуються при археологічних розкопках (1956 р.), Рекомендація щодо найефективніших заходів забезпечення загальнодоступності музеїв (1960 р.), Рекомендація про збереження краси й характеру пейзажів і місцевостей (1962 р.), Рекомендація про заходи, спрямовані на заборону і запобігання незаконному вивезенню, ввезенню та передачі права власності на культурні цінності (1964 р.), Рекомендація про збереження культурних цінностей, яким загрожує небезпека внаслідок проведення громадських чи приватних робіт (1968 р.), Рекомендація про охорону на національному рівні культурної та природної спадщини (1972 р.), Рекомендація про збереження і сучасну роль історичних ансамблів (1976 р.), Рекомендація про міжнародний обмін культурними цінностями (1976 р.), Рекомендація про охорону рухомих культурних цінностей (1978 р.), Рекомендація про охорону та збереження рухомих зображень (1980 р.), Декларація про охорону підводної культурної спадщини (2001 р.), Декларація про охорону нематеріальної культурної спадщини (2003 р.) та інші.

Важливою передумовою вдосконалення методики охорони та реставрації пам'яток на національному рівні є вивчення та впровадження в пам'яткоохоронну практику принципів, узагальнених світовим співтовариством у міжнародних хартіях, а особливо у Міжнародній хартії з охорони і реставрації рухомих пам'яток і визначних місць (Венеціанська хартія, ухвалена 1964 р.) та Міжнародної хартії з охорони та використання археологічної спадщини (Лозанська хартія, 1990 р.) [8].

Серед документів щодо охорони культурної спадщини, прийнятих Радою Європи потрібно назвати Європейську культурну конвенцію (1954 р.), Конвенцію про охорону архітектурної спадщини Європи (1985 р.), Конвенцію про охорону археологічної спадщини (1992 р.), Європейську ландшафтну конвенцію (2000 р.) [6].

З 1976 р. під егідою ЮНЕСКО в Парижі (Франція) була створена Міжнародна рада музеїв ІСОМ – всесвітня громадська організація зі сприяння розвитку зв'язків та взаємодопомоги між музеями та музейними працівниками різних країн. Міжнародна рада музеїв об'єднує музеї більше 80-ти країн світу, де створені національні комітети. Рада є міжнародним об'єднанням музеїв та професійних музейних працівників, які займаються збереженням, охороною та популяризацією світової природничої і культурної спадщини, матеріальної і нематеріальної. Туркменістан є членом Міжнародної ради музеїв. У столиці держави Ашхабаді побудовані нові музеї – етнографії, краєзнавства, Президента Туркменістану. В регіонах побудовані нові музеї в Балканабаті, Туркменабаті, Мари.

ООН та ЮНЕСКО неодноразово звертали увагу світової спільноти на проблеми, народжені глобалізацією та промисловою інтеграцією, які безпосередньо пов'язані зі збереженням культурної спадщини. До таких проблем відносяться:

- прогресуюче збіднення матеріальної культурної спадщини багатьох країн світу за рахунок перерозподілу цінностей та непаритетних їх оцінок на користь економічно розвинутих країн;
- швидкий розвиток фінансових ринків та процесів інтеграції фінансових потоків усе більше торкається сфери просування культурних цінностей у якості носія вартості у фінансових операціях;
- створюються нові умови для музейної та експертної діяльності, кодифікації та класифікації, практикується міжнародний аудит результатів щодо автентичності пам'яток культури;
- до освітньої діяльності залучаються більш відомі та не завжди паритетні й толерантні матеріали щодо культурних й релігійних традицій народів та їх матеріальних раритетів;
- має місце посилення напруженості у культурних зв'язках між народами, пов'язані з відмінностями законодавств окремих держав у сфері регулювання обігу культурних цінностей та обмежень у доступі до інформації;
- не визначені загальні засади декларування прав власності на культурні цінності і колекції та документальної фіксації країн їх походження, що негативно впливає на представництво культур у світовому просторі;
- існує нагальна потреба у спільних зусиллях урядів країн світу для уніфікованого визначення споживчої цінності пам'яток культури та уніфікації оціночних товарознавчих підходів;
- потрібні нові та прогресивні підходи щодо заходів, спрямованих на збереження пам'яток культури;
- гостро постає проблема внесення усього комплексу супровідної інформації про пам'ятки культури до всесвітньої інформаційної мережі та забезпечення режиму повної відкритості;
- особливо гострою стає проблема боротьби з індустрією підробок, яка набуває ознак глобальності й потребує спільних зусиль країн світу;
- країни та уряди повинні, не порушуючи певного рівня ліберальності, здійснювати колективну та злагоджену роботу у сфері моніторингу як у сфері руху цінностей в експозиційному процесі так і у вигляді товару;
- міжнародна гармонізація розробки законодавств у сфері регулювання обігу культурних цінностей та оціночної діяльності;
- реституція та реституція з елементами неповернення;
- захист інтелектуальних прав, прав споживачів інформації щодо культурних цінностей, національних символів та релігійних громад;
- відкритий доступ до цінностей, що зберігаються в депозитаріях та приватних колекціях.

Прагнення зберігати пам'ятки історії та культури, національну спадщину дістають підтримку світового товариства. Проте кожна держава має усвідомлювати, що зобов'язання забезпечувати виявлення, охорону, популяризацію культурної та природної спадщини, яка знаходиться на її території, покладається, насамперед, на неї. Документи Генеральних сесій ООН, конвенції ЮНЕСКО з цієї проблеми слугували виробленню державної політики Туркменістану, урядом якого зроблено чимало кроків для вирішення проблеми збереження та охорони національного надбання як у політичному, так і в практичному аспекті.

Створене Національне управління охорони, вивчення та реставрації пам'яток історії та культури тісно співпрацює із американськими, британськими, французькими, італійськими, польськими організаціями, що працюють у цій сфері культурної діяльності. У межах міжнародної програми Державного департаменту США «Збереження культурної спадщини» відбувається співпраця туркменських та зарубіжних спеціалістів із збереження пам'яток Державного історико-культурного заповідника «Древній Мерв», визначних пам'яток минулого – Гонур-депе в Марійському веляті, Анау, Стара Ніса, Меана-баба в Ахалському веляті, Машад-ата в

Балканському веляті, Аксарай-дінг, Ісмамут-ата, мавзолеї Наджмеддіна Кубра і Текеша в Дашогузькому веляті, караван-сарай Даяхатин в Лебапському веляті [1].

Цінні археологічні знахідки східної, центральної та західної груп Джейтунської культури свідчать про важливу роль Південного Туркменістану у розвитку світової цивілізації. Залишки торговельно-караванних сполучень є яскравим свідченням того, що Туркменістан був одним із великих центрів Великого Шовкового шляху і перебував у тісній взаємодії з Китаєм, Індією, Іраном, Грецією та Месопотамією [3, 331].

Висновок. Питання збереження національних культурних цінностей необхідно розглядати не тільки на державному рівні, а й залучати міжнародні організації, переймаючи світовий глобальний і глокальний досвід. Тільки в міжнародному контексті Туркменістан вирішить ряд питань, пов'язаних із захистом та збереженням культурного надбання, та, одночасно, покращить розвиток та стан вітчизняної науки, що займається вивченням та популяризацією пам'яток історії та культури.

### *Література*

1. Discovering the great forgotten city of Merv // World archaeology. – 2017. – № 78. – pp.24 – 32.
2. Watan sebitleri Berkarar dowletin bagtyyarlyk dowrunde: Mary welayaty. Fotoalbom. – Turkmen dowlet nesiryat gullugy, 2012.
3. Бердымухамедов Г. К новым высотам прогресса. Избранные произведения. Том 3. – Ашхабад: Главное архивное управление при Кабинете Министров Туркменистана, Архивный фонд Президента Туркменистана, 2010. – 480 с.
4. Охорона культурної спадщини. Нормативна база: Збірник документів (авт.-упор.: Пархоменко М.Т., Титова О.М., Рудика Н.М., Левада М.Є.) / Українське товариство охорони культурної спадщини, Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПК. – К., 2010. – 580 с.
5. Охорона культурної спадщини: Збірник міжнародних документів. – К, 2002.
6. Правова охорона культурної спадщини. Нормативна база: 36. документів / Автори-упорядники: Левада М.Є., Пархоменко М.Т., Титова О.М. - К.: ХІК, 2006.
7. Прибега Л.В. Конвенції про охорону культурної та природної спадщини – 30 років // Праці Центру пам'яткознавства. – Вип. 4. – К., 2002.
8. Прибега Л.В. Україна в контексті міжнародної системи охорони культурної спадщини // Пам'ятки історії та культури України: Каталог довідник. – Зошит I. – К., 2005.
9. Україна в міжнародно-правових відносинах. – Кн. 2. Правова охорона культурних цінностей / Відповід. ред.: Ю.С. Шемшученко, В.І. Акуленко. – К., 1997.

### *References*

1. Discovering the great forgotten city of Merv. World archaeology. 2017. 78. p.24 – 32 [in English].
2. Watan sebitleri Berkarar dowletin bagtyyarlyk dowrunde: Mary welayaty. Fotoalbom (2012) [in English].
3. Berdimuhamedov G. (2010). To new heights of progress. Selected works, vol.3. Ashkhabad: Hlavnoe arkhivnoye upravleniye pry Kabynete Mynystrov Turkmenystana, Arkhivnyi fond Prezydenta Turkmenystana [in Russian].
4. Protection of cultural heritage. Normative base (2010). K. [in Ukrainian].
5. Of the cultural heritage: a collection of international documents (2002). K. [in Ukrainian].
6. Legal protection of cultural heritage. Normative base (2006). K.: HIK in Ukrainian].
7. Pribega, L.V. (2002). Convention on the Protection of Cultural and Natural Heritage - 30 years. Praci Centru pam'yatkoznavstva, vol. 4 [in Ukrainian].
8. Ukraine in the context of the international system for the protection of cultural heritage. Monuments of History and Culture of Ukraine: Catalog directory. Notebook I. (2005). K. [in Ukrainian].
9. Ukraine in international legal relations. Kn. 2. The legal protection of cultural property (1997). K. [in Ukrainian].

*Денисюк Жанна Захарівна,  
кандидат культурології,  
начальник відділу наукової  
та редакційно-видавничої діяльності  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв  
ORCID: 0000-0003-0833-2993  
jannet\_d7@ukr.net*

## РОЛЬ ДИГІТАЛЬНОГО СЕРЕДОВИЩА ІНТЕРНЕТУ В АКТУАЛІЗАЦІЇ ЕТНОКУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ СУСПІЛЬСТВА

**Мета роботи** – дослідити актуалізацію етнокультурних цінностей в умовах дигітального середовища, утвореного інтернет-комунікацією. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні аналітичного, аксіологічного, культурологічного методів у вивченні ролі дигітального інтернет-середовища у функціонуванні етнокультурних цінностей суспільства. **Наукова новизна** роботи полягає у визначенні ролі дигітального середовища інтернету в питанні поширення та етнокультурних цінностей в сучасному соціокультурному просторі. **Висновки.** У результаті дослідження встановлено, що в умовах соціальних трансформаційних змін етнічна культура продовжує виконувати інтегративну, комунікативну, культуротворчу та виховну функції, але вже в оновлених формах. Під впливом інформаційної революції традиційні елементи культури модернізуються, поступово проникаючи в інтернет-мережу та демонструючи чималий адаптаційний потенціал до технологічних нововведень.

**Ключові слова:** дигітальне середовище, інтернет-комунікація етнокультурні цінності, соціум.

*Денисюк Жанна Захарівна, кандидат культурології, начальник отдела научной и редакционно-издательской деятельности Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

### **Роль дигитальной среды интернета в актуализации этнокультурных ценностей общества**

**Цель работы** – исследовать актуализацию этнокультурных ценностей в условиях дигитальной среды, сформированной интернет-коммуникацией. **Методология исследования** заключается в применении аналитического, аксиологического, культурологического методов в изучении роли дигитальной среды в функционировании этнокультурных ценностей общества. **Научная новизна** работы заключается в определении роли дигитальной среды интернета в вопросе распространения этнокультурных ценностей в современном социокультурном пространстве. **Выводы.** В результате исследования установлено, что в условиях социальных трансформационных изменений этническая культура продолжает выполнять интегрирующую, коммуникативную, культурно-творческую и воспитательную функции, но уже в обновленных формах. Под влиянием информационной революции традиционные элементы культуры модернизируются, постепенно проникая в интернет-сеть, демонстрируя при этом большой адаптационный потенциал к технологическим новшествам.

**Ключевые слова:** дигитальная среда, интернет-коммуникация, этнокультурные ценности, социум.

*Denysyuk Zhanna, Ph. D. of Cultural Science, Head of research and publishing department of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

### **The role of digital environment in updating of the ethnic-cultural values of society**

**Purpose of Article.** The goal of the work is to investigate the actualization of ethnocultural values in a digital environment, broadcast by the Internet communication. **The methodology** of the research is to apply analytical, axiological, cultural science methods in the study of the role of the digital environment in the ethnocultural values of society. The **scientific novelty** of the work is to determine the role of the digital environment on the issue of dissemination and ethnocultural values in the modern socio-cultural space. **Conclusions.** As a result of the study, it was found that in the conditions of social changes transformational, ethnic culture continues to perform integrative, communicative, cultural-creative and educational functions, but in updated forms. Under the influence of the information revolution, traditional elements of culture are being modernized, gradually penetrating the Internet, and demonstrating the significant adaptive potential for the technological innovations.

**Key words:** digital environment, Internet communication, ethnic-cultural values, social life.

Актуальність теми дослідження. Розвиток інформаційних технологій призводить фактично до переміщення у віртуальну площину політичних, економічних, управлінських питань та ін. Відтак сформований у цифровому середовищі віртуальний образ, символ стає предметом споживання і виробництва в суспільстві. Не лише інформаційна та комунікативна функції, але й моделі ціннісних

орієнтацій стають прерогативою в репрезентації соціальних ситуацій, що знаходять відображення в інтернет-середовищі. Відповідно, культура під впливом дії та в умовах мережевого простору, сама стає його частиною, адаптуючи та транслюючи значення і цінності як етнокультурного характеру, так і новітні пошуки та ідеї. Усталений порядок функціонування культури та формування ціннісно-сислового поля зазнає відповідних зрушень, з огляду на прискореність обміну як загалом інформацією, так і символічно-образними меседжами. Інформаційно-культурне середовище, утворюване медіа-засобами та медійною культурою ще «доінтернетного типу», також значно різниться від цифрового мережевого простору, сформованого інтернетом. У цьому випадку мова йде, насамперед, про глобальність охоплення, масштаби комунікативних зв'язків та ступінь їх впливу на всі сфери суспільного розвитку. Відтак цінності і сенси, трансльовані національною культурою, змінюють свої значення, набуваючи нових аспектів та варіативності, що, в свою чергу, відкриває нові горизонти їх осмислення.

Аналіз досліджень і публікацій. До питання дослідження етнокультурних цінностей в умовах дигітального (цифрового) середовища зверталися у своїх роботах Н. Глебова, О. Лозова, А. Камбур, Н. Костенко, Т. Кравченко, О. Куліш, Т. Лугуценко, О. Малахова, Т. Росул, О. Садовнікова, І. Сипченко; в ближньому зарубіжжі – Л. Ермоленкіна, Е. Костяшина, Г. Калімулліна, Е. Нікітіна, О. Распопіна, А. Пустрнакова.

Мета роботи – дослідити актуалізацію етнокультурних цінностей в умовах дигітального середовища, утвореного інтернет-комунікацією.

Виклад основного матеріалу. Інтенсивний розвиток інтернет-мережі та загальносвітове поширення на сьогодні досить повномірно відображає реальність в широких межах у площині віртуальності. Відтак породжуються віртуальні аналоги дійсності, спільнот і соціальних інститутів. Але найважливішим є те, що завдяки технологічним удосконаленням будь-який індивід може активно брати участь у створенні і розширенні віртуального простору, в якому втілюються і знаходять відображення актуальні загальносуспільні та особистісні смисли. Тому сьогодні певною мірою стирається грань між потенційним і актуальним, дійсним і можливим: віртуальна реальність стає «інформаційною надбудовою» реального світу, величезною частиною повсякденного життя сучасної людини. В цьому випадку можемо спостерігати своєрідну взаємодію, інколи протидію, між двома сторонами соціуму та всіх процесів, що відбуваються в ньому, – реального і відображеного в інтернет-середовищі, де останнє стає визначальним у структуруванні суспільної свідомості, виборі моральних пріоритетів, життєвих стратегій, ціннісних орієнтирів тощо.

Беззаперечною постає глобалізаторська роль інтернет-комунікації та той вектор універсальності, привнесений мережевим середовищем в буття та подальший розвиток суспільств. Попри критичні зауваги щодо уніфікації, спрощення та вихолощення етнічно-національного чинника з цього середовища та загалом його нібито «притлумлення» в культурах (в дійсності це набувало обрисів у форматі переваги/акцентуації), слід зазначити, що найперше було утворено універсальні структури-точки перетину на рівні міжкультурної взаємодії, комунікування, адаптовані до нових суспільних потреб часу і рівня інформаційно-технологічного розвитку.

Процес глобалізації в царині культури являє собою злиття, об'єднання в загальносвітову культуру окремих етнічних культур, що формувалися з початків цивілізаційно-культурного розвитку суспільств. Підґрунтям для цього процесу є досягнення технічного прогресу: розвиток і поява нових засобів зв'язку, розробка швидкісних транспортних засобів, що в підсумку призводить до оптимізації процесу спілкування людей, які живуть на значній відстані один від одного. На рівні міжкультурної комунікації глобалізація проявляється в запозиченні й адаптуванні культурних цінностей та норм, а також розширенні контактів між культурами. Інтернет-комунікація прискорює і глобалізує культурний обмін, впливаючи на формування і трансляцію індивідуальних та групових цінностей.

Функціонування та розвиток культури та суспільства з превалюванням інформаційно-комунікативного компоненту (як суспільства глобального та інформаційного) позначене процесом взаємного впливу та обміну ціннісно-сисловими значеннями, які здійснюються на різних рівнях. Зокрема, соціокультурна комунікація, що в найзагальнішому вигляді являє собою будь-який обмін інформацією між соціальними суб'єктами за допомогою певної знаково-символічної системи, створеної в процесі розвитку людських спільнот, з міжпоклінною трансляцією, постійно модифікується. Однак із загальним кількісним зростанням комунікацій в сучасному суспільстві традиційні процеси соціокультурної трансляції послаблюються, натомість поступаючись місцем інформаційно-інноваційним моделям, які починають превалювати над традиційними.

Під цінностями загалом слід розуміти специфічні соціокультурні визначення об'єктів навколишнього світу, що виявляють їх позитивне або негативне значення для людини або суспільства. Головною складовою ціннісної парадигми в межах інтернет-простору є плюральність, фрагментарність, антиєрархічність, постмодерна аксіологічна ризомність. На рівні соціально-практичної діяльності в інтернеті – це добровільність і бажаність контактів: людина, залучаючись до процесу взаємодії в мережі, робить вибір самостійно, оскільки знаходить для себе таке спілкування корисним або цікавим. Під дискурсивним простором інтернету дослідники пропонують розуміти складну семіотичну систему, представлену у вигляді текстів, зображень і звуків, структурно організованих для залучення користувача в різні види дискурсу. Дискурсивний простір передбачає наявність набору засобів і інструментів, що дають можливість особистості входити в певне, організоване за особливими правилами, середовище для здійснення різного виду діяльності [8, 44]. Таким чином, патерни етнокультури також входять до дискурсивного середовища інтернету, репрезентуючи моделі світовідчуття і мислення, ціннісно-сміслові домінанти етносу поміж інших культурно-інформаційних сегментів.

Так, як відзначають дослідники, в кінці ХХ – на початку ХХІ століття в питаннях етнічної визначеності все більш звичайними стають двомовність і навіть багатомовність громадян, широкомасштабні міграції і зміна країни проживання, зміна громадянства і релігії при збереженні етнічної ідентичності (нехай іноді і в символічній формі). Етнічність стає все більше індивідуалізованою, і в цьому випадку окрема людина як учасник етнокультурних практик виявляється стійким «незавершеним проектом» – відкритим, рефлектуючим, динамічним і з більшою свободою вибору. Таким чином, особистість включається в систему етнокультурних відносин, що характеризується підвищеним інтересом до традиції, її повторного відкриття і нового прочитання [6, 107].

Соціальний комунікативний простір складається із різноманітних зв'язків різної інтенсивності, які виникають між групами, соціальними інститутами, окремими індивідами. Це, певною мірою, веде до віртуалізації як міжособистісних, так і загалом соціетальних взаємодій, посилюючи соціокультурну диференціацію в суспільстві та утворюючи різнокомпонентний простір комунікації. Зміст інтернет-контенту формується «ззовні», через посередництво традиційних форм ідеологічного або культурного впливу. Роль інтернету як знаково-символічної системи полягає в тому, що, будучи матеріальним втіленням сукупності культурних смислів, він виступає середовищем культурної інформації. Символи, маючи емоційну природу, можуть формувати оцінку репрезентованого змісту і являють собою результат істотного етапу еволюційного розвитку культури.

Стрімке розширення ролі нових інформаційних технологій, і, головним чином, інтернету, призводить до «ущільнення» особистісних і міжгрупових комунікацій та взаємодій. Це, в свою чергу, дає можливість змінювати напрямок потоку цих комунікацій, створюючи можливість трансформації соціальної структури суспільства. Тенденційність інтернету як технічного засобу комунікації проявляється у відчуженні особистості від результатів своєї праці (віртуалізація дозвілля, творчості, культури) і внутрішньою дихотомічністю. У міру того, як техніка стає доступною масам, вона «перевертає» цінності і потреби особистості [4, 23].

Безпосередній вплив нових інформаційних технологій на свідомість людини проявляється, найперше, в значному розширенні її когнітивних комунікативних можливостей, що сприяють прискоренню особистісного розвитку. Різноманітна тематика мережевих ресурсів повністю відображає розмаїтість реального фізичного буття, а сам інтернет вже давно злився з усіма сферами життя суспільства. Поширеність інтернету створила умови для формування в новому середовищі принципово нових способів комунікації, які однаково застосовуються у політичній, економічній, соціогуманітарній сферах, повсякденному спілкуванні, розвагах тощо.

Роль інтернету в актуалізації етнокультурних цінностей полягає, насамперед, у забезпеченні їх ретрансляції, ефективність якої визначається цілісністю інформаційного простору соціуму загалом і особливостями їх поширення в мережевому середовищі.

У цьому зв'язку слід також наголосити, що культурний розвиток суспільств в умовах глобального інформаційного середовища зазнає двоякого і двонаправленого впливу, де поряд із уніфіковано-глобальними структурами присутні етнонаціональні, які є оптимально зрозумілими і так само універсальними для всіх представників соціуму і ними поділяються. Таким чином, інтернет-середовище (як і загалом інформаційне середовище кожного окремого суспільства) вирізняється

своєю національною специфікою, що формує національний простір, в межах якого здійснюється буття соціуму з усіма аксіологічними визначеннями.

Національно-культурний простір, як простір концептуальний, за думкою О. Доманської, у такому випадку покликаний моделювати певну історико-культурну ситуацію, яка представлена панорамою ідей та образів, що в процесі їх соціальної реалізації втілюють концепції нації [1, 114]. Саме в межах цього простору формуються ціннісні концепти, що обумовлюються етнонаціональною культурою, суспільно-значимими перевагами, а також виокремленням явищ і об'єктів суспільного буття з негативними маркерами. Окремі ціннісні доміанти, що слугують відображенням соціумних переваг, аспектів національної ідентичності та інших буттєвих пріоритетів, можуть бути актуальними лише на певному етапі розвитку суспільства, а далі витіснятися на периферію свідомості, замінюючись іншими.

Інтернет-середовище та його віртуальні комунікації містять у собі як позитивний потенціал у контексті розвитку суспільства і особистості, так і певні ризики. Для індивіда віртуальні комунікації забезпечують необмежене коло спілкування, виконуючи тим самим компенсаторну функцію, сприяючи свободі самоідентифікації. Ризиком для суспільства є трансляція спрощених форм взаємодії між віртуальною та соціальною реальністю. Наявною є ситуація, коли інтернет-простір часто використовується для організації агресивного інформаційного впливу, пояснити результативність якого можна тільки зрозумівши механізми дії віртуальних комунікативних технологій. Неконтрольовані потоки інформації, які впливають на свідомість суспільства, можуть трансформувати існуючі ціннісні підвалини, змінюючи при цьому національні смислові значення. Так, наприклад, використання інформації як дієвого інструменту в процесі ведення інформаційних війн, може в окремих випадках призводити до національного колапсу. При цьому будуть актуалізуватися та реконструюватися традиційні етнокультурні ціннісно-смислові парадигми в межах того чи іншого суспільства. Полем створення таких реконструкцій стає інтернет-простір як найбільш динамічний комунікативний засіб, що володіє необхідним для цього інструментарієм. Неоднозначність оцінок фактів і ціннісних феноменів, що мають в суспільній думці характер усталених смислових значень, в більшості випадків стає причиною дисонансних ситуацій, які викликають певний сплеск емоцій, і, відповідно, уваги у певної частини аудиторії. Інтернет-комунікація як глобальне інформаційне поле, будучи механізмом передачі і сприйняття інформації, з технічної точки зору, не залежить від етнічної та історичної специфіки, функціонально підпорядковуючись існуючому формату збереження та передачі культурних артефактів і відтворення явищ, що виникли в добу глобальної інформаційної культури.

Етнонаціональний чинник та відповідні інтереси в умовах глобального інформаційно-комунікативного середовища мають яскраво виражений антиномічний подекуди суперечливий характер: з одного боку, вони покликані виконувати захисну функцію, з іншого – проектну, яка полягає у необхідності, готовності і здатності адаптуватися до нових умов і швидко, постійно змінюваних реалій. Етнонаціональна складова завжди прагне зайняти свою нішу і зберегти себе як особливе утворення, поєднання унікальних компонентів, а не як просту їх сукупність. Не в першу чергу на передній план виходять питання автономії чи суверенітету етнічної спільноти, її самостійності, територіальної прикріпленості і приналежності, але найчастіше це, насамперед, прагнення заявити про себе і бути визнаними як самобутнє співтовариство, що має право на збереження своїх етнокультурних цінностей [5, 159, 161]. Відповідно, у дискурсивному середовищі інтернету, позначеному інтертекстуальними відношеннями, здійснюється певне аксіологічне моделювання. У визначеному спрямуванні зазнають видозміни цінності, що відображають етнонаціональні та етнокультурні інтереси суспільства: міжкультурні та міждержавні взаємовідношення, прагнення партнерства та діалогу, особливості зовнішньополітичного курсу управління тощо. Інструментарієм моделювання виступають тексти та окремі месиджі, що циркулюють в цьому дискурсивному середовищі та втілюються у медійних інформаційних та культурних текстах, артефактах, засобах і способах комунікування.

Якщо в реальному просторі етнічність візуально присутня та безпосередньо впливає на соціальні комунікації, то у віртуальному інтернет-просторі етнічні символи також візуалізуються, репрезентуються та є частиною віртуальних соціальних комунікацій. Завдяки інтернету відбувається збереження і трансляція етнокультурних цінностей, а також конструювання «нової етнічності», з огляду на творення глобального інформаційно-культурного середовища, що загалом відбиває усереднені базові загальнолюдські цінності. Дійсно, інтернет завдяки глобальності і тотальності

свого територіального охоплення, з одного боку, допомагає поширювати глобальні світові цінності, ідеї та образи життя, що деякою мірою призводить до втрати етнічних традицій. Але, з іншого боку, дозволяє етнічним спільнотам зберігати їх своєрідність, забезпечує інформаційну підтримку, та є середовищем їх актуалізації. Така ситуація, за визначенням М. Пустарнакової, змінює характер міжетнічних комунікацій і створює паралельну комунікаційну структуру етнічності, яка в умовах глобалізації виступає значущим символічним капіталом і соціальним конструктом [7, 152, 154].

Завдяки широкому застосуванню культурно-інформаційного інструментарію, у просторі інтернету формуються і обираються комунікативні тактики створення як історичних ретроспекцій, так і сучасних проєкцій семіотичних маркерів етнокультурної своєрідності, актуалізуючи найважливіші символи і цінності етнічної культури. Так, наприклад, символіка традиційної народної культури комунікативно спрямована не тільки всередину етнічної спільноти, але й зовні, що слугує засобом міжкультурних взаємодій. У межах дискурсивного комунікативного інтернет-простору специфіка етнокультурного «маркування» в цьому випадку проявляється в широкій варіативності способів такої актуалізації. Технологічно-виразові ресурси комунікативних інтернет-жанрів спрямовані на формування єдиного для учасників спілкування семантико-прагматичного поля, в рамках якого досягається завдання віднайдення особливої єдності цілісних, узгоджених діалогічних відносин, що ґрунтуються на ціннісних концептах та ідеалах, які знайомі більшості та ними поділяються.

Межі семантико-прагматичного поля визначаються, насамперед, завданнями міжособистісного дискурсу. Спілкування на основі оціночно заряджених смислообразів, які акумулюють ментально-емоційний світ почуттів, інтересів, переживань комунікантів, вибудовують простір своєї взаємодії як етнокультурно і соціально маркований.

В аспекті етнокультурної ціннісної актуалізації інтернет являє собою не тільки інформаційно-комунікативне, але й, насамперед, лінгвокультурне поле взаємодії, яке тісно пов'язане з багатьма сферами життя соціуму і окремих індивідів та слугує конструктивним інструментом та репрезентантом таких цінностей. У будь-якому культурному середовищі, в тому числі віртуального світу інтернету, міститься ціннісний компонент, який знаходить відображення у картині світу, що створюється на певному етапі розвитку суспільства та транслюється на широкий загал. Таким чином, на лінгвокогнітивному, візуально-графічному та тезаурусному рівнях взаємодії міжособистісний дискурс в межах інтернету формується як система загальних або впізнаваних цінностей, концептів, ідей, наративів, стереотипів, невербальних засобів, що мають ідентифікаційний потенціал. Аксіологічна репрезентація етнокультурного чинника здійснюється засобами семантико-прагматичного поля в межах такої комунікації, та передбачає багатоаспектність його розкриття [2, 7].

Етнокультурні особливості народу, його світоглядні традиції, менталітет, ціннісні орієнтири на вербальному рівні втілюються передусім у словах-символах, які являють собою мікроконтексти, у яких стисла конотована інформація передається на рівні окремих семем загального лексичного значення і співвідносить слово зі знаками певної культури. Вербальні символи належать до найбільш важливих чинників етнічної і національно-культурної самоідентифікації саме тому, що вони є своєрідними ретрансляторами історично значущих смислів, архетипних образів, у них закодовано пам'ять слова в його різнофункціональних культурних контекстах [9, 254].

В інформаційному просторі сенси і цінності позиціонуються також через певні соціокультурні коди, що являють собою знакові реалії культури, яка фактично утримує в цілісності розрізнені фрагменти знань, забезпечуючи їх взаємозв'язаність та комунікативність. Такими знаками, здатними до об'єднання смислових полів комунікантів, виступають етнокультурні цінності, прецедентні феномени, стереотипи, образи, концепти, окремі артефакти. Так, етнокультурний характер в даному разі матимуть такі актуальні концепти та архетипи, прецедентні феномени з історії та культури країни. Своєрідну оцінку вони знаходять в індивідуальній інтерпретації актуальних проблем і ситуацій, пережитих членами соціуму в даний період. Відтак аналізуються не стільки самі проблеми, але те, як вони постають і осмислюються крізь призму конотацій та оціночних суджень, що вважаються базовими в даному соціумі та суспільній свідомості. При цьому амбівалентність оцінок представлена як свобода вираження думки індивідів, але інколи (з урахуванням анонімності комунікації в умовах інтернет-середовища) вона розраховується як провокативна, з огляду на очікування відповідної реакції аудиторії.



Символічні форми свідомості, що формуються віртуальною реальністю інтернету та включають певні етнокультурні цінності, є містками, які не тільки ускладнюють, але нерідко полегшують гармонізацію і узгодження символічної реальності інтернет-середовища з дійсною соціальною реальністю, а також є «транзитним полем», що полегшує переміщення нашої свідомості з однієї квазіреальності в іншу [3, 18].

Наукова новизна роботи полягає у визначенні ролі цифрового середовища інтернету в питанні поширення та етнокультурних цінностей в сучасному соціокультурному просторі.

Висновок. В умовах соціальних трансформаційних змін етнічна культура продовжує виконувати інтегративну, комунікативну, культурно-творчу та виховну функції, але вже в оновлених формах. Під впливом інформаційної революції традиційні елементи культури модернізуються, поступово проникаючи в інтернет-мережу та демонструючи чималий адаптаційний потенціал до технологічних нововведень.

#### *Література*

1. Доманська О. Концептуальне осмислення поняття «національний культурний простір» / О. Доманська // Науковий вісник Чернівецького університету: зб. наук. праць. 2014. – Вип. 706 – 707. Філософія. – С.113–117.
2. Ермоленкіна Л. И., Костяшина Е. А. Коммуникативно-языковые механизмы формирования этнокультурной идентичности в дискурсивном пространстве интернета / Л. И. Ермоленкіна, Е. А. Костяшина // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2013. – №3 (11). – С.5–15.
3. Калимулліна Г. Х., Калимуллин Д. Д. Интернет-технологии как механизм формирования духовной культуры / Г. Х. Калимулліна, Д. Д. Калимуллин // Вестник КазГУКИ. – 2012. – №4. – С.18–23.
4. Калимулліна Г. Х., Калимуллин Д. Д. Информационные основы модернизации общества в условиях трансгуманизма / Г. Х. Калимулліна, Д. Д. Калимуллин // Вестник КазГУКИ. – 2015. – №2. – С.22–26.
5. Напсо М. Д., Напсо М. Б. Право на самобытность / М. Д. Напсо, М. Б. Напсо // Век глобализации. – 2015. – №2. – С.158–169.
6. Низамова Л. Р. Современная этничность и ее модусы: теория и практики / Л. Р. Низамова // Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки. – 2012. – Т.154, кн.6. – С.105–116.
7. Пустарнакова А. А. Этничность в эпоху глобализации и интернета / А. А. Пустарнакова // Аспирантский вестник Поволжья. – 2016. – №3–4. – С. 149–153.
8. Распопина Е. Ю. Дискурсивное пространство интернет: основные дифференциальные признаки / Е. Ю. Распопина // Вестник ИГЛУ. – 2010. – № 4 (12). – С.43–49.
9. Садовнікова О. П., Сипченко І. В. Актуалізація національно-культурних цінностей українців у сучасному медіадискурсі: етносимволи в рекламному зверненні / О. П. Садовнікова, І. В. Сипченко // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 42. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2016. – С.254–257.

#### *References*

1. Domanska, O. (2014). Conceptual conception of the concept of "national cultural space". *Naukovy`j visny`k Chernivecz`kogo univerty`tetu: zb. nauk. prac`*, 706-707, 113-117 [in Ukrainian].
2. Ermolenkina, L. I., Kostyashina, E.A. (2013). Communicative-linguistic mechanisms of formation of ethnocultural identity in the discursive space of the Internet. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologija i iskusstvovedenie*, 3 (11), 5-15 [in Russian].
3. Kalimullina, G. Kh., Kalimullin, D. D. (2012). Internet technologies as a mechanism for the formation of spiritual culture. *Vestnik KazGUKI*, 4, 18-23 [in Russian].
4. Kalimullina, G. Kh., Kalimullin, D. D. (2015). Information basis of modernization of society in conditions of transhumanism. *Vestnik KazGUKI*, 2, 22-26 [in Russian].
5. Napsa, M. D., Napsa, M. B. (2015). The Right to Identity. *Vek globalizacii*, 2, 158-159 [in Russian].
6. Nizamova, L.R. (2012). Modern ethnicity and its modes: theory and practice. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Gumanitarnye nauki*, vol. 154 (b.6), 105-116 [in Russian].
7. Pustarnakova, A. A. (2016). Ethnicity in the era of globalization and the Internet. *Aspirantskij vestnik Povolzh'ja*, 3-4, 149-153 [in Russian].
8. Raspopina, E. Yu. (2010). Discourse space of the Internet: basic differential signs. *Vestnik IGLU*, 4 (12), 43-49 [in Russian].
9. Sadovnikova, O.P., Sipchenko, I.V. (2016). Actualization of national-cultural values of Ukrainians in modern media discourse: ethnosymbols in advertising. *Naukovi praci Kam'yanecz`-Podil`s`kogo nacional`nogo univerty`tetu imeni Ivana Ogiyenka: Filologichni nauky*, 42, 254-257 [in Ukrainian].

*Колосова Наталія Анатоліївна,  
кандидат історичних наук, доцент,  
доцент кафедри мистецтв  
Київського університету культури  
natalia.kolosova@yahoo.com*

## СТАВРОПІГІЙСЬКЕ БРАТСТВО В ІСТОРІЇ МЕЦЕНАТСТВА УКРАЇНИ

**Мета роботи** – дослідити меценатську діяльність Ставропігійського братства та його роль в історії меценатства України. **Методологія дослідження** феномена меценатства зумовлює потребу його вивчення в міждисциплінарних дослідженнях з використанням принципу поліметодологізму. **Наукова новизна** роботи полягає у розширенні уявлень про меценатську діяльність українських братств. На прикладі Львівської Ставропігії видно, як українські братства, концентруючи великі інтелектуальні сили (із Львівським братством була пов'язана діяльність таких визначних учених і письменників як Іов Борецький, Лаврентій Зизаній, Памво Беринда), а також, маючи певний економічний потенціал і патронатну підтримку у вищих колах українського суспільства, перетворилися на потужний фактор національного духовно-культурного відродження кінця XVI-XVII ст. Своєрідність братств як добродійних установ, які відіграли важливу роль у розвитку традицій українського меценатства, полягала в тому, що вони були суб'єктами меценатської діяльності водночас, до певної міри, будучи її об'єктами з боку тих добродійців, які підтримували боротьбу українців за національну самобутність. **Висновки.** Добродійність братств була новим, відмінним від персонального меценатства, феноменом, що виник у процесі українського відродження XVI-XVII ст. Традиції братського меценатства дістали подальший розвиток в історії української культури.

**Ключові слова:** меценатська діяльність, добродійність, мистецтво, культура, фондування, фінансова підтримка.

*Колосова Наталія Анатоліївна, кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры искусств Киевского университета культуры*

### Ставропигийское братство в истории меценатства Украины

**Цель работы** – исследовать меценатскую деятельность Ставропигийского братства и его роль в истории меценатства Украины. **Методология исследования** феномена меценатства обуславливает необходимость его изучения в междисциплинарных исследованиях с использованием принципа полиметодологизму. **Научная новизна работы** заключается в расширении представлений о меценатской деятельности украинских братств. На примере Львовской Ставропигии видно, как украинские братства, концентрируя большие интеллектуальные силы (с Львовским братством была связана деятельность таких выдающихся ученых и писателей как Иов Борецкий, Лаврентий Зизаний, Памво Беринда), а также, имея определенный экономический потенциал и патронатную поддержку в высших кругах украинского общества, превратились в мощный фактор национального духовно-культурного возрождения конца XVI-XVII вв. Свообразие братств как благотворительных учреждений, которые сыграли важную роль в развитии традиций украинского меценатства, заключалась в том, что они были субъектами меценатской деятельности одновременно, в известной степени, будучи ее объектами со стороны тех благотворителей, которые поддерживали борьбу украинцев за национальную самобытность. Выводы: благотворительность братств была новым, отличным от персонального меценатства, феноменом, который возник в процессе украинского возрождения XVI-XVII вв. Традиции братского меценатства получили дальнейшее развитие в истории украинской культуры.

**Ключевые слова:** меценатская деятельность, благотворительность, искусство, культура, фондирования, финансовая поддержка.

*Kolosova Natalia, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of Art Kyiv University of Culture*

### Stavropegiion Brotherhood in the history of Ukraine Charity

**Purpose of Article.** The research investigates the philanthropic activity of Stavropigiyskyi's brotherhood and its role in the history of philanthropy in Ukraine. **The methodology** of the study of the phenomenon of philanthropy causes the need to study it in interdisciplinary research using the principle poly-methodology. **Scientific novelty** consists in expanding notions of philanthropic activity of Ukrainian fraternities. The example Stavropegiion Brotherhood in Lviv shows how Ukrainian brotherhoods concentrating dominant intellectual force (with the Lviv's Brotherhood was related activities of such prominent scholars and writers as Jove Boretskyi, Lawrence Zyzaniy, Pamvo

Berynda) and having a specific economic potential, and patronage support in the highest circles of Ukrainian society, became an influential factor of national spiritual and cultural revival from the late sixteenth to the seventeenth century. The originality of fraternities as charitable institutions that played an essential role in the development of traditions of Ukrainian philanthropy was that they were subjects of philanthropic activity, at the same time, to some extent, as its object on behalf of those benefactors, who supported the struggle for Ukrainian national identity. **Conclusions.** Charity of fraternities was the new phenomenon, other than personal patronage, that emerged in the Ukrainian renaissance in XVI-XVII centuries. Fraternal traditions of philanthropy got further development in the history of Ukrainian culture.

**Key words:** patronage, charity, art, culture, funding, financial support.

Актуальність теми дослідження. Коріння української доброчинності сягає у глибину віків. Меценатство як вид доброчинної діяльності було широко поширене серед заможних верст населення та є певною історичною традицією. На зламі XVI - XVII ст. відбувається процес реструктуризування українського суспільства, зростає роль міст і торгово-промислової верстви, активізується участь громад у справах суспільної ваги, що виявлялося і в доброчинній діяльності, відбувається становлення нової громадянської культури, у розвитку якої визначну роль відіграють братства.

Завдяки ґрунтовному дослідженню Н. Яковенко «Українська шляхта з кінця XIV до середини XVII століття. Волинь і Центральна Україна» ми сьогодні значно краще розуміємо роль шляхти, зокрема її найвищої, князівської, ланки у процесах національного культуро-творення. Дослідниця робить ряд висновків щодо особливого статусу українських князівської верстви, важливих при розгляді традицій національного меценатства, оскільки меценатство польсько-литовської доби, як і меценатство давньоруської, було переважно князівським.

Мета роботи – дослідити меценатську діяльність Ставропігійського братства та його роль в історії меценатства України.

Виклад основного матеріалу. Так, у XVI-XVII ст. посилюється роль міст і торгово-промислових верств населення, активізується його участь у громадських справах, зокрема й доброчинного характеру. «Занепаду приватного патронату сприяло зростання економічної і політичної ролі міської торговельно-промислової верстви – ремісників і крамарів, – відзначає Ф. Ступак. – Можна не сумніватися, що українські купці разом із товаром привозили з Європи інформацію про доброчинну діяльність своїх колег. Та й самі переймали ці звичаї. До їхніх рук поступово перейшло право патронату над церквами різних міст» [2, 22].

Зазначаючи особливих утисків від німецько-польського магістрату, львівські русини розпочинають рішучу боротьбу за свої права, яка стає школою громадянської активності. «Опір порушенню своїх прав, який львів'яни-русини легально провадили з 1520-х років, став справжньою школою громадянської активності, оскільки виховував усвідомлене знання законів та навички організованих політичних дій, словесних дебатів і солідарних акцій» [1, 131]. Отже, розпочинається становлення нової громадянської культури, у процесі розвитку якої велику роль відіграли братства.

«На щастя для православ'я, покровителі його високої культури не обмежувалися лише окремими магнатами старих родів, – пише О. Субтельний. – Навіть позбавлене власної еліти українське суспільство було надто велике, надто глибоко пройняте традиціями, щоб не породити захисників своєї релігійно-культурної самобутності» [5, 92]. Діяльність братств демократизувала національні традиції доброчинності, заклавши основи колективного меценатства. Передовсім братства дбали про храми. «У братських храмах православні бачили найкращий порядок і благоліпну службу, навіть у той час, коли... інші храми були закриті й перетворені у... стайні, пивнички й публічні доми, – писав Ф. Лебединцев. – Братські друкарні постачали богослужбовими... книжками весь південно-руський край; одне львівське братство надіслало цих книг більше, ніж 300,000. У братських школах виховувалось у традиціях чистого православ'я руське юнацтво; звідси виходили звитяжні пастори, мужі вчені, які славно долали супротивників православ'я – усно й письмово» [6, 269]. Братства мали широкі зв'язки у православному світі й за межами України. Так, Львівське братство підтримувало постійні зв'язки з правителями Молдавії; коли після загибелі молдавського господаря Симсона Могили його дружина – семиградська княжна Маргарет змушена була переїхати до України, її син, Петро Могила – майбутній Київський митрополит, навчався у львівській братській школі [6, 361].

Братства, до складу яких входили представники різних ремісничих цехів, мали значний економічний потенціал. У містах, які здобули Магдебурзьке право, вони брали активну участь у всіх

сферах міського самоврядування. Добродійна діяльність братств, котрі споруджували, відновлювали й оздоблювали храми, опікувалися школами, друкарнями тощо значною мірою сприяла творенню ренесансного інтелектуально-мистецького середовища українських міст. Визначний внесок зробили братства у розвиток музичної культури, зокрема, партесного співу, створюючи й фундуєчи церковні хори, які успішно конкурували з католицькими, відіграючи велику роль у тогочасній ідеологічній боротьбі. Беручи активну роль в організації різних міських свят, братства зробили вагомий внесок і в розвиток української святково-дозвілєвої культури та видовищного мистецтва, що потребує спеціальних досліджень. Підтримуючи різні культурно-мистецькі проекти, братства усвідомлювали добродійність в контексті оборони національної самобутності. За великим рахунком, братства були культурною потугою, що стала на оборону українського способу життя, на злам якого були спрямовані зусилля католицької церкви й польської держави. Культуро-зберігаюча роль братств була настільки значною, що 1588-го року Патріарх Константинопольський надав Львівському братству права ставропігальності. У 1620 р. ставропігальні права одержали також Луцьке Хрестовоздвиженське й Київське Богоявленське братства. Це підвищило статус братств, а водночас – збільшило їхню соціальну відповідальність, усвідомлення чого реалізувалося в активізації всіх видів добродійної діяльності.

Найдавнішим в Україні було Львівське братство, добродійна діяльність якого спричинила до значних зрушень у сфері освіти й культури. Численні матеріали щодо історії Львівського братства зберігаються в архівній збірці Ставропігійського інституту у Львові, зосередженої в Центральному державному архіві України (м. Львів), – № 129 (Архів Ставропігійського інституту), № 146 (Архів Галицького намісництва) та № 684 (Протоігуменат монастирів чину св. Валилія Великого).

В «Історичній довідці про заснування Ставропігійського братства та його реорганізацію австрійським урядом», представленій Галицькому намісництву, зокрема, наводяться наступні відомості: «У часи панування князя Данила (Галицького – *Н. К.*), р. 1246, друга його дружина Констанція прикликала до Галицької землі, до місць, замешканих Русинами, велике число ченців з ордену (чину) Василіанів, вмовивши свого пасерба Лева, котрий нібито заснував Львів близько 1270 р., уфундувати у Жовківському передмісті Василіанського монастиря під титулом св. Онуфрія.

По затвердженні цієї фундації польським королем Казимиром Великим в р. 1339 і королем Людовіком, василіани збудували собі у місті церкву під назвою Успіння Пресвятої Діви Марії... і заснували братство як при монастирі св. Онуфрія..., так при міській церкві (Успіння Пречистої Діви Марії)... Ці братства залишалися під управою василіанів і початково не дотримувалися жодних правових норм, принаймні (ці норми, правила – *Н. К.*) незнані, окрім привілею Казимира Великого у 1339 р., оригінал якого загубився, про який, однак, в інвентарному описі братства від 1661 р. є згадка...» [7, Арк. 1].

Перше повідомлення про те, що братство прислугує при церкві Пресвятої Діви Марії, ґрунтується на привілеї Патріарха Йоакима від 1 січня 1566 р. Патріарх Йоаким з Великої Антіохії від імені глави Східної Церкви, Патріарха Константинопольського, дозволив, на прохання засновників, організацію братства, якому надав фундаційні права, зазначені в найдавнішому привілеї. Наданий Йоакимом привілей охоплював 42 пункти, регламентуючи обов'язки членів братства, надавав конкретні уповноваження братства стосовно духовенства.

Константинопольський Патріарх Єремія привілеєм 1566 р. затвердив організаційні засади братства, постановив, що воно повинне займатися опікою вдів, убогих, сиріт, заснуванням шпиталів, закладенням і утриманням школи і друкарні. Два привілеї, надані Антіохійським і Константинопольським патріархами, урегульовували правовідносини між братством і духовенством. Однак невдовзі виникли суперечки між братством і Галицьким митрополитом Гедеоном Балабаном, котрий не хотів визнавати патріарші привілеї. Обидві сторони примирив Київський митрополит Михайло Рогоза, котрий на Синоді 1590 р., скликаному у Берестю (Бресті), змусив Синод підтвердити надані братству Патріархами права і привілеї.

«Невдовзі, – повідомляється в «Історичній довідці...» – братство вирішило вибудувати на своєму ґрунті церкву Успіння Пресвятої Богородиці, котра документом Патріарха Єремії від 1593 р. була піднесена до чину ставропігійського (*Patriarsa stavropigia*). Назва Ставропігійон (хрестоносне) означає, що церква підлягає тільки Патріархові, з волі якого тільки призначений ним духовний зверхник має право встановлювати хрест у церковному мурі, згідно з ритуалом Східної Церкви. Це

означало, що церква не перебуває під владою єпископа і митрополита, підпорядковується лише Патріархові, і тільки ним, чи призначеним ним екзархом може візитуватися. З цією метою при урочистостях виносить братство патріарший хрест» [7, Арк. 2].

Важливі історичні повідомлення про добродійну діяльність Львівського братства знаходимо в «Літописі Львівського Ставропігійського Братства (1521-1650 pp.)» написаному Денисом Зубрицьким. Зокрема, під 1586 р. відзначається: «... Заснувало братство школу, в якій Арсеній, Митрополит Димонітійський і Єласонський з Царгороду, котрий прибув сюди, провадив науку по-грецьки і по-слов'янськи. І також друкарню» [8, Арк. 13].

Щодо особливого статусу Львівського братства у «Літописі...» Д. Зубрицького під 1591 р. зазначається: «У цьому році постановив Брестський Синод своїм рішенням від 27 жовтня, що тільки два Ставропігійних братства мають бути вилучені з-під єпископської юрисдикції – у Львові і Вільні» [8, Арк. 22]. Далі відзначаємо, що 1592 р. «був для Ставропігійської спільноти... пам'ятним з багатьох оглядів...» зокрема: «На клопотання Константина, князя на Острозі, Київського воєводи, маршалка Волинської і Володимирської земель, також Теодора Скуміна, Новогородського воєводи, Гродзинського старости, видав Сигизмунд III братстві два привілеї з дня 15 серпня і 6 жовтня. Першим підтверджує братству прерогативу, права і порядку, надані Йоахимом... надає право утримання школи, друкарні. Другим затверджує... декрет Патріарха Єремії..., згідно з яким братство має право розпоряджатися і адмініструвати монастирем св. Онуфрія і всіма доходами, йому приналежними, а також лугом при Білогорських оболонях...» [8, Арк. 23].

Того ж року братство постановило «шукати опертя високих протекторів руського роду і Східної Церкви» [8, Арк. 23]. На прохання братства одним із перших відгукнувся великий князь Московії Федір Іванович, який подарував братству 5 «сороків» соболев і стільки ж куниць, дав на будову 50 угорських дукатів, 10 царських рублів для капеланів і дияконів, і 10 рублів на братський шпиталь [8, Арк. 23].

У 1600 р., «перебуваючи у великій скруті, постановило братства видрукувати відозву до всіх православних про своє смутне становище з проською про підтримку» [8, Арк. 37]. І суттєва підтримка почала надходити 1601-го року. Львівську Ставропігію підтримав Єремія Могила, князь, господар Молдавії, надіслав їй 600 польських злотих, а дещо згодом 200 талерів [8, Арк.39]. Єремія послідовно допомагав братству: 1603 р, записав йому 1000 польських злотих, 1604-го – ще 1000, сповіщаючи, що за кілька тижнів надішле стільки ж [8, Арк. 45]. Львівських братчиків підтримували й місцеві добродійці. Так, 1601-го року «відданий член Ставропігійського братства, протектор тутешньої церкви Константан Корнякт записав Ставропігії 9000 польських злотих зі своїх дібр у Збоїщах» [8, Арк. 44]. 1608-го року син К. Корнякта, також Костянтин, після смерті батька, який заповів братству «добра у Збоїщах», подарував братству будинок [8, Арк 49].

Завдяки підтримці згаданих та інших добродійці, внескам і пожертвам членів братства і власній господарській діяльності львівська Ставропігія нагромадила значний економічний потенціал, який дозволив активно займатися книговидавництвом, освітніми проектами. Перетворенню братства у значну –духовно-культурну потугу посприяло обрання у 1604 р. ректором братської школи Йова Борецького (з платнею 10 золотих квартално) [8, Арк. 44].

Старовинне, авторитетне й заможне Львівське братство досить швидко стало своєрідним центром, який координував діяльність інших українських братств, а також виконував функції добродійного фонду, котрий опікувався ділами освіти і просвіти, підтримував занепадаючі храми й розмаїті культурні проекти. Підтримка надавалася й іншим братствам, і церковним діячам. Так, у 1646 р. Ставропігія надала грошову допомогу Любачівському й Сокальському братствам. Того ж року єпископ Арсеній Желіборський у листі від 31 січня дякував братчикам «за їх щедроти, надані йому в сутужних для нього часах» і просив позичити 2000 польських злотих на поїздку до Варшави, де мав намір «доповісти королеві про утиски церкви і руського народу» [8, Арк. 69].

Наукова новизна роботи полягає у розширенні уявлень про меценатську діяльність українських братств. На прикладі Львівської Ставропігії видно як українські братства, концентруючи великі інтелектуальні сили (із Львівським братством була пов'язана діяльність таких визначних учених і письменників, як Іов Борецький, Лаврентій Зизаній, Памва Беринда), а також, маючи певний економічний потенціал і патронатну підтримку у вищих колах українського суспільства,

перетворилися на потужний фактор національного духовно-культурного відродження кінця XVI-XVII ст.

Висновки. Своєрідність братств як добродійних установ, які відіграли важливу роль у розвитку традицій українського меценатства, полягала в тому, що вони були суб'єктами меценатської діяльності водночас, до певної міри, будучи її об'єктами з боку тих добродійців, які підтримували боротьбу українців за національну самобутність. Добродійність братств була новим, відмінним від персонального меценатства, феноменом, що виник у процесі українського відродження XVI-XVII ст.. Традиції братського меценатства дістали подальший розвиток в історії української культури.

#### *Література*

1. Яковенко Н. Українська шляхта з кінця XIV до середини XVII століття. Волинь і Центральна Україна / Н. Яковенко — К.: Наукова думка, 1993. — 416 с.
2. Ступак Ф. Я. Благодійні товариства Києва (др. пол. XIX – поч. XX ст.) / Ф. Я. Ступак. – К.: Хрещатик, 1998. – 206 с.
3. Багацький В. Меценатство в Україні (IX-XVIII ст.) / В. Багацький, І. Голод // Українська культура. – 1993. – № 11-12. – С. 2-5.
4. Лазечко П. Меценати української культури / Л. Лазечко, П. Лазечко // Дзвін. – 2003. – № 11-12. – С. 133-138.
5. Субтельний О. Україна: історія / Перекл. з англ. Ю. І. Шевчука; Вст. ст. С. В. Кульчицького / Орест Субтельний. – К.: Либідь, 1991. – 512 с.
6. Лебединцев Ф. Братства: Исторический обзор братств от первого их появления до настоящего времени / Ф. Лебединцев // Киевские епархиальные ведомости. – 1962. – № 8. – С. 258-274.
7. Центральний державний історичний архів України у Львові (ЦДІАУЛ) – Ф. 129. – Оп. 2. – Спр. 15. – 1910-1923. – Арк. 1-18.
8. ЦДІАУЛ. – Ф. 129. – Оп. 2. – Спр. 774. – 1832. – Арк. 1-82.

#### *References*

1. Yakovenko, N. (1993). Ukrainian nobility XIV from the end to the middle of XVII century. Central Ukraine and Volyn. K.: Naukova dumka [in Ukrainian].
2. Stupak, F. (1998) Kyiv Charitable Society (Dr. . Paul. XIX – be g. XX century.). K.: Khreshchatyk [in Ukrainian].
2. Bahatskyi, V. & Holod I. (1993). Charity in Ukraine (IX-XVIII century). Ukrainiska kultura, 11-12 p.p. 2-5 [in Ukrainian].
3. Lazechko P. & L. Lazechko (2003). Patrons of Ukrainian culture. Dzvyn. 11-12 p.p. 133-138. [in Ukrainian].
4. Subtelnyi, O. (1991). Ukraine: history. (Yu. I. Shevchuka Trans). – K.: Lybid [in Ukrainian].
5. Lebedintsev, F. (1862). Brotherhood. Historical review of the fraternities from their first appearance to the present day. Kievskie eparkhialnye vedomosti, 8. 258-274 [in Ukrainian].
7. Central State Historical Archive of Ukraine in Lviv (TSDIAUL) – F. 129. – Op. 2. – Spr. 15. – 1910-1923. – Ark. 1-18 [in Ukrainian].
8. TSDIAUL. – F. 129. – Op. 2. – Spr. 774. – 1832. – Ark. 1-82 [in Ukrainian].

*Малоока Леся Василівна,  
кандидат історичних наук, доцент,  
доцент кафедри шоу-бізнесу  
Київського національного університету  
культури і мистецтв*

## **МАСОВІ СВЯТА ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ**

**Мета роботи.** Робота присвячена дослідженню та визначенню театралізованого масового свята як важливого соціокультурного чинника формування й становлення національної культури. **Методологія дослідження** передбачає застосування історико-культурологічного та історико-логічного методу, соціально-філософського аналізу проблеми формотворення національної культури. **Наукова новизна** одержаних результатів полягає у визначенні масового театралізованого свята як особливого типу прояву культурного буття соціуму, де відображені та злиті воедино людські уявлення, принципи реального життя, фіксуються і набувають подальшого розвитку культурні надбання народу, що є історично зумовленим чинником процесу становлення національної культури. **Висновки.** Масові театралізовані свята відображають позицію народу щодо віри в ідеали та відображають рівень якості взаємостосунків суспільства. Ось чому, саме останнім часом, після «революції гідності» (як і «помаранчевої») в Україні, яка власне продемонструвала всі позитивні та негативні якості як регульованого, так і повністю стихійного масового дійства, чітко окреслюється якісне зростання інтересу до масових дійств, зокрема масових театралізованих свят. Що, в свою чергу, ще раз підтверджує їх роль та вплив як вагомого чинника у формуванні й становленні національної культури держави.

**Ключові слова:** масові свята, національна культура, суспільство, засади формування.

*Малоока Леся Васильевна, кандидат исторических наук, доцент, доцент кафедры шоу-бизнеса  
Киевского национального университета культуры и искусств*

### **Массовые праздники как фактор формирования национальной культуры**

**Цель работы.** Работа посвящена исследованию и определению театраллизованного массового праздника как важного социокультурного фактора формирования и становления национальной культуры. **Методология исследования** предполагает применение историко-культурологического и историко-логического метода, социально-философского анализа проблемы формообразования национальной культуры. **Научная новизна** исследования заключается в определении массового театраллизованного праздника особого типа проявления культурного бытия социума, где отражены и слиты воедино человеческие представления, принципы реальной жизни, фиксируются и приобретают дальнейшего развития культурное достояние народа, исторически обусловленным фактором процесса становления национальной культуры. **Выводы.** Массовые театрализованные праздники отражают позицию народа в вере в идеалы и отражают уровень качества взаимоотношений общества. Вот почему именно в последнее время, после «революции достоинства» (как и «оранжевой») в Украине, собственно продемонстрировала все положительные и отрицательные качества как регулируемого, так и полностью стихийного массового действия, четко определяется качественный рост интереса к массовым действиям, в частности массовых театрализованных праздников. Что, в свою очередь, еще раз подтверждает их роль и влияние как весомого фактора в формировании и становлении национальной культуры государства.

**Ключевые слова:** массовые праздники, национальная культура, общество, основы формирования.

*Malooka Lesia, PhD in History, Associate Professor of Showbusiness, Kiev National University of Culture and Arts*

### **Mass holidays as a factor in the formation of national culture**

**Purpose of Article.** The work devoted to the study and definition of the theatrical mass holiday as an essential sociocultural factor in the formation of national culture. **The methodology** of the research involves the use of historical and cultural and historical-logical method, socio-philosophical analysis of the problem of the structure of the national culture. **Scientific novelty.** The scientific innovation of the results is to define a massive theatrical holiday of a particular type of the manifestation of the cultural existence of society, in which the human representations, the principles of real life are reflected and merged, the cultural heritage of the people is fixed and further developed, which is historically determined by the process of the formation of the national culture. **Conclusions.** Massive theatrical holidays reflect the people's belief in ideals and indicate the level of quality of social interactions in society. That is

why, just recently, after the "dignity revolution" (as well as "orange") in Ukraine, which demonstrated all the positive and negative qualities of regulated and spontaneous mass action, clearly highlighted the qualitative growth of interest in mass actions, in particular, Massive theatrical holidays. That, in turn, once again confirms their role and influence as a significant factor in the formation and formation of the national culture of the state.

**Key words:** mass holidays, national culture, society, principles of the formation.

Актуальність теми дослідження. Театралізованим масовим святом за нинішніх часів називають особливий тип прояву культурного буття соціуму. Суспільне за формою, виховне за метою та містеріально-естетичне за змістом, масове свято ґрунтується на складному комплексі історико-психологічних умов.

Характерною рисою масових свят є одночасна участь у них значної кількості людей, що сприяє їх консолідації, оскільки причетність до масового дійства викликає спільні почуття, об'єднує думки та прагнення. Таким чином, масові свята можна прирівняти до своєрідної естетизованої форми суспільної національної свідомості, рівень якої знаходиться в прямій залежності від ступеня соціальної консолідації. Тобто, креативна енергія, що вивільняється під час масових видовищ, є глобальною рушійною силою, яка здатна об'єднати ідейно та духовно народ в єдине ціле. Оскільки, саме під час святкового дійства люди більш повно відчують себе єдиним народом, нацією, при умові навіть якщо вони належать до різних національностей. А відтак, нові політико-економічні обставини формують умови для функціонування нових форм масових театралізованих свят, що, в свою чергу, робить дослідження масового свята як чинника становлення національної культури актуальним і навіть важливим.

Значна увага цій проблемі неодноразово приділялась у дослідженнях таких зарубіжних і вітчизняних дослідників, як О. Курочкіна, К. Сосенко, О. Воропая, В. Скуратівського, Н. Здоровеги, В. Борисенко, Т. Гаєвської та ін. Соціальна природа свят висвітлена в працях С. Безклубенка, В. Бодака, Д. Ентіс та ін. Тим не менш, постійні трансформаційні процеси в житті країни та її населення, постійно змінюють відношення останніх до традицій і культури сьогодні, що робить проблему становлення, формування й підтримки національної культури відкритою та невирішеною.

Метою дослідження є визначення театралізованого масового свята як важливого соціокультурного чинника формування й становлення національної культури.

Виклад основного матеріалу. За З. Фрейдом [7] існує безпосередній зв'язок та взаємне спілкування між несвідомим різних людей. Дж. Морено [5], своєю чергою, сформував концепцію, згідно якої суттєво важливою основою і механізмом спілкування та взаємодії людей є «загальне несвідоме», що виникає і функціонує при відносно тривалому контакті між людьми і сприяє зняттю інтеперсональних рольових конфліктів. Більш того, підсвідомий потяг до колективного святкування є визначальною особливістю процесу становлення й формування нації. Саме масові свята відображають відгук і історію народу, окреслюють риси його майбутнього, віддзеркалюють сучасне життя, саме ту конкретику, якою сьогодні живе народ, її актуальні суспільно-політичні завдання.

Для країн Європейського Союзу, які пройшли етапи національного становлення й природної експансії, театралізовані масові свята, як чинник формотворення національної свідомості вже не є типовим й актуальним. В даній ситуації свята виступають в ролі розважальних заходів виховного, навчального, релігійного плану, тощо. Їх місце зайняли форми суто політичного характеру такі як антиглобалістські, антивоєнні маніфестації, мітинги. Тобто, містеріальна, креативна сутність європейських театралізованих масових свят модернізувалась та актуалізувалась відповідно до рівня повсякденних життєвих завдань. Отже, такий могутній чинник з націотворчого перетворився на суто рефлексивний. Натомість, у державах Сходу, Африки, Латинської Америки – тобто країнах, що розвиваються – театралізовані масові свята продовжують зберігати значний націотворчий потенціал, вагому суспільно-політичну роль.

В Україні народні свята були завжди тісно пов'язані з трудовими процесами. Обрядові ігри, веселощі мали цілком практичну мету: закликаннями, піснями, ритуальними дійствами примножити власний добробут та досягти згоди і гармонії з природою.

Із плином часу функції обрядових ігор змінюються. В них посилюються елементи театралізації, зовнішньої режисури. А згодом і сам обряд починає виконувати лише символічну роль, відкриваючи дорогу розвиткові нових форм життєдіяльності нації. В сучасному масовому святі



України обрядові традиційні елементи поєднуються в естетичне ціле, що створює відчуття гармонійного злиття народних традицій із сьогоденням. Так, поєднання традицій сучасного і минулого є природним для передачі національної культурної спадщини із покоління в покоління, і є виразом дійсної національної самосвідомості. Отже, театралізовані масові свята можна характеризувати і як феномен спадкоємного розвитку нації.

Д. Генкін визначає масове театралізоване свято як особливий вид соціально-культурного життя та передбачає багато типів такого дійства, найбільш значущим з яких є торжество, видовище, обряд, ритуал та карнавал [3]. Кожна історична епоха спирається на ті форми масових дійств, що найбільш відображають суть епохи. Так, під час революційних перетворень актуальними є, на думку І. Шароєва такі: демонстрації, ходи, мітинги і особливі організації маси, характерні для революції [8]. Їх агітаційна спрямованість поєднувалась з яскравою видовищністю. Адже соціальна енергія, що об'єднує спільноту, потребує цілеспрямованої уваги держави та, водночас, закладений в цій енергії виховний потенціал дозволяє оволодівати настроями мас, стверджуючи об'єктивні для всієї нації принципи.

Роль театралізованих масових свят у житті народу неоднакова у різні періоди його розвитку й становлення. Так, в межах європейської цивілізації виокремлюються такі етапи як становлення і розквіту, виродження і спотворення та етап формального відродження і утилітарного пристосування.

Перший етап становлення і розквіту характеризується найвищим рівнем розвитку театралізованих масових свят й відноситься до античної епохи. Особливої довершеності, органічності й емоційної виразності, а отже, й сугестивної сили, досягають театралізовані масові свята народів, для яких панівною релігією був політеїзм, тобто язичництво. З найдавніших часів у греків існував культ народної ходи, що супроводжувалась хоромим співом, танцями й виставами. Окрім того, влаштовувалися змагання хорів та поетів. Саме у період розквіту полісної демократії на основі цих масових театралізованих свят виникли трагедія, комедія і сатирична драма, які в Афінах з початком V століття до нашої ери стали складовою частиною яскравих містерій, присвячених богу Діонісу.

В епоху середньовіччя, коли агресивний клерикалізм у більшості країн Європи став основою державної політики, театралізовані масові свята, як і вся культура середньовіччя, набували подекуди відверто потворних форм, що характеризує етап виродження і спотворення. Ще за римських часів заведено було розпинати полонених і злочинців на свята з метою розважити плебс і зайвий раз продемонструвати могутність імператора. Тому, й в середні віки всеприлюдні страти зазвичай приурочувались до церковних свят, урочистих подій, масових гулянь тощо. Зокрема, в Іспанії після 1480 року, коли королевою Ізабеллою Кастильською було затверджено на державному рівні всевладдя «найсвятішої інквізиції», єзуїтські розправи над сотнями тисяч невинних людей перетворювалися на грандіозні масові театралізовані заходи – з урочистими ходами, костюмованими дійствами, у яких головну роль виконували засуджені до спалення.

Етапу формального відродження і утилітарного пристосування характерний потужний поступ науково-технічного прогресу, який призвів до нечуваної раніше відокремленості індивідів один від одного. Об'єм традиційного безпосереднього спілкування різко знизився, на зміну йому прийшли нові форми комунікації – телефонна, радіохвильова, супутникова, мережева, тощо. Потреба в нарочитій театралізації масових заходів просто зникла. Увага акцентувалась на відеомонтажі, оскільки більшості людей зручніше й безпечніше слідкувати за будь-якою подією вдома по телевізору, аніж безпосередньо брати в ній участь. За цих умов, функцію природних, спонтанних народних свят і зібрань майже повністю перебрали на себе цільові масові мітинги й маніфестації, які ми сьогодні безперервно споглядаємо, знову ж таки з телевізора та мережі Internet.

Таким чином, доцільним є зазначити, що для кожної окремої нації, навіть групи націй як цілісної ментальної структури, є характерними свої, притаманні лише їй театралізовані масові свята. Багатовимірність цього поняття вимагає розглядати його з різних точок зору, давати різні варіанти визначень. Кожний аспект розглядається та оцінюється окремо – історією, соціологією, етнографією, культурологією, тощо.

За словами Д. Генкіна [3], свято як дійство є перекладом на мову ігрових правил (ритуалів, обрядів, символів). Умовна дія у святі сприймається цілком серйозно. Така умовність підкреслює значення реальних подій, що лежать в основі святкового дійства. Необхідність свята виглядає як продовження трудового ритму людини, своєрідний «відкат», після напруження. Адже природа

заклала в людині потребу підсумовувати різні етапи своєї діяльності через чергування буднів та свят, оцінювати свій внесок у розв'язання тих чи інших суспільних завдань. Що значніший соціальний прогрес, інтенсивніший ритм життя та напруженіша трудова діяльність, тим необхіднішою бачиться наявність масових театралізованих свят. Усвідомлення смислового поєднання праці та свята – суть історично напрацьованого досвіду людства. Однак, з цим твердження вступав у парадокс реальність розвинених держав, де високий рівень соціальної комунікації технічними засобами відображає обмін думками, ідеями, працюючи тим самим на посилення індивідуалізму і самодостатності особи.

На думку І. Шаросва [8], масові театралізовані свята завжди мають політичний характер – пропагують ті чи інші ідеали, підтримують або засуджують політичну систему в державі, прославляють героїв дня, чергових кумирів, відображаючи тим самим ті чи інші світоглядні парадигми. У свою чергу, політична система накладає відображення на святковість як форму вияву життєвих потреб людини.

Так, в умовах раннього капіталізму масові народні свята звужились та викривились, прониклись комерційним духом або обмежились рамками приватного буття. М. Бахтін відмічає, що кімнатне свято людини буржуазної епохи зберігає в собі у викривленому вигляді правдиву природу свята (відкриті двері, достаток, сміх, перевдягання, побажання). Такий вид святкування відповідав суспільним функціям даного політичного устрою – відновленню затрачених сил, «відключенню» від механічної, позбавленої самостійності роботи [1].

Політичні умови сучасної України створюють свій суспільний фон для проведення масових театралізованих свят. Пануюча національна ідеологія сьогодні відсутня. На думку деяких дослідників, зневіра у багатьох декларованих раніше ідеалах, зокрема й церковних, призвела до того, що свята і обряди, загальнодержавні свята перестають бути природною потребою для людини. Вони приваблюють лише своїм видовищним елементом, а про те, щоб стати учасником дійства, вільно імпровізувати, – для сучасного українського громадянина, стурбованого проблемою виживання, не може бути й мови. Небезпечним наслідком такої суспільної індиферентності є масовий алкоголізм, що підтверджують статистичні дані [6], як сурогатний спосіб досягнення душевного комфорту в компанії чи наодинці з самим собою.

Отже, політична атмосфера є безпосередньою присутністю у святі. Фальш, протиріччя, розлади у суспільстві повною мірою відчуваються й тут. Масовий захід, ініційований владою та не підкріплений життєвою правдою, не відповідає суті народного дійства та нежиттєздатний. Свято як засіб утвердження політичного устрою здатне чинити могутній виховний вплив, що з надзвичайною силою проявляється тоді, коли певні ідеї й засади стають власне всенародними і відповідають реаліям життя. Відчуття солідарності, правди, надії, радості, скорботи – глибокі переживання, що тісно поєднували і еднають сьогодні людей, – виховують свідоме ставлення до дійсності, слугують по нині цілеспрямованому формуванню патріотизму, національної гордості, гідності, політико-моральної єдності народу та сповідувannya єдиних духовних потреб.

У період розбудови української держави перспективою вважається орієнтація виховання на основі національної культури. Масові театралізовані свята в період національного відродження повинні сприяти органічному й коректному засвоєнню людиною національної культури, зокрема й таких її складових, як економічна культура, культура життєвого самовизначення, моральна й естетична культура. Національне виховання й піднесення має зосереджуватись на поширенні знань народу про своє минуле, виховувати й формувати творчий підхід до національних надбань. Таким чином, головною метою національного виховання є формування й зрощення патріотизму, сповідувannya ідей державного, суспільного і культурного творення. Нині в Україні духовний розвиток кожного громадянина традиційно пов'язаний з розвитком культури, і, зокрема, масових театралізованих свят як її елементу.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у визначенні масового театралізованого свята як особливого типу прояву культурного буття соціуму, де відображені та злиті воедино людські уявлення, принципи реального життя, фіксуються і набувають подальшого розвитку культурні надбання народу, що є історично зумовленим чинником процесу становлення національної культури.

Висновки. Демократичність масових театралізованих свят відповідає організації суспільства, а значить успадковує всі характеристичні ознаки системи. А тому, цілком природно, що Україна як молода економічна система, держава, розв'язує власну соціальну ситуацію, яка є для пострадянського суспільства незнайомою, інакшою, новою, за рахунок вироблення свого власного ставлення до

існуючого. Таким чином, можна зробити висновок про те, що масові свята відображають позицію народу щодо віри в ідеали та відображають рівень якості взаємостосунків суспільства. Ось чому, саме останнім часом, після «революції гідності» (як і «помаранчевої») в Україні, яка власне продемонструвала всі позитивні та негативні якості як регульованого, так і повністю стихійного масового дійства, чітко окреслюється якісне зростання інтересу до масових дійств, зокрема масових театралізованих свят. Що, в свою чергу, ще раз підтверджує їх роль та вплив як вагомого чинника у формуванні й становленні національної культури держави.

Перспективи подальших наукових розвідок полягають у ґрунтовному дослідженні специфіки стихійних масових театралізованих дійств та їх політичного характеру як прояву підсвідомого народу країни.

#### *Література*

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – [2-е изд.]. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу (етнографічний нарис) / О. Воропай. – К.: Оберіг, 1993. – 589 с.
3. Генкин Д. Массовые праздники. – М.: Просвещение, 1975. – С. 44.
4. Логвінова О.О. Концепція театралізації як прояв видовищної культури / О.О. Логвінова // *Культура і Сучасність* : альманах. – 2014. – № 2. – С. 49–53.
5. Морено Дж. Видение дублера: Морено и Достоевский / Джозеф Морено // *Психодрама и современная психотерапия*. – 2003. – № 4 (5). – 80 с.
6. Структура сукупних витрат домогосподарств / Державна служба статистики України. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.ukrstat.gov.ua>
7. Фрейд З. Введение в психоанализ : лекции : пер. с нем. / коммент. М. Г. Ярошевского. – М. : Наука, 1989. – 455 с.
8. Шарев И. Театр народных масс. – Л.: Гитис, 1978. – С. 25.
9. Cremona V.N. Theatrical Events. Borders – Dynamics – Frames / Cremona Vicky Ann, Peter Eversmann, Hans van Maanen, Willmar Sauter, John Tulloch. – Amsterdam / New York, NY, 2004. – VI – 398 p.

#### *References*

1. Bakhtin, M. (1990). Creativity Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance. Moscov: Khudozh. lit. [in Russian].
2. Cremona, V.N. (2004). Theatrical Events. Borders – Dynamics – Frames. Amsterdam. New York, NY.
3. Freyd, Z. (1989). Introduction to Psychoanalysis: Lectures (M.G. Yaroshevskogo, Trans). Moskov: Nauka [in Russian].
4. Genkinm, D. (1975). Mass holidays. Moscov: Prosveshchenie [in Russian].
5. Lohvinova, O.O. (2014). Concept of theatricalization as a manifestation of spectacular culture. *Kultura i Suchasnist: almanakh*, 2, 49–53 [in Ukrainian].
6. Moreno, Dzh. (2003). Vision of the understudy: Moreno i Dostoevskiy. *Psikhodrama i sovremennaya psikhoterapiya*, 4 (5), 80 [in Russian].
7. Sharoev, I. (1978). Theater of the masses. Leningrad: Gitis [in Russian].
8. State Statistics Service of Ukraine. Structure of total household expenses. Retrieved from : <http://www.ukrstat.gov.ua> [in Ukrainian].
9. Voropai, O. (1993). The customs of our people (ethnographic essay). Kyiv: Oberih [in Ukrainian].

*Щербань Анатолій Леонідович,  
кандидат історичних наук,  
старший викладач  
Харківської державної академії культури  
kozaks\_1978@ukr.net*

## СЕМАНТИКА ІДЕОГРАМИ НА ПОСУДИНІ З ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ ДОБИ ЕНЕОЛІТУ

**Мета роботи.** Дослідження пов'язане з семантичним аналізом зображення на посудині ямної археологічної культури. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні методів історико-логічного та компонентного аналізу. **Наукова новизна** полягає в висуненні авторської гіпотези стосовно тлумачення однієї з найдавніших ідеограм на кераміці Лівобережної України. **Висновки.** Проаналізовано гіпотезу, висловлену Юрієм Шиловим щодо тлумачення семантики орнаменту посудини початку III тисячоліття до н.е. з поховання біля с. Софіївка Херсонської області. Зроблено висновок про її непереконливість через слабку аргументованість. Наведено авторську реконструкцію змісту зображення на ній. Він – у асоціюванні посудини, важливої частини жіночого господарства, з образом богині, подібної до індоарійської Адіті — «навчительки гончарства» — «корови» — «ритуальної посудини». Яка внаслідок запліднення «змієм» народила вседержителів, забезпечує благодать жертводавцям. У даному випадку – через сприяння зростанню плодючості худоби.

**Ключові слова:** орнамент, кераміка, ямна археологічна культура, Юрій Шилов, Адіті.

*Щербань Анатолій Леонідович, кандидат исторических наук, старший преподаватель Харьковской государственной академии культуры*

### **Семантика идеограммы на сосуде из Левобережной Украины эпохи энеолита**

**Цель работы.** Исследование связано с семантическим анализом изображения на сосуде ямной археологической культуры. **Методология исследования** заключается в применении методов историко-логического и компонентного анализа. **Научная новизна** заключается в выдвижении авторской гипотезы относительно толкования одной из древнейших идеограмм на керамике Левобережной Украины. **Выводы.** Проанализирована гипотеза, высказанная Юрием Шиловым, о семантике орнаментации сосуда начала III тысячелетия до н.э. из захоронения возле с. Софиевка Херсонской области. Сделан вывод о ее неубедительности из-за слабой аргументированности. Приведена авторская реконструкция содержания изображения на ней. Оно – в ассоциировании сосуда, важной части женского хозяйства, с образом богини, подобной индоарийской Адити — «учительнице гончарства» — «корове» — «ритуальному сосуду». Которая в результате оплодотворения «змием» родила Вседержителей, обеспечивает благодать жертвователям. В данном случае — через содействие росту плодovitости скота.

**Ключевые слова:** орнамент, керамика, ямная археологическая культура, Юрий Шилов, Адити.

*Shcherban Anatoliy, PhD in History, senior lecturer, Kharkiv State Academy of Culture*

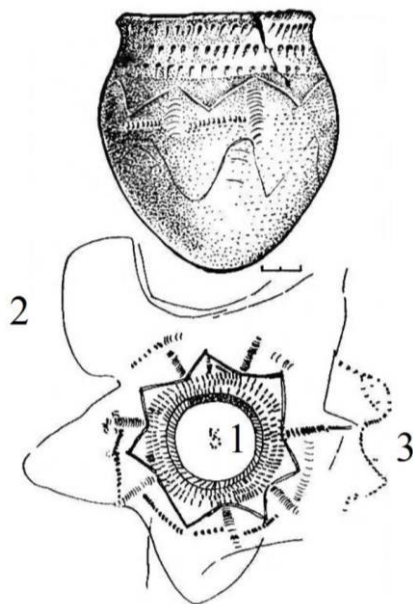
### **Ideograms semantics on a piece of plate from the left-bank ukraine of the age of the chalcolithic**

**Purpose of Research.** The research is connected with the semantic analysis of the image on the piece of plate of the Pit Grave archaeological culture. **Methodology.** The methodology of the research is to apply methods of historical-logical and component analysis. **Scientific Novelty.** The scientific novelty consists in the author's hypothesis concerning the interpretation of one of the oldest ideograms on the ceramics of the Left Bank of Ukraine. **Conclusions.** There is analyzed the hypothesis expressed by Yurii Shyilov concerning the ornamentation semantics interpretation of the piece of plate of the beginning of the third millennium BC from the burial near S. Sofiivka, Kherson Region. A conclusion is drawn about its uncertainty due to weak argumentation. There is given the author's reconstruction of the image content on it. It is within the association of the piece of plate, an important part of a woman's economy, with the image of a goddess, similar to the Indo-Aryan Aditi — “potter teacher” — “cows” — “ritual piece of plate”. Who, because of fertilization by the “serpent”, gave birth to the Almighty, and who provides grace to the supporters. In this case, through the livestock fertility growth.

**Key words:** ornamentation, ceramics, Pit Grave archaeological culture, Yurii Shyilov, Aditi.

Актуальність теми дослідження. Доба енеоліту відзначається значними трансформаціями в культурі мешканців України. Саме в цей час зображення з виразним семантичним наповненням потрапили на такий довговічний носій інформації як кераміка. Науковці звертали значну увагу на

атракативні малюнки існуючої на дніпровському правобережжі трипільської культури [2]. Лівобережно-українські матеріали, де в той час сюжетні зображення були відсутніми, досліджувалися менш інтенсивно.



*Рис. 1. Найдавніша ідеограма на кераміці Лівобережної України. Початок III тисячоліття до н.е. С. Софіївка (Херсонська область) [13, с. 703, рис. 27]*

Лише порівняно нещодавно (у 1990-х роках) на тлі загалом простих композицій були помічені складніші зображення, які містили виразні знаки. Зокрема, Юрій Шилов, який, застосовуючи дедуктивний метод дослідження, покладаючись здебільшого на власну наукову інтуїцію, у монографії «Прародина Ариев», витлумачивши зміст орнаментів на кераміці доби енеоліту-бронзи в контексті конкретних поховань, подав реконструкцію семантики однієї з найдавніших ідеограм на кераміці Лівобережної України. Імовірно вважаючи, що нижня хвиляста лінія (мал. 2) складається з п'яти ланок (реально повноцінних ланок зображено чотири) він підрахував, що загалом у хвилястих лініях  $12 = 7 + 5$  ланок. У малюнку на дні (мал. 1) дослідник вбачав зодіакальний «знак Тельця». На основі цих даних висловив гіпотезу, що ідеограма містить найдавніший серед відомих регулярних Зодіаків, розділений на місяці сприятливого й несприятливого півріч. Окрім того, виокремив «фігури, що нагадують яйце й журавля», котрі позначають точки весняного й осіннього рівнодень [13, 470-471]. В інших зображеннях явної культурно-історичної спільноти дослідник віднайшов сюжети, пов'язані з персонажами індоарійської та давньогрецької міфології (зокрема, Праджапати, Адіті, Дьяусом, Адітїями, Савітаром, Зевсом, Аполоном, Персефоною, Діонісом, героями «Поєми про Гільгамеша») [13, 433-487]. Констатуючий характер і недостатня аргументованість зроблених Юрієм Шиловим семантичних реконструкцій та те, що він не пояснив причин нанесення розмаїтих міфологічних сюжетів, притаманних віддаленим хронологічно та територіально народам на один різновид артефактів одного регіону не дозволяє погодитися з більшістю його семантичних орнаментальних реконструкцій. Через те, що дослідник майже не аргументував свої висновки щодо виокремлення різних знаків, не врахував масив інших елементів, їх топографічне співвідношення, вважаємо, що потребує перегляду тлумачення зображення на посудині з Софіївки. Оскільки ця ідеограма – одна з найдавніших на кераміці Лівобережної України, актуальне повторне, більш аргументоване внаслідок застосування методів історико-логічного та компонентного аналізу, дослідження.

Посудину знайдено в Нижньому Подніпров'ї, в похованні раннього періоду явної культурно-історичної спільноти. Зображення на ній абстрактне геометричне, передане неглибоким рельєфом. Головним каналом отримання науково доказової інформації під час фіксації подібних ідеограм є зір. Він дає спостерігачеві перший, поверхневий її шар, що отримується внаслідок ковзання, а точніше — стрибкоподібного переміщення погляду по площині. При огляді посудини з боку, коли вона

розміщена в «робочому» положенні (стоїть на дні) помітна частина зображення на бічній поверхні. Вся ж трьохзонна композиція прослідковується при обертанні виробу.

На вінцях і верхній частині плечей міститься стандартне для орнаменталістики кухонного посуду досліджуваної території від неоліту до початку доби заліза зображення – концентричні смуги вдавнених навскісних рисок. Одна, малопомітна при огляді збоку, нанесена по краю вінець. Три – нижче.

У середній смузі міститься рідкісне експресивне зображення виконане іншим чином. На плечах ритовано замкнуту ламану лінію із семи ланок. З їхніх вершин донизу опущено стовпчики паралельних скобоподібних вдавнень (7 ланок), окремі з яких поєднано такими самими, але горизонтальними відрізками. Ритовану на боках плавну хвилясту лінію (мал. 2) розірвано в двох місцях. На найбільший розрив зроблено акцент розташованим нижче додатковим елементом — відрізком хвилястої лінії з дрібних овальних вдавнень (мал. 3). Зображене на денці коло з двома рисками (мал. 1) помітне лишень коли посудина піднята чи перевернута.

Одними з найбільш використовуваних під час тлумачення семантики ідеографічних композицій доби бронзи степової частини Євразії є священні індоарійські тексти [4; 5; 7; 13, 46]. Їх створення започатковане в другій половині – наприкінці II тисячоліття до н. е. арійськими племенами, що близько середини цього тисячоліття проникли на територію Індії з заходу через перевали Гіндукуша [3, 426, 437]. Співставляючи священні тексти з археологічними та палеоекологічними даними, авторитетні дослідники ведичної та зороастрійської релігійних традицій зробили аргументовані висновки про формування їх ранніх пластів у археологічних культурах степової зони Євразії часів середньої – початку пізньої бронзи [детальніше: 6, 3-10; 8, 30]. Звідки арії переселилися до Індії. Тобто, у них відображено космогонію та світогляд нащадків, за етнокультурними параметрами, духовних традицій явної культурно-історичної спільноти.

Вертикальна трьохзонність аналізованого зображення дозволяє проводити паралель із ритуальним посудом індоаріїв — «укху». У низці випадків «укху» порівнювали з богинею Адіті, яка вважалася навчителькою гончарства для людей [6, 59, 70-71]. Ця богиня у ведичній релігії уособлювала матір адітій, які вважалися всесильними вседержителями, котрі контролювали вселенський порядок (II, 27) [10, 267], були пов'язаними із домашнім вогнищем, яке в Атхарваведі називають «шляхом адітій» (XVIII, 4, 8) [1, 120].

У давніших індоарійських гімнах названо шість (Мітра, Арьяман, Бхага, Дакша, Акша, Варуна) або сім (ще й Індра) адітій. Одного сина Адіті відторгнула від себе.

У Рігведі богиню просили про захист, світло, поблажливість, звільнення від гріхів і провини (1.107, 4.25, 6.75, 1.162, 4.39) [10, 129, 198, 389; 11, 176]. Вважали її світлоносною, складеною із сонця, такою що містила поселення людей (1.136) [10, 173]. Вірили, що Адіті, порівнювана з коровою внаслідок жертвних узливань її дітям Мітрі та Варуні приносила жертводавцю та його оточенню благодать (1.153) [10, 183]. В одному гімні (1, 89) її називали небом, повітряним простором, матір'ю, батьком, сином, усіма-Богами, п'ятьма родами людей, тим, що народжене, і тим, що має народитися [10, 107].

Наліпліні на «укху» виступи асоціювалися з повними молока грудьми богині чи ділками її втілення — корови [6, 59, 70—71]. Під час здійснення ритуалу «посудину з чотирма отворами» — Адіті, корову — символічно «доїли» [1, 120]. Давні індоарії вважали, що «укху» — Адіті, корова — допомагає в утворенні священних, цілющих напоїв. Зокрема, цілющого засобу Рудри, який використовується «для охоти, <...> мужей, <...> коров, <...> потомства» (1.43) [11, 55], пов'язана з приготуванням Соми [12, 69]. Сенс частин «укху» тлумачився як три сфери світоладу. Дно уособлювало земний життєвий простір, друга зона посудини — повітряний простір, третя — небо, місце перебування верховних богів. У стінках посудини вбачалися чотири сторони світу [6, 59, 70—71]. Використовуючи дане тлумачення, знак на дні логічно пов'язувати із земними мешканцями або символом землі. Асоціація його з биком не випадкова, оскільки в середовищі індоєвропейського праєтносу, що народжувався в цей час на степових теренах Євразії, ця тварина стала вагомим елементом повсякденної та духовної культури. Зокрема, на бика в одному з гімнів Рігведи перетворюється з «молока» — «хмар» Сома:

«Разливается коровье молоко <...>

Сома «золотистый» делает себе головное украшение. Облако-молоко (он превращает)

В подстилку в двух сосудах, священное слово — в праздничный наряд <...>

Он становится быком благодаря облаку, трепещет благодаря молитве...

Его обработали, как колесницу, между двух рук

Десять сестер в лоне Адити.

Он движется, бросается к тайному (месту) коровы» (9.71) [12, 69].

Враховуючи вищенаведені паралелі, вважаємо, що сім ламаних ланок угорі асоціюється із сімома адітїями, чотири хвилясті нижчі — з молокодайними грудьми Адіті. Не випадково обидві хвилясті концентричні лінії поєднано між собою прямими відрізками. Вони вказують на безпосередній зв'язок між «матір'ю» та «дітьми» через «молоко».

Подібно до знака у вигляді відрізка крапкової хвилячки, один кінець якої овално завершено, що міститься нижче розриву нижньої хвилястої лінії, у різних давніх образотворчих традиціях зображали «змія», позначаючи потовщенням голову плазуна. На близьких по часу досліджуваних посудині трипільських глиняних виробів, поширених західніше, поєднання «богині» та «змія» непоодинокі [детальніше, наприклад 2, 177—187]. За нашим тлумаченням, цей персонаж символізує хтонічного персонажа — чоловіка «богині», батька «вседержителів».

Орнаментация краю вінець проста, подібна до масових орнаментів кераміки більшості археологічних культур Лівобережної України, вважаємо, несла «оберегове» значення [15, 199-203]. Три виразно помітні при погляді збоку в «небесній» зоні лінії позначають три неба, які несли адітїї [10, 267].

Паралелі між аналізованим зображенням та характеристикою «укху» в індоарійських ритуальних текстах, на нашу думку, очевидні, зважаючи на морфологічну подібність елементів орнаментів в основній смугі до використовуваних різними народами зображень жіночих грудей — дійок корови, а також анатомічно правильне їх місце розташування (нижче «плечей»). Нагадаємо, що посуд антропоморфізували всі індоєвропейські народи, у тому числі — українці XIX—XX століть [9, 290-302]. Невеликі розміри виробу свідчать про його індивідуальне призначення. Факт знаходження в поховальній пам'ятці наштовхує на думку, про пов'язаність небіжчика з ритуальною практикою, конкретику якої з'ясувати складно. Але саме зображення, вважаємо, транслює намагання сприяти магічним шляхом зростанню плодючості худоби.

Висновки. Реконструйована модель семантики зображення містить своєрідну праіндоарійську модель світоладу, що фіксує момент перетворення людини в об'єкт відображення в гончарстві після того, як нова система господарювання (відтворювальна) зробила її головним творцем життєвих благ. Антропоцентричні новації, накладені на зооцентричні орнаментальні архетипи, пов'язані з попередніми уявленнями про сенс зображень на глиняних виробів [14], виразилися в асоціюванні орнаментованої посудини з поховання ямної культурно-історичної спільноти біля с. Софіївка з образом багатогранної богині, названої в індоарійських міфах Адіті — «навчительки гончарства» — «корови» — «ритуальної посудини». Створення аналізованого виробу пов'язане з певними обрядодіяннями, призначеними магічно сприяти забезпеченню благодаті людям, які ним користувалися.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні, з залученням індоарійських ритуальних текстів, семантики інших зображень на кераміці доби енеоліту Лівобережної України.

### *Література*

1. Атхарваведа (Шаунака). В 3-х томах. Т. 3. Кн. XIII—XIX. — М. : Восточная литература, 2010. — 231 с.
2. Валентин Николаевич Даниленко. Жизнь археолога. — К. : ТОВ «Центр учбової літератури», 2013. — 256 с.
3. Елизаренкова Т. Я. «Ригведа» — великое начало индийской науки и культуры / Т. Я. Елизаренкова // Ригведа. Мандалы I—IV / Пер. Т. Я. Елизаренковой. — М.: Наука, 1989. — С. 426-543.
4. Захарова Е. Ю. Отражение основного индоевропейского мифа в срубной изобразительной традиции / Захарова Е. Ю. // Взаимодействие и развитие древних культур южного пограничья Европы и Азии. — Саратов, 2000. — С. 125—127.
5. Захарова Е. Ю. Сосуды со знаками срубной общности эпохи поздней бронзы / Е. Ю. Захарова. — Воронеж: Центрально-Черноземное книжное издательство, 2000. — 163 с.
6. Кузьмина Е. Е. Древнейшие скотоводы от Урала до Тянь-Шаня / Е. Е. Кузьмина. — Фрунзе : Илим, 1986. — 136 с.

7. Отрощенко В. В., Корпусова В. М. Свастика в знакових системах доби міді–бронзи в Україні / Отрощенко В. В., Корпусова В. М. // *Магістеріум*. – К. : Видавничий дім «КМ Академія», 2003. – Археологічні студії. – Вип.11. – С. 13–18.
8. Петров Ф. И. Традиционное мировосприятие народов Степной Евразии / Ф. И. Петров. – Челябинск : Крокус, 2006. – 192 с.
9. Пошивайло О. Етнографія українського гончарства / Олесь Пошивайло. — К. : Молодь, 1993. — 408 с.
10. Ригведа. Мандалы I—IV / Пер. Т. Я. Елизаренковой. – М. : Наука, 1989. – 768 с.
11. Ригведа. Мандалы V—VIII. / Пер. Т. Я. Елизаренковой. – М. : Наука, 1995. – 752 с.
12. Ригведа. Мандалы IX—X / Пер. Т. Я. Елизаренковой. – М. : Наука, 1999. – 560 с.
13. Шилов Ю. А. Прародина Ариев. История, обряды, мифы. – К. : СИНТО, 1995. – 744 с.
14. Щербань А. Л. Семантика орнаментации посуды неолитической общности ямково-гребенцевой керамики с территории Украины // Щербань Анатолий Леонидович // *Актуальные вопросы культурологии : Альманах научного товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства*. Вип. 16. – Рівне : РГДУ, 2016. – С. 165-171.
15. Щербань А. Л. Трансформації орнаментування кераміки в традиційній культурі Лівобережної України (кінець VII тис. до н. е. – XIX століття) / А. Л. Щербань. – Харків : Видавець Олександр Савчук, 2017. – 328 с.

### *References*

1. Atharva Veda (Shaunaka). In 3 volumes. T. 3. Prince. XIII-XIX. (2010) Moscow: Eastern Literature [in Russian].
2. Valentin, N. Danilenko. Life of an Archeologist. (2013). Kyiv: TOV «Tsentr uchbovoyi literatury» [in Russian].
3. Yelizarenkova, T. Ya. (2013) «Rigveda» - the Great Beginning of Indian Science and Culture. Rigveda. Mandals I-IV / Trans. T. Ya. Elizarenkova. Moscow: Nauka, 1989, 426-543 [in Russian].
4. Zakharova, E. Yu. (2000). Reflection of the Main Indo-European Myth in the Carved Pictorial Tradition. Interaction and Development of Ancient Cultures of the Southern Borderlands of Europe and Asia. Saratov, 125-127 [in Russian].
5. Zakharova, E. Yu. (2000). Vessels with the Signs of the Carved Community of the Late Bronze Age. Voronezh: Central Black Earth Book Publishing House [in Russian].
6. Kuzmina, E. E. (1986). The Oldest Cattlemen from the Urals to the Tien Shan. Frunze: Ilim [in Russian].
7. Otroschenko, V. V., & Korpusova, V. M. (2003). Swastika in Sign Systems of the Copper Bronze [in Ukrainian] Age in Ukraine. *Magisterium*. Kyiv: Publishing House "KM Academy", 11, 13-18 [in Ukrainian].
8. Petrov, F. I. (2006). The Traditional World view of the Peoples of Steppe Eurasia. Chelyabinsk: Crocus [in Russian].
9. Poshyvailo, O. (1993). Ethnography of Ukrainian Pottery. Kyiv: Molod [in Ukrainian].
10. The Rigveda. Mandals I-IV. (1989). (T. Ya. Elizarenkova, Trans.). Moscow: Nauka [in Russian].
11. The Rigveda. Mandalas V-VIII. (1995). (T. Ya. Elizarenkova, Trans.). Moscow: Nauka [in Russian].
12. The Rigveda. Mandalas IX-X. (1999). (T. Ya. Elizarenkova, Trans.). Moscow: Nauka [in Russian].
13. Shilov, Yu. A. (1995). The Ancestral Home of the Aryans: History, Rites and Myths. Kyiv : SINTO [in Russian].
14. Shcherban, A. L. (2016). Semantics of the Ornamentation of Utensils of the Neolithic Community of Pit and Comb Ceramics from the Territory of Ukraine. *Current issues of Cultural Studies: Almanac of the Athena Scientific Society of the Department of Culturology and Museology*. 16. Rivne: RGDU, 165-171 [in Ukrainian].
15. Shcherban, A. L. (2017). Transformation of Ornamentation of Ceramics in the Traditional Culture of the Left Bank of Ukraine (the End of the VII Millennium BC - XIX Century). Kharkiv: Publisher Oleksandr Savchuk [in Ukrainian].



*Гродська Еліна Борисівна,  
старший викладач  
Одеського національного політехнічного університету  
grodskaelina@gmail.com*

## **ЧОТИРИ ХВИЛІ ПЕРЕСЕЛЕНСЬКОГО РУХУ УКРАЇНЦІВ: СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРИЧИНИ ТА ОСОБЛИВОСТІ ДІАСПОРИ**

**Мета роботи** – дослідити історичні процеси складання українських діаспоральних спільнот в країнах далекого зарубіжжя в світлі розширення географічних ареалів їх поширення, проаналізувати, що унаслідок різних причин політичного та соціально-економічного характеру протягом чотирьох хвиль переселенського руху формування українських діаспор набуло певних особливостей, зокрема це стосується сучасної, четвертої хвилі еміграції. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні загального наукового принципу об'єктивності; аналітичного, культурологічного та компаративного методів у дослідженні особливостей формування українських діаспор, а також у виявленні на цьому тлі соціокультурних особливостей сучасної еміграційної хвилі. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні особливостей формування нової сучасної діаспори з її головним функціональним навантаженням, тобто збереженням культурної ідентичності. Обґрунтовується переростання зовнішніх міграцій українців в українські діаспорні громади в країнах далекого зарубіжжя. **Висновки.** Встановлено причини та наслідки чотирьох міграційних хвиль українців в країни далекого зарубіжжя. Акцентовано увагу на дослідженні четвертої міграційної хвилі. В контексті розгляду закордонного досвіду варто підсумувати, що з огляду на поступове «освоєння» основних функцій діаспори четверта хвиля української трудової міграції у певній послідовності перетворюється на новітню еміграцію, що має свої особливості, а саме: розгортається в умовах глобалізаційних процесів, є трудовою за своїм характером і європейською за спрямованістю; є частково нелегальною та має особливу гендерну структуру. Таким чином, можна простежити формування нової сучасної діаспори з її головним функціональним навантаженням, тобто збереженням культурної ідентичності.

**Ключові слова:** українська діаспора, економічна міграція, українська еміграція, діаспорні громади, хвилі міграції.

*Гродская Элина Борисовна, старший преподаватель Одесского национального политехнического университета*

### **Четыре волны переселенческого движения украинцев: социокультурные причины и особенности диаспоры**

**Цель работы** – исследовать исторические процессы формирования украинских диаспоральных сообществ в странах дальнего зарубежья в свете расширения географических ареалов их распространения. Проанализировать, что вследствие различных причин политического и социально-экономического характера в течение четырех волн переселенческого движения формирование украинских диаспор приобрело определенные особенности, в частности это касается современной, четвертой волны эмиграции. **Методология** исследования основана на применении общего научного принципа объективности; аналитического, культурологического и сравнительного методов в исследовании особенностей формирования украинских диаспор, а также в выявлении на этом фоне социокультурных особенностей современной эмиграционной волны. **Научная новизна** работы заключается в выявлении особенностей формирования новой современной украинской диаспоры с ее главной функциональной нагрузкой, то есть сохранением культурной идентичности. Обосновывается перерастание внешних миграций украинцев в украинские диаспорные общины в странах дальнего зарубежья. **Выводы.** Установлены причины и последствия четырех миграционных волн украинцев в страны дальнего зарубежья. Акцентировано внимание на исследовании четвертой миграционной волны. В контексте рассмотрения зарубежного опыта стоит подытожить, что, учитывая постепенное «освоение» основных функций диаспоры, четвертая волна украинской трудовой миграции в определенной последовательности превращается в новую эмиграцию, которая имеет свои особенности, а именно: разворачивается в условиях глобализационных процессов, является трудовой по своему характеру и европейской по направленности; является частично нелегальной и имеет особую гендерную структуру. Таким образом, можно проследить формирование новой современной диаспоры с ее главной функциональной нагрузкой, то есть сохранением культурной идентичности.

**Ключевые слова:** украинская диаспора, экономическая миграция, украинская эмиграция, диаспорные общины, волны миграции.

*Grodzka Elina, Lecturer, Odessa National Polytechnic University*

### **Four waves of the resettlement movement of ukrainians: causes and consequences**

**Purpose of Article.** The goal of the work is to investigate the historical processes of the formation of Ukrainian diaspora communities in the far abroad countries in the light of the expansion of geographical distribution areas. The research analyzes various reasons of political and socio-economic nature during the four waves of the resettlement movement, the formation of Ukrainian Diasporas acquired specific features, in particular, this concerns the current, fourth wave of emigration. **The methodology** of the research is based on the application of the general scientific principle of objectivity; analytical, cultural studies, and comparative methods in studying the peculiarities of

the formation of Ukrainian Diasporas, as well as in revealing the socio-cultural features of the new emigration wave against this background. **The scientific novelty** of the work is to identify the characteristics of the formation of a new modern Ukrainian diaspora with its main functional load, that is, the preservation of cultural identity. The outgrowth of external migrations of Ukrainians into the Ukrainian diaspora communities in countries far abroad is justified. **Conclusions.** The causes and consequences of the four migration waves of Ukrainians in nations far abroad have been established. Attention is focused on the study of the fourth migration wave. In the context of consideration of foreign experience, it should be summed up that, taking into account the gradual "mastering" of the essential functions of the diaspora, the fourth wave of Ukrainian labor migration is transformed into a new emigration in a particular sequence, which has its own peculiarities, namely: unfolding in the conditions of globalization processes, is labor in nature And European in orientation; Is partially illegal and has a particular gender structure. Thus, it is possible to trace the formation of a new modern diaspora with its main functional load, that is, the preservation of cultural identity.

**Key words:** Ukrainian diaspora, economic migration, Ukrainian emigration, diaspora communities, migration waves.

Актуальність теми дослідження. На нинішньому етапі особливий інтерес для наукового знання представляє вивчення різних етапів історії еміграції етнічної української спільноти в світлі розширення географічних ареалів її поширення, особливо в тих країнах, в яких не було, або були малочисельні згромадження українців.

Особливої ваги набувають питання функції суспільства як носія символічних культурних програм, яке може відтворюватися і розвиватися лише за умов збереження, взаємодії етносів, які є його складовими. Це можна простежити через такі процеси, як утвердження нових групових ідентичностей, зростання міграційних потоків та впливів діаспори.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Одним з найбільш солідних досліджень з історії української діаспори є колективна праця українських вчених «Закордонні українці» [5]. У цьому дослідженні міститься інформація про причини еміграції з України на різних етапах її історії, короткі відомості про стан українських спільнот в країнах далекого зарубіжжя.

У виданому в серії «Народи і культури» томі «Українці» [4], розглядаються проблеми походження українців, їх етнічна історія, антропологічний вигляд. Для даного дослідження становить інтерес розділ «Українці в далекому зарубіжжі», де висвітлюються питання розміщення та формування українського етносу.

Мета роботи – дослідити історичні процесі складання українських діаспоральних спільнот в країнах далекого зарубіжжя в світлі розширення географічних ареалів їх поширення, проаналізувати, що унаслідок різних причин політичного та соціально-економічного характеру протягом чотирьох хвиль переселенського руху формування українських діаспор набуло певних особливостей, зокрема це стосується сучасної, четвертої хвилі еміграції

Виклад основного матеріалу. Дослідники визначають чотири хвилі переселенського руху в історії української еміграції. Початок першої хвилі еміграції українців припадає на 70-і роки XIX ст. Особливістю тогочасного міграційного руху українців було те, що охопив він майже усю сучасну територію України, яка на той час перебувала під владою Австро-Угорської та Російської імперій. Відповідно, ті люди, які проживали на західних теренах країни, що перебували під контролем Австро-Угорщини, вибирали західні країни за місце свого міграційного притулку. Серед цих країн на перше місце виходили такі як Бразилія, Канада, США. Натомість ті, що знаходилися на східних територіях, емігрували на Схід, в азійську частину материка, тобто в сторону Казахстану та Середньої Азії. Для сьогоднішніх дослідників дуже важко визначити точну цифру тих, що виїхали в ті часи поза межі рідної землі, оскільки багато українців проходили через митниці як поляки, австрійці, угорці, росіяни або ж під більш специфічними назвами русинів, галичан, лемків тощо. Декотрі навіть вказували замість національності своє віросповідання. Однак, не підлягає сумніву, що статистика тих, що виїхали в часі першої міграційної хвилі вимірюється сотнями тисяч.

Перша міграційна хвиля була спричинена передовсім важким економічним становищем, через те її називають економічною еміграцією. Тяжка соціально-економічна ситуація на тогочасних українських землях проявлялася в тому, що селяни, хоча були звільнені (1848 рік) від обов'язку кріпосного права (на території Австро-Угорщини – від 1848 року, в Російській імперії – від 1861 року), не мали достатньої кількості землі, щоб прогодувати свої багатодітні родини.

Першим українським емігрантом у США вважається Андрій Гончаренко, походженням з Київщини, колишній чернець Києво-Печерської лаври, який брав участь у антикріпаському русі і зазнав переслідувань. 1 січня 1865 року він прибув до Бостона, потім переселився до Нью-Йорка, Сан-Франциско. Сполучені Штати Америки можна вважати найпершою країною, що в 1870-х роках приваблювала значні групи українських переселенців [6;1]. Саме того року декілька десятків українців із Закарпаття приїхали до Пенсильванії. Цей процес поширився у 90-і роки XIX століття. Деякі українці їхали до Латинської Америки – до Бразилії, Аргентини. В цей же час почалося масове переселення до США і Канади, а також до Австралії, Нової Зеландії, країн Тихого океану і Далекого

Сходу. Масштаби еміграції у різних дослідників мають різні дані. Так, В.М. Кабузан і Н.В. Чорна[6] доводять, що з кінця XIX століття і до 1920 року українська еміграція до США становила 256,1 тисяч чоловік, в тому числі: з Австро-Угорщини – 235 тисяч, а з Росії – 5,4. Розпочавшись у 1891 році, еміграція з Галичини до Канади набула масового характеру з 1894 року, а з Буковини – з 1903 року. Загальна чисельність емігрантів у Канаді з кінця XIX століття і 1920 року становила 135 тисяч чоловік. За цей час до Бразилії виїхало 47,3 тисячі, а до Аргентини – 15 тисяч.

Приїхавши на нові місця поселення, українці намагалися селитися разом. Таким чином, особливо на території Бразилії і частково Канади, виникли середовища закритого типу, де розмовною мовою і далі залишалася українська. Культурно-просвітницьке життя на нових територіях носило переважно локальний характер. Однією з основних труднощів в комунікації між різними спільнотами ставали великі відстані, які доводилося долати. Єдиним стабільним чинником, що поєднував людей першої хвилі еміграції в одну національно-духовну спільноту, була церква[9].

Перша світова війна, а потім революція 1917 року викликали другу хвилю емігрантів, причиною якої стали повоєнні роки та революційні наслідки, незгода з існуючим політичним ладом. Це була більшою мірою політична еміграція. Але характерним явищем у 20-і роки XX століття стає рееміграція, коли з надією на розбудову незалежної держави в Україну повернулися такі видатні політичні діячі свого часу як Володимир Винниченко і Михайло Грушевський. Прикладом рееміграції є також повернення на Одещину емігрантів із Канади у 1922 році. Їх було більше 100 чоловік, вони об'єдналися і утворили зразкову комуну. Історичні події, пов'язані із „сталінськими” часами, змусили частину з них повернутися до Канади, а частину було репресовано. Досить не просто визначити точну кількість українських емігрантів, що виїхали під час другої хвилі. Найбільш прийнятною цифрою міжвоєнної еміграції до США та Канади вважається 160 тисяч осіб, 60 тисяч з яких оселилися в Канаді. За даними дослідників в цей же період до Аргентини також прибуло майже 120 тисяч українців. Певні групи оселилися в Бразилії, Уругваї, Парагваї [5; 7]. Всього в міжвоєнний період західно-українські землі залишили майже 300 тисяч емігрантів.

Політична складова другої хвилі українського міграційного руху стала певним фундаментом, на якому будувалася українська свідомість на чужині. Проявом цієї свідомості стала поява багатьох громадських та культурно-освітніх установ. Великим досягненням стало заснування кількох українських вищих навчальних закладів та науково-дослідних інституцій. Окрім США, Канади та Бразилії, головними центрами другої хвилі української еміграції стали Польща, Чехословаччина, Німеччина [4; 6] та Франція [5; 7].

Причиною третьої хвилі еміграції стала Друга світова війна. Переселення українців почалося наприкінці війни. На відміну від перших двох, ця еміграція вважається майже суто політичною. У роки війни 5 мільйонів українців було вивезено фашистськими окупаційними властями до Німеччини. Після перемоги 310 тисяч українців опинилися у становищі біженців або „переміщених осіб”. Вони боялися повертатися на батьківщину, і тому їх проблемами опікувались міжнародні організації, передусім ООН. Внаслідок чого за період з 1947 по 1953 роки до Канади прибуло 30 тисяч, до США – 80 тисяч [12], Великобританії – 35 тисяч, Австралії – 20 тисяч, Бразилії – 7 тисяч, Аргентини – 6 тисяч, Франції – 10 тисяч. Всього 90% біженців було розселено по країнах світу до 1950 року. У повоєнні часи поповнення емігрантів відбулося за рахунок виїзду дисидентів та одруження з іноземцями. Всього до 1989 року виїхало 40 тисяч осіб, частина з яких переселилась до Ізраїлю з подальшим переїздом до Канади і США. Отже, в історії українського народу еміграція відіграє досить велику роль. За межами України утворилися етнічні групи наших співвітчизників, дружні зв'язки з якими є невід'ємною умовою функціонування різноманітних сфер розвитку української нації, насамперед, це – наука, культура, економіка.

Слід відзначити, що третя хвиля української еміграції стала найчисельнішою. Так, до Канади за період з 1947 по 1953 роки прибуло понад 30 тисяч переміщених осіб українського походження. Передбачалося, що вони працюватимуть у таких галузях як сільське господарство, гірничодобувна промисловість і лісорозробки. Українська діаспора в Канаді створила сильну громадську та релігійну спільноту - Конгрес українців Канади, який є членом Світового конгресу українців.

Політична і вимушена за своїм характером третя хвиля української еміграції увібрала в себе в основному людей освічених і свідомих, які до сьогодні багато в чому допомагають своїй історичній Батьківщині.

Четверта міграційна хвиля українців є явищем, яке можемо спостерігати на власні очі. Адекватно і однозначно оцінити її є досить важко, оскільки вона ще не завершилася, а навіть навпаки, проявляє щораз більшу тенденцію до зростання. У порівнянні з усіма попередніми хвилями, вона є дуже подібною до першої, оскільки основною причиною виїзду багатьох стала тяжка економічна ситуація в країні. Без сумніву четверта міграційна хвиля є економічною. Саму ж сучасну

українську еміграцію провідні світові аналітики чітко окреслюють як трудову, тобто таку, у якій на перший план серед пріоритетних цілей виходить пошук праці.

Коли мова йде про часові рамки четвертої хвилі української еміграції, то вона розпочинається з відновлення Україною незалежності у 1991 році. Протягом самого періоду незалежності український еміграційний процес рухався у двох напрямках – європейському та східно-азійському. Роками, у яких еміграційна активність сягала свого кульмінаційного піку, стали 1996 р. та 2000 р.. У 2004 році, після подій, пов'язаних з Помаранчевою революцією, міграційний потік дещо зупинився, навіть подавав оптимістичні знаки на суттєве зменшення. Проте згодом ситуація повернулася до попереднього стану. На дану пору соціологи стверджують, що міграційний потік українців, особливо в європейському напрямку, надалі існує. Можливо з меншою динамікою, але стабільно.

З огляду на таку складну статистичну ситуацію, сучасні вітчизняні та закордонні наукові дослідження, вивчаючи феномен сучасної української міграції, спираються не тільки на офіційні статистичні дані, але також на експертні оцінки та прогнози. Працівник Інституту народознавства НАН України Ігор Марков [8], який очолював проект «Карітас» України по комплексному вивченню української трудової міграції, зауважує, що за різними офіційними і неофіційними даними загальна кількість сучасних українських трудових мігрантів становить від 2 до 7 мільйонів.

Сучасна українська міграція у своїй більшості зосереджена на європейському континенті. Якщо на початку 90-х років бажаними країнами виїзду були Канада та США, то згодом, а точніше після 1996 року, міграційний рух українців набирає щораз більших обертів в країнах Європи. Потужний міграційний фактор навіть змусив не один уряд Європи переглянути свою міграційну політику.

Тож, коли йдеться про географію поширення українських мігрантів в Європі, то, згідно експертних даних, однією з перших країн, де з'явилися українські трудові мігранти, була Греція. Після неї розпочався рух у глиб материка – в Італію, Іспанію та Португалію. З покращенням економічної ситуації в близьких нам країнах Східної Європи, Чехії та Польщі, український міграційний рух і там знайшов своє місце. На даний час, карта українського емігрантства поширюється рівно ж на країни Прибалтики, Ізраїль, Ірландію.

У географії поширення сучасного українського емігрантства великим попитом користуються такі країни як Англія, Франція, Німеччина. Пов'язано це з багатьма чинниками, в першу чергу – з належною оплатою праці, медичним страхуванням та соціальними стандартами. Проте, відсоток українських мігрантів, який потрапляє в ці країни, є досить низьким, оскільки на перешкоді стоять досить суворі законодавчі вимоги та імміграційні обмеження. Характерним для нової хвилі еміграції є те, що не всі переселенці офіційно емігрували за кордон, частина з них перебуває там нелегально.

Цікавою виглядає ситуація з гендерним критерієм. Не є секретом, що в цьому випадку багато фахівців стверджують, а навіть б'ють на сполох, що сучасна українська міграція є в більшості жіночою. Яскравим прикладом може бути Італія [10], де жіноцтво складає майже 80% з усього числа українських мігрантів. Така ситуація пов'язана в першу чергу з наявністю жіночої праці в цій країні. Певною протилежністю характеризується Іспанія [11]. Тут, майже від самого початку є помітною сімейна міграція. За таких умов збереження сімейної єдності є справою простішою, а виховання дітей – більш ефективним.

Слід відзначити, що сучасна діаспора зростає в умовах глобалізаційної культури (про це докладніше у таких статтях [2; 3]), Крім іншого, це дає можливість, використовуючи переваги засобів масової комунікації, більш плідно налагоджувати та розповсюджувати культурно-просвітницьку і культурно-адаптаційну роботу: громадські організації трудових мігрантів розбудовують структуру товариств, спілок, налагоджують видавничу діяльність, функціонування музичних і танцювальних колективів, театральних труп, спортивних команд. Діяльність громадських організацій полягає не тільки в правовій, економічній допомозі та захисті трудових мігрантів, а спрямована на вибудовування міцної діаспорної спільноти українців, де разом з культурно-просвітницькою та інформативною роботою закладають підмурівок тривкої діаспори, в середовищі якої зберігають, відтворюють та реалізують українську культурну ідентичність.

Наукова новизна роботи полягає у виявленні особливостей формування нової сучасної діаспори з її головним функціональним навантаженням, тобто збереженням культурної ідентичності. Обґрунтовується переростання зовнішніх міграцій українців в українські діаспорні громади в країнах далекого зарубіжжя.

Висновки. В результаті проведеного дослідження можна дійти висновків, що унаслідок різних причин політичного та соціально-економічного характеру протягом чотирьох хвиль переселенського руху в історії української еміграції склалися різноманітні діаспорні формації.

Ми спробували продемонструвати, що перша міграційна хвиля була спричинена важким економічним становищем, через те її називають економічною еміграцією і єдиним стабільним чинником, який поєднував людей першої хвилі еміграції в одну національно-духовну спільноту, була церква. Друга хвиля емігрантів – політична еміграція, яка стала певним фундаментом, на якому будувалася українська свідомість на чужині. Проявом цієї свідомості стала поява багатьох

громадських та культурно-освітніх установ. Слід відзначити, що причиною третьої хвилі еміграції стала Друга світова війна. В цей період українська діаспора в Канаді створила сильну громадську та релігійну спільноту – Конгрес українців Канади, який є членом Світового конгресу українців.

Одним із завдань дослідження стало вивчення четвертої міграційної хвилі українців. Сучасну українську еміграцію провідні світові аналітики чітко окреслюють як трудову, тобто таку, у якій на перший план серед пріоритетних цілей виходить пошук праці. Потужний міграційний фактор навіть змусив не один уряд Європи переглянути свою міграційну політику. В контексті розгляду закордонного досвіду варто підсумувати, що з огляду на поступове «освоєння» основних функцій діаспори, четверта хвиля української трудової міграції у певній послідовності перетворюється на новітню еміграцію, що формує сучасну діаспору з функціональним навантаженням, тобто збереження культурної ідентичності. Слід зазначити, що вона має свої особливості, а саме: розгортається в умовах глобалізаційних процесів, є трудовою за своїм характером і європейською за спрямованістю; є частково нелегальною та має особливу гендерну структуру тощо.

### *Література*

1. Віднянський С., Петрище П. Політична діяльність закарпатської еміграції в США наприкінці 19-го – на початку 20-го ст. та її вплив на долю рідного краю/ С. Віднянський, П. Петрище // Українська діаспора. –К.; Чикаго, 1993. –№ 4. – С. 11-12.
- 2.Гродська Е.Б. Глобалізація і культурна ідентичність: два вектори глобалізаційних процесів. / Е.Б.Гродська// Інтернаука.-2017.-№3- С. 99-101.
3. Гродська Е.Б. Політика культурної дипломатії мовою мистецтва та культури: українська діаспора у сучасній Іспанії/ Е.Б.Гродська// Молодий вчений.-2017.- №4- С. 33-35.
4. Евтух В. Б., Каминский Е. Е, Ковальчук Е. А. и др. Украинцы в дальнем зарубежье / В. Б. Евтух, Е. Е Каминский и др. // Украинцы. - М.: Наука, 2000. С. 81–94.
5. Зарубіжні українці. Довідник / Я. Балан. - К.: Україна, 1991. 252 с.
6. Кабузан В.М., Чорна Н.В. Заокеанська міграція слов'ян XIX –на початку XX ст./ В.М. Кабузан, Н.В. Чорна // Народна творчість та етнографія. – 1989. – № 6. – С. 3–14.
7. Качараба С.П. Еміграція з Західної України: (1919–1939). –Л.: Львівський нац. Ун-т ім. І. Франка, 2003. – 416 с.
8. На роздоріжжі. Аналітичні матеріали комплексного дослідження процесів української трудової міграції (країни Європейського Союзу і Російська Федерація) / Під ред. Ігоря Маркова. – Л.: Карітас, 2009. – 259 с.
9. Нитобург Э.Л. Из истории русских общин в американском городе/ Э.Л. Нитобург // Этнографическое обозрение. – 2005. – № 2. –С. 120–134.
10. Одинець С. Жіноча міграція – один з найцікавіших і найглибших феноменів нашого часу/ С. Одинець //Духовність.-2014-[Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.dukhovnist.in.ua/uk/iniatsiyvy/17-ukraina/560-svitlana-odynets-zhinocha-mihratsiia-odyn-z-naitsikavishykh-i-naihlybshykh-fenomeniv-nashoho-chasu>
- 11.Українці в Іспанії. [Електронний ресурс]. – Режим доступу:<http://ucranianosennmadrid.com/blog/tvorche-obednannya-nashe-slovo-prezentuvalo-almanah>
12. Magocsi P.R. Ukrainians // Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups. –Cambridge: Belknap Press of Harvard University, 2002. – С. 998–999.

### *Referenses*

1. Vidnyans'kyu S., Petryshche P. (1993). Political activity of Carpathian migration in the US in the late 19th - early 20th century and its impact on the fate of their native land. Ukrainian diaspora [in Ukrainian].
2. Grodska E.B. (2017). The globalization and cultural identity: two vectors of the processes of globalization. Internauka, [in Ukrainian].
3. Grodska E.B. (2017). The policy of cultural diplomacy in the language of art and culture: Ukrainian diaspora in modern Spain. Molodyy vchenyy [in Ukrainian].
4. Evtukh V. B., Kamynskyy E. E, Koval'chuk E. A. y dr.(2000) Ukrainians in the far abroad. M., Nauka [in Russian].
5. Zarubizhni ukrayintsi. Dovidnyk. (1991). Ya. Balan. K.,Ukraine [in Ukrainian].
6. Kabuzan V.M., Chorna N.V. (1989). Overseas migration of Slavs XIX -the beginning of XX century. Folk art and ethnography, 6, p. 3–14. [in Ukrainian].
7. Kacharaba S.P. (2003). Emigration from Western Ukraine: (1919-1939). L., University of Lviv [in Ukrainian].
8. At the crossroads. Analysis of complex research processes of Ukrainian migration (the European Union and the Russian Federation).(2009). Ed. by I. Markov. L., Caritas [in Ukrainian].
9. Nytoburgh Э.L. (2005). From the history of Russian communities in the American city. Ethnographic Review, 2, 120–134. [in Russian].
10. Odynets' S. (2014). Female migration - one of the most interesting and the deepest phenomena of our time. - [Electronic resource]. – Retrieved from <http://www.dukhovnist.in.ua/uk/iniatsiyvy/17-ukraina/560-svitlana-odynets-zhinocha-mihratsiia-odyn-z-naitsikavishykh-i-naihlybshykh-fenomeniv-nashoho-chasu>
11. Ukrainians in Spain. -[Electronic resource]. – Retrieved from <http://ucranianosennmadrid.com/blog/tvorche-obednannya-nashe-slovo-prezentuvalo-almanah>
12. Magocsi P.R.(2002). Ukrainians. Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups. Cambridge, Belknap Press of Harvard University, p. 998–999. [in English]

*Данник Катерина Олександрівна,  
аспірант Київського національного  
університету культури і мистецтв  
katlina17@gmail.com*

## ХАЧКАРИ – САМОБУТНІ ПАМ'ЯТНИКИ ВІРМЕНСЬКОГО НАРОДУ

**Мета роботи.** Дослідження присвячене характеристиці каменерізного мистецтва вірмен, розкриттю його витоків, особливостей побутування хачкарів на автохтонній території й в межах України. **Методологія** дослідження полягає у історико-порівняльному аналізі вірменських пам'яток сакрального мистецтва від давнини до наших днів. Для збору первинної інформації про хачкари було використано метод інтерв'ювання та анкетування духовних пастирів вірменських церков різних областей України. **Наукова новизна.** Вперше обстежені, систематизовані й описані сучасні хачкари України. **Висновки.** Виявлено, що хачкари відігравали важливу роль у християнізації Вірменії. Простежено історичні етапи типологічного розвитку хачкарів. Вперше задокументовано усі відомі освячені хачкари (окрім надгробних), що зведені в Україні за роки незалежності. Доведено, що в Україні широко представлено сакральне мистецтво хачкарів, яке заслуговує подальшого наукового аналізу у контексті явищ і процесів міжетнічної культурної взаємодії.

**Ключові слова:** вірмени, культура, етнос, мистецтво, хачкар, сакральна скульптура, вірменська архітектура, декоративний орнамент.

*Данник Катерина Александровна, аспирант Киевского национального университета культуры и искусств*

### **Хачкары – самобытные памятники армянского народа**

**Цель работы.** Исследование посвящено характеристике каменерезного искусства армян, раскрытию его истоков, особенностей существования хачкаров на автохтонной территории и в пределах Украины. **Методология исследования** заключается в историко-сравнительном анализе армянских памятников сакрального искусства от древности до наших дней. Для сбора первичной информации о хачкарах был использован метод интервьюирования и анкетирования духовных пастырей армянских церквей разных областей Украины. **Научная новизна.** Впервые обследованы, систематизированы и описаны современные хачкары Украины. **Выводы.** Выявлено, что хачкары играли важную роль в христианизации Армении. Прослежены исторические этапы типологического развития хачкаров. Впервые задокументированы все известные освященные хачкары (кроме надгробных), возведенные на Украине за годы независимости. Доказано, что на Украине широко представлено сакральное искусство хачкаров, которое заслуживает дальнейшего научного анализа в контексте явлений и процессов межэтнического культурного взаимодействия.

**Ключевые слова:** армяне, культура, этнос, искусство, хачкар, сакральная скульптура, армянская архитектура, декоративный орнамент.

*Dannyk Kateryna, postgraduate Kiev National University of Culture and Arts*

### **Khachkar - original monument of the armenian people**

**Purpose of Research.** The research is devoted to the characterization stone-carving art of Armenians, to revealing its sources, existence of cross-stones features on the indigenous territories and in Ukraine. **Methodology.** The research methodology had been conducted historical and comparative analysis of Armenian monuments of sacred art from antiquity to the present day. To collect initial information on the cross-stones method the author has used interviews and questionnaires of spiritual leaders of Armenian churches in different regions of Ukraine. **Scientific Novelty.** The first time in Ukraine the author has examined, systematized and described modern Khachkars. **Conclusions.** The author has made the following conclusions. Khachkars played an important role in the Christianization of Armenia. The historical stages of typological cross stones were researched. The author is the first who has documented all known sanctified Khachkars (except gravestones), which are in Ukraine since independence. The author has proved that in Ukraine the sacred art cross stones are widely represented and they deserves further scientific analysis in the context of the phenomena and processes of inter-cultural interaction.

**Key words:** Armenians, culture, ethnicity, art, Khachkar, sacred sculptures, Armenian architecture, decorative ornament.

Актуальність теми дослідження. Проблематика даного дослідження пов'язана зі збереженням та збагаченням скарбниці історико-культурних пам'яток України та потребою в плідній міжетнічній взаємодії з метою загальнодержавного розвитку. Узята до уваги самобутня пам'ятка вірменського народу, широко представлена в Україні, і є унікальним зразком сакрального мистецтва.

Мета роботи пов'язана з висвітленням зразків сакральної пам'ятки каменерізного мистецтва вірмен в межах сучасної України.

Виклад основного матеріалу. Вірменія – гірська країна, основним матеріалом для творчості якої виступає камінь. Вірменський туф оспівується у багатьох поетичних творах. Дивовижний камінь,

що інколи символізує місто Єреван, яке ще називають «рожевим містом» за кольором каменю, згадує у своїй прозі й український письменник В. Гроссман [5]. Вірменська поезія порівнює каменярів з композиторами, що змушують камені співати. Одним із кращих зразків вірменської кам'яної скульптури є хачкар, що дослівно перекладається як кам'яний хрест (хач – хрест, кар – камінь). Хачкар має вигляд меморіальної кам'яної плити з різьбленим хрестом на лицьовій стороні, що супроводжується орнаментами [13, 27]. Щирими поетичними рядками оспівує хачкари український поет Б. Чічібабін, порівнюючи їх з одного боку з неземними речами, а з іншого – ототожнюючи з вираженням національного вірменського духу [3, 47].

Хачкар привертав увагу багатьох вчених, серед яких: А. Якобсон [14] (висвітлив історичні аспекти формування архітектурної пластики хачкарів), В. Казарян (здійснив ґрунтовний аналіз витоків і генезису хрест-каменів) [9], А. Довлатбекян (простежив розвиток мистецтва хачкарів і їх художніх) [7], тощо. Хачкари в Україні досліджували такі науковці: Я. Дашкевич (хачкари Львова та Кам'янця-Подільського)[6], І. Гаюк (виявлення пам'яток матеріальної культури в музейних фондах України)[7], Т. Саргсян (в контексті комплексного монастиря Сурб Хач) [13], А. Байтбурський (хачкари та розписи вірменського храму Знамення Божої Матері у Грушівці) [2], А. Гаврилова (хачкари з фондів Феодосійського краєзнавчого музею), М. Арсенян (аналіз хачкарів в Україні з точки зору храмової архітектури)[4].

Мистецтво створення хачкарів у 2010 р. включено у репрезентативний список ЮНЕСКО з нематеріальної культурної спадщини людства. Розмаїття вірменських етнічних орнаментів і візерунків, поряд із християнською тематикою створюють унікальний витвір мистецтва, що несучи сакральний характер, виконує також роль окраси місцевості. А. Якобсон зазначає що у Вірменії хрест-камені цінні для істориків важливими написами і як унікальне досягнення вірменського монументального мистецтва. Вчений підкреслює, що хачкари зі своїм багатом декором є явищем специфічно вірменським, незнайомим навіть сусідній Грузії [14, 8].

Новизна дослідження полягає у висвітленні та територіальному розмежуванні хачкарів, що були зведені в незалежній Україні.

Для розуміння витоків культури хачкарів варто проаналізувати період зародження християнства у Вірменії. Язичницький період у Вірменії мав ряд особливостей, які ускладнювали зародження християнської релігії. Однак, зважаючи на те, що Вірменія – перша країна в світі, що прийняла християнство як державну релігію в 301 році, можна зазначити, що діяльність по залученню до нової релігії була досить ефективною. Вагому роль в розповсюдженні християнства серед вірменського населення відігравали хачкари, що значно видозмінювались з плином часу. По-перше, через язичницькі традиції, які передбачали поклоніння під відкритим небом, неофітів лякали закриті храми, що унеможливлювало проведення християнських служб в церкві. Розміщення хачкарів поза храмом сприяло християнізації суспільства. По-друге, вірменська церква популяризувала зображення хреста без розп'яття, зважаючи на те що страта через розп'яття вважалась ганебною, а неофітам важко було сприйняти одночасно могутнього бога, який пішовши на самопожертву дозволив себе розп'яти. Для того щоб неписьменна людина краще розуміла біблійні події, на стінах храмів а також на хачкарах переважали зображення цих подій. По-третє, завдяки давній звичці язичників поклонятись дерев'яним та кам'яним божествам, хачкар не сприймався ними як щось нове і незвичне [11].

Як правило усі хачкари повернуті на захід та мають обов'язковий елемент – зображення хреста. Існує різниця між зображеннями хрестів православної, католицької та вірменської апостольської церков. православний хрест окрім горизонтальної і вертикальної риски містить меншу горизонтальну риску, що розміщена зверху і ще одна знизу, спрямована донизу. Верхня риска означає місце напису Понтієм Пілатом «Ісус Назаритянин – цар юдеїв». Нижня риска позначає місце, де були розп'яті ноги Христа. Канонічний католицький хрест зображується з розп'яттям, що символізує страждання, самопожертвування, муки та жертвовність Христа. Канонічний вірменський апостольський хрест має лише дві риски, тому що вірмени вклоняються хресту без розп'яття, маючи на увазі Христа, що вже вознісся з хреста.

Стели з зображенням християнських святих поступово заміняли язичницькі святині. На стовпах і колонах вже у V-VIII ст. зображувались об'ємні хрести, які А. Довлатбекян називає прототипом сучасних хачкарів [7, 11]. Перший надписаний хачкар, що дійшов до нашого часу, датований 879 р. був зведений царицею Катраніде і зараз знаходиться в язичницькому храмі сонця Гарні. Процес еволюції хачкару привнесив в його вигляд і зміст нові значення. В ранньохристиянській Вірменії хрест-камінь мав вигляд рівнобічного хреста в межах кола, що розміщувався як окремий пам'ятник або як вбудовувався в стіни храму. Хрест означав сонце, промені якого освітлюють рослини і тварин, що стало передумовою сучасного вигляду хачкару. У IV-V ст. стели з зображеннями хреста почали зводити як надгробний чи

присвячений певній події камінь. Протягом X-XIII ст. мистецтво створення хачкару досягло найбільшого розквіту. Розпочинаючи з XIII ст. на хачкарах почали зображувати інші елементи окрім хреста і орнаментів: святих, значні події, тощо (святий Саркіс, святий Геворк, святий Вартан) [9, 432-434]. Розкіш тогочасних хачкарів зумовлена тим, що багаті купці зводили хачкари для своїх померлих родичів, намагаючись зробити надгробок якомога розкішним, щоб показати свої фінансові можливості. Таким чином, на хачкарі не часто зображувався підпис майстра, натомість замовник стели залишав по собі довговічну згадку [10, 31-32]. В середньовіччі існував цілий обряд зведення хачкара. Сьогодні від цього ритуалу залишилось тільки освячення, що може бути виконано лише єпископом. Теперішній ритуал освячення розпочинається омовінням водою та вином і супроводжується читанням псалмів. Після цього промовляються молитви і хачкар освячується віро. Найвідомішими майстрами середньовіччя, що відзначились створенням хачкарів були такі: Вецік, Хачінек Анеци, Сіранес, Момік. Створенням хачкарів займались не лише прості люди, а й священники і навіть єпископи [12].

Щодо мотивів встановлення хачкарів, то їх міг звести будь-який віруючий, і це не суперечило християнській ідеології. Кам'яна стела із зображенням хреста споруджувалась з нагоди багатьох приводів: зокрема, на честь завершення будівництва свійської чи церковної будівлі, війни (на честь перемоги, участі, чи загиблих воїнів), релігійної події (навернення до християнства, містичне видіння). Приводом для встановлення могла бути економічна, адміністративна, суспільна чи навіть особиста подія (закладення садів, нових міст, угода про розподіл кордонів, отримання посади, народження дитини).

Мандруючи, займаючись торгівлею чи тікаючи від загарбників, вірмени опинялись на українських теренах. Продовжуючи давні традиції, переселенці прагнули відтворити своє мистецтво, де б вони не опинились. Численні хачкари збереглись до нашого часу на території монастиря Сурб Хач (що у Старому Криму), у Львові, Кам'янці-Подільському, та в інших осередках, де проживали вірмени. М. Арсенян зазначає, що в Україні є низка вмурованих хачкарів (зокрема, у Львівському вірменському кафедральному соборі Успіння Пресвятої Богородиці, храмів у Грушівці, Білгороді-Дністровському тощо) [1, 30]. Так, вмурований хачкар, що знаходиться у стіні Миколаївської церкви в м. Кам'янці-Подільському (нині належить Московському патріархату), є невеличким кам'яним хрестом (20x25 см) в оточенні рослинного орнаменту. Однак, навіть така пам'ятка є обов'язковим місцем відвідання багатьох вірменських паломників. Таким чином впродовж активного розселення вірмен на українські терени XI-XVII ст., хачкари зводились, чи, інколи навіть приносились з Вірменії.

Новітній етап у житті України розпочався від здобуття незалежності у 1991 році. Цей етап умовно можна назвати початком відродження мистецтва хачкарів в Україні. Враховуючи сакральну мету встановлення хачкарів та їх зовнішній вигляд, закінчення радянської атеїстичної пропаганди сприяло розвитку даного архітектурного напрямку. В умовах культурного відродження України, та завдяки її сприятливій етнорелігійній політиці, з 1994 року спостерігається активізація громадської діяльності вірмен. Ці зрушення призвели до збільшення кількості культурно-релігійних пам'яток. За роки незалежності в Україні було споруджено більше 45 хачкарів (не враховуючи надгробки). За допомогою звернення до Глави Української єпархії Вірменської Апостольської церкви в Україні та наданій ним первинній інформації, автором було досліджено хачкари, їх локацію, призначення, благодійників, та хронологічні дані щодо освячення. Найбільша кількість хачкарів у сучасній Україні зосереджена на сході, півдні та південному сході України, що пов'язано з чисельністю та активністю вірменських громад.

У Києві встановлено три хрест-камені, два з яких знаходяться на території столичної вірменської церкви Србоц Наатакац. Пам'ятку зведено на місці де височітиме собор, а інший хачкар, що стоїть поряд, освячено до дня жалоби за жертвами геноциду у 2015 р. Третій хачкар зведено у 2016 р. у сквері біля Костелу Святого Миколая.

У західному регіоні України хрест-камені зведені в м. Ужгород (освячено в 2015 р. до сотої річниці пам'яті жертв Геноциду), в Чернівцях (до 25-ої річниці землетрусу в Спітаку, споруджено у 2015 р.). Хачкари Львова, переважно знаходяться у дворі Вірменського Кафедрального собору Успіння Пресвятої Богородиці. Перший хрест-камінь привезений до 90-ліття геноциду з Вірменії, та освячений у 2006 р. Другий хачкар встановлено на честь захисників вітчизни у 2016 році.

У Дніпрі знаходяться два хачкари, перший з яких освячено в 2007 р. і встановлено на території церкви ім. святого Григорія Просвітителя в пам'ять про невинних жертв вірменського народу. Другий хрест-камінь споруджено у 2015 р. до столітньої річниці геноциду. Хачкар міста Нікополя, що зведений у 2008 р. та приурочений до дня пам'яті жертв геноциду, 4 січня 2011 року було зруйновано вандалами.



У місті Одеса освячено п'ять хрест-каменів, три з яких датовані 1995 роком. Один – присвячено жертвам землетрусу в Гюмрі (благодійники М. Сукіасян і В. Єраносян). Решта хрест-каменів зведені на честь відкриття вірменської церкви ім. Святого Григорія Просвітителя. Ще два хрест-камені зведено в 1998 та 2015 рр. в пам'ять про жертв Геноциду вірмен.

В Запоріжжі знаходиться два хачкари на теренах церкви святої Богоматері Марії, один з яких присвячений жертвам Геноциду.

У місті Харків освячено два хачкари: перший – встановлено на території вірменського храму 1 липня 2001 р., до дня відзначення 1700-ліття прийняття Вірменією християнства (благодійник – С. Адамян). Другий хачкар зведено у 2015 р. коштом пастви до століття Геноциду вірмен. В міському сквері Полтави зведено хрест-камінь у 2015 р., до 100-річчя пам'яті жертв Геноциду вірмен.

Черкаський хачкар освячено у 2005 р., до 90-ліття жертв Геноциду вірмен. В місті Чернігів хрест-камінь освячено в 2016 р. і встановлено у дворі церкви Різдва Христового до дня Геноциду вірмен. У Кропивницькому хачкар освячено до 100-ліття Геноциду вірмен, у 2015 р.

У 2016 р. встановлено ще два хачкари у с. Райки Бердичівського району, та в м. Славутич (2016 р.).

На сході України освячено дещо більше хачкарів. В місті Святогірськ встановлено два хрест-камені: перший зведено у 2006 р. (в дворі місцевої лаври), а другий виконує функцію надгробка і розміщений біля вірменської каплиці.

У Макіївці встановлено чотири хачкари у 1998 р., що знаходяться на території Святої Вірменської церкви. Перший хрест-камінь – це пам'ятний подарунок від жителів Шираку; другий хачкар – «Аменапркич» (рідкісний вид пам'ятки, яких у Вірменії нараховується лише 3, ще один знаходиться в Україні). Третій хрест-камінь має форму вірменської літери «Е» (вірменською це ім'я Імануїл, означає «Бог з нами»), майстер – К. Калантарян, благодійник С. Асатрян. Ще один хачкар встановлений в пам'ять про жертв Геноциду вірмен. В місті Єнакієво освячено хрест-камінь у 2010 р. від родини Кечіян для члена сім'ї. 24 квітня 2016 р. в Єнакієво освячено ще один хачкар в пам'ять про 100-ліття Геноциду вірмен та невинних жертв на Донбасі.

У місті Шахтарськ встановлено хрест-камінь у 2013 р., присвячений геноциду вірмен (благодійник Н. Сімонян). В Костянтинівці освячено два хачкари: у 2013 р. (благодійник – П. Шгоян) та у 2014 р. (присвячено жертвам землетрусу в Гюмрі 1998 р., благодійник – А. Даніелян). В Луганську встановлено два хрест-камені: у 2006 р. від родини Андріасян своєму родичу, та на місці будівництва церкви.

Хачкар в Маріуполі освячено у 2006 р. (благодійник Г. Яйлоян) в пам'ять про жертв Геноциду, і встановлено у дворі каплиці «Аменайн Србоц». У Миколаєві знаходяться три хрест-камені: перший – присвячений жертвам репресій 1936-1939 рр., другий – до 100-ліття річниці Геноциду вірмен (споруджено у 2015 р.). Третій – присвячений українцям, росіянам, вірменам та іншим невинним жертвам сталінських репресій.

У Хмельницькому хачкари встановлено у 2015 р. до 100-річчя пам'яті жертв Геноциду. В місті Вінниця хрест-камінь встановлено у 2016 р. до дня пам'яті жертв Геноциду. Бережанський хачкар освячено в 2015 р. до 100-ліття річниці Геноциду вірмен. Ще один хачкар встановлено у м. Кам'янець-Подільський, в 2005 р. до 90-річчя пам'яті жертв геноциду вірмен. Хрест-камінь знаходиться на території комплексу Вірменської церкви Святого Миколая.

Відомими художниками та скульпторами міста Іджеван (традиційний осередок килимарства та виготовлення хачкарів) є такі: М. Мхітарян, С. Саркісян, А. Гукасян, А. Давтян, тощо. Переважна більшість сучасних майстрів, що виготовляють хачкари в Україні наслідують давні вірменські традиції. Серед українських майстрів з виготовлення хачкарів варто назвати таких: С. Тігранян (Київ), С. Маргарян (Полтава), В. Даллакян (Полтава), Г. Мартіросян (Харків), Х. Данелян (Київ). Однак, наслідуючи давні традиції, зазвичай і на українських хачкарах ставиться ім'я замовника чи благодійника, дещо рідше – майстра.

Знаковою подією вважаємо виставку вірменських хачкарів на території Національного заповідника «Софія Київська». Дата проведення безкоштовної виставки просто неба – 16. 06. 2017 – 01. 07. 2017 р. За інформацією від вірменської громади, численні хачкари, експоновані в заповіднику, після виставки прямуватимуть до різних міст України, де їх буде свячено та урочисто встановлено. Тобто викладений вище перелік хачкарів є невичерпним, адже у 2018 році буде освячено ще близько 10-ти одиниць. За три дні до виставки хрест-каменів, 13-го червня 2017 р., проведено відкриття ще однієї виставки під назвою «Вірменські ікони України», де представлено більш ніж два десятки репродукцій середньовічних вірменських ікон з різних церков України. Зокрема, центральною позицією є Вірменська Богородиця (її копія прикрашає інтер'єр вірменської Дзвіниці в Кам'янці-Подільському). Така активна увага вірмен до своїх пам'яток стає рушійною силою до подальшої культурної діяльності громад.

За проведеними дослідженнями протягом періоду незалежності в Україні було офіційно освячено більше 45 хачкарів. Будівництво і збереження пам'яток є однією з важливих функцій роботи вірменських культурних товариств. Виявлення хачкарів України, що створені за роки незалежності становить не лише важливий напрямок у пам'ятко охоронній діяльності, а й відображає етно-культурну діяльність вірменської діаспори. На шляху формування України, як демократичної і культурно розвинутої держави, дуже важливо знати, зберігати, й примножувати свої матеріальні та духовні пам'ятки. Перспективність здійсненого дослідження вбачається у виявленні і описі усіх хачкарів (включаючи надгробні) і наданні їм охоронного статусу. Введення у науковий обіг конкретної інформації про плідну діяльність кожної етнічної спільноти збагачує загальнодержавну скарбницю культури України.

### Література

1. Арсенян М. Храмова архітектура вірмен-переселенців на теренах України : дис. ... канд. арх. наук : 18.00.01 / Арсенян Марія Юріївна. – К. : НАОМА, 2015. – 329 с.
2. Байбуртский А. М. Хачкары и росписи позднесредневековой армянской церкви в селе Грушевка (Сала) / А. М. Байбуртский // Исследования по арменистике в Украине. – Симферополь, 2008. – №1. – С. 13–18.
3. В сердце моем болит Армения. Армения в творчестве Бориса Чичибабина. – К.: Издательский дом Дмитрия Бурого, 2017. – 120 с.
4. Гаврилова А. Н. Хачкары из фондов Феодосийского краеведческого музея / А. Н. Гаврилова // Сборник докладов 2-го международного симпозиума по армянскому искусству. – Ереван, 1981. – №3. – С. 95–102.
5. Гроссман В. Из путевых заметок [Электронный ресурс] // Киевская городская библиотека. – Режим доступа: <http://lib.misto.kiev.ua/PROZA/GROSSMAN/dobro.dhtml>. – Назва з екрану. Дата доступу: 01.05.2017
6. Дашкевич Я. Р. Армянские рельефные кресты Львова и Каменец-Подольского XIV-XVII вв. / Я. Р. Дашкевич // Историко-филологический журнал. – Ереван : Изд. Академии наук Армянской ССР, 1980. – № 3. – С. 120–140.
7. Довлатбекян А. Тенденции и традиции развития хачкаров в контексте народной культуры Армении : автореф. дис. на получ. науч. степени канд. искусствования : спец. 17.00.04 / А.А. Довлатбекян. – М.: Московский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова, 2005. – 36 с.
8. Гаюк І. Ілюстрована енциклопедія вірменської культури в Україні. З каталогізованим додатком переліку пам'яток вірменської культури в музеях та заповідниках / І. Гаюк. – Львів : Афіша, 2012. – 992 с.
9. Ղազարյան Վ.Խաչքար / Վիզեն Ղազարյան // Քրիստոնյա Հայաստան Հանրագիտարան. — Երևան : Տպագրատուն Երևան, 2002.— Է.432—434. [Казарян В. Хачкар / В. Казарян // Энциклопедія християнської Вірменії. – Ереван : Видавництво «Ереван», 2002. – С. 432–434]
10. Кириллова Ю. Армения - открытый музей / Ю. Кириллова. – М. : Искусство, 1969. – 174 с.
11. Khachkar – symbol of armenian identity, "The Origins of Khachkar", retrieved from : <http://www.khachkar.am/en/origins/>
12. Khachkar – symbol of armenian identity, "Erection and Functions of Khachkar", retrieved from : [http://www.khachkar.am/en/khachkar\\_function](http://www.khachkar.am/en/khachkar_function)
13. Саргсян Т. Крым: Монастырь Сурб Хач / Т. Саргсян, М. Петросян // – Симферополь : ЧП «Предприятие Феникс», 2008. – 144 с.
14. Якобсон А. Армянские хачкары / А. Якобсон. – Ереван : Айастан, 1986. – 103 с.

### References

1. Arsenian, M.U. (2015). Temple Architecture of Armenian Migrants in Ukraine. Candidate's thesis. Kyiv, NAOMA [in Ukrainian].
2. Baiburtskyi, A.M. (2008). Khachkars and Murals of the Late Medieval Armenian Church in the Village of Grushevka (Sala). Yssledovaniya po armenistyke v Ukrayne, 1, 13–18 [in Russian].
3. In my Heart Armenia Hurts. Armenia in the Work of Boris Chichibabin. (2017). Kyiv: Publish house of Dmytro Buraho [in Russian].
4. Havrylova, A. (1981). Khachkars from the Funds of Theodosia Museum of Local Lore. Sbornyk dokladov 2-ho mezhdunarodnoho sympozyuma po armianskomu yskusstvu, 3, 95–102 [in Russian].
5. Grossman, V. (2002). From Travel Notes. Kyiv City Library. Retrieved from <http://lib.misto.kiev.ua/PROZA/GROSSMAN/dobro.dhtml>
6. Dashkevych, Ia. (1980). Armenian Relief Crosses of Lviv and Kamenetz-Podolsky XIV-XVII Centuries. Ystoryko-fylolohycheskyi zhurnal, 3, 120–140 [in Russian].
7. Dovlatbekian, A. (2005). Tendencies and Traditions of the Development of Khachkars in the Context of the National Culture of Armenia. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: МНРА im. Strohanova [in Russian].
8. Haiuk, I. (2012). Illustrated Encyclopedia of Armenian Culture in Ukraine. With the Addition of Cataloged List of Monuments of Armenian Culture in Museums and Nature Reserves. Lviv: Afisha [in Ukrainian].
9. Kazarian, V. (2002). Khachkar. Encyclopedia of Christian Armenia, Erevan, Erevan, 432–434 [in Armenian].
10. Kyrylova, Yu. (1969). Armenia – the opened museum. Moscow: Yskusstvo [in Russian].
11. The Origins of Khachkar. Khachkar - symbol of armenian identity. Retrieved from <http://www.khachkar.am/en/origins/> [in English].
12. Erection and Functions of Khachkar. Khachkar - Symbol of Armenian Identity. Retrieved from [http://www.khachkar.am/en/khachkar\\_function/](http://www.khachkar.am/en/khachkar_function/) [in English].
13. Sarhsian, T. (2008). Crimea – Surb Khach Monastery. Simferopol: ChP Predpriyatye Fenyks, Simferopol [in Russian].
14. Yakobson, A. (1986). Armenian Khachkars. Erevan: Aiastan [in Russian].

*Ляшенко Лідія Леонідівна,  
аспірант кафедри культурології  
та культурно-мистецьких проєктів  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
Lidiya\_Lyashenko@ukr.net*

## **ФЕНОМЕН ТАЛАНТУ ТА САМОАКТУАЛІЗАЦІЯ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ**

**Мета роботи.** Дослідження пропонує порівняльний аналіз понять «талант» та «самоактуалізація» через співставлення їхніх ознак. **Методологічною основою** є загальнонаукові методи аналізу — систематизація, порівняння, узагальнення досліджуваної проблеми. Це дозволяє систематизувати ознаки обдарованості та проаналізувати їхню співвіднесеність з характеристиками особистостей, що самоактуалізуються, та розглянути спільні ознаки. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше питання співвіднесення понять «талант» та «самоактуалізація» піднімається в культурологічному аспекті. **Висновки.** Терміни «самоактуалізація» і «талант» є дуже близькими, але не тотожними, адже кожен з них охоплює широке коло питань та ряд складових, чимало з яких є спільними, однак акцентування відбувається на успішній реалізації свого *різнобічного* потенціалу у першому випадку і на успішній реалізації свого *творчого* потенціалу, що виявляється у створенні унікальних продуктів матеріальної та духовної культури, — у другому.

**Ключові слова:** феномен таланту, самоактуалізація, риси обдарованих і талановитих людей, ознаки особистостей, що самоактуалізуються.

*Ляшенко Лідія Леонідівна, аспірант кафедри культурології та культурних проєктів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### **Феномен таланта и самоактуализация: точки пересечения**

**Цель работы.** Исследование предлагает сравнительный анализ понятий «талант» и «самоактуализация» путем сопоставления их черт. **Методологической основой** являются общенаучные методы анализа — систематизация, сравнение, обобщение исследуемой проблемы. Это позволяет систематизировать черты одаренности и проанализировать их соотношение с чертами самоактуализирующихся людей. **Научная новизна** исследования заключается в том, что впервые в культурологическом аспекте затрагивается вопрос соотношения понятий «талант» и «самоактуализация». **Выводы.** Понятия «самоактуализация» и «талант» являются очень близкими, но не тождественными, ведь каждый из них охватывает широкий круг вопросов и ряд составляющих, немало из которых являются общими, однако акцентирование происходит на успешной реализации своего разностороннего потенциала в первом случае и на успешной реализации своего творческого потенциала, который проявляется в создании уникальных продуктов материальной и духовной культуры, — во втором.

**Ключевые слова:** феномен таланта, самоактуализация, черты одаренных и талантливых людей, черты самоактуализирующихся личностей.

*Lyashenko Lidiya, postgraduate the Department of Cultural studies and Social Communications National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

### **The phenomenon of talent and self-actualization: points of intersection**

**Purpose of Research.** The comparative analysis of concepts «talent» and «self-actualization» by comparison of their lines is offered in the research. **Methodology.** The scientific methods of analysis — systematization, comparison, generalization of the researched problem are the methodology basis of the article. These methods allow us to systematize the lines of the gifted people and analyse their correlation with the lines of self-actualizing people. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of research is consist in that the question of correlation of concepts of «talent» and «self-actualization» is affected for the first time in the culturological aspect. **Conclusions.** The concepts of «self-actualization» and «talent» are very similar to each other, but not identical, because each of them includes the wide circle of questions and row of constituents. We focus on successful realization of one's versatile potential in first case and on successful realization of the creative potential.

**Key words:** phenomenon of talent, self-actualizing, lines of the gifted and talented people, lines of self-actualizing persons.

Актуальність теми дослідження. Як відомо, проблемою таланту цікавилися вчені різних галузей знань з давніх часів, в результаті чого цей феномен є достатньо вивченим сьогодні. Однак говорити про створення вичерпного визначення поняття «талант» та остаточне розуміння його природи, факторів, що сприяють його розвитку, або, навпаки, занепаду поки що не можна. Адже завдяки багатогранності та унікальності таланту кожної окремої видатної особистості цей феномен залишається частково нерозгаданою таємницею. Запропонований американським психологом і філософом Абрахамом Маслоу (1908-1970) термін «особистість, що самоактуалізується» [3], на наш погляд, може допомогти глибше зрозуміти не тільки психологію видатних постатей, що успішно прожили своє життя, але й випадки досягнення людьми найбільш високих результатів у своїй творчій діяльності, які притаманні найобдарованішим — талановитим та геніальним особистостям. Саме це зумовлює актуальність обраної теми.

Отже, метою даного дослідження є порівняльний аналіз феноменів «талант» та «самоактуалізація» через співставлення їхніх ознак та винайдення тих з них, що є спільними як для талановитих постатей, так і для особистостей, що самоактуалізуються. Для досягнення цієї мети пропонується розв'язати наступні завдання:

- співставлення рис обдарованих і талановитих людей із ознаками особи, що самоактуалізується;
- виокремлення тих рис-ознак, які є спільними для талановитої особистості та особи, що самоактуалізується;
- з'ясування взаємовідношення феноменів «талант» та «самоактуалізація».

У процесі аналізу буде застосовано культурологічний підхід, що полягає у синтезі підходів, що їх використовують теоретики — психологи, психоаналітики, генетики, історики, філософи, педагоги, музикознавці та, власне, культурологи — під час вивчення феномену таланту. Отже, саме співставлення рис обдарованих та талановитих постатей, що є доробком ряду вітчизняних та зарубіжних теоретиків різних галузей із рисами особи, що самоактуалізується, запропоноване фахівцем-психологом, на наш погляд, дозволяє розглядати запропоновану працю як культурологічну.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше піднімається питання співвіднесення понять талант та самоактуалізація у культурологічному аспекті.

Виклад основного матеріалу. Багато хто з теоретиків працював над створенням моделі обдарованості, зібравши до купи її складові (Г. В. Ф. Гегель, А. Анастасі, Ф. Дольто, В. Ефрoїмсон, Н. Лейтес, І. Волощук, О. Гавеля, Ф. Горвіц, А. Готсдінер, Р. Ділтс, О. Кульчицька, Л. Левчук, Н. Литвинова, О. Матюшкін, В. Моляко, М. Обрайєн, С. Радченко, Р. Стернберг, О. Царькова, А. Шумілін та ін.). В результаті порівняння робіт низки зарубіжних та вітчизняних теоретиків нами було виокремлено, систематизовано та класифіковано ті чинники та риси обдарованості, що згадуються в більшості з них. Отже, ми розподілили риси та ознаки обдарованої особистості у три групи, об'єднуючи ті, що мають безпосереднє відношення до її інтелектуальної діяльності, психологічного та особистісного розвитку, а також до її соціального портрету.

#### I. Механізми інтелектуальної діяльності:

1. Гнучкість, дивергентність мислення; винахідливість та вміння знаходити нестандартні рішення; креативність та творчість.
2. Оригінальність.
3. Висока концентрація та тривала зосередженість.
4. Велика працездатність.
5. Допитливість.
6. Наполегливість, цілеспрямованість та завзятість.
7. Критичність мислення; самокритичність і здатність до самооцінки.
8. Великий обсяг систематичних та міцних знань; компетентність, високий інтелект та інтерес до певної галузі з дитячих років.
9. Широта інтересів, відкритість для нового; потреба і прагнення до новизни.
10. Порівняна легкість у засвоєнні знань.
11. Внутрішня пізнавальна мотивація, постановка нових завдань і проблем, прагнення до істини.
12. Пізнавальна самостійність.
13. Постійна інтелектуальна активність та зайнятість.
14. Жива уява.
15. Фантазія.

#### II. Психологічні та особистісні характеристики:

1. Готовність приймати на себе виправданий ризик.
2. Віра у свої сили і в себе.
3. Інтуїція та здатність до прогнозування.
4. Почуття гумору.
5. Здатність до емоційного сприйняття, надзвичайна вразливість і загострена сприйнятливність та надчутливість.
6. Значна пам'ять.
7. Воля, характер та готовність долати перешкоди.
8. Отримання задоволення від роботи.
9. Здібність систематизувати досвід та системне мислення.
10. Безпосередність та «дитяче сприйняття».

#### III. Соціальний портрет:

1. Соціальна автономія (незалежність від позиції оточуючих) та суверенне мислення й судження.
2. Харизма.
3. Творча ініціативність.

Натомість А. Маслоу [3] виокремлює наступні характеристики людей, що самоактуалізуються: сприйняття реальності, прийняття, спонтанність, центрування на проблемі, схильність до усамітнення, автономія, свіжість сприйняття, пікові переживання, людська спорідненість, скромність та повага до оточуючих, міжособистісні відношення, етика, засоби та цілі, почуття гумору, креативність, опір залученню до культурних норм, недосконалості, цінності та вирішення протиріч. Очевидним є те, що унікальність особистостей, що самоактуалізуються, не зводиться до наведених вченим дев'ятнадцяти характеристик. Саме тому, обґрунтовуючи їх, психолог наводить ряд інших рис: інтелектуальна потужність, бажання відкривати нове, метамотивація, здатність до граничної концентрації, творчі здібності у широкому сенсі, винахідливість, оригінальність, мета життя, пов'язана із покращенням світу, вміння радіти життю. Пропонуємо назвати їх *супутніми ознаками* особистостей, що самоактуалізуються, адже вони також дуже важливі підчас визначення особливостей поведінки видатних людей, їхнього мислення, відношення до оточуючого світу та до себе. Для аналізу основних характеристик А. Маслоу ми пропонуємо помістити їх в іншій послідовності, відповідно до їхнього взаємозв'язку.

Як видно зі списку характеристик особистості, що самоактуалізується, *більшість* з них мають аналогічні (наприклад, почуття гумору, креативність, автономія) або близькі риси обдарованих людей. У той самий час *усі супутні ознаки* є рисами обдарованих людей. Розглянемо характеристики, супутні ознаки та риси обдарованості/таланту/геніальності детальніше.

Найважливішою, на нашу думку, є прийняття, як фундаментальна характеристика особистості, що самоактуалізується. Проявляється ця риса у вмінні приймати себе такою, якою людина є. Отже, такої людині практично не є властивими «лицемірство, хитрість, удавання, бравада, нахабство, гра, спроби справити враження» [3, 193].

Під характеристикою сприйняття реальності А. Маслоу розуміє здатність індивідів, що самоактуалізуються, бачити «приховані від інших тенденції і закономірності» [3, 190]. Вчений зазначає, що результатом цієї здатності є той факт, що їхні прогнози стосовно майбутнього частіше за все збуваються. Враховуючи це, стає очевидним, що дана характеристика А. Маслоу близька до такої ознаки обдарованих постатей, як інтуїція та здатність до прогнозування. Окрім того, А. Маслоу зазначає, що сприйняття реальності виявляється у вмінні відрізнити дійсність у всіх її проявах від власних бажань, страхів, тривог, уявлень і т. д. За словами психолога, найточніше цій здатності відповідає термін «безневинний погляд» (innocent eye) [3, 191]. В даному контексті доцільним є порівняння наведеної характеристики А. Маслоу із такими ознаками високо обдарованих постатей, як безпосередність та дитяче сприйняття (Г. В. Ф. Гегель, Ф. Дольто, В. Ротенберг). Також американський вчений наводить такі важливі риси постатей, що самоактуалізуються (*супутні ознаки*), як *інтелектуальна потужність* та *бажання відкривати нове, непізнане, невідоме* [3, 191], що перегукуються із рядом ознак обдарованих постатей: великий обсяг систематичних та міцних знань; компетентність, високий інтелект; широта інтересів, відкритість для нового; постановка нових завдань і проблем.

Спонтанність є близькою до розглянутих вище здатностей до прийняття, сприйняття реальності та дитячого сприйняття, адже вона виражається як стандартна, або нестандартна поведінка, що в обох випадках викликана «спонтанними, природними спонуканими та думками» [3, 193] та більшою мірою, за словами вченого, притаманна «маленьким дітям та тваринам» [3, 194]. Розглядаючи цю характеристику, психолог наголошує на свідомому пошуку постаттю, що самоактуалізується, товариства таких само високо розвинених людей, в компанії яких вона відчуватиме себе вільно та розкуто.

У науковій літературі, присвяченій вивченню обдарованості, нами знайдено ряд робіт (Г. В. Ф. Гегель, Б. Керролл, О. Кульчицька), в яких теоретики також наголошують на прагненні обдарованих та більшою мірою талановитих і геніальних постатей спілкуватися виключно із собі подібними — високо обдарованими постатями. Це продиктовано, у першу чергу, прагненням до саморозвитку та самовдосконалення. І ця самореалізація та досягнення досконалості замість боротьби із зовнішніми обставинами, за словами А. Маслоу, є *метамотивацією* (наступна *супутня ознака*) особистостей, що самоактуалізуються.

Варто зазначити, що цінності А. Маслоу розглядає і як *супутні ознаки* (в якості універсальних *життєвих цінностей* як критерію поведінки в контексті розгляду альтруїстичних, а не егоїстичних життєвих цілей), і як окрему характеристику, наголошуючи, що вони формуються у тісному зв'язку із розглянутою вище світоглядною орієнтацією — безумовним прийняттям оточуючого світу та себе. Разом з тим, психолог наголошує, що цінності цих людей відображають унікальність кожної постаті «через те,

що самоактуалізація є актуалізацією свого Я, а однакових Я не існує. Є лише один Брамс, один Ренуар, один Спіноза» [3, 211].

Окрім сформованої ціннісної сфери, особистості, що самоактуалізуються, мають строгий етичний кодекс та моральні стандарти, яким вони підпорядковують свою поведінку. Важливим є те, що для цих людей зазвичай не є характерним непослідовна поведінка, сумніви, внутрішні конфлікти та ін., адже їхній внутрішній моральний, етичний та ціннісний стрижень є незмінним та дуже міцним до зовнішніх ударів. Ця характеристика (етика) пов'язана із останньою з наведених психологом характеристик особистостей, що самоактуалізуються — розв'язанням суперечностей, — в результаті чого бажання таких людей повністю узгоджуються із аргументами розуму.

Наступна характеристика — свіжість сприйняття, — з одного боку, пов'язана із розглянутим вище сприйняттям реальності, а, з іншого — із засобами та цілями (близькими до характеристики цінності). У першому випадку мова йде про те, що ці люди сприймають реальність та оточуючий світ об'єктивно та не заангажовано і вміють цінувати те, що мають та радіти звичайним, буденним речам, як вперше. Не втрачаючи свіжості сприйняття звичайних та звичних речей, вони здатні бачити нове у добре відомому та відкривати нові якості у старих зв'язках та співвідношеннях. Стосовно зв'язку характеристик свіжість сприйняття та засоби та цілі зазначимо наступне. А. Маслоу наголошує на вмінні особистостей, що самоактуалізуються, насолоджуватися не стільки досягненням поставленої мети (кінцевим результатом), а скільки самим процесом цього шляху, процесом активної діяльності, насолоджуючись ним та пропонуючи новий, творчий погляд на буденні речі.

Таким чином, свіжість сприйняття напряму пов'язана ще із універсальною *супутньою ознакою* усіх особистостей, що самоактуалізуються та, додамо, усіх обдарованих людей — *креативністю*, — яку «супроводжують» *творчі здібності* у широкому сенсі, *винахідливість* та *оригінальність*. А. Маслоу акцентує увагу на двох важливих фактах. По-перше, він зазначає що усі діти володіють універсальною креативністю, яку звичайні дорослі більшою мірою втрачають під час входження у поле заборон, обмежень та норм поведінки певної культури. По-друге, психолог наголошує, що окремим індивідам вдається зберегти «свіжий погляд» на життя, або, втративши, знову його набути. В той самий час на креативний потенціал особистостей, що самоактуалізуються, саме завдяки тому, що вони є значно менш «окультурені», ці обмеження та заборони не діють згубно. І це є результатом більшою мірою їхнього власного вибору — вони свідомо не приймають у своє життя та внутрішній світ того, що може завадити їхній творчій самореалізації.

Значущість цієї ознаки А. Маслоу підкреслює тим, що виділяє її в окрему характеристику — опір залученню до культурних норм, що полягає у впевненому та наполегливому відстоюванні *власних* принципів та норм поведінки. *Супутніми ознаками* до розглянутих характеристик А. Маслоу називає *високий інтелект* (вдруге наводячи цю рису!) цих постатей, *мету життя*, пов'язану із покращенням світу, та *вміння радіти життю*. Остання ознака, на наш погляд, безпосередньо пов'язана із почуттям гумору і може бути розглянута як одне з *джерел*, що дають наснагу цьому почуттю. Окрім того, опір залученню до культурних норм, на нашу думку, є іншим боком прагнення до автономії.

Автономна людина, за А. Маслоу, це людина, що здатна приймати самостійні рішення, має самодисципліну, є відповідальною та сильною особистістю. *Супутньою ознакою* таких людей А. Маслоу називає *самодостатність* [3, 197], що виявляється, головним чином, у стійкості перед ударами долі, випробуваннями, коли особистість, що самоактуалізується, залишається спокійною та врівноваженою у тих обставинах, які звичайну людину можуть привести до загибелі.

Схильність до усамітнення, на наше переконання, є тією характеристикою, що стає передумовою для формування розглянутої вище автономії і виявляється вона у вмінні цих людей не просто легше за інших переносити усамітнення, але любити і прагнути його. Усамітнення допомагає «відсторонитися від ситуації, поглянути на неї збоку» [3, 196], завдяки чому у цих постатей швидко формуються такі супутні якості, як «схильність самостійно інтерпретувати ситуацію, не покладаючись на думку оточуючих» та здатність до граничної концентрації [3, 196]. Отже, цими якостями характеризується самостійна людина, що має незалежну позицію, власну точку зору та яка вміє об'єктивно дивитися на речі.

Центрування на проблемі, а не на своєму Его, — як прагнення до виконання важливої задачі чи певної місії, що стає метою життя та зазвичай віднімає дуже багато сил та часу, — є наступною характеристикою особистостей, що самоактуалізуються. А. Маслоу зазначає, що питання, якими заклопотані ці особистості, відносяться до вічних<sup>1</sup>, «які прийнято називати етичними, або філософськими» [3, 195]. Це дозволяє вченому називати цих постатей в певному розумінні філософами,

адже, вони у своїй діяльності *орієнтуються на довготривалі інтереси*. Ця характеристика близька до таких ознак обдарованих постатей, як постановка нових завдань і проблем, прагнення до істини; цілеспрямованість та завзятість.

Сутністю такої характеристики особистостей, що самоактуалізуються, як пікові переживання, А. Маслоу вважає здатність до відчуття трансцендентних переживань та тяжіння цих людей до музики, поезії, філософії та релігії. Супутніми ознаками цієї риси є тривале зосередження на вирішенні будь-якої проблеми, здатність до тривалої концентрації та до самозабутнього насолодження творами мистецтва. Ці ж ознаки однаковою мірою визначають і високо обдарованих людей.

Дуже близькими та взаємопов'язаними, на наше переконання, є такі характеристики особистостей, що самоактуалізуються, як людська спорідненість, міжособистісні відношення та скромність і повага до оточуючих. Ілюструючи їх, А. Маслоу відзначає приязнь цих постатей не лише до людства в цілому, але й до окремих людей. Разом з тим психолог акцентує увагу на вибірковості цих особистостей — їхні друзі переважно також мають прагнення до самоактуалізації. Хоча друзів у цих людей зазвичай дуже мало, міжособистісні відношення з цими одиницями завжди набагато глибші та відверті. Цю думку дуже точно висловив сучасний американський письменник та філософ Р. Бах: «Глибина близькості до іншої людини обернено пропорційна кількості інших людей в нашому житті» [1].

Ще однією характеристикою особистостей, що самоактуалізуються, А. Маслоу називає почуття гумору, але особливе, можна сказати, «елітне», враховуючи вибірковість у темах та в об'єктах для гумору. Так, ці постаті ніколи не сміятимуться над іншими, не принижуватимуть, не розповсюджуватимуть непристойні та безглузді жарти. Вони скоріш будуть ненав'язливо та вдало жартувати над собою. Їхній гумор філософський, стриманий, зрозумілий лише у колі високо інтелекгентних людей, здатних до здорової самокритики. Отже, навіть гумор цих людей просякнутий інтелекгентністю, відчуттям такту, поваги до оточуючих та до себе.

У той самий час А. Маслоу наголошує на недосконалостях особистостей, що самоактуалізуються, підкреслюючи у виключно позитивному аспекті природність того, що видатні постаті, котрі багато в чому сприймаються нами як взірці (за силою волі, незалежністю, автономією, наполегливістю у житті та творчості та ін.), мають і ряд недоліків характеру. Психолог наголошує, що недосконалих людей не існує, але радить сприймати це як об'єктивну істину. Вчений вважає, що спроба деяких психоаналітиків розглядати ці недосконалості видатних людей на прикладі їхніх шкідливих звичок, дратівливості, гніву, почуття провини і тривоги як такі, що мають невротичну природу, є помилковою, адже ці прояви є другорядними та з'являються лише епізодично, в певних ситуаціях.

Висновки. Завдяки проведеному у статті співставленню рис обдарованих постатей із характеристиками людей, що самоактуалізуються, було з'ясовано, що більшість з них є притаманними як першим з них, що досягли вищого, або найвищого рівня обдарованості (талант, або геніальність, відповідно) так і другим. Окрім того, переважна більшість із наведених А. Маслоу *супутніх ознак* особистостей, що самоактуалізуються, характеризує і високо обдарованих людей.

У процесі аналізу було запропоновано іншу послідовність характеристик особистостей, що самоактуалізуються, продиктовану виключно логікою взаємозв'язку між ними, адже ці характеристики формують, так би мовити, ланцюг, у якому усі ланки є взаємообумовленими та пов'язаними одна з одною: прийняття (основна ознака, що стає передумовою життєрадісності як світоглядної позиції), сприйняття реальності, спонтанність, цінності, етика, розв'язання суперечностей, свіжість сприйняття, засоби та цілі, креативність, опір залученню до культурних норм, схильність до усамітнення, автономія, центрування на проблемі, пікові переживання, людська спорідненість/міжособистісні відносини/скромність і повага до оточуючих, почуття гумору, недосконалості (по-перше, їхня наявність, а, по-друге, безумовне прийняття особистостями, що самоактуалізуються, своїх недосконалостей). Ця риса, на нашу думку, не стільки завершує даний ланцюг, скільки повертає до найпершої характеристики — прийняття — утворюючи «замкнене коло» характеристик.

Вкрай важливим є підкреслення та виокремлення тих ознак, які А. Маслоу, впродовж трактування різних характеристик, акцентує *декілька разів*: 1) *вибірковість* у спілкуванні, критерієм якої є характер людини, її здібності і таланти; 2) *схожість* у певних аспектах психології та особистісних якостях *до дітей* (сприйняття реальності, щирість, відкритість, спонтанність, універсальна креативність); 3) *інтелектуальна* потужність; 4) вирішення вічних питань, певна *місія* у житті; 5) *самостійність*; 6) здатність до *концентрації*; 7) прагнення *радіти життю* (назвемо це світоглядним оптимізмом) та 8) *вміння захоплюватися* звичайними, буденними речами та *вміннями* інших. Також ми вважаємо за

потрібне підкреслити вірогідний *спадковий* характер ряду ознак, адже, на нашу думку, спадковість є як мінімум, значущим фактором формування прагнення до людської самоактуалізації та обдарованості (роботи Ф. Гальтона, Г. В. Ф. Гегеля, О. Степанова та ін.), а, можливо, навіть і вирішальним. А. Маслоу тільки побіжно торкається цього питання, припускаючи спадковий характер креативності. Стосовно ж взаємозв'язку понять особистість, що самоактуалізувалася, та талант/геній, на наш погляд, поняттю психолога більшою мірою відповідає саме «геній», адже фраза А. Маслоу про те, що здібності особистостей, що самоактуалізуються, можуть бути унікальними чи мати значення для усього людства, вказує саме на ранг геніальності, критерієм якої є творчість, що має загальнолюдське значення.

Усе означене дає нам змогу говорити про те, що високо обдаровані особистості зазвичай мають потенціал до самоактуалізації, однак реалізація цього потенціалу вже залежить від активізації особистісного фактору у їхньому житті. Таким чином, терміни «самоактуалізація» і «талант» є дуже близькими, але не тотожними, адже кожен з них охоплює широке коло питань, має ряд складових, чимало з яких є спільними, однак акцентуація відбувається на успішній реалізації свого *різнобічного* потенціалу у першому випадку і на успішній реалізації свого *творчого* потенціалу, що виявляється у створенні унікальних продуктів матеріальної та духовної культури, у другому.

#### Примітки

На значущості цієї риси наголошують Г. В. Ф. Гегель та В. Ефроїмсон, вивчаючи природу геніальності [2, 299; 4, 347].

#### Література

1. Бах Р. «Мост через вечність» — цитаты из книги [Электронный ресурс] / Ричард Бах. — Режим доступа: <https://www.livelib.ru/book/1000416950/quotes-most-chez-vechnost-richard-bah/~3> (дата обращения: 18.10.2017)
2. Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4-х томах / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. — М.: «Искусство», 1968. — Т. 1. — 312 с.
3. Маслоу А. Мотивация и личность / Абрахам Маслоу. 3-е изд. / Пер. с англ. — СПб.: Питер, 2008. — 352 с. — (Серия «Мастера психологии»).
4. Эфроимсон В. П. Генетика гениальности / Владимир Павлович Эфроимсон. — М.: Тайдекс Ко, 2002. — 376 с. (Библиотека журнала «Экология и жизнь». Серия «Устройство мира»).

#### References

1. Bach, R. D. (2012). «The Bridge Across Forever» — Quotations from a Book. Retrieved from <https://www.livelib.ru/book/1000416950/quotes-most-chez-vechnost-richard-bah/~3> [in Russian]
2. Hegel, W. F. (1968). Aesthetics, 1. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
3. Maslow, A. (2008). Motivation and Personality. Saint Petersburg: Piter [in Russian].
4. Efroimson, V. P. (2002). Genetics of Genius. Moscow: Taidex Co [in Russian].



*Манделіна Олександр Сергійович,  
аспірант кафедри етики, естетики та культурології  
Київського національного університету  
імені Тараса Шевченка  
omandelina@gmail.com*

## **ДО ПИТАННЯ ПРО ПРИРОДУ НОВИХ МЕДІА**

**Мета роботи** – розглянути питання про природу нових медіа на основі ключових настанов теорії медіа та останніх досліджень в цьому напрямку. У статті проблематизується базовий підхід до розгляду нових медіа як таких та пропонується розбір їх технологічної основи у вигляді кількох основних компонентів. **Методологія** дослідження полягає у зверненні до характерного для теорії медіа підходу, згідно з яким, акцент робиться не на зовнішніх проявах функціонування медіа, а на їх внутрішній будові та особливостях, що уможливають ці прояви. **Наукова новизна** роботи полягає в огляді такої комбінації методологічних настанов та актуальних досліджень, що дозволяє скласти широке уявлення та отримати базове розуміння проблемної області. У статті вказується релевантний, на думку автора, підхід до проблеми, а також пропонується відповідний погляд на структуру нових медіа. Розглядаються структурні елементи нових медіа як системи та основні зв'язки між ними, а також їхнє можливе значення у процесі комунікації. **Висновки.** Існує дефіцит дослідження нових медіа саме у вимірі їхньої технологічної природи. Нові медіа мають місце як системне явище, що суттєво впливає на спосіб існування сучасної культури. Залишається актуальним збереження в центрі дискурсу поняття «медіа», а також наголосу на технологіях, що лежать в їх основі із врахуванням відповідного культурного контексту.

**Ключові слова:** нові медіа, цифрові технології, медіасфера, Маклюєн, Дебре, Мановіч.

*Манделина Александр Сергеевич, аспирант кафедры этики, эстетики и культурологии Киевского национального университета имени Тараса Шевченко*

### **К вопросу о природе новых медиа**

**Цель работы** – рассмотреть вопрос о природе новых медиа на основе ключевых положений теории медиа и последних исследований в этом направлении. В статье проблематизируется базовый подход к рассмотрению новых медиа как таковых и предлагается разбор их технологической основы в виде нескольких основных компонентов. **Методология** исследования заключается в обращении к характерному для теории медиа подходу, согласно которому акцент делается не на внешних проявлениях функционирования медиа, а на их внутреннем строении и особенностях, которые делают возможными эти проявления. **Научная новизна** работы заключается в рассмотрении такой комбинации методологических установок и актуальных исследований, которая позволяет составить широкое представление и получить базовое понимание предметной области. В статье указывается релевантный, по мнению автора, подход к проблеме, а также предлагается соответствующий взгляд на структуру новых медиа. Рассматриваются структурные элементы новых медиа как системы и основные связи между ними, а также их возможное значение в процессе коммуникации. **Выводы.** Существует дефицит исследований новых медиа именно в измерении их технологической природы. Новые медиа являются системным явлением, которое значительно влияет на способ существования современной культуры. Остается актуальным сохранение в центре дискурса понятие «медиа», а также ударения на технологиях, лежащих в их основе с учетом соответствующего культурного контекста.

**Ключевые слова:** новые медиа, цифровые технологии, медиасфера, Маклюэн, Дебре, Манович.

*Mandelina Oleksandr, Postgraduate of the Department of Ethics, Aesthetics, and Cultural Studies, Taras Shevchenko National University of Kyiv*

### **To the question on the nature of new media**

**Purpose of Research.** The purpose of the article is to consider the question of the new media nature basing on the key guidelines of the media theory and the latest researches on this issue. The article discusses the basic approach to the new media and provides the analysis of the most critical components of their technological basis. **Methodology.** The methodology of this research appeals to the particular media theory approach. According to it, the research focus is shifted from the media external manifestations to their inner structure and features that make these manifestations possible. The article outlines the relevant approach to the problem. Moreover, it suggests the holistic perspective of the new media structure. The article scrutinizes the structural elements of the new media as a system, the essential links between these elements, and their role in communication. **Conclusion.** There is a lack of researches on the new media that consider their technological nature. The new media function as a systemic phenomenon. It considerably affects the way of the modern culture's existence. Thus, there are three fundamental points to be in the primary focus of the discourse: (1) the importance of the concept of media as such; (2) considering media technologies as their core; (3) taking into the account the relevant cultural context.

**Key words:** new media, digital technologies, mediasphere, McLuhan, Debray, Manovich.

Актуальність теми дослідження. В контексті очевидної актуальності питання про роль нових медіа в сучасному суспільстві, нагальною є проблема з'ясування природи та будови нових медіа.

Мета дослідження – розглянути структуру нових медіа, технології, що лежать в їх основі, сформулювати релевантний підхід до вивчення нових медіа.

Виклад основного матеріалу. Згідно ключової настанови засновників теорії медіа, предметом її уваги є сам медіум (*medium*), що знаходиться у відношенні медіації і тому, як його будова та властивості впливають на режим комунікації, в якому він задіяний. Маршал Маклюен (*Marshall McLuhan*), закладаючи основи медіадосліджень, вказував на значущість матеріального носія інформації як для процесів її передання, збереження та сприйняття, так і в якості культурного артефакта, що суттєво впливає на спосіб організації культури, особливо в її комунікативному вимірі.

Між тим, залишається затіненою область досліджень внутрішньої будови медіатехнологій, які становлять кістяк нових медіа. Недостатність уваги до технологій, що уможливають та обумовлюють процеси інформаційної епохи підкреслюється сучасними дослідниками. Наприклад, Ной Уордріп-Фруїн (*Noah Wardrip-Fruin*) пише, що «незважаючи на очевидні перспективи досліджень, роботи з цифрових медіа в основному ігнорують дещо вкрай важливе: існуючі процеси, за рахунок яких цифрові медіа працюють та обчислювальні машини, які роблять цифрові медіа в принципі можливими» [14, 3].

Враховуючи високу динамічність розвитку цифрових медіатехнологій, особливо актуальними є вчасні дослідження в цьому напрямку. Як наголошує Лев Мановіч, «аби зрозуміти логіку нових медіа нам слід звернутись до комп'ютерних наук [computer science]. Саме в них ми можемо віднайти нові умови, категорії та операції, що характеризують медіа як програмовні» [12, 48]. Ми повинні бути готовими звернути свою увагу до самих медіа як техносистем, які мають специфічну структуру, втілюють в собі певні концепти та спосіб організації взаємодії у відношенні медіації. Це є та основа, на якій можливо вибудовувати гіпотези щодо характеру впливу медіа на культурну дійсність.

Можна помітити, що мають місце два основних підходи, які базуються на відповідних векторах осмислення тих чи інших медіа: 1) як медіа впливають на режими комунікації та культурні процеси та 2) яка специфіка того матеріального, технічного денотату, що визначає спосіб функціонування медіа в культурі. У першому випадку медіа розглядається у «горизонтальному» відношенні безпосередньої участі у процесах, що відбуваються між суб'єктами комунікації. Такий підхід дозволяє обрати конкретний медіум як цілість у зовнішньому по відношенню до нього самого контексту. У другому – самі медіа постають як культурний артефакт, що має своє походження та будову, які й зумовлюють відповідні ефекти їхнього застосування. Кожен медіум включає в себе цілу «коаліцію медіумів», що також специфічним чином опосередковують одне одного та беруть участь у процесах кодування-декодування повідомлень, утворюють свого роду «вертикаль» відповідного медіума. Цей підхід дозволяє розглянути внутрішню будову досліджуваного медіума і з'ясувати, які значимі зв'язки та елементи його структури обумовлюють специфіку його функціонування. Зазвичай увагу отримує саме горизонтальний вимір нових медіа, в результаті чого вони постають «чорним ящиком» у вигляді пристроїв та технологій, ефекти використання яких часто залишаються непомітними, або ж хибно інтерпретованими через їхню герметичність для дослідників.

Нові медіа утворюють собою не лише клас засобів масової інформації із суто зовнішніми характеристиками роботи із аудиторією, але й певну цілісність, в силу якісних змін у способі циркуляції інформації, комунікації, запам'ятовування. Таку цілісність, що стає основним середовищем передавання повідомлень відповідно до епохи та домінуючих медіа, називають медіасферою (*médiasphère*) [1, 368]. Перехід від однієї медіасфери до іншої відбувається передусім через революцію в медіатехнологіях.

Засновник медіології, Режі Дебре (*Régis Debray*), припускає, що «нашу ментальність можна помислити як “ментальну частину” інструментів» [1, 79]. Для дослідження медіа виглядає неможливим ігнорувати спроби з'ясувати чим же насправді є той чи інший медіум та відповідний йому культурний контекст. Влучним описом доречної дослідницької позиції щодо медіа є цитата П'єра Леві (*Pierre Lévy*), яку наводить Дебре у «Вступі до медіології»: «Технічні інновації уможливають або обумовлюють виникнення тої чи іншої форми культури (сучасна наука неможлива без книгодруку, персональних комп'ютерів, мікропроцесорів), але інновації не визначають ці форми з необхідністю» [1, 148]. У застосуванні до нових медіа, це означає, що для досягнення сучасної медіасфери, яку Дебре, позичаючи термін у Луїзи Мерзо (*Louise Merzeau*), називає гіперсферою (*l'hypersphère*), нам необхідно звернутися безпосередньо до так званих цифрових технологій, які є її технологічним базисом, не виключаючи при цьому відповідний культурний контекст.

У першу чергу, слід вказати на ключовий медіум гіперсфери, а саме – комп'ютер. Як свого часу таким революційним медіумом стала друкована книга, так і комп'ютер у цифрову епоху є системоутворюючим ядром нових суспільних відносин і режимів комунікації. Маючи ряд виняткових особливостей, він якісно відрізняється від решти медіумів. Якщо у випадку книги, фотографії, кінематографа чи радіо медіа мали свій конкретний носій повідомлення, то у нових медіа відношення носій/повідомлення отримує додатковий вимір. Комп'ютер є складним поєднанням апаратного та програмного забезпечення, обчислювальної та програмуючої частин. Він містить в собі цілу «коаліцію медіумів», кожен з яких є важливою складовою нових медіа. Як універсальна обчислювальна машина комп'ютер дає можливість переводити дані у числовий вигляд і тонко оперувати ними на цьому базовому рівні. При цьому взаємодія відбувається не безпосередньо із апаратною частиною, а з програмним забезпеченням, яке є надбудовою над обчислювальними процесами і виступає зв'язною ланкою між машиною та людиною. Тобто спосіб дії комп'ютера не визначається повністю фізичними механізмами, хоча вони уможливають подібну незалежність. В деякому порівнянні з попередніми механізмами, комп'ютер виглядає як самодіючий об'єкт, що сам визначає свою поведінку, або принаймні містить в собі засоби до власного перетворення. У зв'язку з цим комп'ютер виявляється не просто медіумом, а мета-медіумом: на його основі можливе створення інших медіа. Це зрозумів ще Алан Кей, один з піонерів комп'ютерних технологій: «Це медіум, що може динамічно симулювати деталі інших медіумів, включаючи медіа, що не існують фізично. Це не інструмент, хоча він може діяти як багато інструментів. Це перший метамедіум, і як такий він має стільки ступенів свободи для репрезентації та вираження, скільки раніше ніколи не зустрічалося і які ще мало досліджені» [10, 59].

Передусім, це уможливорюється завдяки універсальності числової репрезентації засобами апаратної частини (*hardware*). Збільшення обчислювальних потужностей призводить до якісних змін, що відкривають нові можливості оперування великими об'ємами даних та виконання великої кількості операцій. У свою чергу це призводить до можливостей створення надбудов над апаратною частиною від простих конструкцій до мов програмування високого рівня і програмного забезпечення (*software*).

*Hardware* (апаратне забезпечення) – це всі ті компоненти, що утворюють фізичний вимір комп'ютерних систем, такі як чіпи, плати, корпуси, периферійні пристрої та інше. Разом із тим, неможливо розглядати *hardware* окремо від його абстрактного виміру у вигляді специфікацій, схем та стандартів, а також поза його взаємодією із програмним забезпеченням. Дослідження зв'язків апаратного забезпечення та софту, що утворюють комп'ютерні системи віднедавна оформились у школу *platform studies* (дослідження платформ), метою якої є розгляд ролі платформ, на основі яких відбувається функціонування нових медіа. Такі дослідники як Ян Богост (*Ian Bogost*), Нік Монтфорт (*Nick Montfort*) та інші у рамках нового напрямку намагаються з'ясувати як апаратна частина обумовлює творчі можливості розробників, художників та інших учасників комп'ютерингу. «Їхня робота підтримується та обмежується залежно від обраної платформи. Іноді така залежність очевидна: монохромна платформа не відображає кольорів, а консоль відеогри без клавіатури не може отримувати текстові команди. Але існує багато тонших способів впливу платформ на творчу діяльність, відповідно до ідіом програмування, що підтримуються використаною мовою або до рішень на рівні транзисторів, що приймаються щодо відео- та аудіоапаратури» [1, 177]. У поняття платформи також іноді включають операційні системи, мови програмування та інші більш високорівневі елементи. Головним чином йдеться про ту технічну базу, на якій уможливорюється робота інтерфейсів та програмних продуктів, з якими вже безпосередньо взаємодіє користувач. Як і з класичними медіа, розвиток технічної бази нових медіа тісно пов'язується із культурними процесами та формами, що в них втілюються. Дослідження платформ це культурний вимір комп'ютерних систем та архітектур. Однак, все ще надто «мало було зроблено для розуміння того, як апаратне та програмне забезпечення платформ впливають, сприяють чи обмежують конкретні форми вираження за допомогою обчислювальної техніки» [1, 177].

Більш абстрактний рівень взаємодії із машиною забезпечують мови програмування, які є особливим явищем, оскільки створюваний з їхньою допомогою текст (програмний код) має перформативний характер та поєднує в собі логіку поведінки машини, спосіб мислення людини та, як їх єдність, – логіку програмного продукту. Нові медіа визначаються як такі, що є програмовними – це одна з їх ключових характеристик. Більше того, «програмування є первинним способом взаємодії з комп'ютером як із річчю» [4, 7]. Технічні системи, що нас оточують, працюють за допомогою програмного забезпечення, а їхня поведінка прописана програмним кодом і «хоча ці системи говорять різними мовами і переслідують різні цілі, вони поділяють спільний синтаксис софту» [11, 8]

у вигляді таких спільних моментів як конструкції програмного коду, структури і типи даних, базові елементи інтерфейсу тощо. Тобто є сенс говорити про програмний код як окреме явище і досить визначену область потенційного аналізу. Програмний код породжує специфічний вид текстуальності, що якісно відрізняється від попередніх. Якщо текст такої медіатехнології як книга був статичним і здійснювався у вигляді двох операцій, читання та письма, то для коду додається третя: виконання [2]. Код має процесуальний характер, діє як алгоритм, відповідає скорше на питання «як?», а не «що?». Як зауважив Ф. Кітлер «знаки перетворюються в операції над знаками» [2, 183]: програмний код як знакова система покликаний оперувати іншими знаками, на нижчому рівні, аж до бінарного коду, який вже є зрощеним із апаратною частиною і «виконується» на рівні *hardware*.

Код програми не вичерпується самим текстом як послідовністю знаків – він має багаторівневу архітектуру, що містить в собі ряд моделей та концепцій, які не прочитуються безпосередньо. Спосіб написання та застосування коду визначається абстракціями, патернами, що є невід’ємними від нього і знаходяться у такому ж зв’язку, як, власне будівельна архітектура та структура думки епохи, що її породила. Так «предметом думки програміста є невидиме як таке» [4, 29]. Програмний продукт не піддається вичерпній візуалізації, він принципово «невидимий та невізуалізований», оскільки «реальність програмного забезпечення не вбудовується природним чином у простір» [7, 185], стверджує Фредерік Брукс (*Frederick Brooks*).

Одним із перспективних напрямків вивчення програмного коду є *code studies* (дослідження коду), що знаходиться на етапі свого становлення і тісно пов’язаний із дослідженнями софту та комп’ютерних платформ. Марк Маріно (*Mark Marino*) пропонує аналізувати програмний код як текст із відповідними йому знаковою системою, граматиною та культурним контекстом, можливо, навіть, розглядати його як новий вид писемності. Він стверджує, що «код сам по собі є культурним текстом, що вартний окремого аналізу та багатий на можливості для інтерпретації» [13].

У силу свого положення програмного коду на «вертикалі» нових медіа, його дослідження створює смислову напругу і є багатим на можливості, оскільки тут йдеться як про комунікацію між розробником та комп’ютером, так і між самими розробниками, а також про помітну обумовленість як технічними можливостями, так і культурними практиками.

Цільова поведінка комп’ютера майже повністю визначається програмним забезпеченням (*software*), яке й стає місцем розгортання нових можливостей. Софт є додатковим виміром, що виникає завдяки можливостям апаратної частини, але не ототожнюється з нею. Саме у софті має втілення та принципово нова якість, що дозволяє говорити про чергову медійну революцію. Ця критична зміна відбувається не стільки на рівні застосування у машинах самих цифрових технологій (на початку це були громіздкі апарати, що виконували примітивні, хоч і порівняно великі за об’ємом, обчислення та операції), скільки на рівні вже достатньо складних систем, що у вигляді програм постають як ефективні абстракції для фізичних інструментів. Таким чином отримуємо принципово нового посередника, що суцільним прошарком здійснює медіацію практично у всіх сферах життя: від взаємодії з матеріальним світом та абстрактними моделями до безпосередньо комунікації між людьми. У зв’язку з цим софт доречно розмістити у накресленій нами системі координат посередині, на перетині внутрішньої будови нових медіа (як посередник між машиною та людиною), та зовнішніх зв’язків комунікаційних систем, оскільки реалізує безпосередньо ті медіазасоби, з якими мають справу учасники комунікації. Відтак, ядром нових медіа є підстави вважати саме софт.

На сьогоднішній день програмне забезпечення повсюдно опосередковує пошук, передачу, аналіз та зберігання інформації. Все більше соціальних, економічних, виробничих процесів переноситься у віртуальний вимір софту, який «створює медійність та контекстуальність» [8] для будь-якої інтелектуальної діяльності. Хоча існує немало «нових напрямків на кшталт досліджень кіберкультури, інтернету, теорії нових медіа та цифрової культури» [11, 8], все ще недостатньо уваги отримують дослідження софту, який якраз і є тим механізмом, що «визначає специфіку всіх подібних проблемних областей» [11, 8]. Заповнити цю прогалину в знаннях покликані *software studies* (дослідження софту), засновані такими вченими як Лев Мановіч (*Lev Manovich*), Метью Фуллер (*Matthew Fuller*), Ной Уордріп-Фруін (*Noah Wardrip-Fruin*). Вони беруться розглядати софт сам по собі, як окремий «об’єкт/суб’єкт зі специфічною природою та матеріальністю» [8], що має власну історію та грає особливу роль у культурному виробництві. Така позиція передбачає звернення до комп’ютерних наук, а також до вивчення культурних, соціальних, економічних передумов розвитку програмного забезпечення [11].

Те, що комп’ютер може успішно використовуватись у якості комунікатора і бути зручним інструментом для завдань пересічної людини було усвідомлено досить швидко, але можливим це стало лише завдяки винайденню графічного інтерфейса (*user interface*), що унаочнював роботу із

комп'ютером і став зручним медіумом між машиною і користувачем. Графічний інтерфейс наслідує екран та сторінку і навіть розробка його була пошуком оптимального способу взаємодії з людиною, що звикла до вже знайомих медіа: телебачення, книги, преси. Інтерфейс опосередковує роботу із самим пристроєм, а також хід комунікації з його допомогою. Якщо для попередніх видів медіа реалізація інтерфейсу була об'єднана із самим апаратом, то у нових медіа ця задача окремо проблематизується і цілеспрямовано вирішується на рівні асбтрагування від апаратної частини. В аналогових медіа результат їхньої роботи є «сплавленим» із механізмами, що її виконують. Як, до прикладу, в механічному годиннику, циферблат, що є інтерфейсом для відображення результатів роботи, цілком залежить від механізму її виконання. Якщо ж йдеться про комп'ютер, то ми маємо справу із кількома якісно різними рівнями посередників, що оформлювались історично. Так одновимірні рядки команд було впроваджено у 1960-х, а двовимірний графічний інтерфейс створений лише у 1970-ті. Подальші розробки відтворення три- і навіть чотири-вимірної реальності хоч і стали можливими завдяки широким можливостям комп'ютера, але не є іманентними для розвитку комп'ютерних технологій і скорше відсилають до кінематографу та телебачення [3, 260]. Медіа-теоретик Міхаїл Куртов (Михаил Куртов) узагальнює, що «графічний користувацький інтерфейс є етапом у еволюції взаємодії “людина-комп'ютер” (human-computer interaction, HCI). Еволюція HCI є конвергенцією двох еволюційних рядів – (I) еволюції зовнішніх засобів (периферія) та (II) еволюції внутрішніх засобів (код)» [4, 6]. Форми можливих інтерфейсів для взаємодії «людина-машина» не виводяться однозначно із можливостей *software* та *hardware* – вони є продуктом відносно довільного пошуку рішень для успішної роботи користувача із комп'ютером і, відповідно, обумовлюються культурним контекстом, зокрема історичним досвідом взаємодії з медіазасобами, такими як книга, фото чи кінематограф [2, 185].

Програмні продукти є не лише інструментами, що опосередковують комунікацію – вони породжують повідомлення нових типів, що не мали аналогів у минулому. У ролі таких повідомлень для нових медіа зазвичай виступає контент (*content*), як інформація, що циркулює у різному її вираженні. На цьому рівні явно проявляється явище конвергенції (*convergence*) медіа, оскільки контентом є медіапродукт різної форми та змісту, що може поєднувати в собі текстуальні, пікторальні, аудіальні та інші, утворені їхнім поєднанням у різних конфігураціях, повідомлення. Це призводить до ситуації «конвергентної культури, де зіштовхуються старі та сучасні медіа, де змішуються масові та корпоративні медіа, де влада виробників і влада споживачів медіа взаємодіють у непередбачуваний спосіб» [9, 2]. Якщо для аналогових медіа вид повідомлення є фіксованим залежно від медіатехнології, то на цифровій платформі нових медіа стає можливим комбінування попередніх у великій кількості варіантів. Таким чином інформаційне наповнення нових медіа звільняється від колишнього рівня детермінованості форми повідомлень. Ці та багато інших особливостей способу існування контенту стають предметом великої кількості досліджень. Власне, саме цій «поверхні» нових медіа приділяється найбільше уваги, оскільки тут йдеться про найбільш наочні форми їхнього прояву. Контент знаходиться на вершині «вертикалі» нових медіа, є поверхнею в їхній структурі, продуктом всього того масиву технологій, які роблять нові медіа можливими.

Наукова новизна. У статті запропонований погляд на структуру нових медіа у «горизонтальному» та «вертикальному» вимірах. Виділено релевантний підхід до вивчення нових медіа. Розглянуто основні напрямки досліджень структурних елементів нових медіа.

Висновки. Новий тип медіа передбачає взаємодію цілої коаліції медіумів, що знаходяться у складному взаємозв'язку та формують гіперсферу. Кожен з таких медіумів знаходиться у відношенні медіації з іншими складовими системи. У нових медіа з'являється якісно новий рівень у вигляді ряду посередників між апаратом та кінцевим повідомленням, яке він виробляє або передає. Таким чином логіка медійності розкривається у цифрових медіа ще повніше і з новою силою актуалізує концепцію медіа взагалі.

Залишаються актуальними як термін «нові медіа», так і підхід, що його супроводжує, а саме: збереження в центрі дискурсу поняття «медіа», наголошення на медіатехнологіях, що уможливають та обумовлюють комунікацію, а також врахування культурного контексту їх функціонування.

#### *Література*

1. Дебре Р. Введение в медиологию / Режи Дебре. / Пер. с фр. Б. М. Скуратова. – Москва: Практис, 2010. – 368 с.
2. Киттлер Ф. Медиа философии, философия медиа / Фридрих Киттлер. // Логос. – 2015. – №2 (104). – С. 173–188.

3. Киттлер Ф. Оптические медиа: Берлинские лекции 1999 г. / Фридрих Киттлер. / Пер. с нем. О. Никифорова и Б. Скуратова. – Москва: Логос; Гнозис, 2009. – 272 с.
4. Куртов М. Генезис графического пользовательского интерфейса. К теологии кода [Электронный ресурс] / Михаил Куртов // ТрансЛит. – 2014. – Режим доступа к ресурсу: <https://www.academia.edu/7410230/>
5. Bogost Ian New Media As Material Constraint. An Introduction to Platform Studies / Ian Bogost, Nick Montfort // Electronic techtonics - thinking at the interface. – HASTAC, Lulu Press, 2008.
6. Bolter David, Grusin Richard Remediation. Understanding New Media / David J. Bolter, Richard Grusin. – Cambridge: MIT Press, 2000. – 295 p.
7. Brooks F. The mythical man-month: essays on software engineering / Frederick P. Brooks, Jr. — Addison Wesley Longman, Inc, 1995.
8. Fuller M. Software Studies Workshop / Matthew Fuller // Software Studies Workshop at Piet Zwart Institute in Rotterdam [Electronic resource] – 2006. Mode of access: <http://web.archive.org/web/20100327185154/http://pzwart.wdka.hro.nl/mdr/Seminars2/softstudworkshop>
9. Jenkins H. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide / Henry Jenkins. – New York: New York University Press, 2006.
10. Kay, Alan. Computer Software // Scientific American, №251, 1984.
11. Manovich L. Software takes command: extending the language of new media / Lev Manovich. – Bloomsbury Academic, 2013.
12. Manovich L., The Language of New Media / Lev Manovich. – Cambridge, MA: The MIT Press, 2001.
13. Marino M. Critical Code Studies [Electronic resource] / Mark C. Marino // Electronic book review – 2006. – Mode of access: <http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/codology>
14. Wardrip-Fruin Noah Expressive Processing. – Cambridge, MA: The MIT Press, 2009.

#### *References*

1. Debray, R. (2010). Introduction to Mediology. Moskva: Praxis. [in Russian]
2. Kittler, F. (2015). Media of Philosophy, Philosophy of Media. Logos, 2(104), 173-188 [in Russian].
3. Kittler, F. (2009). Optic media: Berlin lectures 1999 year. Moskva: Logos [in Russian].
4. Kurtov, M. (2014). Genesis of Graphical User Interface. To the Theology of Code. Retrieved from <https://www.academia.edu/7410230/> [in Russian].
5. Bogost, I., & Montfort, N. (2008). New Media As Material Constraint. An Introduction to Platform Studies. In *Electronic Techtonics: Thinking at the Interface*. (pp. 176-192). Durham, North Carolina: Lulu Press [in English].
6. Bolter, J. D., & Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass: MIT Press [in English].
7. Brooks, F. P. (1995). *The Mythical Man-month: Essays on Software Engineering*. Estados Unidos: Addison-Wesley[in English].
8. Fuller, M. (n.d.). Software Studies Workshop. Retrieved from <http://web.archive.org/web/20100327185154/http://pzwart.wdka.hro.nl/mdr/Seminars2/softstudworkshop> [in English].
9. Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press [in English].
10. Key, A. (1984). Computer Software. *Scientific American*, 251, 53-59 [in English].
11. Manovich, L. (2013). *Software Takes Command: Extending the Language of New Media*. Bloomsbury Academic [in English].
12. Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press [in English].
13. Marino, M. C. (2006). *Critical Code Studies*. Retrieved from <http://www.electronicbookreview.com/thread/electropoetics/codology> [in English].
14. Wardrip-Fruin, N. (2009). *Expressive Processing*. Cambridge, MA: The MIT Press [in English].

*Панченко Світлана Анатоліївна,  
здобувач Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв,  
dolga100@ukr.net*

## **ФЕНОМЕН РЕЛІГІЙНОГО ТУРИЗМУ І ПАЛОМНИЦТВА В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ВИМІРІ**

**Метою роботи** є вивчення релігійного туризму і паломництва в культурологічному вимірі на основі розгляду духовної складової подорожі, релігійних цілей, соціально-культурного потенціалу, соціокультурної потреби як ціннісного статусу людини. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні культурологічного, феноменологічного та релігієзнавчого методів у виявленні сутності паломницького туризму в системі сучасного гуманітарного знання. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні понять релігійний туризм, паломництво, релігійно-філософське краєзнавство та їхнього впливу на формування сучасної туристичної галузі. **Висновок.** Сучасний релігійний туризм як соціокультурний феномен приваблює унікальними умовами для ознайомлення з різними релігіями та культурами; налагодженням діалогу, дружніх зв'язків з представниками інших культур та переконань з різних регіонів та країн, що дозволяє порівнювати соціокультурний досвід; позитивними емоціями, які дозволяють людям відчувати себе в нових життєвих умовах. Релігійний туризм формує толерантність та більш адекватне розуміння життя. Специфічним фактором соціально-культурного планування релігійного туризму є його інтеграція в державну культурну політику, спрямовану на зменшення соціальної напруженості в країні та підтримку культурної спадщини.

**Ключові слова:** релігійний туризм, паломництво, пізнавальні тури, культурна спадщина.

*Панченко Светлана Анатольевна, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

### **Феномен религиозного туризма и паломничества в культурологическом измерении**

**Целью работы** является изучение религиозного туризма и паломничества в культурологическом измерении на основе рассмотрения духовной составляющей путешествия, религиозных целей, социально-культурного потенциала, социокультурной потребности как ценностного статуса человека. **Методология исследования** заключается в применении культурологического, феноменологического и религиоведческого методов в выявлении сущности паломнического туризма в системе современного гуманитарного знания. **Научная новизна** работы заключается в расширении понятий религиозный туризм, паломничество, религиозно-философское краеведение и их влияния на формирование современной туристической отрасли. **Вывод.** Современный религиозный туризм как социокультурный феномен привлекает уникальными условиями для ознакомления с различными религиями и культурами; налаживанием диалога, дружеских связей с представителями других культур и убеждений из разных регионов и стран, позволяет сравнивать социокультурный опыт; положительными эмоциями, которые позволяют людям почувствовать себя в новых жизненных условиях. Религиозный туризм формирует толерантность и более адекватное понимание жизни. Специфическим фактором социально-культурного планирования религиозного туризма является его интеграция в государственную культурную политику, направленную на уменьшение социальной напряженности в стране и поддержку культурного наследия.

**Ключевые слова:** религиозный туризм, паломничество, познавательные туры, культурное наследие.

*Panchenko Svetlana, applicant of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

### **Phenomenon of religious tourism and entertainment in cultural measurement**

**Purpose of Article.** The work aims to research religious tourism and pilgrimage in the cultural dimension on the basis of consideration of the spiritual component of travel, religious goals, socio-cultural potential, socio-cultural needs as a valuable human status. **The methodology** of the research applies cultural, phenomenological, and religious studies methods in revealing the essence of pilgrimage tourism in the system of modern humanitarian knowledge. **Scientific novelty** of the work expands the concepts of spiritual tourism, pilgrimage, religious, and philosophical ethnography and their influence on the formation of the modern tourism industry. **Conclusion.** Contemporary religious tourism as a sociocultural phenomenon attracts unique conditions for familiarizing with different religions and cultures; establishing a dialogue, friendly relations with representatives of other customs and beliefs from different regions and countries which allows comparing socio-cultural experience; positive emotions that would enable people to feel in new living conditions. Religious tourism forms tolerance and an adequate understanding of life. A specific factor in the socio-cultural planning of religious tourism is its integration into a state cultural policy aimed at reducing social tension in the country and supporting cultural heritage.

**Key words:** religious tourism, pilgrimage, cognitive tours, cultural heritage.

Актуальність теми дослідження. Розгляд феномену релігійного туризму та з'ясування специфіки свідомості сучасної людини, характеристики соціального, культурного та економічного статусу різних соціальних груп передбачають звернення до культурологічних та мистецтвознавчих розвідок. Релігійний туризм – це унікальний вид пізнавального туризму, оскільки він задовольняє гносеологічну потребу туристів і має певні особливості, які відображені в маршруті, виборі та організації екскурсій і транспортних послуг. Він передбачає відвідування релігійних центрів, культових місць, а також музеїв та виставок. Релігійний туризм має два основних види: паломницький туризм і туризм оглядової, інформаційної орієнтації.

Релігійний туризм має сильний соціально-культурний потенціал та соціокультурну потребу – це ціннісний статус будь-якої людини, яка відчуває потребу культурних, релігійних та рекреаційних об'єктів, необхідних для духовного, ідейного та фізичного існування.

Метою роботи є вивчення релігійного туризму і паломництва в культурологічному вимірі на основі розгляду духовної складової подорожі, релігійних цілей, соціально-культурного потенціалу, соціокультурної потреби як ціннісного статусу людини.

Виклад основного матеріалу. Соціально-культурний потенціал релігійного туризму – це наявність можливостей для задоволення соціальних і культурних потреб людей у туристичних послугах [1]. Релігійний туризм має таку значну соціально-культурну характеристику, як соціальна практика, яка змінює людину та позиціонує її в соціальному просторі. Це, в свою чергу, реалізується в комунікативній, когнітивній, рекреаційній, медійній функції та задоволенні туристичних потреб.

Функціонування феномену релігійного туризму впливає на туристичну активність та рівень культури суспільства, зосереджуючись на істотних перетвореннях сучасної соціально-культурної сфери, внаслідок чого туристичний досвід стає соціально значущим.

Як пише А. Бабкін, «Паломницький туризм – це сукупність поїздок представників різних конфесій з паломницькими цілями. Паломництво – прагнення віруючих людей поклонитися святим місцям» [2].

Туристом, що подорожує з релігійними цілями, є людина, що виїжджає за межі країни постійного проживання на термін не більше півроку для відвідування святих місць і центрів релігій. Під релігійним туризмом слід розуміти види діяльності, пов'язані з наданням послуг і задоволенням потреб туристів, що прямують до святих місць і релігійних центрів, які знаходяться за межами звичайного для них середовища.

Релігійний туризм поділяється на два основні різновиди:

- паломницький туризм;
- релігійний туризм екскурсійно-пізнавальної спрямованості.

У паломницькому туризмі виділяється духовно-паломницький туризм. Серед причин для здійснення паломництва можна виокремити такі:

- бажання зцілитися від душевних і фізичних недуг;
- помолитися за рідних і близьких;
- знайти благодать;
- виконати богоугодну роботу;
- відмолити гріхи;
- висловити подяку за послані блага;
- проявити відданість вірі;
- прагнення до подвижництва в ім'я віри;
- знайти сенс життя [2].

Релігійно-психологічне значення цього паломництва як явища полягає у тому, що віра у святість певних об'єктів, їх шанування, віра в їх чудотворну цілющу силу – усе це є для релігійної людини настільки ж переконливим, як і безпосередній чуттєвий досвід, що викликає в неї більшу довіру, ніж знання, здобуті логічним шляхом. Психологи стверджують, що думки і цілі, що перебувають у свідомості людини у відносній незалежності одна від одної, можуть перелаштуватися під впливом і в підпорядкуванні щодо однієї домінуючої мети, наприклад, фізичного зцілення, морального, душевного заспокоєння в кризовій ситуації. Людина починає діяти згідно реалізації цієї мети (відвідування певного географічного об'єкта, що має сакральне значення, сподівання на зцілення від цієї недуги, дотримання послідовності ритуальних дій – молитви, дотику до ікони і святих мощів, купання в чудотворному джерелі) [3, 11].

На думку експертів і фахівців Всесвітньої туристської організації (World Tourism Organization, WTO), релігійний туризм – це вид діяльності, пов'язаний з наданням послуг і задоволенням потреб туристів, що прямують до святих місць і релігійних центрів, які знаходяться далеко від їх місця проживання.



Фахівці WTO виділяють релігійний туризм як один з найперспективніших видів туристських подорожей XXI ст. Наприклад, у 2010 р. «Світовий ринок релігійного туризму оцінювався в 18 млрд. доларів на рік (2% від усіх надходжень до туризму), з яких 4,5 млрд. отримує тільки одна Італія, де зосереджено багато християнських святинь. Щорічна кількість туристів і паломників тоді становила 300-330 мільйонів, і з паломницькими або з релігійними цілями відбуваються близько 3–3,5 млрд. подорожей» [4, 360].

Деякі дослідники вважають, «що паломництво і релігійний туризм є двома різними видами людської діяльності. Релігійний туризм є соціально-економічною діяльністю, а паломництво – релігійною і тому знак рівності між цими поняттями ставити не можна» [5, 100]. Але інші науковці дотримуються точки зору, що всередині релігійного туризму існують два напрямки: паломницький і пізнавально-екскурсійний [6]. Більше того, «чисте» паломництво з часом переросте у релігійний туризм і цей процес все більше помітний сьогодні в європейських країнах. Це пов'язано з економічними чинниками (витрати на транспорт, розміщення, харчування та інші види послуг). Об'єктивно, що сучасна людина потребує більшого комфорту і в туристичній сфері. Інші фахівці стверджують, що релігійний туризм – це складова частина паломництва, у зв'язку з тим, що саме паломництво зародилося набагато раніше, ніж який-небудь вид туризму.

У підручнику «Сучасні різновиди туризму» М. Кляп. та Ф.Шандор до релігійного туризму включають сакральний туризм, паломницький туризм, езотеричний туризм [7].

Релігійний туризм поділяється на види:

- паломницький туризм – це сукупність поїздок представників різних конфесій з паломницькими цілями;
- езотеричний – метою його є розширення традиційного релігійного світосприйняття, і, відповідно, з цією метою ведеться філософський пошук в процесі подорожі;
- релігійний туризм екскурсійно-пізнавальної спрямованості – відвідання місць, пов'язаних з історією релігій;
- сакральний – різновид, де турист під час відвідування певних місць створює, відновлює або підкреслює зв'язок з уявним потойбічним.

Паломництво – це частина релігійного життя людини. Але мета і в паломництві (релігійне поклоніння святиням, тобто здійснення молитов, а також участь в богослужіннях в святому місці), і релігійному туризмі (знайомство з історією святих місць, життям святих людей, церковною архітектурою і мистецтвом) майже співпадає, з одною обмовкою, що екскурсії під час паломницької поїздки можуть бути не обов'язковими, а лише допоміжним засобом. З іншого боку – туристи, можуть не здійснювати обов'язкових для паломників сакральних ритуалів [8, 102]. І все ж таки і релігійні туристи, і паломники мають спільну мету – духовне зростання, ознайомлення і пізнання особливих сакральних місць, пов'язаних з їх віровченням. Таким чином, можна стверджувати, що релігійний туризм – це «розширена версія» релігійного паломництва.

У більшості релігій людської цивілізації був звичай мандрування. Він зазвичай полягав у відвіданні місць, пов'язаних з яким-небудь божеством (його явищем), діяльністю духовного вчителя. У цих місцях людина прагнула помолитись. Перед відвідинами таких місць проводився обряд підготовки (очищення) в середовищі інших віруючих. Таке паломництво «єсть искание Бога и встреча с Ним в культовой обстановке» [9].

З ряду місць Святого Писання можна побачити «предзнаменования» релігійного паломництва і заповіді «странноприимчества» (Євр.13:2, Мф. 25:35, 1 Пет 4:9, Рим. 12:13, 1 Тим. 3:2.). З Біблії ми можемо дізнатися, що мандрівний спосіб життя проводили патріархи старовірейського народу: Ной, Аврам, Іаков, Моїсей та ін., кажучи при цьому, що вони мандрівники і прибульці на землі і не мають тут жодного постійного місця, але шукають майбутнє (Євр. 11:13, 13:4).

Ранньохристиянське мандрівництво було основою самої ідеї релігійного паломництва. З поширенням християнства деякі подвижники віри віддалялися в пустельні місця і вели там мандрівне життя. Серед них – Павло Фівейський, Антоній Великий, Пахомій, Макарій Єгипетський, які були прикладом для наслідування в майбутньому. Св. Ісаак Сирін будь-якому християнинові, що рятується, радить полюбити мандрівництво. Таким чином, воно є невід'ємним засобом життя великих подвижників Старого і Нового Заповітів.

Відносно розвитку релігійного туризму в Україні треба відзначити, що наша країна відома багатою сакральною і духовною спадщиною. Її територію з давніх часів населяли народи з різним релігійним віросповіданням. Саме після здобуття незалежності в країні відродився інтерес до релігійного туризму. Туристичні фірми почали пропонувати паломницькі маршрути, а при монастирях і храмах почали відкривати паломницькі центри. Крім того, свою роль відіграло і пом'якшення Церквою вимог до

пересування віруючих. Відбулись зміни у самому розумінні «прощі»: якщо раніше до святих місць паломники йшли лише пішки, то зараз можна їхати будь-якими транспортними засобами: літаками, потягами, автомобілями. І це комфортабельне переміщення, за словами В. Сергійко, порушує сакральність самої подорожі, порушує правила здійснення подорожі [11, 181].

Треба наголосити, що релігійний туризм слід відрізнити і від суто просвітницького історико-культурного туризму, який розглядає релігійні об'єкти і традиції як елементи мистецтва, а не святині, що вимагають побожного ставлення до них. Тим самим, одна з цілей такого виду туризму – це релігійне просвітництво, знайомство з християнською культурою (незалежно від конфесій).

Релігійний туризм менше схильний до економічних коливань на ринку, оскільки віруючі готуються до подорожі завчасно та подорожують незалежно від поточної економічної ситуації [12]. Віруючі, які подорожують завдяки своїй вірі, нерідко це здійснюють, дотримуючись своїх релігійних обов'язків або виконуючи духовну місію.

Саме тому ЮНВТО (United Nation World Tourism Organization) вважає релігійним туризмом відвідування святих місць певної релігії, пов'язаних з виконанням певних релігійних обрядів (богослужіння, релігійні збори та святкування певних подій). Такий самий семантичний зміст, як релігійний туризм, має паломницький туризм, тобто подорожі, відвідування священних місць, де відбувається певна релігійна подія [13].

Слід зазначити, що релігійно-туристичний потенціал нашої країни сьогодні не використовується в повному обсязі, а створення умов для високоякісного релігійного туризму наших співвітчизників та іноземних громадян потребує більш активної державної політики.

Основними світовими місцями паломництва є:

- у християн: Віфлеєм, Єрусалим, Назарет, річка Йордан та інші місцевості, пов'язані з Христом, апостолами, Пресвятою Богородицею;
- у мусульман – відвідання Мекки, Медіни і здійснення там запропонованих ритуалів;
- у ламаїстів – відвідання Лхаси (Тибет);
- у індуїстів – відвідання Ілахабада і Варанасі (Індія);
- у синтоїстів – відвідання Нара (Японія).

Для заохочення паломництва склалися численні путівники (ітнерарії від лат. *itinerarium* – «опис подорожі»), багато з яких, як і описи самих паломництв, стали згодом важливими історичними джерелами.

У релігійному туризмі зазвичай виділяють декілька видів паломництва, що класифікуються за різними ознаками:

- 1) по числу учасників і сімейній приналежності – індивідуальні, сімейні і групові паломництва;
- 2) за тривалістю – тривалі і короткочасні паломництва;
- 3) по сезонності – цілорічні паломництва, а також приурочені до релігійних свят;
- 4) за об'єктами відвідин – відвідини конфесійних культових місць (монастирів, храмів), а також природних культових місць (гір, озер, печер, джерел);
- 5) за місцем розташування об'єктів паломництва – внутрішні (в межах державних кордонів) і зарубіжні паломницькі тури;
- 6) за ознакою обов'язковості – добровільні і обов'язкові паломницькі тури (наприклад, в ісламі паломництво – хадж, є обов'язковим для кожного правовірного).

Різновид релігійного туризму – езотеричний туризм – використовується обмеженим числом адептів і має переважно прикладний характер. Як приклади такої практики, можна назвати суфізм всередині ісламу, каббалу всередині іудаїзму, нейдань всередині даосизму, йога всередині індуїзму, чань (езотеричний буддизм, він же дзогчен, він же дзен) всередині буддизму, ісихазм усередині православ'я, харизматизм всередині протестанства.

Ще одним феноменом, який пов'язаний з релігійним туризмом, є «релігійно-філософське краєзнавство», яке є прикордонним різновидом культурного і релігійного туризму та пов'язане з відвідуванням місць життя і творчості видатних релігійних діячів, вивченням історико-культурних центрів нашого народу. Вказані центри з'єднують географічне розташування і духовний простір.

Паломництво в тій чи іншій формі прийняте практично у всіх релігіях. Християнські паломницькі поїздки і тури, на відміну від релігійно-пізнавальних, несуть у собі певний сенс і специфічні функції. Мотиви для здійснення паломництва можуть бути різноманітними (бажання зцілитися від фізичних або духовних недуг, знайти благодать, душевну рівновагу, проявити відданість вірі, стати на послух).

Релігійні тури пізнавальної спрямованості припускають, головним чином, відвідування релігійних центрів, музеїв, виставок, участь у релігійних заходах, знайомство з обрядами і т.п. Релігійний туризм

відіграє велику роль у системі міжнародного і внутрішнього туризму, становлячи значну частину сучасної індустрії туризму. Він включає: паломництво й пізнавальні тури релігійної спрямованості.

Висновок. Сучасний релігійний туризм як соціокультурний феномен приваблює унікальними умовами для ознайомлення з різними релігіями та культурами; налагодженням діалогу, дружніх зв'язків з представниками інших культур та переконань з різних регіонів та країн, що дозволяє порівнювати соціокультурний досвід; позитивними емоціями, які дозволяють людям відчутти себе в нових життєвих умовах. Релігійний туризм формує толерантність та більш адекватне розуміння життя. Специфічним фактором соціально-культурного планування релігійного туризму є його інтеграція в державну культурну політику, спрямовану на зменшення соціальної напруженості в країні та підтримку культурної спадщини.

### *Література*

1. Khristov T. T. Religious tourism / T. T. Khristov. – М.: Publishing center «Academia», 2005. – 288 p.
2. Бабкин А.В. Специальные виды туризма / А.В. Бабкин. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2008. – 252 с.
3. Крюкова Н. В. Паломничество до святих місць України (на матеріалах Кримського регіону): автореф. дис. канд. філос. наук: 09.00.12 / Н.В. Крюкова. Київський ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2008. – 16 с.
4. Новиков В.С. Тенденции развития религиозного туризма в мире. // Научные исследования в сфере туризма. Труды Международной Туристской Академии. Вып. 6. – М., 2010. – С. 360.
5. Житенёв С.Ю. Религиозное паломничество в христианстве, буддизме и мусульманстве: социокультурные, коммуникационные и цивилизационные аспекты. - Москва : Индрик, 2012. – С. 100.
6. Христов Т.Т. Религиозный туризм. Учебное пособие. - М.: Издательский центр "Академия", 2005. М., 2003. – 288 с.
7. Кляп М.П., Шандор Ф.Ф. Сучасні різновиди туризму : навч. посіб. / М.П. Кляп, Ф.Ф. Шандор. – К. : Знання, 2011. – 334 с. – (Вища освіта ХХІ століття).
8. Житенёв С.Ю. Религиозное паломничество в христианстве, буддизме и мусульманстве: социокультурные, коммуникационные и цивилизационные аспекты. - Москва : Индрик, 2012. – С. 102.
9. Паломничество. Словарь библейского богословия - <http://www.agnuz.info/app/webroot/library/6/463/p.htm>
10. Антоний Сурожский митрополит. Православный взгляд на паломничество <http://aliom.orthodoxy.ru/arch/056/sur56.htm>
11. Сергийко В.Ф. Израиль-Україна: перспективи розвитку паломницького туризму до Святої Землі / В.Ф. Сергийко // Наукові записки КУТЕП: Збірник наукових праць. Серія: філософські науки. Вип. 7. – С. 181.
12. Lickorish & Jenkins, Lickorish, L. J. & Jenkins, C. L. (2013). Introduction to Tourism. Oxford: Reed Educational and Professional Publishing Ltd.
13. UNWTO. (2013). Global Code of Ethics for tourism. Retrieved from: <http://dtxtq4w60xqpw.cloudfront.net/sites/all/files/docpdf/gcetbrochureglobalcodeen.pdf>
14. Церковная археология <http://kursak.net/cerkovnaya-arxeologiya/>

### *References*

1. Khristov, T. T. (2005). Religious tourism. М.: Publishing center «Academia» [in English].
2. Babkin, A.V. (2008). Special types of tourism. Rostov-na-Donu : Feniks Rostov-na-Donu: Feniks [in Russian].
3. Kryukova, N.V. (2008) Palomnitsvto to the holy places of Ukraine (on the materials of the Crimean region). Extended abstract of candidate's thesis. K. [in Ukrainian].
4. Novikov, V.S. (2010) Trends in the development of religious tourism in the world. // Scientific research in the field of tourism. Proceedings of the International Tourist Academy. Issue. 6th) P.360 [in Russian].
5. Zhitenev, S.Yu. (2012). Religious pilgrimage in Christianity, Buddhism and Islam: socio-cultural, communication and civilizational aspects. Moskva: Indrik [in Russian].
6. Christov, T.T. (2005). Religious tourism. М.: Izdatel'skij centr "Akademija" [in Russian].
7. Klap, M.P., Shandor F. F. (2011). Modern varieties of tourism. К. : Znannya [in Ukrainian].
8. Zhitenev, S.Yu. (2012). Religious pilgrimage in Christianity, Buddhism and Islam: socio-cultural, communication and civilizational aspects. Moskva: Indrik [in Russian].
9. Pilgrimage. Dictionary of Biblical Theology. Retrieved from: <http://www.agnuz.info/app/webroot/library/6/463/p.htm> [in Russian].
10. Anthony of Sourozh Metropolitan. Orthodox view of the pilgrimage. Retrieved from: <http://aliom.orthodoxy.ru/arch/056/sur56.htm> [in Russian].
11. Sergiyko, V.F. Israel-Ukraine: prospects for the development of pilgrimage tourism to the Holy Land, vol. 7, p.181 [in Ukrainian].
12. Lickorish & Jenkins, Lickorish, L. J. & Jenkins, C. L. (2013). Introduction to Tourism. Oxford: Reed Educational and Professional Publishing Ltd. [in English].
13. UNWTO. (2013). Global Code of Ethics for tourism. Retrieved from: <http://dtxtq4w60xqpw.cloudfront.net/sites/all/files/docpdf/gcetbrochureglobalcodeen.pdf> [in English].
14. Church archeology. Retrieved from: <http://kursak.net/cerkovnaya-arxeologiya/> [in Russian].

*Румко Жанна Петрівна,  
здобувач Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв, заступник директора  
Київського міського центру народної  
творчості та культурологічних досліджень  
Департаменту культури Київської міської  
державної адміністрації  
zhannaru74@ukr.net*

## **РОЛЬ ЦЕНТРІВ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ (НА ПРИКЛАДІ ПРОВЕДЕНИХ ЗАХОДІВ З ВІДЗНАЧЕННЯ ДНЯ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ)**

**Мета роботи** полягає у проведенні культурологічного аналізу діяльності Центрів народної творчості (ЦНТ) як державних установ, розгляді особливостей їх роботи, виявленні основних напрямків функціонування та визначенні їх ролі у формуванні національної культури України, а також у висвітленні теоретико-методологічного підґрунтя щодо відзначення Дня незалежності України (на прикладі заходів, що організовуються Центрами народної творчості в різних регіонах країни). **Методологія** дослідження полягає у застосуванні загальних принципів наукового пізнання, які відповідають сучасному культурологічному дискурсу. Це зумовило використання таких дослідницьких методів: системно-аналітичного – для вивчення філософської, культурологічної, мистецтвознавчої літератури з обраної проблеми; системно-структурного – з метою глибинного дослідження ролі Центрів народної творчості у формуванні національної культури України; формального та компаративного методів – для аналізу впливу діяльності Центрів народної творчості на формування національної культури. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній вперше обґрунтовано й застосовано новий епістемологічний підхід щодо дослідження діяльності Центрів народної творчості, які як державні установи донині залишаються поза увагою науковців сучасності, обґрунтуванні їх ролі у формуванні національної культури України та впливу на повсякденне формування національної культури крізь призму заходів, присвячених відзначенню Дня незалежності України. **Висновки.** На основі проведеного поглибленого наукового аналізу відповідних джерел, окреслено низку існуючих проблем і доведено актуальність піднятої в статті теми дослідження в культурологічному знанні. На засадах проведеного культурологічного дослідження діяльності Центрів народної творчості як державних установ, виявлено особливості їх роботи, висвітлено теоретико-методологічне підґрунтя щодо відзначення Дня незалежності України в регіонах (на прикладі заходів, що організовуються Центрами народної творчості до 24 серпня). Визначено основні напрямки функціонування закладів, що розглядаються, окреслено їх важливу роль у повсякденному формуванні національної культури України.

**Ключові слова:** Центри народної творчості, формування національної культури, День незалежності України, регіони України, культурно-мистецькі заходи.

*Румко Жанна Петрівна, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, заместитель директора Киевского городского центра народного творчества и культурологических исследований Департамента культуры Киевской городской государственной администрации*

### **Роль Центров народного творчества в формировании национальной культуры (на примере проведенных мероприятий по празднованию Дня независимости Украины)**

**Цель работы** заключается в проведении культурологического анализа деятельности Центров народного творчества (ЦНТ) как государственных учреждений, рассмотрении особенностей их работы, выявление основных направлений функционирования и определении их роли в формировании национальной культуры Украины, а также освещении теоретико-методологической основы празднование Дня независимости Украины в регионах (на примере мероприятий, которые организываются Центрами народного творчества). **Методология исследования** заключается в применении общих принципов научного познания, которые соответствуют современному культурологическому дискурсу. Это обусловило использование таких исследовательских методов: системно-аналитического – для изучения философской, культурологической, искусствоведческой литературы по выбранной проблеме; системно-структурного – с целью глубинного исследования роли Центров народного творчества в формировании национальной культуры Украины; формального и сравнительного методов – для анализа влияния деятельности Центров народного творчества на формирование национальной культуры. **Научная новизна работы** заключается в том, что впервые обоснован и применен новый эпистемологический подход к исследованию деятельности Центров народного творчества, которые как государственные учреждения до сих пор остаются вне

поля зрення учених сучасності, обґрунтування їх ролі в формуванні національної культури України та впливу на повсякденне формування національної культури через призму заходів, присвячених Дню незалежності України. **Висновки.** На основі проведеного ґрунтованого наукового аналізу відповідних джерел, визначено ряд існуючих проблем та доведено актуальність піднятої в статті теми дослідження в культурологічному знанні. На основі проведеного культурологічного дослідження діяльності Центрів народного творчості як державних установ, виявлено особливості їх роботи, освітлено теоретико-методологічне підґрунтя до святкування Дня незалежності України в регіонах (на прикладі заходів, організованих Центрами народного творчості к 24 серпня). Визначено основні напрями функціонування досліджуваних установ, визначено їх важливу роль в повсякденному формуванні національної культури України.

**Ключові слова:** Центри народного творчості, формування національної культури, День незалежності України, регіони України, культурно-художественні заходи.

*Rumko Zhanna, a competitor of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Deputy Director of the Kyiv City Center for Folk Art and Cultural Studies of the Department of Culture of the Kyiv City State Administration*

**The role of Folk Art Centers in formation of national culture (based on the example of events concerning the Day of Independence of Ukraine)**

**Purpose of Article.** The aim of the work is to carry out a cultural analysis of the activities of the Centers of Folklore (CoF) as state institutions, to consider the peculiarities of their work, to identify the main areas of functioning and to determine their role in shaping the national culture of Ukraine as well as to highlight the theoretical and methodological grounds for celebrating the Independence Day of Ukraine in regions (based on the example of events organized by the centers of Folk Art). **The methodology** of the study applies the general principles of scientific knowledge which correspond to contemporary cultural science discourse. The mentioned strategy led to the use of such research methods: system-analytic – for the study of philosophical, cultural, literary literature on the chosen problem; system-structural – with a view to in-depth research of the role of Centers of Folk Art in the formation of the national culture of Ukraine; formal and comparative methods – to analyze the influence of the work of the Centers of Folk Art on the formation of national culture. **The scientific novelty** of the work is based on the fact that a new epistemological approach was firstly applied to the study of the Centers of Folk Art activities, which, as state institutions, are still beyond the attention of contemporary scholars, justifies their role in shaping the national culture of Ukraine and influence the everyday formation of national culture through the prism of events which have been dedicated to the celebration of the Independence Day of Ukraine. **Conclusions.** On the basis of profound scientific analysis of the relevant sources, a number of existing problems are outlined and the relevance of the research topic raised in terms of the article. On the basis of the conducted cultural research of the Centers of Folk Art as state institutions, the peculiarities of their work were revealed, the theoretical and methodological basis for celebrating the Independence Day of Ukraine in the regions was highlighted (by the example of events organized by the Centers of Folk Art till August 24). The main directions of the functioning of the institutions under consideration are outlined, their essential role in the everyday formation of the national culture of Ukraine are described.

**Key words:** Centers of Folk Art, the formation of national culture, Independence Day of Ukraine, regions of Ukraine, cultural and artistic events.

Актуальність теми дослідження. На початку ХХ ст. доволі багато дискусій точиться навколо питання формування національної культури України. За майже 75-річну діяльність Центри народної творчості стали «...важливими партнерами у координації процесів культурного розвитку регіонів, народної творчості, аматорського мистецтва та впровадженні нових технологій і методик культурно-освітньої роботи, організації дозвілля, вдосконаленні діяльності клубних установ», як зауважив на нараді з керівниками Обласних центрів народної творчості, що відбулась 30 березня 2017 року у Національному музеї Тараса Шевченка, Міністр культури України Євген Нищук [6]. Діяльність Центрів народної творчості сприяє виробленню особливої системи знань і масової традиційної практики щодо формування національної культури України, збереження української мови, звичаїв, свят та обрядів, що сприяє консолідації українського народу.

Зі здобуттям незалежності (1991) Україна відбулась як суверенна, міжнародно визнана держава. Відтоді Центри народної творчості спрямували роботу на вивчення, узагальнення та впровадження свят, обрядів, звичаїв, в основу яких покладені традиції українського народу. В усі роки незалежності спеціалістами Центрів приділяється увага наданню методичної та практичної допомоги районним та сільським клубним установам, паркам культури та відпочинку. Провідними фахівцями готуються методичні рекомендації на допомогу працівникам сільських клубних закладів щодо організації дозвілля місцевих жителів [8].

Працівники Центрів народної творчості – це кваліфіковані спеціалісти: методисти, композитори, художники, майстри декоративно-прикладного мистецтва, клубні працівники, учасники хорових, музичних, танцювальних та театральних колективів тощо. Вони активно впроваджують у

практику передові методи з вивчення культурних інтересів і запитів населення, нові організаційні форми культурно-виховної роботи, досвід проведення масових народних свят, ярмарків, днів міст і сіл протягом усіх років незалежної України. Професіоналізм працівників Центрів народної творчості позитивно впливає на діяльність колективів художньої самодіяльності, що сприяє подальшому зростанню їхньої компетентності, підвищенню творчого рівня, поглибленню та вдосконаленню репертуару, виконавської майстерності учасників, водночас формуванню любові до рідного краю, пісні, слова, мови тощо.

Як зазначається у спецвиданні журналу «Джерела творчості» Сумського обласного науково-методичного центру культури і мистецтв, «основа діяльності обласних центрів народної творчості базується на інформаційно-рекомендаційній орієнтації населення про проведення низки заходів, спрямованих на пропаганду здорового способу життя, на увазі до суспільно-політичних та економічних проблем у державі, на уславленні людини-патріота, на звеличенні нашої держави і громадян, які віддали своє життя за неї, на вихованні підростаючого покоління в умовах незалежності, на вихованні любові до рідного краю, до мови, до культурної спадщини народу» [1].

Визначаючи роль Центрів народної творчості у формуванні національної культури, висновуємо, що їх праця є безцінним матеріалом для досліджень народної художньої культури. Програма діяльності цих установ, мета і способи досягнення патріотичного духу українців, формують національну культуру, для якої є характерною незламність, актуалізують проведення наукових розвідок щодо проведення культурологічного аналізу діяльності Центрів народної творчості (ЦНТ) як державних установ, розгляді особливостей їх роботи, виявленні основних напрямків функціонування та визначенні їх ролі у формуванні національної культури України, що і становить мету дослідження. Мета також полягає у висвітленні теоретико-методологічного підґрунтя відзначення Дня незалежності України (на прикладі заходів, що організовуються Центрами народної творчості в регіонах країни).

Виклад основного матеріалу. Для більш ґрунтовного дослідження ролі Центрів народної творчості у формуванні національної культури, наведемо приклади святкування Дня незалежності в регіонах України (масштабність відзначення свята та національно-патріотична складова спонукають взяти до розгляду саме ці заходи). 20 лютого 1992 року Верховна Рада України ухвалила постанову «Про День незалежності України». У ній зазначено: «Зважаючи на волю українського народу та його одвічне прагнення до незалежності, підтверджуючи історичну вагомість прийняття Акта проголошення незалежності України 24 серпня 1991 року, Верховна Рада України постановляє: 1. Вважати день 24 серпня Днем незалежності України і щорічно відзначати його як державне загальнонародне свято України. 2. Постанову Верховної Ради Української РСР «Про День проголошення незалежності України» від 16 липня 1990 року вважати такою, що втратила чинність» [2].

Зазначимо, з цього часу Центри народної творчості щороку готуються до заходу, організовуючи різножанрові програми, проекти, фестивалі-конкурси, культурно-мистецькі проекти тощо. У День незалежності України зазвичай передбачено проведення урочистостей за участю керівництва держави, представників центральних і місцевих органів виконавчої влади та органів місцевого самоврядування, народних депутатів України, борців за незалежність України у ХХ столітті, учасників антитерористичної операції в Донецькій та Луганській областях, громадських об'єднань і релігійних організацій, діячів науки та культури, а також організацію та проведення урочистих заходів в інших населених пунктах України. Відбувається покладання квітів до пам'ятників, пам'ятних знаків та місць поховань видатних діячів українського державотворення, борців за незалежність України, загиблих учасників Революції Гідності та антитерористичної операції на Сході України. Всі ці заходи спонукають до консолідації, об'єднання, створення національного духу глядачів.

До прикладу, частина Луганської області (попри існуючу політичну ситуацію та зону антитерористичних дій) плідно відсвяткувала 25-ту річницю Незалежності України. Луганський обласний центр народної творчості який вимушено переїхав з Луганська у м. Северодонецьк, запропонував виставку-ярмарок майстрів образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва «Україна очима митців». У ній узяли участь талановиті народні майстри з п'ятнадцяти міст та районів Луганщини, представивши колорит та розмаїттям напрямків і технік та провівши майстер-класи з виготовлення оберегів з природного матеріалу – ляльок-травниць, прикрас з бісеру та плетіння коклошками. Також, Луганський обласний центр народної творчості організував концертну програму за участю аматорських колективів та солістів районів та області «Вільні люди вільної країни». Зі святом усіх присутніх привітали кращі колективи регіону, серед яких народний хор народної пісні «Слобожани» (смт. Новопсков), народний танцювальний колектив «Світанок» (м. Кременна), дівочий вокальний ансамбль «Семперпріма» (м. Старобільськ) тощо.

Формуючи статистичні дані, отримуємо наступні висновки: 20 аматорських колективів – це понад 400 учасників заходу, присвяченого Дню незалежності України, які є безпосередніми носіями українських традицій, що їх популяризують та зберігають. Кожен з учасників має родину, приміром 3-4 особи, які постійно знаходяться у зоні подій, що впливають на підсвідоме розуміння цілісності, єдності, традиційності, обрядовості, патріотичності та незалежності (свята, виступи, звіти та атестація колективів). Тож маємо близько 2000 особистостей, які є дотичними до формування української державності.

Розглянемо статистичні дані діяльності Кіровоградського обласного центру народної творчості (на сьогодні Кропивницький обласний центр народної творчості), тих, хто є постійним двигуном у формуванні української державності регіону. Станом на 01.01.2017 року в 576 клубних закладах системи Міністерства культури України налічується 548 аматорських колективів. 170 колективів має звання «народний», «зразковий». На 01.01.2017 року в області проведено 35403 культурно-мистецьких заходів [7]. 24 серпня у День незалежності України Обласним центром народної творчості було організовано виставку народних умільців, членів обласного творчого об'єднання «Дивосвіт». Зазначимо, що обласне творче об'єднання майстрів декоративно-ужиткового мистецтва та самодіяльних художників «Дивосвіт» було створено у 2007 році за ініціативи директора обласного Центру народної творчості, заслуженого працівника культури України Валентини Семенівни Пращур з метою збереження та забезпечення розвитку всіх видів і жанрів народного мистецтва, підтримки, популяризації творчості кращих народних умільців області. Творче об'єднання згуртувало майстрів декоративно-ужиткового мистецтва та самодіяльних художників Кіровоградщини, які своєю творчою діяльністю сприяють відродженню і розвитку мистецьких традицій регіону. «Дивосвіт» налічує 21 районний та 3 міські осередки, організовує та проводить виставки робіт майстрів декоративно-ужиткового та образотворчого мистецтва, зустрічі з обдарованою молоддю та налагоджує зв'язки з творчими об'єднаннями Національної спілки майстрів України інших областей. На святкуванні Дня незалежності глядачі мали змогу ознайомитись з виробами у традиційних та сучасних техніках народного мистецтва презентацією майстер різьблення Сергія Марущака із с. Бережинка Кіровоградського району, вишивальниці Валентини Дробишевської, Віри Залізняк та Валентини Ковтун, майстрами з виготовлення ляльки-мотанки Людмилою Капінус, Валентиною Гусак, майстером декупажу Катериною Володіною з м. Кропивницький та інші [3].

Аналізуючи діяльність Херсонського обласного центру народної творчості, зазначимо, що до 26-ї річниці Дня незалежності України Центром було організовано «Мистецьку толоку» за участю провідних майстрів традиційних видів ремесел, фольклорних та обрядових колективів. Програма заходу складалась зі спільного перфомансу «Плетіння обжинкового Дідуха», презентаційних майстер-класів з лозоплетіння, гончарства, вишивки, декоративного розпису, карвінгу з кавуна та багато іншого. Відбулась виставка-ярмарок майстрів декоративно-ужиткового мистецтва, в якій взяли участь фольклорні колективи, що пропонували глядачам до перегляду обрядові дійства та готували гуртовий обід. На колорит-зоні відбулось пригощання учасників толоки та гостей заходу. Також була організована виставка-ярмарок майстрів народного мистецтва «Мистецька родина», конкурс короваїв «Таврійський коровай прославляє рідний край!», конкурс українського віночка та масовий флешмоб «Барвистий вінок – Незалежній Україні», концертна програма «Вінок талантів подаруєм Україні!» Стільки різноманітних заходів дало змогу створити найсприятливіші умови для справжнього відчуття свята та гордості за те, чим пишаємось – незалежністю України.

Щодо Вінницького обласного центру народної творчості, то зазначимо, що до Дня незалежності і Вінниці була організована насичена святкова програма з молебнем за Україну. Серед проведених культурно-мистецьких заходів вирізнялися наступні: фестиваль сучасного українського мистецтва «Подільська пектораль», концерт «Україна починається з тебе», «Всі ми діти твої, Україно!» за участі кращих колективів і окремих виконавців міста та області. Фестиваль є наймасштабнішою музичною та пісенною візитівкою Шаргородщини, «Душі Подільської таланти», покази колекцій українського вбрання від вінницьких дизайнерів, «Сторінками української класики» тощо [9]. Близько двадцяти культурно-мистецьких заходів у місті Вінниця, присвячених Дню незалежності України, мають вибудовану концепцію щодо показу творчих надбань та впливу на формування у пересічних громадян відчуття патріотизму, цілісності, єдності та збереження традицій.

На Житомирщині, де сьогодні існує понад тисячу клубних установи (з них – понад дев'ятисот знаходяться у сільській місцевості), якими опікується ЖОЦНТ (Житомирський обласний центр народної творчості). В закладах культури області діє майже чотири тисячі клубних формувань (у тому числі дитячі), більше трьох з половиною тисяч аматорських художніх колективів, у яких беруть

участь аматори художньої самодіяльності. До послуг населення понад трьох тисяч об'єктів дозвілля. В області нараховується більше двохсот аматорських колективів, які беруть активну участь в обласних мистецьких заходах: конкурсах, святах, фестивалях, святкових концертах, мають почесне звання «народний», «сразковий» [4]. Ці дані наведено для розуміння того, яка величезна кількість працівників задіяна у подальшому вивченні і збереженні джерел національної духовності українського народу та формування української державності.

Завдяки впровадженню святкування Дня незалежності України, щороку його масштаби зростають як серед глядачів, так і учасників дійства. У Києві в 2017 році до відзначення головного свята було підготовлено та проведено понад 35 культурно-мистецьких заходів у системі культури, серед яких: II-й Всеукраїнський фестиваль-конкурс «Ти у серці моїм, Україно!», присвячений Дню незалежності України, який організував та провів Київський міський центр народної творчості та культурологічних досліджень на «Співочому полі» в Печерському ландшафтному парку. Цей фестиваль-конкурс створено для розвитку та пропагування культурних здобутків українців, традиційної народної творчості, знайомство з культурою народів світу та їхнім мистецтвом, для розвитку культурних зв'язків, обміну педагогічним досвідом та виконавською майстерністю, виявлення талантів та розкриття їх творчого потенціалу.

Основною метою та головними завданнями фестивалю-конкурсу «Ти у серці моїм, Україно!» є:

- дослідження розвитку мистецтва в усіх його жанрах, виявлення кращих колективів, сольних виконавців та їх популяризація;
- сприяння створенню нових мистецьких колективів і підтримка існуючих;
- підвищення художнього рівня мистецьких колективів, збагачення їх репертуару;
- визначення та вивчення перспектив розвитку мистецтва України;
- героїко-патріотичне виховання учасників та глядачів фестивалю-конкурсу.

У 2017 році у II-ому Всеукраїнському фестивалі-конкурсі «Ти у серці моїм, Україно!» взяли участь міжнародні колективи української діаспори, серед яких: Школа українського танцю «Барвінок» (художній керівник – Федір Даниляк, Канада, Онтаріо), Міссісага та Ансамбль українського танцю «Барвінок» (художній керівник – Григорій Момот, США, Нью-Джерсі). На захід були запрошені спеціальні гості: ВІА «Кобза» художній керівник – народний артист України Євген Коваленко, Алла Мігай, Валентина Біган. Заявки подали колективи з різних регіонів України, кожен учасник виконав два твори, один з яких – обов'язково героїко-патріотичного спрямування. Редакція журналу «Я Сам(а)» видала до друку спецвипуск, присвячений Всеукраїнському фестивалю-конкурсу «Ти у серці моїм, Україно!». Усі учасники отримали кубки, дипломи та сувеніри, а також були удостоєні взяти участь у ігрово-інтерактивних програмах та квестах від Торгової марки Рудь, магазину Гулівер та Fly park. Склад журі фестивалю-конкурсу – це високопрофесійні фахівці: заслужені діячі мистецтв України, заслужені та народні артисти України, професори ВНЗ, а саме: народний артист України Григорій Чапкіс, народний артист України Анатолій Матвійчук, народний артист України Олег Дзюба, народний артист України Євген Коваленко, народна артистка України Жанна Боднарук, заслужений артист України Анатолій Кузьменко, заслужений артист України Юрій Поздняков, заслужений працівник культури України Микола Пересунько, кандидат педагогічних наук, доктор філософії (PhD), доцент, с.н.с. Світлана Садовенко, заслужений працівник культури України Зоя Ружин, журналіст, головний редактор-видавець дитячого журналу-газети «Я САМ/А» Тетяна Кондратенко, заслужений діяч мистецтв України Вікторія Касьянова, заслужений працівник культури України Григорій Воронов, композитор, продюсер Ірина Гарнавська, Анатолій Карпенко, заслужений діяч мистецтв України, композитор Алла Мігай, заслужений працівник культури України Юрій Чуприна, співачка Жанна Румко, Оксана Парфус, Роман Іваненко, Ольга Побожимова, композитор Валентина Біган [5].

У цьому переліку заходів можна назвати ще багато святкувань, що відбулись по Україні до Дня Незалежності та були створені саме Центрами народної творчості у 2017 році, таких за аналізом було понад 400. Кожен з цих культурно-мистецьких заходів зібрав від однієї до двадцяти тисяч глядачів.

Висновок. Отже, можна констатувати, як методичні осередки – Центри народної творчості відіграють важливу роль у формуванні української державності. Дуже важливо, щоб держава підтримувала ці заклади культури, адже саме вони сьогодні зберігають духовне здоров'я нації.

У статті визначено роль Центрів народної творчості у формуванні української державності через аналіз діяльності, розгляд особливості роботи та основних напрямків функціонування цих державних установ. З'ясовано теоретико-методологічне підґрунтя відзначення Дня незалежності в регіонах України (на прикладі проведених заходів, що організовуються Центрами народної творчості).



*Література*

1. Джерела творчості: спецвидання, присвячене 25-й річниці незалежності України, культурно-мистецький журнал Сумського обласного науково-методичного центру культури і мистецтв. Суми, 2015-2016. 25 с. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://cnt.sumy.ua/index5.html>
2. Закон України про культуру (відомості Верховної Ради України (ВВРУ), 2011, № 24, ст.168) Електронний ресурс. Режим доступу: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/2778-17/ed20120323>
3. Звіт про діяльність Кіровоградського обласного центру народної творчості за 2016 рік. (рукопис) Архів. Кіровоград. КОЦНТ. ст.16
4. Звіт про роботу Житомирського обласного центру народної творчості 2016 року. (рукопис) Архів. Житомир. ЖОЦНТ. ст.19
5. Звіт про роботу Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень 2017 року. (рукопис) Архів. Київ. КМЦНТтаКД. ст.14
6. Міністр культури України Євген Нищук провів нараду з керівниками обласних центрів народної творчості 30.03.2017 Електронний ресурс. Режим доступу: [http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/printable\\_article?art\\_id=245222032](http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/printable_article?art_id=245222032)
7. Наказ Міністерства культури і туризму України № 60 від 18 вересня 2007 року «Про затвердження форм звітності (адміністративні дані) № 7-НК» «Звіт про діяльність клубних закладів», № 7-НК (зведена) «Зведений звіт про діяльність клубних закладів» Електронний ресурс. Режим доступу: [zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1115-07](http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1115-07)
8. Наказ Міністерства культури України від 20 вересня 2011 року n 767/0/16-11 «Про затвердження типових штатних нормативів клубних закладів, центрів народної творчості, парків культури та відпочинку та інших культурно-освітніх центрів і установ державної та комунальної форми власності сфери культури». Електронний ресурс. Режим доступу: <http://document.ua/pro-zatverdzhennja-tipovih-shtatnih-normativiv-klubnih-zakla-doc73327.html>
9. Світлиця: альманах 2(57) Вінницького обласного центру народної творчості. Вінниця: ВОЦНТ 2017 квітень-червень. 74 с. С. 1 Електронний ресурс. Режим доступу: [http://www.vocnt.org.ua/publication/svitlitsa\\_57](http://www.vocnt.org.ua/publication/svitlitsa_57)

*References*

1. Sources of creativity: special edition devoted to the 25th anniversary of the independence of Ukraine, cultural and artistic magazine of the Sumy regional scientific and methodical center of culture and arts. (2015-2016) Sumy, 25 sec. Electronic resource. Access mode: <http://cnt.sumy.ua/index5.html> [in Ukrainian].
2. The Law of Ukraine on Culture (2011) (Information of the Verkhovna Rada of Ukraine, No. 24, p.168) Electronic resource. Access mode: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/2778-17/ed20120323> [in Ukrainian].
3. Report on the activities of the Kirovohrad Regional Center for Folk Art in 2016. (2016) (manuscript) Archive. Kirovograd COCNT Article 16[in Ukrainian].
4. Report on the work of Zhytomyr regional center of folk art in 2016. (2016) (manuscript) Archive. Zhytomyr. JCTSNT. Article 19[in Ukrainian].
5. Report on the work of the Kyiv City Center for Folk Art and Cultural Studies in 2017. (2017) (manuscript) Archive. Kiev. CMCNTKD. Article 14[in Ukrainian].
6. Minister of Culture of Ukraine Yevgeniy Nyschuk held a meeting with the heads of regional centers of folk art (30.03.2017) Electronic resource. Access mode: [http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/printable\\_article?art\\_id=245222032](http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/printable_article?art_id=245222032) [in Ukrainian].
7. Order of the Ministry of Culture and Tourism of Ukraine No. 60 of September 18, (2007) «On Approval of Forms of Reporting (Administrative Data) No. 7-NK». «Report on the Activities of Clubs», No 7-NK (consolidated) «Consolidated Report on the Activities of Clubs institutions» Electronic resource. Access mode: [zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1115-07](http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1115-07) [in Ukrainian].
8. Order of the Ministry of Culture of Ukraine dated September 20, (2011) n 767/0 / 16-11 «On Approval of Typical Staff Standards for Clubs, Centers of Folk Art, Parks of Culture and Leisure and other cultural and educational centers and institutions of state and communal ownership of the sphere culture». Electronic resource. Access mode: <http://document.ua/pro-zatverdzhennja-tipovih-shtatnih-normativiv-klubnih-zakla-doc73327.html> [in Ukrainian].
9. Svetlitsa: Almanac (2017) 2 (57) of the Vinnytsia regional center of folk art. Vinnytsya: VOSST April-June. 74 s. P. 1 Electronic resource. Access mode: [http://www.vocnt.org.ua/publication/svitlitsa\\_57](http://www.vocnt.org.ua/publication/svitlitsa_57) [in Ukrainian].

*Савенко Марина Олександрівна,  
аспірант кафедри теорії та історії культури  
Національної музичної академії  
України ім. П. І. Чайковського  
marisavi6@gmail.com*

## **ЕВОЛЮЦІЯ УНІВЕРСАЛЬНОГО ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В КОНТЕКСТІ БОГОРОДИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ ЯК ПРЕДМЕТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ: ІСТОРИЧНИЙ ТА ТРАНСКУЛЬТУРНИЙ ВИМІРИ**

**Мета роботи.** Дати відповідь на питання про можливість існування універсального жіночого образу, зокрема, образу християнської Богородиці, та його втілення у європейській та українській культурі. **Методологія** дослідження включає узагальнення існуючих знань по обраній темі в області культурознавства, етнології, мистецтвознавства та доповнення їх спробою раціоналістичного пошуку витоків та сутності універсального жіночого образу в духовній сфері людства. **Наукова новизна** полягає у висвітленні засад існування образу Богоматері у сучасному українському культурному просторі. **Висновки.** Образ Богородиці є наскрізним у всесвітній культурі. Конкретно у сучасному мистецтві та літературі, зокрема, українській, цей образ збагачується такими відмінними характеристиками, як софійність, кордоцентризм і глибоким відчуттям природи як материнського початку буття.

**Ключові слова:** художній образ, Богородиця, культура, мистецтво Середньовіччя.

*Савенко Марина Александровна, аспирант кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*

**Эволюция универсального женского образа в контексте Богородичной традиции как предмет культурологического исследования: исторический и транскультурный аспекты**

**Цель работы** дать ответ на вопрос о возможности существования универсального женского образа, в частности, образа христианской Богородицы, а также его воплощения в европейской и украинской культуре. **Методология исследования** включает обобщение существующих знаний по теме в области культурологии, этнологии, искусствоведении и дополнение их попыткой рационалистического поиска истоков и сущности универсального женского образа в духовной сфере человечества. **Научная новизна** заключается в выявлении основ существования образа Богоматери в современном украинском культурном пространстве. **Выводы.** Образ Богородицы является сквозным во всемирной культуре. Конкретно в современном искусстве и литературе, в частности, украинской, этот образ обогащается такими отличными характеристиками, как софийность, кордоцентризм и глубоким ощущением природы как материнского начала бытия.

**Ключевые слова:** художественный образ, Богородица, культура, искусство Средневековья.

*Savenko Marina, Postgraduate of the Department of Theory and History of Culture of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

**The evolution of universal female image in the context of tradition of mother of god as an object of cultural research: historical and transcultural dimensions**

**Purpose of Research.** The purpose of the work is to answer the question whether the existence and the artistic expression of the universal female image, especially the image of the Mother of God, in the European and Ukrainian cultures are possible. **Methodology.** The research methodology includes generalizing of the existing knowledge in the field of cultural studies, ethnology and art studies, and also supplementing of them with the attempt of a rationalist search of origins and the essence of the universal female image in the spiritual sphere of humanity. **Scientific Novelty.** The scientific novelty consists in the highlighting of the principles of the existence of the image of Mother of God in the modern Ukrainian cultural space. **Conclusions.** The image of Mother of God is cross-cultural in the world space. Specifically, in contemporary art and literature, in particular Ukrainian one, this image is enriched with such distinct characteristics as Sophia, Cordocentrism, and a deep sense of nature as the maternal origin of being.

**Key words:** artistic image, Mother of God, culture, the art of the Middle Ages.

Процеси заглиблення сучасної світової та, зокрема, української художньої думки у сферу сакральних ідей, образів, тем та значень, сьогодні викликає цікавість багатьох дослідників, культурологів, людей різних творчих професій, які досліджують сучасні тенденції культури та мистецтва. Пояснити цей процес можна прагненням діалогу з минулим, якого потребує акт самопізнання людства, що, звісно, не є новим для розвитку світової культури. Проте, можливо, ця постійна необхідність людства до звернення та згадування минулого і є потребою знайти Вічність, де

постійне повернення може вважатись актом вічного життя. Саме тому питання про можливість існування універсального жіночого образу та його втілення у світовій культурі, зокрема, у образі християнської Богородиці, на нашу думку, є надзвичайно актуальним та цікавим для дослідження.

Треба зазначити, що існують сучасні дослідження, наприклад, дисертація І. Васильєвої «Архетип материнства в древнеязыческих и христианской культурах и религиях (нарративный аспект)» (2007), дисертація О. Немкової «Ave Maria образ Богоматери в европейском музыкальном искусстве» (2002), дисертація О. Матушек «Символика Богородиці у мета тексті барокової літератури» (1999) та інші, що пов'язані з вивченням існування та походження жіночого образу. Однак, в цих роботах автори зупиняються лише на деяких культурологічних підходах, за допомогою яких знайшов своє теоретичне осмислення цей образ, чого, на нашу думку, не достатньо для повноцінного розуміння сутності та глибини обраної теми. Тому в цій статті ми ставимо за мету узагальнити існуючі знання по обраній темі в області культурознавства, етнології та мистецтвознавства, доповнюючи їх спробою раціоналістичного пошуку витоків та сутності універсального жіночого образу у духовній сфері людства. Задля досягнення поставленої мети, ми звертаємося до праць таких вітчизняних та зарубіжних дослідників і науковців, як С. Аверінцев, В. Бичков, П. Волкова, Д. Ліхачов, А. Усманова, У. Еко та ін.

Актуальність дослідження даної теми ґрунтується на можливості детальніше підійти до розгляду питання про смислоутворююче значення універсального жіночого образу в історії культурного поступу людства, зокрема, образу Богородиці у культурі Середньовіччя, а також його втілення у різних видах мистецтв з подальшою еволюцією у світовій художній культурі. *Об'єктом* вивчення даного розмірковування постає художня творчість митців епохи Середньовіччя, а *предметом* – дослідження феномену існування універсального жіночого образу в різних видах мистецтв та його впливу на подальшу еволюцію художньої культури й, зокрема, на сучасне українське мистецтво.

Мистецтво як феномен культури є виразом дійсності у художньо-образній формі, яка є результатом конкретної художньо-творчої діяльності та одночасно реалізацією історичного культурного досвіду людства. Саме художній образ концентрує у собі енергію культури та людини, що створила його, проявляючись у сюжеті, композиції, слові, кольорі, звуці, тощо. Тобто художній образ, може існувати і у музичному творі, і у картині, і у літературному творі, спектаклі тощо, і бути проявом загальної художньої свідомості.

Як відомо, поняття *художнього образу* вивчається і сьогодні у широкому спектрі гуманітарних наук: філософії, психології, мистецтвознавстві, естетиці, культурології. Проблема становлення цього явища досліджується крізь призму втілення художнього образу митцем, а саме матеріалізацію з позиції суб'єктної діяльності творця у працях таких сучасних філософів як Ж. Дерріда та М. Фуко, психологів В. Келера та Р. Арнхейма, культуролога Ф. Мартинова, мистецтвознавця Є. Яковлева та ін. Роздуми більшості вчених сходяться на думці, що на протязі втілення мистецької ідеї, образ знаходиться під владою митця, який його формує по своїй волі, і лише після закінчення роботи, народжене явище починає жити самостійним життям. Саме тому, велике значення у формуванні будь-якого художнього образу має особистість митця, його життєвий шлях, його обізнаність у процесах розвитку суспільства, культури та філософської думки різних епох, врешті, його власне розуміння буття. Це стосується і досліджуваного нами універсального жіночого образу, який формувався у свідомості людства, починаючи ще з часів палеоліту, а згодом, у процесі еволюції художньої культури, конкретизувався у художніх образах різних епох.

Розмірковуючи над поняттями краси та прекрасного, як одної із смислоутворюючих складових образу Богородиці, зазначимо одне з важливих відкриттів, яке було зроблено великим мислителем Античності Платоном і продовжило своє існування у культурі та образотворчому мистецтві епохи Середньовіччя. Отже, Платон одним з перших проводить аналогію між світлом і красою, кажучи що краса, так само як і мудрість, є надчуттєвою категорією, але, завдяки здатності очей розрізняти світло та колір, вона стає нібито зримою [14,129]. Згодом середньовічні мислителі, спираючись на ідеї Платона, також дійшли висновку, що краса є божественним світлом, вказуючи на живопис, а саме на ікони, як на надважливий елемент краси [7,158]. Таким чином на території Давньої Русі на основі візантійської теорії образу та зображення, згодом була розроблена своя самобутня концепція ікони, яка у середні віки визначала практику релігійних зображень, зокрема зображень Богородиці у творчості багатьох давньоруських митців, таких як, Ф. Грек, А. Рубльов та Діонісій Ферапонтовський. І саме ікона постає однією з головних складових православної культури, де вона отримала найбільш глибоке художньо-естетичне втілення. У іконі, як художньому творі, було можливе одночасне існування краси, духовності та мудрості, як смислоутворюючих категорій

вивчаємого нами образу Богородиці. Саме таке високорозвинене художньо-символічне мислення середньовічних митців, потребувало закріпленої системи символічної структури на рівні естетичної свідомості, роль якої виконував *канон*, «... выполняя в структуре художественного образа функции знака-модели умонепостигаемого духовного мира» [5].

Саме у Середні віки канон в іконографії Богоматері досягнув свого найвищого художньо-естетичного розквіту у якості сакрального феномену, носія духовної енергії, божественної мудрості – Софії [23]. Тобто ікона являла собою сутність божественної Премудрості, будучи софійною, зверненою до людського духу та серця, надаючи їй (людині) їжу духовну, і доносячи цю сутність своєю художньою формою: «софийность искусства... состояла в удивительной способности средневековых мастеров выражать с помощью художественных средств главные духовные ценности..., в глубинном ощущении и осознании древними в качестве основы всякого творчества единства мудрости, красоты и искусства» [6,231].

Вперше у вітчизняній культурології та філософії дослідження історії розвитку образу Софії, його зв'язку з образом Богоматері та його інтерпретації у античній, візантійській та давньоруській культурній традиції було здійснено істориком культури та філологом С. Аверінцевим. Глибоко аналізуючи цю тему, вчений у своїй статті «Софіологія і маріологія» (1997) пише про існування давніх традицій як у західній так і у східній церковній культурі, які зближують образи Марії і Софії та навіть вербально їх ототожнюють [2]. На продовження міркувань С. Аверінцева, у контексті нашого дослідження треба відзначити, що генеза універсального жіночого образу ще у дорелігійні часи людства та його послідовна еволюція в історії, наділила цей образ, окрім зовнішньо-естетичних рис з античних часів, найглибшим духовно-смісловим значенням саме у Середні віки, персоніфікуючи його у образ християнської Богоматері: «... только с принятием христианства русская культура через контакт с Византией преодолела локальную ограниченность и приобрела универсальные измерения. Она соприкоснулась с теми библейскими и христианскими истоками, которые являются общими для европейской семьи культур» [1,64]. В українській культурі ця сакральність, на думку видатного вітчизняного вченого та філософа Д. Чижевського, відображається у «українській» релігійності, яку він називає жіночою, «... релігійністю колективної біологічної теплоти, яка переживається як теплота містична... Це не стільки релігія Христа, скільки релігія Богородиці, релігія матері-землі» [21]. Підтримує цей напрям міркувань і сучасний дослідник В. Личковах, який зазначає, що специфічними характеристиками саме української культури є софійність, кордоцентризм, релігійність, міфологізм, містичність і, разом з цим, глибоке розуміння та відчуття природи, як материнського початку буття [11,13]. Такі міркування не є безпідставними враховуючи історичну, етнографічну, культурну спадщину сучасної України.

З історії відомо, що між християнською теологією (з її розумінням абсолюту) і язичницьким предметно-тілесним мистецтвом утворилось зрозуміле непримиренне протиріччя, яке визначали Отці церкви, як «внутреннюю несовместимость искусства и христианской веры» [22,158], що звичайно не могло не позначитись на особливостях зображення Богоматері у іконографії. Отже, у християнському мистецтві виникає необхідність видалити чуттєві основи пластичного образу і, разом з цим, надати йому форму умовну, тобто символічну. Це і стало поштовхом для формування християнського релігійного канону у живопису, який, з розділенням християнства на східну і західну гілку свого розвитку, теж розходиться у двох напрямках: від візантійського християнства до православ'я (від грец. *orthodoxia* – «вміння правильно славити Бога») та від раннього християнства Західної Європи до католицизму (від грец. *katholikós* – «загальний»). У мистецтві західного християнства, яке базується на розробці канонічного задуму, митець отримує можливість виразити свою індивідуальність, натомість у візантійській техніці правильним вважається найбільш точно відповідати канону [22, 191-192].

Значимо, що перше зображення Марії із немовлям приписують святому євангелісту Луці, а формування канонічного візантійського образу Богоматері відноситься до V-VI ст., коли найбільш розповсюдженими були культові зображення Діви Марії із немовлям на троні (у католицькому живопису образ Богоматері на троні називається Мадонна). Найбільш раннім з відомих зображень «Мадонни із немовлям на троні» вважається фреска VI ст. з церкви Св. Марії Антикви (S. Mariae Antiquae).

Давньоруські майстри, переймаючи високий художній рівень візантійського іконопису, створили свої національні шедеври, одним з яких є ікона «О тебе радується» початку XVI ст., присвячена соборному прославленню Богоматері. У процесі сприйняття зображення виділяються кілька шарів, головним з яких є той, що відповідний духові і пов'язаний із спогляданням геометричних фігур і символіки чисел, зображених на іконі. Досліджено, що такі геометричні фігури як коло, овал, трикутник виявляють таємничі сакральні значення божественного і постають у

іконописі у прихованих формах. В іконі «О тебе радується» з її композицією колоподібної сфери з Богородицею у центрі, коло виступає символом вічності, божественного початку і єдності. Овал, який представляє композиційну фігуру Богородиці, символізує з давніх часів яйце (як символ першородності) пов'язується з Всесвітом [4, 50]. Саме така графічна метафора яйця у якості символу творіння є загальною для іконопису з зображенням Богоматері як для Сходу, так і для Заходу доби Середньовіччя.

Покажемо для виявлення відмінностей між східною і західною традицією іконопису XIV ст. є образ Богородиці італійського художника Джотто ді Бондоне «Богоматерь на троні» (бл. 1310 р.). У Джотто вперше образ Богородиці набуває людських рис та реалістичного характеру і стає не просто символом-образом, а людиною із інтелектуально-зосередженим поглядом. Такий перехід до реалістичності в зображенні Богородиці змінює і «графічну метафору», що виражається у Джотто у появі нової пірамідальної композиції фігури Марії, де голова Її складає вершину піраміди, а низ одягу – фундамент. Зазначимо, що символ піраміди ототожнюється із драбиною між небом і землею і саме таку пірамідальну модель згодом будуть використовувати у своїй творчості художники епохи Ренесансу.

Таким чином, ми бачимо на прикладі порівняння зображень образу Богородиці у візантійській і католицькій іконографії, що в католицизмі ці образи мають меншу змістовну концентрацію, але є більш динамічними і змінними, де перехід від образу-символу до більшої реалістичності і індивідуалізму зображення (від *неподібних* образів до *подібних* за Діонісієм Ареопажитом) проявляється більш наочно. Зображуючи Богородицю, давньоруські іконописці відтворювали образ Матері, Яка знає про страждання, що чекають на Її сина, і Яка з самого Його народження добровільно віддає Сина людям за для їх спасіння і, пробачаючи їм, стає захисницею та молитовницею за весь рід людський.

Образ Богородиці, займаючи у світовому контексті місце наскрізного образу культури, співзвучного вічності, виразно проявився у мистецтві християнського культурного простору, в тому числі й українського. Відомо, що одним з перших східнохристиянських богородичних співів вважається, складений Святителем Космою Маюмським євангельський спів «Величит душа моя Господа». У католицькій церкві цей спів став відомий під назвою Магніфікат (по першому слову «Magnificat anima tea Dominion»). Ця світла, щира, прониклива молитва, звернення до Заступниці роду людського, як до всесвітньої Матері, мольба про захист та спасіння лишаються актуальними і досі, отримуючи нові втілення у творчості сучасних композиторів, таких як І. Алфеев, В. Мартинов, А. Шнітке, А. Пярт, Дж. Тавенер, Р. Воан-Уильямс крізь індивідуальну художню свідомість цих митців. Тому проблема інтерпретації давньої музики сьогодні виявляється особливо важливою для її актуалізації в сучасній культурі, а ідея нескінченної інтерпретації художнього твору, яка була запропонована Умберто Еко, постає визначальною складовою сутності мистецької культури [16].

Проникнення у інші глибинні пласти образу Богородиці можна спостерігати завдяки його проявленню у загальнокультурній площині метатексту, а саме імені Богородиці. За словами П. Флоренського, саме ім'я Марії є опорою інших метаімен, що спираються вже не лише на ім'я, а на саму сутність Богородиці [19, 362]. Така глибина осмислення богородичного образу, що проявилась у філософії, богослов'ї, літературі, мистецтві християнства, ймовірно, пов'язана з літургійними текстами, в яких звернення до Пресвятої Матері з проханням захисту і, водночас, її прославлення як Цариці Небесної набуває значення лейтмотиву. Цей лейтмотив продовжує своє існування і у сучасному світовому мистецтві, проявляючись в жіночих образах великої внутрішньої сили, незламності та любові. Як приклад, можна згадати історичний роман «Мальви» Р. Іванчука та «Епізодична пам'ять» Л. Голоти, «Маруся Чурай» Л. Костенко, а також роман «Куколка» британського письменника Дж. Фаулза, який став його творчим заповітом. Розмірковуючи на сакральні теми буття, підкріплюючи їх історичними та етнографічними фактами з часів Середньовіччя, Фаулз підводить читача до висновку, що в основі релігії, ще з дохристиянських часів, завжди була присутня жіноча енергія, символічна сила, що й втілилися згодом в образі Богоматері. Його міркування співзвучні думці С. Аверінцева з приводу існування давніх традицій, як у західній, так і східній церковній культурі, що зближували образи Марії і Софії, і навіть їх ототожнювали [17].

Для висвітлення деяких важливих особливостей розвитку образу Богородиці у духовному мистецтві Середньовіччя, а згодом й у сучасному, в якості прикладу проаналізуємо такий різновид релігійних творів, як апокрифи. Есхатологічний апокриф «Хождение Богородицы по мукам» був складений на Сході біля V ст., а на слов'янському півдні був перекладений на церковнослов'янську мову, й згодом потрапив до Київської Русі. Текст апокрифу розповідає про сходження Богоматері у пекло, та уявляє собою оповідь про мольбу Богоматері о послабленні або скасуванні тортур для

грішників, що не розкалялись. Саме тому, що в апокрифі піддається сумніву милосердя Бога (у порівнянні з милосердям Богородиці), на думку російського історика філософії В. Мількова «постановка этого вопроса... догматически недопустима, ибо нарушается основополагающий принцип христианской доктрины»[13, 584]. Тобто в цьому апокрифі милосердя ставиться вище за покаєння, як вимога Божественної справедливості для грішників, з чим, звичайно ж, не могли змиритися ідеологи церковної ортодоксії, які й заборонили читання апокрифу, вважаючи що сприйняття милосердя подібного до апокрифічного в образі Богородиці є характерним для людей, чия свідомість «склонялась к вере и суевериям язычества», а сам апокрифічний образ Богородиці нагадував берегиню, або одну з богинь-матерів язичницького пантеону [8]. Не йдучи всупереч догматам та канонам церкви у нашому дослідженні, вважаємо важливим звернути увагу на те, що образ Богоматері, на нашу думку, на території давньої Русі не міг бути повністю відокремленим від дохристиянського вірування давніх слов'ян. Християнська церква, пояснюючи сакральну природу образу Богородиці у церковних текстах, зробила можливим продовження існування близького та зрозумілого язичницького образу милосердної всесвітньої Матері, надаючи йому канонічної подоби завдяки мистецтву – гімнографії, музиці, іконопису. Тобто саме поняття милосердя у апокрифі «Хождение Богородицы по мукам», хоча й не відповідає канонічному церковному розумінню цієї чесноти, тим не менше несе у собі головну ідею материнської всепрощаючої любові, яка здатна перемогти причинно-наслідковий закон долі. Ця тема продовжує своє існування в образі Богородиці Параклесис або Деісусної у іконах сучасних майстрів таких, як іконописець О. Лавданський (деісусний ряд іконостасу храму св. Іоанна Богослова на Малій Бронній м. Москви), А. Эйтенеер (Деісус Феодоровського бокового вівтаря в Новосимоновом монастирі м. Москви), українських художників О. Клименко та С. Атлантової («Іловайський Деісис» – частина масштабного мистецького проекту «Ікони на ящиках з-під набоїв»).

Деякі провідні тенденції у сучасній українській літературі у творчості О. Забужко, І. Жиленко, Л. Голоти, Л. Костенко, доводять, що тема існування споконвічного образу і у літературі не втрачає актуальності і сьогодні. Особливо цікавим є твір Л. Голоти «Жіночий апокриф»[9], у якому головна героїня – це жінка степу, саме українського степу, який є, за словами поета В.Базилевського, не просто географічним та історичним місцем буття українців, але і його ментальністю. Тому «Жіночий апокриф», це оповідь про «універсальну» жіночність, жіночу психологію, відображену в міфопоетичному світогляді наших пращурів, де поняття «...священного народжується у профанному, а профанне стає священним і сакральним. Людина є сакральною, бо вона має щось божественне в собі, але вона мусить це зрозуміти через самопізнання»[20] та самоідентифікацію художньої свідомості, яка відбувається саме через культуру та мистецтво.

Продовжуючи міркування щодо змісту поняття світла у розумінні християнських мислителів, треба зазначити, що протилежністю світла завжди вважалася темрява. Символічне протиставлення світла та темряви проходить крізь всю художню культуру Давньої Русі, що є наслідком впливу християнства, а також має коріння у народних язичницьких уявленнях, культурах сонця, світла, вогню [3, 611]. Саме Всесвіт є середовищем, яке опирається світлу, тому: «...победа света над тьмой должна выражаться... в том, чтобы сопротивляющаяся свету темная среда сама стала средой откровения заключающихся во свете положительных возможностей»[15]. Один з християнських символів цієї «перемоги» – райдуга (веселка), яка уособлює собою світловий семибарвний міст між небом і землею, яка як симфонія життя, об'єднує світи. Звідси стає зрозумілим, чому мислителі першої половини нашого сторіччя, зокрема, П. Флоренський, М. Бердяєв та ін. називали давньоруський живопис «умозрение в красках» або «философствование красками»[18, 37-153]. Тут варто додати, що музика теж має право називатись «філософією в звуках». Адже, проводячи паралель між християнською символікою райдуги і барвами живопису, неможна ігнорувати символічний зв'язок семи кольорів із сімома основними звуками звукоряду, що, в свою чергу, втілюється у музичну симфонію життя в творчості композиторів. Отже барви для художника, звуки для композитора, слова для поета – є лише засобом для створення образів, в яких сконцентрована всесвітня «соборна» думка покоління, дарована людству через творчість митців. Саме такою «філософією у звуках» можна назвати симфонічну творчість таких зарубіжних та українських композиторів, як Г. Гаврилець, А. Караманова, Є. Станковича, В. Мартинова, А. Пярта та Дж. Тавенера, які, відтворюючи споконвічний жіночий образ крізь призму свого світорозуміння, долі, національності, стилю, власне, художньої самосвідомості, продовжують його вічне життя у мистецтві та світовій культурі. Сучасна духовно-концертна музика є наближеною й багато в чому наслідує релігійну традицію, зокрема, й закономірності богослужбового співу минулого. Богородична традиція церковного співу отримала втілення у багатьох жанрах духовної музики Середньовіччя західної та східної традиції, серед яких:

григоріанські гімни у творчості Романа Сладкоспівця та Косми Маюмського(VI ст.), Іоана Дамаскіна (VII-VIII ст.); Богородичні антифони (XI-XII ст.); молитви «Ave Maria» та поеми «Stabat Mater» (XII та XIII ст.); позалітургічні пісні «лауди» (XII—XIIIст.); знаменний розпів XII ст. тощо.

Цікавим є те, що у творчості багатьох з названих вище композиторів, а саме А.Пярта, А.Караманова, Дж.Тавенера, переламний момент наступив саме тоді, коли вони відкрили для себе християнську релігію. Маючи до цього часу багатий композиторський досвід, з прийняттям Християнства вони ніби вийшли на новий мистецький рівень, на якому кожен з композиторів у рамках свого стилю зміг висловити особисті духовні парадигми. У творчості цих композиторів на основі синтезу старого та нового, тобто осмисленні старовинного канону з точки зору сучасного світосприйняття, народжується духовний діалог епох у великому часовому діапазоні. Цей діалог і дає можливість для подальшого існування сакральних жанрів, ідей, образів, зокрема, образу Богоматері у новому сучасному світовідчутті. Втім, зазначимо, що аналіз духовних творів цих композиторів постане в подальшому темою окремого дослідження.

Отже, підсумовуючи всі вищевикладені наші міркування, можна зазначити, що жіночий образ Богородиці є наскрізним у всесвітній культурі. Цей образ універсальної жіночності розпочав своє формування в процесі цивілізаційного поступу людства ще у далекі дохристиянські часи. Згодом він поєднав у собі художньо-світоглядні настанови античності з сакральним «наповненням» християнської доби. Саме в художній свідомості митців образ Богородиці протягом століть продовжує своє існування, втілюючись в їхній творчості. У сучасному мистецтві, зокрема, українському, цей образ збагачується такими відмінними характеристиками, як софійність, кордоцентризм і, разом з цим, глибоким відчуттям природи як материнського початку буття. Віддзеркалення такого розуміння сутності «універсальної жіночності» ми знаходимо в словах талановитої української жінки, музиканта, диригента Баварської державної Опери Оксани Линів. В інтерв'ю інформаційному агентству «Вголос» (від 10.02.2017) на питання журналістки про можливість «маленької» жінки у досягненні великих цілей в житті, вона відповіла, що: «...жінка призначена для творчості, для створення і збереження. Берегиня – є таке унікальне визначення жінки лише в українській мові. Та, що береже, продовжує життя на землі, бореться і перемагає. А берегти можна лише живий вогонь, який постійно підтримуєш і роздмухуєш» [10]. Ніби на підтвердження і наших думок, мисткиня невинно використала образ давньослов'янської богині Берегині як уособлення творчої відтворювальної функції, як одного з символів втілення універсального жіночого образу в історії світової духовної культури. Тому не дивно, що багато сучасних митців, висловлюють особисті духовні настанови та світоглядні переконання за допомогою втілення у власній творчості сакральних рис споконвічного жіночого образу, зокрема, образу Богородиці, в якому відбився увесь історичний культурний досвід людства.

### *Література*

1. Аверинцев, С. С. Крещение Руси и путь русской культуры / С.С.Аверинцев // Контекст -90 / ред. А.В.Михайлов. – М.: Наука, 1990. – С. 64-71.
2. Аверинцев С. С. Софиология и мариология // Новая Европа. – 1997. – № 10. – С. 87-94.
3. Аверинцев С. С. Язычество. Философская энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1970, Т.5.
4. Алпатов, М. В. Древнерусская иконопись / М. В. Алпатов. – М.: Искусство, 1984. – 332 с.
5. Бычков В. В. Гносеологические корни восточно-христианского искусства // Вопросы истории и теории эстетики. Вып. 4-5. М.: Московский университет, 1970. – С. 218-238.
6. Бычков В. В. Духовно-эстетические основы русской иконы. М.: Ладомир, 1995. – 332 с.
7. Бычков В. В. Образ как категория Византийской эстетики // Византийский временник. М.: Наука, 1973. Т.34. С.151-168
8. Васильева И. Архетип материнства в древнеязыческих и христианской культурах и религиях (нарративный аспект) / автореф. канд. диссертации / И.Васильева, – М., 2007.
9. Голота Л. В. Жіночий апокриф [Текст] : вибр. твори / Любов Голота ; [передм. Дмитра Дроздовського]. – К. : Український письменник, 2012. - 559 с.
10. Кушинська І. Перед диригентом і львів'янкою Оксаною Линів зачинила свого часу двері Львівська опера // Інформаційна агенція «Вголос»[Електронний ресурс]// від 10.02.2017. – режим доступу: [http://vgolos.com.ua/articles/pered\\_dyrygentom\\_oksanoyu\\_lyniv\\_yaku\\_vyznav\\_svit\\_zachynyla\\_dveri\\_lvivska\\_opera\\_250274.html](http://vgolos.com.ua/articles/pered_dyrygentom_oksanoyu_lyniv_yaku_vyznav_svit_zachynyla_dveri_lvivska_opera_250274.html)
11. Личковах В. Філософія етнокультури. Теоретико-методологічні та естетичні аспекти української культури. – К.: ПАРАПАН, 2011. - 196 с.
12. Матушек О. Символіка Богородиці у метатексті барокової літератури / автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук / О. Матушек. – Харків, 1999. -21 с.

13. Мильков В. Древнерусский апокриф / В.В.Мильков. – СПб.: РХГИ, 1990.-896с.
14. Платон. Полное собрание творений. Л.: Academia, 1929, Т.5. - 412 с.
15. Трубецкой Е. Н. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. //Кн.: Философия русского религиозного искусства XVI - XX веков. Антология. //Под ред. Н.К. Гаврюшина. М., Прогресс-Культура. 1993. С. 195-220.
16. Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. – Мн.: "ПроPILEI", 2000. – 200 с.
17. Фаулз Дж. Куколка /пер. с англ. А.А.Сафронова, О.Серебрянной/. – М: «Э», 2017. – 464 с.
18. Флоренский П. Иконостас. М.: Искусство, 1994. – 255 с.
19. Флоренский П. Имена: I. Теоретическая часть / П. Флоренский. – М-Харьков: Эксмо-Пресс:Фолио, 1998.-912с.
20. Цимбалюк М. Степовиادا Любові Глоти / М.Цимбалюк // Культурологічний просвітницький тижневик «Слово просвіти». – 2013. – №27. – с.14–15
21. Чижевський. Д. Нариси з історії філософії на Україні. – К., 1983.
22. Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии / Е. Г. Яковлев // Эстетика. Искусствознание. Религиоведение. – М.: КДУ, 2005. – С. 7–225.
23. Lilienfeld Fairy. Sophia-die Weissheit Gottes - Una Sancta, 1984/2. – S. 125–129.
24. Mothersill M. Beauty restored / M. Mothersill. Oxford: Clarendon Press, 1984. - 438 p.

### References

1. Averintsev, S. (1990). The Christening of Rus and the Path of Russian Culture. Moscow: Nauka [in Russian].
2. Averintsev, S. (1997). Sophia and Mariology. Novay Europa, 10, 87-94 [in Russian].
3. Averintsev, S. (1970). Paganism. Philosophical Encyclopedia. (Vol. 5). Moscow: Sov. Encyclopedia, [in Russian].
4. Alpatov, M. (1984). Old Russian Icon Painting. Moscow: Iskustvo [in Russian].
5. Bychkov, V. (1970). Epistemological Roots of the Eastern Christian Art. Voprosy istorii i teorii estetiki, 4 – 5, 218 – 238 [in Russian].
6. Bychkov, V. (1995). Spiritual and Aesthetic Foundations of the Russian Icon. Moscow: Lodomir [in Russian].
7. Bychkov, V. (1973). Image as a Category of Byzantine Aesthetics. Vizantiyskiy vremennik, 34, 151 – 168 [in Russian].
8. Vasilieva, I. (2007). The Archetype of Motherhood in Ancient and Christian Cultures and Religions (Narrative Aspect). Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].
9. Golota, L. V. (2012). Female Apocrypha: Selected Works. Kyiv: Ukrainsky pysmenyk [in Ukrainian].
10. Kushinskaya, I. (10.02.2017). The Lviv Opera Closed Its Door for the Conductor and Lvivian Oksana Lyniv. Retrieved from: [http://vgolos.com.ua/articles/pered\\_dyrygentom\\_oksanoju\\_lyniv\\_yaku\\_vyznav\\_svit\\_zachynyla\\_dveri\\_lvivska\\_opera\\_250274.html](http://vgolos.com.ua/articles/pered_dyrygentom_oksanoju_lyniv_yaku_vyznav_svit_zachynyla_dveri_lvivska_opera_250274.html) [in Ukrainian].
11. Lychkovakh, V. (2011). Philosophy of Ethnoculture. Theoretical-Methodological and Aesthetic Aspects of Ukrainian Culture. Kyiv: PARAPAN [in Ukrainian].
12. Matushek, O. (1999). Symbolics of the Virgin in Metatexts of the Baroque literature. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
13. Milkov, V. (1990). The Most Ancient Apocrypha. SNb.: RKHGI [in Russian].
14. Plato. (1929). Complete Collection of Works. (Vol. 5). Leningrad: Academia [in Russian].
15. Trubetskoi, E. (1993). Introspection in Paints. The Question of the Sense of Life in Ancient Russian Religious Painting. The Philosophy of Russian Religious Art of the 16th - 20th Centuries. (pp. 195 – 220). Moscow: Progress-Cultura [in Russian].
16. Usmanova, A. (2000). Umberto Eco: Paradoxes of Interpretation. Minsk: Propilei [in Russian].
17. Fowles, J. (2017). A Maggot. (A. Safronova, O. Serebryannaya, Trans.). Moscow: "E" [in Russian].
18. Florenskiy, P. (1994). Iconostas. Moscow: Iskustvo [in Russian].
19. Florenskiy, P. (1998). Names: I. Theoretical part. M-Kharkiv: Exmo-Press: Folio [in Ukrainian].
20. Tsimbalyuk, M. (2013). Steepoviata of Lyubov Glota. Culturological Educational Weekly «Word of Enlightenment», 27, 14-15 [in Ukrainian].
21. Chyzhevskiy, D. (1983). Essays on the History of Philosophy in Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
22. Yakovlev, E. (2005). Arts and World Religions. Aesthetics. Art Science. Religious studies. ( pp. 7-225). Moscow: KDU [in Russian].
23. Lilienfeld, F. (1984/2). Sophia-die Weisheit Gottes. Una Sancta. Freising. 125-129 [in German].
24. Mothersill, M. (1984). Beauty Restored. Oxford: Clarendon Press [in English].



*Хлебосолов Ігор Олексійович,  
здобувач Національної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв  
khlebosolov@yahoo.com*

## **КОНЦЕПТУАЛЬНЕ МОДЕЛЮВАННЯ ДЕРЖАВНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ**

**Мета дослідження** полягає у виявленні взаємовпливів державної культурної політики та культурних парадигм, дослідженні концептуальних засад моделювання державної культурної політики в Україні, студіюванні шляхів та способів її реалізації. **Методи дослідження.** У дослідженні використано компаративний, соціокультурний, інтегративний методи дослідження. При дослідженні проблеми було також прийнято до уваги синергетичні дослідницькі парадигми в галузі культурології, а також загальні методи аналізу і синтезу. Використання вказаних методів дослідження сприяло отриманню власних теоретичних результатів. **Наукова новизна** одержаних результатів обумовлена вибором теми дослідження. Обґрунтовано ідею, що взаємини культури із державою та її інститутами, а також вплив держави на культурний простір провадиться через обрану концептуалізацію культурних процесів та їх моделювання у часопросторі. **Висновки.** Культура, з одного боку, є системоутворюючою духовною субстанцією, що забезпечує формування самобутніх просторово-часових вимірів соціуму та відображає соціально-історичне розмаїття етносів і людських цивілізацій, з іншого – являється об'єктом державного управління, визначається як складно-структурована, динамічна система, розвиток якої здійснюється відповідно до синергетичних закономірностей і цілеспрямованого регулюючого впливу з боку держави й її інститутів.

**Ключові слова:** концепція, культура, моделювання, культурна політика, держава.

*Хлебосолов Игорь Алексеевич, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

### **Концептуальное моделирование государственной культурной политики**

**Цель исследования** заключается в выявлении взаимовлияния государственной культурной политики и культурных парадигм, исследовании концептуальных основ моделирования государственной культурной политики в Украине, штудировании путей и способов ее реализации. **Методы исследования.** В исследовании использованы компаративный, социокультурный, интегративный методы исследования. При исследовании проблемы было также принято во внимание синергетические исследовательские парадигмы в области культурологии, а также общие методы анализа и синтеза. Использование указанных методов исследования способствовало получению собственных теоретических результатов. **Научная новизна** исследования обусловлена выбором темы исследования. Обосновано идею, что взаимоотношения культуры с государством и его институтами, а также влияние государства на культурное пространство производится через выбранную концептуализацию культурных процессов и их моделирование в пространстве. **Выводы.** Культура, с одной стороны, является системообразующей духовной субстанцией, обеспечивающей формирование самобытных пространственно-временных измерений социума и отражает социально-историческое многообразие этносов и человеческих цивилизаций, с другой - является объектом государственного управления, определяется как сложно-структурированная, динамическая система, развитие которой осуществляется в соответствии с синергетических закономерностей и целенаправленного регулирующего воздействия со стороны государства и его институтов.

**Ключевые слова:** концепция, культура, моделирование, культурная политика, государство.

*Hlebosolov Igor, PhD-candidate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

### **The conceptual modelling of the state cultural policy**

**Purpose of Research.** The purposes of the article are to identify the mutual influence of the state cultural policy and cultural paradigms, to study the constitutional principles of modelling the state cultural policy in Ukraine, analysing the ways of its realization. **Methodology.** The research methodology of the study consists of comparative, sociocultural and integrative research methods. The author pays his attention to the synergistic research paradigms in the field of cultural studies as well as general methods of analysis and synthesis. They allow the author to make his own theoretical conclusions. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the results is determined by the chosen topic. The author proves the idea that the relations among a culture, a state and its institutions, as well as the influence of the state on cultural space through the chosen conceptualization of cultural processes and their modelling in the time and spatial mode. **Conclusions.** On the one hand, culture is a system-forming spiritual substance that provides the formation of original spatial-temporal modes of society and reflects the socio-historical diversity of ethnic groups and human civilizations. On the other hand, it is an object of public management. It is defined as a complex, structured, dynamic system. Its development is carried out in accordance with the synergetic patterns and purposeful regulatory influence of the state and its institutions.

**Key words:** conception, culture, modelling, cultural policy, state.

Актуальність теми дослідження. Протягом тривалого часу на роль інтегративного стержня соціуму претендували економічна, соціальна, політична, технічна та технологічна сфери, породивши безліч суперечностей і конфліктів, виявивши свою невідповідність такому призначенню. Разом з цим, у всіх сферах і проявах людського життя все більше проявляється пріоритет культури як ключового фактору розвитку суспільства та моральної основи особистості. Культура відтворює творчу природу людини, конструктивно змінює світ, впливає на національну ідентифікацію, забезпечує розвиток особистості та держави.

Феномен культури вбачається у творчій діяльності людей і сукупності матеріальних і духовних цінностей, вироблених людством у процесі історії, а також у взаємовідносинах, що склалися у ході розподілу культурних надбань. Культуру можна визнати як історично та соціально зумовлене, об'єктивоване в продуктах людської діяльності (артефактах) ставлення людини до природи, суспільства, до самої себе. У контексті дефініцій культури та різноманітності її теоретичних інтерпретацій актуальним є вивчення характеру взаємин культури із державою та її інститутами, впливу держави на культурний простір через обрану концептуалізацію культурних процесів та їх моделювання у часо-просторовому вимірі.

Аналіз досліджень та публікацій. Основи інтерпретації співвідношення влади та культури у вітчизняному науковому просторі були закладені передусім представниками київської філософської школи. У працях Є. Бистрицького [2] досліджується кореляція процесу національно-культурного самоконституювання та динаміки владних відносин. Феноменологічний аналіз культури здійснено у роботах С. Кошарного [17] та Р. Кобеця [15]. Роботи А. Єрмоленка [10] містять порівняльний аналіз комунікативної теорії та ціннісного консерватизму. Визначенню параметрів взаємодії культури і влади присвячені наукові розвідки С. Кострюкова [16]. Розкриваючи зміст державної культурної політики Р. Зимовець доводить принципове значення феномену позитивності влади для аналізу її конститутивної функції щодо культури [12].

Вітчизняні вчені-культурологи та спеціалісти з державного управління О. Гриценко [6], О. Кравченко [18], Т. Андрєєва [1], В. Малімон [20] у цілому розуміють державну культурну політику як комплекс операційних принципів, адміністративних і фінансових видів діяльності та процедур, які забезпечують основу дій держави у галузі культури. Державна політика у галузі культури становить собою “концептуально оформлену систему ідей, принципів, стратегії, організаційно-практичних заходів і дій держави, спрямованих на планомірне регулювання суспільних відносин у сфері культури”, – підкреслює О. Задихайло [11]. Проблеми взаємодії держави і культури у її теоретичному та історичному вимірі присвятив свою роботу В. Чернець [27].

Мета дослідження полягає у виявленні взаємовпливів державної культурної політики та культурних парадигм, дослідженні концептуальних засад моделювання сучасної державної культурної політики в Україні, студіюванні шляхів та способів її реалізації.

Виклад основного матеріалу. Поєднання двох понять – «культура» і «політика» – є органічним і внутрішньо цілісним з точки зору і культурології, і філософії, і політології, і правознавства, і соціології. Підґрунтям поєднання є загальна база розгляду понять – визначення їх через розуміння культури та політики як соціокультурного процесу.

Культурна політика як специфічний і цілеспрямований метод державного управління формується ще у кінці XVIII ст. Як приклад можна навести досвід провідних діячів Французької Революції, коли адміністративна, законодавча й інтелектуальна еліта свої зусилля спрямовувала на створення “культури” як сфери управління людьми громадянами, співтовариствами та населенням: інтенсивно розроблялися мовна політика, національний курс держави, концепція національних і публічних музеїв і бібліотек тощо.

У такому контексті варто зазначити, що власне концепція культурної політики розвивалась одночасно з тим, як змінювалось саме поняття «культура». Концепція культурної політики формувалась, передусім, як відображення реалій міждержавних відносин, в яких істотна роль відводилася міжнародному культурному співробітництву. Поступово концепція культурної політики все більше стала вміщувати питання культури «внутрішньодержавного» характеру. На сучасному етапі культурна політика держав спрямована на зберігання та підтримку культурного розмаїття в усіх його формах.

Визначальну роль у виробленні концепції сучасної культурної політики, в активізації зусиль світової спільноти у проведенні узгодженої культурної політики відіграє Організація Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури (ЮНЕСКО). Методологія культурної політики віддзеркалена у низці нормативних документів ЮНЕСКО, охоплюючи всю проблематику культурного дискурсу. Так, саме ЮНЕСКО належить пріоритет у визначенні самого поняття “культурна політика”. Приміром, у Статуті

ЮНЕСКО (1950) зазначається, що для підтримки людської гідності необхідним є широке розповсюдження культури й освіти серед усіх людей, адже світ, заснований лише на економічних і політичних угодах урядів, не зможе завоювати єдиної, міцної та щирої підтримки народів. Отже, культурна політика, по-перше, виокремлюється від політики в цілому та від економіки, а по-друге, головним її завданням є підтримка гідності людини.

Аналіз міжнародних нормативно-правових актів загалом свідчить про динаміку в розумінні терміну «культурна політика». Скажімо, у доповіді «Політика у сфері культури – попередні міркування» заявлено про «комплекс операціональних принципів, адміністративних і фінансових видів діяльності та процедур, які забезпечують основу дій держави у сфері культури». В такому контексті реалізація політики у сфері культури є «всією сумою свідомих та обґрунтованих дій (або відсутність дій) в суспільстві, направленої на досягнення певної культурної мети, за допомогою оптимального використання всіх фізичних і духовних ресурсів, які має у своєму розпорядженні суспільство сьогодні» [23]. З визначення виходить, що культурна політика характеризується якістю свідомого обдуманого процесу, в основу якого закладені принципи та цілі, що обумовлюють діяльність і процедури з їхньої реалізації на практиці. Позначені й основні суб'єкти культурної політики – держава і суспільство.

«Декларація Мехіко» визначила культурну політику як складову частину всієї соціальної політики, що повинна інтегрувати суспільство. Документ сформулював основні принципи культурної політики, виходячи із широкого розуміння культури як комплексу «характерних матеріальних, духовних, інтелектуальних і емоційних рис суспільства, що включає в себе не лише різні мистецтва, а й спосіб життя, основні правила людського буття, системи цінностей, традицій і вірувань» [7]. Серед основоположних принципів культурної політики було зазначено: принцип єдності та розмаїття культури, принцип культурного виміру розвитку людства, принцип культурної демократії, принцип міжнародної культурної співпраці тощо.

Згодом основні орієнтири культурної політики обговорювалися на міжнародних форумах. Зокрема, «План дій з використання культурної політики в інтересах розвитку» визначив зміст культури як увесь комплекс найяскравіших духовних, матеріальних, інтелектуальних та емоційних рис, що характеризують суспільство або соціальну групу. Нагальною потребою культурної політики стало завдання розвитку та заохочення пріоритету *культури миру*, істотними компонентами якої стали міжкультурний діалог і толерантне ставлення до носіїв іншої культури. На національному рівні «План дій» рекомендував проводити культурну політику, яка «прагне створювати відчуття нації як багатолікого співтовариства в межах структури національної єдності – співтовариства, втіленого у цінностях, які можуть розділятися всіма чоловіками та жінками і давати доступ, простір і голос усім його членам»[22].

У Конвенції «Про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження» (2005) [24], культура розглядається як сукупність притаманних суспільству або соціальній групі відмінних ознак – духовних і матеріальних, інтелектуальних та емоційних; крім мистецтва і літератури, вона охоплює спосіб життя, «вміння жити разом», системи цінностей, традиції, вірування. Крім того, зазначено, що процеси глобалізації, стимульовані швидким розвитком нових інформаційних і комунікаційних технологій, хоча й є викликом для культурного розмаїття, разом з тим, створюють умови для нового діалогу між культурами та цивілізаціями. Визначено принципи збереження і сприяння плідного розмаїття культур: принцип самобутності, різноманітності й плюралізму; принцип взаємозв'язку культурного розмаїття і прав людини; принцип взаємозв'язку культурного розмаїття і творчості; принцип взаємозв'язку культурного розмаїття з міжнародною солідарністю і т. ін.

Аналіз міжнародних нормативно-правових актів свідчить про еволюцію поняття «культурна політика»: від розповсюдження культури, її збереження, до розвитку власної культури народу, підкреслення інтеграційної сутності культури та визнання культури як фактору сталого розвитку суспільства.

Важливо зазначити, що проблематика державної культурної політики все більше привертає увагу світової наукової спільноти. У цій царині активно працюють історики, філософи, культурологи, а з кінця 1980-х років долучилися юристи, економісти, соціологи, політологи, фахівці в галузі управління.

Скажімо, наукова інтерпретація терміну «культура політика» виокремлює а) традиційний, структурно-інституціональний; б) функціонально-управлінський; в) програмно-цільовий; г) правовий; д) структуралістсько-конструктивістський; е) гуманітарний підходи до визначення культурної політики.

Всі вони фактично пов'язані з існуванням трьох парадигм державної культурної політики у світі, які отримали назви: американська, британська та французька. Вирізняються вони рівнем

державного втручання у процеси підтримки культури, обсягами та механізмами недержавної підтримки митців і мистецьких заходів. Так, *американська модель* (ринкова) відзначається децентралізацією підтримки культури, провідною роллю приватних спонсорів і фондаций, високим рівнем власної господарської ефективності культурно-мистецьких закладів. *Британська модель* (партнерська) передбачає підтримку культури держави за принципом «втягнутої руки», розподілом бюджетних коштів через автономні недержавні й напівдержавні інституції. *Французька модель* (патерналістська) зорієнтована на потужну й централізовану підтримку національної культури. Жодна з цих моделей взаємовідносин держави з культурною сферою не існує у «чистому» вигляді, їх складові елементи знаходяться у постійній взаємодії. Фактично йдеться лише про превалювання тієї чи іншої моделі під час вибору тих чи інших напрямків та інструментів державного регулювання у сфері культури, а також реалізації культурно-політичних рішень.

Приміром, функціоналістське осмислення культурної політики являє собою ракурс аналізу таких соціальних завдань, як забезпечення соціокультурної стабільності та спадкоємності, регулювання відносин між членами суспільства шляхом вироблення культурних зразків і моделей поведінки. Механізми програмно-цільового, правового й економічного забезпечення управління соціально-культурною сферою відповідають принципам теорії функціональних імперативів. У межах цільового підходу саме держава є суб'єктом культурної політики. Структуралістсько-конструктивістський підхід дозволяє трактувати культурну політику в просторових зв'язках і взаємодіях суб'єктів, у співвідношенні сил між державою, бізнесом, різними суспільними інститутами, міжнародними структурами, експертами, групами населення. Суб'єкти культурної сфери знаходяться в постійній конкурентній боротьбі за фінансові, матеріальні, кадрові й інформаційні ресурси, володіння якими веде до збереження або зміни розподілу різних форм капіталу. Часто інтерпретаційні підходи сполучаються, і тоді використовується комплексний управлінський підхід до вживання поняття «культурна політика».

Прикладом програмно-цільового підходу до поняття «культурна політика» є наукові розробки югославських дослідників М. Драгичевич-Шешич і Б. Стойковича, які стверджують, що «культурна політика є свідомим регулюванням у галузі культури під час ухвалення необхідних рішень з усіх питань, що стосуються культурного розвитку суспільства загалом» [8]. Науковці запропонували власну класифікацію державної культурної політики, виокремивши п'ять основних моделей: 1) ліберальна модель, обов'язкову складову якої становить ринок культурних товарів і послуг. Держава проголошує «нейтралітет» в галузі культури, не втручається в її автономію. Основну роль у регулюванні культурним життям відіграють різноманітні фонди (США); 2) частково-державна модель: припускає делегування державою своїх зобов'язань у галузі культури спеціальному органу (художній раді) (Велика Британія, Ірландія); 3) бюрократично-просвітницька модель: відрізняється абсолютною владою держави над культурою та контролем, який здійснюється за допомогою політичного й ідеологічного апарату (існувала в СРСР і колишніх соціалістичних країнах; а також у Швеції та Нідерландах. В останніх відсутнє безпосереднє втручання держави у творчий процес). Позитивною рисою такої політики є фінансовий захист державою сфери культури; 4) престижно-просвітницька модель: культура трактується як чинник національної самобутності. На державу покладена відповідальність за національне надбання, оскільки це пов'язано з престижем країни на міжнародному рівні (Франція); 5) національно-емансипована модель: тут присутній розвиток і збереження самобутньої культурної традиції, яка пригнічувалася у попередні періоди історії. Часто державна культурна політика тут відзначається націоналізмом і навіть шовінізмом, запереченням культури національних меншин, альтернативного й експериментального мистецтва. Характерною рисою такої моделі є також розповсюдження елементарної культури серед населення. Така модель є типовою для колишніх колоній (Сенегал, Перу) і країн Східної Європи, а також для деяких колишніх радянських республіках (Киргизстан, Молдавія).

У межах структуралістсько-конструктивістського підходу С. Манді вважає, що культурна політика – це надання засобів і можливостей окремій особистості познайомитися з культурною спадщиною минулого та культурним потенціалом сьогодення у соціальному контексті. Вона ґрунтується на індивідуальному досвіді, але організовується у масштабах усього суспільства, і тому охоплює органи влади всіх рівнів, урядові організації, структури цивільного суспільства, політичні партії, комерційні компанії та асоціації творчих працівників [20].

А. Мешкова також стверджує, що оптимальна культурна політика виходить із сукупності універсальних загальнонародських норм і цінностей, національних традицій. Такий підхід до її визначення містить усю палітру етнічної та регіональної культур, сполучає їх в єдиний культурний простір [21]. Г. Смірнов, досліджуючи теоретичні й практичні аспекти культурної політики в

соціокультурному просторі регіону, розглядає її як складний процес узгодження інтересів творців культурних цінностей, їх хранителів і розповсюджувачів, мета якого – поєднати воедино зусилля управлінців і художників [25].

А. Флієр, визначаючи особливості культурного процесу в Росії у пострадянський період, розглядає державну культурну політику як «особливу систему соціокультурних процесів», а також напрями політики держави, пов'язані з плануванням, реалізацією, проектуванням, забезпеченням культурного життя держави і суспільства. Він запропонував дворівневу концепцію розуміння змісту культурної політики, згідно з якою така політика включає власне культурну політику й управління поточними культуротворчими процесами. До найважливіших пріоритетів культурної політики дослідник відносить: по-перше, побудову нової аксіології буття, що творчо співвідносить національні й історичні традиції із завданнями соціокультурної модернізації; по-друге, допомагає населенню у виробленні нових форм самовизначення та самовираження; по-третє, широкий розвиток духовного компоненту; по-четверте, залучення людей до всього розмаїття культур людства; по-п'яте, виховання демократичного та плюралістичного світобачення [26].

О. Карпунін, висловлює гуманітарну концепцію культурної політики та стверджує, що державна культурна політика – це «специфічна діяльність держави, спрямована на реалізацію права кожного вільного громадянина брати участь у культурному житті суспільства, виявлення й облік культурного аспекту у всіх соціально-економічних і технічних проектах, збереження та збагачення культурної самобутності народів під час розвитку культурних обмінів». Автор наголошує на важливості регулювання культурних процесів за допомогою системи податкових пільг, як цілеспрямоване державне втручання у соціокультурний розвиток, як комплексну урядову програму підтримки мистецтва й гуманітарних наук за допомогою розподілу субсидій. Вживання терміна «культурна політика», з одного боку, характеризує діяльність держави у сфері культури по лінії централізації процесів, що відбуваються у ній, і відповідно до збудованої «вертикалі» управління з акцентом на регіональне та місцеве самоврядування у межах декларованих «центром» цілей і завдань. З іншого – визначається плюралістична, «горизонтальна модель» управління на місцях [14].

Дослідження І. Горлової засвідчили, що культурна політика залежить від двох найважливіших умов: по-перше, від розвитку культури відповідно до її природи, основних закономірностей і вирішення завдань, що стоять перед нею; по-друге, від існування взаємозв'язку між концепцією розвитку й управління в культурі з концепцією становлення нового суспільства, його політичною, економічною та духовною сферами. Методологічно правильним, на її думку, слід розглядати культурну політику в широкому та вузькому (прикладному) сенсі. Приміром, у широкому сенсі вона враховує культурні аспекти всіх державних програм економічного, екологічного, соціального, національного розвитку. З цією метою державні (централізовані та регіональні) програми створення виробничої інфраструктури повинні бути неодмінно піддані обов'язковій експертизі з боку фахівців у галузі культури. У вузькому сенсі культурна політика припускає розробку концепції функціонування та подальшого прогресу систем освіти, науки, культури, створення з цією метою сукупності норм і принципів, що зумовлюють зміст, розвиток, розповсюдження культури, регулювання тенденцій прогресу духовно ціннісних аспектів суспільного життя [5].

Л. Востряков розглядає державну культурну політику як комплекс операціональних принципів, адміністративних і фінансових різновидів діяльності та процедур, що забезпечують основу дій держави у галузі культури, безпосередньо пов'язаних із здійсненням публічної влади. Наголошуючи на пріоритетній ролі держави у розгортанні культурних процесів, вчений відзначає, по-перше, що саме державне регулювання має бути інструментом, який забезпечує рівноправні та справедливі можливості доступу громадян до ціннісних надбань культури. По-друге, держава може стати гарантом захисту художньої й іншої творчості у процесі розгортання конкуренції та ринкових відносин, а також від часто необґрунтованих рішень місцевої влади. По-третє, власно держава допоможе сформувати оптимальні механізми реалізації культурної політики, особливо у країнах, де культура визнається національним багатством, проте таке визнання не супроводжується розробкою відповідного інструментарію і залишається на рівні декларацій [4].

Деякі дослідники, звертаючись до проблеми взаємовідносин держави і культури, роблять акцент переважно на фінансовій стороні. Скажімо, О. Богачева [3], спираючись на дослідження канадських соціологів Г.-Х. Шартрана та К. Мак-Кафі, приводить класифікацію, згідно з якою можна виділити три типи взаємовідношення держави і сфери культури. Кожному з них відповідає своя модель державного фінансування культури і мистецтва, а значить і політика у цій галузі: держава-натхненник, держава-патрон, держава-архітектор.

Дещо інша класифікація взаємовідносин держави і культури запропонована А. Каменець. Автор визначає такі ролі держави в управлінні культурою: держава-помічник, держава-архітектор, держава-інженер, держава-меценат [13].

Цікавим є філософське подання проблематики Р. Зимовець на основі аналізу взаємовпливу влади, зрозумілої як феномен життєвого світу, та культури як горизонту самоочевидного життєво світового знання [15]. О. Гриценко, розглядаючи державну політику в культурній галузі як цілеспрямовану діяльність держави, окреслює можливі домінуючі механізми впливу на культуру [7, с. 15, 19]. На думку О. Кравченка, поняття «культурна політика» є одним із тих, змістовна контраверсійність яких ілюструє характер культурних і цивілізаційних процесів в Україні, декларацією намірів держави щодо модернізації системи духовних пріоритетів суспільства [18, с. 115].

Важливим для повноти дослідження є спроба вчених О. Семашка, В. Карпова виявити підходи до формування концептуальної моделі культури за допомогою інструментарію соціології. Соціологія культури є виявом стану розвитку культурних процесів у суспільстві та надає можливість формування концептів у різних галузях культури [28].

С. Дрожжина та Т. Андрєєва дійшли висновку, що культурна політика – це процес надання умов і регулювання суспільством, державою, іншими суб'єктами культурного життя відносин, процесів, що формують, характеризують і реалізують культуру на сучасному етапі розвитку певної людської спільноти [1, 12; 9]. В. Малімон, визначаючи культурну політику як чинник реформування суспільства, у широкому сенсі розглядає її як сукупність принципів і норм, а також систему заходів щодо збереження, відродження, розвитку та поширення культури за допомогою різних державних і суспільних інститутів. У вузькому сенсі, на думку вченого, культурна політика – це діяльність держави в галузі культури. Особливого значення процес вироблення культурної політики на рівні розробки стратегічних цілей і реалізації тактичних завдань набуває в умовах кардинальних суспільних перетворень, коли саме від якості та продуманості політико-управлінських рішень залежить результат тих чи інших реформ, соціальних трансформацій, їх сприйняття суспільством. В. Малімон, разом із тим, визнає зворотний зв'язок між політикою та культурою: не лише культура формує політику і політиків, але й політики (особливо впливові), а також сама політика є одними з найдієвіших чинників культурних змін [19].

Висновок. Культура, з одного боку, є системоутворюючою духовною субстанцією, що забезпечує формування самобутніх просторово-часових вимірів соціуму та відображає соціально-історичне розмаїття етносів і людських цивілізацій, з іншого – являється об'єктом державного управління, визначається як складно-структурована, динамічна система, розвиток якої здійснюється відповідно до синергетичних закономірностей і цілеспрямованого регулюючого впливу з боку держави й її інститутів. Як об'єкт державного управління культура – це цілісний комплексний процес, головним орієнтиром якого є людина, її безумовний духовний розвиток і вдосконалення.

Отже, політику держави в галузі культури доцільно розглядати як феномен єднання теорії та практики, що має свої особливості, пов'язані з живим безперервним культурним процесом, спрямованим на адаптацію її імперативів до соціокультурних реалій сучасності. У контексті зазначеного концептуальне моделювання культурної політики в державі та її реалізація проявляється у виявленні пріоритетних напрямів розвитку; розробленні або ініціацію відповідно до пріоритетів різноманітних соціокультурних програм; підтримці та реалізації соціокультурних програм та ресурсному забезпеченні.

### Література

1. Андрєєва Т. Теоретичні засади моделювання сучасної культурної політики демократичного суспільства [Електронний ресурс] / Т.О.Андрєєва, С.В. Дрожжина. – Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/intelekt/2008\\_6/15pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/intelekt/2008_6/15pdf).
2. Бистрицький С. Культура як світ національного буття / С.К.Бистрицький // Філософ. і соціолог. думка. – 1995. – №1-2. – с.243-245.
3. Богачева О. Государственное финансирование сферы культуры и искусства (опыт индустриально развитых стран) / О.В.Богачева // Вопр. экономики. – 1996. – №10 – С.64-77.
4. Востряков Л. Культурная политика: концепции, понятия, модели [Електронний ресурс] / Л.Е.Востряков. – Режим доступу: <http://www.cpolicy.ru>.
5. Горлова И. Культурная политика, культурологическое образование: региональный аспект: [Монография] / И.И.Горлова. – Краснодар: Краснодар. Гос. Академия культуры, 1997. – 200 с.
6. Гриценко О. Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі / О.А.Гриценко. – К.: УЦКД, 2000. – 228 с.

7. Декларація Мехіко (Загальна декларація ЮНЕСКО про культурне розмаїття): схвалена Всесвітньою конференцією ЮНЕСКО з політики в галузі культури у Мексиці, 26 липня – 6 серпня 1982 р.
8. Драгичевич-Шешич М. Культура: менеджмент, анимация, маркетинг / М. Драгичевич-Шешич, Б.Стойкович; [пер. с сербхорв.]; Новосиб. отд-ние Союза театральных деятелей России; при содействии Новосиб. отд-ния Ин-та «Открытое об-во». – Новосибирск: Тигра, 2000. – 227 с.
9. Дрожжина С. Андреева Т. Теоретичні засади моделювання сучасної культурної політики демократичного суспільства [Електронний ресурс] / Т.О.Андреева, С.В. Дрожжина. – Режим доступу: [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/intelekt/2008\\_6/15pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/intelekt/2008_6/15pdf).
10. Єрмоленко А. Інтегративна роль соціальних інтересів / А.М.Єрмоленко // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. – 2008. – №2. – С. 168-170.
11. Задахайло О. Організація управління культурою в Україні (адміністративно-правовий аспект): дис. ... канд. юрид. наук: 12.00.07 / О.А.Задахайло; Нац. юрид. академія України ім. Ярослава Мудрого. – Х., 2006. 186 с.
12. Зимовець Р. Феномен влади в культурі: дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04 / Р.В.Зимовець; Ін-т філософії ім. Г.С.Сковороди НАН України. – К., 2001. – 188 с.
13. Каменец А. Культурная политика и современная социокультурная ситуация. Методологические основы системы управления на федеральном и региональном уровнях в сфере культуры/ А.В.Каменец // Ориентиры культурной политики: [вып. 5] / М-во культуры РФ. – М.: ГИВЦ МК РФ, 1994. – №5. – 56 с.
14. Карпунин О. Управление процессами формирования культурной политики государства / О.И.Карпунин // Социально-гуманитарные знания. – 1999. – №4. – С. 60-73.
15. Кобець Р. Феноменологія як філософія культури / Р.В.Кобець // Філософ. і соціолог. думка. – 1996. – №7/8.
16. Кострюков С. Духовна влада культури і культурна політика держави / С.В. Кострюков. – К.: Гнозис, 2009. – С. 107 – 111.
17. Кошарний С. Феноменологічна концепція Е.Гусерля: критичний аналіз/ С.О.Кошарний. – К.: Український центр духовної культури, 2005. – 372 с.
18. Кравченко О. Культурна політика в Україні за часів незалежності. Дискурс публічної політики / О.В.Кравченко // Культура України: [зб. наук. праць]. – Х.: ХДАК, 2010. – Вип.29. – С. 47 – 57.
19. Малімон В. Культурна політика держави як чинник реформування суспільства: автореф. дис. .... канд. наук з держ. управління: 25.00.02 / В.І.Малімон; Нац. акад. держ. управління при Президенті України. – Івано-Франківськ: Івано-Франківський нац. техн. ун-т нафти і газу, 2011. – 20 с.
20. Манди С. Культурная политика: краткое руководство / С.Манди // Культурная политика в Европе: выбор стратегии и ориентиры: сб. мат-лов / сост.: Е.И.Кузьмин, В.Р.Фирсов. – М.: Либерия, 2002. – С.35 – 99.
21. Мешкова А. Формирование государственной политики в сфере культуры и ее государственно-правовое регулирование [Електронний ресурс] / А.В.Мешкова. – Режим доступу: <http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/2006/Meshkova/>
22. План дій з використання культурної політики в інтересах розвитку: схвалений Стокгольмською міждержавною конференцією ЮНЕСКО, березень – квітень 1998 р.
23. Політика у сфері культури – попередні міркування: документ ЮНЕСКО, прийнятий на круглому столі в Монако, 1967 р.
24. Про охорону та заохочення розмаїття форм культурного самовираження: Конвенція ЮНЕСКО, схвалена на Генеральній конференції 20 жовт. 2005 р., док. № 952-008 (ратифіковано Постановою Верховної ради України від 20 січ. 2010 р.)
25. Смирнов Г. Культурная политика в социокультурном развитии региона: теоретические и практические аспекты: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05 / Г.А.Смирнов. – М., 1998. – 190 с.
26. Флиер А. О новой культурной политике России / А.Я. Флиер // Обществ. науки и современность. – 1994. – №5. – С.14-25.
27. Чернець В. Держава і культура: Онтологія теоретичного й історичного виміру: [монографія]. – К.: НАКККІМ, 2015. – 552 с.
28. Karpov V. Ukrainian historiography of museum sociology // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва: наук. журнал. – К.: Міленіум, 2016. – № 3. – С.3 – 8.

### *References*

1. Andreeva, T. (2008). Theoretical Principles of Modelling the Modern Cultural Policy of a Democratic Society. Retrieved from. [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/intelekt/2008\\_6/15pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/intelekt/2008_6/15pdf). [in Ukrainian].
2. Bystrytsky, E. (1995). Culture as a World of National Existence. *Filos. i sotsioloh. Dumka*, 1-2, 243-245 [in Ukrainian].
3. Bogacheva, O. (1996). State Financing of the Sphere of Culture and Art (Experience of Industrialized Countries). *Vopr. Ekonomiki*, 10, 64-77 [in Russian].

4. Vostryakov, L. Cultural Policy: Concepts, Conceptions, Models. Retrieved from. <http://www.cpolicy.ru> [in Russian].
5. Gorlov, I. (1997). Cultural Policy, Cultural Education: Regional Aspect. Krasnodar: Krasnodar. Hos. Akademyya kul'turi [in Russian].
6. Gritsenko, O. (2000). Culture and Authority. The Theory and Practice of Cultural Policy in the Modern World. K.: UTsKD [in Ukrainian].
7. Declaration of Mexico City (UNESCO Universal Declaration of Cultural Diversity): endorsed by the UNESCO World Conference on Cultural Policy in Mexico, July 26 - August 6, 1982. (1982) [in Russian].
8. Dragichevich-Sesich, M. (2000). Culture: Management, Animation, Marketing. Novosybyrsk: Tyhra [in Russian].
9. Drozhzhina, S. & Andreeva, T. (2008). Theoretical Principles of Modelling of Modern Cultural Policy of a Democratic Society. Retrieved from. [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/intelekt/2008\\_6/15pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/intelekt/2008_6/15pdf) [in Ukrainian].
10. Yermolenko, A. (2008). The Integral Role of Social Interests. Sotsioloziya: teoriya, metody, marketynh, 2, 168-170 [in Ukrainian].
11. Zadhaylo, O. (2006). Organization of Cultural Management in Ukraine (Administrative and Legal Aspect). Extended abstract of candidate's thesis. Kh. [in Ukrainian].
12. Zimovets, R. (2001). The Phenomenon of Power in Culture. K. [in Ukrainian].
13. Kamenets, A. (1994). Cultural Policy and Modern Socio-cultural Situation. Methodological Bases of the Management System at the Federal and Regional Levels in the Sphere of Culture. Orientiri kul'turnoy polityky, 5, 56 [in Russian].
14. Karpukhin, O. (1999). Management of the Processes of Formation of the Cultural Policy of the State. Sotsial'no-humanytarnie znanya, 4, 60-73 [in Russian].
15. Kobets, R. (1996). Phenomenology as a Philosophy of Culture. Filos. i sotsiolog. Dumka, 7/8 сторінки [in Ukrainian].
16. Kostryukov, S. (2009). Spiritual Power of Culture and State Cultural Policy. K.: Hnozys [in Ukrainian].
17. Kosharny, S. (2005). The Phenomenological Conception of E. Husserl: A Critical Analysis. K.: Ukrayins'kyi tsentr dukhovnoyi kul'tury [in Ukrainian].
18. Kravchenko, O. (2010). Cultural Policy in Ukraine During Independence. Discourse of Public Policy. Kul'tura Ukrayiny, 29 [in Ukrainian].
19. Malimon, V. (2011). Cultural Policy of the State as a Factor in the Reformation of the Society. Extended abstract of candidate's thesis. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
20. Mandi, S. (2002). Cultural Policy: A Brief Guide. Cultural Policy in Europe: the Choice of Strategy and Guidelines. (pp. 35 – 99). M.: Lyberia [in Russian].
21. Meshkova, A. (2006). Formation of State Policy in the Sphere of Culture and its State and Legal Regulation. Retrieved from <http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/2006/Meshkova/> [in Russian].
22. Action Plan for the Use of Cultural Policy for Development: Approved by the Stockholm Intergovernmental Conference of UNESCO. (March-April 1998) [in Ukrainian].
23. Cultural Policy – Previous Considerations: UNESCO Document Adopted at the Monaco Round Table (1967) [in Ukrainian].
24. On the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions: The UNESCO Convention, endorsed by the General Conference on October 20. 2005, doc. No. 952-008 (ratified by the Verkhovna Rada of Ukraine from January 20, 2010) [in Ukrainian].
25. Smirnov, G. (1998). Cultural Policy in the Socio-Cultural Development of the Region: Theoretical and Practical Aspects. Candidate's thesis. Moscow [in Russian].
26. Flier, A. (1994). About the New Cultural Policy of Russia. Obshchestv. nauki i sovremennost, 5, 14-25 [in Russian].
27. Chernets, V. (2015). State and Culture: Ontology of Theoretical and Historical Measurement [in Ukrainian].
28. Karpov, V. (2016). Ukrainian Historiography of Museum Sociology. Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstva, 3, 3 – 8 [in Ukrainian].



*Чумаченко Марина Олександрівна,  
аспірант кафедри культурології  
Харківської державної академії культури  
marina.chumachenko.87@ukr.net*

## **СВІТЛО І ТЕМРЯВА ЯК ШИФРИ ТРАНСЦЕНДЕНТНОГО В ПРОЕКЦІЇ «БУТТЯ В КРАХУ» К. ЯСПЕРСА**

**Метою роботи** є здійснення культурологічного осмислення світла і темряви як шифрів трансцендентного крізь призму «Буття в краху» К. Ясперса. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні аксіологічного, семиотичного, герменевтичного та феноменолого-релігієзнавчого методів. Методологічний інструментарій культурології дозволяє виявити метафоричні, міфо-поетичні потенції світла і темряви в антропологічному дискурсі православ'я в смисловій, трансцендентній паралелі з «Буттям в краху» К. Ясперса. **Наукова новизна** полягає у визначенні ролі світла і темряви як смисломодельючих та формотворчих елементів сакрального поля аскези, які апелюючи до ідейного полотна шифрів, окреслюють особистості варіативності сприйняття та реалізації трансцендентної дійсності. Інтерпретація символіки світла і темряви у співвіднесенні з екзистенціалом «буття в краху» відкриває перспективу розширення та поглиблення аналітичних можливостей культурології у філософсько-антропологічному дискурсі. **Висновки.** Зіставлення смислової семантики світла і темряви з «буттям в краху» К. Ясперса дало змогу виокремити шляхи формування особливого типу трансцендуючої особистості. Дослідження смислових формант світла і темряви в онтології трансцендування крізь призму реалій аскетичного подвигу, дає змогу розкрити особливості формування не тільки аскетичної свідомості, а й християнської релігійної культури в цілому.

**Ключові слова:** світло, темрява, буття, крах, Карл Ясперс, трансцендування.

*Чумаченко Марина Александровна, аспирант кафедры культурологи Харьковской государственной академии культуры*

### **Свет и тьма как шифры трансцендентного в проекции «Бытия в крахе» К. Ясперса**

**Целью работы** является культурологическое осмысление света и тьмы как шифров трансцендентного сквозь призму «Бытия в крахе» К. Ясперса. **Методология исследования** состоит в использовании аксиологического, семиотического, герменевтического и феноменолого-религиоведческого методов. Методологический инструментарий культурологии позволяет выявить метафорические, мифо-поэтические потенции света и тьмы в антропологическом дискурсе православия в смысловой, трансцендентной параллели с «Бытием в крахе» К. Ясперса. **Научная новизна** состоит в определении роли света и тьмы как смыслоформирующих и формообразующих элементов сакрального поля аскезы, которые апеллируют к идейному полотну шифров, очерчивают личности вариативность восприятия и реализации трансцендентной действительности. Интерпретация символики света и тьмы в соотношении с экзистенциалом «бытия в крахе» открывает перспективу расширения и углубления аналитических возможностей культурологии в философско-антропологическом дискурсе. **Выводы.** Сопоставление смысловой семантики света и тьмы с «бытием в крахе» К. Ясперса позволило выделить пути формирования особого типа трансцендирующей личности. Исследование смысловых формант света и тьмы в онтологии трансцендирующей сквозь призму реалій аскетического подвига, дает возможность раскрыть особенности формирования не только аскетического сознания, но и христианской религиозной культуры в целом.

**Ключевые слова:** свет, тьма, бытие, крах, Карл Ясперс, трансцендирование.

*Chumachenko Maryna, postgraduate of the Department of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture*

### **The Light and the Darkness as Keys of Transcendence within the Scope of “Being in Collapse” by K. Jaspers**

**Purpose of Research.** The purpose of the work is to obtain cultural knowledge about the light and the darkness as keys of transcendence within the scope of “Being in Collapse” by K. Jaspers. **Methodology.** The methodology of the study includes the applying of axiological, semiotic, hermeneutic, phenomenological and theological methods. Methodological instruments of cultural studies allow us to reveal metaphorical, myth and poetic potencies of the light and the darkness in the anthropological discourse of the Orthodoxy in semantic, transcendental parallels with the “Being in Collapse” by K. Jaspers. **Scientific Novelty.** The scientific novelty consists in determining the role of the light and the darkness as the sense modelling and seminal elements of the sacral field of asceticism which, appealing to the ideological web of the keys, outline variability in perception and realization of transcendental reality by an individual. The interpretation of symbolism of the light and the darkness in relation to existential “being in the collapse” opens the prospect of expanding and deepening analytical possibilities of cultural studies in philosophical anthropological discourse.

**Conclusions.** The comparison of semantic meaning of the light and the darkness with “Being in Collapse” by K. Jaspers allowed to identify the ways of forming a special type of transcendent personality. The study of semantic formants of the light and the darkness in the ontology of transcendence through the lens of realities of ascetic deeds allow us to reveal the features of formation not only of the ascetic consciousness but also of the Christian religious culture as a whole.

**Key words:** light, darkness, being, collapse, Karl Jaspers, transcendence.

Актуальність теми полягає у прагненні осмислити багаторівневі та різновекторні механізми духовної творчості, серед яких семантика шифру специфічним способом конструє смислове поле релігійної культури. Світло і темрява як смислосимволічні та метафоро-поетичні елементи сакрального простору аскези містяться в матриці шифрів, які розкривають особистості горизонт трансцендентної дійсності. Застосування культурологічного інструментарію до інтерпретації смислосимволічних конструктів світла і темряви в агіографічних текстах з активною фазою комбінування їх з філософською антропологією «буття в краху» К. Яспера, провокує виникнення необхідності дослідження культурологічної реконструкції культурного об'єкту. Обираючи центральною смисловою ланкою міфологему світла і темряви та, апелюючи до методологічного арсеналу культурології (аксіологічного, семіотичного, феноменологічного, герменевтичного аналізу), автор в діаграмі пріоритетності дослідження, окреслив дві основні лінії. До першої, низхідної, відноситься сцієнтичне тлумачення міфологеми світла і темряви для якого характерне вивчення культури, засноване на логіко-термінологічному апараті, що супроводжується негативним відношенням до поетичної мови культури як такої, що «не відповідає» науковому дискурсу. До другої, висхідної – інтенсифікація феноменологічної інтерпретації світла і темряви як інструментів формування сакрального простору, ідентифікація світла і темряви в якості єднаючих компонентів в тріаді – теологія, культурологія, філософія. Заглибленість особистості в «буття в краху» та фіксація в сакральному соціокультурному полі агіографічної літератури актуалізує використання методологічного маятника, в якому органічно поєднується аксіологічний аналіз агіографічних текстів, смисловими формантами яких слугують світло і темрява, і структурний аналіз аксіологічного простору, сформований за допомогою певних структур.

Мета статті – здійснити культурологічне осмислення світла і темряви як шифрів трансцендентного кризь призму «Буття в краху» К. Яспера.

Серед дослідницьких праць, присвячених філософії Карла Яспера та проблемам екзистенціалізму, варто відзначити рефлексії Р. М. Габітової [5], П. П. Гайденко [6], І. В. Горохолінської [7], С. Г. Кцоєвої [10], М. К. Мамардашвілі [13], Н. В. Мотрошилової [14], Е. Ю. Соловйова [18], А. М. Тіпсіної [19] та ін. Тематичний горизонт теологічної складової творчої спадщини Карла Яспера знайшов свій відгук в спробах розглянути екзистенціальне / трансцендентне полотно буття особистості як певний досвід релігійного життя, принцип християнської антропології. Вітчизняна дослідниця В. В. Лимонченко [11] акцентує увагу на трансцендентному і, формулюючи антропологічний зміст православ'я, особливу увагу приділяє засобам трансцендування, а смислові аспекти основних релігійних доктрин пропонує розглядати не в якості категорій, а екзистенціалів. В своїх дослідженнях І. М. Богданова [2], приймаючи до уваги праці Яспера, присвячені питанню відносин теологія ↔ антропологія, наголошує на відмові від «предметації», об'єктивації та фіксує їх під загальною егідою «філософської віри», заснованої на істинах біблійної релігії. Фокусуючись переважно на дослідженнях психопатології, О. В. Водолагін [4] виділяє декілька важливих для висвітлення означеної теми питань, таких як проблема волі, комунікації, пошуків буттєвих орієнтацій. Проте можливість «армування» особистості в трансцендентному бутті та алгоритм трансляції шифрів світла, темряви, краху розглянуті не достатньо.

Виклад основного матеріалу. Засновник західноєвропейського персоналізму Е. Муньє, досліджуючи еволюцію метафізичного існування в площині персоналізму, акцентує увагу на тому, що «особисте буття створено виключно для того, щоб перевершувати себе» [15, 86]. Фронтальна реформація онтології суб'єкту отримує потенцію можливості в трансцендуванні. Трансцендентне спрямування особистості не є якимось збудженням, але слугує запереченням себе як замкнутого, самодостатнього, ізольованого світу. Особистість не буття, вона – рух до буття, що набуває сталості завдяки буттю, до якого прагне. Без цього руху вона розпадається на серію «моментальних суб'єктів» (Р. Мюллер-Фринфельс) [15, 85].

Аналізуючи існування та акт загибелі, Карл Ясперс відмічав: «Якщо через тлінність всього – навіть якщо воно гине лише через тисячоліття, – існування як можлива екзистенція буде вбачати істинне буття тільки в конкретній властивій цій дійсності особистого самобуття, і навіть якщо руйнація та гибель стануть для нього певним буттям, якщо тільки воно вільно обере їх. Крах, який як

крах мого існування я тільки зазнаю... може бути прийнятий мною як істинний крах. Воля до увіковічення, замість того, щоб відкинути вірогідність краху, знаходить тоді, здається, свою ціль в самому краху» [21, 276]. В наведеній імплікації наслідок є умовою, необхідною для істинності посилення (буття існування ← крах) за умови наявності волі як модусу причинності. Християнська антропологічна парадигма зводить в універсум тотожності істинного буття шлях уподібнення Ісусу Христу – «Світло від Світла» [9, 84]. Еквівалентом «дійсності власного самобуття» слугує імператив «ви – світло в Господі, поведіться як діти світла» [1, 226], сакрально легітимований в текстах Нового Завіту та в подальшому, в рефлексії святих отців, експлікований як шлях аксіоконверсії особистості шляхом аскетичних практик (встановлення диктату над тілесністю та інтенсифікація актів трансцендування).

Для аналізу онтології духовної загибелі важливим ракурсом слугують пограничні ситуації, які слід тлумачити як розгалужену систему генерації поліфонії актів сприйняття та реакції свідомості. Перманентна матеріалізація окресленої кон'юнктури в аскетичних практиках знаходить своє вираження в темряві як відступі від шляху духовного вдосконалення, прийнятті різноманітних спокус, тяжіння до інших релігійних ойкумен і т.п. К. Ясперс відмічав, що «роздуми про крах на початку є лише вираженням відчаю в пограничній ситуації, але все ж таки екзистенція не може прийти до себе, не вступаючи в пограничні ситуації» [21, 280]. Граничні явища складають причинність радикалізму в аскетичних практиках, ескалації конфлікту з інфернальним шляхом пригнічення пристрастей плоті та трансцендування – «покласти край темряві та попростувати в світлі Господньому» [1, 526].

Інтеграція стану краху в площину мученицького подвигу як акту волевиявлення трансцендуючої особистості, детонує зміну ієрархії магістральних ліній буттєвості, які виражені в спільності та співіснуванні шифрів краху, світла і темряви:

- ситуація нехтування емпіричним, об'єктивованим світом – «профаним» [16, 249], темрявою (ототожнення світу з крахом);
- ситуація прийняття краху фізичного буття (крах як небуття);
- ситуація прагнення до увіковічення через подолання темряви та устремління до світла (крах буття як шлях в надбуття).

Увіковічення в контексті християнської містики акту прийняття мученицької смерті допускає момент евентуальності отримання теозису і входження в коло (перехорисис) Божественного життя («уподібнення Богу мірою людського ества») [11, 212]. У наративній матриці Біблії священно ратифікована трансформація особистісного буттєво-орієнтуючого предикату з егномії на теонімію: «Всеблагий Господь не прагне смерті несправедливого, а тільки щоб вернути несправедливого з дороги його, і буде він жити!» [1, 867]. В. Горський зазначав: «Особливої уваги набуває сам спосіб смерті, семіотика смерті, яка повинна стати підсумком земного життя, зрозумілою не тільки Творцеві, але й людям, які залишаються жити і яким, власне, адресований подвиг смерті. Смерть єдиний спосіб принести себе в жертву Богу» [8, 39]. Ідейно-провокуючий потенціал світла в безпелеяційності подібного вибору слугує детермінантою інверсії конкретно-персонального горизонту в розташуванні пріоритетів буття плоті і буття духу. В християнському дискурсі мучеництва крах (загибель) тіла як «блага нижчого розряду» [12, 314] демонстративно вводить фізичне буття в розряд другорядного, а в деяких випадках ставить знак рівності з «танатосом темряви, гріха».

Альтернативою досягнення святості та причетності до Ісуса Христа, Його Світла через сакральний акт жертвності в топосі розпаду часу, слугує хронос тривалості буття, а, отже, і духовного досвіду. Часова траєкторія буття особистості окреслена К. Ясперсом наступними смисловими точками: «Якщо мені, як вітальній істоті, властива воля до тривалості, якщо у разі втрати я шукаю собі нову опору в чомусь, що перебуває, то я, як можлива екзистенція, бажаю буття, яке можу обрати...» [21, 276]. Воля до прийняття існування як такого в хроносі тривалості, характеризує аскетизм як аксіологічну альтернативу шляху досягнення причетності до Бога і святості як межі «Dasein» (за М. Хайдеггером). О. В. Водолагін відмічає: «Відмова рефлексуючої волі від орієнтації на ейдоси, переорієнтовує свідомість на сферу інстинктів та темряву всеможливого, що в ній відкривається, а це веде людину до абсолютної розкнутості: віднині вона дозволяє собі все та хоче одного – «бути самою собою», а не мікрокосмом, не «образом і подобою Божою» і навіть не «розумною твариною». Тільки причетність до світу ейдосів дозволяла людям зберегти «конститутивні властивості людського буття». Руйнуючи всі ідеально-смислові обмеження самість перетворюється в інфернальне джерело ризикованої самовпевненості» [4, 146]. Вибір «бажаного буття» та дефініція життєвої стратегії як інтенції до ідеалу святості у Христі, до ототожнення «Світлу Божественному» [17, 89] вводить особистість в сакралізоване соціокультурне поле. Аскеза долає

владу соціоморфізму: образ людина отримує не через уподібнення соціальним структурам, безликому масовидному Man, а завдяки прямому спілкуванню з Богом [11, 218].

Фабула активності та динамічності аскетичного простору ратифікує та сакрально легітиміє примат буття трансцендентного над споглядальністю, що, в свою чергу, створює умови для розкриття шифру: «Шифр розкривається із всією рішучою визначеністю не спогляданню, яке тільки приймає як даність, а виключно екзистенції, яка гине як існування та породжує шифр зі своєї свободи, що розбивається у щент як екзистенція і, розбиваючись, знаходить свою основу в бутті трансценденції» [21, 277]. Август Ван Рін в «Посланнях Іоанна» підкреслює: «Світло завжди активне» [3, 29]. «Стенічність» світла у формуванні та трансляції сакральних шифрів модуляції простору трансцендентного виражена, по-перше, в репрезентації основних предикатів християнського віровчення, по-друге, у формуванні нумінозного континууму, в якому знаходиться особистість, по-третє, в сакралізації, легітимації та регуляції соціокультурного простору і, по-четверте, в конструюванні аскетичної свідомості та культурних еталонів.

Автентичність розкриття шифру, на думку Карла Ясперса, полягає в наступному: «Істинний крах, що розкриває буття – не в спонтанній загибелі, не у всякому самознищенні, самовідреченні, відмові та відреченні. Шифр увіковічення в крахові ясно проступає тільки тоді, коли я не бажаю краху, але ризикую його зазнати... і розкривається аж ніяк не тоді, коли я його бажаю, але коли я роблю все, щоб уникнути його дійсності» [21, 277]. У християнстві цілісність буття трансцендуючої особистості схильна до деформації з боку темряви (диявола, інфернальних сил) як опозиції світлу (Богу, божественному). Прийняття ймовірності домінування сили антагоністичної божественній як виклику, вводить в сферу трансцендентного *modus procedendi*, що ідентифікується як акт добровільної згоди «Я онтологічного» на потенційну вірогідність краху «Я духовного». Аскетизм як антропологія протистояння та прагнення репрезентує шифр в амплітуді духовного падіння в краху, темряві та увіковічення у відродженні та сходженні до святості, світлі. Союз і опозиція шифрів у бутті трансцендентного краху / світла / темряви відображені у фазах активності протиставлення, антиномії, паралельності, синтезу, нашаруванні.

Перспектива краху, перед якою опиняється людина, розкриває антитетику сприйняття та можливого комбінування, окреслених в тезах та антитезах наступної побудови:

- відкритість / закритість;
- прийняття / неприйняття;
- дія / протидія;
- цілісність / розпад.

Наведений квартет поєднань є умовою для реалізації краху, оскільки, як підкреслював К. Ясперс, «єдиний лише цей справжній крах, якому я беззастережно відкритий, знаючи про нього та приймаючи його на себе, може стати здійсненим шифром буття... чи приховую я від себе самого дійсність під покрывами або ж без будь-якої дійсності прямую до загибелі...» [21, 279].

Втілення краху у фронтальних межах «всередині себе» (гріховності як внутрішньої темряви) співіснує з крахом «навколо себе» (темряви як втілення інфернальних сил). На стику двох окреслених траєкторій існування виникає проблема досвіду особистості у двох можливих перспективах – реалізації та не реалізації краху. У першому випадку сприйняття краху як загрози слугує імпульсом для ескалації активності суб'єкта: «Усвідомлення краху не спонукає до необхідності пасивної мізерності, але виявляє можливість справжньої активності: Те, що гине, повинно перш бути (*Was untergeht, muß gewesen sein*)» [21, 279]. Темрява як шифр в духовному досвіді сприйняття краху не тільки має з ним смислову рівність, але й є ініціатором динамічності трансцендування.

У реалії «нездійснення» смислові маркери виражені у двох аспектах: а) вторинності необхідності існування для екзистенції; б) безумовності ролі комунікації. Для екзистенції комунікація забезпечує самореалізацію та синтез з трансценденцією. Конструктивні зміни особистості, пов'язані з оволодінням екзистенціального сенсу життя, на думку К. Ясперса, мають лінійний, прямий зв'язок з комунікацією. Позбавляючи особистість від метафізичної самотності, почуття «занедбаності» та аномальних переживань часу, вона дарує їй досвід співучасті в бутті Цілого разом з переживанням осмисленої, надчасової єдності «цілокупного часу», в якому дана вся історія людства та частково явлене майбутнє [4, 147]. Світло в сакральному молитовному акті як комунікації з Богом забезпечує не тільки співучасть за допомогою сяяння праведника, але також зворотну інтенцію, репрезентовану в світлі під час явлення янголів, святих, апостолів, Богородиці, Бога.

К. Ясперс виокремив дві форми етосу, які отримали своє вираження в етиці безумовності свободи. Перша характеризується константністю відносності сприйняття та відсутністю чуттєвості до краху, друга, навпаки, «сенситивна» до шифру краху та припускає тотальність ймовірності.

Безумовність екзистенції в бажанні неможливого. Ясперс акцентує увагу на наступному принципі буття: «Чим рішучіше вона слідує та виключає будь-яке пристосування, тим сильніше вона хоче зруйнувати конечність. Її найвища міра вже не знає ніякої міри. Тому вона має зазнати крах» [21, 284–285]. У християнській ідеї отримання вічного життя дієвою є етика безумовності свободи, що постулює крах гріховності (темряви) особистості, подолання конечності шляхом устремління до світла, святість та обожнення. Апатичність рефлексій та дій по відношенню до тривалості, нехтування ймовірністю вічності в Богові (божественному світлі) ототожнюється з інфернальністю: «Вічність не бажать мислити серйозно, її бояться, і страх знаходить сотні вивертів. Це і є демонічне» [20, 55].

Висновки. Світло і темрява в універсумі сакрального кодування трансцендентного простору осмислюються в трьох фазах взаємодії з шифром краху – співіснування, синтез, злиття. Розстановка пріоритетних онтологічних векторів спрямування трансцендуючої особистості (аскеза, мучеництво) у співвіднесенні зі смисловими модифікаціями шифрів світла, темряви, краху дають можливість усвідомити механізм формування релігійної культури в цілому. Використання методологічного інструментарію культурології дозволило осмислити значення смислосимволічного потенціалу світла і темряви у формуванні особливого типу свідомості трансцендуючої особистості в антропологічній парадигмальній проекції «буття в краху» К. Ясперса. Співставлення шифрів трансцендентного – онтології в світлі, в темряві, в краху слугує підґрунтям для розкриття механізмів конструювання культурних еталонів паралельно з багаторівневими аксіологічними пластами християнської традиції.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з виявленням ролі світла і темряви як формотворчих елементів в процесі персоналізації та самоідентифікації особистості в антропологічному дискурсі аскетичної культури.

#### *Література*

1. Біблія, або книги Святого письма Старого та Нового заповіту. — Б. в. : Об'єднання біблійних товариств, 1990. — 1233 с.
2. Богданова И. Н. В поисках адекватной формы знания / И. Н. Богданова // Эпистемы : материалы межвузовского семинара : альманах / под. ред. Н. В. Бряник. — Екатеринбург : Банк культурной информации, 1998. — С. 40–45.
3. Ван Рин А. Послания Иоанна. Комментарии. Христос как Утренняя Звезда и Солнце Правды / А. Ван Рин, Э. Деннетт. — Ровно : ХМ "Живое слово", 2012. — 224 с.
4. Водолагин А. В. Психопатология и метафизика воли (к 125-летию Карла Ясперса) / А. В. Водолагин // Вопросы философии, 2008. — № 5. — С. 140–148.
5. Габитова Р. М. Человек и общество в немецком экзистенциализме: (критика философских концепций М. Хайдеггера и К. Ясперса) / Р. М. Габитова. — М. : Наука, 1972. — 222 с.
6. Гайденко П. П. Человек и история в экзистенциальной философии Карла Ясперса // Ясперс К. Смысл и назначение истории / П. П. Гайденко. — М. : Республика, 1994. — С. 5–26.
7. Горохолінська І. В. Рецепція ідей і принципів етикотеології І. Канта у післяпросвітницькій філософсько-релігійній думці / І. В. Горохолінська // Релігія і соціум. — 2012. — № 2 (8). — С. 15–23.
8. Горський В. С. Образ Христа в українській культурі / В. С. Горський, Ю. І. Сватко, О. Б. Киричок. — К. : Вид. дім "КМ Академія", 2001. — 200 с.
9. Дьяченко Г. М. Уроки и примеры христианской веры. Систематический сборник избранных святоотеческих изречений, кратких церковно-исторических повествований и рассказов из жития святых и других статей духовного содержания, расположенных по плану первой части "Пространного христианского катехизиса" наглядно и подробно изъясняющих содержание ее / Г. М. Дьяченко. — М. : Тип. Е. Г. Потапова, 1892. — 688 с.
10. Кцоева С. Г. Историография изучения творчества Карла Ясперса / С. Г. Кцоева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2011. — № 3 (9) : в 3-х ч. Ч. II. — С. 118–122.
11. Лимонченко В. В. Опыт философской аналитики антропологического дискурса в Православии : монография / В. В. Лимонченко. — Дрогобич : Изд. отд. Дрогобицкого гос. пед. ун-та, 2014. — 482 с.
12. Майоров Г. Г. Формирование средневековой философии (латинская патристика) / Г. Г. Майоров. — М. : Мысль, 1979. — 431 с.
13. Мамардашвили М. К. К проблеме метода истории философии : (Критика исходных принципов историко-философской концепции К. Ясперса) / М. К. Мамардашвили // Вопросы философии. — 1965. — № 6. — С. 93–103.
14. Мотрошилова Н. В. Экзистенциализм / Н. В. Мотрошилова // История философии : Запад – Россия – Восток (книга четвертая : Философия XX в.). — М. : Греко-латинский кабинет А. Шичалина, 2000. — С. 3–27.
15. Мунье Э. Персонализм / Э. Мунье. — М. : Искусство, 1992. — 143 с.

16. Отто Р. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным / Р. Отто. — СПб. : Изд. С-Петербург. ун-та, 2008. — 269 с.
17. Палама Григорий, святитель. Беседы (Омилии). В 3 ч. Ч. 2. / Григорий Палама. — М. : Паломник, 1993. — 254 с.
18. Соловьев Э. Ю. Экзистенциализм и научное познание / Э. Ю. Соловьев. — М. : Высшая школа, 1966. — 156 с.
19. Типсина А. Н. Философия религии К. Ясперса : критический анализ / А. Н. Типсина. — Ленинград : Изд. ЛГУ, 1982. — 152 с.
20. Ясперс К. Реферат по Киркегору / К. Ясперс // Топос, 2002. — № 7. — С. 41–56.
21. Ясперс К. Философия : Метафизика. в 3 кн. Кн. 3. / К. Ясперс / пер. А. К. Судакова. — М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. — 296 с.

### References

1. The Bible, or the Books of the Holy Scriptures of the Old and New Testament (1990). Kyiv: N.p. [in Ukrainian].
2. Bogdanova, I. (1998). In search of adequate forms of knowledge. *Epistemy*, 40–45 [in Russian].
3. Van Rin, A. (2012). The Epistles of John. Comments. Christ as the Morning Star and the Sun of Righteousness. Rovno: KhM "Zhivoye slovo" [in Ukrainian].
4. Vodolagin, A. (2008). Psychopathology and Metaphysics of Will (Dedicated to the 125<sup>th</sup> Anniversary of Karl Jaspers). *Voprosy filosofii*, 5, 140–148 [in Russian].
5. Gabitova, R.M. (1972). Human and Society in German Existentialism: (Criticism of the Philosophical Concepts of M. Heidegger and K. Jaspers). Moscow: Nauka [in Russian].
6. Gaydenko, P.P. (1994). Human and History in Karl Jaspers's Existential Philosophy. K. Jaspers. Jaspers K. Meaning and Purpose of History. Moscow: Respublika [in Russian].
7. Horokholinska, I. V. (2012). Reception of Ideas and Principles of I. Kant's Ethics and Theology in Post-Educational Philosophical and Religious Thought. *Relihiia i sotsium*, 2 (8), 15–23 [in Ukrainian].
8. Horskyi, V. S. (2001). The Image of Christ in Ukrainian Culture. Kyiv: Vyd. dim "KM Akademiia" [in Ukrainian].
9. Diachenko, G.M. (1892). Lessons and Examples of Christian faith. Systematic Collection of Selected Patristic Aphorisms, Brief Church and Historical Narratives and Stories from Lives of Saints and from Other Spiritual Articles, Located by the Plan of the First Part of the "Space of the Christian Catechesis" Clearly and Thoroughly Explaining its Content. Moscow: Tip. E. G. Potapova [in Russian].
10. Ktsoyeva, S. G. (2011). The Historiography of Karl Jaspers's Works Study. *Istoricheskiye, filosofskiyе, politicheskkiye i yuridicheskkiye nauki, kulturologiya i iskusstvovedeniye*. *Voprosy teorii i praktiki*, 3 (9), in part 3, part 2 [in Russian].
11. Limonchenko, V. V. (2014). Experience of Anthropologic Discourse Philosophic Analytics in Orthodoxy. Drogobich: Izd. otd. Drogobitskogo gos. ped. un-ta [in Ukrainian].
12. Mayorov, G. G. (1979). Development of Medieval Philosophy (Latin Patristics). Moscow: Mysl [in Russian].
13. Mamardashvili, M.K. (1965). In Relation to the Issue of the Method of the History of Philosophy: (Criticism of the initial principles of the historical and philosophical concept of K. Jaspers). *Voprosy filosofii*, 6, 93–103 [in Russian].
14. Motroshilova, N. (2000). History of Philosophy: West – Russia – East (vol 4: Philosophy of XX Century). Moscow: Greko-latinskiy kabinet A. Shichalina [in Russian].
15. Munye, E. (1992). Personalism. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
16. Otto, R. (2008). Sacred. On the Irrationality in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational. Sankt-Peterburg: Izd. S-Peterburg. un-ta [in Russian].
17. Palama, Grigoriy (1993). Commentaries (Homilies): in 3 parts. Part 3. Moscow: Palomnik [in Russian].
18. Solovyev, E. Y. (1966). Existentialism and Scientific Knowledge. Moscow: Vysshaya shkola [in Russian].
19. Tipsina, A. N. (1982). Philosophy of K. Jaspers's Religion Philosophy: Critical Analysis. Leningrad: Izd. LGU [in Russian].
20. Yaspers, K. (2002). Research paper on Kierkegaard. *Topos*, 7, 41-56 [in Russian].
21. Yaspers, K. (2012). Philosophy: in 3 vol. *Metaphysics (Vol. 3)*. Moscow: «Kanon+» [in Russian].

## **МУЗИКОЗНАВСТВО**

УДК 78.077

*Бевська Ірина Дмитрівна,  
кандидат мистецтвознавства,  
викладач кафедри музикознавства та  
методики музичного мистецтва  
Тернопільського національного педагогічного  
університету ім. В.Гнатюка  
iryna.shulbevaska@gmail.com*

### **ПОДВИЖНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ГРЕКО-КАТОЛИЦЬКИХ СВЯЩЕНИКІВ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО ВОЄВОДСТВА НА МУЗИЧНО-ПРОСВІТНИЦЬКІЙ НИВІ**

**Мета роботи.** Вивчення музично-просвітницької діяльності греко-католицького священицтва кінця XIX – поч. XX ст. на території Тернопільського воєводства. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні історико-культурологічного і музикознавчого підходу. Зазначені методологічні прийоми дозволяють проаналізувати культурну діяльність греко-католицьких священиків і представити її як музично-просвітницьку. **Наукова новизна** статті представлена введенням в науковий обіг приватних архівних матеріалів та узагальненням подвижницької діяльності греко-католицьких священиків. **Висновки.** У Тернопільському воєводстві (як і на всій іншій території Західної України) культурно-просвітницький рух народився у середовищі греко-католицьких священиків, які формували інтелігенцію Західної України. Священики, які одночасно були громадськими діячами, композиторами, письменниками, режисерами та акторами, тобто мистецькими поведирями, скеровували музично-культурний розвиток краю.

**Ключові слова:** музична освіта, аматорська музика, хорове виконавство, концерт, оркестр, конкурс, диригент.

*Бевская Ирина Дмитриевна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыковедения и методики музыкального искусства Тернопольского национального педагогического университета им. В.Гнатюка*

#### **Подвижническая деятельность греко-католических священников Тернопольского воєводства на музыкально-просветительской ниве**

**Цель работы.** Изучение музыкально-просветительской деятельности греко-католических пастырей конца XIX – нач. XX в. на территории Тернопольского воєводства. **Методология исследования** заключается в применении историко-культурного и музыковедческого подходов. Эти методологические приемы позволяют проанализировать культурную деятельность греко-католических священников и представить ее как музыкально-просветительскую. **Научная новизна** статьи заключается в ведении в научный оборот частных архивных материалов та обобщении подвижнической деятельности греко-католических священников. **Выводы.** В Тернопольском воєводстве (как и на территории всей Западной Украины) культурно-просветительское движение родилось в среде греко-католических священников, которые формировали интеллигенцию края. Священники, которые одновременно были общественными деятелями, композиторами, писателями, режисерами и актерами, то есть художественными поведирями, направляли музыкально-культурное развитие региона.

**Ключевые слова:** музыкальное образование, дилетантская музыка, хоровое исполнительство, концерт, оркестр, конкурс, дирижер.

*Bevska Iryna, Ph.D in Arts, lecturer of the Department of Musicology and Methods of Musical Arts, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University*

#### **The devotee activity of the greek catholic priests of Ternopil voivodeship in the sphere of music education**

**Purpose of Research.** The main purpose of the work is to study the music education activities of Ukrainian Greek Catholic Priesthood at the end of the 19th century – the beginning of the 20th century in the territory of the Ternopil Voivodeship. **Methodology.** The methodology of the research is based on the application of the historical, cultural and musicological approaches. These methodological techniques allow analyzing the cultural activities of Ukrainian Greek Catholic priests and presenting their music education activities. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the work is the introduction into the scientific circulation of the private archival materials and the generalization of the ascetic activities of the Ukrainian Greek Catholic priests. **Conclusions.** In the Ternopil Voivodeship, similarly to other territories of Western Ukraine, the cultural and education movement was born among the Ukrainian Greek Catholic priests, who formed the intelligentsia of the region. They were composers, writers, directors, actors and public figures at the same time. So, they were artistic leaders that directed the musical and cultural development of the region.

**Key words:** music education, amateur music, choral performance, concert, orchestra, contest, conductor.

Актуальність дослідження пов'язана насамперед з культуро-творчими процесами, що відбуваються в нашому суспільстві, адже Україна крокуючи у майбутнє, озирається, аналізує і вивчає минуле, формуючи сторінки національної пам'яті. Перша хвиля національно-визвольного руху ХІХ століття на території Західної України збігається з часом Просвітництва. Духовна нива національного життя цього періоду густо засіяна іменами народних діячів, серед яких чільне місце посідає греко-католицьке духовенство — єдина на той час освічена верства українського суспільства, яка відіграла місію ідеолога і провідника національно-визвольного руху галицьких русинів. Здобувши добру освіту й отримавши призначення на роботу, священники Української греко-католицької церкви (далі — УКГЦ) виступили авторитетною силою, до думки якої завжди прислухалися. Микола Грінченко у книзі «Історія української музики» подає наступну характеристику: «Перші найбільш виразні прояви музичного життя на Галицькій Україні вийшли з тої верстви, яка взагалі вела перед в культурному житті Галичини — з духовенства; в мурах духовного семінара виховувалися майбутні музики. Там жила національна думка, там виховувалась любов до своїх національних символів, там росла і загартовувалась любов до своїх національних святощів» [4, 178].

Аналіз досліджень і публікацій. Імена греко-католицьких священників Михайла Вербицького, Порфирія Бажанського, Миколи Кумановського, Івана Озаркевича, Остапа Нижанківського, Йосипа Кишакевича відомі з одного боку завдяки їхній творчості, але у більшій мірі через те, що у свій час стали предметом посиленого зацікавлення когорта відомих музикознавців (Л. Кияновської, Н. Кушлик, П. Медведик та ін.), які відкрили широкому загалу цих навмисне забутих радянською владою митців. Публікації містять інформацію про греко-католицьких священників Львівського і Станіславського воєводств, однак матеріал з території Тернопільського воєводства відсутній.

Предметом даного дослідження є культурна діяльність греко-католицьких священників Йосифа Вітошинського, Євгена Турули, Петра Єзерського, Євгена Купчинського та Степана Ратича, які вели душпастирський провід на території Тернопільського воєводства кінця ХІХ — поч. ХХ ст.. Такий регіональний вектор спонукав до пошуку нових, ще не відкритих життєвих і творчих фактів. Наприклад, у даній статті є унікальні спогади доньки отця Степана Ратича п. Марії Ратич-Кравчук (м. Тернопіль) і жителя с. Глещави Тербовлянського району Михайла Клошняка, записані через інтерв'ювання. Формат статті не дає можливості описати заслуги усіх греко-католицьких священників Тернопільського краю. Однак однозначно може стати яскравим прикладом того, як греко-католицькі священники скеровували культурний розвиток краю, як жертвовно і самовіддано намагались допомогти утвердитись українцям при домінуючій ролі у той часовий проміжок інших національностей. Мета дослідження — представити діяльність греко-католицьких священників як музично-просвітницьку.

Виклад основного матеріалу. Отець Й. Вітошинський є одним з перших мистецьких поводитирів і його фундаментальні заслуги у процесі культурного становлення українців Тернопільського воєводства заслуговують найбільшої уваги. Народився він у Косові в 1838 році у багатодітній сім'ї священника Сильвестра. Дитинство минуло у селі Краснолілі, де 1838 року його батько обійняв парафію. Навчався у гімназіях Чернівців, Коломиї, Перемишля, Самбора. По закінченні гімназії навчався у Львівській духовній семінарії. Після 1864 року працював у селі Зарваниці на Тербовлянщині, в якому вперше організував хор.

Справжніх успіхів у культурно-громадській діяльності Й. Вітошинський сягнув у селі Денисові, куди 1867 року був призначений священником. За його ініціативи 1870 році тут почала діяти одна з перших на Західній Україні читальня «Просвіти». Чисельні матеріали підтверджують, що найуспішнішою і затребуваною сферою діяльності читалень «Просвіта» став хоровий спів. Зрештою, хорове виконавство переросло у провідну форму культурно-мистецького руху української громади Тернопільщини. Адже беручи до уваги означення сутності національної традиції з урахуванням ментальних коренів і характеристик народу, потреба хорового співу виявляється однією з найбільш сутнісних духовних потреб української нації.

Церковні хори почали вільно виникати, оскільки не мали політичного підтексту. Вони швидко розповсюджувались, тому що при організації хору не виникало проблем із знайденням голосів до всіх партій. Незалежно від регіону України, гармонічний хоровий спів був і залишається обов'язковою складовою Богослужіння: «Тії Русини як заспівають хоть би коротеньке «Господи помилуй», яка якось наскрізь прошибуть чоловіка, проймаючи своїм співом, що й не отямишся, як в твоїм оці засвітить ясна сльоза», — написав у газеті «Діло» польський рецензент [9, 217].

Отож, маючи неабияке зацікавлення до музики, о. Й. Вітошинський організував перший селянський хор. В осінню та зимову пори вечорами йшло навчання нотної грамоти. Окрему групу хору священник створив із школярів, які сходилися радо, бо після кожної вдалої репетиції діставали «шустку» на цукерки.



Майже щодня у домі Вітошинського відбувалися репетиції хору та гри на духових інструментах, які він купив за власний кошт. Але іноді після декількох репетицій недавні охочі до співу відмовлялися з різних причин від подальшої участі. Бувало, що окремі батьки не погоджувалися, щоб син «тратив час». Тоді Вітошинський платив робітникові, який заступав хлопця у господарстві.

У репертуарі хору були такі твори як «Огні горять» С. Воробкевича, «Гуляли, гуляли» О. Нижанківського, «Заспівай ми, соловію» І. Лаврівського, «Верховино, світку ти наш» М. Вербицького, німецька народна пісня «Венеціанський карнавал», а також велика кількість хорових обробок, які з часом загубили своє авторство і належать до групи старогалицьких народних пісень, а саме «Весна вже наспіла», «Руська душа», «Ой, зозуле, зозуленько», «Корона золота», «Ох та не люби двох», «Далі коло років 1890», «Квіти мої», «На погіднім синім небі». Хор виступав у себе вдома під час Шевченківських днів, на святі скасування панщини, тематичних вечорах чи просто вечорницях.

Долаючи перешкоди, транспортні труднощі, бо лише іноді їздили залізницею, переважно возами, а взимку саньми, хор цей об'їздив майже весь край: 9 разів виступав у Тернополі, 6 разів у Бережанах, 2 рази у Станіславі, побував з концертами у Коломиї, Бучачі, Копичинцях, Терехівці, Струсіві, Золочеві т.д. На концерті у Львові знавці співу підозрівали, що в хорі беруть участь оперні артисти, одягнені в селянський одяг.

Про хор Й. Вітошинського писали віденська преса, зокрема журнал «Neue Freie Presse», польські журнали «Kraj», «Prawda». У чеських часописах велику увагу до діяльності отця Й. Вітошинського приділив дослідник та фольклорист Францішек Ржегорж, який гостював у Денисові 1891 року та зробив кільканадцять світлин. Відомо, що альбом із фотографіями хористів та музикантів Й. Вітошинського, виготовлений Ф. Ржегоржем, передано до фонду Національного музею у Празі.

Заохочення, якими скрізь вітали учасників денисівського хорового мистецтва, навели Вітошинського на думку створити в Денисові народну школу диригентів. Тернопільські міщани, які зацікавились хором із Денисова, вирішили вислати на курс міщан Івана Чубатого і Тому Напруженого. Відбувши курс, обидва стали диригентами міщанського хору у Тернополі.

Й. Вітошинський, після трагічної смерті двох студентів Тернопільської гімназії через борги, заснував школу для бідняків, для якої щорічно віддавав урожай із 10 моргів поля. Згодом на навчання у Денисів посилали представників із багатьох західноукраїнських населених пунктів. У періоди навчання квартирували вони у селян. Денисівську школу співу та музики вважали справжнім університетом культури. Тоді, поряд із спеціальними предметами, майбутні диригенти слухали лекції з історії, природознавства, живопису, садівництва, бджолярства, агрономії. Ці предмети викладали письменник Андрій Чайківський, місцевий учитель Омелян Бородієвич. Через деякий час школою опікувались Петро Дідич і Йосип Зимний. Щороку денисівську школу закінчували десятки ентузіастів, які після навчання поверталися додому не тільки диригентами, а освіченими культурно-мистецькими поводириями. До прикладу, Петро Дідич із Денисова 1900-1907 рр. викладав співи в Бережанській гімназії та був диригентом міського хору. Денисівці Павло Возьний, Михайло Коліняк, Григорій Гурський, Микола Кітюк, Йосиф Кругляк, Микола Дубельт працювали диригентами в різних містах і селах. Ще один учень Вітошинського – Антін Терещук у місті Оліфант (США) в 1894 року організував хор.

Роз'їжджаючи по галицьких містах і селах з концертами, хористи знайомилися з театральним мистецтвом. У 1894 році отець Й. Вітошинський організував перший драматичний гурток, з яким поставив вистави «Капраль Тимко» І. Мидловського, «За сиротою бог із калитою» М. Кропивницького, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка. Спочатку вистави відбувалися у великій столі, а згодом за кошти, зібрані від вистав, в селі збудували мурований дім, у якому була простора сцена (цей будинок згорів під час Першої світової війни). У 1901 році о. Й. Вітошинський помер у рідному селі, де і похований.

*Отець Євген Турула* (1882-1951) у 1907 році приїхав до Терехівці і з приходом цього священика одразу змінився стиль культурного життя місцевого товариства «Просвіта». Є. Турула народився в Бережанах, де закінчив місцеву гімназію і вступив до Духовної семінарії у Львові. У 1906 році завершив студії і склав іспит у консерваторію ГМТ. Після завершення навчання отримав диплом учителя музики, співу, диригентури, гри на скрипці і фортепіано. Тут же і одержав титул професора музики. До 1914 року працював катехитом у Терехівці. Євген Турула є автором багатьох

музичних творів, у його доробку 40 сольних творів для скрипки, 10 для фортепіано, 12 для оркестру, 12 для чоловічого хору, 8 для жіночого хору, 7 для дуетів; створив вокально-інструментальні композиції для оркестру і музику до вистав «Віфлеємська ніч», «Запорожець», «Барон циганів», «Ніч під судний день», «Дівочі мрії», «Пісня старого мельника» та ін. Є. Турула не обмежував свою творчість лише музичними творами, він є автором музично-критичних статей «Музика й спів українців Канади», «Як мають наші діти вчитися музики». З 1914 по 1918 перебував у таборах полонених українців в Німеччині. Після полону до 1923 року проживав у Берліні, де впорядкував і видавав збірники українських народних пісень. Наступний період життя пов'язаний з Канадою, де професор організував та опікувався хорами, заснував музичну школу у Вінніпезі. Помер 3 грудня 1951 року.

Повний темпераменту, невичерпної енергії отець Є. Турула був не тільки прекрасним педагогом, організатором мистецького життя в краю, але й блискучим промовцем і переконливим проповідником, до якого спрагло прислухалась теребовлянська громада і горнулась молодь. Його стараннями у Теребовлі утворився великий мішаний хор при читальні «Просвіта» та шкільний гімназійний хор. В українській бурсі перед початком Першої світової війни мешкало біля 40 учнів-українців. Помічником в організації учнівського хору отця Євгена Турули став Федь Маковський із села Залав'є. Цей хор не тільки співав на Службі Божій кожної неділі о 9 годині для учнів, але й успішно виступав на гімназійних концертах, зокрема вечорів Т. Шевченка, на Свято-Миколаєвському вечорі та ін.

Початки заснування першого духового оркестру в Теребовлі сягають ще 1900 року. *Отець Петро Єзерський* – парох села Глещава, аби згуртувати більше молоді, вирішив зорганізувати у селі оркестр. За свої власні кошти він закупив у Чехії музичні інструменти, а для вишколу майбутніх оркестрантів привозив з Теребовлі трьох військових музикантів – інструкторів, яких сам оплачував (на той час перебував у Теребовлі батальйон єгерів, що мав власний оркестр). Хлопці тримали інструменти у своїх хатах і дуже часто днями і ночами трубили хаотично на вулицях. Як пише дописувач: «Люди в селі почали кричати та нарікати, що отець спровадив трубки на то, щоби не було спокою в селі. Отже збунтувалися глещавецькі селяни і більше не посилали хлопців на науку музику» [8, 289]. Знеохочений тим випадком, о. П. Єзерський подарував ті всі інструменти для міщанської читальні у Теребовлі, оскільки «Просвіти» на той час ще не було. «Велике було захоплення в Теребовлі, коли привезли інструменти. Вкоротці вже й зачалася наука і ті самі військові інструктори приходили вчити теж теребовельських музикантів. ... По кількох місяцях хлопці вже на велику радість батьків могли заграти одну коляду та одну світську пісню. Та недовго тривала ця втіха батьків, бо коли не стало в касі читальні грошей на оплату інструкторів, а батьки не хотіли оплачувати їх своїм коштом, сталося те саме, що у в Глещаві, оркестра перестала існувати» [8, 290]. У той самий час управа міста організувала духовий оркестр пожежної сторожі – для конкуренції українцям. Церемоніймейстер постарався, щоб читальня відпродала місту духові інструменти, а до новоутвореного оркестру перейшли декілька музикантів, аби продовжити науку у тих же інструкторів. Оркестр пожежників існував 3 роки, потім військо залишило місто, а з ним відправились і інструктори. У 1909 році голова читальні Теофіль Томашевський задумав знову зорганізувати оркестр. Він пожертвував для цього більшу суму власних грошей, зібрав трохи поміж міщан і за ці кошти придбав нові інструменти – 18 штук, а інструктором став Іван Козак. На науку прийняли 14-16 літніх хлопців і декілька старших, що вже мали початки з попереднього навчання. На кожній імпрезі, церковних чи світських святах завжди виступав оркестр, причому безкоштовно.

З вибухом Першої світової війни музиканти переховували духові інструменти на стриху під церковною банею. «Але хтось видно зрадив і москалі всі ті інструменти забрали», – висловлює свою підозру І. Козак [8, 292].

У січні 1919 року Теребовлянський духовий оркестр грав під час Йорданського Водосвяття і дефіляди Збарзького куреня, а далі музиканти пішли на фронт.

Аж у березні 1921 року на Шевченківському святі оркестр знову зазвучав, правда, всі інструменти були позичені. Найчисельніша у Тернополі газета «Подільський голос» у рубриці «Дописи» завжди висвітлювала події культурного спрямування у різних повітах краю. На шпальтах цієї газети за 13 квітня 1930 року знаходимо: «Читальню в Теребовлі можна уважати до певної ступені взірцевою в філіяльній окрузі... При читальні існує дута оркестра під проводом п. Івана Козака. Вартість інструментів цієї оркестри виноситься понад 5000 зол. Оркестра веде живу участь у різних національних святах і фестинах. В минулому році виступала оркестра теребовельської

читальні на сокільському святі у Тернополі і на фестинах в Чорткові і Микулинцях. За прикладом теребовельської читальні пішли інші читальні теребовельського повіту і приступають до зорганізування дутих оркестрів» [7]. У серпні 1934 р. 150 музикантів відіграли в'язанку українських народних пісень у гармонізації М. Гайворонського.

Це був один з небагатьох колективів, який залишився і після приходу Радянської влади. Більшовики як довідались, що є місцевий оркестр, то змусили її грати на різних мітингах. Далі і німці вимагали участі оркестру при різних нагодах. У 1943 році «оркестра заграла останній раз в церкві на Службі Божій в день «Трьох Святих», – цим останнім спогадом завершує розповідь довголітній диригент духового оркестру І. Козак [8, 294].

З 1903 році в селі Глещава відкрилась читальня «Просвіти» у приміщенні приватної хати на Лапаївці, першим головою якої став вже згаданий о. П. Єзерський. Парох навчав охочих співу, сам грав на флейті і брав участь у виставах аматорського гуртка, а також відомо, що він власноручно малював декорації до вистав, кроїв строї. На жаль, обидві війни знищили гардероб і декорації священика. Отець П.Єзерський став фундатором одного з перших духових оркестрів Галичини, що згодом перейшов у власність повітового центру – міста Теребовлі. Після війни нову читальню «Просвіти» збудували на кошти емігранта Ковальчука, який подарував для цієї справи 400 американських доларів. Існував при читальні «Просвіта» великий мішаний хор під керівництвом професора Мартинюка. Сам керівник добре грав на скрипці, давав концерти навіть у Теребовлі. Михайло Клошняк (1915 року народження – *І.Б.*) подав наступні відомості: «Місцевий дячок керував і читальняним, і церковним хором, проби якого відбувались 2 рази на тиждень у кімнатах читальні. Сільським хором їздили виступати у сусіднє село – Говилів. Андрій Гой був директором аматорського театру, а акторами – Семко Оліярник, Стефка Березова, Мариська Чайка, Антоніна Шевчук (дружина оповідувача – *І. Б.*), Марія Головенька. Перед виставою, аби заохотити публіку, з невеличкою декламацією виходила маленька дівчинка» [1, 217].

У селі Сороцьке Теребовлянського повіту з 1905 до 1938 року обіймав парафію *отець Євген Купчинський* – відомий західноукраїнський професійний цитрист. Творча спадщина композитора представлена виключно творами для цитри, які можна розділити на дві групи. Перша – це вокальні композиції на тексти українських та зарубіжних поетів із супроводом цитри, друга – інструментальні твори. У першому випадку інструмент виконує акомпануючу роль з розвиненою партією цитри у вступі чи коді. Група інструментальних творів для цитри представлена попури (побудовані на темах західноукраїнських народних пісень), дивертисментами (легкі віртуозні п'єси за мотивами опер М. Лисенка), фантазіями (мають характер варіацій з малопомітним розвитком основної теми) і музичними картинами (популярні народні мелодії, в першу чергу стрілецькі пісні, без помітного авторського втручання у першоджерело). Є. Купчинський перекладав для цитри танцювальну музику Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Ш. Гуно, а у свої концертні виступи включав композиції західноєвропейських цитристів – Т. Умляуфа, К. Енсляйна, А. Грубера.

Незважаючи на брак ґрунтовної систематичної музичної освіти, творча індивідуальність цього композитора помічена віртуозною імпровізаційністю, пошуками нових технічних прийомів, за щораз інших тембрових і фактурних звучань.

Греко-католицький священик *отець Степан Ратич* (1890-1968) здобув початкову освіту у Бережанській гімназії, а згодом у Львівській духовній семінарії. Після навчання у 1919 році він з родиною оселився у місті Тернополі і з 1933 по 1939 роки читав релігію в «Рідній школі». Згодом, з 1937 по 1945 рік і з 1933 по 1939 роки читав релігію в «Рідній школі». Згодом, з 1937 по 1945 рік був парохом Парафіяльної Церкви Різдва Христового у м. Тернопіль (тепер це Українська Автокефальна Церква). На території цієї церкви (позаду будівлі) родина Ратичів, а це отець Степан, його дружина та 4 дітей проживали до 1945 року.

У віці 19 років юнак захопився музичною педагогікою, організацією аматорських колективів, головню шкільних та дитячих, і впродовж всього життя, поруч з душпастирськими обов'язками, сповнений енергії та твердого переконання у доцільності твореної справи, посвячувався також музичним колективам, насамперед інструментальним. Про величезну любов Степана Ратича до мистецтва згадує його донька – пані Марія Кравчук (Ратич): «Батько, великий прихильник і любитель музики, практично самоучка, грав на багатьох інструментах – цитрі, мандоліні, скрипці, гітарі, басі. Він вирішив організувати у школі невелику оркестру, яка спочатку складалась з 6 інструментів – гітара, 2 скрипки і 3 мандоліни. Пан отець, знаючи нужду багатьох дітей, купив інструменти власним коштом» [1, 215]. У який спосіб і де батько брав ноти, пані Марія не пригадує, проте стверджує, що

партитури він розписував власноручно, і на репетиціях діти грали тільки по нотах. Хор «Рідної школи» щонеділі співав на Службі Божій у Церкві Різдва Христового. Найбільше пані Марія пам'ятає виконання хором «Отче наш» із солісткою Неонілою Безкоровайною – донькою директора української гімназії В. Безкоровайного. Репетиції церковного хору проходили у дяківці. Пані Марія Степанівна згадує, що батько із задоволенням водив своїх дітей на концерти. У родинному архіві знаходилась велика кількість рукописних нот, партитур, чисельна бібліотека. Але в день, коли батька арештували, родину вночі виселили з будинку, а всю бібліотеку спалили» [1, 215].

Висновки. Хоча отці Й. Вітошинський, Є. Турула, П. Єзерський, Є. Купчинський та С. Ратич проживали у різний час і мали неоднакові можливості до здійснення задуманих справ, проте усі в максимально доступних умовах долучилися до культурно-просвітницького процесу. Долаючи різноманітні перешкоди (неграмотність, упередженість, страх, відчай), греко-католицькі священники як просвітники розкривали та розвивали творчий потенціал місцевого українського населення.

### Література

1. Бевська І. Д. Музично-мистецька діяльність у соціокультурному просторі Тернопільського воєводства (друга половина XIX — 1939 року). : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / І. Д.Бевська, Одеса, 2012, 227 с.
2. Вітвицький О. Участь греко-католицького духовенства в роботі українських громадських організацій Східної Галичини на початку XX ст. / О. Вітвицький // Визвольний шлях. – 2002. – С. 55–62. – (Суспільно-політичний, науковий та літературний місячник, книга 12 (657), грудень).
3. Головка С. Селянський хор в Денисові / С. Головка // Альманах музичного першого ілюстрованого календаря на рік 1904 / [Упоряд. Р. Зарицький]. – Львів, 1904. – С.135–137.
4. Грінченко М. Історія української музики / М. Грінченко. – Київ : Спілка, 1922. – 278 с.
5. Зарицький Р. Йосиф Вітошинський / Зарицький Р. // Ілюстрований музичний календар на рік звичайний 1907. – Річник IV. – Львів, 1907. – С.71.
6. Кияновська Л. Галицькі священники-композитори XIX століття та їхня роль в українській і світовій культурі / Любов Кияновська // Київська церква. – 1999. – № 2-3. – С. 40–43.
7. Подільський голос. – 1930. – 13 квітня
8. Теребовельська земля : Історико-мемуарний збірник // Український архів. – Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто, 1968. – Т. XX. – 914 с.
9. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX століття) / М. Черепанин. – К. : Вежа, 1997. – 325 с.

### References

1. Bevska, I. D. (2012). Musical-Artistic Activity in the Sociocultural Space of Ternopil Voivodeship (the second half of XIX – 1939). Candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].
2. Vitvitsky, O. (2002). Participation of the Greek-Catholic Clergy in the Work of the Ukrainian Public Organizations of Eastern Galicia at the Beginning of the 20th Century. *Vyzvolnyi shliakh*, 12 (657), 55-62 [in Ukrainian].
3. Golovko, S. (1904). Peasant Choir in Denisov. Almanac musical first illustrated calendar in the year 1904. (pp. 135-137). Lviv [in Ukrainian].
4. Grinchenko, M. (1922). History of Ukrainian Music. Kyiv: Union [in Ukrainian].
5. Zaritsky, R. (1907). Joseph Vitoshynsky. Illustrated musical calendar for the year of ordinary. Year IV. Lviv [in Ukrainian].
6. Kiyanskaya, L. (1999). Galician Priests-composers of the Nineteenth century and Their Role in Ukrainian and World Culture. *Kyivska Tsherkva*, 2-3, 40-43 [in Ukrainian].
7. Podilskyi Golos. (1930, April, 13) [in Ukrainian].
8. Terebovlyanska zemlya. Istoryko-memuarnui zbirnyk. (1968). Ukrainian archives. New York-Paris-Sydney-Toronto, XX, 914 [in Ukrainian].
9. Cherepanin, M. (1997). Musical Culture of Galicia (second half of the nineteenth and first half of the twentieth century). Kyiv: Vezcha [in Ukrainian].

*Беліченко Наталія Миколаївна,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент, доцент і докторант кафедри теорії музики  
Харківського національного університету мистецтв  
імені І. П. Котляревського  
natalie.belichenko@gmail.com*

## **ЛОГІКА ПОЛІФОНІЧНОГО МИСЛЕННЯ У ПЕРСПЕКТИВІ МУЗИКОЗНАВЧИХ СТУДІЙ**

**Мета роботи.** Здійснити огляд основних напрямів дослідження загальномузичної логіки, виявлено специфіку і дослідницькі перспективи вивчення логіки поліфонічного мислення. **Методологія** роботи поєднує компаративний, структурно-аналітичний, індуктивний і системний підходи, що дозволило охопити широке коло різномірних явищ і одночасно висвітлити специфіку обраного предмету. **Наукова новизна** полягає у виокремленні логіки поліфонічного мислення як актуальної й перспективної наразі проблеми, зокрема в контексті старовинної і сучасної музики. **Висновки.** На відміну від загальномузичної, логіка поліфонічного мислення дотепер не привертала спеціальної уваги науковців, тому до перших необхідних кроків на цьому шляху слід віднести завдання зі створення відповідної практичної науково-аналітичної бази, а також подальшої поглибленої розробки теоретичних підвалин дослідження.

**Ключові слова:** музична логіка, поліфонічне мислення, синтаксична логіка, допонятійні логічні фігури.

*Беліченко Наталія Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент и докторант кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского*

### **Логика полифонического мышления в перспективе музыковедческих студий**

**Цель работы.** Осуществлен обзор основных направлений исследования общемузыкальной логики, выявлена специфика и исследовательские перспективы изучения логики полифонического мышления. **Методология работы** сочетает компаративный, структурно-аналитический, индуктивный и системный подходы, что позволило охватить широкий круг разнородных явлений и одновременно высветить специфику избранного предмета. **Научная новизна** заключается в выделении логики полифонического мышления как актуальной и перспективной в настоящее время проблемы, в частности в контексте старинной и современной музыки. **Выводы.** В отличие от общемузыкальной, логика полифонического мышления до сих пор не привлекала специального внимания ученых, поэтому к первоначальным необходимым шагам на этом пути следует отнести задачи по созданию соответствующей практической научно-аналитической базы, а также дальнейшей углубленной разработки теоретических основ исследования.

**Ключевые слова:** музыкальная логика, полифоническое мышление, синтаксическая логика, допонятийного логические фигуры.

*Belichenko Nataliya, PhD in Arts, associate professor, associate professor and Doctoral-student of the Department of Music Theory, Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts*

### **The logic of polyphonic thinking in the perspective of music studies**

**Purpose of Research.** The review of the main directions of research of general music logic was carried out, the specificity and prospects of researching the logic of polyphonic thinking were revealed. **Methodology.** The methodology of work combines comparative, structural-analytical, inductive and systemic approaches, which allow to cover a wide range of heterogeneous phenomena and simultaneously highlight the specificity of the subject. **Scientific Novelty.** The scientific novelty consists in the fact that the author defines the logic of polyphonic thinking as an actual problem in the context of ancient and modern music. **Conclusions.** Comparing the general music logic with the logic of polyphonic thinking, we can say that the latter has not attracted great attention of scientists. So the initial necessary steps along this path include the following tasks: to create the appropriate practical scientific and analytical basis, as well as the further development of the theoretical fundamentals of the research.

**Key words:** musical logic, polyphonic thinking, syntactic logic, pre-conceptual logical figures.

Актуальність теми дослідження. Незважаючи на те, що проблема логіки музичного мислення, зокрема, поліфонічного, постійно привертає увагу науковців, більшість виникаючих на цьому шляху питань досі залишаються суперечливими, дискусійними й нерозв'язаними остаточно. Показово, що майже півстоліття тому І. А. Котляревський щодо науки про логіку музичного мислення із жалем констатував таке: «Ще й нині проблеми цієї галузі теоретичного музикознавства часто вирішуються на основі окремих фактів і узагальнень, які стосуються стилів окремих композиторів, шкіл, напрямів. Ця практика настільки

вкоренилася, що спроби створення універсальної теорії сприймаються дещо іронічно, як заздалегідь приречені на невдачу. Насправді ж, *доки не буде створено загальну теорію музичної логіки з властивою їй системою категорій і розробленою системою їх взаємозв'язку, багато теоретичних ідей лишатимуться в стані моделі "перпетуум мобіле"*» [курсив наш – Н. Б.] [7, 158]. Утім, незважаючи на чималу часову дистанцію, музикознавцям дотепер бракує не тільки єдиної загальноприйнятої теорії музичної логіки, але навіть певної спільності в розгляді окремих питань, наприклад, стосовно форм існування в художній музичній мові специфічних «понять» та «предметів» на кшталт мови художньо-вербальної, а також механізму їхнього означування. Тож важко погодитися із думкою М. Ковалінаса про те, що «проблема логічного в музиці є, мабуть, найбільш суттєво й детально розробленою серед усієї теоретичної музичної проблематики» [6, 15], звісно, якщо не обмежуватися суто «граматичним» рівнем музичної мови, який дійсно є добре опанованим сучасним музикознавством.

Аналіз досліджень і публікацій. Надзвичайна складність – багатогранність та багаторівневність предмета і його принципова неоднозначність (що пояснюється спробою сполучити несумісні на перший погляд явища – формальну, у тому числі вербальну або математичну, логіку й невлотимий художній процес музичної творчості) зумовлює відповідне різноманіття співіснуючих підходів до розгляду музичної логіки. Серед них у найзагальнішому плані слід назвати такі: *загальнофілософський*, зокрема, *феноменологічний* (О. Лосєв [9]), *онтологічний* (Ю. Холопов [21]), *історично-еволюційний* (О. Оголевець [15], І. Котляревський [7], І. Пясковський [17]), *композиційний* (Б. Асаф'єв [2], Є. Назайкінський [14]), *історично-синтаксичний* (А. Іваницький [5]), *синтаксично-семіотичний* (К. Дальхауз [16], М. Арановський [12]), *семантичний*, насамперед *риторичний* (І. Хусайнов [22]), *науково-художній – формалізований, математичний* (Ч. Сігер [24], Я. Ксенакіс [8], Л. Олександрова [1]), *ймовірностно-статистичний, фреймовий* (І. Пясковський [17, 18]) тощо. Зазначимо, що всі перелічені підходи опрацьовані в різній мірі й жоден із них не претендує на всеосяжність, різнобічно висвітлюючи один і той самий феномен, – логіку музичного мислення.

Утім, узагальнюючих праць, присвячених логіці власне поліфонічного мислення, на відміну від музичної логіки в цілому, в музикології немає. Отже, серед розмаїття наявних підходів необхідно виявити такі, що уможливають чітку ідентифікацію й диференціацію «логічних» якостей музичної фактури, зокрема, поліфонічного складу.

Мета статті – розглянути основні існуючі на сьогодні вектори вивчення загальної музичної логіки і виявити, шляхом виокремлення в них актуальних аспектів, а також тих наукових праць, котрі порушують проблему логіки поліфонічного мислення, специфіку і дослідницькі перспективи останньої.

Виклад основного матеріалу. Першу спробу постановки і розв'язання проблеми музичної логіки в руслі своєї функціональної теорії здійснив Гуго Ріман в своїй дисертації (на матеріалі музики Л. ван Бетховена). Пояснюючи необхідність обрання у якості двох визначальних складових музичного мислення *гармонії і метру* у їхній невід'ємності, а також «у часовій послідовності, без яких немислимий музичний твір» [23, 100], дослідник, рішуче відкидаючи контрапункт як чинник, не спроможний розкрити логіку музичного твору, дещо полемічно заявляє: «Той факт, що у мене часто трапляються помилки сприйняття під час прослуховування музичного твору, коли гармонія і контрапункт не в змозі нічого продемонструвати, став поштовхом для наступних досліджень, як намагання обробляти поле, що до цих пір лежало майже повністю під парвою» [23, 100]. Утім, окремо розкриваючи специфіку гармонічної і метричної логіки, Г. Ріман доходить висновку про надзвичайну важливість для гармонії і метру мелодичного і ритмічного чинників, а також про складність взаємних стосунків, які можуть утворюватися між ними. Г. Ріман навіть уводить в цьому контексті поняття «поліритму», як відповідного кореляту до поняття поліфонія: «У гармонії ми говоримо багато про поліфонію; щодо метру ми говоримо про синкопи та метричні зміщення, які, мабуть, можна охопити терміном "поліритм". Головним носієм ритму є мелодія, а метру – гармонія, однак можливий взаємний або навіть зворотний зв'язок» [23, 113].

У вітчизняній науці дослідження музики в аспекті формальної логіки вперше здійснив О. Лосєв (1927 р.), причому воно мало загальноестетичний характер. Учений рішуче відкидає будь-які спроби узалежнювання пояснень музичного буття фізичними, фізіологічними або психологічними передумовами (можливо, певною мірою протиставляючи свій підхід розумінню Г. Рімана). Далі, порівнюючи музичне сприйняття із підвалинами абстрактно-логічного пізнання, дослідник доходить висновку про наявність суттєвих розбіжностей між ними: «В музиці й музичному досвіді немає закону підстави, оскільки тут немає ані роздільності  $A$  і  $B$ , ані їхнього зовнішнього взаємозв'язку, ані самих  $A$  і  $B$ . Є якесь  $(A+B)$ , котре абсолютно незіставне ані з  $A$ , ані з  $B$ , ані з їхньою механічною сумою. Тут не закон підстави, а закон народження» [9, 442]. Користуючись феноменологічним методом аналізу, О. Лосєв виявляє в будь-якому музичному творі або музичній формі чотири

основних смислових шарів: 1) зовнішній, якісно-речовий (тембр, загальний характер звучання); 2) більш внутрішній, який є становленням цілісного смислу (темп, висотна, тональна і звукова структура); 3) власне цей цілісний смисл, що є фігурним числом (мелодична, гармонічна, тонова структура); 4) власне ця фігурність, узятя до свого матеріально-смислового наповнення (ритмічна, метрична, симетрична, тактова структура) [9, 567]. Закономірності будови останнього логіко-смислового шару О. Лосев розкриває на прикладі двох основних, на думку вченого, законів музичної форми – так званого золотого перетину й теорії метротектонізму Г. Конюса [9, 571–583].

Зазначена О. Лосевим безпонятійна специфіка музичного предмету не пройшла повз уваги наступної генерації науковців: Б. Асаф'єва, А. Сохора, М. Арановського, І. Котляревського, Є. Назайкінського, М. Бонфельда та багатьох інших. Наприклад, «фігурами музичної логіки» називає А. Сохор «найбільш логічні звукові супряження <...> такі послідовності, котрі багаторазово сприймалися нашим слухом і запам'яталися нам як найбільш ймовірні і, відтак, закономірні» [20, 72]. Є. Назайкінський, всебічно досліджуючи композиційну логіку інструментальних жанрів музики класично-романтичного періоду (і детально зупиняючись на специфіці діалогічного та ігрового її різновидів), зокрема зазначає, що музична логіка має передумовою «встановлення, опис, аналіз музично-логічних фігур, «систематизованих звукоспіввідношень», чинників і принципів, які отримали історичну фіксацію не тільки у власне творах, а разом із тим у музично-специфічних уявленнях і поняттях. <...> Музична практика найчастіше описується за допомогою сукупності принципів» [14, 94–95].

Спільну думку висловлював також й І. Котляревський. Розглядаючи явища діатоніки і хроматики як узагальнені категорії музичного мислення, дослідник зауважував, що суттєві характеристики останнього «полягають у *категоріальному* синтезі матеріально-практичного й духовного досвіду, що фіксується всією системою мовних засобів, залучених до процесу музичної творчості» [7, 34]. Цікаво, що надзвичайно близькі за тематикою питання 30-ма роками раніше активно порушував в своїх працях О. С. Оголевець (його науковий доробок – як «космополіта» і «вождя формалізму» – був начисто вилучений з бібліотечних фондів СРСР у період компанії 1947-48 рр.). Проголошуючи першоелементом музичного мислення цілий тон, О. Оголевець репрезентує його як складний акустичний комплекс, що потенціоє дію відмінних за своїми властивостями двох діатонічних і двох хроматичних півтонів, будуючи на цьому фундаменті оригінальну теорію логіки сучасного музичного мислення [15]. Розмитим, на його думку, поняттям тяжіння, енергетизму тощо (Г. Ріман, Е. Курт та інші) О. Оголевець протиставляє конкретні поняття наближення і віддалення, що узалежнюються додаванням або відніманням дидимової коми, яка, знаходячись посередині між двома діатонічними півтонами, по суті, виступає своєрідним «енергетичним ядром» цілого тону, зумовлюючи своїм положенням напрямок тяжіння хроматичного інтервалу [15, 37].

Повертаючись до позапонятійності феномену музичної логіки, наведемо цікаві спостереження М. Арановського, які відкривають несподівано новий ракурс бачення цієї проблеми. У своїх пізніх розвідках учений доходить висновку про те, що «...музичне мислення – не фігура вираження, не метафора, не музикантська міфологія. Це – практика музичної творчості, котра складається з *прийняття рішень*, що стосуються утворення музичного тексту [курсив наш – Н. Б.]» [12, 43]. Таке визначення має дещо спільне із розумінням музичного мислення, запропонованим І. Б. Пясковським у зв'язку із дослідженням штучного інтелекту та комп'ютерної музичної творчості. Створення нового музичного тексту на основі аналітичного засвоєння наявних творів і подальшого складання композиційного алгоритму фактично виступає тут однією «із багатьох можливих варіантів реалізації заданого алгоритму» [19, 24]. Зазначимо, що близький за своєю спрямованістю підхід демонструє також американський науковець Ч. Сігер, пропонуючи розуміння музичної логіки шляхом формалізації композиційного процесу за такими його базовими параметрами, як висота, гучність, тембр з боку характеристик звуку; темп, тривалість і акцент – із боку ритму [24, 230]. Ці основні набори ідіом для виведення певних композиційних алгоритмів, на думку автора, мають працювати як у різних за своїм об'ємом конструкціях (фраза, розділ, частина, група частин, індивідуальний або регіональний композиторський стиль), так і в усіх основних різновидах композиторської техніки, як от: 1) окрема мелодія; 2) послідовні комбінації мелодій; 3) одночасові комбінації мелодій; 4) послідовні комбінації одночасових комбінацій мелодій [24, 230].

Реконструюючи логіко-конструктивні принципи історико-стильової еволюції музичного мислення на прикладі аналізу ранньопрофесійної вірменської монодії, а також результатів проведених у Київській консерваторії експериментів із записом процесу композиторської творчості, І. Пясковський зазначає «типовість процесу розгорнення із паралельною дією стиснення і проростання [тобто подальшого розвитку – Н. Б.]» [13, 143]. Цікаво, що цей висновок вченого певною мірою збігається із поняттям «розвиваючої варіації» К. Дальгауза (термін А. Шенберга) як таким моментом музичної логіки, що фіксує «перетворення

музичної думки, завдяки чому виникає нове, але не пропадає зв'язок із попереднім. <...> Рішучий момент... – не залежність варіанта від вихідної моделі, а саме послідовність, спрямованість руху музики, передумови котрої можна описати [курсив наш – Н. Б.]» [16, 246]. Виведена І. Пясковським процесуальна логічна тріада «розгорнення – стиснення – проростання», так само як ідея «розвиваючої варіації» К. Дальгауза, на нашу думку, є вельми результативними в аналізі щонайперше неklasичних музичних форм, зокрема неімітаційної поліфонії.

На значення принципу варіювання як засадничу основу логіки неklasичної – *формалізованої* – музичної композиції вказує також Я. Ксенакіс: «Слід щонайперше уявити існування деякого явища, а потім вносити в нього ті або інші зміни. Навряд чи необхідно говорити про те, що уявлене явище або його модифікація означають у нашому випадку музичну композицію, а ті засоби спостереження, які дані людині, – можливість сприйняти ці дві форми та порівняти їх» [8, 71]. Необхідність переходу до нового («формалізованого») типу музичного мистецтва як «алгебри в часі» [8, 106] і, відповідно, до нових формальних принципів музичної композиції, умотивовується Я. Ксенакісом кризою сучасною йому перевантаженою «лінійною» поліфонією, яка, на його думку, руйнує сама себе своєю надскладністю: «Те, що ми чуємо в дійсності, є лише грудьми нот у різних регістрах... Існує, таким чином, протиріччя між лінійно-поліфонічною системою та чутним результатом, що уявляє собою поверхню, масу. Ця суперечність, спричинена поліфонією, зникне, коли незалежність звуків стане всеосяжною. Дійсно, оскільки лінійні поєднання та їхні накладення одне на одного більше не діють, показником, що береться до уваги, буде середнє статистичне окремих станів і трансформацій складників у цей момент [курсив наш – Н. Б.]» [8, 17]. Коротко підсумовуючи основні принципи музичної логіки як «цариці мислення, узяті в полон математикою» [8, 102] композитор зазначає: «У підсумку можна стверджувати, що весь аналіз музики і вся музична композиція ґрунтуються: а) на дослідженні деякого явища (звукової події), що групується зрештою в три аспекти (висота, гучність, тривалість) та утворює *позачасову структуру*; в) на дослідженні іншого, простішого явища – часу, що утворює *часову структуру*; с) на відповідності між позачасовою й часовою структурами, що утворюють *структуру в часі*» [8, 106].

Особливий внесок у розвиток вчення про музичну логіку – у вигляді двох ґрунтовних монографій, на яких варто зупинитися окремо, – належить українському музикознавству. Хронологічно більш ранню «Логіку музичного мислення» І. Пясковського було створено за матеріалами докторської дисертації (книга вийшла друком наприкінці 80-х років минулого століття). Аналізуючи різні аспекти логічного в музичних явищах, науковець доходить висновку про певну несумісність логічної форми й сутності художнього вираження, адже «єдність логічної форми й конкретного змісту здобувається у випадку математичних аксіом, форм логічних доказів, висновків на основі передумов» [17, 41]. Запорукою тому, на його думку, слугує певна незалежність логічної форми від змісту, оскільки «логічна форма може бути *ізоморфною* відносно багатьох різноякісно віддзеркалюваних об'єктів [курсив наш – Н. Б.]» [17, 41]. Тож, на зразок сосюровської дихотомії «мови» й «мовлення», І. Пясковський пропонує в музичному творі розгляд *співвідношення конструктивної й образно-сислової логіки*, встановлюючи такі три основні типи їхнього взаємозв'язку: 1) найпростіший, у якому «ідея не виходить за межі самої конструкції»; 2) більш ускладнений, так званий «фабульний» тип, зумовлений «свідомим їхнім використанням для розкриття задуму твору»; 3) найвищий рівень «асоційованості художніх ідей із конструктивними елементами твору». Виникає, на погляд автора, у разі «найбільш глибокої єдності змісту і форми» [18, 12]. Цінність наведених спостережень І. Пясковського в аспекті логіки поліфонічного мислення полягає в тому, що зокрема неімітаційні принципи поліфонії найбільшою мірою проявляють себе саме через тектонічні форми.

Попутно відмітимо деякі певні точки перетину з ідеями інших вчених. Так, зазначений висновок І. Пясковського виявляється співзвучним думці Ю. М. Холопова щодо наявності в музикознавчому дослідженні (або музичному творі) двох співіснуючих нетотожних логічних систем: художньої логіки, що відбиває становлення музичного образу, і логіки узвичаєної, у загальноприйнятому розумінні цього слова. Утім, Ю. Холопов зазначає, що музична логіка має також дві суттєві сторони (або рівня) – формальну і змістовну: «Першу можна було б порівняти із запрограмованим комплексом можливостей, другу – із реальним набуттям плоти живого організму» [21, 225].

Про внутрішню багатшаровість музичної логіки згадує М. Арановський, зараховуючи до її прошарків базовий («логіку комбінацій»), мовний, текстовий і, нарешті, власне *художню логіку як логіку вищого порядку* [12, 198–199]. Стосовно базового шару науковець вказує на його аксіоматичний характер, заданість ззовні, оскільки всі відносини між елементами вичерпуються трьома можливими комбінаціями:



- aa (повтор елемента, що утворює відносини тотожності);
- aa<sub>1</sub> (змінюваний повтор, що зумовлює відносини еквівалентності);
- ab (послідовність різних елементів організує відносини «альтерантності», контрастування).

На думку М. Арановського, орієнтуватися в сприйнятті цього складного процесу нам допомагає *архітектонічний слух* (поняття, уперше введено М. А. Римським-Корсаковим) [12, 200].

Цікаво, що І. Пясковський, окремо висвітлюючи основні логіко-конструктивні принципи звукової організації та тематичних прийомів в аспекті співвідношення в них таких моментів, як частин і цілого, елементів та їхніх зв'язків, функцій і структури, також згадує про відносини тотожності й контрасту серед таких інших, як дискретність та недискретність (континуальність), архітектонічність і процесуальність, диференційованість та інтегрованість [17, 81]. Додамо, що ці висновки вченого отримують додаткове підґрунтя в співставленні із думкою В. В. Медушевського про існування двох типів відносин між елементами: позачасових (парадигматичних), побудованих на таких змістовно-сміслових універсаліях, як тотожність – схожість – відмінність, частина – ціле, рід – вид, та часових (синтагматичних), що відбивають відносини компонентів цілого за горизонталлю (різночасовість), вертикаллю (одночасовість) та діагоналлю (сполучання обох координат) [10, 158].

Оригінальний і zarazом дещо схожий підхід до розуміння музичної логіки як пізнання генезису музичної форми через вивчення історичного синтаксису музичного фольклору містить монографія А. І. Іваницького «*Основи логіки музичної форми*» (2003). Звертаючись до проблеми музично-пісенної сегментації та її генезису, дослідник визначає синкретичний характер первісного музичного мислення терміном «співомовлення», наполягаючи на тому, що, на відзнаку від кратно-симетричної будови академічної європейської музики, проблема сегментації у фольклорній творчості – «це не завдання симетрології, а *проблема саме логіки* [курсив наш – Н. Б.]» [5, 18]. Оригінальність і новизна підходу А. Іваницького містяться в тому, що об'єктом свого дослідження він обирає допонятійні логічні фігури, які «*”підстеляють”* власне мислення та забезпечують інструментарієм вищій ступінь», тобто понятійне мислення [5, 52]. Отже, до основних логічних фігур музичної форми, так само як і мовленнєвого синтаксису, автор зараховує: *бінарні структури, серіацію та класифікацію* (включно з *дихотомією, групуванням та симетрією як різновидом групування*) [5, 52]. Тож, доходить висновку А. Іваницький, від початку й дотепер домінуючою в пісенній строфіці фольклору залишається синтаксична логіка [5, 32]. Безумовно, ці й інші ідеї вченого виявляються вельми перспективними при вивченні не тільки фольклору, але й ранніх багатоголосних форм музики професійної традиції, тобто так званої ранньої поліфонії.

Загалом науковець визначає три засадничі логіко-опорні конструкції, що становлять основу первісного формотворення: періодичність (тобто точна повторність, *тотожність*), паратак西斯 (сурядність) та гіпотаксис (підрядність), тобто *варійована повторність*, між якими розташовується безліч варіантів – від точного повтору до класичного гомофонного періоду із типовою питально-відповідною будовою. Надзвичайно плідним у зв'язку з цим, на нашу думку, може стати при застосуванні у поліфонічному аналізі, зокрема зразків народнопісенного багатоголосся, уподібнення *респонсорного принципу* і, ширше, питально-відповідної структури такому типові умовиводів як *силогізм* [5, 78].

Переходячи до висвітлення в науковій літературі питань, безпосередньо пов'язаних із логікою поліфонічного мислення, насамперед необхідно згадати про два підходи, запропоновані у нещодавніх монографічних виданнях сучасними представницями одеської поліфонічної школи Г. Завгородньою і С. Мірошніченко [4, 11]. Досліджуючи поліфонічні засади сучасного композиторського мислення, Г. Завгородня надзвичайно широко трактує феномен поліфонічного мислення, як «особливу форму проявлення творчої свідомості митця, котре спрямоване на сполучання самостійних одиниць цілого: елементів мови, структурних етапів композиції, шарів фактури тощо, кожен з яких відзначається своєю внутрішньою самостійною характеристикою, незалежною від іншої» [4, 16], уводячи для цього спеціальне поняття «мисленнєвої поліфонії» [4, 13]. Утім, на нашу думку, такий розширений погляд здатен призвести до термінологічної розмитості й урешті-решт – утрати специфіки досліджуваного предмету, тобто поліфонічного мислення як такого. У площині українського національного менталітету розглядає феномен поліфонічного мислення С. Мірошніченко, виокремлюючи стиль і жанр як засадничі фактори «системної ієрархічності музичних менталітетів» [11, 88] і концентруючи увагу переважно на проблемі поліфонічних стилів.

На окрему пильну увагу, щодо специфіки поліфонічного, зокрема імітаційного, мислення, заслуговує дисертаційне дослідження І. Хусаїнова «*Фуга й логіка*» (1997), яке ґрунтується на чіткому розмежуванні синтактики й семантики у сфері музичної логіки в жанрі барокової (в основному, бахівської) фуґи. Хоча, як відомо, риторичний аспект барокової фуґи (започаткований у вітчизняному музикознавстві Б. Асаф'євим) в цілому є добре розробленим у теорії поліфонії, але логічні форми музичної семантики, обрані автором у якості предмета наукового дослідження, у вітчизняній науці раніше спеціально не вивчалися. У результаті уможливується розгляд, по-перше, фуґ Й. С. Баха в аспекті традиційної

формальної логіки, по-друге, – *логічної виразності як фуґи, так і інших поліфонічних форм* [22, 5]. Наприклад, триголосна експозиція фуґи з іншотональною відповіддю й утриманим протискладенням, на думку дослідника, відповідає класичним уявленням про діалектику й уведена в обіг Сократом логічну форму «для діалектичної постановки проблеми на початку міркування» [22, 20]. Як зауважує І. Хусаїнов (те ж саме стверджували раніше багато вчених), «барокова фуґа є цілісним еквівалентом професійно виконаної ораторської промови (можливо, здебільшого в жанрі проповіді) і як така включає у себе весь арсенал ораторських прийомів – зокрема прийоми аргументації, що ґрунтуються на традиційній формальній логіці» [22, 5]. Варто відразу відмітити, що висновки науковця відносно логіко-семантичного навантаження експозиції фуґи, а також її будови в цілому, у більшості випадків можуть бути успішно використані в аналізі імітаційної поліфонії взагалі, принаймні, автор слушно зазначає, що власне «прийом імітації... персоніфікує учасників полілогу (у клавірній фузі – мнимого, оскільки висловлення йде від першої особи)» [22, 5]. Аналогічним чином учений встановлює в роботі певну формально-логічну відповідність також і усім видам (прийомам) контрапунктичної техніки [22, 6].

Вельми цікавими є також результати суворого логічного обґрунтування всіх можливих перетворень одноголосних побудов: приміром, переміщення у фузі теми по голосах (її транспонування) уподібнюється до ораторського прийому викладення музичного міркування у формі мнимого діалогу, вертикальний контрапункт октави – «до перестановки слів у повторюваному словосполученні – з метою запобігти монотонності мовлення» [22, 17] тощо.

Аналізуючи такі логічні форми, що виникають при одночасному сполученні одноголосних побудов, І. Хусаїнов трактує їх аналогічно складному поняттю, що виражене словосполученням, а логічно перетворену (наприклад, транспоновану) неодноголосну побудову він уподібнює знов-таки до складного атрибутивного судження [22, 18].

Висновки. Логіка поліфонічного мислення, на відміну від загальномузичної логіки, донині не поставала об'єктом спеціальної уваги науковців. Недостатня розробленість питань логіки поліфонічного мислення відкривають велике проблемне поле для майбутніх досліджень, до якого щонайперше слід віднести нагальні завдання зі створення відповідної практичної науково-аналітичної бази, а також подальшої поглибленої розробки теоретичних підвалин цієї проблеми, причому із неодмінним урахуванням як актуальних для неї вже існуючих, тобто отриманих раніше, дослідницьких результатів, так і її власної специфіки.

### Література

1. Александрова Л. В. Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект: автореферат дис. ... доктора искусствовед. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Л. В. Александрова. - Новосибирск : НГК им. М. И. Глинки, 1995. - 31 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Акад. Б. Асафьев (Игорь Глебов) ; ред. Е. М. Орловой. - Л. : Музыка, 1971. - 376 с.
3. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь : опыт системного исследования музыкального искусства : монография / М. Ш. Бонфельд. - СПб. : Композитор, 2006. - 646 с.
4. Завгородняя Г. Ф. Полифонические основы современного композиторского творчества : Аналитические очерки / Г. Ф. Завгородняя. - О. : Астропринт, 2012. - 304 с.
5. Іваницький А. І. Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики). Навчальний посібник / А. І. Іваницький. - К. : «Альтерпрес», 2003. - 180 с.
6. Ковалинас Н. А. Логика как предмет музыки / Н. А. Ковалинас // Київ. музикознавство. - К., 2004. - Вип. 16. - С. 15-27.
7. Котляревський І. А. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення / І. А. Котляревський. - К. : Музична Україна, 1971. - 160 с.
8. Ксенакис Я. Формализованная музыка. Новые формальные принципы музыкальной композиции; пер. с фр. М. Заливадный / Я. Ксенакис. - СПб. : СПГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2008. - 123 с.
9. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики: Форма. Стиль. Выражение; сост. А. А. Тахо-Годи; ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова / А. Ф. Лосев. - М.: Мысль, 1995. - С. 405-602.
10. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. - М. : Музыка, 1976. - 255 с.
11. Мірошніченко С. В. Поліфоновологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики / С. В. Мірошніченко. - О. : Астропринт, 2012. - 296 с.
12. Музыка как форма интеллектуальной деятельности; ред.-сост. М. Г. Арановский. - М. : ЛИБРОКОМ, 2009. - 233 с.
13. Музыкальное мышление : Сущность. Категории. Аспекты исследования; сост. Л. Дыс. - К. : Музична Україна, 1989. - 181 с.
14. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. - М. : Музыка, 1982. - 319 с.

15. Оголевец А. С. Введение в современное музыкальное мышление / А. С. Оголевец. – М. ; Ленинград : изд-во и типолитограф. Музгиза, 1946. – 471 с.
16. Пылаев М. Е. Вопросы музыкальной логики в работах Карла Дальхауза / М. Е. Пылаев // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова, 2014. – № 3. – С. 244–247.
17. Пясковский И. Б. Логика музыкального мышления / И. Б. Пясковский. – К. : Музична Україна, 1987. – 184 с.
18. Пясковский И. Б. Логико-конструктивные принципы музыкального мышления : автореферат дис. ... доктора искусствовед. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. Б. Пясковский. – К. : Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1989. – 35 с.
19. Пясковський І. Б. Логічне і художнє в музичному мистецтві / І. Б. Пясковський // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. – № 1 (2). – С. 21–25.
20. Сохор А. Н. Музыка как вид искусства / А. Н. Сохор. – М. : Музыка, 1970. – 192 с.
21. Холопов Ю. Н. К проблеме логики музыкального мышления / Ю. Н. Холопов // Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке; ред.-сост. Т. С. Кюрегян. – М. : Музиздат, 2008. – С. 220–227.
22. Хусаинов И. С. Фуга и логика : О выражении логической аргументации в фугах И. С. Баха : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. С. Хусаинов. – М. : Петрозаводская консерватория, 1997. – 24 с.
23. Ries, H. Musical Logic. A Contribution to the Theory of Music [transl. by Kevin Mooney] / H. Ries (Hugo Riemann) // Journal of Music Theory. – Vol. 44, No. 1. – 2000. – pp. 100-126.
24. Seeger, Ch. On the Moods of a Music-Logic / Ch. Seeger // Journal of the American Musicological Society, 1960. – Vol. 13. – № 1 / 3. – P. 224– 261.

### *References*

1. Aleksandrova, L. V. (1995). Order and Symmetry in Musical Art: the Logical-Historical Aspect. Extended abstract of Doctor's thesis. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka [in Russian].
2. Asaf'ev, B. V. (1971). Musical Form as a Process. Leningrad: Muzyka [in Russian].
3. Bonfel'd, M. Sh. (2006). Music: Language. Speech: the Experience of a Systematic Study of Musical Art. Sankt-Peterburg: Kompozitor [in Russian].
4. Zavgorodnjaja, G. F. (2012). Polyphonic Fundamentals of Contemporary Composer's Creativity: Analytical Essays. Odessa: Astroprint [in Russian].
5. Ivanyts'kyj, A. I. (2003). Fundamentals of the logic of the musical form (problems of the origin of music). Kyiv: Al'terpres [in Ukrainian].
6. Kovalinas, N. A. (2004). Logic as a Subject of Music. Kyivs'ke muzikoznavstvo, 16, 15–27 [in Russian].
7. Kotliarevs'kyj, I. A. (1971). Diatonic and Chromatic as a Category of Musical Thinking. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
8. Ksenakis, Ja. (2008). Formalized Music. New Formal Principles of Musical Composition (M. Zalivadny, Trans). St. Petersburg: St. Petersburg State Conservatory named after NA Rimsky-Korsakov [in Russian].
9. Losev, A. F (1995). Music as a Subject of Logic: Form. Style. Expression. A.A. Tahoe-Godi (Eds.). (pp. 405–602). Moscow: Mysl' [in Russian].
10. Medushevskij, V. V. (1976). On the Regularities and Means of Artistic Influence of Music. Moscow: Muzyka [in Russian].
11. Miroschnychenko, S. V. (2012). Polyphonology as a Musicology Discipline and the National Nature of Ukrainian Professional Music. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
12. Aranovskii, M. G. (Eds.). (2009). Music as a Form of Intellectual Activity. Russian Academy of Sciences, Ministry of Culture of the Russian Federation, State Institute of Art Studies. Moscow: LIBROKOM [in Russian].
13. Musical Thinking: Essence. Categories. Aspects of research. (1989). L. Dys (Ed.). Kyiv: Muzichna Ukraïna [in Russian].
14. Nazajkinskij, E. V. (1982). Logic of Musical Composition. Moscow: Muzyka [in Russian].
15. Ogolevets, A. S. (1946). Introduction to Modern Musical Thinking. Moscow; Leningrad: Muzgiz [in Russian].
16. Pylaev, M. E. (2014). Issues of Musical Logic in the Works of Karl Dalhaus. Vestnik KGU named after N.A. Nekrasov, 3, 244–247 [in Russian].
17. Pjaskovskiy, I.B. (1987). Logic of Musical Thinking. Kyiv: Muzichna Ukraina [in Russian].
18. Pjaskovskiy, I. B. (1989). Logical-Constructive Principles of Musical Thinking. Extended abstract of Doctor's thesis. Kyiv: Kyiv State Tchaikovsky Conservatory [in Russian].
19. Piaskovskij, I. B. (2009). Logical and Artistic in Musical Art. Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 1 (2), 21-25 [in Ukrainian].
20. Sohor, A. N. (1970). Music as a Kind of Art. Moscow: Muzyka [in Russian].
21. Kholopov, Ju. N. (2008). To the Problem of the Logic of Musical Thinking: Ideas of Yu. N. Kholopov in the 21st Century. T.S. Kyureghyan (Ed.). Moscow: Muzizdat [in Russian].
22. Husainov, I. S. (1997). Fugue and Logic: On the Expression of Logical Argument in the Fugues of J.S. Bach. Extended abstract of Candidate's thesis. Moscow: Petrozavodsk Conservatory [in Russian].
23. Ries, H. (2000). Musical Logic. A Contribution to the Theory of Music. K. Mooney (Trans.). Journal of Music Theory. (Vol. 44), 1, 100-126 [in English].
24. Seeger, Ch. (1960). On the Moods of a Music-Logic. Journal of the American Musicological Society. (Vol. 13), 1/3, 224– 261 [in English].

*Горовой Сергій Гаврилович,  
кандидат мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри «Оркестрові інструменти»  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки  
gortrom2@ukr.net*

## ВІБРАТО ПІД ЧАС ГРИ НА МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

**Мета роботи.** Дослідження пов'язане з пошуком шляхів вдосконалення художньої виразності виконавства на мідних духових інструментах на прикладі ролі та місця в ній такого художнього прийому як *вібрато*. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні методів поєднання уявлення про об'єктивну технологічну суть вібрато та характеру художнього використання цього засобу виразності. **Наукова новизна** роботи полягає в розширенні уявлень про палітру виразних засобів виконавства на мідних духових інструментах за рахунок включення в їх арсенал вібрато. В статті вперше в методичній літературі для мідних духових інструментів надаються практичні рекомендації освоєння та використання цього художнього прийому в процесі гри. **Висновки.** Опанування вібрато, уміле використання його при виконанні творів різних композиторів, дозволяє, нарівні з більш глибоким розкриттям змісту музики, повніше розкрити ту неповторну індивідуальність, яка властива творчості кожного автора.

**Ключові слова:** вібрато, мідні духові, художня виразність, виконавство.

*Горовой Сергей Гаврилович, кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой «Оркестровые инструменты» Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки*

### **Вібрато при грі на медних духових інструментах**

**Цель работы.** Исследование направлено на поиск путей усовершенствования художественной выразительности исполнительства на медных духовых инструментах на примере роли и места в ней такого художественного приема как *вибрато*. **Методология** исследования состоит в применении методов объединения представлений об объективной технологической сути вибрато и характера художественного использования этого средства выразительности. **Научная новизна** работы состоит в расширении представлений о палитре выразительных средств исполнительства на медных духовых инструментах за счет включения в их арсенал вибрато. В статье впервые в методической литературе для медных духовых инструментов даются практические рекомендации освоения и использования этого художественного приема в процессе игры. **Выводы.** Овладение вибрато, умелое использование его при исполнении произведений разных композиторов, позволяет, наравне с более глубоким раскрытием содержания музыки, полнее раскрыть ту неповторимую индивидуальность, которая присущая творчеству каждого автора

**Ключевые слова:** вибрато, медные духовые, художественная выразительность, исполнительство.

*Gorovoi Sergei, PhD in Arts, professor, the head of the Department of «Orchestral instruments», Mikhail Glinka Music Academy of Dnepropetrovsk*

### **Vibrato on brass wind instruments**

**Purpose of Research.** The purpose of the article concerns the looking for the way of the improvement of the artistic expression of the performance on brass instruments on the examples of such artistic means as vibrato. **Methodology.** The methodology of the research consists in the analysis of the vibrato technological nature and the character of its using in music. Vibrato is called a frequency sound variation, that is to say periodic change of its frequency. A frequency sound variation is perceived on hearing, if fundamental frequency varies in limits 5 cycle per second and more. If amplitude (volume) varies, we call it – tremolo. They designate two diverse sides of oscillatory process in brass performance and the methods vibrato and tremolo essentially differ. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the article is the fact that the author expands the knowledge about a variety of the expressive means of the playing on the brass wind musical instruments, which are included in the vibrato. The author is the first who presents practical recommendations of the using of the artistic method in performing on the brass wind musical instruments. **Conclusions.** The high level of vibrato skills and its professional using in the playing on different brass musical instruments allow us to highlight unique individuality, which is immanent for every creative author. In addition the excellent using of this expressive means gives us an opportunity to understand the whole specter of music.

**Key words:** vibrato, brass wind instruments, artistic expression, performance.

Актуальність теми дослідження полягає у необхідності вдосконалити таку важливу проблему виконавства на мідних духових інструментах, як художня виразність, на прикладі висвітлення природи важливого художнього засобу яким є *вібрато*. Не існує чіткого розуміння його фізичної суті серед музикантів, його художньої значущості, тим більше – методики освоєння вібрато та його використання у виконавському процесі.

Мета дослідження – внести ясність в питання втілення у виконавську практику на мідних духових інструментах цього важливого засобу музичної виразності.

Виклад основного матеріалу. Вібрато – це частотна варіація звуку (періодична зміна його частоти). Частотна варіація звуку сприймається на слух, коли основна частота варіюється в межах 5 Гц і більше. Якщо варіюється амплітуда (гучність), варіація називається *тремоло*. Ці дефініції не варто поєднувати, бо вони означають два різні боки коливального процесу. У виконавській практиці на духових інструментах засоби одержання вібрато і тремоло істотно відрізняються.

Не треба також ототожнювати поняття *вібрато* і *вібрація*: термін *вібрація* використовується для характеристики коливань самого джерела звуку. Для того, щоб ясніше уявити різницю між вібрато і тремоло, наведемо наступний приклад: частота тонів, що видаються органом, є відносно постійною, тому що частота кожного тону залежить здебільшого від довжини труби. Тому для звуку органу можлива тільки зміна гучності – тремоло. Для звуків струнних інструментів, наприклад, скрипки або віолончелі, можлива варіація частоти – вібрато, яке утворюється за рахунок періодичного подовження або укорочення струни. Виконавець досягає цього шляхом повторного руху пальця з певною частотою.

Амплітудна або частотна варіації, або обидві разом, можливі для голосу співака і для звуку духових інструментів. Однак найбільшу цінність для виконавства на них представляє чиста варіація частоти, яка не тільки викликає у слухачів відчуття живого, пульсуючого звуку, але має також велике значення для якісного, осмисленого інтонування на інструменті.

Найхарактернішою рисою вібрато, як вже зазначалося, є періодична з певною частотою зміна висоти звуку, безперервне підвищення і пониження відносно деякого середнього рівня. Сучасні дослідження вібрато виявили, що зона висотних відхилень при вібрато складає в середньому 5 Гц, а в окремих випадках досягає набагато більшого рівня.

Завдяки такій варіації основної частоти, вібрато, як виконавський прийом, найтіснішим чином пов'язане за своєю природою з інтонацією. Вібрато є істотним засобом поєднання між собою різних ладів інтонування. Якщо зона вібрато охоплює приблизно 5 Гц, то не важко зрозуміти, що звук з такими коливаннями висоти фактично неможливо класифікувати з точки зору приналежності його до мелодичної, гармонійної або рівномірно темперованої інтонації. Ця обставина ще раз доводить безболісність вільного поєднання мелодійних і гармонійних тенденцій в інтонуванні з «серединним» рівномірно темперованим ладом. Досить лише, щоб нижній або верхній край зони вібрато досягав рівномірно темперованого висотного рівня, й звучання фортепіано може органічно зливатися з індивідуальним інтонаційним ладом соліста.

При цьому наявність широкої зони вібрато зовсім не означає нівелювання характерності виконавського інтонування. Тільки в тому випадку, коли центром вібрато є рівномірно темперована висота звуку, можна відчути рівень і мелодійно, і гармонійно, тобто більш-менш нейтрально. Але навіть в цьому випадку, завдяки вибірковій тенденції музичного слуху, який може бути направлений в ту або іншу частину зони і виділити її в свідомості, виконання музиканта набуває для слухача певного інтонаційного забарвлення. Цим пояснюються різні враження відносно чистоти інтонації серед музикантів: один чує виконання мелодійно, інший – гармонійно, третій – темперовано, і кожний має для цього підстави.

Коли центр вібрато зміщується в мелодійний або гармонійний бік, інтонація, відповідно, стає більш характерною: в ній починає переважати та або інша тенденція. Одночасно інтонація стає більш багатого в плані звуковисотної виразності, тому що до основної частини її зони домішується додаткова, яка характеризує вже протилежну інтонаційну спрямованість.

Отже, завдяки використанню у виконавській практиці вібрато, з одного боку, полегшується застосування мелодійного та гармонійного інтонування, які, відповідно, сполучаються з рівномірною температурацією і набувають при цьому нової якісної характерності. З іншого боку, вібрато дозволяє загострювати інтонацію у значно більшій мірі, ніж під час гри без вібрато, і тим самим створює сприятливі можливості для максимальної індивідуалізації виконання не тільки в колоритному, але і в інтонаційному плані.

Завершуючи виявлення взаємозв'язку інтонації з вібрато, важливо зазначити, що, хоча вібрато усуває протиріччя між різними видами інтонування, його не можна трактувати як засіб, використання якого автоматично вирішує проблему інтонації. Необхідно, щоб виконавець незалежно від використання вібрато, володів всіма секретами художньої інтонації. Тоді вібрато, що застосовується не бездумно, а свідомо, дійсно стане дієвим засобом створення загостреної емоційної виразності в процесі інтонування, а не механічним додатком до виконання.

Застосування вібрато у виконавстві на всіх музичних інструментах, на яких це можливе, зумовлено не тільки прагненням до інтонаційної досконалості виконання, а продиктоване ще однією важливою обставиною. Справа в тому, що вібрато є найважливішим елементом механізму розгортання звукового образу. З'ясуємо, як це розуміти.

Слух людини сприймає вібрато як подразнення особливого роду, яке тісно пов'язане з емоційним впливом на слухача. Сприймаючи характер цього подразнення (який може змінюватися у великому діапазоні), слухач формує завдяки йому характер звукового образу. Для того, щоб це було більш зрозуміло, звернемося до наступного прикладу.

Під час виконання музики спокійного характеру форма вібрато плавна і наближена до ідеальної синусоїди. Форма вібрато визначає характер подразнення, яке в даному випадку сприймається слухачем відповідно до емоційного змісту музики, що виконується. Зростання емоційного напруження в музиці призводить до зміни форми вібрато (збільшується його розмах, швидкість) і завдяки цьому слухач відчуває зміну емоційного змісту.

Таким чином, сприймаючи характер вібрато, слухач сприймає емоційний зміст звукового образу. Відповідно, виконавець може найбільш повно і глибоко розкрити перед слухачем зміст твору, якщо він досконало володіє вібрато. Сам по собі цей факт є безперечним, тому що неможливо уявити звучання голосу відомого співака або звучання скрипки в руках великого майстра, позбавлених вібрато. Навряд чи в цьому випадку їхнє мистецтво знайшло б відгук у мільйонів слухачів.

Звук, позбавлений пульсації – холодний, мертвий для слухача. Абсолютно стійкі звуки вухо сприймає як такі, що втомлюють. Стійкий, чистий звук довгого звучання може бути дуже неприємним. Стійке звучання інстинктивно асоціюється у слухача з механічним звуком, а не зі звуком живої істоти. Вібрато збільшує концентрацію уваги. Якщо звук стійкий і рівний, мозок втрачає до нього цікавість. Тільки-но в звучанні щось змінюється, увага концентрується – адже у реакції на зміни є сутність активності мозку.

Необхідність вібрато для виконавства беззаперечно визнана всіма. Однак, незважаючи на це, питання про його застосування на духових інструментах до цього часу викликає дискусії, і якщо у виконавській практиці на деяких духових інструментах допускається використання вібрато, то тільки в тому випадку, коли воно «дане виконавцеві від природи». Про необхідність застосування вібрато у виконавстві на мідних духових мови не ведеться абсолютно ніде.

Заперечення використання у виконавській практиці вібрато взагалі, або згода на його застосування за певних умов, ставить саме виконавство на мідних духових у деяке виняткове становище в музичному виконавстві загалом. Існуюча думка про те, що мідні в більшій мірі оркестрові, а не сольні інструменти, має під собою реальну практичну основу, але це не повинно означати, що виконавцям на них зовсім не обов'язково володіти всіма тонкощами інструмента, що виконує соло. Хіба струнні інструменти в симфонічному оркестрі грають без вібрато?

Виконавець, що володіє досконало всіма можливими виразними засобами свого інструмента, буде знаходитися у всеозброєнні перед будь-якими виконавськими завданнями, незалежно від того, поставлені вони сольною концертною практикою чи оркестровою. Відсутність у його виразному арсеналі одного із засобів може стати перешкодою на шляху до повноцінного розкриття змісту музики і професійного зростання майстерності загалом.

Значення вібрато, як одного з важливих виразних засобів розкриття звукового образу, зрозуміле багатьом музикантам і композиторам вже давно, і нерідко в авторських вказівках можна зустріти вимогу виконувати музику із застосуванням саме вібрато. Прикладом може бути уривок з «Вальсу-фантазії» М. Глінки, що виконується тромбоном сольо. У ньому автор прямо вказує на необхідність застосування вібрато.

Що до сольного концертного виконавства, то тут не може бути ніяких сумнівів відносно важливості застосування вібрато, тому що виконавець, який не володіє цим виразним засобом, не може розкрити всієї глибини змісту музики. Звичайно, виконання без вібрато можливе, а іноді просто необхідне. Але це зумовлене вже певними виконавськими завданнями. Наприклад, у III частині Сонатини Ж. Кастереде, автор вказує на необхідність виконання епізоду без застосування вібрато.

Наукова новизна дослідження полягає у розробці практичного методу освоєння і застосування вібрато у виконавській практиці, який може бути вирішений позитивно тільки внаслідок розуміння виконавцем його технологічної суті, яка спирається на об'єктивні закономірності технології звуковидобування на інструменті взагалі. Розпочинати практичне опанування вібрато музикант може тільки після досягнення певної свободи і стабільності якісного звукотворення на інструменті у всьому діапазоні. Найбільш зручним для опанування вібрато є стан губного апарату,

який він використовує під час творення звуків середнього регістра. Унаслідок цього створюються сприятливі умови для зміни стану губного апарату з метою підвищення або пониження частоти коливання губ. Освоєння варіації частоти збудженого звуку в такому положенні губного апарату створює сприятливі умови для досягнення правильної форми вібрато, наближеної до ідеальної синусоїди, що є основою цього засобу виразності.

На першому етапі практичного освоєння вібрато необхідно навчитися змінювати висоту збудженого звуку в межах частот сусідніх звуків шляхом періодичного збільшення та зменшення міри напруження губного апарату. Це є початком освоєння вібрато, і основна мета його полягає в тому, щоб навчитися варіювати частоту збудженого звуку за допомогою зміни стану губного апарату, не перетинаючи частот сусідніх звуків, та досягнути необхідної координації цієї зміни з функціонуванням дихання. Після досягнення певної свободи і якості варіації рекомендованих звуків можна приступити до освоєння вібрато у всьому діапазоні.

Другим етапом освоєння вібрато є участь нижньої щелепи у процесі підвищення і пониження висоти збудженого звуку. Це важливо для того, щоб цей процес став цілком залежним від волі виконавця. За допомогою нижньої щелепи музикант у змозі вільно керувати формою вібрато. Спробуємо встановити, яким чином це відбувається. Як відомо, при збудженні будь-якого звуку, відстань між нижньою і верхньою щелепами постійна і відповідає за розміром стану губного апарату. Якщо після збудження певного звуку нижню щелепу злегка підвести, то внаслідок цього станеться зменшення створеного губами клапана і деяке підвищення його пружності. У кінцевому результаті, це призведе до підвищення частоти його коливань, яке в свою чергу, впливаючи на частоту коливань акустичної системи, буде сприяти підвищенню частоти збудженого звуку. Якщо нижню щелепу дещо опустити, вийде зворотнє зниження частоти коливань.

Періодичний рух нижньої щелепи вгору і вниз у поєднанні із збільшенням або зменшенням пружності губного апарату спричинить періодичну зміну частоти збудженого звуку. Зміни величини рухів підборіддя є основою зміни глибини вібрато, а зміни швидкості його руху визначають зміни швидкості вібрато. Повне узгодження рухів підборіддя з змінами пружності губного апарату і функціонуванням дихальних м'язів створює умови для отримання якісного та керованого вібрато на інструменті. Така загальна картина технологічного процесу створення і освоєння вібрато на мідних духових інструментах.

Процес освоєння вібрато поза художнім матеріалом є лише вправою оволодіння основами технології цього засобу виразності. Проблема художнього використання вібрато є більш складною, тому що, окрім володіння його технологією, виконавець має володіти майстерністю підкорення характеру вібрато відповідно до суті музики, що виконується. Для того, аби це стало можливим, виконавцеві необхідно мати чітке уявлення про стиль і зміст музики і, виходячи з цього, знайти адекватні виразні засоби, інакше він виявиться не в змозі донести до слухача достовірно зміст твору.

Вище зазначене в повній мірі стосується й характеру вібрато, який залежить від конкретного змісту музики. Ця особливість давно помічена музикантами. Робилися неодноразові спроби класифікувати вібрато за різними стилями. Так, наприклад, J.Bilstin [5] робить спробу конкретно визначити характер вібрато під час виконання музики різних стилів. Він вважає, що під час виконання музики класичного стилю у повільній мелодії при невеликому нюансі необхідно використовувати вібрато великого розмаху і невисокої швидкості. Із збільшенням гучності підвищується швидкість, розмір розмаху залишається без змін. Під час виконання в цьому стилі більш жвавої мелодії в невеликому нюансі розмах вібрато невеликий, швидкість повільна. За гучного звучання розмах залишається без змін, але швидкість підвищується. Для виконання музики у романтичному стилі автор рекомендує, виконуючи широку мелодію, використовувати вібрато невеликого розмаху і середньої швидкості в невеликому нюансі, за збільшення гучності повинні зростати розмах і швидкість. У більш жвавих мелодіях при невеликому нюансі розмах вібрато не змінюється, але швидкість вище. Із збільшенням гучності розмах і швидкість вібрато зростають. Що до сучасного стилю, J.Bilstin вважає, що важко визначити характер вібрато для нього, у зв'язку з великою різноманітністю напрямів.

Взагалі дати певну «рецептуру» з «дозуванням» застосування вібрато навряд чи можливо, і з практичної точки зору це недоцільно. Застосування вібрато обумовлене правильністю обраного творчого методу виконавця і пов'язано з його індивідуальною творчою ініціативою.

Суть проблеми художнього використання вібрато полягає у вихованні музиканта високого художнього смаку. Про це говорить і Х. Беккер, відомий німецький віолончеліст ХХ століття: «Кожна людина, у якої є смак, здатна розібратися в цьому питанні, погодьтеся, що для вираження глибоких, благородних почуттів не підходить дрібне, похитливе, так зване, «ресторанне» вібрато.

Однак ми не можемо відмовитися від нього в тих випадках, коли в музиці в благородній формі треба передати ерос. Як в динаміці ми не обмежуємося одними *f* і *p*, а використовуємо всі нюанси, що є в нашому розпорядженні, так ми не можемо задовольнитися і одним родом вібрато. У кожному окремому випадку потрібна різна міра інтенсивності, інше забарвлення, нова виразність» [4, 200].

Висновки. Закінчуючи розгляд основних аспектів технології утворення і освоєння вібрато, а також його художнього застосування, можна зробити висновок, що довершене володіння цим виразним засобом, уміле використання його під час виконання творів різних композиторів усіх часів дозволяє, нарівні з більш глибоким розкриттям змісту музики, повніше розкрити ту неповторну індивідуальність, яка властива творчості кожного композитора.

### *Література*

1. Агарков О. Исследование вибрато как средство выразительности в музыкальном исполнении: автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения / О. Агарков. – М., 1953. – 15 с.
2. Апатский В. Основы теории и методики духового музыкально- исполнительского искусства / В. Апатский. – Киев: НМПУ, 2006. – 432 с.
3. Апатский В. Духовое вибрато / В. Апатский // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики – Киев, 1979. – С. 67-81.
4. Беккер Х., Ринар Д. Техника и искусство игры на виолончели / Х. Беккер, Д. Ринар. – М.: Музыка, 1978. – 290 с.
5. Bilstin J. Methode psycho physiologique d'enseignement musical. – Tome 3 / J. Bilstin. – Paris: Max Eschig et Cie Editeur, 1927. – 37 с.
6. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
7. Рагс Ю. Вибрато и восприятие высоты / Ю. Рагс // Применение акустических методов исследования в музыковедении – М.: Наука, 1964. – С. 38-60.
8. Терехин Р., Апатский В. Методика обучения игре на фаготе / Р. Терехин, В. Апатский. – М.: Музыка, 1988. – 208 с.
9. Тейлор Ч. Физика музыкальных звуков / Ч. Тейлор. – М.: Легкая индустрия, 1976. – 184 с.
10. Хусам, Якуб Исаак Вибрато как средство художественной выразительности в исполнении на флейте / И. Я. Хусам: Дис. канд. искусствоведения. – М., 1972. – 183 с.

### *References*

1. Agarkov, O. (1953). Study of Vibrato as a Means of the Expressiveness of Music Performance. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow [in Russian].
2. Apatskii, V. (2006). Fundamentals of Theory and Methods of Music Wind Instruments Performance Art. Kyiv: NMPY [in Russian].
3. Apatskii, V. (1979). Wind Vibrato. Kyiv [in Russian].
4. Bekker, H., & Rinar, D. (1978). Techniques and Art of Cello Playing. Moscow: Muzika [in Russian].
5. Bilstin, J. (1927) Methode psycho physiologique d'enseignement musical. Paris: Max Eschig et Cie Editeur [in French].
6. Nazaikinskii, V. (1972) About of psychology music perception. Moscow: Muzika [in Russian].
7. Rags, Yu. (1964). Vibrato and Height of the Perception. Moscow: Nauka [in Russian].
8. Terehin, R., & Apatskii, V. (1988). Training technique of bassoon perform. Moscow: Muzika [in Russian].
9. Teilor, Ch. (1976). Physics of Musical Sound. Moscow: Legkaya industriya [in Russian].
10. Husam, Yakub Isaak. (1972). Vibrato as a Means of Artistic Expressiveness in Flute Performing. Candidate's thesis. Moscow: MosSU [in Russian].



*Донченко Наталія Петрівна,  
заслужений діяч мистецтв України, професор,  
професор кафедри режисури та акторського мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
donchenko.nata1@gmail.com;*

*Зайцева Ірина Євгенівна,  
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри режисури  
та акторського  
мистецтва Київського національного університету  
культури і мистецтв*

## **АМЕРИКАНСЬКИЙ МЮЗИКЛ НА ЗЛАМІ ТРЕТЬОГО ТИСЯЧОЛІТТЯ**

**Мета роботи** – проаналізувати шляхи розвитку сучасного американського мюзиклу і актуалізацію жанру на зламі третього тисячоліття. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні аналітичного, мистецтвознавчого, порівняльного та системного методів дослідження стану, тенденцій, театрального менеджменту, особливостей репертуарної політики бродвейського театру з його провідним жанром – мюзиклом на зламі третього тисячоліття. **Наукова новизна** дослідження полягає у ствердженні, що гра – світоглядна домінанта сучасної постмодерністської культури, в якій важливу роль відіграє саме елемент видовищності, отже посилюється інтерес до характерних театральних жанрів. **Висновки.** Масова культура початку ХХ ст. сприяла появі мюзиклу як найдоступнішого жанру для масового глядача, а постмодерністська – акцентувала інтерес на музичних жанрах, зокрема і мюзиклі. Історично зародження мюзиклу пов'язано з американським музичним театром, де створено бродвейський канон постановки. На сучасному етапі програма фінансової підтримки Нью-Йорка – центру театрального життя, – як і репертуарна політика музичного театру та продуманий театральний менеджмент, сприяли популяризації жанру. Одним з найприбутковіших за всю історію став «Король Лев», а Жюлі Теймор – перша жінка-режисер, яка отримала «Тонні» за постановку мюзиклу. Серед сучасних тенденцій жанру у боротьбі за глядача, за прибуток від прокату активуються експерименти з новітніми комп'ютерними технологіями, використанням Інтернету та веб-камер. Американський мюзикл саме той музично-драматичний жанр, який своєю художньою мовою відповідає нагальній потребі у динамічному розважальному шоу – домінанті постмодерністської культури. Мірилом якості і в художньому, і в комерційному сенсі, в американському театральному мистецтві був і є Бродвейський театр. Поняття «американський мюзикл» стало тотожним «бродвейському мюзиклу», який завоював право бути класикою жанру.

**Ключові слова:** масова культура, американський музичний театр, мюзикл, бродвейський канон, сучасні тенденції жанру, новітні технічні досягнення.

*Донченко Наталия Петровна, заслуженный деятель искусств Украины, профессор кафедры режиссуры и актерского искусства Киевского национального университета культуры и искусств; Зайцева Ирина Евгениевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры режиссуры и актерского искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

### **Американский мюзикл на рубеже третьего тысячелетия**

**Цель работы** – проанализировать пути развития современного американского мюзикла и актуализацию жанра на рубеже третьего тысячелетия. **Методология** исследования состоит в применении аналитического, искусствоведческого, сравнительного и системного методов исследования состояния, тенденций, театального менеджмента, особенностей репертуарной политики бродвейского театра с его ведущим жанром – мюзиклом на рубеже третьего тысячелетия. **Научная новизна** исследования состоит в утверждении, что игра – мировоззренческая доминанта современной постмодернистской культуры, в которой важную роль выполняет именно элемент зрелищности, следовательно возрастает интерес к характерным театральным жанрам. **Выводы.** Массовая культура начала ХХ века способствовала появлению мюзикла как наиболее доступного жанра для массового зрителя, а постмодернистская – акцентировала интерес на музыкальных жанрах, в частности и мюзикле. Исторически рождение мюзикла связано с американским музыкальным театром, где был создан бродвейский канон постановки. На современном этапе программа финансовой поддержки Нью-Йорка – центра театральной жизни, – как и репертуарная политика музыкального театра, продуманный театральный менеджмент, способствовали популяризации жанра. Одним из наиболее прибыльных за всю историю стал «Король Лев», а Жюли Теймор – первая женщина-режиссер, получившая «Тонни» за постановку мюзикла. Среди современных тенденций жанра в борьбе за зрителя, за прибыль от проката активизируются эксперименты с новейшими компьютерными технологиями, использованием Интернета и веб-

камер. Американський мюзикл – це саме той музично-драматичний жанр, який своїм художнім мовою відповідає актуальній потребі в динамічному розважальному шоу – домінуючому в постмодерністській культурі. Мерилом якості і в художньому, і в комерційному сенсі, в американському театральному мистецтві є і був Бродвейський театр. Поняття «американський мюзикл» стало синонімом «бродвейському мюзиклу», завойованому і має право бути класикою жанру.

**Ключові слова:** масова культура, американський музичний театр, мюзикл, бродвейський канон, сучасні тенденції жанру, найновіші технічні досягнення.

*Donchenko Natalia, Honored Artist of Ukraine, professor of directing and dramatic art of the Kyiv National University of Culture and Arts; Zaitseva Irina, PhD in Pedagogic, associate professor of the Department of Directing and Dramatic Art, Kyiv National University of Culture and Arts*

#### **American musical at the turn of the third millennium**

**Purpose of Research.** The purpose of the article is to analyze the ways of development of modern American musical and mainstreaming of the genre at the turn of the third millennium. **Methodology.** Methodology of the research consists in the application of analytical, artistic, comparative and systematic approaches of studying state, tendencies, theatrical management, specificities and features of the repertoire policy of Broadway theatre with its leading genres – musical at the turn of the third millennium. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is to approve that the play is attitudinal dominant of present Post-modern culture, in which the element of spectacle has rather important role, so the interest to the distinctive theatrical genres is enhanced. **Conclusion.** At the beginning of XX century mass culture contributed to the appearance of musical as the most accessible genre for mass audience and post-modern culture focused on the musical genres as well as musicals. The appearance of a musical was historically connected with American music theatre, where the production of Broadway canon was created. Nowadays the program of financial support of New York – the capital of theatrical life as well as repertoire policy of musical theatre and also sound theatrical management contributed to the popularization of the genre. One of the most profitable in the history was “The Lion King” and Julie Taymor was the first female-producer who got Tony Award for the production. Among modern profitable trends in competing for audience experiments with the newest computer technologies, using The Internet and webcam are conducted. American musical is the musical-drama genre which with the help of its artistic of the genre. “The Lion King” was one of the most profitable in the history and Julie Taymor was the first female-producer who got Tony Award for the production. Among modern profitable trends in competing for audience experiments with the newest computer technologies, using the Internet and webcam are conducted. American musical is the musical-drama genre which with the help of its artistic language corresponds to imperative need in dynamic entertaining show – dominant of post-modern culture. The measure of quality in artistic and commercial meaning was and is Broadway Theatre. The term “American musical” has been equated to “Broadway Musical” which earned the right to be the classics of the genre.

**Key words:** mass culture, American music theatre, musical, Broadway canon, modern trends of the genre, the newest technological achievements.

Художня культура кінця ХХ – початку ХХІ століття зазнала динамічних змін, внаслідок яких виникли різноманітні художні течії. Сформувався нове світоглядання постмодернізму, яке базується на переконанні про те, що найбільш адекватним засобом досягнення дійсності у мистецтві є інтуїція мислення з його асоціативністю, образністю, метафоричністю [3; 6].

Полістилістика, поліжанровість, дегуманізація життя і мистецтва, маніпулювання масовою свідомістю і разом з цим інтенсивне оновлення виразних засобів, художньої мови в театрі, розвиток і вплив кінематографії, комп’ютерних технологій, Інтернету на сценічне мистецтво і сучасного глядача – все це риси культури минулого століття.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що масова постмодерністська культура – ігрові автомати, розважальні шоу, «щасливий випадок» є символами сьогодення. Гра – світоглядна доміююча сучасного життя й сучасної культури, яка перетворюється на так звану «резонанс» («резонанс» з фр. - поверхня) культуру, в якій важливу роль відіграє саме елемент видовищності [6]. Ця тенденція простежується, передусім, у драматичному мистецтві кінця ХХ століття, яке відрізняється акцентуванням інтересу на музичних жанрах театру, зокрема такому, як мюзикл.

Виклад основного матеріалу. Нагадаємо, що розмежування на елітарну та масову культуру ще на початку ХХ століття, панування «маскульту» в усіх сферах художньої культури, в тому числі, у театрі, сприяє народженню нових сценічних жанрів, які відповідають художнім потребам масового суспільства. Так виникає демократичний за характером жанр «мюзикл» – найбільш відповідна формула мистецтва для масового глядача. Актуальність появи цього жанру продиктована посиленням тенденцій до егалітаризації («рівності» – економічної, політичної, статевої тощо) та лібералізації сучасного суспільства, що сприяли формуванню пересічної людини, «людини маси» [5].

Мета роботи – проаналізувати шляхи розвитку сучасного американського мюзиклу і актуалізацію жанру на зламі третього тисячоліття. Як відомо, історія народження мюзиклу як жанру

пов'язана з розвитком американського музичного театру, який відбувався в певних історичних умовах. Колискою духовної і художньої культури США вважають північно-східні штати – Нову Англію, де заселилися пуритани – найрадикальніша частини англійських протестантів. Пуритани з їхньою проповіддю аскетизму, зробили все, щоб перешкодити розвитку мистецтва. Вони переслідували театр, який оголосили «храмом диявола» і «...назавжди прирекли його на роль безідейного «третьосортного мистецтва». Таке ставлення паралізувало прагнення молодого театру стати суспільною трибуною. В кінцевому рахунку американський музичний театр задовольнився роллю, яка дісталася йому у спадок від баладної опери і концертної естрадної монополії. Він оформився як мистецтво виключно легкого жанру...» [4, 171]. Синтезуючи вплив багатьох музичних жанрів та форм, поступово традиційна музична комедія перетворилася на мюзикл.

Мюзикл став не тільки провідним у американському музичному театрі, але й сприяв формуванню певних традицій постановки – так званого бродвейського канону. Він починається з презентації – демонстрації найкращих номерів, які виконують лише автори, обов'язково живо. Одна з головних вимог – презентація повинна перетворитися на якісне шоу, яке може повторюватися сотні разів для представлення продюсеру, директорам театрів, інвесторам. Наступний етап пов'язаний з підбором команди – режисера і хореографа постановників, диригента, художників зі світла та по костюмах, аранжувальників та оркеструвальників. За цим слідує прослуховування акторів, їх підбір, репетиції і попередні покази, які можуть внести певні корективи в сценарій: талановитий актор настільки майстерно виконує запропоновану роль, що виникає потреба у її доповненні.

За правилами, встановленими профспілками американських акторів, репетиції мюзиклу тривають п'ять тижнів. Виконавці ролей першого та другого плану збираються на прогін вистави разом з оркестром. Після прогону йдуть покази мюзиклу (без костюмів і декорацій) для глядачів, в ролі яких виступають близькі, друзі, колеги тих, хто задіяний у виставі. На цій стадії робота над виставою зазнає редагування – важливу роль відіграє характер сприйняття глядацькою залом новим шоу.

Генеральна репетиція проходить у костюмах, у супроводі оркестру, з декораціями. На останні перегляди перед прем'єрою запрошуються театральні критики, які в день прем'єри повинні опублікувати перші рецензії-огляди. Подальшу долю вистави вирішують саме рецензенти – в цьому, мабуть, відмінність американських театральних традицій від європейських, де глядач найчастіше сам обирає виставу, не орієнтуючись на думку критиків. У Америці «...доля театральних вистав у Нью-Йорку залежить цілком і повністю від театральних критиків. Як вони напишуть – так і буде. Напишуть добре – вистава буде жити довго, напишуть «mix-review» (тобто змішану рецензію, де є і добре, і погане) – вистава буде жити, але не довго, погані ж рецензії вбивають виставу наповал. Виключення бувають, але дуже рідко» [2, 240-241]. Такий вагомий вплив американської преси, думки критиків на свідомість аудиторії пояснюють багатьма причинами, зокрема, дефіцитом часу і постійною зайнятістю – тому вибір за глядачів роблять рецензенти, та довірою до друкованого слова, до професіоналізму та художнього смаку його представників. Бродвейський канон сьогодні використовують в багатьох країнах світу, працюючи над постановкою мюзиклів.

Наукова новизна дослідження полягає у ствердженні, що гра – світоглядна домінанта сучасної постмодерністської культури, в якій важливу роль відіграє саме елемент видовищності, отже посилюється інтерес до характерних театральних жанрів.

Міжнародне визнання, підняття на «зірковий Олімп» в жанрі мюзиклу, можливо після визнання і успіху саме на бродвейському кону. Цьому існує немало прикладів, один з найвідоміших – дебют на Бродвеї славнозвісних «Кішок» англійського композитора Ендрю Ллойда Уеббера. 11 травня 1981 року в Новому Лондонському театрі прем'єра мюзиклу пройшла тріумфально, принесла нову хвилю популярності молодому композитору серед глядачів і критиків Старого Світу. Проте європейський тріумф «Кішок» необхідно було підкріпити завоюванням американської столиці мюзиклу. З великим успіхом у 1982 році відбулася прем'єра цього шоу на кону Бродвея, підкоривши театральний світ і по інший бік океану. «Кішки» стануть одним з найдовговічніших мюзиклів в історії Бродвею, проіснувавши на сцені понад 18 років. Бродвейський тріумф дозволив Уебберу увійти до числа найпопулярніших сучасних композиторів музичного театру.

Дослідники американського музичного театру, зокрема Оскар Г. Брокетт [1], Франклін Г. Гілді [1], Грін Стенлі [7], Олександр Журбін [2] та деякі інші, переконані, що на сьогодні театр для американської публіки є одним з атрибутів світського дозвілля. Історично центром театального життя країни залишається Нью-Йорк з розгалуженою системою бродвейських, офф-бродвейських та офф-офф-бродвейських театрів. Розмовні драми показують здебільшого у позабродвейських і позапозабродвейських театрах. Бродвей же традиційно орієнтується на мюзикл. Протягом театального сезону на бродвейському кону йде 39 мюзиклів, 22 драми, з них – 7 комедій. Важко переоцінити роль, яку

грає музичний театр в духовній культурі країни. Лише у Нью-Йорку у так званому Театральному кварталі на Бродвеї 39 великих театрів. Дев'ять з кожних десяти доларів, витрачених на квиток до театру на Бродвеї – це квиток на мюзикли.

На легендарні вистави бродвейської сцени квитки замовляють за декілька місяців. Якщо квитки залишились, то їх розпродають із знижкою перед початком вистави. Такий продуманий театральний менеджмент сприяє тому, що зала заповнюється повністю, але, незважаючи на це, боротьба за глядача йде і у бродвейських театрах.

На початку XXI століття середній вік глядацької аудиторії складає 42 роки, а молодь до 18 років дедалі рідше відвідує Бродвей. Проте відвідують бродвейські театри протягом сезону понад 12 мільйонів глядачів, серед яких 60 відсотків – гості міста. Відвідування театру, як правило, є складовою пакету пропозицій будь-якої туристичної компанії, бо театр вважається визначною пам'яткою Нью-Йорку.

Завдяки Програмі розвитку 42 вулиці (програма фінансової підтримки міста з 1982р.) було відремонтовано і реконструйовано деякі старі театри, створено Центр виконавських мистецтв Форда, Новий Театр перемоги для вистав з усього світу для юного глядача. Було відкрито Театр американських авіаліній. 1999р. побудували десятиповерхову будівлю – Студії на 42 авеню, де розштовшувалося 14 студій для репетицій, театр на 200 місць. До цього проекту належали готель, ресторани, крамниці, музеї воскових фігур і кінотеатри. З погляду кількості відвідувачів і доходу 2005 рік виявився рекордним для Бродвею (зауважимо, що така ж статистика була характерна і для Лондона).

Корпорація Діснея викупила відремонтований колишній театр Зігфільда – славнозвісного засновника бродвейських шоу початку XX століття. Сучасна назва цього театру – Театр у Новому Амстердамі. Тут показували мюзикл «Король Лев» за сюжетом мультиплікаційного фільму студії У.Діснея, який пройшов понад 700 разів. Взагалі зі сцени і екрану «Король Лев» не сходив понад 20 років. Зараз йде 10 вистав. Музику написав Елтон Джонс, а слова Тім Райс – світові зірки, одні з найвідоміших популяризаторів мюзиклу як жанру. Режисер постановки «Король Лев» – Жюлі Теймор. За її авторським задумом у виставі органічно «співіснують» актори у костюмах тварин і гігантські ляльки. Теймор, – надзвичайно обдарований митець з багатим театральним досвідом: вивчала європейську і східну сценічну культуру, зокрема – пантоміму у Франції, ляльковий театр в Індонезії. Тому у її постановках поєднуються театральні естетики різних країн і ляльковий театр Балі. Ця жінка-режисер здобула справжнє визнання, співпрацюючи з театрами Нью-Йорка та інших міст. Вона інсценізувала уругвайську історію «Хуан Дар'єн» для Лінкольн-центру, в Американському репертуарному театрі створила костюми і маски для кількох вистав, інсценізувала декілька п'єс Шекспіра для нью-йорської сцени, зокрема «Бурю» і «Тіта Андроніка» для Театру нового глядача. Але справжній творчий триумф випав на бродвейську постановку мюзиклу «Король Лев», в якій вона також виступила автором костюмів і масок. (Ця постановка була створена для корпорації Діснея). Жюлі Теймор – перша жінка, яка отримала премію «Тоні» за режисуру мюзиклу (1998 р.). «Король Лев» у 2012 р. був визнаний найприбутковішим в історії Бродвею, а у 2013 р. став першим мюзиклом, що приніс прибуток у понад мільярд доларів. Успіх цього шоу пояснюють стабільною заповненістю глядацької зали – на всіх показах не менше вісімдесяти відсотків. Мюзикл «Король Лев» і сьогодні займає одну з вищих сходинок серед найпопулярніших бродвейських вистав цього найдемократичнішого і загальнодоступного жанру.

Аналіз репертуарної політики сучасного Бродвейського театру засвідчує, що з 10 шоу тут йде 6 мюзиклів, з яких 2 – британських, а 3 – на основі фільмів. Жодна з вистав не базується на оригінальній п'єсі – це або інсценізація романів, або за сюжетами фільмів, – якщо фільм стає популярним, то його адаптують до сцени. Простежується і класична тенденція: якщо мюзикл стає популярним, то на його основі знімають фільм («Кабаре», «Кордебалет», «Чикаго», «Енні», «Привид опери», «Мамма Міа!», «Бурлеск», «Знедолені» та інші).

Найдовше сценічне життя на Бродвеї у мюзиклу «Привид опери» Ендрю Ллойда Уеббера – його прем'єра відбулася у січні 1988 р. Цей мюзикл і на сьогодні є творчою вершиною композитора і одним з кращих у світі. Популярні мюзикли для доступності глядачам (високі ціни на квитки) іноді показують у концертному варіанті – без декорацій і складного сценічного обладнання, з використанням комп'ютерних технологій, можливо і без театральних костюмів та гриму. Так, наприклад «Знедолені», який йшов найдовше в історії сучасного музичного театру (лише у Лондоні – 12000 показів) мав й концертний формат. Продюсери звертаються і до концертних версій зібраних мюзиклових шоу.

В музичному американському театрі простежується посилення інтересу до відомих мюзиклів минулих часів. Успішні ремейки можна побачити на сценічних майданчиках літніх театрів, шкіл, нових мистецьких центрів. Репертуарна афіша і низки оперних компаній поповнилась класичними мюзикловими блокбастерами: Керн-Хаммерштайн «Плаваючий театр», Гершвін-Хейворд «Поргі і Бесс», Роджерс-Хаммерштайн «Карусель» і «На півдні Тихого океану», Лоу-Лернер «Бригадун», Вейль-Харіс-

Райс «Вулична сцена», Вейль-Андерсон «Загублений в зірках», Бернстайн-Сондхайм-Лоренс «Вестсайдська історія», Бернстайн-Уилбур «Кандід» Бернстайн-Сондхайм-Уилер «Маленька нічна музика» [7,18-19]. Така репертуарна політика приваблює широке коло глядачів, сприяючи фінансовому успіху, і збагачує виконавську майстерність акторів.

Сьогодні вартість бродвейських мюзиклів становить понад п'ятнадцять мільйонів і більш. Зрозуміло, щоб вистава приносила прибуток, у процесі постановки мюзиклів як одного з найвидовищніших сценічних жанрів часто застосовують новітні технічні досягнення. Комп'ютерні технології на зламі III тисячоліття докорінно змінили вирішення світлової та звукової партитури а також сценографічне оформлення вистави. Сучасний діапазон світло-звуко-візуальних ефектів вражає уяву найвибагливішої глядацької аудиторії, а миттєві трансформації декорацій – створення архітектури сцени будь-якої конфігурації (рівнів, площин, ігрових майданчиків) прямо на очах публіки – надають невичерпні можливості для реалізації творчої фантазії режисерів-постановників.

Активні експерименти з комп'ютерними технологіями дозволяють акторам взаємодіяти з образами-анімаціями, згенерованими комп'ютером у режимі реального часу. За допомогою інтернету актори з різних континентів мають можливість грати в одній і тій самій виставі. Живі актори взаємодіють з відео проєкціями акторів, які знаходяться у інших місцях. Візуально це виглядає так, ніби всі вони одночасно знаходяться на одному сценічному майданчику. Таким чином, у всесвітній мережі розігруються повноцінні вистави [1, 585].

Останнім часом з'явився новий вид – так званий «партизанський театр» – актори грають перед веб-камерою коротенькі п'єси і називають глядачам сайт, на якому можна подивитися їх вистави [1, 585]. Між тим, залишається безперечним той факт, що найповноціннішим і найвпливовішим є сприйняття вистави, коли вона розігрується акторами наживо, в театрі перед публікою. Це не тільки енергетичний вибух темпераменту акторської особистості, а, скоріше, «вибух художньої енергії» (за Ю. Лотманом), завдяки напруженню різних родів мистецтв, їх взаємодії, яка, на наш погляд, характерна передусім для таких синтетичних жанрів театрального мистецтва, як мюзикл. Сьогодні на Бродвеї ставлять мюзикли «Річка», «Нижній баланс», «Любов і гроші». І одна з найочікуваніших прем'єр – мюзикл «The last ship Sting» у постановці суперзірки Стінга.

Висновки. Американський мюзикл саме той музично-драматичний жанр, який своєю художньою мовою відповідає нагальній потребі у динамічному розважальному шоу, підпорядкованому музичному ритму, – домінанті постмодерністської культури. Як універсальний жанр, він увібрав краще, що характерне для шоу: драматургію і значимість текстів; складні аранжування і високотехнічні декорації; органічне поєднання пісні і танцю; «театралізацію» вокальних і хореографічних номерів, які перетворюються на зоровий образ; обов'язковість «хіта», «трюків» та спецефектів. У світовому театральному просторі поняття «американський мюзикл» стало тотожним «бродвейському мюзиклу», який завоював право бути класикою жанру і головним показником сценічного успіху.

#### *Література*

1. Брокетт О. Г. Історія театру / Оскар Г. Брокетт, Франклін Г. Гілді. – 10-е вид. – Львів : Літопис, 2014. – 729 с.
2. Журбин А. Как это делалось в Америке / А. Журбин. – М, 1999. – 288 с.
3. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия : эволюция научного мифа / И. Ильин. – М: Интрада, 1998. – 255 с.
4. Конен В. Пути американской музыки : очерки по истории муз. культуры США : с прил. очерка Л. Переверзева «От джаза к рок-музыке» / В. Конен. – 3-е изд., перераб. – М: Совет. композитор, 1977. – 445 с.
5. Левчук Л. Західноєвропейська естетика XX століття / Л. Левчук. – К: Либідь, 1997. – 224 с.
6. Суименко Е. Новая социокультурная реальность и проблема приобщения молодежи к ценностям духовной культуры // Трансформация цивилизованно-культурного пространства бывшего СССР : (тенденции, прогнозы) : сб. ст. / Е. Суименко, А. Семашко. – М: ФОРС, 1994. – С. 287–292.
7. Green S. Broadway musicals : show by show / Green Stanley. – Milwaukee, WI : Hal Leonard Corporation, 1996. – 386 p.

#### *References*

1. Brockett, O.G. & Gildi, F. G. (10nd ed.). (2014). The History of the Theatre. Lviv: Litopys [in Ukrainian].
2. Zhurbin, A. (1999). How It Was Done in America. Moscow: [in Russian].
3. Ilin, I. (1998). Postmodernism from its Origins to the End of the Century. Moscow: Intrada [in Russian].
4. Konen, V. (3d ed.). (1997). Ways of the American Music Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
5. Levchuk, L. (1997). Western European Aesthetics of the Twentieth Century. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
6. Suimenko, E. & Semashko, A. (1994). A New Socio-Cultural Reality and the Problem of Involving Young People in the Values of Spiritual Culture. Transformatsiya tsivilizovanno-kulturnogo prostranstva byivshego SSSR. (pp. 287–292). Moscow [in Russian].
7. Green, S. (5nd ed.). (1996) Broadway musicals. Milwaukee: Hal Leonard Corporation [in English].

*Іванніков Тимур Павлович,  
кандидат мистецтвознавства,  
докторант кафедри теорії та історії  
музичного виконавства Національної  
музичної академії України ім. П. І. Чайковського  
premierre.ivannikov@gmail.com*

## ТВОРЧИСТЬ РОЛАНДА ДЬЕНСА В КОНТЕКСТІ ФРАНЦУЗЬКОЇ ГІТАРНОЇ МУЗИКИ ХХ СТОЛІТТЯ

**Мета роботи.** У статті окреслена панорама творчих пошуків гітариста і композитора Роланда Дьенса в контексті художніх явищ і соціокультурної динаміки розвитку французької гітарної музики ХХ століття. **Методологія** дослідження базується на використанні історичного, компаративного, структурно-функціонального методів, що дозволяють охопити позначений великий зріз формування французького гітарного мистецтва. **Наукова новизна** дослідження полягає в комплексному підході до вивчення гітарної спадщини Роланда Дьенса з урахуванням соціодинамічних факторів і музично-стильових тенденцій французької гітарної музики. **Висновки.** Виявлено основні творчі дискурси в музиці Р. Дьенса, спрямовані на розвиток кроскультурних зв'язків між традиціями європейського гітарного мистецтва (його авангардними, постмодерністськими парадигмами) і бразильськими, близькосхідними культурними ареалами, а також неакадемічним досвідом джазового музикування. Простежено історію становлення французької гітарної школи в контакт з провідними іспанськими віртуозами. Вивчено вплив генерації вітчизняних виконавців на формування національного гітарного репертуару.

**Ключові слова:** французька гітарна музика, творчість Р. Дьенса, стильове зміщення, музичні присвяти.

*Іванніков Тимур Павлович, кандидат искусствоведения, докторант кафедры теории и истории музыкального исполнительства Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*

### Творчество Роланда Дьенса в контексте французской гитарной музыки XX века

**Цель работы.** В статье очерчена панорама творческих исканий гитариста и композитора Роланда Дьенса в контексте художественных явлений и социокультурной динамики развития французской гитарной музыки XX века. **Методология** исследования базируется на использовании исторического, компаративного, структурно-функционального методов, позволяющих охватить обозначенный крупный срез формирования французского гитарного искусства. **Научная новизна** исследования заключается в комплексном подходе к изучению гитарного наследия Роланда Дьенса с учетом социодинамических факторов и музыкально-стилевых тенденций французской гитарной музыки. **Выводы.** Выявлены основные творческие дискурсы в музыке Р. Дьенса, направленные на развитие кроскультурных связей между традициями европейского гитарного искусства (ее авангардными, постмодернистскими парадигмами) и бразильскими, ближневосточными культурными ареалами, а также неакадемическим опытом джазового музицирования. Прослежена история становления французской гитарной школы в контакте с ведущими испанскими виртуозами. Изучено влияние генерации отечественных исполнителей на формирование национального гитарного репертуара.

**Ключевые слова:** французская гитарная музыка, творчество Р. Дьенса, стилевое смешение, музыкальные посвящения.

*Ivannikov Tymur, PhD in Arts, doctoral-student of the Department of Theory and History of Musical Performance, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

### Creativity of Roland Dyens in the context of french guitar music of the twentieth century

**Purpose of Research.** The article outlines the panorama of the creative searches of Roland Dyens, a guitarist and composer, in the context of artistic phenomena and the socio-cultural dynamics of the development of French guitar music of the 20th century. **Methodology.** The research methodology consists of historical, comparative, structural-functional methods, which allow us to cover the marked large section of the formation of French guitar art. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the study consists in an integrated approach to the study of Roland Dyens' guitar heritage, taking into account the socio-dynamic factors and musical-stylistic trends of French guitar music. **Conclusions.** The main creative discourses in R. Dyens's music have aimed at the developing of the cross-cultural links between the traditions of European guitar art (its avant-garde, postmodern paradigms) and the Brazilian, Middle Eastern cultural areas, as well as the non-academic experience of jazz music playing. The history of the formation of the French guitar school in contact with the leading Spanish virtuosos is traced. The influence of the generation of domestic artists on the formation of the national guitar repertoire has been studied.

**Key words:** French guitar music, creativity of R. Dyens, stylistic fusion, musical dedications.

Актуальність теми дослідження. Вивчення гітарної творчості провідного сучасного французького композитора Роланда Дьенса є досить перспективним. З огляду на чималу популярність його творів, їх регулярне включення в програми концертів, фестивалів і конкурсів, є очевидною недостатня аналітична увага дослідників до гітарної спадщини музиканта. Актуальним видається науковий дискурс, пов'язаний з контекстуальним охопленням творчості Дьенса на тлі художніх процесів, що відбувалися у французькій гітарній музиці ХХ століття. Відсутність масштабних досліджень, присвячених композитору, частково компенсується деякими вітчизняними та зарубіжними публікаціями останніх років. Вони містять локальні нариси про музику Дьенса в контексті універсализму і специфіки гітарного мислення (В. Ткаченко [2]), питань гітарної фактури (А. Брагін [1]), вивчення мультикультурних зв'язків (Д. Дюарт [7], Д. Кордова [6]), а також присвят в гітарному доробку автора (Ш. Біверс [4]).

Мета дослідження – окреслити панораму творчих пошуків гітариста і композитора Роланда Дьенса в контексті художніх явищ і соціокультурної динаміки розвитку французької гітарної музики ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Французька гітарна музика в ХХ столітті розвивалась під впливом загальної динаміки художніх процесів. Опинившись в епіцентрі найбільших подій музичного життя Парижа завдяки концертним виступам іспанських віртуозів, гітарне мистецтво певний час залишалось осторонь від активних творчих новацій французьких композиторів першої величини. Проте, європейська музична столиця зіграла в становленні його національних традицій значну роль. Ця роль головним чином носила інтегруючий і транзитивний характер. Висока концентрація творчих сил європейської музичної еліти, кращих композиторів і виконавців – в одному місці протягом тривалого періоду – потенційний фактор потужних соціодинамічних ефектів, вибудовування густої мережі міжособистісних і кроскультурних зв'язків.

Ключові події в Парижі 1920 – 1930-х років ініціювали новий виток еволюції гітарної творчості. Феноменологічно значущими «точками відліку» представляються два з них. Перший імпульс був композиторським: в 1920 році за ініціативою іспанського гітариста і композитора Еміліо Пухоля, що збіглася з аналогічною пропозицією французького журналу «La Revue Musicale», Мануель де Фалья написав п'єсу для гітари соло «Пам'яті Дебюссі». Цей твір активно виконується досі і вважається «піком змішання іспанських і французьких музичних стилів» [9, 22] – танцювальних ритмів хабанери і імпресіоністської стилістики. «Ця п'єса, – на думку Грехема Уейда, – демонструє зміщення художніх акцентів з традицій наслідування іспанському фламенко на відтворення особливого французького музичного почерку» [10, 162].

Друга подія пов'язана з виконавським дебютом Андреса Сеговії в Парижі. 7 квітня 1924 року в залі Паризької консерваторії відбувся сольний концерт молодого іспанського віртуоза<sup>1</sup>, який на той час вже відвідав з гастролями багато країн Латинської Америки. Під враженням його виступів французькі композитори почали створювати нову музику для гітари. «Сеговія» Альбера Русселя, Андантіно Раймона Петі, Серенада Гюстава Самазеї у виконанні Сеговії були вже долучені до одного з паризьких концертів 1926 року.

Протягом найближчих 40 років реєстр французьких композиторів, які звернулися до гітари, заповнився численними іменами. Однак гітарна творчість більшості з них не отримала широкої популярності. Вона не виокремилась у великий сегмент інструментальних опусів в порівнянні з багатими масивами гітарної спадщини іспанських (Х. Родріго, Ф. Морено Торроба) або італійських (М. Кастельнуово-Тедеско) авторів, а залишалась моментом «точкового підключення».

Першопричини ситуації, що склалася, були очевидними. Народне мистецтво гітарного музикування, що століттями уособлювало національну ідентифікацію південного Середземномор'я, розвивалося у Франції з набагато меншою інтенсивністю, хоча в усі часи Париж залишався привабливим для іноземних концертуючих віртуозів – Мауро Джуліані, Фернандо Сора, Діонісіо Агуадо, Франсиско Таррегі та ін. До середини ХХ століття серед французьких професійних гітаристів все ще не було фігур, за впливовістю рівнозначних іспанським віртуозам – Андресу Сеговії, Еміліо Пухолю, Мігелю Льобету, Рехіно Сайнс де ла Масі. Найчастіше саме їм присвячувалися французькі зразки нової гітарної музики. З іншого боку, передові ідеї і художні експерименти французьких композиторів не завжди ототожнювалися з традиційною класико-романтичною парадигмою – рідною стихією гітарного мистецтва, яка продовжувала транслюватися провідними виконавцями. Прихильність А. Сеговії до емоційно-чуттєвої, ідиоматично знайомої й зрозумілої слухачеві музики визначала його репертуарну політику, внаслідок чого багато опусів французьких композиторів тривалий час не виконувалися. На додаток до згаданих вище творів наведемо окремий сегмент, який є далеко не вичерпним для всього переліку нових опусів для гітари,

створених французькими музикантами: «Сеговіана» Д. Мійо, «Посвята Алонсо Мударрі» Ж. Оріка, Аріетта і «Параболи для двох гітар» Ж. Ібера, сюїта «Гробниця Робера де Візе» А. Жоліве, Фантазія П. де Бревіль, поема «Biviesca» А. Колі, Ноктюрн Р. Петі, «Гаррега-мелодія» Л. Дюма, «Пам'яті Клода Дебюссі» Ж. Міго, «Етюд для Пухоля» Е. Ейнара та ін. Серед авторів – представники французької «Шістки» і «Молодої Франції»<sup>2</sup>, що залишили гітарній музиці тих років своє музичне приношення.

Видається важливим також ефект зустрічного впливу французьких професійних композиторських шкіл на творчість іспанських музикантів, які навчалися в Парижі. У Поля Дюка вивчав композицію Хоакін Родріго. Вплив музики Клода Дебюссі, Моріса Равеля та Поля Дюка відчував, за власним зізнанням, Мануель де Фалья. Хоакін Турина навчався композиції в «La Schola Cantorum de Paris» у В. д'Енді. Столиця Франції стала головною «творчою лабораторією» Європи: «Париж перенасичений композиторами різних поколінь, різних шкіл і напрямків» [3, 6]. «Для французької музики, – вказує Г. Філенко, – залишається характерним співіснування багатьох напрямків, і при всій значущості лідерів цих напрямків жоден з них своєю творчістю не визначає з достатньою повнотою обличчя епохи» [3, 4].

Не дивно, що до середини ХХ століття французька гітарна музика в нечисленних опусах провідних композиторів того часу відображала змішання різних стильових та естетичних домінант:

- відгомони імпресіонізму і «французької іспаністики» в творах для гітари Ж. Ібера, Г. Самазеї, А. Коле, Ж. Дігмелеф;
- продовження пошуку національної самобутності представниками французької «Шістки» в опорі на неокласицизм і неофольклоризм (твори Д. Мійо, Ф. Пуленка, Ж. Тайєфер, Ж. Оріка);
- оновлення музичної мови (А. Жоліве) і повернення до універсальних романтичних канонів (Ж. Даніель-Лесюр) як різноспрямовані естетичні дискурси у творчості композиторів «Молодої Франції»;
- авангардні експерименти з гітарним звуком і конструкцією інструменту (П. Булез, М. Оани).

Для французького гітарного мистецтва середина минулого століття ознаменована появою відразу двох видатних віртуозів – Іди Престі і Олександра Лагойї. З початку 1950-х років, слідом за стрімким злетом сольних кар'єр кожного з музикантів, вони утворили відомий в історії гітарний дует – Престі-Лагойя: «Одружившись в 1952 році, Іда Престі і Олександр Лагойя об'єднали творчі зусилля. У період з 1952 по 1967 дует зіграв понад 2000 концертів! Престі-Лагойя були визнані одним з кращих гітарних дуетів всіх часів» [9, 3]. Об'їхавши з гастрольями весь світ, музиканти підкорили своєю блискучою віртуозною, чуттєвою, елегантною і глибокою грою не тільки любителів гітари, а й багатьох композиторів<sup>3</sup>. Завдяки їх творчості французька гітарна музика поповнилася новими опусами маститих авторів. Серед них – «Елегія» для двох гітар Ж. Даніель-Лесюра; Сарабанда Ф. Пуленка; «Концерт для двох гітар» і «Концертно для гітари соло з камерним ансамблем» Ж. Тайєфер; Серенада, Концерт для двох гітар з оркестром, Два концертних етуди А. Жоліве; Дві прелюдії і Соната для двох гітар Ж. Міго; Тарантела і Токата для двох гітар П. Петі і ін. Раптова смерть Іди Престі в 1967 році різко обірвала активну концертну діяльність дуету. Однак вплив нового феномена в гітарному виконавстві ХХ століття значною мірою зумовив привабливість ансамблевого музикування. Дует Престі-Лагойя своєю грою, а також значним масивом оригінальних творів і перекладень шедеврів світової музичної спадщини надихнув багатьох молодих гітаристів випробувати долю творчих співтовариств.

Окремий інноваційний сегмент розвитку французької гітарної музики був сформований під впливом авангардної естетики. В основу був покладений пошук нового звуку і розкриття його електроакустичних ресурсів. Зазначена магістральна лінія, що позначилася на розвитку авангардної музики в цілому (академічної та неакадемічної, зокрема), вливалася в русло гітарної творчості з різних сторін. З одного боку, це пов'язано з експериментами в області акустичних, електронних модифікацій звуку і проявлялося в творах П'єра Булеза «Молоток без майстра» (1955), «Відблиск» (1965), «Обрії» (1969). З іншого боку – з розкриттям нових мікротонових і сонорних можливостей інструменту в концерті для гітари з оркестром «Три графіки» (1950-1956), циклі «Якщо день настане» (1963) Моріса Оани. Зрозуміло, дані експерименти відбивали мовне поле нових композиторських технік. Тут тембр гітари був втягнутий в ужиток новітньої музики як рівноправна камерно-ансамблева і солююча одиниця. У той же час даний пошуковий сегмент актуалізував питання нової органології, пов'язаний зі змінами в конструкції гітари.

Гітарна творчість Моріса Оани ініційована переважно цим фактором. Дружба з іспанським віртуозом Нарсісо Еспесом – творцем 10-струнної гітари<sup>4</sup> (мал. 1) – спонукала М. Оану до написання



оригінальних авангардних композицій для вдосконаленого інструменту: Концерту «Три графіки», семичастинного циклу «Якщо день настане», «Тьєнто» (1968).

Мал. 1  
10-струнна гітара Нарсісо Епеса



Ритмічні і інтонаційні контури іспанських танців фламенко поміщені в складний хроматичний звуковий світ Концерту. У коментарях до твору М. Оана пояснює: «Я не був задоволений діатонічною конструкцією гітари, яка смертельно нудна. Концерт страждає від неї. Ви завжди змушені рахуватися з традиційним строем EADGBE, і немає жодного способу піти від нього. Або, якщо ви це зробите, концерт стане нездійсненним. У нас з Нарсісо Йеспесом з'явилася ідея використати його нову гітару з чотирма додатковими струнами. Це чудово, тому що це дає вам практично повний обертоновий ряд з непрогнозованими звуковими ефектами» [5, 73].

Гітарний цикл М. Оани «Якщо день настане» насичений оригінальними прийомами виконання. Вони припускають специфічні металеві пристосування для звуковидобування – стрижні для удару по струнах правою рукою і різноманітні слайди для гліссандування лівою рукою на грифі, що частково перегукується з практикою гри на гавайських слайд-гітарах<sup>5</sup> (приклад 1).

Приклад 1  
М. Оана. «Якщо день настане», 2 ч.

## Si le jour paraît...

### II. Enueg

MAURICE OHANA

Glissez lentement sans interruption du son

(rasg) ————— (rasg) ————— (rasg) ————— (rasg) —————

Enchaînez les sons glissés approximativement sur les accords marqués de façon à produire une progression ondulante et ininterrompue jusqu'au suraigu.

8<sup>va</sup>

**ff** sons suraigus indéterminés sur les cordes 1, 2, 3.  
Toujours avec la barrette appuyez sur les cordes dans la région au-dessus de la rosace

durée ad lib.

Подібна демонстрація нових сонорних акустичних можливостей інструменту відображає його причетність до становлення авангардної парадигми у французькій гітарній музиці 1950–1960-х років.

В останній чверті ХХ століття висунулися композитори і гітаристи молодого покоління, з іменами яких асоціюється гітарне мистецтво сучасної Франції. Йдеться про Роланда Дьенса і

Франсіса Кленьянса – представників нової хвилі музикантів, що об'єднали в своїй творчості естетичні вектори постмодерністських явищ в мистецтві і досягнення гітарних виконавських шкіл.

Радикальна сторона постмодернізму – сарказм, насмішка, створення симулякрів як позбавлених звичного змісту зовнішніх оболонок явищ, стилів, мов минулого, – в гітарній музиці не подається в ультимативній формі. На перший план висувається ідея змішання, ігри – стилями, епохами, етносами, естетичними і мовними моделями. Масштаб запозичень, наслідувань, стилізацій стає майже безмежним. Фрагментація потоків різнорідних музичних лексем часто складає основу великих задумів гітарних творів. В значній мірі це помітно в творчості Роланда Дьенса (1955-2016) – гітариста і композитора, професора Паризької консерваторії.

Здобувши освіту по класу гітари, диригування, композиції і оркестровки<sup>6</sup>, Дьенс заслужив любов публіки, в першу чергу, блискучою віртуозною грою та різноманітними концертними програмами. До середини 1980-х років він уже став відомим віртуозом і об'їхав з гастролями, майстер-класами всю Західну Європу, США, Бразилію, Індонезію. За словами дослідника його творчості Шона Біверса: «В 1988 журнал “Гітарист” назвав Дьенса одним з 100 видатних сучасних гітаристів будь-яких стилів. Артист з'являється на обкладинках найвідоміших гітарних журналів – французького “Журнал гітари”, англійського “Класична гітара”, німецького “Гітара і лютю”, італійського “Гіт'арт”, польського “Світ гітари” та інших» [4, 18]. Класична академічна виконавська школа перепліталася в творчості Дьенса із захопленням джазом і рок-музикою. Авторські транскрипції і аранжування композицій Джанго Рейнхардта, Телоніуса Монка, Френка Заппи чергувалися на його концертах з обробками французьких популярних пісень і хрестоматійними гітарними опусами Ф. Сора, Е. Вілла-Лобоса, Х. Родріго. Такий мікст втілювався і в його композиторській творчості.

Талант аранжувальника і композитора дозволив Дьенсу збагатити сучасний французький гітарний репертуар чималим списком творів, з числа яких відзначимо найбільш знакові: «Концерт in B: посвята Кастаньєново-Тедеско» для гітари соло і гітарного квартету (1991), «Концерт Метис: посвята Іде Престі» для гітари з оркестром (1997), «Concertomaggio» для двох гітар і струнного оркестру (2000), «Три саудади» (1980), «Лібра сонатина» (1986), сюїта «Пам'яті Вілла-Лобоса» (1987), «Північна сторона: хвала дуету Ассад» для дуету гітар (1994), «Посвята Френку Заппі» (1994), «Хвала Лео Брауеру» (1988), «Фальшиве танго» (1985), «Фальшивий вальс» (1994), цикл «Двадцять листів» (2001), «Пісня козерога» (1994), «Сотня п'єс Дьенса» (2014 року) для різних гітарних складів. На окрему згадку також заслуговують твори для гітарних ансамблів: «Бразильці» (2004), «Хамса» (1999), «Французьке поपुरі» (1999), сюїта «Поліморф» (2000) для квартету гітаристів; «Арія» для гітарного квінтету; «Південна сторона» (1991), «Rythmaginaires» (1990) для гітарного октету. Додамо сюди і численні оригінальні перекладення: «Павана на смерть інфанти» М. Равеля, Арія з «Бразильської Бахіани № 5» Е. Вілла-Лобоса, «Варіації на тему арії з Чарівної флейти Моцарта/Сора», «Баркарола» П. Чайковського та ін.

Для Дьенса виконавська і композиторська творчість природним чином доповнювали одна одну. Чималий успішний досвід сценічної неакадемічної імпровізації, привнесення в класичні композиційні нормативи стильових, ладогармонічних і ритмічних елементів джазу, року та популярної музики демонструють гнучкість і еклектичність його авторського почерку. За словами Шона Біверса: «Дьенс відносить себе до когорти тих гітаристів-композиторів, які, подібно до Фернандо Сора і Мауро Джуліані в ХІХ столітті, Микити Кошкіна, Ендрю Йорка, Франсіса Кленьянса в ХХ – ХХІ століттях, об'єднали в своїй творчості високий рівень виконавської майстерності, талант композитора і редактора-аранжувальника» [4, 20].

Не важко виявити з переліку творів одне з ключових прагнень композитора – тему присвят або приношень. Данина поваги видатним композиторам і музикантам пронизує практично всю гітарну музику Роланда Дьенса.

Французький музикант свідомо фіксує в нотах різні джерела, з яких вимальовується і його власний стиль. Він часто віддає данину пам'яті композиторам минулого, що вплинули на його творчість. Можливо, це виглядає іронічно, що такий креативний і оригінальний музикант як Дьенс називає більшість творів приношеннями. Швидше це характеризує його як скромного і невибагливого автора, який, запозичуючи навіть дрібні деталі або штрихи іншого композитора, прагне відобразити це в назві своїх опусів. В «Елогії Лео Брауеру», «Двох присвятах Марселю Даді», «Віллі д'Аврил» Дьенс прямо вказує назви цитованих композицій. У сюїті «Пам'яті Вілла-Лобоса» фрагменти алюзій не так очевидні, але співвідносяться з назвами розділів – друга частина циклу «Характерний танець і Бахіаніна» відсилає до «Бразильської бахіани № 5» Е. Вілла-Лобоса.

У кожному посвяченні, так само як і аранжуванні, відбивається і особистість самого Дьенса. Принцип організації музичної тканини, робота з тембровими, барвистими і фонічними властивостями інструменту, вибір тональності, скордатури призводить часто до непростих, але ідиоматично природних для гітари рішень. За словами Дьенса: «Аранжування – це мистецтво жертвопринесення, коли потрібно точно знати, що можна прибрати, а що додати, не порушуючи цілісності, забезпечуючи зручність виконання твору» [4, 21].

Незважаючи на присутність елементів музики інших авторів, твори Дьенса зберігають своє неповторне звучання. Це багато в чому пов'язано з точною передачею тембрових і штрихових нюансів, незвичайних ритмів, синкопованих мелодій, які несподівано виникають в шарі акомпанементу, використанням прийомів, що виходять за рамки звичної класичної гітарної техніки (теппінг, гра великим пальцем лівої руки на грифі, Барток-піццикато, підтяжки, гра за верхнім поріжком). «Чутливість Дьенса до звуку і тембру, – за словами Ш. Біверса, – нагадує про інших французьких композиторів, включаючи Дебюссі, який розглядав тембр не як прикрасу, а як невід'ємну частину “музичного оформлення”. Дьенс відзначав, що завдяки батькові-художнику він навчився любити колір і ретельно працювати зі звуком, створюючи багато відтінків тону» [4, 23].

На окрему згадку заслуговує часто використовувана французьким композитором техніка створення художньої атмосфери твору за рахунок тривалих вступних остинато в акомпанементі, звідки поступово вимальовується мелодичний контур теми. Характер умиротворення, ідилічного пейзажу відчувається в «Індії» – першій частині «Лібра сонатини» (приклад 2), в той час як «Туху» – фінал сюїти «Пам'яті Вілла-Лобоса» – народжує енергійний вихор джаз-рокового «regretium mobile»<sup>7</sup> (приклад 3):

Приклад 2

Р. Дьенс. «Лібра сонатина», 1 ч.

(à Jean-Yves NEVEUX)

Durée: 14' 11"

## LIBRA SONATINE

### Ⓐ INDIA

Allegretto  $\text{♩} \approx 132$  à la reprise (après la mesure  $\frac{4}{4}$ , 4<sup>e</sup> portée), jouer ces deux mesures sans reprise.

Roland DYENS

The musical score for 'LIBRA SONATINE' Part 1, 'INDIA' by Roland Dyens, is presented in three systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It features a melodic line with notes marked with 'mi pa' and 'pi m i a', and a bass line with notes marked 'tr'. The second system continues the melodic line with notes marked 'm i m' and 'a', and includes the instruction 'se rapprocher du chevalet' (move closer to the bridge) and 'jouer avec l'ongle et laisser les sons se mélanger' (play with the nail and let the sounds mix). The third system shows a melodic line with notes marked 'i m a m i 3' and '1.', and includes the instruction 'rit. poco' (ritardando poco). The score concludes with a double bar line and the number '12'.

## Приклад 3

Р. Дьєнс. Сюїта «Пам'яті Вілла-Лобоса», 4 ч.

## 4. TUNÛ

Allegro vivo ♩ = 126

Саме стиль викладу музичних ідей – своїх або запозичених – є, по суті, візитною карткою французького музиканта. Особливий делікатний дотик до інструменту, звуку, до «чужого слова», налаштованість на постійний контакт з публікою характеризує естетичну спрямованість його творчості: «Вся суть в певному відношенні, дотику до всього – інструменту, композиції, музики. Моя мова подібна плавильному котлу, а мій смак до барвистості народжує свого роду змішання різних технік, стилів, прийомів. Дуже важко створити такий фьюжн, уникаючи примітивного колажу, щоб, наприклад, «Присвята П'яццоллі» не виявилась простим «супом» з фрагментів його творів, а лише тонко відчутю ідеєю композитора, «слідом його думки, духу». Я не можу писати музику, яку я не відчуваю. Коли я пишу музику, то думаю про те, що мені подобається, мрію про концертну аудиторію, що було б для неї більш емоційним, зворушливим. Тому що я одночасно і композитор, і артист» [8].

## Примітки

<sup>1</sup> У залі були присутні відомі критики і композитори – Поль Дюка, Мануель де Фалья, мадам Дебюссі, Альбер Руссель і ін.

<sup>2</sup> Як відомо, до складу згаданих творчих об'єднань входили: Даріус Мійо, Луї Дюрей, Артур Онеггер, Жорж Орік, Франсіс Пуленк, Жермен Тайєфер («Шістка»); Олів'є Мессіан, Андре Жоліве, Ів Бодріє і Жан-Ів Данієль-Лесюр («Молода Франція»).

<sup>3</sup> Для дуету писали свої твори М. Кастельнуово-Тедеско, Х. Родріго, Ф. Морено Торроба і ін.

<sup>4</sup> Відомий іспанський гітарист Нарсісо Еспес крім концертної діяльності вів активну дослідницьку роботу, відновивши і опублікувавши чималу нотну колекцію барокової лютневої музики. Для зручності гри старовинних творів він спільно з іспанським майстром Хосе Раміресом III удосконалив класичну гітару, додавши чотири низькі струни. В результаті стрій 10-струнної гітари вийшов аналогічним лютневому (e – h – g – d – a – e – c – ais – gis – fis).

<sup>5</sup> Під слайдом (від англ. slide – ковзати) мається на увазі техніка гри на гітарі за допомогою гладких насадок на палець лівої руки, виконаних з твердих матеріалів (мідь, сталь, латунь). Вони забезпечують плавне ковзання по струнах і характерний дзвін металевого резонансу. При грі на гавайській слайд-гітарі застосовується горизонтальне розташування інструменту. У зазначеному вище творі композитору є важливим не національна манера гри, а окремі специфічні акустичні і темброві ефекти. Вони в даному випадку доповнюють експериментальне поле авангардного мислення автора.

<sup>6</sup> Уродженець Тунісу, Дьєнс в ранньому дитинстві переїхав до Парижа, де жив і працював протягом усього життя. У 1976 році він закінчив вищу паризьку школу «Ecole Normale de Musique de Paris» по класу гітари (Альберто Понсе) і композиції (Дезіре Дондейна), неодноразово ставав переможцем престижних виконавських і композиторських конкурсів – лауреатом «Конкурсу Беракаса і Менухіна», «Міжнародного конкурсу в Алессандрії», гран-прі «Академії Шарль-Крос» за композицію «Пам'яті Вілла-Лобоса» і ін.

<sup>7</sup> Детальний аналіз сюїти «Пам'яті Вілла-Лобоса» Р. Дьєнса представлений в дисертаційному дослідженні В. Ткаченко «Універсализм і специфіка музичного мислення в стилях гітарної творчості 1880–1990 років» [2].

### *Література*

1. Брагин А. С. Тембровое обогащение гитарной фактуры (на примере Сюиты Р. Дьенса «Хамса» для квартета гитар) / А. С. Брагин // Механізми новацій у музичній творчості : Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського [зб. наук. ст. / ред.-упоряд. В. Г. Москаленко]. – К. : НМАУ, 2013. – Вип. 108. – С. 114–119.
2. Ткаченко В. Н. Универсализм и специфика музыкального мышления в стилях гитарного творчества 1880-1990 годов : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 – Музыкальное искусство / В. Н. Ткаченко. – Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. – Харьков, 2013. – 211 с.
3. Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века : Очерки / Г. Т. Филенко. – Л. : Музыка, 1983. – 231 с.
4. Beavers S. Homage in the Solo Guitar Music of Roland : thesis submitted for the degree of Doctor of Music [Electronic Resource] / S. Beavers. – Mode of access : URL : <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A175735>.
5. Catalogue Maurice Ohana bilingue français/anglais / [Eds. d'Edith Canat de Chizy, F. Porcile]. – Paris : Éditions Fayard, 2005. – 131 p.
6. Cordova D.C. O Diálogo entre solista e orquestra no Concerto Métis de Roland Dyens [Electronic Resource] / D. C. Cordova. – Belo Horizonte : Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. – 106 p. – Mode of access : URL : [http://www.violaobrasileiro.com.br/files/uploads/texts/text\\_78/biblioteca\\_advb\\_arquivo\\_78.pdf](http://www.violaobrasileiro.com.br/files/uploads/texts/text_78/biblioteca_advb_arquivo_78.pdf)
7. Duarte D. The study of multiculturalism in 20<sup>th</sup> century and the Brazilian elements in the music of Roland Dyens: thesis submitted for the degree of Doctor of Music [Electronic Resource] / D. Duarte. – Bloomington : Indiana University Jacobs School of Music, 2016. – 245 p. – Mode of access : URL : <https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/21133>.
8. Mazi S. An interview with Roland Dyens [Electronic Resource] / S. Mazi. – Mode of access : URL : <http://www.tar.gr/en/content/content/print.php?id=371>.
9. Mowbray C. Ida Presti as a solo performer and composer of works for solo guitar [Electronic Resource] / C. Mowbray. – Mode of access : URL : <http://pqdtopen.proquest.com/doc/1323850025.html?FMT=AI>.
10. Wade G. Traditions of the Classical Guitar / G. Wade. – London : John Calder, 1980. – 256 p.

### *References*

1. Bragin, A. S. (2013). Timbre Enrichment of Guitar Texture (on the Example of R. Dyens's Suite "Hamsa" for Guitar Quartet). V. G. Moskalenko (Eds.). Mechanisms of Innovations in Musical Creativity: Scientific bulletin of NMAU, 108, 114-119 [in Russian].
2. Tkachenko, V. N. (2013). Universalism and the Specificity of Musical Thinking in the Styles of Guitar Creativity of 1880-1990. Candidate's thesis. Kharkov: KHNUM [in Russian].
3. Filenko, G. T. (1983). French Music of the 1<sup>st</sup> Half of Twentieth Century: Essays. Leningrad: Muzyka [in Russian].
4. Beavers, S. (2006). Homage in the Solo Guitar Music of Roland Dyens. Doctor's thesis. Retrieved from <http://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A175735> [in English].
5. Canat de Chizy d'Edith & Porcile F. (Eds.). (2005). Catalogue Maurice Ohana bilingue français/anglais. Paris : Éditions Fayard [in French, English].
6. Cordova, D. C. (2010). O Diálogo Entre Solista e Orquestra no Concerto Métis de Roland Dyens,. Belo Horizonte: Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Retrieved from [http://www.violaobrasileiro.com.br/files/uploads/texts/text\\_78/biblioteca\\_advb\\_arquivo\\_78.pdf](http://www.violaobrasileiro.com.br/files/uploads/texts/text_78/biblioteca_advb_arquivo_78.pdf) [in Portuguese].
7. Duarte, D. (2016). The Study of Multiculturalism in 20th Century and the Brazilian Elements in the Music of Roland Dyens. Extended abstract of doctor's thesis. Retrieved from <https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/21133> [in English].
8. Mazi, S. (23.7.2006). An Interview with Roland Dyens. Retrieved from <http://www.tar.gr/en/content/content/print.php?id=371> [in English].
9. Mowbray, C. (2012). Ida Presti as a Solo Performer and Composer of Works for Solo Guitar. Retrieved from <http://pqdtopen.proquest.com/doc/1323850025.html?FMT=AI> [in English].
10. Wade, G. (1980). Traditions of the Classical Guitar. London: John Calder [in English].

*Кузьмінський Іван Юрійович,  
кандидат мистецтвознавства,  
докторант Національної музичної академії  
України ім. П. І. Чайковського,  
kuzminskyi.ivan@gmail.com*

## МУЗИЧНА КУЛЬТУРА У РЕЛІГІЙНИХ ТА ОСВІТНІХ ЦЕНТРАХ ЛУЦЬКА У РАНЬОМОДЕРНИЙ ЧАС

**Мета роботи.** Зібрати та дослідити відомості про музичну культуру різних релігійних та освітніх центрів у столиці Волинського воєводства – Луцьку. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні компаративного та історико-логічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити основні осередки релігійної музики у Луцьку, визначити їхню специфіку, взаємини та закономірності існування. **Наукова новизна** роботи полягає у розширенні знань та уявлень про музичну культуру релігійних та освітніх центрів Луцька у XVII-XVIII ст. **Висновки.** У результаті дослідження встановлено, що на початку 20-х років XVII ст. релігійна музика у Луцьку набуває нового значення, тепер вона стала зброєю у релігійних змаганнях. У першій половині XVII ст. основна боротьба точилася поміж Хрестовоздвиженським братством, останньою опорою православних лучан та місцевими єзуїтами. Спочатку у цій битві перемагав братський хор, проте згодом луцькі єзуїти запровадили інструментальну капелу, яка існувала і на початку XVIII ст. Небагато музикантів співало у парафіяльному костелі, проте і вони вимагали витрат, які сам костел не міг забезпечувати. На допомогу прийшла центральна влада в особі волинського воєводи. Справжньою знахідкою стала інформація про наявність співака у місцевого греко-католицького єпископа, що є унікальною інформацією щодо першої третини XVII ст. У другій половині XVIII ст. найбільшу релігійну капелу утримував Домініканський монастир, де до того, провадилася звичайна музично-літургійна практика.

**Ключові слова:** партесний спів, хор православного братства, єзуїтська музична капела, музика у кафедральному костелі, співак греко-католицького єпископа, музиканти домініканського монастиря.

*Кузьминский Иван Юрьевич, кандидат искусствоведения, докторант Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*

### Музыкальная культура в религиозных и образовательных центрах Луцка в Раннее Новое время

**Цель работы.** Собрать и исследовать сведения о музыкальной культуре разных религиозных и образовательных центров в столице Волинского воеводства – Луцке. **Методология** исследования заключается в применении сравнительного и историко-логического методов. Указанный методологический подход позволяет раскрыть основные очаги религиозной музыки в Луцке, определить их специфику, отношения и закономерности существования. **Научная новизна** работы заключается в расширении знаний и представлений о музыкальной культуре религиозных и образовательных центров Луцка в XVII-XVIII в. **Выводы.** В результате исследования установлено, что в начале 20-х годов XVII в. религиозная музыка в Луцке приобретает новое значение, теперь она стала оружием в религиозных соревнованиях. В первой половине XVII в. основная борьба шла между Хрестовоздвиженским братством, последней опорой православных жителей города, и местными иезуитами. Сначала в этой битве побеждал братский хор, однако впоследствии луцкие иезуиты основали инструментальную капеллу, которая существовала и в начале XVIII в. Немного музыкантов пело в приходском костеле, однако и они требовали затрат, которые сам костел не мог обеспечивать. На помощь пришла центральная власть в лице волинского воєводи. Настоящей находкой стала информация о наличии певца у местного греко-католического єпископа, что является уникальной информацией в первой трети XVII в. Во второй половине XVIII в. наибольшую религиозную капеллу удерживал Доминиканский монастырь, где перед этим, проводилась обычная музыкально-литургическая практика. Ключевые слова: партесное пение, хор православного братства, иезуитская музыкальная капелла, музыка в кафедральном костеле, певец греко-католического єпископа, музыканты доминиканского монастыря.

**Ключевые слова:** партесный пение, хор православного братства, иезуитская музыкальная капелла, музыка в кафедральном костеле, певец греко-католического єпископа, музыканты доминиканского монастыря.

*Kuzminsky Ivan, Candidate of Art Studies doctoral student at the National Music Academy Ukraine to them P. I. Tchaikovsky*

### Musical Culture in Religious and Educational Centers of Lutsk in the Early Modern Period

**Purpose of article.** The study collects and research information on the musical culture of various religious and educational centers in Lutsk, the capital of Volhynian Voivodeship. **The methodology** of the research applies general scientific objectivity principle, historical and logical, analytical and culturological methods. Such methodological approach allows to disclose the primary centers of religious music in Lutsk, determine their specificity, relationships, and regularity of existence. **Scientific novelty** expands a notion of the musical culture of the religious and educational centers of Lutsk in the XVII-XVIII centuries. **Conclusions.** In the result of research it is found out that in the early 20's of the XVII century the history of the musical culture of Lutsk and Volyn appears in a new light and obtains a new

meaning, now it became a weapon in religious competitions. In the first half of the XVII century, the central struggle was between the Orthodox Fellowship of the True Cross, the last support of the Orthodox citizens of Lutsk, and the local Jesuits. Initially, the choir of Orthodox Fellowship won in this battle, but later the Lutsk Jesuits introduced the instrumental chapel existed in early XVII century. Few musicians sang in the parish church, but they also claimed the expenses that the church itself could not make. The central government in a person of the Volyn Voivode came to help it. A presence of a singer from the local Greek Catholic bishop which is unique on the first third of the XVII century. In the second half of the XVIII century, the most significant religious chapel was maintained by the Dominican monastery where before that usual musical and liturgical practice was held.

**Key words:** polyphony (partes) singing, the choir of the Orthodox Fellowship, Jesuit musical chapel, music in the cathedral, singer of the Greek Catholic bishop, musicians of the Dominican monastery.

Актуальність теми дослідження. Розробка широкої теми «музична історія давньої України» до нині у музикологічному дискурсі знаходиться на етапі зібрання та дослідження матеріалу. Якщо окремі музичні жанри, стилі, явища, процеси і так далі, вивчені глибоко та багатогранно, то спроби структурувати ці знання за історико-географічним принципом поки що з'являлися вкрай рідко і переважно без поліконфесіонального дискурсу. Наше дослідження покликане не лише заповнити прогалини у окремому місті, а й випробувати шлях для аналогічних досліджень щодо інших історичних теренів давньої України.

Мета дослідження. Зібрати та дослідити відомості про музичну культуру різних релігійних та освітніх центрів у столиці Волинського воєводства – Луцьку.

Аналіз досліджень і публікацій. Різні сюжети з історії музичної культури релігійних та освітніх центрів Луцька в Ранньомодерний час неодноразово згадували та досліджували і українські, і польські музикологи. Установчі документи про музичну практику у Луцькому братстві вперше були надруковані ще в останні роки XIX століття [12]. Інформація щодо співаків, вчителів співу, партесних творів та загалом музичної практики у Луцькому братстві міститься у багатьох різних джерелах [1; 2; 3; 4; 8; 11; 15]. Хору та інструментальній капелі Луцького єзуїтського колегіуму присвячена одна частина праці польського дослідника Єжи Кохановича [15]. Інформація про музичну справу у Луцькому кафедральному зосереджена у двох польських дослідженнях [15; 16]. Розлоге джерело про музикантів Луцького домініканського монастиря міститься у роботі українського історика Наталії Сінкевич [14]. Відомість про співака греко-католицького єпископа міститься лише в одному джерелі [2].

Виклад основного матеріалу. *Передумови виникнення Луцького Хрестовоздвиженського братства.* У 1569 році, після укладання Люблінської унії, Волинське воєводство було відірвано від влади і законів Великого князівства Литовського і увійшло до складу Речі Посполитої, як адміністративно-територіальна одиниця Малопольської провінції [7, 610]. Ці події спричинили нові історичні виклики, особливо для місцевих православних мешканців, адже католицька експансія з небаченим до того натиском взялася підпорядковувати їх владі Риму. Вже у 1596 році у Бресті, Луцьким і Володимирським єпископами була підписана унія з Католицькою Церквою. У результаті цієї угоди православні громади Луцька були позбавлені своїх храмів і могли знову їх отримати, лише перейшовши до уніатів [13, 86].

У Луцьку в 1617 році було засновано Хрестовоздвиженське братство. Для легалізації братства його фундатори та члени, православні міщани та шляхта, здійснили кілька важливих кроків. Перший з них – це затвердження братства у 1619 році королем Сигізмундом III Вазою (1566-1632). В цьому документі братчики просять дозволу відновити у Луцьку шпиталь «грецької релігії», повністю знищений під час останньої пожежі в місті. І лише у зв'язку зі зведенням шпиталю братчики отримували дозвіл збудувати церкву та школу [13, 87]. Хитрість вдалася.

За прикладом Львівського Успенського братства Луцьке Хрестовоздвиженське за клопотанням ігумена Чернецького монастиря Ісакія Борискевича (пом. 1641) у 1620 році отримало ставропігію, затверджену Єрусалимським Патріархом Феофаном (бл. 1570-1644), уповноваженим на це Константинопольським патріархом Кирилом Лукарісом (1572-1637). Того ж року Ісакія Борискевича висвятили на єпископа Луцького і Острозького, проте польський король не визнав цього акту. У 1623 році Константинопольський патріарх Кирило Лукаріс підтвердив ставропігію братства на вічні часи [13, 88].

*Уставні документи щодо запровадження партесного співу у Хрестовоздвиженському братстві.* Перші відомості про спів у братській церкві та школі датуються 1624 року і пов'язані із установчими документами організації.

У внутрішньому документі, що регламентував функціонування братського монастиря – «Постанова про гуртожитство в Луцькому Братстві», питання співу винесено в окремий шостий пункт. Тут зазначено, що співаки належать до зовнішнього оздоблення церкви, тобто є прикрасою церкви на рівні із архітектурним оздобленням. Далі вказано, що аби у церкві існував спів, необхідно, щоб ігумен братського монастиря запровадив посаду протопсалта, тобто старшого співака, а також

щоб шкільний вчитель шукав дітей, які мали здібності до співу, і якщо би таких знайшов, то представив міщанам, членам братства. Також вчитель повинен був піклуватися про життя цих хлопців: «Якщо і співаки до зовнішнього церковного оздоблення належать, тоді потребуємо і того, аби ігумен протопсалта, тобто співака старшого, і вчителя шкільного утримував на загальній трапезі, і до інших хлопчиків до співу гідних, по-батьківськи поведився, і якщо такі знайдуться, нам би їх презентував, і з нами, посполитими, про їхнє прожиття піклувався» [12, 39].

Не менш важливою є інформація щодо того, де і коли повинен був звучати цей спів. У наступному, сьомому пункті вищезазначеного документу стверджується, що святкове богослужіння повинно було відбуватися за участі ігумена монастиря, священників та братчиків щонеділі, на Господські свята, а також під час панахид і на молебнях у середу та п'ятницю: «Для поважності церкви Божої та всього нашого братства, адже до внутрішнього та зовнішнього оздоблення церкви належать, і в інших порядних братствах існують, хочемо того і обов'язком робимо, аби щонеділі і на Господські свята ігумен разом із священниками відправляв Божу Літургію, також на головних панахидах і на молебнях у середу та п'ятницю з братчиками та священниками убиратися та відправляти службу повинен» [12, 39].

Про церкву, де повинно було відбуватися Богослужіння, відомо, що її почали будувати ще у 1620 році. Проти цього виступали луцькі католики, які усіяло заважали і навіть подали доповідну луцькому возному старості із формулюванням, що, незважаючи на заборону, міщани продовжують будівництво церкви для «*нovoї секти*» [9, 17]. Проте погрози та застереження католиків наражалися на рішучу та жорстку відповідь православних міщан та дрібних шляхтичів.

Статутні правила були створені не лише для братського монастиря, але й для братської школи. У 13 пункті «*Шкільного порядку*», створеного на основі статуту Львівської братської школи у 1624 році, зазначено, що у суботу учні мають поновлювати знання, отримані протягом тижня, включно із музикою та церковним співом [12, 51]: «В суботу мають поновлювати всі речі, яких навчилися протягом тижня, мають вчити обчислення дати Великодня, місячний цикл, лічбу та рахування, або музики церковний спів» [12, 51].

Про церковний спів згадується і в останньому абзаці «*Шкільного порядку*», де зазначено, що спів є однією з основних навчальних дисциплін: «У словенській школі наука починається: найперше вчать склади літер, потім вчать граматику, одночасно – церковний чин, читання та спів» [12, 51].

У питанні запровадження нового співу під час богослужіння братчики поклалися на грамоту, видану Константинопольським патріархом Кирилом Лукарісом у 1624 році. В 17 пункті грамоти зазначено, що братчики повинні дбати про «*оздоблення*» церкви [12, 39]. А як відомо з попереднього документу, спів належав до оздоблення церкви. Кирило Лукаріс був добре обізнаний зі співочими ініціативами, зокрема, львівських братчиків, адже ще у 1614 році дозволив їм застосовувати гармонічний спів під час богослужіння в присутності міщан та духовенства: «Відповідь Кирила Лукаріса, патріарха Олександрійського, на запропоноване йому запитання: чи варто в церкві в присутності народу та духовенства, які проводять богослужіння славити Господа, гармонічним співом псалмів» [10, 42].

Таким чином, луцькі братчики чи напряму, чи опосередковано у питанні запровадження багатоголосого співу поклалися на приклади інших, старших братств, зокрема, Львова та Вільнюса, де ця практика з'явилася ще в останні десятиліття XVI ст.

*Єлисей Ільковський – перший вчитель партесного співу.* Перше документальне свідчення про особу вчителя співу у братській школі датується 1627 роком. У «*Скарзі монахів Луцьких Братського монастиря...*» від 16 жовтня йдеться про напад єзуїтських бурсаків на братських півчих з ціллю їхнього викрадення. Наглядачем та викладачем братської школи названо Єлисея Ільковського: «наглядач та викладач тієї школи, отець Єлисей Ільковський» [2, 593].

У іншому документі цього часу Єлисея Ільковського вперше названо особистим співаком православного архієпископа Мелетія Смотрицького (бл. 1572-1633). Так його називав сам архієпископ, який на той час був архімандритом Дерманського монастиря. У листі від 2 березня 1628 року до греко-католицького митрополита Йосифа Веляміна Рутського (1574-1637) йдеться про те, що Єлисей Ільковський дізнався від слуг греко-католицького митрополита, що Дерманський архімандрит таємно прийняв унію. Цю звістку Єлисей Ільковський поширив серед монахів монастиря, а сам втік у Луцьк, проте незабаром повернувся під захист свого патрона: «Нещодавно був у великій неласці і переслідуваннях від ченців мого Дерманського монастиря. Довідавшись, що я з вашою Велебністю бачився у Дубно, вони мало не всі від мене розбіглися і по всій Волині розславили. А розповіли про те служки Вашої Велебності моему Єлисею Ільковському, а він розповів іншій братії... Проте, монахи вже до мене з Луцька повернулися, їх там п'ятеро поїхало і між ними той Єлисей співак» [8, 367-368].

Єлисей Ільковський походив з Вільнюса і ще у 1625 році він перебував у столиці Великого князівства Литовського. Проте невдовзі, супроводжуючи свого патрона Мелетія Смотрицького, спочатку прибув до Дерманського монастиря, а згодом і у Луцьк, де щонайменше у 1627 році став викладачем



братської школи. Не виключено, що він міг тут викладати і у 1626 році. Вчителювати йому довелося недовго, адже вже у жовтні 1627 року під час нападу єзуїтів на братську школу Єлисей Ільковський вбив одного з нападників. Про це свідчить документ, складений єзуїтами. Суд присудив за це йому штраф: «від пана Ільківського, який убив бурсака і був покараний судом гривнею» [15, 150].

Очевидно, саме з цих причин Єлисею Ільковському довелося тікати з Луцька до Дермані, шукаючи там притулку та захисту у свого бувшого патрона. Достеменно не відомо, як довго Єлисей Ільковський залишався у монастирі, проте після смерті архімандрита він з'являється у Києві. У 1635 році про нього, як про протопсалта, тобто головного співака Печерської лаври, згадує православний митрополит Петро Могила (1596-1647): «Єлисей монах, протопсалт великої Лаври Печерської Київської» [3, 116].

У наступному уривку цього ж документа зникають будь-які сумніви, що мова йде саме про Єлисея Ільковського. По-перше, його ім'я тут зазначається повністю, а, по-друге, вказано, що Єлисей Ільковський раніше перебував при відступникові Мелетію Смотрицькому у Вільнюсі: «Цьому чуду є самовидець монах Єлисей Ільковський, який тоді був при відступникові у Вільно» [3, 118].

У Києві Єлисей Ільковський перебував близько дванадцяти років, щонайменше до 2 січня 1647 року. Про це свідчить його підпис під документом про обрання нового архімандрита Печерського монастиря, а саме колишнього ігумена православного віленського Свято-Духівського монастиря Йосифа Тризни (пом. 1655/56): «Іеромонах Ієлєсей Ільковський, старець соборний» [4, 340].

Однак невдовзі Єлисей Ільковський за сприянням греко-католицького митрополита Антонія Селяви (1583-1655) переходить до унії і переїжджає до Мінська, де, найпевніше, залишався до 1655 року. Антоній Селява відкрив тут у 1652 році при Василіанському монастирі семінарію і, найпевніше, Єлисей Ільковський став її викладачем. Проте через московсько-польську війну (1654-1667) обидва змушені були тікати з Мінська.

У 1661 році Єлисей Ільковський згадується, як старий монах та регент музики у греко-католицькому Жировицькому монастирі: «серед старих заслужених монахів – Єлисей Ільковський, регент музики» [1, 65].

Помер Єлисей Ільковський у 1669 році у тому-таки Жировицькому монастирі, попередньо записавши гроші на новіціат у Вільносі [11, 54].

Окрім усього іншого, біографія Єлисея Ільковського демонструє шлях поширення партесного співу на русинських землях, а саме з Вільноса до Луцька, а за тим до Києва. Зрештою Київ став одним з найвизначніших центрів цього мистецтва і звідси він поширився по всій Гетьманщині.

*Співаки братської школи та монастиря.* Вперше про співаків Хрестовоздвиженської церкви та Луцького монастиря дізнаємося з того самого документу, з якого вперше дізналися і про Єлисея Ільковського, тобто зі «Скарги монахів Луцьких Братського монастиря...» від 1627 року. Тут зазначається, що ректор та префект Луцького єзуїтського колегіуму замислили силою відібрати кращих півчих з братського хору і тому здійснили збройний напад на школу та монастир. Також, що про співака на ім'я Іванко єзуїти знали вже давно і не раз намагалися намовляннями переманити його до себе: «знаючи віддавна про братського співака Іванка, який коштом, стараннями та працею побожного Луцького братства, для Божої хвали та квітучого церковного оздоблення, з іншими юнаками церкві Божій у співі служив, якого не могли через різні намовляння та старання свої, до себе у церкву Божу пристосувати» [2, 593].

Як бачимо, крім Іванка тут згадується і про «інших юнаків, які служили у співі». Про них йдеться і далі у документі. Примітно, що частина співаків названа добірними: «студенти їхні зі зброєю, кордами, шаблями та сокирами для взяття гвалтом, не лише для того, щоб забрати співака Іванка, дишкантиста, але й інших при ньому добірних співаків з монастиря і зі школи братської» [2, 593].

Таким чином, існують тверді підстави стверджувати, що у 1627 році співоча практика у братській церкві вже була налагодженою справою. Про це свідчить щонайменше два фактори. Перший – це значна кількість співаків, другий – наявність серед них добірних виконавців і третій полягає у тому, що слава про них поширювалася містом і зрештою спричинила збройний напад.

Важливо відзначити, що співаками у братській церкві були не лише учні школи, але й монахи братського монастиря. У документі, що датується тим самим числом, що і попередній, і стосується тих самих подій, дізнаємося про ще одного співака братської церкви – «Жалоба монахів Луцького Братського монастиря про те, що студенти єзуїтського колегіуму схопили на вулиці монастирського півного, шляхтича Михайла Мудринського, силою увели його в свою бурсу і там придали жорстоким знущанням. Покази возного, що засвідчив стан здоров'я Мудринського та ознаки нанесених йому тяжких побоїв» [2, 590-591].

Тут згадано прізвище співака, ще й засвідчено його шляхетський стан. Окрім цього, тут має місце важлива згадка, що шляхтич Мудринський вважався монастирським півчим і церковним служкою. З огляду на цей факт, можна припустити, що частина монастирських півчих, якщо не переважна більшість, були світськими особами, до того ж шляхетського стану. Такий союз міщан та

монахів якнайкраще сприяв легітимізації нового співу серед консервативних кіл православних священиків та ченців. Очевидно, що монахи та інші співаки монастирської частини хору виконували нижні, чоловічі вокальні партії, а учні школи – верхні, дитячі.

З ще одного документу стає зрозумілим, що напад єзуїтів не перервав співочої справи ані у луцькій братській школі, ані у монастирі. Цей документ датується 16 вересня 1639 року і стосується нападу шляхтичів католиків на учнів, які ходили по хатах міщан і збирали подаяння – «Скарга ігумена Луцького монастиря Леонтія Шицика-Залеського про напад шляхтичів Юрія Куликовського та Петра Кресимського на учнів братської школи, коли ті ходили по хатах і співали, збираючи подаяння, і нанесли їм тяжкі поранення з вогнепальної зброї. Свідчення возного»: «це було у самий вечір, то могла бути година або друга до ночі, згідно зі звичаєм жебрали собі на прожиття трохи хліба, ходили співаючи по різних хатах, і вже з місця поверталися до школи і до монастиря... повз тої господи ідучи, перед брамою заспівали, хотіли милостиню отримати» [2, 753-756].

Збереглися прізвища трьох поранених співаків – Павло Подгорський, Василь Грабовський та Олександр Буховецький. Напевно, це найстарший приклад практики співу школярів за милостиню. Про інші подібні приклади відомо лише з середовища Братського монастиря у Києві у другій половині XVII століття.

Партесні твори з братського реєстру книг. Хоча до нашого часу не збереглися партесні твори, що належали Луцькому братству, проте їх існування засвідчено в «Описі документів, книг та різних речей, що належали Луцькому Братству у 1627-1676 роках». Вперше потреба у цьому описі виникла, аби визначити міру шкоди після нападу студентів єзуїтської бурси, коли останні поцували та пошарпали різного роду речі та книги: «По небіжчику Павлу різних залишилося книжок та партесів: два давні п'ятоголосі партеси церковні; три партеси шестоголосі, одні поховальні, а інші малі; давні старі партеси восьмиголосі» [12, 121].

Небіжчиком Павлом, якого тут згадано, може бути друкар та ієромонах Луцького монастиря – Павло Телиця (пом. 1634). Відомо, що у 1625-28 роках він перебував у Луцьку зі своєю пересувною друкарнею [5]. Збереглася «Скарга» Павла Телиці від 1628 року, в якій йдеться про те, що дзвонар Луцького кафедрального костелу зняв з нього клобук, ображав його та розпитував про віросповідання [12, 596-597]. Якщо ці партеси справді належали йому, тоді вони повинні були бути привезені з Вільнюса, адже саме там Павло Телиця розпочинав свою видавничу діяльність.

Якщо ж саме Павло Телиця першим у 1625 році привіз до Луцька партеси, тоді і появу партесного співу у місцевому братстві слід датувати близько 1625 року. Цю дату підтверджує і той факт, що у 1627 році партесний спів вже певний час існував у братській школі і встиг «поколоти очі» та «порізати слух» місцевим єзуїтам.

Зі змісту партесів також можна зробити певні позитивні висновки. Існування «поховальних партесів» цілком суголосно сьомому пункту вищезгаданої «Постанови про гуртожитство в Луцькому Братстві», в якому зазначалося, що у братській церкві повинні відправлятися «панахиди» за участі ігумена та священиків, як це робилося в інших «порядних братствах». Це твердження опосередковано доводить, що «панахидні партеси» могли бути привезені з Вільнюса. Загалом «панахидний спів» був доволі поширеною практикою у католицькому середовищі. Це була прибуткова справа. Зможні фундатори щедро платили за цю процедуру, часто зазначаючи у заповітах, що повинен звучати саме багатоголосий спів. Очевидно, ця практика поширилася і у православних братствах.

*Хор та музична капела у єзуїтському колегіумі.* Перші єзуїти прибули у Луцьк ще у 1604 році, а вже у 1608 році вони заснували тут школу. У 1616 році було засновано бурсу для убогих.

Перші ж відомості про музичну справу у єзуїтському колегіумі з'являються лише у 1620/21 навчальному році, коли обов'язки префекта музики почав виконувати професор граматики Каспер Ланковський [15, 152]. Наступна згадка датується 1627/28 навчальним роком, коли префектом хору став Єжи Лагодовський. Найпевніше, потреба у заснуванні хору виникла у зв'язку з конкуренцією, яку нав'язала єзуїтам братська школа, адже, як зазначалося вище, одна з цілей нападу єзуїтських бурсаків у 1627 році на Луцьке братство полягала у викраденні співаків. Наступного 1628/29 навчального року префектом музики був професор інфіми Альберт Майковський. А у 1631/32 навчальному році знову виникає посада префекта хору, а не музики, обов'язки якого виконував інший професор інфіми – Шимон Ціхович. Наступна згадка про керівника хору датується 1641/42 навчальним роком. В чергове обов'язки магістра хору виконував професор інфіми, цього разу Марцин Віскович.

У 1642 році хроніст колегіуму занотував дорікання місцевого католицького єпископа Анджея Гембіцького (пом. 1654), суть яких полягала у звинуваченні єзуїтів у надмірних розкошах у літургійному вбранні та музиці. Ця надмірність повинна була сприяти залученню до єзуїтського костелу більшої кількості людей: «у 1642 році, що Луцький єпископ дорікав єзуїтам щодо надмірної пишності в літургійному вбранні і музиці, за допомогою яких ченці хотіли залучити людей до свого костелу» [15, 150].

Таким чином, у цьому питанні збігаються настанови як Луцького братства, так і луцьких єзуїтів, які використовували музику для реклами та пропаганди власної віри. Проте ця практика не була винайдена у Луцьку. Наприклад, у 1608 році у Вільнюсі місцеві єзуїти дорікали центральній владі ордену за те, що ті не дозволяють їм розвивати музичну справу, адже протестанти та православні міста серйозно озброїлися цим інструментом і залучають до своїх приходів все більше вірних. В свою чергу, установчі положення Єзуїтського Ордену наголошували на неприпустимості багатоголосої музики у чернечому житті, а візитатори навіть наполягали на поступовому знищенні всіх органів у єзуїтських костелах.

Луцька єзуїтська бурса відновила своє функціонування після Хмельниччини. Відомо, що у 1670 та 1672 роках під час релігійних свят, в публічних урочистостях спільно брали участь єзуїтська та замкова капели [15, 150]. У 1705 році на прохання Острозького єзуїтського колегіуму ректор Луцького колегіуму надіслав до Острогу віолу з власної капели [15, 150]. У 1726 році згадується один з музикантів, який мешкав у бурсі поза мурами колегіуму, який несподівано був «*викрадений дияволом в останній день року*» [15, 150-151].

З цих повідомлень стає зрозуміло, що щонайменше з останньої третини XVII століття єзуїти утримували власну інструментальну музичну капелу. Ця капела функціонувала і у першій третині XVIII століття. Найпевніше, в цей час це був найбільш розвинений музичний колектив принаймні серед релігійних та освітніх закладів як Луцька, так і цілого Волинського воєводства.

Відомо, що у другій половині XVIII століття у колегіумі діяв театр [18, 53]. У 1752 році тут було прийнято «*Шляхецький конвікт*», згідно з положень якого, окремих студентів навчали фехтуванню та танцям [18, 53]. Очевидно, що і для театру, і для танців був необхідний супровід музикантів. Цими музикантами могли бути як учні та викладачі колегіуму, так і міські наймані музиканти.

*Співак Луцького та Острозького єпископа греко-католицької церкви Єремії Почапівського.* Про спів чи музику у греко-католицькій громаді Луцька дотепер нічого не було відомо. Можемо лише здогадуватися, що, як і у Вільнюсі, греко-католики не просто продовжували православну співочу традицію, а й успішно її розвивали. Зрештою, в одному з судових документів пощастило натрапити на свідчення, що стосується особистого співака Луцького та Острозького греко-католицького єпископа Єремії Почапівського (пом. 1637). У «*Скарзі...*» від 1632 року йдеться про те, що єпископ у 1626 році наказав схопити бувшого архімандрита Жидичинського монастиря Мокосія Шибинського та утримувати його у полоні у Віленському Троїцькому монастирі протягом шести років [2, с. 652-656]. Один із тих, кому було доручено схопити та ув'язнити Мокосія Шибинського, був співак єпископа – Василь Долмацький. І хоча це досить бідна у своїй інформативності звістка, проте вона засвідчує практику, про яку відомо лише з джерел другої половини XVII століття. Мається на увазі існування митрополичих співочих капел.

*Музика у кафедральному костелі Святої Трійці.* Костел Святої Трійці – перший кафедральний костел Луцька, побудований ще у 1427 році.

На відміну від єзуїтів у кафедральному костелі Луцька використовували музичний вплив стримано, без тягіння до пишноти та розкошів, в межах звичайного та необхідного порядку. Принаймні саме такого висновку можна дійти зі скупих повідомлень того часу.

Відомо, що у 1604 році у костелі був орган, адже для ремонту цього інструменту з Тучину приїздив органмайстер [16, 111].

У 1630 році кафедральний костел утримував трьох співаків-псалтеристів, яких фундував щойно призначений волинський воєвода Адам Олександр Сангушко (1590-1653) [16, 109]. Найпевніше, музична справа у костелі не сильно змінювалася з плином часу, адже даремно Луцький єпископ Анджей Гембіцький у 1642 році закидав єзуїтам надмірну пишність у музичній практиці. Дорікаючи єзуїтам, єпископ опосередковано характеризував стан музичної справи у власному костелі.

У середині XVIII століття у кафедральному костелі існувала інструментальна капела. Про це нам відомо завдяки біографії відомого співака з Бердичева – Домініка Качковського (1763-1802). У 1770-х роках Домінік Качковський співав дискантом під час богослужінь, під керівництвом капельмейстера кафедрального костелу. Тут Домінік Качковський також вчився грати на скрипці та альті [18, 168-169].

*Музика у домініканському монастирі.* Першим існуючим домініканським монастирем на Волині традиційно вважають луцький. У документах ордену є запис від 1371 року про «*Johannis luc'os (luc'nisios)*», що, найімовірніше, слід трактувати, як запис про настоятеля луцького монастиря [14, 54].

Типовою для католицьких монастирів була і є посада кантора. Цей церковнослужитель навчав літургійного співу та керував ним під час богослужіння. Найдавніші відомості про кантора луцького монастиря датуються 1607 роком. Мова йде про ченця на ім'я Раймунд [6, 97]. Він походив з краківського монастиря [14, 316]. Можливо, його поява у монастирі була пов'язана із запровадженням тут нового типу

літургії. Про це свідчить список церковних книг від 1607 року, де поруч із трьома старими орденськими месалами міститься згадка про Римський (Тридентський) [14, 125].

У 1618 році кантором у монастирі був Регінальд Богашанський [14, 317]. У 1635 році у монастир, в якості співака, був відправлений Григорій Богданович [14, 319]. У 1663 році кантором тут був Бернард Чижевич, у 1669 році – Карл Патерсін, у 1671 році – Чеслав Градецький, у 1674 році – Генрік Прилуський, у 1687 році – Пляцид Пясецький, а у 1701 році – Бенедикт Папроцький [14, 322, 324, 329, 332, 335]. У 1712 році обов'язки кантора виконував Іоан Хреститель Боларський, який помер у 1724 році у Луцьку [14, 336]. У 1767 році кантором був 26-річний Гіацинт Феліксевич [14, 343].

У 1671 році вперше згадано ім'я монастирського органіста – Казимира Гослінського, який був прийнятий з краківського новіціату, а до того він навчався у Римі [14, 327]. У 1687 році органістом був Альбін Гоздовський, а у 1696 році – Кандид Бялецький [14, 332, 335]. У 1767 році функції органіста виконував 42-річний Петро Ченяцький, який походив із міста Язловець Кам'янець-Подільської дієцезії [14, 340, 343]. Не виключено, що поява у монастирі посади органіста була пов'язана із вимогою часу, адже, наприклад, і греко-католики приблизно у цей же час офіційно запровадили в кількох монастирях посаду органіста, незважаючи на те, що використання органу не віталось у монастирському житті, принаймні у першій половині XVII століття.

У 1760 році шляхтич Йозеф Ієронім Богушевський, родич одного з луцьких домініканців, записав відсотки від суми 12000 злотих на утримання музичної капели [14, 277]. Це був успішний проєкт, адже в часи розквіту капела налічувала 38 осіб [14, 213].

Наукова новизна роботи полягає у розширенні знань та уявлень про музичну культуру релігійних та освітніх центрів Луцька у XVII-XVIII століттях зокрема та у Волинському воєводстві І Речі Посполитої загалом.

Висновки. Це дослідження доводить, що релігійна музична практика у Луцьку, столиці Волинського воєводства, була доволі різноманітною. На початку 20-х років XVII століття значення релігійної музики у Луцьку набуває нового значення, тепер вона стала зброєю у релігійних змаганнях. У першій половині XVII століття основна боротьба точилася поміж Хрестовоздвиженським братством, останньою опорою православних лучан, та місцевими єзуїтами. Спочатку у цій битві перемагав братський хор, проте згодом луцькі єзуїти запровадили інструментальну капелу, яка існувала і на початку XVIII століття. Небагато музикантів співало у парафіяльному костелі, проте і вони вимагали витрат, які сам костел не міг забезпечувати. На допомогу прийшла центральна влада в особі волинського воєводи. У середині XVIII століття і у парафіяльному костелі існувала інструментальна капела. Справжньою знахідкою стала інформація про наявність співака у місцевого греко-католицького єпископа, що є унікальною інформацією щодо першої третини XVII століття. У другій половині XVIII століття найбільшу релігійну капелу утримував Домініканський монастир, де до того провадилася звичайна музично-літургійна практика.

#### Література

1. Археографический сборник документов относящихся къ истории Сѣверо-западной Руси, издаваемый при управленіи Виленскаго учебнаго округа. – Вильна, 1900. – Томъ двѣнадцатый. – XLVII+230 с.
2. Архив Юго-Западной России, издаваемый временной комиссией для разбора древних актов, высочайше учрежденною при Киевскомъ, Подольскомъ и Волынскомъ Генераль-Губернаторѣ. Акты о церковно-религіозныхъ отношеніяхъ въ Юго-Западной Руси. – К., 1883. – Часть первая. – Том VI. – 182+938 с.
3. Архив Юго-Западной России, издаваемый временной комиссией для разбора древних актов, состоящей при Киевскомъ, Подольскомъ и Волынскомъ Генераль-Губернаторѣ. Памятники литературной полемики православныхъ южно-русцевъ съ латино-уніатами. – К., 1887. – Часть первая. – Том VII. – XVI+800+II с.
4. Архив Юго-западной России, издаваемый временной комиссией для разбора древних актов, состоящей при Киевскомъ Военномъ, Подольскомъ, Волынскомъ Генераль-Губернаторѣ. Постановленія дворянскихъ провинціальныхъ сеймовъ, въ Югозападной Россіи. – К., 1887. – Часть вторая. – Том I. – LXIV+530 с.
5. Горін С. Історія Чорненського Спасо-Преображенського монастиря / Сергій Горін // Дрогобицький краєзнавчий збірник. – 2008. – Вип. XI-XII. – С. 149-155.
6. Горін С. Луцький домініканський монастир Внебовзяття Богородиці: релігійний авторитет серед місцевого населення та персональний склад ченців (друга половина XVI ст. – перша чверть XVII ст.) / Сергій Горін // Краєзнавство. – 2012. – № 4. – С. 88-99.
7. Енциклопедія історії України: Т. 1 : А-В / Редкол. : В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. – Київ : Наукова думка, 2003. – 688 с.
8. Каялович М. Литовская церковная унія / Михаил Каялович. – С.Пб., 1861. – Том II. – 442 с.
9. Кралюк П. Луцьке Хрестовоздвиженське братство / Петро Кралюк. – Луцьк : Надстир'я, 1996. – 54 с.
10. Крыловский А. Львовское ставропигиальное братство (опытъ церковно-историческаго изслѣдованія) / Амвросій Крыловский. – К., 1904. – XXII+314+230 с.
11. Мицько І. Єлисей Ільковський / Ігор Мицько // Лавра. – 1999. – Ч. 4. – С. 53-54.

12. Памятники, изданные Кіевскою Комиссією для разбора древнихъ актовъ. Изданіе второе, съ дополненіями. – К., 1898. – Т. 1. – 6+616 с.
13. Романова О. Историчні передумови заснування Луцького Хрестовоздвиженського братства як осередку консолідації православ'я на теренах Західної України / Оксана Романова // Волинський Благовісник : богословсько-історичний науковий журнал Волинської Православної Богословської Академії Української Православної Церкви Київського Патріархату. – 2016. – № 4. – С. 85-89.
14. Сінкевич Н. Laudare, praedicare, benedicere : домініканський орден на Волині в кінці XVI – на початку XIX ст. / Наталія Сінкевич. – Київ : Кайрос, 2009. – 408 с.
15. Kochanowicz J. Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych (Materiały) / Jerzy Kochanowicz. – Kraków : Wydawnictwo WAM, 2002. – 269 s.
16. Łyjak Wiktor Z. Kapele w diecezji łuckiej / Wiktor Zygmunt Łyjak // Muzyka : kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. – 1986. – № 3 (122). – S. 101-113.
17. Sowiński W. Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych, kompozytorów, wirtuozów, śpiewaków, instrumencistów, lutnistów, organmistrzów, poetów lirycznych i miłośników sztuki muzycznej, zawierający krótki rys historii muzyki w Polsce, opisanie obrazów cudownych i dawnych instrumentów z muzyką i portretem autora / Wojciech Sowiński. – Paryż, 1874. – 436 s.
18. Wojnicz A. Łuck na Wołyniu : opis historyczno-fizjograficzny / Adam Wojnicz. – Łuck, 1922. – 96 s.

### *References*

1. The archaeological collection of documents related to the history of Northwest Rus', issued under the management of the Vilnius educational district. Vol. 12. (1900). Vilnius [in Middle Polish].
2. The Archive of Southwestern Russia, issued by the Temporary Commission for the Study of Ancient Acts, was approved by the Governor-General of Kyiv, Podilia and Volyn. Acts on Church Relations in Southwestern Rus'. Part 1. Vol. 6. (1883). Kyiv [in Ruthenian].
3. The Archive of Southwestern Russia, issued by the Temporary Commission for the Study of Ancient Acts, was approved by the Governor-General of Kyiv, Podilia and Volyn. Monuments of literary polemics of the Orthodox Southern Ruthenians with the Uniates. Part 1. Vol. 7. (1887). Kyiv [in Ruthenian & Middle Polish].
4. The Archive of Southwestern Russia, issued by the Temporary Commission for the Study of Ancient Acts, was approved by the Governor-General of Kyiv, Podilia and Volyn. Decisions of noble provincial councils in Southwest Russia. Part 2. Vol. 1. (1887). Kyiv [in Ruthenian & Middle Polish].
5. Horin, S. (2008). History of the Chornenskyi Savior Transfiguration Monastery. Drogobych Local History Collection, 11-12, 149-155 [in Ukrainian].
6. Horin, S. (2012). Lutsk Dominican Monastery The Virgin Motherhood: Religious authority among the local population and the personal composition of the monks (the second half of the seventeenth century – the first quarter of the seventeenth century). Regional studies, 4, 88-99 [in Ukrainian].
7. Smoliy, V.A. (Eds.). (2003). The Encyclopedia of Ukrainian History: Vol. 1: A-B. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
8. Kayalovych, M. (1861). Lithuanian Church Union. Vol. 2. (1861). Saint Petersburg [in Russian & Middle Polish].
9. Kralyuk, P. (1996). Lutsk Brotherhood of the Elevation of the Cross. Lutsk: Nadstyr"ya [in Ukrainian].
10. Krylovskyy, A. (1904). Lviv Stauropigion Brotherhood (experience of church-historical research). Kyiv [in Russian].
11. Myts'ko, I. (1999). Yelysey Il'kovskyy. Lavra 4, 53-54 [in Ukrainian].
12. Monuments issued by the Kyiv Commission for the analysis of ancient acts. Second edition with additions. Vol. 1. (1898). Kyiv [in Ruthenian & Middle Polish].
13. Romanova, O. (2016). Historical prerequisites for the founding of the Lutsk Brotherhood of the Elevation of the Cross as a center for the consolidation of Orthodoxy in the territory of Western Ukraine. Volyn Evangelist: Theological and Historical Scientific Journal of the Volyn Orthodox Theological Academy of the Ukrainian Orthodox Church of Kyiv Patriarchate, 4, 85-89 [in Ukrainian].
14. Sinkevych, N. (2009). Laudare, praedicare, benedicere: Dominican Order in Volyn in the late XVI - early XIX century. Kyiv: Kayros [in Ukrainian].
15. Kochanowicz, J. (2002). Słownik geograficzny jezuickich burs muzycznych (Materiały). Kraków: Wydawnictwo WAM [in Polish].
16. Łyjak, Wiktor Z. (1986). Kapele w diecezji łuckiej. Muzyka: kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 3 (122), 101-113 [in Polish].
17. Sowiński, W. (1874). Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych, kompozytorów, wirtuozów, śpiewaków, instrumencistów, lutnistów, organmistrzów, poetów lirycznych i miłośników sztuki muzycznej, zawierający krótki rys historii muzyki w Polsce, opisanie obrazów cudownych i dawnych instrumentów z muzyką i portretem autora. Paryż, [in Polish].
18. Wojnicz, A. (1922). Łuck na Wołyniu : opis historyczno-fizjograficzny. Łuck [in Polish].

*Оганезова-Григоренко Ольга Вадимівна,  
кандидат педагогічних наук, професор,  
професор кафедри сольного співу*

*Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової  
oganezova5olga@gmail.com*

## ІМАНЕНТНІ МОДУСИ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ ЯК СТРУКТУРА ТАЛАНТУ АРТИСТА МЮЗИКЛУ

**Мета статті** – представити структуру таланту артиста мюзиклу як відображення процесу автопоезису у системі. **Методологію** дослідження складає теорія автопоезису, яка припускає використання сучасних когнітивних підходів: від філософського до психологічного, включаючи психологію творчого процесу та психологію музичного мислення. Також використовується жанровий та інтонаційний аналіз професійних творчих алгоритмів артиста мюзиклу, обумовлених специфічними ознаками творчого процесу, притаманними саме жанру мюзиклу. **Наукова новизна** дослідження полягає у обґрунтуванні структури таланту артиста мюзиклу як відображення іманентного змісту автопоезису системи, який має виражену звукоінтонаційну феноменологію. **Висновки.** Структурування таланту через іманентні модули є відображенням музично-інтонаційної специфіки професійного творчого процесу артиста мюзиклу, та надає можливості простежити філогенез музично-інтонаційного резонансу ролі-образу, який здійснюється, якимовне послідовне включення в професійний алгоритм іманентно-музичних модулів – інтонаційного та ритмічного, «завданням» яких є «опредмечення» позасвідомих інтонаційних вражень музично-драматургічної партитури; та професійно-організаційних модулів – аналітичного, архітектонічного та музично-сценічного, «завданням» яких є усвідомлений структурований професійний процес.

**Ключові слова:** талант артиста мюзиклу, іманентні модули таланту, фрактальність, вокально-музичний аспект, пластичний аспект, акторський аспект.

*Оганезова-Григоренко Ольга Вадимівна, кандидат педагогических наук, профессор, профессор кафедры сольного пения Одесской национальной музыкальной академии им. А.В. Неждановой*

### **Имманентные модулы творческого процесса как структура таланта артиста мюзикла**

**Цель статьи** – представить структуру таланта артиста мюзикла как отображение процесса автопоззиса в системе. **Методологию** исследования составляет теория автопоззиса, которая предполагает использование современных когнитивных подходов: от философского до психологического, включая психологию творческого процесса и психологию музыкального мышления. Также используется жанровый и интонационный анализ профессиональных творческих алгоритмов артиста мюзикла, обусловленных специфическими чертами творческого процесса, свойственного именно жанру мюзикла. **Научная новизна** исследования состоит в обосновании структуры таланта артиста мюзикла как отображения имманентного содержания автопоззиса системы, который имеет выраженную звукоинтонационную феноменологию. **Выводы.** Структурирование таланта через имманентные модулы является отображением музыкально-интонационной специфики профессионального творческого процесса артиста мюзикла, и открывает возможности проследить филогенез музыкально-интонационного резонанса роли-образу, который осуществляется как условно последовательное включение в профессиональный алгоритм имманентно-музыкальных модулів – интонационного и ритмического, «задачей» которых является «опредмечивание» бессознательных интонационных впечатлений музыкально-драматургической партитуры; и профессионально-организационных модулів – аналитического, архитектурного и музыкально-сценического, «задачей» которых является сознательный структурированный профессиональный процесс.

**Ключевые слова:** талант артиста мюзикла, имманентные модулы таланта, фрактальность, вокально-музыкальный аспект, пластический аспект, актерский аспект.

*Oganezova-Grigorenko Olga, PhD in Pedagogics, professor, Professor of the Department of Solo Singing, The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

### **Immanent modes of the creative process as a talent structure of an artist of a musical**

**Purpose of Research.** The purpose of the article is to represent the talent structure of an artist of a musical as a mapping of the autopoiesis process in the system. **Methodology.** The methodology of the study is the theory of autopoiesis, which involves the use of modern cognitive approaches: from the philosophical to the psychological, including the psychology of the creative process and the psychology of musical thinking. The genre and intonational analysis of the professional creative algorithms of the artist of the musical is also used, conditioned by the specific

features of the creative process inherent in the genre of the musical. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research consists in justifying the structure of the talent of the artist of the musical as a reflection of the immanent content of the autopoiesis of the system, which possesses expressed sound-intonational phenomenology. **Conclusions.** Structuring of the talent through immanent modes is a reflection of the musical intonation of the professional creative process of the artist of the musical, and opens the possibility to trace phylogenesis of the musical and intonational resonance of the character-image, which is implemented as a conditional sequential inclusion in the professional algorithm of immanently-musical modes – intonational and rhythmic, the «task» of which is «objectification» of the unconscious intonational impressions of the musical and dramaturgical musical score; And professional-organizational modes – analytical, architectonic and musical-stage ones. Their «tasks» are a conscious structured professional process.

**Key words:** talent of the actor of the musical, immanent modes of talent, fractality, vocal-musical aspect, plastic aspect, actor's aspect.

Артист мюзиклу – артист нової формації. Його професійні вміння та жанрове розуміння не обмежуються музичним театром – це поле, розширене за рахунок суміжних театральних та музичних спеціальностей, а саме: драматичний актор, танцюрист, музикант.

Актуальність теми дослідження. Актуальною стає проблема обґрунтування та структуризації творчого алгоритму артиста мюзиклу, його свідомо-позасвідомої сфери, з урахуванням музично-інтонаційної специфіки творчого процесу, притаманного саме артисту мюзиклу. На нашу думку, артист мюзиклу, як жива автопоезна система, організує свою професійну діяльність згідно до біологічних передумов – природного таланту, структура та принципи внутрішніх зв'язків якого відповідають жанрової специфіці саме мюзиклу.

Перефразовуючи К.С. Станіславського, стверджуємо, що «резонанс та акустику для нашого почуття» [3, 366] закладено у музично-драматургічній тканині мюзиклу. Саме цей резонанс душевних струн артиста з музикою викликає потрібне сценічне самопочуття, яке невід'ємне від зовнішнього, фізичного самопочуття [3, 474].

Для кожного артиста на сценічному майданчику важливо знайти вірне творче самопочуття. Артисту мюзиклу допомагає знайти саме цей настрій специфіка його таланту – інтонаційна природа сприйняття інформації. Музика, яка є головним двигуном психічного життя у мюзиклі, заміняє артисту мюзиклу «туалет душі та внутрішню підготовку до ролі» (термін К.С. Станіславського).

Характерною рисою артиста мюзиклу є замість всього акторського технологічного процесу на інтонаційних ресурсах музично-драматичного матеріалу та здатності самого артиста сприймати та використовувати ці ресурси. Інакше, в основі спеціальних здібностей артиста мюзиклу полягає музичний талант.

Д. Кірнарська у своїй науковій монографії «Музичні здібності» пропонує модель структури музичного таланту. Ця філогенетична модель музичного таланту має декілька ступенів, які відображують знизу догори шлях розвитку музичного таланту протягом історії людства:

1. Інтонаційний слух – самий прадавній пласт музичних здібностей, які відображують схильність людини до музичності, «фундамент його здатності розшифровувати зміст музичного послання на відкликатися на нього» [1, 356].

2. Почуття ритму – усвідомлення рефлекторності музичного руху, який формує музичний час, його акцентність та структурованість» [1, 355].

3. Аналітичний слух – усвідомлення точної звуковисотності у музиці, є операційним центром музичного таланту, відповідальним за засвоєння музичної мови» [1, 217].

4. Архітектонічний слух – почуття гармонійності музичного тексту, його розмірності та естетичній цілісності» [1, 356].

5. Музично-продуктивна здатність – власне здатність застосування музичного таланту задля народження художнього продукту у визначеній галузі творчої діяльності [1, 358].

Д. Кірнарська пропонує використання моделі музичного таланту як базової структури для опису інших видів музичної обдарованості. Дотримуючись поради, проаналізуємо структуру таланту артиста мюзиклу.

Мета дослідження – представити структуру таланту артиста мюзиклу як відображення процесу автопоезису в системі.

Наукова новизна – дослідження полягає у обґрунтуванні структури таланту артиста мюзиклу як відображення іманентного змісту автопоезису системи, який має виражену звукоінтонаційну феноменологію.

Виклад основного матеріалу. За основу структури таланту артиста мюзиклу беремо структуру музичного таланту, запропоновану Д. Кірнарською, тому що вважаємо, що автопоезіс артиста мюзиклу має виражену музично-інтонаційну феноменологію, яка зумовлена специфікою жанру, що, у свою чергу, складає особливий синтез мов художньої комунікації – єдність акторського, вокально-музичного та пластичного аспектів. У основі структури таланту артиста мюзиклу лежить музичний талант, тому що «генетичне походження» мов художньої комунікації, їх взаємозв'язок та, власне, сам професійний алгоритм артиста у мюзиклі обумовлює саме музика. Музичну природу сприйняття вражень вважаємо «родовим корінням» всієї структури таланту стосовно артиста мюзиклу.

Акторський, вокально-музичний та пластичний аспекти, обумовлені специфікою жанру, де основою драматургії є музика, «дізнаються» у музичній партитурі та «виражаються» на матеріалі музичної партитури. Пластичний, вокально-музикальний та акторський аспекти таланту артиста мюзиклу «пророщуються» з таланту музичного. Таким чином, описуючи структуру таланту артиста мюзиклу, всі три мови художньої комунікації жанру будемо характеризувати у модусах музичного таланту.

Структура таланту артиста мюзиклу, яка нами представлена, відображає професійний алгоритм роботи над роллю. Кожен модус «висвітлює» наявність органічного природного зв'язку між «комунікативними мовами» мюзиклу.

1. Інтонаційний модус – *це інтонаційний слух* – базовий, архетипний рівень сприйняття почуттєвої інформації.

2. Ритмічний модус – *почуття ритму* – структурування первинної почуттєвої інформації у часі та просторі: Одиниця структури у музичному тексті – розмір та темп, тривалість нот; у драматичному тексті – ритм тексту, змістовні слова та акценти; у пластиці – поза, жест. Ритмічний модус – «поле» переходу від позасвідомих вражень до усвідомленого вибудовування.

3. Аналітичний модус – *аналітичний слух* – «мовна здібність». Це граматики та лексика визначеної художньої мови: для музики – вокально-мовленнєві навички; для акторства – навички роботи над роллю; для пластики – знання «тілом» специфіки хореографічних стилів.

4. Архітектонічний модус – *архітектонічний слух* – гармонізація всіх проявів художньої мови у побудування ролі-образу – акторське амплуа, тембр звука та слова, «забарвлення» жесту.

5. Музично-сценічний модус – *музично-продуктивна здатність* – поставщик готових «будівельних блоків» для визначеного виду діяльності [1,358] – аутоінтерпретація ролі-образу. Це здатність вибудовувати за допомогою звуку, пластики акторські завдання, «другі плани» та інші прояви «життя людського духу» на сценічному майданчику, відобразити розвиток та трансформації ролі-образу протягом вистави. Паростки цього модусу проявляють себе вже на рівні інтонаційного слуху, тому що почуттєва реакція (яка підлягає подальшій аналітичній обробці) зароджується на основі інтонаційного враження, яке «запрограмоване» визначеною психофізичною організацією особистості артиста. Інакше, вже на рівні первинного модусу – інтонаційного, закладається музично-продуктивна здатність як аутоінтерпретація ролі-образу – результат трансформації конкретної особистості конкретного артиста у вигадану роль-образ.

Іманентні модуси таланту, їх послідовне «поглинання» відображає філогенез музично-інтонаційного резонансу ролі-образу. Схематично цей процес можна уявити як модель сонячної системи, у центрі якої інтонаційний модус, далі нашаровується «орбіта» ритмічного модусу, далі, відповідно, аналітичного, архітектонічного, та найбільш багатошарова та всеохватна «орбіта» – музично-сценічний модус. Відцентрова сила цієї «сонячної системи» таланта артиста мюзиклу – це творча домінанта, яка веде артиста від первинних почуттєвих вражень інтонаційного модусу до переживання катарсису у ролі-образі на рівні музично-сценічного модусу. Домінанта «проводить» свого хазяїна-артиста по всьому професійному технологічному циклу, до музично-інтонаційного резонансу ролі-образу. Доцентровою силою системи є інтонаційне враження, як головний первинний матеріал творчого професійного процесу, який може впливати на будь-який модус, навіть самий віддалений. Подібно до павука, який сидить у центрі павутини, інтонаційний модус «відправляє» свої сигнали по всьому «павутинню» творчого процесу. Нема «збурення» у середовищі, якщо нема інтонаційного враження. При цьому, інтонація – засіб передачі почуттєвих змістів від артиста до глядача. Інакше, інтонація – початок творчого процесу та інтонація – її результат, кінцевий «збирач» всієї проробленої роботи. Артист почуття та думки свого героя доповідає глядачеві за допомогою тембрального та пластичного «інтонування» ролі-образу. Цей багатошаровий та багатогранний зв'язок елементів структури таланту артиста мюзиклу є відображенням її синергійності. «Життєздатність» та продуктивність таланту артиста мюзиклу складається, на нашу думку, саме у



здатності до самоорганізації. А ефективність іманентного творчого процесу артиста мюзиклу обумовлюється його психофізичними та психологічними характеристиками.

Структура таланту артиста мюзиклу наділена властивостями фрактальності – самоподібності, масштабної інваріантності, де фрагменти структури повторюються у різних масштабах [2, 221]. Будь-яка точка системи, як фрактал, уміщує в собі властивості всієї системи. На нашу думку, фрактальність найбільш точно описує специфіку творчого процесу, як явища нелінійного, де навіть незначне враження може викликати масштабну дисипацію в системі та повністю її перебудувати. Будь-яка точка системи здатна розкрити всю її структуру в цілому, та, будь-яка точка системи здатна стати початком всього творчого процесу.

Фрактальність таланту артиста мюзиклу відображено у специфіці професійної роботи, де «збурення» на рівні будь-якого модусу таланту може викликати переорієнтацію, переформатування результатів роботи всієї системи, що буде відображено на рівні «комунікативних мов» мюзиклу – у вокально-музичному, пластичному та акторському аспектах. Інакше, артист мюзиклу – жива система, структура таланту якої є відображенням процесу самовибудовування – автопоезису системи.

У вокально-музичному аспекті таланту артиста мюзиклу всі модуси «працюють» подібно музичному таланту. Інтонаційне враження програмує майбутній тембр голосу персонажа. Ритмічне почуття структурує, «усвідомлює» інтонаційне враження за допомогою акцентів, інтуїтивної агогіки вокальної фрази, у музичних артикуляціях «закладається» характер та ритміка мовлення ролі-образу. Аналітичний модус «засвоює» вокальну партію, враховуючи стильові особливості вокальної мови музичної партитури. Також, аналітичний модус «відповідає» за ідентичність вокального та мовленнєвого тембрів персонажу. Архітектонічний модус гармонізує тембр голосу персонажу з його пластикою та акторськими завданнями сцен, «виправдовує» дії персонажа його душевними трансформаціями, які відображуються через тембральні голосові зміни. Музично-сценічний модус «звіряє» вокальним тембром завдання персонажу та зверхзавдання особистості самого артиста, інакше, на цьому етапі, коли роль-образ вже зібрано, окреслено, відбувається «впускання» у роль-образ особистісних установок артиста. У тембрі персонажу «вистрілюють» теперішні особистісні переживання самого артиста, відбувається тембральне «злиття» голосу персонажа та голосу артиста – у тембральній палітрі ролі-образу відображено резонанс ролі та особистості артиста-виконавця.

У пластичному аспекті таланту артиста мюзиклу базовим модусом, аналогічно вокально-музичному, є інтонаційний модус. Задля «народження» руху, пози, жесту необхідно «почувати» характер його звучання, його змістовне наповнення, яке програмує музична інтонація. Почуття ритму у пластичному аспекті таланту, як і у вокально-музичному, є структурованим компонентом, який упорядковує рух у часі та просторі. Аналітичному модусу у пластичному аспекті відповідає володіння «лексикою та граматиною» даного виду діяльності – стильові пластичні навички (від класики до модерну). Архітектонічному модусу у пластичному аспекті відповідає почуття гармонії руху, почуття жесту, почуття пози, вміння гармонізувати, виправдовувати та наповнювати змістом будь-які сполучення рухів, поз та жестів. Музично-сценічний модус у пластичному аспекті таланту артиста мюзиклу виявляє ступінь «розім'ятості» пластичного апарату артиста та його готовності органічно реагувати за допомогою «свої мови» - сполучення руху, пози, жесту – на внутрішній трансформації ролі-образу. Інакше, чи ладне тіло артиста «інтонаційно резонувати» з роллю-образом.

Стосовно акторського аспекту таланту, базовою здатністю вважаємо, також, інтонаційний слух, який, на нашу думку, є гештальтом – збудником акторської природи артиста мюзиклу, яка базується на музичному сприйнятті. Ритмічний модус у акторському аспекті таланту, також як і у пластичному, є упорядкуючим компонентом, який народжує атмосферу сцени, темпоритм вистави, задає швидкість та інтенсивність «дихання» персонажу – структурує почуттєве враження, надає можливості подальшої «обробки» його на рівні професійної дії – самодіалогу свідомості артиста мюзиклу. Аналітичному модусу у акторському аспекті таланту артиста мюзиклу відповідає розробка акторської партитури ролі – аналіз зверх завдань ролі, ідеї твору, змістовного навантаження персонажу, «внутрішнього дійства», відносин з іншими персонажами та ін.. Архітектонічному модусу відповідає гармонізація тембральної та пластичної палітри персонажу з акторським завданням різних сцен та зверхзавданням персонажу у глобальній музичній драматургії вистави, інше кажучи, органічність та виправданість тембральних та пластичних змін персонажу протягом всієї вистави. Крім того, архітектонічний модус «оживляє» структуру вигаданої особистості персонажу особистістю самого артиста. Музично-сценічний модус акторського аспекту таланту артиста мюзиклу виявляється у якості та цілісності народженого ролі-образу. Цей модус таланту відповідає

за виконання артистом ролі, як за аутоінтерпретацію – здатність об'єднати свою душевну конструкцію з душевною конструкцією персонажу у живому теперішньому виконанні. Мова йде не просто про об'єднання, а про взаємне збагачення, взаємне «розквітчення» двох несхожих живих субстанцій – артиста та ролі-образу. Також, як і у попередніх аспектах таланту, музично-сценічний модус у акторському аспекті розкриває ступінь «гармонійного резонансу» ролі та особистості артиста, здатність артиста переживати враження ролі-образу у теперішній момент, як свої особистісні теперішні враження. Інакше, музично-сценічний модус виявляє готовність артиста у виконанні ролі-образу досягти катарсису. Таким чином, мова йде про якість музично-інтонаційного резонансу ролі-образу.

Важливо те, що структура таланту артиста мюзиклу є мультиплікативною (автор ідеї мультиплікативності – Дін Сімонтон), а це означає, що якщо хоча б один компонент дорівнює нулю, всі інші компоненти втрачають свою цінність, вся структура розсипається [1, 23].

Якщо інтонаційний слух артиста не може «збудити» пластичну реакцію, або акторську реакцію, або тембрально-звукову реакцію на музичний матеріал, такий артист не може працювати у жанрі мюзиклу. Талант артиста мюзиклу мультиплікативний, парціальний, народжений з єдиної «корінної здатності» – музично-інтонаційної, яка викликає реакції психофізичного апарату артиста одночасно у трьох аспектах, що є відображенням триєдиної природи художньої мови жанру мюзиклу.

Стосовно структури таланту артиста мюзиклу, базовим модусом – «серцевиною» таланту – є інтонаційний слух. Почуття ритму вже у кожному аспекті таланту проявляє себе згідно своєї технологічної специфіки, але є фактором об'єднання, на базі якого упорядковується у часі та просторі узгоджена «робота» всіх трьох аспектів таланту артиста. Почуття ритму є обов'язковим, самою природою обумовленим «продовженням» інтонаційного слуху. Інтонаційний слух – є джерелом почуттєвих вражень, упорядження цих вражень, спроба їх усвідомлення відображується вже у зовнішніх проявах артистичного апарату. Найбільш органічним, природним засобом «опредмечування» почуттєвої інтонаційної інформації для людини є почуття ритму. Мимовільне підтанцювання та підспівування – є проявом цього феномену. Ритм є «матеріальним» проявом почуттєвого враження.

Ритм є для артиста «упорядником» професійних технологічних дій, параметром порядку жанру мюзиклу. Саме ритм у мюзиклі є цементуючим фактором між музично-драматургічним задумом авторів та його сценічним утіленням, виконаним артистом. Також ритм є пов'язуючою ланкою між аспектами художньої мови мюзиклу саме у технологічному виконавському розумінні. За допомогою єдиного почуття ритмічної пульсації відбувається доведення до загального знаменника всіх «напрацювань» триєдиного прояву художнього мовлення мюзиклу. Ритм у мюзиклі є головним та незмінним «організатором» атмосфери, народженої почуттєвими враженнями. Ритм – це кістяк, навколо якого синхронізуються всі жанрові прояви мюзиклу – спів, акторство, пластика. Інтонаційний слух – джерело визначених почуттєвих вражень, завдяки яким у психофізичному апараті артиста виникає емоційний відгук. Цей стан утілюється у свідомості та створює глибинні рівні емоційної пам'яті артиста. А ритм виступає як «організатор» цих станів. Ритмізація структурує почуттєві враження та робить їх доступними для когнітивної обробки. З вищезазначеного робимо висновок, що інтонаційний модус народжує почуттєві враження, а ритмічний модус їх структурує. Таким чином, у контексті нашого дослідження, почуттєві враження, структуровані ритмом, визначаємо як музичні враження – почуттєвий результат взаємодії інтонаційного слуху та почуття ритму, втілений у глибинах емоційної пам'яті.

Аналітичний та архітектонічний модуси таланту артиста мюзиклу – рівні свідомого професійного алгоритму. Вважаємо, що інтонаційний та ритмічний модуси таланту артиста мюзиклу відображають позасвідому сферу автопоезису (народження ролі-образу), а аналітичний та архітектонічний – вже свідому роботу творчого апарату артиста у рамках професійного алгоритму.

Музично-сценічний модус «відбиває» увесь засвоєний творчим апаратом артиста матеріал попередніх модусів та втілює його на сценічному майданчику «тепер та зараз». Проявити себе цей модус може тільки у артистів, які відбулися як зріла творча індивідуальність, що припускає визначений рівень майстерності та визначений рівень особистісної зрілості. Часто-густо, більшість артистів зупиняються на рівні архітектонічного модусу. Їх виконання на сценічному майданчику «не включає» особистісне теперішнє переживання подій та емоцій персонажа, яке в основі своїй мають теперішнє психофізичний стан артиста. Вони лише виконують професійні дії, «напрацьовані» попередніми модусами, а особисті почуття при цьому «не втрачають». На нашу думку, феномен «акторського штамп» відображає саме цю «професійну недоробку» артиста. Поява «акторських

штампів» тісно пов'язана з можливістю або неможливістю «включення» артистом музично-сценічного модусу у своїй професійній реалізації. Теперішнє переживання чуття ролі-образу (не своїх почуттів, а саме чуття ролі-образу як своїх) повністю виключає «штампи» у акторському мистецтві, тому що переживання, засноване на теперішньому психофізичному стані артиста завжди є унікальним, його ніколи не можна повторити знов. Це вже будуть інші почуття, інший душевний стан, інші барви – інший катарсис. Музично-сценічний модус таланта артиста мюзиклу «відповідає» за теперішнє проживання артистом ролі-образу на сценічному майданчику, вершиною якого є переживання артистичного катарсису.

Своїм проживанням життя ролі-образу артист «перетягує» на свою особистість емоційний досвід ролі-образу. Насичений почуттям, думками, енергією іншої живої субстанції – ролі-образу, артист поєднується зі своїм персонажем у сценічному виконанні – переживанні. У цьому метафізичному процесі артист збагачує *свій* змістовний та почуттєвий досвід. Досягаючи життєвої кульмінації свого героя в проживання ролі-образу на сцені, артист переживає катарсис як герой сюжету, але переживає його своєю нервовою системою. Таким чином, артист переживає артистичний катарсис, провідною рисою якого є розуміння Вищих Змістів, поєднання із Семантичним полем Всесвіту. Інакше досягається артистичний катарсис, який ми характеризуємо як кульмінацію автопоезису (етапу автопоезису) артиста.

Висновки. Структура таланту артиста мюзиклу, в основі своїй має талант музичний саме тому, що іманентний творчий процес артиста мюзиклу має виражену звукоінтонаційну природу. Розглядаючи структуру таланту артиста мюзиклу як відображення його професійного алгоритму, пропонуємо умовний розподіл модусів на іманентно-музичні – інтонаційний та ритмічний модуси, «завданням» яких є «опредмечення» позасвідомих інтонаційних вражень музично-драматургічної партитури; та професійно-організаційні – аналітичний, архітектонічний та музично-сценічний модуси, «завданням» яких є усвідомлений структурований професійний процес.

#### *Література*

1. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности / Д. К. Кирнарская. – М.: Таланты-XXI век, 2004. – 496с.
2. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Основания синергетики: синергетическое мировидение / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. Изд. 3-е, доп. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 256с. (Синергетика: от прошлого к будущему).
3. Станиславский К. С. Работа актера над собой, ч.1: Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1985. – 479с., 1л. портр.

#### *References*

1. Kirnarskaya, D. K. (2004). Psychology of special abilities. Musical abilities. Moscow: Talanty-XXI vek [in Russian].
2. Knyazeva, E. N., & Kurdyumov, S. P. (2010). Fundamentals of Synergetic: synergetic worldview. Moscow: Knizhnyi dom of «LIBROKOM» [in Russian].
3. Stanislavskiy, K. S. (1985). Work of the Actor on Self. Part. 1: Work on Self in the Creative Process of Experience. Diary of a Student. Moscow: Art [in Russian].

*Фурдичко Андрій Орестович,  
кандидат культурології, доцент  
кафедри народнопісенного та хорового мистецтва  
Київського національного університету культури і мистецтв  
akniaz@ukr.net*

## РОЛЬ І МІСЦЕ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРИЗМУ В ХУДОЖНІХ ТВОРАХ КІНЦЯ ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ.

**Мета статті** – висвітлити питання засвоєння народно-пісенних елементів прозовими художніми творами на сучасному етапі літературного процесу та з'ясувати роль і функціональне значення народнопісенних текстів, народних інструментів тощо у художніх творах сучасних письменників, прозаїків, есеїстів кінця ХХ – поч. ХХІ ст. **Методологія** дослідження базується на порівняльному підході в розгляді процесу засвоєння народнопісенних фольклорних елементів художніми творами сучасної української літератури, методу контекстуального аналізу ролі пісенного фольклору в художній прозі новітнього часу. **Наукова новизна** полягає в реалізації першого дослідження функціонування пісенних фольклорних елементів у художній прозі сучасного періоду літературного процесу. **Висновки.** Вагомий внесок у популяризацію народнопісенного жанру серед сучасного читача належить письменникам і їх прозовим творам, своєю чергою, письменники активно використовують тексти народних пісень для створення хронотопу твору. Найбільш часто вживаються у художніх творах новітнього періоду української літератури такі види народнопісенного жанру як історична дума, лірична пісня, пісні календарно-обрядового циклу, співані віншування.

**Ключові слова:** музичний фольклор, пісенний фольклор, пісенні елементи у прозі, функціональне значення фольклорних одиниць, сучасна проза.

*Фурдичко Андрей Орестович, кандидат культурологии, доцент кафедры народнопесенного и хорового искусства Киевского национального университета культуры и искусств*

**Роль и место музыкального фольклоризма в художественных произведениях конца ХХ - начала ХХІ в.**

**Цель статьи** – осветить вопросы усвоения песенных фольклорных элементов прозаическими художественными произведениями на современном этапе литературного процесса и выяснить роль и функциональное значение народных текстов, народных инструментов и т.п. в художественных произведениях современных писателей, прозаиков, конца ХХ – нач. ХХІ в. **Методология исследования** базируется на сравнительном подходе в рассмотрении процесса усвоения песенных фольклорных элементов художественными произведениями современной украинской литературы, метода контекстуального анализа роли песенного фольклора в художественной прозе нового времени. **Научная новизна** заключается в реализации первого исследования функционирования песенных фольклорных элементов в художественной прозе современного периода литературного процесса. **Выводы.** Большой вклад в популяризацию народнопесенного жанра среди современного читателя принадлежит писателям и их прозаическим произведениям, в свою очередь, писатели активно используют тексты народных песен для создания хронотопа произведения. Наиболее часто употребляются в художественных произведениях новейшего периода украинской литературы такие виды народнопесенного жанра как историческая дума, лирическая песня, песни календарно-обрядового цикла, песенные поздравления.

**Ключевые слова:** музыкальный фольклор, песенный фольклор, песенные элементы в прозе, функциональное значение фольклорных единицы, современная проза.

*Furdichko Andriy, PhD in Cultural studies, associate professor of the Department of Handwriting and Choral Art, Kyiv National University of Culture and Arts*

**The role and place of music folklore in the artistic works at the end of XX – the beginning of XXI centuries**

**Purpose of Research.** The purpose of the article is to highlight the issue of the assimilation of folk-song elements in the prose literary works in modern literary process. The task of the article is to clarify the role and functional importance of song texts, music and instruments in samples of the prose genres. **Methodology.** The research methodology is based on a comparative approach in the review process of assimilation of folk-song and musical elements of folk art works of modern Ukrainian literature. The contextual analysis method is also used to find out the role of the folk song in prose of modern times. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the article is the fact that it is the first study of the implementation and functioning of the folk songs and folk music elements in the modern prose literary process.

**Conclusions.** An important contribution to the popularization of folk-song genre belongs to the modern prose writers. They use actively texts of the folk songs to create a work-space. In the art works of modern Ukrainian literature, the writers often use the following types of folk-song genre such as historical duma, lyric folklore song, song of the ritual calendar cycle, sung congratulations.

**Key words:** Ukrainian folk music, Ukrainian folk songs, song elements in prose, the functional significance of folklore samples, modern prose.

Актуальність теми дослідження. На початку XXI ст. роль зразків музичного фольклору в художній літературі набуває нового ціннісного забарвлення в формуванні світоглядних уявлень українців. На фоні актуалізації проблеми українського державного існування вони покликані звертатися до гносеологічних коренів народного мелосу, до змістовного навантаження пісенного фольклору з тим, аби виховувати патріотичні відчуття у молоді. Одночасно посилюється їх проникнення до людей через телебачення, радіо, соціальні мережі, кіно, театр, концертну діяльність аматорських та професійних колективів, фестивалі фольк-музики. Фольклоризм є присутнім в творах популярної музики та сучасних андеграундових гуртів. В цьому контексті художня література має також зіграти свою роль у процесі становлення громадянина незалежної і суверенної України.

Україна на етапі чвертьвікового існування як незалежна держава із-за агресії Російської Федерації стоїть перед серйозним екзистенціальним викликом. Патріотична гуманітарна наука і українська сучасна література зобов'язані сприяти формуванню консолідуючої національної ідеї. Вона має проникати також через шкільні програми у процес виховання патріотизму і жертвовності задля захисту Вітчизни. Для цього в пригоді будуть і героїчні сторінки минулого українського народу, і скарби його культурного надбання. Народнопісенна творчість емоційне є складовою частиною народного духу, незмінним елементом його ментальності. Через музичний фольклор найкраще можна пробудити архетипні уявлення про добро і зло, правду і брехню, любов до свого роду і ненависть до ворогів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На перехресті XX – XXI ст. стилістичні семантико-структурні особливості замовлянь досліджували О. Остроушко, В. Баденкова, антропонімію коломийок – Н. Колесник; лексико-граматичні якості дум – М. Ландер, народної ліричної пісні – Н. Брильова, С. Степанов, Г. Таранюк.

Студії про взаємовпливи музичного фольклору і художньої літератури були оприлюднені в працях таких авторів як А. Гуляк «Контамінації народнопісенного жанру в українській новелі» (основні засоби трансформації та засвоєння фольклорних елементів художньою прозою), С. Соболевська «Український ігровий фольклор та його вплив на розвиток особистості дитини» (пісенний фольклор, переважно календарно-обрядовий, у дитячій літературі), В. Олефір «Відображення фольклорних традицій в українській прозі 30-х років» (аналіз ролі історичних пісень і дум для формування українського історичного роману XX ст.). Однак розгляд функціонального значення музичного фольклору в художніх текстах на значному літературному матеріалі новітнього часу досі не проводилося.

Метою статті є розгляд шляхів та механізмів функціонування елементів музичного фольклору в сучасній прозі, ролі і значення пісенних текстів та народних музичних інструментів у зразках прози різних жанрів. Дослідження проведене на основі понад 30 зразків творів українських письменників періоду незалежності: Ю. Андруховича, Ю. Винничука, О. Забужко, Р. Іванченко, В. Качкана, І. Костири, С. Майданської, М. Матіос, І. Пільгука, І. Роздобудько, В. Рутківського, В. Шевчука, В. Шкляра та ін.

Виклад основного матеріалу. Однією із закономірностей розвитку української літератури є процес проникнення різних фольклорних жанрів у прозові форми. Це в повній мірі відноситься й до народнопісенної творчості. Стосовно малої прози цей процес почався в епоху раннього ренесансу й тривав до XIX, подекуди до кінця XX ст. «Мова йде про принципи освоєння усної народної прози: збереження фольклорного мотиву та прийомів народної пісні й народного погляду на життя» [7, 132]. Відтак у сучасному письменстві пісенні елементи засвоюються художніми творами двома основними шляхами: жанрово-стильовим та предметно-сюжетним.

Жанрово-стильовий шлях передбачає вбирання структури пісенного або музичного тексту прозовим художнім твором або використання окремих жанрових рис задля створення художнього елементу в романі чи повісті.

Яскравим прикладом саме такого вияву фольклорних елементів українського музичного фольклору є повість О. Забужко «Казка про калинову сопілку» (2000 р.) [8], яка за структурою твору більше наближається до балади, аніж до вказаної в назві казки, а «основними механізмами «олітературення» фольклорного першотвору стали психологізм та яскравий авторський стиль» [1, 324]. Рецепція фольклорних

образів та мотивів у літературі ХХІ ст. – одна із провідних тенденцій літературного процесу: від модерного трактування за допомогою образів народнопісенної культури екзистенційного роздвоєння особистості красне письменство поступово рухалося до інтертекстуального конструювання образного світу у літературі останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ ст.

Фольклорні елементи повісті О. Забужко не обмежуються сюжетним переплетенням із казкою «Про дивну сопілку», навпаки – жанровий перебіг твору зачіпає значні пласти українського пісенного фольклору. Мотив покинутості, відсутності дому в обох героїнь знаходимо у коломийці «Ой де тота сопілочка, де тота, де тота, / Що стояла, вігравала, коло мого плота?» (записано у с. Тисменичани Надвірнянського р-ну Івано-Франківської обл.) [14].

Екстремальне, граничне засвоєння фольклорних елементів як маркерів національної приналежності твору, виявляється у підробці мотивів народних пісень. Наприклад у романі Ю. Винничука «Мальва Ланда» (2000 р.) [4, 399] зустріч у лабіринті Бумблякевича з Цитроном відбувається внаслідок почутого мотиву знайомої пісні, яка, насправді, являє собою набір звуків, однак за музичними характеристиками нагадує народну пісню «Коло тину, коло плоту». Екзистенційний розрив при цьому становить сутність творчих відкриттів автора, який не копіює, а інтерпретує народно-пісенні мотиви.

Функція народнопісенних елементів у прозі Ю. Винничука полягає у тому, що та дійсність, із якою конфліктує герой, не змальована а, навпаки – вона винесена за межі текстів – до їхніх джерел, серед яких пісенний фольклор займає не останнє місце. А от фольклорне, сакральне світосприйняття надивовижу цілісне, навіть – це сприйняття замкненого світу. Воно, можна сказати й так перебільшено, – безсмертне, як і годиться для спогадів про дитинство, що напряду пов'язане із колисковою. Народнопісенна образність в цих новелах суперечить реальному стану свідомості персонажа, відтак стає очевиднішим часовий розрив між тим, що є, й тим, що було. Фольклор підкреслює стан екзистенційного розриву персонажа із своїм минулим, який він болісно переживає [5]. Розв'язка оповідання Ю. Винничука «Вікна застиглого часу» (2001 р.) предметно та емоційно зіставляється автором з народною піснею «Гойда, гойда, гойдаша, / Де кобилка, там лоша. / Наїлися лободи, / Поскакали до води. / Гойда, гойда, гойдаша, / Де кобилка, там лоша. / Ми кобилку продамо, / А лошатко зростимо» [23]. Рядком із народної пісні Ю. Винничук завершує оповідання: "Зненацька голос яструба чую над собою і свист його тіла, що протинає повітря, а я біжу зі всіх сил до горіха в надії сховатися у його дуплі, і страх затискає в кліщі моє налякане серце, а яструб ось-ось впаде мені на тім'я, і я пишу точнісінько так, як і тая тваринка, бо вже бачу, що не врятуюся, – дупло в горіхові таке вузьке, і я ніколи не проникну в нього, а моя Ілаялі сміється: "Гойда-гойда-гойда!" [5, 349].

Щодо ролі музичних інструментів у оповіданнях збірки Ю. Винничука «Спалах» (1990 р.), естетична дійсність у цих творах містить елементи народнопісенного світогляду: фольклорні пласти проступають у новелі «Ріжок», в якій музичний інструмент виступає символом ініціації героя, отримання ним права на таємничі знання та права на передачу цих знань [5, 112].

Бачимо генетичне засвоєння фольклорних елементів в подіях і сюжеті прози для дітей. Скажімо, трилогія В. Рутківського «Джури» (2007-2010 рр.), що у 2012 р. була відзначена Шевченківською премією та його роман-трилогія «Сині Води» (2011 р.), у якому відтворена доба після Батієвого спустошення Київської держави, зокрема історична битва під Синіми Водами, композиційно та сюжетно пов'язані з історичною думою та історико-соціальними літературними романсами, близькими за походженням до народних пісень. Романи за сюжетом збігаються із народною піснею запис якої, здійснений О. Амбразяк 1992 р. у с. Олександро-Мар'ївці Петрівського р-ну Кіровоградської обл. від Є. Криворучка, 1906 р. н.: «Розгулялись сині води, / Ніде правди діти, / Іде литвин до водиці / Турка голубити. / Голубити, ласкати, / Домой проводжати (двічі) / Ще й в путь наставляти, / А нас обіймати, / Нову жизнь закликати» [23]. Історичний роман спрямований на патріотичне виховання, на пробудженні інтересу дітей шкільного віку до минувшини свого народу. Для його наближення до сприйняття дитячою читацькою аудиторією, автор вводить в текст уривки народних історичних пісень, які співаються персонажами-козаками.

У В. Шевчука є низка романів, сюжет яких за подіями та настроєм належить пісенному обрядовому фольклору. Наприклад, весільна пісня «Ой ти, кринице, чиста водице» [21] містить імпліцитний сюжет роману В. Шевчука «Дім на горі» (1983), в якому за основу взято нещасливий шлюб внаслідок потаємного, не благословенного батьками одруження. Заміжжя дівчини пов'язане з криницею, водою, по яку має прийти її суджений: «Ой ти, кринице, чиста водице, / Чом рано замерзаш? / – Ой як же мені не замерзати, / Не хочать води брати» [21, 324], а коли криниця використана, а дівчина має виходити заміж, то виникає зворотній ефект – "Дівко Галочко, чом заміж ідеш, / Батенька спокладаєш? ..." [21, 325]. Магічне звернення до води характерне для сакральних обрядодій українців різних регіонів. Зокрема на Житомирщині, де

народився і творив доволі значний період В. Шевчук, і сьогодні побутують любовні заклинання та гадання з використанням води («зоряної» води, непочатої води тощо). Подібний до вищеописаного сюжетний коловорот у романі В. Шевчука та у фольклорних пісенних текстах Житомирщини має, на нашу думку, спільне походження і значення у романі, допомагаючи зробити образи твору архетипними, універсальними, такими, що нагадують стильові рішення Г.Г. Маркеса «Сто років самотності», який також був побудований на фольклорних творах.

У романі Р. Іванченко «Отрута для княгині» (1995) [24, 38–39, 40, 59, 156] народна пісня та історична дума мають сюжетно-організаційну функцію на рівні з фабульними надбудовами оповіді. Загалом у тексті роману представлено понад 20 народних пісень, характерних для центральної України. Серед них такі відомі зразки: «Шов-перейшов місяць на небі...» [24, 40], «На Купайла, Купайла...», «Кладу я кладку через муравку вербову...» [24, 38], весільна пісня «Ой станемо у таночок...» [24, 59], «Ой вінку мій, вінку!» [24, 156]. Усі персонажі Р. Іванченко в романі від простих селян до князівської челяді діють весь час у супроводі народних пісень, що віддзеркалюють рід діяльності, настрої, емоційний стан героїв.

Календарно-обрядові одиниці музичного фольклору мають не менш вагоме значення для сюжетного та семантичного компонентів художніх творів. Скажімо, в художньо-документальній повісті В. Качкана "Соловію, ти мій брате..." (1991 р.) строфа з веснянки символізує повернення героя до малої батьківщини [10, 164]. В. Качкан – письменник, культуролог, громадський діяч, часто вводить у свої художні твори народні пісні, музичні фольклорні твори, образи народних музичних інструментів (наприклад кобзи, ліри) для створення небагатослівного і якісного образного ряду, національного характеру та введення патріотичних мотивів до прозових творів.

У повісті «Пісню снує Черемош» зі збірки І. Пільгука «Дуби шумлять» (1990 р.) [22, 215] рушієм сюжету стає опришківська пісня. «Іноді я заздрю долі нашого запального Дмитра Лизогуба, якого не залишить пісня навіть тоді, коли йтиме на ешафот. Шкода, що гинуть сильні духом, а убогодуха дрібнота пускає свої кволі паростки» [22, 72]. Загалом у романі слово «пісня» або «народна пісня» зустрічається 72 рази. Майже усі випадки прямих чи непрямих цитат з народних ліричних чи жовнірських пісень розкривають психоемоційний стан персонажів.

В історичних творах Р. Іванчука «Вода з каменю» та «Саксаул у пісках» (1982 р.) пісні «Ой я, хлопець молоденький, мушу погибати», «Іде жовнір вулицею, не зайшло ще сонце», «Ой, поїхав Ревуха по морю гуляти» не лише передають хронотоп історичного періоду, де відбувається дія, але й наперед пророкують події сюжету, що підсилює новелістичну схему твору [9, с. 112, 217, 288]. Саме історичні романи Р. Іванчука мобілізували засвоєння фольклорних елементів рекрутських пісень у традицію української модерної прози, що пізніше – на поч. ХХІ ст. – трансформувалася у неомодерністські течії, що також базувалися на фольклорних джерелах, зокрема народнопісенного різновиду.

У триптиху романів донецького письменника І. Костиря «Ненька», «Хата», «Доля» українська жартівлива пісня, т. зв. «примовлянки» (за І. Костирею) відіграють роль фабульного контенту, тобто зображують атмосферу життя шахтарів, лікарів та інших мешканців, що в різні моменти життя співають зразки народно-пісенного здобутку, описаного в романах шахтарського селища. Приміром, у найбільш сучасному романі «Доля», що був виданий по смерті письменника у 2006 р., для опису психологічного стану персонажа Оверка Догада, «тихого та роботящого мужика у Новострітенці», як його означає автор, використовується пісня «Дори, Дори, помідори, / Ми в саду піймали вора» [16, 257]. А стосунки у сім'ях, позначені марнослів'ям і марною втратою часу описані автором за допомогою жартівливої пісні «Ой ти, тещо, ти весела»: «Ой ти, тещо, / Ти весела, / Бери торбу, / Йди на село» [16, 257]. Треба зауважити, що І. Костиря вводив уривки або повні тексти народних пісень та співанок не з градаційною чи сюжетною метою, як це переважно трапляється, коли письменник використовує фольклорну традицію як джерело наповнення та/або декорування твору, а свідомо з метою прищеплювання читачам знання східноукраїнського народнопісенного фольклору, подаючи зразки пісень у жартівливих або ситуативно влучних контекстах. Тим самим письменник підводить читача до думки про автентичність і привабливість української народної пісні для донеччан.

Роман В. Климчука «Рутенія» (2011 р.) містить численні тексти народних пісень, пісень відомих сучасних етно-гуртів та магичних заклинань. Усі народні співані тексти автор використовує зі стилістичною метою: занурення читача в атмосферу автентичного побутування українців у давні часи, коли ще міфологічний світогляд домінував у суспільстві. Загалом у книзі використано такі пісні: «Стоїть яворець тонкий, високий», «Тройзілля в дуброві», «Серед темної, серед ночі...». Виглядаючи ворогів, що могли от-от виринути з-за лісу, дівчата і хлопці співали: «Стоїть яворець тонкий, високий, / Тонкий, високий, а корінь глибокий. / А в коріненьку чорні кунюньки, / А всередині ярі пчівоньки...» [11, 183]. Введено у текст роману також народні музичні інструменти,

роль яких – зброя героя Співа, за яку його спершу символічно заковують у кайдани, а наприкінці твору – позбавляють життя. Отож, кобза, що була зламана символізує смерть героя, адже його пісня передана мовчанню. «Хочу написати пісню, що позбавила б людей страху, але не можу... мені б мою кобзу», - звертається Спів до Білки [11, 292-293], адже при обшуку в нього знайшли кобзу і зламали її. Однак, як не можливо відновити знищений інструмент, так і порушену рівновагу в суспільстві відновити безкровно не вдається: у селищі зчиняється колотнеча і Спів у ній гине. Таким чином, зламана кобза символізує обмеження волі та свободи Співа та мешканців селища.

У романах С. Майданської «Сподіваюсь на тебе», «Діти Ніоби» персонажі поринають у спогади сім'ї та малої батьківщини через народну пісню. «Гой питалася зоря у моря: / Чиї то двори на шклянній горі?» [18, 437]. Перехід зі столиці у селище Виженку здійснюється поза часом та простором, за допомогою заспіваної пісні. Подібним чином використані й інші пісенні твори народного жанру, приміром, у романі «Діти Ніоби», народна пісня «А там у Львові, музики грають...» [18, 222] дозволяє героям твору миттєво переміститися з сірого міста на простори села.

У розмаїтому процесі засвоєння художніми творами народнопісенних елементів можна виділити дві тенденції використання фольклорних мотивів та сюжетів – кітчеві інтерпретації та фольклорні інтертекстуальні зв'язки, за допомогою яких вибудовується цілісний художній світ.

Інтертекстуальні зв'язки фольклорних зразків з художніми творами виявляються найчастіше у міфологізмі, закладеному в історичних піснях чи календарному пісенному фольклорі. Питання своєрідних міфологічних вкраплень у творах саме В. Шевчука вважаємо важливим і неоднозначним, оскільки письменник досить часто вдається до такого «нежиттєподібного» на перший погляд, але глибинного і всеосяжного насправді джерела образності, як народна міфологія. Показовим у цьому плані можна вважати роман-баладу «Дім на горі» (1983 р.) [16, 35], жанрово-композиційна специфіка якого прямо співвідноситься з фольклорно-міфологічною традицією. Через баладу, яка, як і інші жанрові різновиди пісенної епіки, «за типом свідомості тяжіє до світу міфології, проте як явище мистецтва належить літературі» [17, 35], роман взаємодіє з міфом, історичною думою, що формує генетичний спосіб засвоєння народнопісенних елементів.

Протилежним генетичному стає кічевий механізм засвоєння пісенних елементів художнім твором. Може видатися курйозним, однак, характерним прикладом водночас і такого типу засвоєння є «Маруся Чурай» (1979) Л. Костенко. Хоча книга не належить хронологічно до рамок дослідження, естетично і понятійно вона продовжує перебувати в когнітивному полі згаданого питання, адже йдеться про трансцендентний образ Марусі Чураївни. Маруся Чурай (1625–1653) – напівлегендарна українська народна співачка та поетеса часів Хмельниччини, яка, за переказами, жила в м. Полтаві. Їй приписують авторство низки відомих у народі пісень: «Ой не ходи, Грицю», «Котилися вози з гори», «Засвіт встали козаченьки» та ін. Народна пам'ять приписує поетесі авторство близько 20 пісень. Окрім Л. Костенко про силу пісні М. Чурай написав історичну повість М. Чемерис «Засвіт встали козаченьки» (1990 р.), що отримала назву однойменної пісні та схематично передає сюжет останньої. У творі використано понад 16 уривків з різноманітних пісень М. Чурай, пояснюється, як і за яких обставин ці пісні з'явилися. Основне ідейно-семантичне навантаження повісті: рушійна роль народної та ліричної пісні в боротьбі українського народу за свободу.

Натомість в інтерпретації Л. Костенко за допомогою народних пісень Маруся Чурай створює простір гендерного протистояння, що є функціонально незвичним, навіть, чужорідним для пісенного фольклору, і не належить до сатиричного чи гумористичного: «Це щось для дівки, сину, височенько. / Не вірю, щоб складала це вона. / Бо людські, сину, невістки і дочки / співали зроду, сину, і тепер: / «Посіяла огірочки» / та «Натіпала конопель», / «Йшли корови із діброви», / «Нащо мені чорні брови»...» [15, 57]. Поряд із кічевим засвоєнням, у творі проглядається предметно-сюжетна інтерпретація фольклорних джерел, як-от: «І десь в ті дні, несміло, випадково, / хоч я вже й пісню склала не одну, / печаль моя торкнула вперше слово, / як той кобзар торкав свою струну...» [15, 36], адже батько М. Чурай загинув у полоні і став героєм народної думи. Отже, бачимо, що Л. Костенко в романі-поемі «Маруся Чурай» через історико-міфічний образ звертається до джерел пісенного фольклору в жанрових та виражальних засобах поезики, хоча й пише «Пісні мої дівочі, не вселенські. / Співаю так, як вмію по-письменськи» [15, 101], «співає» Чураївна у романі літературні переробки історичних дум та обрядових пісень.

У багатьох сучасних і популярних творах українських прозаїків, іронічний підтекст втрачає нашим народом зв'язку з корінням і родом демонструється за допомогою літературних переробок відомих народних пісень, співанок, історичних дум. Подібний підхід узято за основу «програмової» пісні, на якій базується фабула і сюжетна інтерпретація всього твору І. Роздобудько «Оленіада» (2014 р.). Твір присвячений психологічному аналізу ментальних і соціальних проблем української нації, також спрямований на іронічний аналіз подій нашого сьогодення, а отже – відбувається сюжетна дія завдяки



народній історичній пісні «Ой червоно сонце сходить, червоно заходить» (записано 1960 р. у с. Крушельниця Сколівського р-ну від О.М. та Т.М. Корчинських), на мотив і віршовий розмір якої було написано письменницею модифікований варіант, що можна назвати гумористичним переспівом. Отож, коли «в ефірі залунала пісня Степана Алаверди» [25, 34], то замість козака і дівчини, боротьби за волю постають олень рогоносець та сонце над Сибіром, які співають на слова вказаної народної пісні: «Над Сибіром сонце сходить / І заходить рано... / Проводжав на бій кривавий / Олень отамана. / ... «Ой, мій вірний рогоносець, / Я ж не маю права: / Раптом куля тебе скосить, / На тобі ж – держава!» [25, 34].

У романі І. Роздобудько «Подвійна гра в чотири руки» (2015 р.) використання текстів народно-пісенних жанрів та замовлянь має характер елементів сюжетного перебігу. Деякі з пісенних текстів відіграють винятково важливу роль: вони не лише співаються персонажами, але слугують ключами до нових сюжетних переходів, каталізують рух сюжету твору. Власне, ідеться про олітературений варіант народної ліричної пісні, що у тексті роману має редакцію Яна Гербурта Щасного (відомого суспільно-політичного діяча XVI ст., дипломата, збирача і поціновувача українського пісенного фольклору): «Пастуше, пастуше, / Люблю тя до душі. / А що мені болі, / Скажу ти до волі» [26, 165]. Перші два куплети пісні повторюються наприкінці твору, у розв'язці, напередодні убивства головної героїні Мусі Вандою і пророкують її смерть: «Черодійку маєш, / Рядить їй не знаєш. / Тобі з нею лихо, / Їй з тобов не тихо...» [26, 202].

У романі Ю. Андруховича «Московіада» (1992 р.) розробляється концепція панорамного сприйняття українськості та української культури через призму понятійної наснаженості українського народно-пісенного фонду. «...Хтось забирає від тебе вологу зірку Зореславу, вона теж танцює, а вас при столі тільки двоє - ти і вухатий, котрий на цей раз співає наступну пісню - про полонянку з зеленого лісу, як вона пішла по ягоди, а її вполювали татари, але вона втекла, а потім пішла на річку, і її схопили вражі ляхи, але вона втекла, а потім вийшла заміж за нелюба з бороною, то й досі мучиться...» [3]. Відсторонюючись від псевдокультурного українофільства та від домінуючої російської культури, герої роману Гриць та Хомський відтворюють образи коломийок, що, хоч і не заспівані вголос, проступають на тлі буденності справжнім джерелом творчого натхнення, що в жодному разі не може бути осміяний чи викреслений з ужитку. У цитованій вище частині оповіді очевидно проступає алюзія на коломийку «Через тії рекрутоньки, через вражі ляхи, / Покинемо своє село, підем в гайдамахи» [14].

Масова література зупиняється на порозі стандартного копіювання народно-пісенного мотиву, література висока - розширює горизонти сприйняття фольклорного тексту або мотиву, вона рефлексує над ними і над поставленою у творі проблемою. Скажімо, в оповіданні А. Дністрового «Біла дівчинка» [6, 54] обігрується сюжет народної пісні «Польова нява», де йдеться про надприродну істоту, що являється людям у важкі моменти їх життя, але натомість не визнана ніким і самотня йде по світу. Однак засвоєння фольклорного сюжету в А. Дністрового не виходить за рамки копіювання номінальних частин фольклорного образу.

Окрему групу творів, що перебувають поза схемами часткового засвоєння народно-пісенного і музичного матеріалу, складають романи, що семантично, структурно, сюжетно засновані на народних піснях та ін. музичних і пісенних творах. П. Шекерик-Доників – автор роману «Дідо Іванчік» [30], що був виданий у 2007 р., хоч і написаний за півстоліття до того, повністю побудований на основі народних пісень, співаних замовлянь, календарно-обрядового пісенного фольклору, родинно-обрядових пісень тощо. Привабливість твору для нашого дослідження полягає не тільки у кількості (понад 120 одиниць) зразків народнопісенної спадщини, а в її особливому колориті, що рідко трапляється у мистецьких творах та літературі. Скажімо, обрядові співанки та речетативи – суцільно гуцульські: «Попик светчит паски, гившкав на ні водов, / Єк дождем Іванчікову паску, / Доки еще сонце йде до сходу...» [30, 327]. Цікаво, що в романі фольклорні пісенні елементи перетинаються в єдиному обрядодійстві з християнськими піснями, наприклад, з Великодньої служби. Пісні з весільного обряду виконують сюжетну функцію у творі, а не тільки декоративну: «Треба дати їсти пити сірому бикови, / Єк би дати заспівати любому Йванкови!» [30, 268], – співають жінки, що запрошені на весілля для того, щоб головні персонажі дійства змушені були розпочати обрядодії весілля. Таким чином автор створює також панораму фабульного перебігу в романі життя головного персонажа: від народження, хрестин, іменин, весілля, великоддя і Різдва до похорону і поминального обряду.

Якщо ж у романі П. Шекерика-Дониківа народнопісенна основа яскраво відчувається на текстовому рівні твору, то в романі В. Шкляра «Чорне сонце. Дума про братів азовських» [31] фольклорна музична база роману виявляється на семантично-структурному рівні, що заявлено в самій назві твору. Тобто роман має схематичну структуру народної думи та за настроєм і символікою належить до цього пісенного різновиду, хоч за жанром є романом.

На противагу двом попереднім творам, у романі М. Матіос «Солодка Даруся» (2004 р.) [19] обрамленням твору, предметною основою усього його символічного ряду є музичний інструмент – дримба Івана Цвичка, що має лікувальний ефект для Дарусі, адже містить часточку душі українського народу, що була в Дарусі знищена карколомним впливом НКВД.

Висновки. У 90-х роках ХХ ст. – на поч. ХХІ ст. увагу дослідників частіше привертано питання теорії усної трансмісії, прагматики пісенного та музичного фольклору, розвідки в царині виконавства, їх зв'язку з художньою літературою, що відкрило можливості збагачення методологічної сфери застосування підходів антропології, когнітології, дискурсивного аналізу до студіювання як явищ народно-пісенного мистецтва, так і перетворень у жанрах художніх творів. Попри різний предметний ряд та функціональне значення художньої літератури та пісенного мистецтва, засоби передачі, спільними є виражальні засоби та імажинарний вплив на реципієнта.

Вагомий внесок у популяризацію народнопісенного жанру серед сучасного читача належить письменникам і їх прозовим творам. Треба, однак, зауважити, що, своєю чергою, письменники активно використовують тексти народних пісень для створення хронотопу твору (історико-соціальні романи з етнографічними елементами – В. Климчук, Р. Іванчук, М. Матіос), ефективно розробки сюжету, насичення його деталями та цікавими елементами (неомодерні романи різних жанрів – Ю. Андрухович «Рекреації», «Московіада», Ю. Винничук «Мальва Ланда», С. Майданська «Сподіваюся на тебе», О. Забужко «Сестро, Сестро»), вдалого алегоричного опису персонажів (І. Роздобудько «Гра в чотири руки», І. Костира «Доля»), створення та розвиток ключових елементів художнього твору, заснування сюжету та його алюзійне передбачення (І. Роздобудько «Оленіада», І. Климчук «Рутенія», Р. Іванченко «Отрута для княгині», Р. Іванчука «Вода з каменю»). Найбільш частотно вживаються у художніх творах новітнього періоду української літератури такі види народнопісенного жанру як історична дума, лірична пісня, пісні календарно-обрядового циклу, співані віншування та ін.

Наприкінці ХХ ст. в прозових творах В. Шевчука, В. Шкляра, Ю. Винничука, Л. Костенко, Р. Іванчука пісенні тексти уживалися авторами переважно для підвищення інтересу читача до фольклорних джерел української культури. Відтак, переважно це були історичні пісні і думи, ліричні пісні і балади, рідше пісні жартівливого змісту. Зі здобуттям незалежності вивчення, збирання і популяризація народнопісенної спадщини набуло державної підтримки і пошвидко так, що піднятий із глибин народної творчості пісенний матеріал став не об'єктом охорони, а джерелом творчих ідей і способів вираження прозових творів, яким залюбки скористалися письменники нової генерації: Ю. Андрухович, М. Матіос, Г. Пагутяк, О. Забужко, В. Климчук, С. Майданська та ін. Рівні трансформації пісенних одиниць фольклору в художній прозі ХХІ ст. чимраз глибшають і поширюються з сюжетного плану творів до композиційного, семантичного та символічного.

### Література

1. Агеєва В. Жіночий простір : феміністичний дискурс українського модернізму / В. Агеєва. – К.: Факт, 2008. – 358 с.
2. Агеєва В. Жінка-авторка як інопланетянка. Літературний скандал як проблема рецепції. Казка про нежіночий простір / В. Агеєва. – К., 2003. – 358 с.
3. Андрухович Ю. А. Рекреації: роман / Ю. А. Андрухович. – Електронний ресурс, 1990. – Режим доступу: [http://ukrlit.org/andrukhovych\\_yurii\\_igorovych/rekreatsii](http://ukrlit.org/andrukhovych_yurii_igorovych/rekreatsii).
4. Винничук Ю. Мальва Ланда. Роман / Ю. Винничук. – Львів, 2007. - 428 с.
5. Винничук Ю. П. Спалах: Оповідання, повісті / Ю. П. Винничук. – К.: Радянський письменник, 1990. – 352 с.
6. Декамерон. 10 українських прозаїків останніх десяти років /Уклад. та післямова С. Жадана. – Харків, 2010. – 320 с.
7. Денисюк І.О. Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3-х томах, 4 кн / І. О. Денисюк. – Львів, 2005. – Т. 3: – Фольклористичні дослідження. – 404 с.
8. Забужко О. Казка про калинову сопілку / О. Забужко. – Київ : Факт, 2000. – 84 с.
9. Іванчук Р. Вода з каменю. Саксаул у пісках: збірник / Р. Іванчук. – Харків : «Фоліо», 2008. – 204 с.
10. Качкан В. Світло високого дня. Портрети, есе, художньо-документальні повісті / В. Качкан. – Ужгород : Карпати. –1989, 229 с.
11. Климчук В. Рутенія: роман / В. Климчук. –Харків, 2012. – 373 с.
12. Кобзар 2000 + Нові розділи + Найновіші розділи. Soft: роман. / Брати Капранови. – К.: Гамазин, 2010. - 401 с.
13. Коломийки / Упоряд. В. Гнатюк. – Львів : Наукове Товариство імені Шевченка, 1905. – Том 1. – 302 с.
14. Коломийки / Упоряд. В. Гнатюк. – Львів: Наукове Товариство імені Шевченка, 1905. – Том 2. – 366 с.
15. Костенко Л. Маруся Чурай. Історичний роман у віршах / Л. Костенко. – Київ : Дніпро, 1982. – 136 с.
16. Костира І.С. Вибрані твори у двох томах / І. Костира. – Донецьк, 2006. – Т. 2. – Доля. – 352 с.
17. Лотман Ю.М., Минц Г.Г. Литература и мифология. Труды по знаковым системам / Ю. М. Лотман, Г. Г. Минц. – Тарту : Изд-во Тартусского университета, 1981. – Вып. 13. – 171 с.

18. Майданська С. Сподіваюся на тебе. Романи / С. Майданська. – Київ, 2013. – 576 с.
19. Матіос М. Солодка Даруся. Роман / М. Матіос. – Львів : Піраміда, 2006. – 289 с.
20. Мітосек З. Кінець мімезису? Теорія літератури в Польщі / З. Мітосек. – Антологія текстів. Др. пол. XX – поч. XXI ст. – Київ, 2008. – 310 с.
21. Обрядові пісні Слобожанщини / Упоряд. В.В. Дубравін. – Суми : ВТД "Університетська книга", 2005. – 446 с.
22. Пільгук І. Дуби шумлять. Біографічні повісті / І. Пільгук. – К., 1990. – 572 с.
23. Пісенний вінок: Українські народні пісні / Упоряд. А. Михалко. – Київ : Криниця, 2007. – 400 с.
24. Іванченко Р. Отрута для княгині / Р. Іванченко. – Київ : Спалах, 1995. – 464 с.
25. Роздобудько І. Оленіада / І. Роздобудько. – Харків, 2016. – 222 с.
26. Роздобудько І. Подвійна гра в чотири руки / І. Роздобудько. – Харків, 2015. – 224 с.
27. Українські літні обряди та пісні / Упоряд. А.Ф. Завальнюк. – Вінниця : Нова книга, 2008. – 304 с.
28. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція): монографія / М. Хай. – Київ-Дрогобич, 2007. – 543 с.
29. Черемський К. Традиційне співцтво. Українські співці-музиканти у контексті світової культури : наукове видання / К. Черемський. – Харків : Вид. «Атос», 2008. – 248 с.
30. Шекерик-Доників П. Дідо Іванчик. Роман / П. Шекерик-Доників. – Верховина, 2007. – 495 с.
31. Шкляр В. Чорне сонце. Дума про братів азовських Роман / В. Шкляр. – Харків, 2015. – 304 с.
32. Kononenko N. Ukrainian Ministrels: And the Blind Shall Sing. – Armonk; New York; London, 1998. – 360 p.

### *References*

1. Aheyeva, V. (2008). Women Space: Feminist Discourse of Ukrainian Modernism. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].
2. Aheyeva, V. (2003). Female Author as Alien. The Literary Scandal as a Problem of Reception. Tale About an not Feminine Space. Kyiv [in Ukrainian].
3. Andrukhovych, Yu. A. (1990). Recreations: a novel. Retrieved from [http://ukrlit.org/andrukhovych\\_yurii\\_ihorovych/rekreatsii](http://ukrlit.org/andrukhovych_yurii_ihorovych/rekreatsii) [in Ukrainian].
4. Vynnychuk, Yu. (2007). Malva Landa. Lviv [in Ukrainian].
5. Vynnychuk, Yu. P. (1990). Flash: Stories. Kyiv: Radyanskyy pysmennyk. [in Ukrainian].
6. Dekameron. 10 Ukrainian Writers of the Last Ten Years. (2010). Kharkiv [in Ukrainian].
7. Denysyuk, I. O. (2005). Literary and Folklore Works: in 3 volumes. Lviv. Ch. 3: Folklorystychni doslidzhennya. [in Ukrainian].
8. Zabuzhko, O. (2000). The Tale About Crank Pipe. Kyiv : Fakt [in Ukrainian].
9. Ivanychuk, R. (2008). Water From the Stone. Saksaul in Sand. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
10. Kachkan, V. (1989). High Light of the Day. Portrait, Essays, Fiction-Documentary Tale. Uzhhorod: Karpaty [in Ukrainian].
11. Klymchuk, V. (2012). Ruteniya: the Novel. Kharkiv [in Ukrainian].
12. Kobzar 2000 + New sections 2000 + Latest sections.. Soft: roman. (2010). Kyiv: Hamazyn [in Ukrainian].
13. Hnatyuk, V. (Eds). (1905). Kolomyyky. Vol. 1. Lviv: Naukove Товариство імені Шевченка [in Ukrainian].
14. Hnatyuk, V. (Eds). (1905). Kolomyyky. Vol. 2. Lviv: Naukove Товариство імені Шевченка [in Ukrainian].
15. Kostenko, L. (1982). Marusya Churay. The Historical Novel in Verse. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
16. Kostyra, I. S. (2006). Selected Works in Two Volumes. Donetsk. (Vol. 2.). Dolya [in Ukrainian].
17. Lotman, Yu.M., Mynts, H.H. (1981). Literature and Mythology. Proceedings on Signets Systems. Tartu: Yzd-vo Tartusskoho unyversyteta, 13 [in Russian].
18. Maydanska, S. (2013). Hope for You. Novels. Kyiv [in Ukrainian].
19. Matios, M. (2006). The Sweet Darusya. Novel. Lviv: Piramida [in Ukrainian].
20. Mitosek, Z. (2008). The End of mimesis? Literary Theory in Poland. Dr. pol. KHKH – poch. KHKHI st. Kyiv. [in Ukrainian].
21. Dubravin, V.V. (Eds). (2005). Ritual Songs of Slobozhanshchina. Sumy: VTD "Univrsytet-ska knyha"[in Ukrainian].
22. Pilhuk, I. (1990). The Oaks Noise. Biographical Story. Kyiv [in Ukrainian].
23. Mykhalko A. (Eds). (2007). Song Wreath: Ukrainian Folk Songs. Kyiv: Krynytsya [in Ukrainian].
24. Ivanchenko, R. (1995). The Poison for the Princess. Kyiv: Spalakh [in Ukrainian].
25. Rozdobudko, I. (2016). Oleniada. Kharkiv [in Ukrainian].
26. Rozdobudko, I. (2015). Double Game in Four Hands. Kharkiv [in Ukrainian].
27. Zavalnyuk, A. F. (Eds). (2008). Ukrainian Summer Rituals and Songs. Vinnytsya: Nova knyha [in Ukrainian].
28. Khay, M. (2007). Musical Instrumental Ukrainian Culture (folklore tradition): monograph. Kyiv-Drohobych [in Ukrainian].
29. Cheremskyy, K. (2008). Traditional Singing. Ukrainian Singers-Musicians in the Context of World Culture: Scientific Publications. Kharkiv: Vyd. «Атос» [in Ukrainian].
30. Shekeryk-Donykiv, P. (2007). Dido Yvanchik. Verkhovyna [in Ukrainian].
31. Shklyar, V. (2015). Black Sun. Ballad of Azov Brothers. Kharkiv [in Ukrainian].
32. Kononenko N. Ukrainian Ministrels: And the Blind Shall Sing. Armonk; New York [in English].

УДК:78.036 (477) 071.1 (092) Файнер В. (045)

*Ангеловська Світлана Дмитрівна,  
аспірант Інституту мистецтвознавства,  
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України  
s.angelovskaja@gmail.com*

## СХІДНИЙ І ЗАХІДНИЙ ВЕКТОРИ У ФОРМУВАННІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ ВОЛОДИМИРА ФАЙНЕРА

**Мета роботи** полягає у виявленні індивідуальних рис композиторського стилю Володимира Файнера в його зв'язках з музичними стилями Відродження, Бароко, Класицизму. Пропонується стислий виклад аналізу його циклу «Всенощна в поліфонічному стилі» із 12-ти творів. **Методологічна база** дослідження поєднує суто музикознавчий (музично-теоретичний, структурний) і музично-літургичний методи аналізу музичного матеріалу, що дозволяє розглянути цикл в різних аспектах. **Наукова новизна.** Уперше на теренах українського музикознавства розглядається творчість сучасного харківського церковного композитора В. Файнера, котрий вважає свій цикл Всенощної інспірованим спадщиною Палестрини. **Висновки.** У результаті аналізу особливостей мелодики й багатоголосої фактури творів В. Файнера виявлено, окрім впливу на стиль автора поліфонії західноєвропейських композиторів доби Ренесансу, стильові риси українського хорового концерту, канту, народного співу, окремі прикмети сучасної музичної мови. Висловлено припущення про значну роль еkleктизму в комплексі ознак композиторського стилю В. Файнера.

**Ключові слова:** Всенощна, церковна музика, хоровий концерт, поліфонія, творчість В. Файнера.

*Ангеловская Светлана Дмитриевна, аспирант Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского НАН Украины*

### **Восточный и западный векторы в формировании композиторского стиля Владимира Файнера**

**Цель работы** состоит в выявлении индивидуальных черт композиторского стиля Владимира Файнера в его связях с музыкальными стилями Возрождения, Барокко, Классицизма. Предлагается сжатый анализ его цикла «Всенощная в полифоническом стиле» из 12-ти произведений. **Методологическая база** исследования объединяет сугубо музыковедческий (музыкально-теоретический, структурный) и музыкально-литургический методы анализа музыкального материала, что позволяет рассмотреть цикл в различных аспектах. **Научная новизна.** Впервые в украинском музыковедении рассматривается творчество современного харьковского церковного композитора В. Файнера, который считает свой цикл Всенощного бдения инспирированным наследием Палестрины. **Выводы.** В результате анализа особенностей мелодики и многоголосной фактуры произведений В. Файнера выявлены, кроме влияния на стиль автора полифонии западноевропейских композиторов эпохи Ренессанса, стилевые черты украинского хорового концерта, канта, народного пения, отдельные признаки современного музыкального языка. Выдвинуто предположение о значительной роли еkleктизма в комплексе признаков композиторского стиля В. Файнера.

**Ключевые слова:** Всенощное бдение, церковная музыка, хоровой концерт, полифония, творчество В. Файнера.

*Anhelovska Svitlana, Post-graduate student of the Institute of Art Criticism, Folklore and Ethnology M.T. Rylsky, National Academy of Sciences of Ukraine*

### **Eastern and Western vectors in the formation of Vladimir Fayner composing style**

**Purpose of Article.** The goal of the work is to identify the individual features of the composer style of Vladimir Fayner in the relationships with the musical styles of the Renaissance, Baroque, and Classicism. The research is a summary of the analysis of the composer's cycle «All-night Vigil in polyphonic style» within 12 compositions. **Methodology.** The methodological basis of the study combines purely musicology (musical-theoretical, structural) and musical-liturgical methods of the analysis of the musical material which allows considering the cycle in various aspects. **Scientific novelty.** The work of the contemporary Kharkiv church composer V. Fayner, who believed the own cycle of the All-Nightly Inspired Legacy of Palestrine was firstly researched in the field of Ukrainian musicology. **Conclusions.** As a result of the analysis of peculiarities of melody and polyphonic texture of works by V. Fayner, it was revealed, apart from the influence on the style of the author of polyphony of West European composers of the Renaissance, the stylistic features of the Ukrainian choir concert, the kant, folk singing, and signs of contemporary musical language. The assumption of a significant role of eklecticism in the complex of features of composer style V. Fayner was expressed.

**Key words:** All-night Vigil, church music, choir concert, polyphony, V. Fayner's creativity.

Актуальність теми дослідження. Питання авторського стилю, можливості самовираження особливо актуалізується, якщо мова заходить про церковний спів, адже перед композитором постає нелегке завдання: показати своє музичне бачення літургичного тексту, не виходячи за рамки канону.

Такі рамки, з одного боку, допомагають зберегти традицію богослужбового співу, з іншого – спонукають митців шукати нові способи створення матеріалу, експериментувати та врешті решт знаходити цікаві композиційні рішення. Так, сучасний харківський композитор Володимир Файнер у своїх творчих пошуках вирішив звернутися до музики західних поліфоністів доби Відродження, зокрема Джованні Палестріни. Художній результат цього діалогу вважаємо цікавим і певною мірою ексклюзивним, унаслідок чого й звертаємося до вивчення Файнерівського хорового циклу.

Той факт, що пошук нових композиторських рішень у православній співочій практиці та інтерес музикознавців і композиторів до церковної музики тривають не одне покоління, підтверджує актуальність запропонованої теми.

Мета статті полягає у виявленні специфічного комплексу засобів виразності, задіяного композитором, і визначенні його стилєвих орієнтирів, зокрема, у музиці західноєвропейських поліфоністів.

Наукова новизна. Вперше проведено аналіз Всенічної сучасного харківського композитора В. Файнера, котрий побудував цикл за канонічними нормами східного обряду, натомість у музичному матеріалі свідомо зорієнтувався на зразки західних поліфоністів доби Ренесансу. Окремі знахідки композитора з погляду поєднання елементів різних музичних стилів є цікавим індивідуальним досвідом, котрий може знайти продовження у творчих пошуках сучасних майстрів.

Виклад основного матеріалу. Спробуємо прояснити, що привернуло увагу сучасного українського композитора до творчості ренесансного італійського поліфоніста. Стиль цього видатного композитора протягом віків захоплює, надихає й спонукає замислитися над призначенням і характером духовної музики. Увагу В. Файнера привернули саме безпристрасність, зосередженість на сенсі, а не на власному самовираженні, глибока духовність творів Палестріни. Лише поліфонічна музика, на думку композитора, здатна передати високий рівень духовності церковних піснеспівів. Композитор вбачає в духовному мисленні і духовній музиці етапність поступового сходження: від нижчого рівня – чуттєвого, душевного, до вищого – надчуттєвого, світоспоглядального, що виходить за межі слів та образів. Музична мова Палестріни, поліфонічний стиль передує цьому останньому рівню духовності [10; 3]. Імпонує Файнеру і поліфонія як така: композитор схиляється до думки Танєєва про те, що єдиний спосіб обробки церковної мелодії – це контрапунктична обробка [10; 2].

Від середини ХІХ ст. постать Палестріни привертала увагу російських композиторів і дослідників (Г. А. Ларош, С. І. Танєєв, Ю. М. Холопов [11], Т. М. Ливанова [6], Ю. Євдокимова [4], Т. Н. Дубравська [3,5], В. В. Протопопов [8] та ін.).

Нашого часу музика Палестріни також уникла забуття й, за словами В. Файнера, відроджується в його церковно-співочих композиціях. Якою мірою це вдалося автору, побачимо, проаналізувавши цикл «Всенічна в поліфонічному стилі» (2010), який складається з 12 піснеспівів.

За висловом композитора, «наскрізною темою циклу є символічна комбінація нот «сі – мі – соль – ля» в різних послідовностях і ритмі, яка, залежно від задуму піснеспіву, набуває різних значень: заклик, заглиблення в своє серце, випромінювання світла, сходження по ступенях, або це символ Хреста»<sup>1</sup>. Використання композитором звуковисотної лінії в символічному значенні є типовим явищем у музиці, зокрема, епохи бароко (почасти, це поширено в творчості Й. С. Баха). Окрім того цикл характеризується тональною спорідненістю – половину (6) піснеспівів написано в мі мінорі, 4 – у паралельному соль мажорі, трапляється також ля мінор (2 твори).

Перший псалом «Блажен муж» є попередженням віруючих від помилкових, грішних шляхів життя. В. Файнер склав 2 різних твори на цей текст (у циклі – № 2 й № 3), які, утім, є спорідненими завдяки схожості завершального розділу. Музиці піснеспіву № 2 інтонації висхідних і низхідних кварт пропости та ріспости надають мужнього, непохитного, цілеспрямованого характеру, який відповідає духовному змісту цього псалма. На початку піснеспіву тему викладає канонічний вступ голосів (бас – тенор – сопрано – альт). Протискладання (т. 6) написано на матеріалі 2-ї пропости, яка починається яскраво вираженим основним інтонаційним мотивом циклу: «сі – мі – соль – ля» і в подальшому набуває поступального хвилеподібного руху; у мелодичному розгортанні зберігається опорність на цих звуках (пр.1):

*Приклад 1. Блажен муж №2, основний мотив, 2-а пропоста, партія тенора*



Перша пропоста має в своїй основі ту саму інтонаційну формулу, але завуальовану прохідними звуками, що заповнюють інтервал. Фразова мелодична симетрія сконцентрована тут навколо звуку «мі» – опорного тону, підкресленого ладом мі мінор (мелодичного виду), завершенням є октавний стрибок (пр. 2).

*Приклад 2. Піснеспів «Блажен муж» №2, 1-ша пропоста*

Бла - жен муж, ал - ли - лу - йа,

Протягом піснеспіву більше розробляються в різних голосах мотиви другої ріпости, особливо її першого елемента (сі – мі – соль – ля).

Від слів «Слава Отцю і Сину» (т.30) пропоста й протискладання вже не звучать: фактура наближається до гомофонно-гармонічного складу, хоч у ній і імітуються окремі елементи пропости. Зокрема завдяки проведенню висхідної пощаблевої інтонації (т. 37–38) створюється ефект «відлуння». Під час розвитку матеріалу імітація охоплює тональності ре мажор, соль мажор, до лідійський і виявляється в перетвореннях матеріалу: збільшенні, оберненні; стретному проведенні. У завершенні піснеспіву (т. 40) мелодичну лінію ведуть альти й тенори на фоні витриманого звуку «соль» у сопрано та басі.

На відміну від цього твору, у піснеспіві «Блажен муж» №3 роль сопрано у втіленні тексту є іншою: ця партія вступає лише на «алілуя» й наприкінці, на словах «Слава Отцю і Сину»; натомість основний текст псалма співає чоловічий склад хору, який утворює чотириголосся завдяки *divisi* тенора та баса. У фрагментах «алілуя» (пр. 4) мелодичні лінії більш розгорнуті, яскраво виражена поліфонічна фактура, характерна для епохи Відродження, з хвилеподібним та поступальним рухом

*Приклад 4. Алілуя з піснеспіву «Блажен муж» №3 (т. 8)*

Ал - ли - лу - йа.

нет. Ал - ли - лу - и - а.

нет. Ал - ли - лу - и - а. Ра -

гиб - - нет, по - гиб - нет. Ра -

У силабічних текстових фрагментах переважає інший – гомофонно-гармонічний склад з чітко визначеною акордовою вертикаллю, що характерно для стилю гармонізацій монодії чи хорового концерту. Речитативність надає їм рис псалмодії (пр. 5).

Приклад 5. «Блажен муж» №3, приклад гомофонно-гармонічної фактури

Гос - под - не есть спа - се - ни - е, и на лю - дех Тво - их бла - го - сло - ве - ни - е Тво -

Гос - под - не есть спа - се - ни - е, и на лю - дех Тво - их бла - го - сло - ве - ни - е Тво -

У гімні «Світе тихий», який співають під час Вечірнього входу, знайшло вираження християнське вчення про духовне світло, що просвіщає людину, про Христа – Джерело благодатного світла (Ін. 1, 9). Піснеспів із циклу В. Файнера – світлого, прозорого, піднесеного характеру. Він витриманий у мі мінорі натуральному, що надає звучанню рис архаїки. Вирізняються інтонації слов'янського народного співу. У створенні такого настрою важливу роль відіграє музична тема, яка озвучує 2-й і 3-й рядки поетичного тексту і має в основі головний мотив циклу – тут він ніби набуває значення «випромінювання світла» (переважають верхній і середній регістри). Низхідна квінта з подальшим заповненням вже з перших звуків твору розширює музичний простір. Тема являє собою послідовність трьох плавних хвилеподібних фраз, які мають мелодичну спільність – допоміжний рух (оспівування тону) у кульмінаційному моменті фрази.

Для тропаря недільної вечірні «Богородице Діво, радуйся», присвяченого Діві Марії, обрані почуті Нею найрадісніші слова привітання Архангела Гавриїла. У циклі Файнера це піснеспів світлого, піднесеного настрою, який поєднує стриманість викладу та інтонації слов'янських наспівів. Послідовні канонічні імітації з опорою на прозорі консонанси та діагональна передача імпульсу руху утворюють об'ємну перспективу, народжуючи відчуття розширення простору. В різних голосах ясно прослуховується імітація основного мотиву циклу (сі – мі – соль – ля), а наприкінці кожної з трьох частин утворюється канонічна секвенція з нього.

У «Малому славослов'ї» із циклу утрени простежуються музично-стильові риси канту (власне, кантова фактура): початок кожної з чотирьох фраз проходить терціями на фоні третього голосу. На самому початку композиції надвоє ділиться (*divisi*) партія тенора: її гнучка мелодична лінія рельєфно виділяється на тлі досить статичного басу, який виконує гармонічну функцію. Далі тема проходить у жіночих партіях за тим самим принципом. Антифонний тип побудови вказує на зв'язок із найдавнішою церковно-співацькою практикою; чергування чоловічого й жіночого хорів – на жанр вітчизняного хорового концерту, для якого характерні принципи змагання та діалогічності. Головний мотив циклу, завуальований гнучкою мелодичною лінією, символізує тут сходження по ступенях. Цей принцип побудови інтонації є досить доречним, оскільки може символізувати прихід Бога на землю. Мелодія постійно обертається навколо тоніки «мі», утворюючи ефект ладотональної лаконічності, стійкості основного устою. Протягом всього піснеспіву дотримано тональність ля мінор із VII натуральним щаблем, що характерно для народного й давнього церковного співу, але за контрастом завершальний акорд належить до домінантової функції.

У піснеспіві «Хваліте ім'я Господнє» (поліелей) спостерігаємо і двохоровість, і чергування акордового та поліфонічного складів хору, що унаочнює стильовий еkleктизм у творчості В. Файнера. Побудовано піснеспів у такий спосіб, що утворюється три-п'ятичастинна форма:

<i>Текст</i>	<i>Алілуя</i>	<i>Текст</i>	<i>Алілуя</i>	<i>Текст</i>
<i>I, II Б+I, II Т</i>	<i>tutti</i>	<i>C+A</i>	<i>tutti</i>	<i>A+T(divisi)+B</i>
		<i>(Б+Т – Алілуя)</i>		

Розпочинають композицію чоловічі голоси. Гімнічність, акордовий склад викладу втілюють риси хорового концерту. Далі, на словах «Алілуя» включаються всі голоси і музична тканина набуває поліфонічного складу – голоси переплітаються гнучкими рівноправними мелодичними лініями.

## Приклад 9. «Алілуя» з піснеспіву «Хваліте ім'я Господнє»

6

Ал - ли - лу - и - а,  
 - ли - лу - и - а, ал - ли - лу - йа,  
 Ал - ли - лу - йа, ал -  
 Ал - ли - лу - йа, ал - ли -

У наступній строфі переважають жіночі голоси. Плавність, розспіваність, широта мелодії надають цій частині твору рис народного співу. Основний мотив, з висхідним стрибком на чисту кварту та *divisi* голосу, тут символізує хрест. До речі, у цьому піснеспіві мотив-символ з'являється не тільки в типовому звуковисотному положенні, а й у паралельній мажорній тональності («ре – соль – сі – до»).

Підбиваючи підсумки, відзначимо, що, хоча сам автор і вбачає витoki свого музичного матеріалу в поліфонічному стилі, надаючи першорядне значення творчості Палестріни, можна встановити застосування ним низки композиторських прийомів, типових для пізніших епох і інших конфесійних традицій.

Елементи поліфонії західноєвропейського Відродження, типові для письма багатьох композиторів тієї доби, а не лише для Палестріни, дійсно наявні у фактурі творів із «Всенічної» В. Файнера. Файнер використовує контрапункт, імітацію, комплементарний тип ритміки, мотивну розробку мелодики, «переплетення» голосів, терцієве дублювання мелодії. Теми проходять в різних голосах, трансформуються, утворюють канонічні імітації.

У В. Файнера є й такі елементи музичної мови, що їх у добу Ренесансу використовували в іншому вигляді. Наприклад, дослідники (зокрема Ю. Холопов [11]) відзначали, що в Палестріни ладовість «коливається» між модальною й мажоро-мінорною системами; частіше він використовує п'ять мелодичних ладів (іонійський, дорійський, фрігійський, міксолідійський, еолійський). У В. Файнера ж, навпаки, чітко окреслюється мажоро-мінорна система і виявлено тональності.

Утім, у визначенні стилю композитора всі означені засоби музичної мови не відіграють вирішальної ролі, тому можна вважати, що це окремий стильовий компонент, який не превалює. Посиленим є відчуття композитором радше колориту вертикалі (власне гармонії), ніж горизонталі (поліфонії) при конструюванні музичної тканини. Стале чотириголосся, широко розспівані мелодичні лінії, подекуди – антифонний принцип побудови матеріалу, поліфонія підголоскового типу, іноді – чітко виражена акордова вертикаль, поділ на частини, фактурна й тональна єдність у «Всенощній» наближують музику Файнера до жанру українського хорового концерту доби Класицизму. Тим паче, що елементи поліфонії характерні й для нього.

В. Файнером задіяно ширший спектр стильових прикмет. Так, було виявлено елементи такого жанру напівпрофесійної української духовнопісенної творчості XVII–XVIII ст. як кант, а саме, його найяскравішу ознаку – особливу триголосу фактуру. Слід відзначити й наявність слов'янських інтонацій, широкі розспівані мелодичні лінії, притаманних народному співові. Врешті, спостережено обмежене використання таких прикмет сучасної музичної творчості, як акорди (чи співзвуччя) нетерцієвої структури.

Отже, можна зробити висновок, що в циклі В. Файнера «Всенощна в поліфонічному стилі» виявлено орієнтацію як на традиції церковного співу західних поліфоністів Відродження, так і на стильові набутки вітчизняних співочих традицій Бароко й Класицизму (канту й хорового концерту), народнопісенну кантилену. Фрагментарність виявлення музично-виразових рис дозволяє безпомилково виявити напрям стильового вектору в той чи інший момент звучання, що дозволяє припустити значну роль еkleктизму в церковно-музичній творчості В. Файнера.



**Примітки**

<sup>1</sup>Буклет компакт-диску «В. Файнер Всенощное бдение хор Св.-Покровского монастыря г. Харькова» [Харьков], 2010.

**Література**

1. Афанасий Великий Толкование на псалмы / Афанасий Великий. – М. : Благовест, 2011. – 528 с.
2. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. / Н. О. Герасимова-Персидська. — К. : Музична Україна, 1978. — 181 с.
3. Дубравская Т. Н. Стиль Палестрины в контексте музыкального искусства чинквеченто / Т. Н. Дубравская // Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. – Сб. 33 : Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти. – М. : Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2002. – С. 17-32.
4. Евдокимова Ю. Тематические процессы в мессах Палестрины / Ю. Евдокимова // Теоретические наблюдения над историей музыки : сб. ст. – М., 1978. – С. 78-106.
5. История полифонии : В 7-ми вып. Вып.2-Б. Музыка эпохи Возрождения / Дубравская Т.Н. – М. : Музыка, 1996. – 413с.
6. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник в 2-х тт. – Т. 1 / Т. Ливанова. – М. : Музыка, 1983. – 696 с.
7. Плотникова Н. Ю. К проблеме строгого стиля в русской духовной музыке второй половины XIX века / Н. Ю. Плотникова // Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. – Сб. 33 : Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти. – М. : Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2002. – С. 225-240.
8. Протопопов В. В. Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины / В. В. Протопопов // Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. – Сб. 33 : Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти. – М. : Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского, 2002. – С. 101-132.
9. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. – Лейпциг, 1909, М., 1959. – 361с.
10. Файнер В.М. Полифония как язык духовно-музыкального мышления / Владимир Файнер. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.fainer.com.ua/>
11. Холопов Ю. Н. Категории тональности и лада в музыке Палестрины / Ю. Н. Холопов // Науч. труды МГК им. П. И. Чайковского. – Сб. 33 : Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти. – М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2002. – С. 54-70.
12. K. Jeppesen. Die Dissonanzbehandlung bei Palestrina. – diss., U. of Vienna, 1922.

**References**

1. Afanasy Velikiy (2011). Interpretation of the Psalms. Moscow: Blagovest [in Russian].
2. Gerasimova-Persidska, N. O. (1978) Choral concert in Ukraine in the XVII-XVIII centuries. Kyiv: Muzichna UkraYina [in Ukrainian].
3. Dubravskaya, T. N. (2002) The style of Palestrina in the context of the musical art of Cinquecento. T. N. Dubravskaya (Eds.), Russian book about Palestrina. On the 400th anniversary of the death: Scientific works of the Moscow State Conservatory. P. I. Tchaikovsky. (Vol. 33), (pp. 17-32). Moscow : Mosk. gos. kons. im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
4. Evdokimova Yu. (1978) Thematic Processes in the Masses of Palestrina: Teoreticheskie nablyudeniya nad istoriey muzyki (pp. 78-106) Moscow : Muzyika [in Russian].
5. Dubravskaya, T.N. (Eds.) (1996). History of polyphony: Renaissance Music. Moscow : Muzyika [in Russian].
6. Livanova, T. (1983). History of Western European music until 1789: Uchebnik. Vol. 1. Moscow : Muzyika [in Russian].
7. Plotnikova, N. Yu. (2002). To the problem of strict style in Russian spiritual music of the second half of the XIX century. T. N. Dubravskaya (Eds.), Russian book about Palestrina. On the 400th anniversary of the death: Scientific works of the Moscow State Conservatory. P. I. Tchaikovsky. (Vol. 33), (pp. 225-240). Moscow : Mosk. gos. kons. im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
8. Protopopov, V. V. (2002). The problem of the musical and thematic unity in the Palestrina Masses. T. N. Dubravskaya (Eds.), Russian book about Palestrina. On the 400th anniversary of the death: Scientific works of the Moscow State Conservatory. P. I. Tchaikovsky. (Vol. 33), (pp. 101-132). Moscow : Mosk. gos. kons. im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
9. Taneev, S. I. (1959). A moving counterpoint of strict writing. Moscow : Muzyikalnoe gosudarstvennoe izdatelstvo [in Russian].
10. Fayner, V.M. Polyphony as a language of spiritual and musical thinking. Retrieved from: <http://www.fainer.com.ua/> [in Ukrainian].
11. Holopov, Yu. N. (2002). Categories of key and harmony in the music of Palestrina. T. N. Dubravskaya (Eds.), Russian book about Palestrina. On the 400th anniversary of the death: Scientific works of the Moscow State Conservatory. P. I. Tchaikovsky. (Vol. 33), (pp. 54-70). Moscow : Mosk. gos. kons. im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
12. Jeppesen K. (1922). Die Dissonanzbehandlung bei Palestrina. Candidate's thesis. Vienna [in Austria].

*Бобул Іван Васильович,  
завідувач кафедри естрадного співу  
Київської муніципальної академії  
естрадного та циркового мистецтва  
Konuschenko65@gmail.com*

## ОБРАЗ СУЧАСНОЇ ОСОБИСТОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДНО-ПІСЕННІЙ ТВОРЧОСТІ

**Мета** роботи постає як визначення когнітивно-стильових чинників жанрового розвитку сучасної української естрадної пісні, розкриття її домінантних художньо-сміслових ознак. **Методологія** дослідження утворюється шляхом поєднання когнітологічного мистецтвознавчого та жанрово-стильового музикознавчого підходів на основі психології культури як актуальної гуманітарної дисципліни. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні своєрідності творчої позиції виконавця естрадних пісень як стильової, що експлікує цілісне пізнавальне відношення, є провідником образних узагальнень та потребує класифікаційних номінативних визначень. **Висновки.** Розкриття тенденцій змістового розвитку сучасної української естрадної пісні дозволяє стверджувати її важливе значення в процесі естетичного упорядкування повсякденності, зокрема, її здатність виявляти позитивні комунікативні функції звичаєвих емоцій, переживань, уявлень, надавати їм нових когнітивних якостей та ментальної єдності.

**Ключові слова:** сучасна особистість, когнітивний стиль, сучасна українська естрадна пісня, естрадний спів, естрадно-вокальна інтерпретація, естрадно-пісенний образ.

*Бобул Іван Васильович, заведуючий кафедрою естрадного півня Київської муніципальної академії естрадного и циркового искусства*

### Образ современной личности в украинском эстрадно-песенном творчестве

**Цель работы** выступает как определение когнитивно-стилевых факторов жанрового развития современной украинской эстрадной песни, раскрытие ее доминантных художественно-смысловых признаков. **Методология исследования** образуется путем объединения когнитологического искусствоведческого и жанрово-стилевого музыковедческого подходов на основе психологии культуры как актуальной гуманитарной дисциплины. **Научная новизна работы** заключается в выявлении своеобразия творческой позиции исполнителя эстрадных песен как стилевой, что эксплицирует целостное познавательное отношение, является проводником образных обобщений и требует классификационных номинативных определений. **Выводы.** Раскрытие тенденций содержательного развития современной украинской эстрадной песни позволяет утверждать ее важное значение в процессе эстетического упорядочения повседневности, в частности, ее способность проявлять положительные коммуникативные функции обыденных эмоций, переживаний, представлений, наделять их новыми когнитивными качествами и ментальным единством.

**Ключевые слова:** современная личность, когнитивный стиль, современная украинская эстрадная песня, эстрадное пение, эстрадно-вокальная интерпретация, эстрадно-песенный образ.

*Bobul Ivan, the Head of the Department of the Variety Singing, Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts*

### The image of modern personality in the ukrainian pop song art

**Purpose of Research.** The purposes of the article are to define the cognitive and stylistic factors of the genre development of the modern Ukrainian pop song and highlight its dominant artistic and semantic features. **Methodology.** The methodology of the research is formed by combining cognitive art and genre and stylistic musicology approaches, based on Psychology of Culture as the actual humanitarian discipline. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the work is an attempt to define the uniqueness of the creative position of the performer of variety songs as a stylistic one, which explicates a holistic cognitive relation. It is the compiler of figurative generalizations and requires the classification nominative definitions. **Conclusions.** The highlighting of trends of the contemporary Ukrainian pop song development allows us to tell about its importance in the process of aesthetic features of everyday life, its ability to identify positive communicative functions of customary emotions, experiences, representations and to give new cognitive qualities and mental unity.

**Key words:** modern personality, cognitive style, modern Ukrainian pop song, pop singing, pop-vocal interpretation, pop and song image.

Актуальність теми дослідження. Відзначаючи нові соціокультурні обсяги та комунікативні завдання естрадно-виконавського мистецтва в музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття, треба, перш за все, виділити значення його музичних форм, взагалі процесу музикалізації як естетизації повсякденного середовища засобами музичного діяння та впливу. Стосовно нього, у свою чергу, виділяється своєю

актуальністю питання про особистісні чинники, тобто про ціннісну роль особистості у створенні та трансляції музично-культурного артефакту, в оновленій організації музично-смыслового простору та, його засобами, життєвого світу культури. Явище взаємодії людини та культурної повсякденності як основного і найбільш широкого топосу людської екзистенції привертає увагу саме як фундаментальне буттєве, попри достатньо справедливі судження про його мінливість, суперечливість та нез'ясованість. Відтак гостро актуальною залишається у царині гуманітарного знання проблема співвідносин людини з навколишнім світом у вимірі звичаєвого часу як водночас індивідуалізованого та усупільненого, афективно зумовленого та прагматично скерованого, зайнятого та вільного. Вона розкривається як проблема вдосконалення пізнання та упредметнення людських відносин з часом у плінній повсякденності – у відправній життєвій реальності.

Аналіз досліджень і публікацій. Дану проблему розробляли, як досить прямо, так і опосередковано С. Аверінцев, Г. Гадамер, О. Лосев, Е. Фромм [1; 3; 5; 13]; із залученням до категорії художньо часу та музичної форми часу – Г. Орлов, О. Самойленко, В. Суханцева [8; 10; 11]. Але жодна з концепцій ще не торкалася питань розвитку та діяння естрадно-пісенної творчості, хоча саме дана форма мистецького спілкування здатна задовольняти потребу найширшого кола реципієнтів в образі взірцевої особистості, спроможної переорганізувати час та надати йому нові ціннісні глибини, особистості, що водночас була б зрозумілою та знайомою, з іншого – відкривала собою недоступні у реальному фізично-етичному часі смислові траєкторії життя.

Тому мета роботи постає як визначення когнітивно-стильових чинників жанрового розвитку сучасної української естрадної пісні, розкриття її домінантних художньо-смыслових ознак.

Виклад основного матеріалу. *Основний зміст* даної статті звернений до вивчення стильових чинників спільної музичної історії, котра створюється щоденно та є невід'ємною від досвіду звичайної «пересічної» людини, разом з цим, зумовлена прагненням цієї людини здійснитись над буденністю та відчутти, пережити «смысл життя».

Перш за все, спробуємо з'ясувати, чим зумовлюється феномен «зірки» масової, тобто пов'язаної з повсякденним життєвим світом та контамінацією у ньому індивідуальних людських потреб й мотивацій, музичної культури. Адже «зірка» – це завжди виконавець (виконавиця), який не лише уособлює привабливі та бажані зовнішні риси, а й означає можливість іншого – яскравого «до зірковості» – буття, тому дарує яскраве та особливе за інтенсивністю емоційне враження. Інакше кажучи, «зірки» *створюються ставленням до них*, формуються з певного когнітивного контенту, котрий виникає в процесі та внаслідок сумісного сприйняття музично-концертної вистави – презентації важливої суспільної ідеї, що найкраще втілюється художньо-метафоричним (символічним) музично-поетичним шляхом. Причому в поняття поетичності вкладається подвійне значення: це і образне перетворення, що вивіщує та ідеалізує, вводить до ілюзорної художньої реальності, і поетичне використання слова, словесної форми, яке дозволяє відкривати нові образні можливості цього слова.

Двома загальними, тобто завжди властивих людям планами свідомості є розум і воля, за визначенням історичної психології та теорії мислення, причому розум націлений на загальні потреби пізнання, а воля – на індивідуально-особистісні шляхи їх задоволення, таким шляхом – досягнення нового історичного рівня «спілкування і спадкоємства» (В. Ключевський). Таким чином зазначаються і два способи вираження творчої сили людської особистості, як і дозволяють засвідчувати її унікальність, визнавати неповторність «образу людини» та її індивідуальної волі. Тільки особистісно визначена та визнана людина постає дієвим учасником історичного процесу, що починається зі звичаєвого досвіду та веде до відкриття у ньому ціннісних реалій культури.

Пізнання *поетики творчої реалізації особистості*, яка відповідає її прагненню висловити загальні потреби людського життя, надає нових якостей самооцінці суб'єкту, який пізнає та здійснює засобами мистецької співпричетності власні потреби в естетичному задоволенні. Останнє ототожнюється зі своїм живим предметним прецедентом – виконавцем, який активізує живу людську співпричетність, інтерес до індивідуальної людської долі; дозволяє «вічним смыслам» просвічувати крізь «шари» індивідуалізовано розрізнених життєвих реалій.

Таким чином музикант-виконавець, створюючи образ піднесеної ідеалізованої особистості, постає і свого роду автором художньо-комунікативної ситуації та викликаних нею почуттів, переживань. Він сам сягає височини «вічного смыслу», завойовує горизонти культури та омасовленої людської свідомості вже в цій якості. Водночас посилюється значення художньо (музично) створених ним образів, ідей, тем, виразових прийомів, тобто усього мовного часопростору, здатного входити до галузі культурних артефактів, брати участь в розвитку і зміцненні сім'юсфери культури.

«Зірки» естрадно-пісенної творчості – це, перш за все, саме співаки, тобто музиканти-виконавці, творчість яких перевершує значення окремої еґо-концепції, виявляє підпорядкування окремого індивідуального буття творчій енергії загальнозначущих смыслів. Відтак виконавець стає більшим за власну

творчу діяльність, стає суспільно значущою особистістю, яка викликає інтерес сама по собі, як успішне упредметнення вищого уявлення про призначення людського життя у протистоянні невинному часу.

Н. Мельникова зауважувала, що актуалізація музичного твору в його виконанні фактично забезпечує авторство музиканта-інтерпретатора по відношенню до «озвученому тексту музичної культури»; виконавське мистецтво здатне виконувати «сольну партію» в смислового континуумі культури, стає «історичним візерунком на покриві ноосфери» [7]. Даний автор взагалі вважала за належне розглядати музичне виконавство як культуротворчий феномен, з чим не можна не погодитись. Але це примушує з особливою прискіпливістю підходити до стильових аспектів даного виконавства та поглиблювати категоріальні характеристики стилю, як чинника та показника мислення, у тому числі, мислення музично-поетичними образами.

Стильове мислення в естрадній вокальній музиці, як і в будь-якій іншій мистецькій сфері, але з *якісно іншими* знаковими позиціями, є інтерпретативним процесом. Явище інтерпретативного стилю притаманне усім жанровим формам музичної творчості, хоча до сьогодні висувалося переважно у зв'язку з академічною професійною традицією. Зокрема, дослідження О. Потоцької дозволило встановити, що піаністичне виконання стає художньо-комунікативним актом тому, що має стильовий зміст, зумовлений, з одного боку, стилем культури, стильовими настановами певного напряму мистецтва, запитамі національної школи, а з іншого – особливостями психологічної організації свідомості музиканта-виконавця, його приналежністю до певного психологічного типу, котрий розкривається, перш за все, як тип – спосіб мислення, у цілісному розумінні останнього. Специфіка музично-артистичної діяльності кожного окремого виконавця визначається передусім його «звичками мислити» тобто відчувати, переживати, експлікувати це переживання в певній знаковій формі, налаштовувати дану знакову форму на визначену образну модель [9].

Коли Н. Корихалова зазначає, що інтерпретація музичного твору передбачає перетин проявів особистості виконавця та «об'єктивних умов» становлення і сприйняття, номінування музичних стилів, то вона має на увазі, що до предмету інтерпретації входить і особистість виконавця, але не поза мистецьких умов, так би мовити, з епіцентру повсякденності, а в художньому перетворенні, як певний інтенціональний інструмент, що визначає спроможність та якісний склад сигніфікації [4]. Недарма О. Потоцька підкреслює, що творчо-виконавська інтерпретація є системою спеціальних художньо-розумових дій, вищим ступенем пізнання та усвідомлення реальності, пропонує називати інтерпретативним мисленням певний (високий) рівень музично-виконавського мислення, яке, в свою чергу, виступає різновидом мислення художнього. Специфіка ж художнього мислення проявляється в тому, що відтворюваний ним предметний зміст є переформатуванням реальної дійсності, існує в динаміці як корінний рисі художнього діяння [9, 67].

Інтерпретативне мислення спрямоване до представлення певного стилю світосприйняття, недарма М. Арановський зауважував, що «вищою і кінцевою метою будь-якого художнього твору є передача ставлення до навколишнього світу» [2, 121], а виконавська творчість, як і композиторська, передбачає створення завершеної композиції, тобто хронотопічної послідовності виразових прийомів, що моделюють певний тип відношень до дійсності (як зовнішньої, так і внутрішньої психологічної), містить систему ідей, комплекс емоцій, чуттєвих ознак зовнішнього світу.

М. Арановський використовує поняття «екстрамузичного стимулу», що повинне вказувати на складові поетики – причин та завдань, способів творчості, насамперед заради унаочнення – упредметнення людської уяви як головної складової діяльності творчої свідомості. А згідно з теорією В. Медушевського, джерелом музичного мислення є особливий логос життя, здатний вести до краси смислового пізнання, «до осягнення істини в формі краси», тобто до пізнання за допомогою розуміння, коли світоглядний смисл виявляє свою нескінченність, водночас постає у певній кінцевій формі [6, 27]. Підкреслимо значення того факту, що когнітологи в пошуках номінативних визначень стилю (стилів) мислення (В. Селіванов, М. Холодна) [11; 14–15] звертаються саме *до життя*, тобто до повсякденної картині світу, орієнтуються на пізнавально-комунікативні процеси, пов'язані з психологічною діяльністю повсякденної особистості у звичаєвих умовах та контекстах.

Підкріпити та творчо організувати буденний контент людського життя шляхом перебудови оцінних механізмів так званої звичаєвої свідомості – головний вектор естрадно-пісенного діяння як цілісного художнього процесу. Своєрідність даного процесу не дозволяє безпосередньо переносити, запозичуючи, розроблену когнітологами термінологію у галузь естрадно-вокального виконавства без істотних корекцій, хоча деякі із запропонованих понять відповідають тим процесуальним явищам, котрі виявляє концертно-філармонічна вокальна естрада.

Так, М. Холодна пропонує поняття когнітивно-афективного стилю і знаходить такі його різновиди, як раціональний, емпіричний чуттєво-сенсорний, метафоричний, асоціативно-символічний, виділяючи такі критерії, як перевірка «надійності» власного образу дійсності з точки

зору його логічній обґрунтованості, ясного раціонального мислення, аналізу і синтезу ідей; установка на перевірку образу дійсності з урахуванням чуттєво-сенсорних вражень і безпосереднього спостереження – особливого просторового «сканування»; установка на перевірку образу дійсності на основі інтуїції і особистого асоціативно-символічного досвіду – особлива швидкість ідей. Вона також відокремлює поняття когнітивного досвіду як формування ментальних структур, що забезпечують сприйняття, зберігання і впорядкування інформації, сприяючи тим самим відтворенню її в свідомості суб'єкта. Когнітивний досвід представлений ментальними структурами, способами кодування інформації, когнітивними схемами, семантичними структурами і, нарешті, понятійними структурами як результат інтеграції базових механізмів переробки інформації [14, 110 і далі].

За сукупністю своїх дослідницьких позицій М. Холодна приходить до висновку, що інтелектуальний розвиток людини передбачає стильову організацію на різних рівнях його свідомості і з подальшою інтеграцією всіх стильових рівнів і форм, всього ментального досвіду. Саме шляхом інтеграції формується особистісний пізнавальний стиль, котрий передбачає такі номінації, як прагматичний, ідеалістичний, аналітичний, синтетичний, деякі інші, які можуть бути адаптовані в контексті музично-виконавської творчості.

У галузі естрадно-пісенної творчості, що базується на двох головних складових – специфічно поданому поетичному слові та музично-виразових синтагмах, котрі походять з узагальненого музичного словника побутової музичної мови (засвідчують існування даного типу музичної мови та його важливість) – визначальним інтегративним началом видається мистецький національний логос – притаманні історичній етнокультурній традиції способи світовідчуття та художнього увиразнення пріоритетних смислів. Загальною для поетичного та музичного текстів закономірністю стає підйом словесної та музично-мотивної риторики та рівня символізації, завдяки оживленню у виконавській формі, поверненню засобами музичного звучання словесній формулі безпосередності усної вербалізації, а таким шляхом – облагороджування цієї форми звичаєвого спілкування.

З іншого боку, при всій узагальненості та умовності, внаслідок відволікання – абстрагування змісту словесного тексту, він (словесний текст) є необхідним засобом семантичної конкретизації та адресації музичного інтонування й супроводжуючих його фактурно-гармонічних прийомів.

Пісенний текст, тим більше текст пісенного шлягера, спирається на визначене коло художньо-естетичних топонімів, які включені до сталих стилістичних фігур; так виникає подвійна канонізація мовленнєвих засобів (на рівні смислу та на рівні форми), що пронизує всі шари твору: словесний, музичний, метакогнітивний екстрамовний, тобто ідеаційний смисловий.

Аналіз текстів пісень, що утворюють репертуар сучасного естрадного співака, який дотримується провідного національно-стильового напрямку розвитку даної жанрової галузі, свідчить про те, що в плані семантичної репрезентації вони спрямовані до моделювання позитивних, але складних, часто амбівалентних емоційних станів, надаючи переживанню естетичної вагомості та збільшеності. Тут переважаючими є переживання кохання (любов як всезагальний символ осмисленості людського життя), ставлення до природи як співчуваючого начала та дзеркала людських стосунків (пори року як метафори вікової динаміки людського існування, мінливості та характерних ознак кожного «часового поясу» життя), образ близької людини, що може ставати відчуженим (пошук альтер-его як завжди незавершений), серце, душа, поєднані з вірою (переживання долі та протистояння їй), предметні ознаки рідної країни, Дім як місце проживання рідного народу, Батьківщина, у тому числі рідна мова, як словесна, так і музична (стан піднесення від переживання співпричетності до рідної людської спільноти та її історії), ідея добра та добродійності як головного способу прояву людяності (стан розчулення та ювіляції, кульмінаційні фази розвитку пісенної національної поезики), д. і.

Так, в поетичному тексті пісні «Ріка життя (слова В. Кришенка, музика В. Домшинського, знаходиться в репертуарі І. Бобула) знаходимо віддалене порівняння ночі та минулого, що вже вкрито темрявою часу, плину життя та води, що схожі бистротою течії, радості від споглядання світу та теперішнього самовідчуття і неясної печалі, тривоги за майбутнє; образ молитви рідної землі, що підтримує та піднімає «до небес» героя пісні; етичний заклик «радість не кінчається», «треба жити»

*Вийду на побачення – ніч як благодать,  
А за тим, що втрачено, нащо жалкувать?  
Я почну, як мовиться, просто із нуля,  
Подивлюсь як молиться до небес земля.  
Нащо нам печалиться, голову хилить?  
Радість не кінчається, значить треба жити,  
Вийду за околицю, обізвусь здаля,  
Подивлюсь як молиться до небес земля.*

*Приспів:*

*Ой життя ріка, ой бистрінь вода,  
Хай душа завжди буде молода,  
А те, що бентежило, брало за живе  
Хай з водою в безвість і відпливе.  
Ой життя ріка, ой бистрінь вода,  
І тривоги звук – це ще не біда,  
А те, що любилося, вітру не віддам,  
Може доля, доленька посміхнеться нам.*

Текст пісні засвідчує, що пісенне мистецтво, ініційоване масово-популярними жанровими формами, розвиває особливу групу упредметнених художніх емоцій у їх відповідності образним константам національно-стильової картини світу. Тому воно має специфікований когнітивний стиль, який відповідає завданням категоризації мовної свідомості, як суспільної, так і особистісної. Відомо, що у сучасній психології когнітивні стилі розглядаються як параметри активного прояву саме індивідуальної свідомості, але в омасовлених жанрових формах завдання когнітивної індивідуалізації замінюється на потребу відтворення значущих «розумних» соціальних емоцій, оволодіння якими стає необхідним етапом освоєння емоційно-психологічних стратегій культурного спілкування. Генеральною емоцією даної пісні, що упредметнена у її метро-ритмічній музичній формі, буде ствердження радості життя як активного впорядкованого руху. Тому у мелосі переважатиме моторне начало, а повторність ритмоформул, з наростанням загальної динаміки від початку до кінця твору, закріплює ефект вивільнення душевної енергії та розкриття свідомості для переживання радості буття.

У драматичній, з елементами трагедійності, пісні «Помирає скрипаль» (слова В. Вознюка, музика М. Гаденка) концепція також розкривається переважно музичними, у тому числі – музично-виконавськими вокальними засобами. Розвинена патетична емоція з поступовим зростанням кульмінаційних напружень у вокальному голосі відповідає, у цілому, змісту поетичного тексту:

*Помирає скрипаль, а до рук його тулиться скрипка,  
Дотикається рук та німіють скорботно вони,  
Мов не бачить ніхто, що смичок перетруджений випав  
І що журиється скрипка, чотири печальних струни*

*Приспів:*

*Дайте голосу їй, бо вона й дружина й родина,  
Все, що втратив скрипаль, і все те, що здобув у житті,  
Бо витає над ним його співу пора лебедина,  
А без нього не міг і в найтяжчій своїй самоті.  
Дайте голосу їй, бо прощається скрипка журливо,  
І прихилить крило передчасно посивіла даль.  
Дайте голосу їй, хай залишиться музики диво,  
Може легшою буде вже остання для нього печаль  
(повтор приспіву).*

Мелодійна організація вокальної партії основана на широкій кантилені, що ллється хвилеподібно та кожного разу сягаючи нової вершини, а силабічна артикуляція дозволяє вносити особливу декламаційну рельєфність у малюнок музичної фрази. Момент відходу у вічність скрипаля підкреслюється хоральним звучанням, створюючи таким чином алюзію до широкої традиції піднесено-релігійного хорового співу. Завершується звучання пісні напів-співом – напів-промовлянням, тобто своєрідним естрадним «шпрыхштимме», на ключовій фразі (також певному етичному девізі твору) «Помирає скрипаль... Але музика його вічна...» Таким чином, використовується відомі в академічній музиці прийоми передачі стану катарсису, причому особливого типу естетичного очищення, притаманного саме популярному жанру, котрий потребує зрозумілості та дохідливості – випсаного, почутого та відчутого, роз'ясненого. Тому і загальний емоційний стан, що відтворюється виконавцем, відзначений особливою кларитивністю – підкресленою відкритістю, щирістю.

Отже, естрадна пісня здатна укріпляти свідомість слухача стосовно різних життєвих ситуацій, «і в радості, і в горі», відкриває рівну значущість, рівноцінність усіх людських почуттів, збагачених колективним життєвим досвідом, тобто допомагає підвищувати рівень та якість життєздатності як соціально-смиислового феномена.

Наукова новизна роботи полягає у виявленні своєрідності творчої позиції виконавця естрадних пісень як стильової, що експлікує цілісне пізнавальне відношення, є провідником образних узагальнень та потребує класифікаційних номінативних визначень.

Висновки. Розкриття тенденцій змістового розвитку сучасної української естрадної пісні дозволяє стверджувати її важливе значення в процесі естетичного упорядкування повсякденності, зокрема, її здатність виявляти позитивні комунікативні функції звичаєвих емоцій, переживань, уявлень, надавати їм нових когнітивних якостей та ментальної єдності.

Таким чином, дістаємося висновку, що тенденції жанрово-стильового розвитку сучасної української естрадної пісні взаємозумовлені з процесом естетичного упорядкування людської свідомості; цей процес є необхідною частиною сьогоденної національної культурно-історичної практики, підкреслює важливість її мистецьких складових.

### *Література*

1. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // С. Аверинцев. Софія-Логос. Словник. К.: Дух і Літера, 1999. – С. 214–243.
2. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: [сб. статей ; сост. и ред. М. Арановский]. М. : Музыка, 1974. – С. 90–128.
3. Гадамер Х.Г. Актуальность прекрасного: [Пер.с нем. Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова]. М.: Прогресс, 1998. – 368 с.
4. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л. : Музыка, 1979. – 208 с.
5. Лосев А. Музыка как предмет логики // А. Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. – С. 405–602.
6. Медушевский В. Музыкальное мышление и логос жизни // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: [сб. статей]. К.: Музична Україна, 1989. – С. 18–27.
7. Мельникова Н. Фортепианное исполнительское искусство как культуротворческий феномен : дисс.... докт. искусствоведения ; спец. : 17.00.02 – музыкальное искусство / Наталия Ивановна Мельникова. Новосибирск, 2002. – 307 с.
8. Орлов Г. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. Вып. 1. М.: Всесоюзное изд-во Советский композитор, 1972. – С. 358-394.
9. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації : дис.... канд. мистецтвознавства ; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2012. – 239 с.
10. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. – 244 с.
11. Селиванов В. Когнитивный стиль // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. Электронный ресурс ; режим доступа : [http://epistemology\\_of\\_science.academic.ru/318](http://epistemology_of_science.academic.ru/318)
12. Суханцева В.К. Категория времени в музыкальной культуре. К.: Лыбидь, 1990. – 184 с.
13. Фромм Э. Человек для себя. – М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2006. – 352 с.
14. Холодная М. Когнитивные стили. О природе индивидуального ума. СПб. : Питер, 2004. – 196 с.
15. Холодная М. Психология интеллекта : Парадоксы исследования ; [изд 2-е, перераб.]. СПб. : Питер, 2002. – 272 с.

### *References*

1. Averintsev, S. (1999). To Clarify the Meaning of the Inscription above the End of the Central Apse of Sophia of Kyiv. Kyiv: Dukh i Litera [in Russian].
2. Aranovsky, M. (1974). Thinking, Language, Semantics. Problems of Musical Thinking. ( pp. 90–128). Moscow: Musyka [in Russian].
3. Gadamer, H.-G. (1998). The Relevance of the Beautiful. (B. Bessonov, Trans.). Moscow: Progress [in Russian].
4. Koryhalova, N. (1979). Interpretation of Music. Theoretical Problems of Musical Performance and Critical Analysis of Their Development in Modern Bourgeois Aesthetics. Leningrad: Musyka [in Russian].
5. Losev, A. (1995). Music as a Subject of Logic. Form. Style. Expression. (pp. 405–602). Moscow: Mysl' [in Russian].
6. Medushevsky, V. (1989). Musical Thinking and Logos of Life. Musical Thinking: Essence, Categories, Aspects of Research. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Russian].
7. Melnikova, N. (2002). Piano Performing Art as a Cultural Phenomenon. Candidate's thesis. Novosibirsk [in Russian].
8. Orlov, G. (1972). Time and Space of Music. Problemy of Musikalnoi nauki, 1. Moscow [in Russian].
9. Pototska, O. (2012). Style Typology of Piano-Performing Interpretation. Candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].
10. Samoylenko, A. (2002). Musicology and Methodology of Humanitarian Knowledge. The Problem of Dialogue. Odessa: Astroprint [in Russian].
11. Selivanov, V. (2017). Cognitive Style. Encyclopedia of Epistemology and Philosophy of Science. Retrieved from: [http://epistemology\\_of\\_science.academic.ru/318](http://epistemology_of_science.academic.ru/318) [in Russian].
12. Suhantseva, V. (1990). The Category of Time in Musical Culture. Kyiv.: Lybid [in Russian].
13. Fromm, E. (2006). Man for himself. Moscow: AST [in Russian].
14. Kholodnaya, M. (2004). Cognitive Styles. On the Nature of the Individual Mind. St. Petersburg: Peter [in Russian].
15. Kholodnaya, M. (2<sup>nd</sup> ed.). (2002). Psychology of the Intellect: The Paradoxes of Research. St. Petersburg: Peter [in Russian].

УДК 78.071.2 "1939-1947"

*Гайдичук Олена Степанівна,  
аспірант кафедри естрадного виконавства  
Національної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв,  
артистка-вокалістка комунального  
концертного закладу культури  
«Академічний камерний хор "Хреціатик"»  
olenkamar@gmail.com*

## ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ БАНДУРИСТА ЯРОСЛАВА БАБУНЯКА В 1939-1947 РОКАХ: ОСНОВНІ ПЕРІОДИ

**Мета роботи.** У дослідженні систематизовано відомості про Я. Бабуняка як бандуриста, висвітлено основні періоди його творчої діяльності на ниві кобзарського виконавства за 1939-1947 роки. **Методологія дослідження** полягає у порівняльному аналізі існуючих відомостей про Я. Бабуняка у друкованих джерелах із спогадами учасників ансамблів, створених ним, та матеріалами архіву родини Бабуняків. **Наукова новизна** полягає в тому, що це перша спроба дослідження відомостей про Я. Бабуняка як бандуриста на основі найдостовірніших джерел; спростування опублікованих переказів, помилок та узагальнене виведення найточнішої інформації про його діяльність досліджуваного відрізка часу. **Висновки.** Ярослав Бабуняк – не тільки відомий хоровий диригент, співак, але й бандурист, який зробив великий внесок у розвиток національної культури в Україні та на теренах західної української діаспори. Його діяльність як бандуриста за 1939-1947 роки можна хронологічно поділити на чотири періоди, де Я. Бабуняк проявив себе як здібний учень, талановитий виконавець, умілий аранжувальник і вимогливий педагог. Я. Бабуняк брав активну участь в культурно-музичному житті на батьківщині. Перебуваючи в дивізії «Галичина», він проніс бандурне виконавство через Чехію, Австрію і Німеччину. Опинившись в таборі військовополонених в м. Ріміні (Італія), Я. Бабуняк організував виготовлення бандур та навчання гри на них, створив малу капелу бандуристів при ансамблі «Бурлака»; зі своїми учнями був першим репрезентантом бандурного мистецтва в Італії (пізніше – у Великобританії). Концертними виступами та репертуаром він ніс не тільки розраду полоненим, але й кріпив дух українства і вселяв віру в перемогу боротьби за незалежність України; популяризував бандуру серед чужинців, народними піснями, думами відкривав їм Україну, її історію.

**Ключові слова:** творча діяльність Ярослава Бабуняка, бандура, бандурист, виступ, концерт, дивізія «Галичина», Рімінський ансамбль «Бурлака».

*Гайдичук Елена Степановна, аспирант кафедры эстрадного исполнительства Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, артистка-вокалистка коммунального концертного учреждения культуры «Академический камерный хор "Хрециатик"»*

### Творческая деятельность бандуриста Ярослава Бабуняка в 1939-1947 годах: основные периоды

**Цель работы.** В исследовании систематизированы ведомости о Я. Бабуняке как бандуристе, высветлены основные периоды его творческой деятельности на ниве кобзарского исполнительства за 1939-1947 годы. **Методология исследования** состоит в сравнительном анализе существующих сведений о Я. Бабуняке в напечатанных источниках из воспоминаниями участников ансамблей, созданных им, и материалами архива семьи Бабуняков. **Научная новизна** заключается в том, что это первая попытка исследования ведомостей о Я. Бабуняке как бандуристе на основании самых достоверных источников; опровержение напечатанных неправильностей, ошибок и подача обобщенной, самой точной информации о его деятельности исследуемого отрезка времени. **Выводы.** Ярослав Бабуняк – не только известный хоровой дирижер, певец, но и бандурист, который внес большой вклад в развитие национальной культуры в Украине и на территории западной украинской диаспоры. Его деятельность как бандуриста за 1939-1947 годы можно разделить на четыре периода, где Я. Бабуняк проявил себя как способный ученик, талантливый исполнитель, умелый аранжировщик и хороший, требовательный педагог. Я. Бабуняк принимал активное участие в культурно-музыкальной жизни на родине. Во время пребывания в дивизии «Галичина» он пронес бандурное исполнительство сквозь Чехию, Австрию и Германию. Оказавшись в лагере военнопленных в г. Римини (Италия), Я. Бабуняк организовал изготовление бандур и обучение игры на них, создал малую капеллу бандуристов при ансамбле «Бурлака»; со своими учениками был первым репрезентантом бандурного искусства в Италии (со временем – на Британских островах). Концертными выступлениями и репертуаром он нес не только отраду пленным, но и крепил



український дух, вселял веру в перемогу боротьби за незалежність України; популяризував бандуру серед чужестранців, народними піснями, думами відкривав їм Україну, її історію.

**Ключевые слова:** творческая деятельность Ярослава Бабуняка, бандура, бандурист, выступление, концерт, дивизия «Галичина», Риминский ансамбль «Бурлака».

*Gaidychuk Olena, graduate student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, singer of Municipal Concert Center of Culture «Academical chamber choir “Khreschatyk”»*

**The art activity of bandura player Yaroslav Babuniak in 1939-1947 years: the main periods**

**Purpose of Article.** The research systematized the information about Y. Babuniak as a bandurist and covered the main periods of his creative activity in the field of kobzar performance for the 1939-1947 years. **The research methodology** consists of a comparative analysis of the existing information about Y. Babuniak in printed sources with memoirs of the ensemble members, created by him and with the materials from the Babuniak family archive. **The scientific novelty** is that this is the first attempt to study information on Y. Babuniak as a bandura player by the most reliable sources; refutation of published distortions, errors and generalized exclusion of the most accurate information about his activity during this period. **Conclusions.** Yaroslav Babuniak is not only a famous conductor, singer but also a bandore player who has made a significant contribution to the development of national culture in Ukraine and the area of the western Ukrainian diaspora. His work as a bandore player for 1939-1947 can be chronologically divided into four periods, where Y. Babuniak has shown himself as a capable student, talented performer, good arranger and demanding teacher. Y. Babuniak, while in the «Galicia» division, carried on bandura performance through the Czech Republic, Austria, and Germany. When he was in the camp for the prisoners of war in Rimini (Italy), he organized the production of bandores and training how to play on them; with his students, he was the first representative of bandore art in Italy (later in Great Britain). Concert performances and repertoire included not only the solace for the captives, but also strengthened the spirit of Ukraine, the will to fight and inspired belief in gaining Independence of Ukraine; popularized the bandore among strangers, with the help of folk songs and dumy (Ukrainian folk ballad) opened them to Ukraine, its history.

**Key words:** the art activity of Yaroslav Babuniak, bandore, bandore player, performance, concert, «Galicia» division, Rimini ensemble «Burlaka».

Актуальність дослідження. Питання дослідження культури української діаспори є надзвичайно актуальним. У радянські часи воно не досліджувалося, а в часи незалежності, хоч і активно вивчається, проте ще залишилися імена, які є відомими в світі, але мало знаними в Україні. Культура української діаспори – це великий пласт митців, які волею долі опинилися за межами Батьківщини або народилися вже поза Україною, але все життя віддали на розвиток її культури та популяризацію в світі. Ярослав Бабуняк (02.01.1924 р., с. Вербів Бережанського р-ну Тернопільської обл. – 29.08.2012 р., м. Манчестер, Великобританія) – відомий в українській діаспорі музично-культурний діяч, перший на теренах Великобританії удостоєний почесного звання «Заслужений діяч мистецтв України», найбільше знаний як хоровий диригент. Він був засновником і багатолітнім керівником репрезентативного хору Союзу українців у Великій Британії (далі СУБ) «Гомін» – лауреата багатьох міжнародних фестивалів, двох Всеукраїнських премій та відзначеного Почесною грамотою Кабінету Міністрів України. Але також Я. Бабуняк вписав яскраві сторінки у мистецтво сольного співу та гри на бандурі, особливо у розвиток і плекання його на чужині, в українській діаспорі у середині та другій половині ХХ століття. В багатьох опрацьованих друкованих виданнях подана перекошена інформація про митця. Актуальність даного дослідження полягає у системному і глибокому підході до висвітлення постаті Я. Бабуняка як бандуриста та його діяльності за 1939-1947 роки.

Аналіз досліджень і публікацій. Окремого дослідження про Я. Бабуняка-бандуриста немає. Найперша інформація (без автора) була подана про нього у «Кобзарському листку» [9]. Є гасла в енциклопедичних виданнях, довідниках, Вікіпедії; згадки у книгах про дивізію «Галичина» – Першу Українську дивізію Української Національної армії (І-ша УД УНА), про табір військовополонених, у якому перебував Ярослав Бабуняк на території Італії (Белярія, Ріміні) та Великобританії, а також у спогадах Я. Паньківа про Рімінський ансамбль «Бурлака» і краєзнавчих розвідках Я. Павлів. Ім'я Я. Бабуняка згадується у монографіях Г. Карась, В. Дутчак та дисертації М. Євгенєвої. Через те, що постать Я. Бабуняка-бандуриста не була об'єктом дослідження, а у багатьох друкованих джерелах допущені неточності, перекошення імен, прізвищ, дат, фактів, пов'язаних із творчою діяльністю митця, виникла необхідність поглибленого вивчення і цілісного виведення найточнішої інформації про бандуриста Я. Бабуняка на основі найдостовірніших джерел.

Метою роботи є систематизація відомостей про Я. Бабуняка як бандуриста та висвітлення основних періодів його творчої діяльності за 1939-1947 роки.

Виклад основного матеріалу. Діяльність Я. Бабуняка як бандуриста у 1939-1947 роках умовно поділяємо на чотири періоди.

*I період – Бережанський (1939-1941 рр.).* Науку гри на бандурі Ярослав Бабуняк опанував не у Львові [1, 5; 11, 32; 16, 38] і не від А. Білецького [2, 39; 9, 1; 11, 32] чи Білоблосцького [4], як помилково подано в деяких джерелах, а від Анатолія Білоцького<sup>1</sup> у місті Бережани, де Ярослав вчився у гімназії і де пройшло його становлення як бандуриста. В особі А. Білоцького Я. Бабуняк мав доброго вчителя-професіонала. Знаний бандурист, лейтенант А. Білоцький перебував у 1939-1940-х рр. в Бережанах у складі пропагандистського підрозділу Червоної Армії, яка прибула в Західну Україну «золотого вересня» 1939 р. з особливою місією: як «визволителька» цього краю від польського панування і приєднання його до Радянської України. Анатолій Овсентійович концертував у місті та у селах, давав Я. Бабуняку лекції, ознайомив із репертуаром, зокрема з тим, який небезпечно було грати і співати при більшовицькому режимі (про зруйнування Запорізької Січі, сатиричні пісні про більшовицьку владу та її режим), бо НКВС дуже звертав увагу на дім, де була бандура (із рукопису «Життєпис Я. Бабуняка»). А. Білоцький був надзвичайно вимогливим педагогом. Даючи теоретичні і практичні уроки, сам робив складні інструментування і вимагав їх точного відтворення. За короткий час навчання Я. Бабуняк засвоїв від свого вчителя чималий репертуар, до якого увійшли думи, історичні, козацькі, чумацькі, побутові, ліричні, гумористичні пісні; вивчив «Підручник гри на бандурі» Гната Хоткевича [9, 1]. Першою у Ярослава була бандура № 16 майстра С. Міняйла (а не Линяйла, як подано у Вікіпедії), яку йому привіз із Києва А. Білоцький. За спогадом Я. Бабуняка, Анатолій Овсентійович при врученні бандури пояснив її значення як інструмента і зброї: «Він сказав, що так, як уряд УНР у 1919 р. вислав український хор на чолі з О. Кошицем у світ, щоб розповідати про Україну піснями і здобувати для неї славу, так тепер (1939 р.) уряд Радянської України із Києва у складі відділу пропаганди війська Червоної Армії вислав капелу бандуристів у турне по Західній Україні, щоб грою і українськими піснями завоювати симпатії до нової – більшовицької – влади. Вчитель взяв мене із собою до Львова 30 вересня 1939 р. на концерт, який відбувся в оперному театрі після процедури приєднання Західної України до Радянської. Спостерігаючи за реакцією залу на виступ капели, я зрозумів, яка то величезна краса і сила, і яка то велика і сильна зброя – бандура і пісня .... Від'їжджаючи з Бережан, А. Білоцький дав мені настанову поводитися з бандурою обережно, менше виступати привселюдно, бо це може бути використано проти бандуриста (як націоналіста) і розповів, що його перші два вчителі-бандуристи більшовицькою владою були розстріляні в 1938 р.» (Із листа до Я. Павлів). Збереглася фотографія тих часів: Я. Бабуняк з бандурою на фестинах молоді в лісі. У 1939 р. з приходом більшовицької влади «Просвіту» у Бережанах ліквідували, а будинок «Просвіти» закрили. Молодий бандурист публічно виступав зі своїм учителем, дуєтом співали жартівливі пісні. Після від'їзду А. Білоцького з Бережан та початком масових репресій, Я. Бабуняк припинив виступи з бандурою і відновив їх після проголошення у Львові 30.06.1941 р. Акту відновлення державності України під час німецької окупації.

*II період – Львівський (1942-43 рр.).* Наступною віхою життя Я. Бабуняка як бандуриста був Львів, де пройшло його творче зростання. Сюди (за життєписом) у 1942 р. юнак вступив на лісовий факультет, а не на музичні студії, як помилково подають деякі джерела [1, 5; 9, 1; 16, 38]. Ярослав познайомився з учнем бандуриста-віртуоза Юрія Сінгалевича Володимиром Юркевичем<sup>2</sup> (а не Юрчакевичем, як помилково надруковано в газеті «Соломія» [10, 2]). Обидва співали при Інституті народної творчості у професійному Українському Національному хорі під диригентурою Василя Осташевського (а не Остапа Осташевського: ця помилка є в багатьох проаналізованих джерелах [1, 5; 2, 39; 10, 2; 16, 38]). Разом з Володимиром творять дует, концертують Галичиною. Інформації про цей дует в друкованих виданнях немає. Однак підтвердженням про його існування є виявлені у колекції І. Мельника з Бережан фотографії юнаків з бандурами, а також спогади односельців. Хоч учителів мали різних, але у техніці гри один одному не поступалися, що свідчить про високий рівень виконавства. Як згадував Іван Кондрат (1922 р. н.) – музикант, організатор родинної капели народних інструментів, «обидва майстерно грали на концерті у Вербові». Йому запам'яталися історичні пісні про Кармелюка, Морозенка, Сагайдачного, татарів, запорожців, ліричні, а також жартівливі пісні про горобчиків («На стрісі раз сиділи») та про діда і бабу («В місяці юні»).

За спогадом Я. Бабуняка (лист Т. Бабуняк до Я. Павлів), «взрочуючись» на дуєт Ю. Сінгалевича і З. Штокалка, візиткою якого була пісня «Взяв би я бандуру», дуєт Я. Бабуняка і В. Юркевича обрав візиткою пісню січового стрілецтва, народжену на Бережанщині – «Човен хитається серед води» Р. Купчинського.

У «Кобзарському листку» [9, 1] надруковано, що Я. Бабуняк грав у квартеті з Зінкевичем. Це помилка. Бандуриста з таким прізвиськом у Галичині не було. Тут, безперечно, переключено прізвисько – мався на увазі Ю. Сінгалевич. Якщо зважити, що у тодішньому тріо був друг Я. Бабуняка В. Юркевич – перший тенор, Ю. Сінгалевич – другий тенор і З. Штокалко – бас (він же був старшим другом Я. Бабуняка по Бережанській гімназії), то цілком правдоподібно, що Я. Бабуняк з ними виступав, як учасник квартету, володіючи багатством голосового тембру (тенор-баритон-бас) та віртуозністю. Про участь Я. Бабуняка в ансамблях Ю. Сінгалевича, які часто кількісно змінювалися, знаходимо також у журналі «Бандура» в публікації В. Шарка [17, 1].

Я. Бабуняк з В. Юркевичем були наймолодшими учасниками з'їзду бандуристів Галичини 12.03.1943 р. у Львові. В журналі «Бандура» [3, 55] вміщена фотографія виступу бандуристів, присутніх на з'їзді (таке фото є і в архіві родини Бабуняків). Я. Бабуняк на фото перший зліва. Однак у підписі під фото в журналі допущена помилка: замість «Бабуняк» надруковано «Бабуляк». У зведеній капелі на з'їзді Я. Бабуняк виступав із знайомими бандуристами С. Ганушевським, В. Терещуком, В. Юркевичем, С. Малюцою, А. Карпюком, Ю. Сінгалевичем, Г. Смирним, Р. Масляником, Кухаришином, С. Ластовичем-Чулівським.

Про майстерність Я. Бабуняка свідчить також факт, що він став переможцем Крайового конкурсу самодіяльних солістів-інструменталістів Інституту народної творчості 16.05.1943 р. у Львові. В числі переможців конкурсу виступав на крайовому радіо та на заключному концерті в залі музичного інституту ім. М. Лисенка [12, с. 4]. При Інституті народної творчості діяли два ансамблі під керівництвом С. Ганушевського та Ю. Сінгалевича, у складі яких виступали бандуристи із Тернопільщини брати А. і С. Малюци, Ю. Свістель, а також колишні бережанські гімназисти З. Штокалко і Я. Бабуняк. Концертне бюро при Інституті народної творчості організовувало гастролі, у який брав участь і Я. Бабуняк [5, 102].

Крім співу в Українському національному професійному хорі В. Осташевського Ярослав був заангажований одночасно до професійного Українського хору «Бандура» при Інституті народної творчості у Львові, але з осідком у Бережанах (за життєписом Я. Бабуняка з родинного архіву). На фото з архіву хор мав цимбаліста. Знайдено поживтілий від часу документ – умова між двома сторонами: керівником хору «Бандура» Тарасом Лозинським і Я. Бабуняком, датована 25.08.1942 р. Згідно з умовою, Я. Бабуняк виступав у 3х іпостасях: як бандурист (мав давати чотири виступи з бандурою на кожному концерті), як співак в хорі та як скрипак у танках. За виступи в концертах Т. Лозинський зобов'язувався платити «артистові Я. Бабуняку по кожному концерті 800.00 золотих». Це свідчить, що такий артист, як Я. Бабуняк був цінний для колективу. Співпраця солістів-бандуристів з хоровими колективами була продовженням традиції, яку започаткував М. Лисенко.

*III період – дивізійний (1943-45 рр.).* Війна перервала професійну кар'єру, але не бандурне виконавство. Я. Бабуняк, не розлучаючись з бандурою, пройшов воєнні дороги як вояк у складі дивізії «Галичина» (згодом – Перша Українська Дивізія Української Національної Армії – I-ша УД УНА). Це було наступною віхою мистецької діяльності митця. В архіві колишнього вояка дивізії Ярослава Гуньки з Торонто (Канада) знаходимо фото 1943 р., на якому в шерензі дивізійників перед від'їздом на вишкіл Я. Бабуняк стоїть зі зброєю в лівій руці, а з бандурою у чохлах – в правій. На іншому фото, з архіву учня Я. Бабуняка, дивізійника Володимира Моти (Квебек, Канада) – Я. Бабуняк і В. Юркевич серед вояків дивізії грають на бандурах. За спогадом В. Моти, обидва мали з собою і народні строї, в яких виступали. Таке ж фото вміщено і у книзі про дивізію «Галичина» англійською мовою автора М. Мельника. Під фото підпис: «По дорозі до старшинської школи. Липень 1944 р. Судети. Чехія – Нойгамер. Німеччина [18, 137].

Я. Бабуняк і В. Юркевич своїм співом і грою на бандурі у важкі хвилини воєнного життя не тільки несли розраду побратимам, а й постійно нагадували про Україну історичними думами та піснями, підтримували і живили патріотичний рух, вселяли віру у визволення України від окупантів, здобуття волі. За спогадом-листом Я. Гуньки до Я. Павлів дізнаємося, що Я. Бабуняк щоразу завершував свій виступ на бандурі відомою пісню уродженця Бережанщини Левка Лепкого «Ми йдемо вперед», останні рядки приспіву якої вояки-слухачі підхоплювали і співали разом з ним: «...Від

радості аж серце мліє, за волю смерть нам не страшна! ...Не буде більш терпінь, ні муки! Вперед! – Там воля або смерть!». Для вояків Я. Бабуняк виконував багато пісень часів січового стрілецтва авторів Л. Лепкого, Р. Купчинського, М. Гайворонського та ін.

Для воєнного (дивізійного) періоду характерним є осучаснення Я. Бабуняком текстів деяких пісень. Він додавав оптимістичного змісту та закличного характеру кінцівкам пісень про смерть, тужливим. Для прикладу, до «Думи про Нечая» зробив таку кінцівку (19-ий куплет): «А ми славних козаків дружно лави поповняймо і гуртом від ворогів усяких Україну визволяймо!»; у пісні «Мав я раз дівчиноньку» переробив останній куплет: «Вже про дівчиноньку я не думаю, бо здобути волю Вкраїні маю»; до пісні «Добрий вечір тобі, зелена діброво» додав останній куплет: «Україну нашу рідну катам не зламати, поки кров козацьку в жилах будем, хлопці, мати!». Доопрацювання дають підставу ствердити, що Бабуняк-бандурист не тільки був музично обдарований, а й залишив цікаві доповнення до пісень бандурного (кобзарського) репертуару, чим поглибив їх зміст і поповнив фонд музичного виконавства.

Про концертну діяльність дивізійного періоду засвідчує фото у альбомі «Життєпис у фотографіях» з архіву родини Бабуняків, на якому Я. Бабуняк із кошиком квітів. Фото підписано: «Мюнхен, лютий 1944 р.». Поруч розміщена вирізка з газети за лютий 1944 р. «Зі студентського життя в Мюнхені» (ймовірно, що це газета «До перемоги», яка видавалася у 1944 р. для дивізійників). З неї стає відомо, що у Мюнхені 4 лютого у Мистецькому домі був організований «Вечір Націй», у якому брали участь навіть мистецькі сили державної опери. «Найбільшим успіхом увінчались і найбільше оплесків зібрали український хор студентів з Галицької дивізії та низка солоспівів під акомпанемент бандури диригента хору Я. Бобруняка, за що він був нагороджений кошиком квітів» (прим. Відносно прізвища – друкарська помилка). Те, яке враження справив на представників націй виступ Я. Бабуняка, свідчить про прояви і оцінку його непересічного таланту, його вміння вдало підбирати репертуар, про майстерність виконання, а також значення нашого національного інструменту, коли він в умілих руках. Після «Вечора Націй» Я. Бабуняка у дивізії називали «Кошицем з бандурою» (лист колишнього дивізійника Я. Гуньки до Я. Павлів).

Після закінчення війни дивізійники опинилися на території Австрії у британському полоні, в тому числі і Ярослав Бабуняк. (Із В. Юркевичем дороги розійшлися в перший рік перебування в дивізії).

Із спогаду Я. Бабуняка: «Ми ніколи не втрачали віри, що Україна стане вільною. Наш вибір здатися в полон англійцям – союзникам більшовиків, був мотивованим: вижити і продовжити боротьбу іншими методами – піснюю і бандурою, бо для України не тільки треба вмирати, але й жити. Пісня – то є найсильніша зброя. Нею одночасно можна вцілити навіть не в сотні, а в тисячі сердець!» (За листом Т. Бабуняк від 15.01.2000 р.). Цей спогад наведено, щоб зрозуміти, що в Я. Бабуняка і таких, як він, і в дивізії і в полоні душа залишалася українською і з думкою про долю України, свідченням чого є його репертуар.

*IV період – Рімінський (1945-1947 рр.).* Із травня 1945 р., коли 1-ша УД УНА опинилися у британському полоні, починається новий етап життя і мистецької діяльності Я. Бабуняка як бандуриста і триває до половини 1947 р., до часу переміщення табору полонених з Італії до Великобританії.

Британське командування переправило військовополонених (серед 150-ти тисяч яких було 10 тисяч українців) з Австрії в Італію до міста Белярія, а невдовзі – коло міста Ріміні. Саме з Рімінським табором та іменем Я. Бабуняка пов'язана надзвичайно цікава сторінка в історії бандурного мистецтва за межами України.

Влітку 1945 р. Ярослав у таборі був одним із організаторів хору «Бурлака», його чоловім членом і солістом (диригентами були С. Гумінілович, Є. Пасіка). При хорі була створена група танцюристів І. Кушніренка. А саме завдяки Я. Бабуняку з'явилися ще й бандуристи.

За відгуком Я. Паньківа, адміністратора ансамблю «Бурлака», «бандуристи заслуговують на окрему згадку, а їхній «Батько» (з великої букви) Ярослав Бабуняк – на велике признание. Діло почалося майже з нічого» [14, 28-29; 15, 102-103]. Хоч дерево у цій частині Італії в усякому вигляді було «на вагу золота», Ярослав проявив винахідливість і організував виготовлення бандур з підручних матеріалів: з діжок з-під оселедців та сухого порошкового молока, з дощочок із ящиків, у яких постачали у табір продукти; струни робилися із телефонного дроту різного гатунку та розбитих війною роялів, кріплення для струн – із гарматних гільз, головиці – із знайдених кусків дерева. «Крім Володимира Моти, а з часом Петра Гулаги, жоден з пізніших бандуристів на цьому інструменті до того не грав. Але це ще не все. У таборі не було ані одної бандури. Треба було зібрати відповідних

кандидатів на бандуристів, змайструвати бандури, а потім вкласти багато праці, щоби з тих початкових елементів створити капелю бандуристів. І успіх був» [14, 29]. Організувавши виробництво бандур та навчивши грати на них полонених, Я. Бабуняк створив тріо, квартет та малу капелю бандуристів (октет з бандурами) і був їх керівником. У тріо грали: Я. Бабуняк, В. Мота, П. Гулага, а після загибелі останнього у тріо долучився В. Войтович; у квартеті виступали: Я. Бабуняк, В. Мота, Б. Боднар, П. Семенюк; в октеті з бандурами співали: В. Сюсько, В. Войтович, Я. Ліщинський, Я. Паньків, В. Наконечний, В. Юрків, С. Гладишевський, М. Стек, грали: В. Мота, Я. Бабуняк, Б. Боднар.

Полонені бандуристи свою науку називали «Рімінською консерваторією». У архіві Я. Бабуняка є фото вчителя з п'ятьма його «студентами консерваторії» (М. Стек, П. Семенюк, В. Домашовець, В. Мота, В. Войтович; відсутній Б. Боднар) і фото з двома його учнями з підписом: «Ріміні, 1946 р., 22 квітня. На згадку Бельферові консерваторії в Ріміні підписують його пильні учні Володимир Домашовець і Петро Семенюк» ( Бельфер – з італ. – гарний, добрий майстер, – прим. автора). Ці фото свідчать про приблизну кількість бандур у таборі та їх зовнішній вигляд.

Під час воєнних баталій у 1945 р. бандура майстра Міняйла була втрачена. В Ріміні для Я. Бабуняка був виготовлений музичний інструмент з двома грифами на зразок бандури, яку мав його вчитель А. Білоцький. Від 1946 р. Я. Бабуняк виступав тільки з рімінською бандурою. З нею ж він двічі поспіль у 1954 і 1955 рр. отримав першу нагороду на Міжнародному фестивалі в Лянголлені (Уельс, Великобританія). В опрацьованих наукових джерелах знаходимо неточності щодо бандури майстра Міняйла. Зокрема, у праці М. Євгенєвої на с. 255 під фотографією Я. Бабуняка із рімінською бандурою поданий помилковий підпис, що це бандура майстра С. Міняйла. З бандурою ж майстра Міняйла Я. Бабуняк сидить перший зліва на фотографії серед учасників ансамблю на з'їзді бандуристів 12.03.1943 р., вміщеній у цій же роботі на с. 267 [5, 255, 267]. А у монографії В. Дутчак у першому блоці фотографій між сс. 72-73 помилково поміщене фото невідомого бандуриста з підписом «Ярослав Бабуняк» [4].

Для організації навчання бандуристів готових партитур у таборі не було, і Я. Бабуняк відновлював їх з пам'яті [14, 15]. Через відсутність паперу для запису нот використовувався туалетний і обгортковий папір, в якому постачалися продукти. Як бачимо, щоб пропагувати бандурне мистецтво та розвивати його в умовах табору, Я. Бабуняк проявив неабияку наполегливість. Для тріо робив аранжування пісень сам, для октету – разом з В. Домашовцем [14, 105]. Засвоєння бандуристами за короткий час чималого репертуару різножанрових пісень свідчить про педагогічний хист Я. Бабуняка, добре організовану науку і талант українців.

Репертуар октету (Малої капелі бандуристів) складав 20 творів, тріо бандуристів – 11: думи, історичні, козацькі, чумацькі, ліричні, жартівливі пісні [14, 105]. Зберігся звуковий запис Рімінського ансамблю «Бурлака» на платівці, який у 2003 р. був відтворений і перевиданий на CD диску завдяки учневі Я. Бабуняка В. Моті.

Ознайомлення із хронікою (хоч і не повною – не збереглася) дає інформацію про перші виступи бандуристів Я. Бабуняка [14, 112-117]: «27 січня 1946 р. – перший виступ бандуриста Петра Гулаги; 9 березня 1946 р. – вперше на Шевченківській академії виступає тріо бандуристів; 6 квітня 1946 р. – концерт в Чезенатіко вперше з капелою бандуристів...». З того часу капела (октет), тріо і квартет постійно виступають з хором і танцюристами повним складом ансамблю «Бурлака» на різних заходах в частинах гарнізону, лікарнях, по радіо, з концертами в таборі та поза ним. Дисципліновані українці вселяли довіру, тому командування табору дозволяло виступати за його межами. Концертували часто. Лише під час 2-місячного турне майже по всій Італії ансамбль включно з бандуристами виступав 50 разів при наявності 45-ти тисяч слухачів. Обидві поїздки пройшли з величезним успіхом [14, 98].

Якщо хор, танці – відомі всім національностям, то бандура – це була екзотика. Бандуристи Я. Бабуняка були під особливим прицілом неукраїнців-слухачів і викликали неабияку цікавість, сприйняття, захоплення, довготривалі оплески (Із листа Я. Паньківа до Я. Павлів, травень 2006 р.). Можна ствердити, що Я. Бабуняк не тільки народив, а й разом з ансамблем «Бурлака» перший на цьому терені – в Італії з січня 1946 р. до червня 1947 р. активно та успішно пропагував бандурне мистецтво. «Бурлака» вперто намагався вийти поза вузькі таборні рамки. І він цього досяг: це був один з найкращих колективів Європи» [14, 101]. Заслуга в цьому була також не тільки бандуристів,

які збагачували й урізноманітнювали концерти, але ще й особисто Ярослава Бабуняка – організатора та їхнього керівника, аранжувальника творів для них.

У червні 1947 р. табір полонених перевезли до Великобританії. На кораблі, на прохання капітана, дали два концерти. Музична діяльність Я. Бабуняка як бандуриста на теренах Великобританії – тема іншого дослідження.

Висновки. Розглядаючи основні періоди діяльності Я. Бабуняка на ниві бандурного мистецтва у 1939-1947 рр., можна констатувати, що він належить до непересічних бандуристів із тембральним багатством голосових даних (тенор-баритон-бас). Митець проявив себе новатором в доповненні текстів пісень та їх аранжуванні. Особливо цінною є його роль у народженні і плеканні бандурного мистецтва в нелегких умовах табору військовополонених у м. Ріміні (Італія), де за колючими дротами він організував з підручних матеріалів виготовлення бандур, навчання полонених гри на них, і при ансамблі «Бурлака», у який входили хор і танцюристи, створив ще й малу капелу бандуристів (октет з бандурами, тріо і квітет). Неоціненним є його внесок у поширенні бандурного мистецтва за межами Батьківщини. Перебуваючи в дивізії «Галичина», Я. Бабуняк проніс бандурне виконавство через Чехію, Німеччину і Австрію, а згодом із своїми учнями-рімінцями був першим репрезентантом гри на бандурі в Італії, а пізніше і у Великобританії. Своїми виступами та репертуаром не тільки ніс розраду воякам дивізії, полоненим, а й кріпив віру у здобуття волі Україні; популяризував бандуру серед чужинців, народними піснями відкривав їм Україну, її історію. Бандура в руках полонених вояків І-ї УД УНА під керівництвом Я. Бабуняка – то була зброя, якою вони здобули прихильність командування табору та право на виїзди за його межі, а також – повагу до українців і славу Україні. Дане дослідження стане в пригоді укладачам енциклопедій, довідників для виправлення допущених неточностей при їх перевиданні, а також слугуватиме науковцям в уникненні помилок при висвітленні творчої діяльності Я. Бабуняка як бандуриста.

#### Примітки

1. Білоцький Анатолій Овсентійович (24.12.1908 р. – 17.10.1968 р.) кобзарського мистецтва навчався у старих кобзарів Ф. Дорожка (один із засновників і соліст Київської капели бандуристів), Г. Копана, деякий час – у М. Опришка, в Київській консерваторії – у класі М. Полотая. Спочатку грав на саморобній бандурі. У 1933 р. з успіхом виступив на Всесоюзному огляді художньої самодіяльності в Москві. Закінчив Київський інженерно-будівельний інститут, працював архітектором. У 1937-1938 рр. керував самодіяльним ансамблем бандуристів Управління міліції м. Києва. Дороги II Світової війни пройшов з бандурою. У 1945-1948 рр. працював у ансамблі бандуристів Українського радіо, в 1950-1955 рр. керував ансамблем бандуристів Київського будинку вчителя, а в 1954-1966 рр. – ансамблем кобзарів Українського товариства сліпих [6, с. 87].

2. Володимир Юркевич (2.12.1923 р., Львів – травень 1985 р., Нью-Йорк) – визначний бандурист. В час німецької окупації грав у ансамблях Ю. Сінгалевича (тріо, квітеті, квінтеті). У дуєті з Я. Бабуняком концертував Галичиною і у дивізії «Галичина», виступав на радіо. Після війни в Німеччині грав у студентському тріо, ансамблі ім. Вересая. У США виступав як соліст-бандурист, у 1950 р. – в ансамблі С. Ганушевського, давав лекції молодим бандуристам. У 1972 р. заснував зі своїх учнів капелу бандуристів, керував жіночим ансамблем ім. Л. Українки, навчав гри на бандурі при Школі Кобзарського мистецтва в Нью-Йорку та був мистецьким керівником ансамблю бандуристів «Гомін» у Ньюарку, штат Нью-Джерсі. За професією правник. Закінчив Український вільний університет у Німеччині [3, с. 53-56].

3. Тамара Бабуняк – дружина Я. Бабуняка. Маєстро не любив писати, а в старші роки мав хворобу Паркінсона (тряслася рука). Від його імені і під його диктування, зазвичай, писала листи дружина.

#### Література

1. Бенч О. Видатні постаті Тернопільщини / О. Бенч // Тернопілля. – Київ : Тернопільське земляцтво в м. Києві, 2002. – травень, ч. 3. – С. 5.
2. Бойко Р., Павлів Я. Енциклопедія сучасної України. – Київ : Координаційне бюро ЕСУ НАН України, 2003. – Т. 2 [Б.-Біо]. – С. 39.
3. Володимир Юркевич – визначний бандурист / Володимир Юркевич // Бандура. – Нью-Йорк, 1984. – липень-жовтень, № 9-10. – С. 53-56.
4. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття : монографія / Віолетта Дутчак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с.
5. Євгенєва М. В. Формування та розвиток бандурного мистецтва Тернопільщини: дис. ... канд. мист. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Євгенєва Марія Василівна. – Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2017. – 291 с.
6. Жиплинський Б. Коротка історія кобзарства в Україні / Богдан Жеплинський. – Львів : Край, 2000. – 196 с.
7. Загачевський Е. Белярія-Ріміні-Англія : репортаж-спогади / Евстахій Загачевський. – Чікаго-Мюнхен : Видавництво Братства колишніх вояків 1 УД УНА, бібліотека «Листки червоної калини», 1968. – 200 с.

8. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття / Ганна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1162 с.
9. Кобзарський листок. – Нью-Йорк : Школа кобзарського мистецтва (New Yorks School of Bandura), 1980. – № 58. – 1 с.
10. Медведик П., Боднарчук В. Видатний музичний діяч // Соломія. – 2000. – лютий, № 1 (14). – С. 2.
11. Мистецтво України. Біографічний довідник / [ред. А. В. Кудрицький]. – Київ : Українська Енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1997. – 697 с.
12. Наша дума, наша пісня не вмре, не загине // Рідна земля. – 1943. – 23 травня, ч. 21 (83). – С. 4.
13. Павлів Я. Визначний диригент, співак, бандурист / Я. Павлів // Свобода. – 2001. – 25 вересня, № 95. – С. 2.
14. Паньків Я. Рімінський ансамбль «Бурлака» у моїй пам'яті / Ярослав Паньків. – К : Видавництво імені Олени Теліги, 2003. – 127 с.
15. Ріміні. 1945-1947. Перша Українська дивізія Української Національної Армії у Британському полоні в Італії / [упор. В. Ревуцький]. – Київ : Смолоскип, 2005. – 280 с.
16. Цигилик О. Пісенні стежки Я. Бабуняка / О. Цигилик // Український світ. – 2001. – С. 38-40.
17. Шарко В. Сл. п. бандурист С. Ластович-Чулівський / В. Шарко // Бандура. – Нью-Йорк, 1988. – січень-квітень, № 23-24. – С. 1.
18. Melnyk M. J. To Battle : The Formation and History of the 14<sup>th</sup> Galician Waffen-SS Division / Michael James Melnyk. – West Midlands, England : Helion&Company, 2007. – 200 p.

### *References*

1. Bench, O. (2002). The famous figures of Ternopil region. Ternopillya, issue 3, 5. Kyiv : Ternopilske zemlyacstvo v m. Kyjevi [in Ukrainian].
2. Bojko, R. & Pavliv, Ya. (2003). Yaroslav Babuniak. Encyclopedia of modern Ukraine, Vol. 2, 39. Kyiv : Koordynaczijne byuro ESU NAN Ukrainy [in Ukrainian].
3. V. Yurkevych – the famous bandura player. (1984). Bandura, issue 9-10, pp. 53-56. New York [in Ukrainian].
4. Dutchak, V. (2013). Bandura art of ukrainian overseas in XX – beginning of XXI centuries. Monograph. Ivano-Frankivsk : Foliant [in Ukrainian].
5. Yevgenyeva, M. V. (2017). The forming and development of bandura art in Ternopil region. Candidate's thesis. Lviv : LNMA im. M. Lysenka [in Ukrainian].
6. Zheplynskyj, B. (2000). The short history of bandura playing in Ukraine. Lviv : Kraj [in Ukrainian].
7. Zagachevskyj, E. (1968). Belaria-Rimini-England : reportage-memoirs. Chicago-Munich : vydavnyctvo kolyshnich voyakiv I UG UNA, biblioteka «Lystky chervonoyi kalyny» [in Ukrainian].
8. Karas, G. V. (2012). Musical culture of Ukrainian diaspora in world time space of XX century. Ivano-Frankivsk : Tipovit.
9. Kobzarskyj lystok (Kobzarskyj sheet). (1980). Issue 58. New York : New Yorks School of Bandura [in Ukrainian].
10. Medvedyk, P. & Bodnarchuk, V. (2000). The famous musical leader. Solomia, issue 1(14), 2 [in Ukrainian].
11. The art of Ukraine. Biographical digest. (1997). A. V. Kudryczkyj (Ed.). Kyiv : Ukrayinska encyclopedia im. M. P. Bazhana [in Ukrainian].
12. Our thought, our song won't die, won't go west. (1943). Ridna zemlya, issue 21(83), 4 [in Ukrainian].
13. Pavliv, Ya. (2001). The famous conductor, singer, bandura player. Svoboda, issue 95, 2 [in Ukrainian].
14. Pankiv, Ya. (2003). The Rimini's ensemble «Burlaka» in my memory. Kyiv : vydavnyctvo imeni Oleny Teligy [in Ukrainian].
15. Rimini. 1945-1947. The first Ukrainian division of Ukrainian National Army in British captivity in Italy. V. Revuczkyj (Ed.). Kyiv : Smoloskyp [in Ukrainian].
16. Czygylyk, O. (2001). The song tracks of Yaroslav Babuniak. Ukrayinskyj svit, pp. 38-40 [in Ukrainian].
17. Sharko, V. (1988). Dedicated to memory of bandura player S. Lastovych-Chulivskyj. Bandura, issue 23-24, 1. New York [in Ukrainian].
18. Melnyk M. J. (2007). To Battle : The Formation and History of the 14<sup>th</sup> Galician Waffen-SS Division. West Midlands, England : Helion&Company.

*Гарькава Ірина Олександрівна,  
пошукувач кафедри теорії та історії культури  
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського,  
завідуюча відділом композиції КДМШ №3 ім. В. С. Косенка  
miramusic@ua.fm*

## ХРИСТИЯНСЬКІ ДИНАМІЧНІ КОМПОНЕНТИ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ ЯК ОСНОВНИЙ ФАКТОР СТИЛЕУТВОРЕННЯ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

**Метою роботи** є виявлення та аналіз динамічних компонентів національного стилю у творах на християнську тему сучасних українських композиторів. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні компаративного, історичного методів, теоретичного аналізу та синтезу, завдяки яким відбувається знаходження та осмислення ідейних складових творчих стилів. **Наукова новизна** полягає у висвітленні основних ідейних концептів національного стилю у творах в М. Скорика, В. Сильвестрова, Л. Дичко, В. Степурка, Г. Гаврилець, О. Щетинського. **Висновки.** У досліджуваних творах відкривається нова перспектива осягнення культурно-історичного досвіду нації з точки зору її духовного зростання.

**Ключові слова:** християнська тема в українській музиці, національний стиль, динамічні компоненти національного стилю.

*Гарькава Ирина Александровна, соискатель кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, заведующая отделом композиции КДМШ №3 В. С. Косенка*

**Христианские динамические компоненты национального стиля как основной фактор стилеобразования в современной украинской музыке**

**Целью** работы является выявление и анализ динамических компонентов национального стиля в произведениях на христианскую тему современных украинских композиторов. **Методология** исследования заключается в применении компаративного, исторического методов, теоретического анализа и синтеза, благодаря которым происходит нахождение и осмысление идейных составляющих творческих стилей. **Научная новизна** заключается в освещении основных идейных концептов национального стиля в произведениях в М. Скорика, В. Сильвестрова, Л. Дичко, В. Степурка, Г. Гаврилець, О. Щетинского. **Выводы.** В исследуемых произведениях открывается новая перспектива постижения культурно-исторического опыта нации с точки зрения ее духовного роста.

**Ключевые слова:** христианская тема в украинской музыке, национальный стиль, динамические компоненты национального стиля.

*Garkava Iryna, Aspirant of Theory and History Department, National Music Academy of Ukraine named after P. Tchaikovsky, Head of Composition Department, KMSH №3 named after V. Kosenko*

**Christian dynamic components of national style as a basic factor of creating style in the modern Ukrainian music**

**Purpose of Article.** The aim of work is to exposure and analysis of dynamic components of the national style in works on the religious theme of the modern Ukrainian composers. Research **methodology** consists of application comparative, historical methods, theoretical analysis, and synthesis. There is being and comprehension of ideological constituents of creative styles. **A scientific novelty** consists in illumination of basic ideological concepts of the national form in works in M. Skoryk, V. Silvestrov, L. Dychko, V. Stepurko G. Havrylets O. Shchetynsky. **Conclusions.** In the investigated actions the new prospect of understanding of the cultural and historical experience of the nation is opened from her spiritual increase.

**Key words:** Christian theme in Ukrainian music, national style, dynamic components of national style.

Актуальність дослідження обумовлена зростанням інтересу, у сучасному музикознавстві, до вивчення духовної творчості композиторів християнської спрямованості. Дослідження в руслі цієї проблематики є важливим, оскільки робіт, присвячених вивченню динамічних компонентів національного стилю, в християнському ключі, не існує взагалі.

Починаючи з кінця 1980-х років, композитори все активніше звертаються до християнства у пошуках натхненних ідей, вічних тем, катарсичних відчуттів. У сучасній українській музиці християнство у переважній більшості випадків трактується як неосяжний культурний феномен, що в своєму історичному поступі зберіг незмінними сакральні складові та основні засади духовності, але разом з тим через мистецькі артефакти іконопис, літературу, архітектуру, музику (хоровий спів), зосередив у собі художні досягнення європейської цивілізації.



Відродження музики на християнську тематику сприяло відновленню інтересу професійних академічних композиторів до тих пластів музичної культури, які у радянські часи мали вузько обмежене «обіходне» застосування під час богослужіння у церквах або заборонялися для слухання і вивчення. Тому у наш час твори на християнську тематику набувають справжнього новаторського звучання. Ця ланка національної духовної традиції не так давно привернула увагу науковців. Детально вивчається творчість Л. Дичко [8]. У монографії С. Грици подається детальний цілісний аналіз творів майстрині на християнську тематику, зокрема її літургій [3]. Н. Александрова розглядає твори Л. Дичко у контексті мистецтва сучасного перехідного періоду [1]. У монографії, присвяченій М. Скорику, Л. Кияновська подає ґрунтовний аналіз творчості мистця [5]. Його твори, пов'язані з християнством, представлені у контексті поетапної еволюції творчого методу композитора. Багатоаспектними є праці про духовну творчість В. Сильвестрова. Національні риси стилю В. Сильвестрова досліджує О. Козаренко [6], семантика та поетика розглядається у розвідці В. Скуратівського [9]. Лише окремі, незначні статті присвячені творчості В. Степурка [2], Г. Гаврилець [8]. У ґрунтовній роботі Н. Костюк розкриваються авангардні стилістичні прояви у християнських творах О. Щетинського [7]. Одним з найменш досліджуваних аспектів музики на християнську тематику є особливості стилютворення. У даній статті поставлено проблему відношення стилю сучасних християнських творів до національного стилю, яка недостатньо освітлена у наукових студіях.

Метою дослідження є виявлення та аналіз динамічних компонентів національного стилю у творах на християнську тему сучасних українських композиторів.

Виклад основного матеріалу. За своє більше як двохтисячолітнє існування християнство стало онтологічною основою існування української нації. У культурі різних епох знаходилися різні аксіологічні доміанти під час переосмислення цього духовного феномену, підкреслювалися світоглядні, естетичні складові, суголосні з соціально-історичною ситуацією. Умовно можна виокремити чотири основні ідейні концепти, що визначали взаємодію соціума та християнства у процесі культурно-історичного поступу нації:

- метафізичний, морально-етичний канон сприйняття християнства часів Київської Русі;
- театральньо-естетична афектованість епохи Бароко;
- виявлення національно-духовного пафосу на християнській основі в епоху Романтизму;
- деміургічний індивідуалізм у символізмі кінця ХІХ – початку ХХ століть, піднесення особистості до

Божественного начала, вияву сакрального через індивідуальність людини, її творчий порив.

У сучасній музиці утворюється нова ейдетика національного стилю<sup>1</sup>: християнство стає «загально смисловим контекстом», який переходить у систему виражальних засобів, відбувається «<...> кристалізація явищ духовного життя етносу – менталітету, історичних і культурних традицій – у комплексі засобів музичної виразності»<sup>2</sup>. Ідейні концепти християнства попередніх епох являються своєрідними динамічними компонентами<sup>3</sup> національного стилю сучасної музики. Саме вони визначають систему організації музично-виразових засобів композицій, спрямовують розвиток форми та становлення концепційно-драматургічного плану творів. У межах однієї композиції у складному сплетінні смислових лабіринтів духовних ідейних парадигм різних епох народжується зерно особистісного шляху до утаємниченого сакрального. Вистражданий Майстром та «пропущений» крізь стильові, жанрові «фільтри» музичної пам'яті, він пролягає у створенні оригінального символічного світу у стилі музичних творів, у намаганні підпорядкувати нетлінному Святому Вічному власну минушість, тимчасовість, віднайти у вирі щоденного перебігу життя заповіді Істини і Блаженства.

Рівень осмислення динамічних компонентів стилю, народжених християнською культурою, розмаїття ракурсів їх взаємодії на композиторській стилі, неоднакова смислова значимість у кожному конкретному випадку визначають особливості поглядів митців на духовну музику. Узгодження динамічних компонентів у власній творчій манері є складним завданням, яке переважна більшість митців чітко усвідомлюють.

Ставлення до метафізично-етичного динамічного компоненту, зосередженого у канонічних структурах вербальних і музичних текстів, стає індивідуальною гранню у межах національного стилю. М. Скорик зазначає: «Зараз багато композиторів пишуть у так званих «духовних» жанрах. Я хотів би, щоб мої релігійні твори виконувались у церкві <...> я хотів наблизити свою музику – за гармонією, мовою до канонів і разом з тим знайти якийсь новий підхід»<sup>4</sup>.

У межах пошуку альтернативи між власною манерою, сучасними стильовими реаліями та закладеною віками традицією розуміння християнських текстів знаходиться особистісний, незвичайний для канонічного розуміння біблійного тексту ракурс взаємодії «небесного» і «земного» в опері «Мойсей» (2001) М. Скорика. В умовах інтертекстуального музичного мовного простору сучасності митець піднімає актуальну для кожної деміургічної особистості ідею неповторності індивідуального шляху особистості до Божественної істини. Виведення на сцену біблійного героя з месіанською місією спасіння народу,

піднесення генделівської за духом та драматизмом проблеми вибору між обов'язком перед Богом і людьми (суспільно-громадянським) та особистісними людськими переживаннями, ваганнями та невпевненістю підкреслюють опору концепції на бароковий, театральньо-естетичний, афектований елемент стилю. А звернення до ідей однойменної поеми І. Франка вносить індивідуалістично-деміургічний компонент в оперу М. Скорика.

Функціонування християнських динамічних компонентів у стилі духовних творів М. Скорика, релігійна спрямованість яких чітко визначилася на межі 1999 – 2005 роках, виражається у поєднанні різноманітних інтонаційних джерел. Це і традиції галицької церковної музики (духовна спадщина М. Вербицького, Й. Кишакевича, І. Лаврівського, Д. Січинського), фольклорний мелос, інтонацій «самолівки» давнього церковного західноукраїнського співу<sup>5</sup>, барокового українського концерту, особливостей національної театральності.

В образах духовного, втілених у музиці Валентина Сильвестрова, відбивається нескінченність творчих інтерпретацій динамічних компонентів стилю та виявлення нових стимулів стилеутворення. Слово, звук, інтонація, форма, весь музичний твір як знак духовного, дарований людям, Божа Благодать, втілена у текстових структурах, символ-відбиток вищої ідеї, за яким стоїть вічний ідеальний інваріант – таке розуміння духовного приводить до «нового відкриття вже готової семантики» (В. Сильвестров)<sup>6</sup>, переосмислення, перегляду сталих, «вічних» складових стильових, стилістичних, жанрових моделей як носіїв культурної пам'яті, що у сучасному контексті створюють стереофонію духовного звукового простору, наповнюють його нескінченними асоціаціями смисловими відгомонами епох, культур, світоглядів. Композиторський витвір народжується постфактум, після «співу світу про самого себе». Він немов би вбирає цей вищий духовний імпульс у всій багатоплановій смисловій поліфонії алюзій, натяків, нагадувань, спогадів, вражень і передає його слухачеві для естетично-інтелектуальної насолоди вислуховування та «розгадування» смислових кросвордів. Звідси і характерне для стилю В. Сильвестрова «об'явлення» образу, що, як ікона, раптово «виникає ніби даність», виростаючи з невеликої поспівки, лаконічного гармонічного звороту або ритмоімпульсу, і вражає слухача стереофонією смислів («тиха радість, покірливе і ніжне світло і молитовне розчулення» у тричастинному циклі «Алілуя»<sup>7</sup>). Тривалістю продовженої миті, що немов розмикає лінійний час, безперервністю протіканням з ефектом затримання завдяки «уповільненому (як в рапіді) розгортанню гармонічних планів, затримці на окремих звуках інтонаційного контуру, через "безкінечність" секвенційних хвиль мелодичного розвитку»<sup>8</sup> створюється медитативний або молитовний стан композицій, що утримує, розтягує ефект конструювання у собі гармонічних, етичних констант духовного. Емансипація консонансу – знаку «позитивності» світогляду мистця, застосування специфічних тембрових прийомів (беззвучне вдуння повітря у духові інструменти – демонстрація зміни субстанціональної сутності звука, переходу його у понадзвучовий, невловимий «космічний вимір», «знак виходу у Всесвіт» за Н. Герасимовою-Персидською, «збирання» гармонії та створення звукових нашарувань за допомогою постійного педалювання фортепіано – ефект відтворення гри на бандурі або хорового співу у Храмі), застосування метамелодизму на всіх рівнях розбудови композиції задля посилення інформативності, семантичної значущості стилістичних засобів сприяють створенню у композиціях Майстра полісемантичного символічного звукового простору, у якому середньовічний метафізично-етичний компонент національного стилю великою мірою обумовлений деміургічним індивідуалізмом при розбудові художньої концепції.

Основне кредо своєї творчості В. Степурка – «постійне оновлення і ніякого догматизму» утілює у циклі з чотирьох псалмів (1997). Його орієнтація – на індивідуалістичний, деміургічний динамічний компонент стилю. У пісенспіві «Про муки Ісуса та його славу» (Псалом 22) введено образ стражденного Бога, що промовляє свої слова на хресті (солюючий альт). У композиції з використанням звукотембрових сонористичних барв виникає медитативний, гіпнотичний образ, притаманний напрямку авангардної психоделії для рефлексивного занурення у євангельські події двохтисячолітньої давнини. В утвореній, історико-культурній концепції циклу, що розгортається від існування у язичницькому безвір'ї, появи Ісуса Христа і спасіння ним людства через страждання на хресті, піднесення у вищі духовні сфери та вічної подяки за безкінечне Милосердя Господнє, тексти канонічних псалмів стають поетичним ключем для розкриття у музичних творах основних заповітів християнства Віри, Спасіння, Милосердя<sup>9</sup>.

У духовній музиці Олександра Щетинського помітний значний вплив необарокового динамічного компоненту стилю. У творі для дитячого хору та ударних «Різдво Іоана Предтечі» (1992) відчутне відлуння театральності пасіонів та ораторій, композиційних принципів православних богородичних догматів, хорових барокових концертів, паралітургійних псалм-«ожитій». Символічність трактування біблійного Слова, спадковано передусім від художньо-поетичного світу філософських творів Г. Сковороди, для композитора починається вже від назви твору: «У своїх композиціях я ніколи не відтворюю сюжет, але ставлюся дуже уважно до вибору назви, бо вона стає важливою частиною тексту твору, його структури, не менш важливою, ніж будь-який акорд чи фраза. Назва викликає асоціації, спогади <...> Твір ще не звучав, а

в слухача вже виникає певний культурний фон, від якого може залежати враження»<sup>10</sup>. Барокова алегоричність, метафоричність художніх текстів як стильова закономірність впливає на символізм трактування мовно-стилістичних засобів. У симфонічному творі для оркестру «Глосолалії» (1989), написаному у додекафонній техніці, сюжет розповсюдження християнства, представлений у символіко-метафоричній манері як осяяння Благодаттю Божою інших народів через мову (звуки), коли апостоли на різних мовах почали проповідувати християнські істини<sup>11</sup>. Серія стає сакральним символом, який позначає «процес переходу апостолів, котрі говорили однією мовою, на мови народів світу»<sup>12</sup>.

Емоційно-психологічний, яскраво ліричний характер впливу християнських динамічних компонентів на стиль відзначається у творчості Г. Гаврилець. Композиторка вважає, що християнська тема потребує «<...> величезної внутрішньої зосередженості і духовної зрілості»<sup>13</sup>. Хорові твори композиторки вражають різноплановістю семантичних акцентів та смислових складових, втілених у мелодизованих композиціях<sup>14</sup>. «Блаженні» у псалмі «Блаженний, хто дбає про вбогого» (Псалом 41), «уповання», сподівання у піснеспіві «До Тебе підношу я, Господи, душу мою» (Псалом 25), «покаяння» у хоровому концерті «Боже мій, нащо мене Ти покинув» (Псалом 22) (2001), традиційна для народної культури бінарність образу Богоматері як Цариці небесної і Матері Земної у літургійному піснеспіві «Богородице, діво, радуйся», панегіричність пасхального концерту «Нехай воскресне Бог» розмаїття віднайдених відтінків та відчуттів у музичному трактуванні канонічних текстів великою мірою обумовлені впливом романтичного національно-ліричного та барокового концертного динамічних компонентів стилю<sup>15</sup>.

Складний конгломерат динамічних стильових компонентів утворюється в «Урочистій літургії» Лесі Дичко (2000 2002)<sup>16</sup>. Свідоме прагнення до створення національно самобутнього варіанту Літургії, пошук музичної «україномовності», «національно-стильового характеру Літургії»<sup>17</sup> призвели до синтезування більшості мелодико-інтонаційних типів, використовуваних у православної церковній традиції. Це і знаменний спів (№ 6 «Прийдіть, поклонімося»), кондакарний (псалтичний) сольний спів, в основі якого лежить варіантний розвиток трьох послідовних (№ 11 «Херувимська»), грецька традиція співу з ісоном (витриманим органом пунктом № 2 «Благослови, душе моя, Господа»), респонсорний іпофонічний (сольний початок розспіву у кінці «підхоплює» хор № 13 «Вірую») та респонсорний епіфонічний (сольний спів з незмінним приспівом № 4 «Єдинородний сину».

Дієвість у стилі композиторки двох провідних компонентів – індивідуально-деміургічного та національно-духовного призводять до смислової бінарності семантичного рівня композиції: завдяки «живим» мелодико-інтонаційним джерелам Урочиста Літургія не втрачає своєї яскравої концертності, зрозумілості тематизму.

Новизна роботи. У дослідженні на основі концепції національного стилю, представленої у працях С. Тишка [10], *вперше*, у духовних творах сучасних українських композиторів виявлено основні динамічні компоненти національного стилю.

Висновки. У результаті комплексного аналізу автор приходять до таких висновків: Ідеї, закладені у християнстві значним чином впливають на формування національного стилю сучасних українських композиторів; християнські ідеї на рівні стилю композитора та стилю окремого твору трансформуються у динамічні компоненти; християнські динамічні компоненти є основними чинниками формування концепцій твору

### Примітки

<sup>1</sup> Національний стиль в музиці, згідно з концепцією С. В. Тишка – «це корекція індивідуального й історичного стилів в умовах даної національної культури і в процесах адаптації і генерації стильових ознак, ґрунтована на системі відбору, накопичення і синтезу стійких ознак фольклорної і професійної музики народу, а також асиміляції елементів інонаціональних музичних культур, що фіксує перехід явищ національного менталітету і національної духовної культури в конкретну систему засобів музичної виразності» [10, 7-8].

<sup>2</sup> Тышко С. В. Проблема національного стилю в русской опере [10, 7].

<sup>3</sup> Динамічні компоненти національного стилю в музиці – це свідчення закріплення у ній нових змістовних сфер, вперше або знову здійснений перехід позамузичних позастильових явищ (менталітет, традиції тощо) – у стиль, новаторське виявлення адекватних цим явищам засобів музичної виразності [10, 10].

<sup>4</sup> Цит. за: Чекан Ю. [11].

<sup>5</sup> Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець [5, 543].

<sup>6</sup> Козаренко А. Феномен національного в музиці епохи глобалізації [6, 43].

<sup>7</sup> Скуратівський В. І. Магія звука, семантика та поетика духовної хорової творчості В. Сильвестрова [9, 100].

<sup>8</sup> Козаренко А. Феномен національного в музиці епохи глобалізації [6, 41].

<sup>9</sup> Волошина Н. Духовна тематика в творчості українських композиторів другої половини ХХ [2, 180 – 181].

<sup>10</sup> Костюк Н. Невідома сучасність (на матеріалі творів духовної тематики О. Щетинського) [7, 94].

<sup>11</sup> В основі сюжету твору лежить Перше послання апостола Павла до Коринтян 12,10; 13, 1; 14, 2-28. Його ідея узагальнена в епіграфі: «І сповнилися всі Духа Святого, І почали говорити на інших мовах як Дух дав їм провіщувати».

<sup>12</sup> Там само, с. 99.

<sup>13</sup> Пучко Ю. Духовно-музыкальные композиции Анны Гаврилец в контексте современного хорового искусства Украины [8, 245].

<sup>14</sup> М. Гобдич назвав Г. Гаврилець «Панною-мелодією, що захоплює, заворожує, гіпнотизує [8, 249].

<sup>15</sup> Пучко Ю. Духовно-музыкальные композиции Анны Гаврилец в контексте современного хорового искусства Украины [8, 245].

<sup>16</sup> Урочиста Літургія складається з 22 номерів: №№ 1–10 – Літургія Оголошених, №№ 11–22 – Літургія Вірних.

<sup>17</sup> Александрова Н. «Урочиста Літургія» Л. Дичко у контексті виконавської традиції [1, 68].

### Література

1. Александрова Н. «Урочиста Літургія» Л. Дичко у контексті виконавської традиції / Наталя Александрова // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського – Вип. 22. – Кн. 8 : Музичне виконавство. – К., 2002. С. 67 – 80.
2. Волошина Н. Духовна тематика в творчості українських композиторів другої половини ХХ століття (на прикладі Віктора Степура) / Наталя Волошина // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського – Вип. 36. – Кн. 1 : Українська та світова музична культура: сучасний погляд. – К., 2005. – С. 178 – 187.
3. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості. – Дрогобич : Посвіт, 2012. – 272 с.
4. Зуб Г. Лейтмотиви-идеи в опере А. Щетинского «Благовещение» / Г. Зуб. // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : збірник науков. праць Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського – Вип. 19. – Х., 2007. С. 109 – 216.
5. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець / Любов Кияновська. – Л., СПОЛОМ, 2008. 591с.
6. Козаренко А. Феномен національного в музиці епохи глобалізації / Александр Козаренко // Музыкальное искусство сегодня. Новые взгляды и наблюдения / По материалам научной конференции «Музикознавство на рубежі століть: проблеми, функції, перспективи», г. Новосибірськ, 2001 / Сост. и общ. ред. В. В. Задерацкого. – М. : Композитор, 2004. С. 37 – 43.
7. Костюк Н. Невідома сучасність (на матеріалі творів духовної тематики О. Щетинського) / Наталя Костюк // Студії мистецтвознавчі – Число 6 (10) – К., 2005. – С. 92 – 102.
8. Пучко Ю. Духовно-музыкальные композиции Анны Гаврилец в контексте современного хорового искусства Украины / Ю. Пучко // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст. – Вип. 36. – К., 2011 С. 240 – 250.
9. Скуратівський В. І. Магія звука, семантика та поетика духовної хорової творчості В. Сильвестрова (на прикладі триптиху «АЛІЛУЯ» ) / В. І. Скуратівський // Музикознавча думка Дніпропетровщини. – В. 5. Дніпропетровськ : Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки, 2010. С. 97 – 106.
10. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков: исследование / Сергей Витальевич Тышко. – К. : Музинформ, 1993 117 с
11. Чекан Ю. Передмова / Юрій Чекан // М. Скорик Хорові твори. – К., 2005. – С. 6 – 9.

### References

1. Aleksandrova, N. (2002). "Solemn Liturgy" by L. Dičko in the context of the performing tradition. Scientific Herald of the National Musical Academy of Ukraine named after. P. I. Tchaikovsky, 22, 67 – 80 [in Ukrainian].
2. Voloshina, N. (2005). Spiritual themes in the works of Ukrainian composers of the second half of the twentieth century (on the example of Victor Stepurka. Scientific herald of the P. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine, 36, 178 – 187 [in Ukrainian].
3. Gritsa, S. (2012). Lesya Dichko in life and creativity. Drohobych: Enlightenment [in Ukrainian].
4. Zub, G. G. (2007). Leitmotives-Ideas in A. Schetinsky's Opera "Annunciation. Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education: a collection of sciences. Works of Kharkiv State University of Arts named after. I.P. Kotlyarevsky, 19, 109 – 216 [in Russian].
5. Kiyanovsky, L. (2008). Myroslav Skoryk: person and artist [in Ukrainian].
6. Kozarenko, A. (2004). The phenomenon of national in the music of the era of globalization. Musical art today. New Views and Observations M.: Composer [in Russian].
7. Kostyuk, N. (2005). Unknown Modernity (on the material of works of spiritual themes of O.Shchetinsky) .Art Studies Studies,6 (10), 92 – 102 [in Ukrainian].
8. Puchko, Yu. (2011). Spiritual and musical compositions by Anna Gavrilets in the context of modern choral art of Ukraine. Kyiv musicology. Culturology and Art Studies: Sb. Art, 36, 240 – 250 [in Russian].
9. Skuratovsky, V. I. (2010). Magic of sound, semantics and poetics of spiritual choral work V. Silvestrov (on the example of the triptych "ALILUYA. Musicological thought of Dnipropetrovsk region, 5, 97 – 106 [in Ukrainian].
10. Tyshko, S.V. (1993). The problem of the national style in the Russian opera. Glinka Mussorgsky Rimsky-Korsakov: research. Kyiv: Musinform [in Russian].
11. Chekan, Yu. (2005). Preface. M. Skoryk Choral works [in Ukrainian].

*Данканич Ганна Михайлівна,  
викладач Ужгородського музичного коледжу  
імені Д. Є. Задора, здобувач кафедри історії музики  
Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка  
my.arividerchi@gmail.com*

## **СВІТ СЦЕНІЧНИХ ОБРАЗІВ У ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ГІЗЕЛИ ЦИПОЛИ**

**Метою статті** є дослідження етапних подій мистецького становлення народної артистки України Гізели Циполи та окреслення особливостей інтерпретації оперних образів у творчості співачки. **Методологія** дослідження полягає у системному підході та історико-логічній інтерпретації фактів. Поєднано такі методи: конкретно-пошуковий – з метою системного аналізу зарубіжної й української історичної, музикознавчої та методичної літератури; хронологічний – для визначення основних етапів мистецького становлення Г. Циполи у контексті розвитку вітчизняного вокального мистецтва ХХ століття; логіко-синтетичний – з метою компаративного аналізу інформації використаних джерел та публікацій. **Наукова новизна:** 1) вперше у науковій літературі цілісно висвітлено мистецьку еволюцію Гізели Циполи; 2) з'ясовано місце творчої постаті співачки в контексті розвитку вітчизняного вокального мистецтва ХХ століття; 3) проаналізовано риси сценічної інтерпретації оперних образів у творчості артистки. **Висновки.** У статті досліджено життєвий і творчий шлях народної артистки України та СРСР Гізели Циполи; розрізнену, зібрану з різних публікацій інформацію вперше сконцентровано та цілісно висвітлено у хронологічному викладі.

**Ключові слова:** вокальне мистецтво, сценічна інтерпретація, оперні образи, виконавська майстерність.

*Данканич Анна Михайлівна, преподаватель Ужгородского музыкального колледжа имени Д. Е. Задора, соискатель кафедры истории музыки Львовской национальной музыкальной академии имени Н. В. Лысенко*

### **Мир сценических образов в оперном творчестве Гизелы Циполы**

**Целью статьи** является исследование этапных событий творческого становления народной артистки Украины Гизелы Циполы и определение особенностей интерпретации оперных образов в творчестве певицы. **Методология** исследования заключается в системном подходе и историко-логической интерпретации фактов. Объединены следующие методы: конкретно-поисковый – с целью системного анализа зарубежной и украинской исторической, музыковедческой и методической литературы; хронологический – для определения основных этапов творческого становления Г. Циполы в контексте развития отечественного вокального искусства ХХ века; логико-синтетический – с целью компаративного анализа информации использованных источников и публикаций. **Научная новизна:** 1) впервые в научной литературе целостно освещена творческая эволюция Гизелы Циполы; 2) определено место творческой личности певицы в контексте развития отечественного вокального искусства ХХ века; 3) проанализированы особенности сценической интерпретации оперных образов в творчестве артистки. **Выводы.** В статье исследованы жизненный и творческий путь народной артистки Украины и СССР Гизелы Циполы; разрозненная, собранная из различных публикаций информация впервые сконцентрирована и целостно освещена в хронологическом изложении.

**Ключевые слова:** вокальное искусство, сценическая интерпретация, оперные образы, исполнительское мастерство.

*Dankanych Hanna, lecturer of Uzhhorod College of Music named after D. Zador, PhD-candidate in Arts of the Department of History of Music, Lviv National Musical Academy named after Mykola Lysenko*

### **The world of scenic images in Gizela Tsipola's opera creativity**

**Purpose of Research.** The purposes of the article are to define the landmark events of creative formation of the People's actress of Ukraine Gizela Tsipola and to determinate the features of the interpretation of opera images in the singer's work. **Methodology.** The methodology of the article is based on systematic approach and a historical and logical interpretation of the facts. The following methods are combined: concrete search – for the purpose of the systematic analysis of foreign and Ukrainian historical, musicological and methodical literature; chronological – for definition of the main events G. Tsipola's creative formation in the context of the development of domestic vocal art of the XX century; logical and synthetic – for the purpose of comparative analysis of information from the used sources and publications. **Scientific novelty.** The scientific novelty is represented by the following provisions: 1) for the first time in the scientific literature, the creative evolution of Gizela Tsipola is completely highlighted; 2) the place of the singer's creative personality in the context of the development of domestic vocal art of the twentieth century is determined; 3) the features of scenic interpretation of opera images in the artist's work are analyzed. **Conclusions.** In article the life and the career of the People's actress of Ukraine and the USSR Gizela Tsipola are investigated; the scattered information, collected from various publications, is for the first time concentrated and completely highlighted in chronological statement.

**Key words:** vocal art, scenic interpretation, opera images, performing skills.

Актуальність теми дослідження. Виконавська майстерність видатних вокалістів усіх епох завжди перебуває у тісному взаємозв'язку з умінням створити, втілити та передати яскравий сценічний образ. Бездоганно виконана у вокальному плані, але непереконлива з погляду цілісного образу оперна партія не може вважатися повноцінним мистецьким здобутком. Саме тому поняття сценічної інтерпретації завжди залишатиметься незмінно актуальним. На думку дослідника Дж. Бібо, інтерпретацію в оперному мистецтві слід розуміти як спосіб виявлення (експлікації) розуміння, а також – представлення його для взаємодії з іншою можливістю розуміння, тобто протиставлення семантичних функцій словесного і музичного планів оперного тексту з метою виявлення їх концепційної взаємозалежності [3]. У вітчизняній дослідницькій літературі можна знайти чимало праць, присвячених аналізу творчого почерку найвидатніших представників світового вокального мистецтва (О. Бабій [1], В. Баранівський [2], А. Шило [15]). Грунтовне висвітлення у наукових працях одержала індивідуальна художня манера всесвітньовідомої української співачки С. Крушельницької (до окреслення її творчого стилю зокрема зверталися львівські науковці Л. Кияновська, С. Павлишин, М. Жишкович, О. Зелінський та ін.). Натомість, постать народної артистки України Гізели Циполи залишається недостатньо висвітленою у вітчизняному науковому просторі.

Мета дослідження – на основі концентрації розрізненої інформації дослідників творчого шляху співачки (В. Туркевича, Я. Іваницької, Н. Шмельової та ін.) окреслити етапні події у мистецькому формуванні артистки та проаналізувати особливості її сценічної інтерпретації оперних образів.

Виклад основного матеріалу. Блискуча епоха Національної опери України 70–80-х років ХХ століття (на той час – Київського державного академічного театру опери і балету УРСР імені Т.Г. Шевченка) увійшла до історії вокального виконавського мистецтва неповторним часом, коли сцену осяяло сузір'я таких майстрів, як Євгенія Мірошниченко та Анатолій Солов'яненко, Дмитро Гнатюк, Юрій Гуляєв і Галина Туфтіна, Єлизавета Чавдар, Василь Третяк і Ламарія Чконія, Анатолій Мокренко та інші уславлені митці.

Саме в той час на сцені театру з'явилася і Гізела Ципола – випускниця Ужгородського державного музичного училища імені Д. Є. Задора<sup>1</sup> та Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського. І вже першими виставами у Києві вона заявила про свою творчу перспективу [12].

Гізела Альбертівна Ципола – видатна українська співачка, одна з кращих оперних виконавиць ХХ століття, володарка лірико-драматичного сопрано (*soprano spinto*). За свою майже двадцятип'ятирічну творчу кар'єру Г. Ципола виконала сорок шість оперних партій. Галерея образів, створених співачкою, вражає багатогранністю. Вони такі різні, такі несхожі у вокальному, психологічному та історичному планах: Оксана із «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, Манон з однойменної опери Ж. Массне, Евридіка з «Орфея та Евридіки» К. Глюка, Недда з опери «Паяци» Р. Леонкавалло та Сантуцца із «Сільської честі» П. Масканьї, Етері з опери З. Паліашвілі «Абессалом і Етері» (за цю роль співачка була удостоєна Державної премії Грузинської РСР імені З. Паліашвілі), Дездемона з «Отелло», Амелія з «Бал-маскараду», Леонора в «Трубадурі» Дж. Верді, Маргарита у «Фаусті» Ш. Гуно, Тетяна в «Євгенії Онєгіні» та Ліза в «Піковій дамі» П. Чайковського, Катерина Ізмайлова в однойменній опері Д. Шостаковича. Як зазначає дослідник творчості співачки В. Туркевич, кожна з вищезазначених партій Г. Ципола відтінила власним відчуттям, глибоким розумінням і проникненням в образ своїх героїнь; виконані нею партії Чіо-Чіо-сан, Тоски, Мімі підкоряли не тільки красою й чарівністю голосу, але й тим, що ці образи, як і багато інших, Гізела Ципола відчувала серцем [12].

Здобуті співачкою високі звання протягом творчої діяльності: народна артистка України (1976 р.), народна артистка СРСР (1988 р.), лауреат Державної премії Грузинської РСР ім. Захарія Паліашвілі (1973 р.), лауреат Всесоюзного конкурсу камерних виконавців (1967 р.), лауреат Міжнародного конкурсу ім. М. І. Глінки (1968 р.). Вона є володаркою офіційного титулу «Краща Батерфляй світу», «Золотого кімоно» та бронзового, срібного і золотого кубків конкурсу «Мадам Батерфляй» (Токіо, 1976 р.) [13, 486-487]. Як провідна оперна співачка Радянського Союзу, Г. Ципола гастролювала у кращих світових театрах (Японія, Італія, Франція, Німеччина, Іспанія, Швейцарія, Канада, Фінляндія, Угорщина, Чехословаччина, Польща, Болгарія тощо). Виконавська майстерність співачки займає чільне місце у контексті кращих досягнень світового вокального мистецтва. Саме такого бачення притримується доктор мистецтвознавства, професор, народний артист України Рожок В. І. Зокрема, у одній із своїх статей, присвяченій інтерпретації опери «Катерина Ізмайлова» на сцені Київського державного академічного театру опери і балету, він дає високу оцінку виконавській майстерності Гізели Циполи і навіть звертається до цитат із зарубіжних видань<sup>2</sup>, які виразно підтверджують його думку [10, 12].

Перед тим, як розглянути інтерпретаційні версії найяскравіших оперних образів, здійснених Г. Циполою, звернемося до особистісно-творчої індивідуальності цієї видатної співачки та визначальних фактів її біографії.

Гізела Ципола народилася 27 вересня 1944 року у селі Гать Березівського району на Закарпатті. Навчаючись у музично-педагогічному училищі по класу хорового диригування та баяну, вона вже тоді приголомшувала журі на оглядах самодіяльності – співала найскладніші арії в межах двох октав, з легкістю долаючи фермати на звуці «до» третьої октави. 1961-1963 – роки навчання в Ужгородському державному музичному училищі імені Д. Є. Задора на вокальному відділі, у класі Андрія Задора. В інтерв'ю, яке було проведено автором статті у вересні 2011 року, Гізела Ципола характеризує А. Задора як досвідченого викладача-вокаліста і доброго психолога. За словами співачки, він виховував у своїх студентів працелюбність, почуття відповідальності, міцну волю та сценічну витримку [7]. Кращі європейські традиції викладання вокалу, успадковані А. Задором ще під час навчання в Угорській королівській академії імені Ф. Ліста в Будапешті, знайшли безпосереднє практичне втілення у його педагогічній діяльності. Вокально-методичні погляди викладача були опубліковані у мистецтвознавчому журналі «Parlando» [17]; вихованці педагога мали чудову можливість перейняти у нього всі вокальні вміння і навички, необхідні для професійного зростання.

У виборі репертуару для Гізели Циполи не було обмежень. У класі Андрія Євгеновича Гізела Ципола вперше познайомилася з оперою Дж. Пучіні «Чіо-Чіо-сан», і саме тоді вона досконало вивчила майже всі сольні місця цієї партії – партії, яка у майбутньому принесла їй світову славу. Співачка зізнавалася, що перед конкурсом у Японії їй потрібно було довчити всього кілька речитативних фрагментів з опери [7]. Увесь нотний матеріал був відпрацьований нею раніше (саме під керівництвом А. Задора).

1963-1969 роки – період навчання на вокальному факультеті Харківського державного інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського (клас професора Тамари Яківни Веске). У студентські роки Гізела Ципола була неодноразовим лауреатом престижних вокальних конкурсів. Зокрема, на четвертому курсі інституту вона здобула першу премію на Всесоюзному конкурсі камерних виконавців, на п'ятому – першу премію на Всесоюзному конкурсі імені М. Глінки. Після закінчення навчання молода співачка отримала запрошення від трьох театрів Радянського Союзу – Большого театру в Москві, Кіровського театру в Ленінграді (теперішній Маріїнський), та Київського оперного театру (нині – Національна опера України). Гізела Ципола обрала Київ. Її голос, діапазон якого сягав майже трьох октав, зачаровував своїм надзвичайно виразним, неповторним тембром і гнучкістю. Уже в перший сезон роботи в театрі Г. Ципола підготувала чотири провідні партії, які з великим успіхом виконувала. У 1977 році Гізела Альбертівна вийшла заміж за Степана Турчака – видатного українського диригента, народного артиста СРСР. Результатом їхнього творчого тандему стала низка яскравих та напрочуд переконливих оперних образів, створених у процесі мистецької співпраці [12]. Зокрема, мова йде про партії Катерини Ізмайлової з однойменної опери Д. Шостаковича, Інгігерди з опери Г. Майбороди «Ярослав Мудрий», Лізи з опери П. Чайковського «Пікова дама», Етері з опери «Абессалом і Етері» З. Паліашвілі та ін.

Знаковою у творчій біографії співачки стала партія Чіо-Чіо-сан. Саме ця роль допомогла їй здобути перемогу на Міжнародному конкурсі «Мадам Батерфляй» в Японії (цей конкурс є одним із найпрестижніших у світовому вокальному просторі). Із двадцяти співачок журі одноголосно визнало Гізелу Циполу найкращою Чіо-Чіо-сан. З Японії вона привезла три премії: найкращої виконавиці головної партії, приз Тамакі Міури (прем'єр-міністра країни), та приз президента однієї із найбільших телерадіокорпорацій «An Age Key». Відомий музичний діяч Японії і член журі конкурсу Кейсукі Сімогава відзначав: «Гізелу Циполу помітно вирізняла з учасників конкурсу блискуча вокальна техніка й майстерність, вільне володіння всіма регістрами голосу, м'якість і краса звуку. Вона виділялася також умінням триматися на сцені, яскравою артистичністю й привабливістю...» [12].

У одному із своїх інтерв'ю для газети «День» Гізела Ципола висловилася так: «Я взагалі вважаю себе веристською співачкою. Тому й Пучіні люблю більше за усіх. Вважаю його досі найсучаснішим композитором, оскільки він майстерно застосовував дисонанси, не втрачаючи при цьому краси мелодичної лінії, а навпаки, зберігаючи гостроту почуттів та переживань. Це досі не вдається нікому» [6]. Незважаючи на всю складність оперних партій Дж. Пучіні, Ципола завжди співала їх із насолодою – і Тоску, і Мімі з «Богеми», і уривки з «Джанні Скіккі» та «Сестри Анжеліки». Особливо близьким співачці був образ Мімі з опери «Богема». Вона не раз стверджувала, що не зустрічала у світовій класиці більш глибокого і яскравого образу [16].

Працюючи в театрі, Ципола часто брала участь у підготовці низки прем'єр, що чудово відповідали її голосу і творчим можливостям. Сценічні образи Тоски, Сантуцци, Недди, Мімі, Єлизавети, Милани стали для неї рідними. За її участі на фірмі «Мелодія» було здійснено записи двох етапних для театру вистав: «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди та «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича. А в 1983 році на екрани вийшла художня стрічка «Повернення Батерфляй» режисера Олега Фіалка про видатну співачку Соломію Крушельницьку (кіностудія О. Довженка) [12]. На думку В. Туркевича, успіх цього фільму був забезпечений не тільки завдяки виконавиці головної ролі

Олені Сафоновій, але й завдяки співакці, що незримо була присутньою у багатьох кадрах – Гізели Циполі (саме вона озвучувала оперні арії з багатьох партій). Співачка не випадково згодилася на участь у цій стрічці. Як для Соломії Крушельницької, так і для Гізели Циполи музика Дж. Пучіні стала домінантною в творчому житті. Обидві співачки, творче життя яких проходило за різних життєвих і навіть соціальних обставин, саме в операх Дж. Пучіні досягнули вершинних творчих здобутків [12]. Серед інших робіт Циполи у сфері кінематографу слід назвати вокальні партії в екранізаціях опер «Борис Годунов» М. Мусоргського (Ксенія) та «Фауст» Ш. Гуно (Маргарита).

У одному з інтерв'ю дослідниці Н. Шмельової описано цікавий і досить переконливий випадок, що був пов'язаний із невеликою партією Емми з опери «Хованщина» М. Мусоргського. Виставу представляли в Німці. Головні партії виконували Ірина Архипова, Анатолій Кочерга, Владислав П'явко; диригував Стефан Турчак. Вистава отримала багато схвальних відгуків, серед яких була рецензія такого змісту: «Всі співали чудово, але вразила Емма» [16]. Майстерність Циполи як співачки і актриси була настільки високою, що вона змогла навіть у такій маленькій партії розкрити всю трагедію цієї героїні.

Гізела Ципола віртуозно володіла виконавським інструментарієм для створення яскравого сценічного образу, передаючи найтонші нюанси характеру не лише неповторно красивим голосом, а й виразною, психологічно наповненою грою. В одній із статей дослідниці творчого шляху співачки Я. Іваницька у піднесеній формі запитує: «Хто зараз із такою правдивістю зможе розкрити у вокальному та виконавському планах неоднозначний і досить суперечливий образ Катерини Ізмайлової з опери Д. Шостаковича, як це зробила Гізела Ципола?» [6]. Незабутня вистава 27 лютого 1978 р., в якій вона дебютувала в цій партії, залишилася в пам'яті багатьох людей. Кияни бачили багато виконавиць Катерини Ізмайлової, але Гізела Ципола вразила органічною єдністю вокальної та сценічної драматургії. Співачка «вжилася» в образ, наповнила його непідробними почуттями, передаючи своїм винятково красивим і гнучким голосом найтонші нюанси характеру головної героїні [6]. Таке явище мистецтвознавці називають творчим катарсисом, коли актор не перевтілюється, а насправду стає героєм вистави.

Після тріумфального виступу у 1982 році на престижному Міжнародному оперному фестивалі у Вісбадені (Німеччина) в партії Катерини Ізмайлової про співачку писали: «Примадонною вечора була Гізела Ципола. Мова йде про невідане у нас сопрано з високодраматичною та навіть вибуховою силою, величезного діапазону, з потаємними мецо-ефектами... Шкода, що помер композитор, інакше він вперше почув би по-справжньому проспівану Катерину...» [9].

Смерть Степана Турчака 23 жовтня 1988 року стала великим особистим горем Гізели Циполи. Розпочався досить важкий період у творчому житті співачки, який був пов'язаний насамперед із її психологічним станом [8]. Кілька проспіваних після смерті чоловіка вистав не принесли їй творчого задоволення. Не порадувало навіть присвоєння вже давно заслуженого звання народної артистки СРСР. Співачка усвідомила, що зі смертю С. Турчака відійшла ціла епоха. Після завершення оперної кар'єри співачка ще кілька років виступала з прекрасними камерними концертами [12]. Але це було вже за кордоном, здебільшого в Угорщині, де продовжували цінувати свою землячку – Гізелу Циполу, угорку, яка уславила українську оперну сцену.

Висновки. У статті висвітлено шлях мистецького становлення народної артистки України та СРСР Гізели Циполи та окреслено світ оперних образів у творчості співачки. До значного мистецького успіху Г. Циполи сприяли досконале відчуття різноманітних стильових особливостей вокального мистецтва, непересічні природні дані, цілеспрямованість у досягненні мети, глибоке розуміння кожного оперного образу. Крайні сторінки історії Київського театру опери і балету кінця ХХ століття пов'язані саме з її іменем. Виконавську майстерність Г. Циполи можна вважати гідним зразком для наслідування майбутніми поколіннями співаків. Творчі здобутки співачки є великим надбанням українського та світового вокального мистецтва.

#### Примітки

<sup>1</sup> У 2017 році назву закладу було змінено на "Ужгородський музичний коледж імені Д. Є. Задора".

<sup>2</sup> Wiesbaden Tagblatt. – 1982. – 3 mai.

#### Література

1. Бабій О. «Фіделіо» Л. ван Бетховена та «Летючий Голландець» Р. Вагнера в інтерпретаційній версії В. Шредер-Деврієнт» / Оксана Бабій // Збірник наукових праць Харківської державної академії дизайну і мистецтв «Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті». – Вип. 2. – Х., 2013. – С. 7-12.
2. Баранівський В. Філософсько-світоглядні особливості творчості Б. Гмирі / Василь Баранівський // Електронне наукове фахове видання «Українознавство». – Режим доступу [<http://archive.nndiuv.org.ua/fulltext.html?id=352>].



3. Бібо Дж. Словесно-літературні основи оперної поезики доби романтизму / Дж. Бібо // Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 "Музичне мистецтво". – Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. – Одеса, 2011.
4. Говорухина Н. К 95-летию Тамары Яковлевны Веске / Н. Говорухина // Часопис Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського «Акценти». – Х., 2009. – С. 6-7.
5. Жлуктенко В. Гізела Ципола: «Я не чекатиму кращої влади, щоб знову співати» / інтерв'ю В. Жлуктенко // День. – 1998. – №203. – 23 жовтня.
6. Іваницька Я. Гізела Ципола: «Я ніколи не співала примітивну музику» / інтерв'ю Я. Іваницької // День. – 2009. – 28 вересня.
7. Інтерв'ю Г. Данканич із народною артисткою СРСР та України Гізелою Циполою (с. Гать Березівського р-ну на Закарпатті, вересень 2011 року).
8. Кочіш М. У театрі Гізелу Циполу морально знищували / інтерв'ю М. Кочіш // Газета по-українськи. – 2007. – 25 жовтня.
9. Левінські В. С. Вражаюча зустріч з Шостаковичем. / В. С. фон Левінські // Wiesbaden Tagblatt. – 1982. – 29 квітня.
10. Рожок В. І. Диригентська інтерпретація опери «Катерина Ізмайлова» на київській сцені / В. І. Рожок // Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського. – №3 (4), 2009. – С. 12.
11. Сімеонов К. Співає Г. Ципола / К. Сімеонов // К.: Музика, 1985. – №5. – С. 6.
12. Туркевич В. Зірка на ім'я Гізела Ципола / В. Туркевич // День. – 2009. – №45. – 18 березня.
13. Ципола Гізела Альбертівна // Жінки України: біограф. енциклоп. слов. / Голов. ред. М. А. Орлик. – К.: Фенікс, 2001. – С. 486-487.
14. Ципола Гізела Альбертівна // Мистецтво України: біограф. довід. – К.: Укр. енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1997. – С. 624-625.
15. Шило А. Жіночі образи в оперних партіях Лариси Руденко: особливості інтерпретації / Анастасія Шило // Збірник наукових праць магістрантів спеціальностей «Музичне мистецтво», «Образотворче мистецтво», «Дизайн» Інституту мистецтв Київського університету імені Б. Грінченка. – К., 2017.
16. Шмелёва Н. И жизнь, и слезы, и любовь... / интервью Н. Шмелёвой // Бульвар Гордона. – 2005. – № 31. – 22 ноября.
17. Zádor E. Módszertani elveim az énektanításban / Endre Zádor // Parlando. – 1988 – 7 szám. – júl-aug.

#### *References*

1. Babiy, O. (2013). «Fidelio» by L. van Beethoven and «The Flying Dutchman» by R. Wagner in the Interpretative Version of V. Schroeder-Devrient. Kharkiv: Tradictii ta innovacii u vyschii architecturno-khudozhnyi osviti, 2, 7–12 [in Ukrainian].
2. Baranivsky, V. (n.d.). Philosophic-Ideological Peculiarities of B. Hmyria's Creativity. Electronic scientific specialized publication "Ukrainoznavstvo". Retrieved from <http://archive.ndiuv.org.ua/fulltext.html?id=352> [in Ukrainian].
3. Bibo, J. (2011). The Verbal-Literary Foundations of Opera Poetics of the Age of Romanticism. Candidate's thesis. Odessa: Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music [in Ukrainian].
4. Govorukhina, N. (2009). To the 95th Anniversary of Tamara Yakovlevna Veske. Kharkiv: Akcents [in Russian].
5. Zhluktenko, V. (1998). Gizela Tsipola: «I Will Not Expect Better Authority to Sing Again». Kyiv: Den' [in Ukrainian].
6. Ivanitska, Ya. (2009). Gizela Tsipola: «I Have Never Sung Primitive Music». Kyiv: Den' [in Ukrainian].
7. Interview of H. Dankanych with the People's Artist of the USSR and Ukraine Gizela Tsipola. (2011). Village Gaty of Berehove district, Transcarpathia [in Ukrainian].
8. Kochish, M. (2007, October, 25). In the Theatre Gisela Tsipola Was Morally Destroyed. Gazeta po Ukrainy [in Ukrainian].
9. Lewinsky, V. (1982). A Spectacular Meeting with Shostakovich. Wiesbadener Tagblatt [in German].
10. Rozhok, V. (2009). Conductor's Interpretation of the Opera «Katerina Izmailova» on the Kyiv stage. Naukovyi journal NMAU P. I. Tchaikovsky, 3 [in Ukrainian].
11. Simeonov, K. (1985). G. Tsipola is Singing. Kyiv: Muzyka [in Ukrainian].
12. Turkevych, V. (2009). Star With the Name of Gizela Tsipola. Kyiv: Den' [in Ukrainian].
13. Orlyk, M. A. (Eds.). (2001). Tsipola Gizela Albertivna. Women of Ukraine: biographer. encyclopedia directory. Kyiv: Phenix [in Ukrainian].
14. Tsipola Gizela Albertivna. The Art of Ukraine: Biographer. Reference Book. (1997). Kyiv: Ukr. encyclopedia imeni M. P. Bazhana [in Ukrainian].
15. Shilo, A. (2017). Female Images in Opera Parties of Larysa Rudenko: Features of Interpretation. Collection of Scientific Works of Masters of Specialties «Musical art», «Fine art», «Design» of the Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University. Kyiv [in Ukrainian].
16. Shmelyova, N. (2005). And Life and Tears and Love. Boulevard Gordona, 31 [in Russian].
17. Zádor, E. (1988). Módszertani elveim az énektanításban. Parlando [in Hungarian].

*Дзюба Олег Андрійович,  
народний артист України,  
доцент Київського національного  
університету культури і мистецтв  
olegd@i.ua*

### **МУЗИЧНА ТВОРЧИСТЬ ІГОРЯ ПОКЛАДА У ФОКУСІ ВОКАЛЬНО-АКТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ МУЗИКИ ДО ДРАМАТИЧНОЇ ВИСТАВИ «ЗАСВАТАНА – НЕ ВІНЧАНА»)**

**Методологія** дослідження базується на комплексному аналізі творчості Ігоря Поклада. Робота спирається на **методи** теоретичного та практичного (заснованого на виконавському досвіді автора статті), досліджень. Особливу роль відіграють: історико-культурний підхід у розгляді питання становлення жанру української естрадної пісні; аналіз інтонаційного, порівняльного, функціонального, стильового та виконавського параметрів театральної музики Ігоря Поклада. **Наукову новизну** роботи складають здобутки аналізу сюжетно-драматургічних ліній музичного спектаклю І. Поклада за драмою Карпенко-Карого. Вперше викрита жанрово-стильова спорідненість театральної та пісенної творчості композитора. Інтерпретація висновків накреслює шлях стильової відповідності для акторсько-виконавського прочитання театральної музики Ігоря Поклада. **Висновки.** Ракурс дослідження концентрується на стильових засадах творчості Поклада. Театральна музика композитора надзвичайно емоційна, лірична, заснована на традиціях української естрадної пісні і драматичного театру. Лише ґрунтовна мистецька освіта та професіоналізм сучасного актора-співака дозволяють повністю реалізувати багатомірність музики композитора. Творчість І. Поклада синтезує академічний симфонізм, фольклорні первні, які за стилістикою наближені до сучасної естрадної пісні. Театральна музика тяжіє до пісенного стилю. Пісні переростають межі естради і прагнуть до оперного формату. Усвідомлення цього вимагає корекції виконавської інтерпретації. Шлях стильової відповідності виконавця (співака та актора) складає важливу основу теорії і практики виконавського мистецтва.

**Ключові слова:** вокал, актор, драма, Ігор Поклад, пісенна творчість, сценічний образ.

*Дзюба Олег Андреевич, народный артист Украины, доцент Киевского национального университета культуры и искусств*

### **Музыкальное творчество Игоря Поклада в фокусе вокально-актёрской интерпретации (на примере музыки к драматическому спектаклю «Обручена – не венчана»)**

**Методология** исследования базируется на комплексном анализе творчества Игоря Поклада. Работа опирается на методы теоретического и практического (основанного на исполнительском опыте автора статьи), подходов. Особенную роль играют историко-культурный подход в рассмотрении вопроса становления жанра украинской эстрадной песни и анализ интонационного, функционального, стилевого параметров театральной музыки Игоря Поклада. **Научная новизна** работы заключается в результатах анализа сюжетно-драматургических линий музыкального спектакля И. Поклада по драме Карпенко-Карого. Впервые выявлено жанрово-стилевое родство театрального и песенного творчества композитора. Интерпретация выводов обозначает путь исполнительского прочтения актеров и вокалистов для театральной и песенной музыки Игоря Поклада. **Выводы.** Ракурс исследования концентрируется на стилевых принципах творчества Игоря Поклада. Театральная музыка композитора чрезвычайно эмоциональна, лирико-романтическая, основана на давних традициях не только украинской эстрадной песни, но и драматического театра. Творчество И. Поклада синтезирует академический симфонизм, фольклорные прасновы, которые приближены композитором к современной эстрадной песне. Театральная музыка сращена с песенным стилем. Песенное творчество выходит за рамки эстрадной традиции, приближаясь к оперному формату. Осознание особенностей требует интеллектуальной подготовительной работы. Выработка путей стилевого соответствия исполнительской интерпретации у певца и актера составляет фундамент исполнительского искусства.

**Ключевые слова:** вокал, актер, драма, Игорь Поклад, песенное творчество, сценический образ.

*Dzyuba Olekh People's Artist of Ukraine, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts*

### **Music of Ihor Poklad with a focus on vocal and actor interpretation (based on the example of theatrical drama «Betrothed, but without marriage»)**

**Purpose of Article.** The research is based on the sophisticated analysis of the creation of Ihor Poklad. **Methodology.** Work is based on theoretical and practical (analysis, synthesis, generalization, comparison) and practical (author of the article based on performance experience) methods. Historical and cultural approach plays the central role in consideration of the question of becoming of the genre of the Ukrainian vaudeville song; analysis of intonation, comparative, functional, stylish, and performance parameters of the theatrical music of Ihor Poklad. Scientific Novelty.

**The novelty of the research** is based on the achievements of analysis the dramaturgic lines of I. Poklad's dramatic music (after dramas of Karpenko-Karuj). **Conclusions.** The interpretation of findings draws the way of stylish accordance for the actor-performance reading of theatrical and song music of Ihor Poklad. The research is concentrated on music style of Ihor Poklad. Theatrical music of composer is extraordinarily emotional, lyric, and based on traditions of the Ukrainian pop-song and Ukrainian dramatic theater. The professionalism of universal modern actor-singer allows reproducing complex of the composer's music. Creation of I. Poklad was synthesized by academic symphonic genre, folklore, and contemporary pop song. Songs aspire to the opera format. The way of stylish accordance of the performer (singer and actor) makes the critical basis of theory practices of performance art.

**Key words:** vocal, actor, drama, Ihor Poklad, song creation, stage appearance.

Актуальність теми дослідження. Український музичний театр та естрадна пісня – взаємопов'язані явища нашої національної культури, своєрідний звуковий космос, що віддзеркалює музичний світ цілого етносу. Композитори – автори пісень та театральної музики П. Майборода, О. Білаш, І. Шамо, В. Івасюк, І. Карабиць, О. Злотник, Ігор Поклад та інші, заклали передумови багатогранної вокально-акторської інтерпретації своєї творчості. Ці імпульси блискуче розкрили непересічні співаки української естради. Таким чином, у другій половині ХХ століття було сформовано високу професійну культуру української пісні та універсальну виконавську традицію. З іншої сторони, внесок митців того часу торкається проблеми самоідентифікації української культури в умовах тоталітарної радянської системи. Для дослідників цей період є значущим у відтворенні цілісної картини національної самостійності української музики другої половини ХХ сторіччя. Майже для всіх сучасних митців естрадні пісні та фрагменти театральних вистав того часу є окрасою репертуару. Навіть театральні актори залюбки звертаються до пісень, знаходячи тут суттєве розширення горизонтів амплуа, творчу наснагу та вишукану інтонаційну реалізацію.

Одним з численних видатних культурних надбань української естради 70-х років ХХ століття є пісенна та музично-театральна творчість Ігоря Поклада. Але, на жаль, сьогодні вона не інтерпретована у наукових дослідженнях не тільки на рівні цілісного уявлення, але й у окремих своїх жанрово-стильових параметрах. Існує лише декілька змістовних інтерв'ю [22] та популярних статей біографічного характеру про композитора [1; 2; 3; 7; 10; 11; 12]. Назвемо також споріднені за тематикою дисертаційні дослідження Т. Рябухи та А. Комлікової [4; 13], які побічно торкаються музичних особливостей одиничного творчого експерименту І. Поклада – його рок-опери «Ірод або Історія однієї пристрасті».

Між тим, значна частина пісенного та музично-драматичного творчого доробку композитора має неабияку популярність у концертному просторі слов'янського культурного світу та в країнах діаспори; її розповсюджено у мас-медіа (радіо, телебаченні, популярних відео-хостінгах, тощо). Ноти пісень композитора надано для користування у вільному доступі на офіційному сайті [10]. Музично-драматичні театри України ставлять спектаклі із музикою І. Поклада. Популярні гурти та співаки роблять сучасні аранжування його шлягерів (наприклад, *ManSound* «Сива ластівко», *Пікардійська Терція* «Ой, летіли дикі гуси», *El Кравчук* «Наречена», *Самая Т* «Крила», багато інших). Численні пісні І. Поклада має у власному концертному та педагогічному репертуарі автор даної статті. Тому видається вкрай актуальним наукове вивчення пісенної творчості композитора.

Метою дослідження є комплексний аналіз творчого доробку Ігоря Поклада. На наш погляд, пошук шляхів вокально-акторської інтерпретації його кращих пісенно-театральних зразків відображає актуальну тенденцію нашого часу: прагнення створити інтелектуальне підґрунтя виконавсько-педагогічній діяльності.

Виклад основного матеріалу. Музика української естради минулого століття та драматичні вистави набувають гострої потреби в умовах суспільно-політичної кризи сьогодення, особливе значення для слухачів та виконавців мають щирість, професійність та непересічність таланту митців того часу, українська мовно-музична складова. Наведемо емоційні висловлювання, що лунають на сторінках популярних інтернет-блогів поціновувачів та патріотів національної музики: «"...у часи, коли музичну моду диктують гроші і смаки плебсу, коли на незліченних комерційних радіостанціях панують співаки-одноденки" [2], "театральні традиції та стара українська естрада – це те, чим Україна буде виправдовувати своє існування перед Богом"» [8]. «Феномен української пісні та театру сьогодні – як диво «Червоної квіточки»: навкруги темінь, буревій, а вона сяє. Завдання - зберегти, тільки зберегти!» [8]. У свідомості широкого кола слухачів українська пісня та театральна драма є уособленням української культури, унікальним жанрово-стильовим феноменом із динамічною еволюцією за іманентно-музичними та суспільно-національними параметрами, підпорядкованими історико-політичним процесам.

Змістовні та насичені етапи становлення та розквіту української пісенної культури вивчали М. Мозговий [5; 6], В. Откидач [7], О. Сапожник [15], І. Калиніченко [2], М. Поплавський [12], Т. Рябуха [13] та ін. За результатами досліджень можна окреслити п'ять історичних хвиль композиторської творчості у часопросторі другої половини ХХ століття.

До першої відноситься творчість композиторів української радянської естради 50-тих – 60-тих років ХХ ст. – тих, що надали влучний старт її розвитку: П. Майборода, О. Білаш, І. Шамо, Б. Бувєвський, А. Пашкевич, С. Сабадаш, В. Верменич, Ю. Рожавська. Значною частиною їх доробку були й мюзикли, оперети, музика до драматичних вистав. Другий етап та окрема часова та стильова ланка – галицькі композитори 30-х – 70-х років, які у пісенній творчості орієнтувалися на західні музичні канони: А. Кос-Анатольський, М. Скорик, І. Хома, Б. Янівський. Третій етап – композитори 70-тих років: В. Івасюк, І. Поклад, В. Ільїн, І. Карабиць. Четвертий етап складає творчість композиторів, які працювали з ансамблевими виконавцями естрадної пісні (ВІА): Л. Дутковський, В. Громцев, І. Білозір, М. Мозговий, А. Пашенко, Р. Ішук, В. Яцола. Тенденція до театралізації їх концертів була відчутною. П'ятий – композитори, пік популярності яких припав на 80-ті – 90-ті роки. Це автори пісень і театральних мюзиклів: О. Злотник, Г. Татарченко, П. Дворський, О. Гавриш, Л. Попернацький, В. Корепанов, М. Гаденко. Таким чином, українська естрадна пісня та її театралізоване виконавське прочитання закладені у виконавській традиції українських естрадних співаків. Особливістю цієї гілки традиції є стильова спорідненість театральної-драматичної творчості та мелосу пісенної естради, що, у свою чергу, підпорядкований фольклорній складовій.

Із сузір'ям славетних імен композиторів у нерозривній культурній ланці існують відомі культові українські співаки та поети-пісняри. Так складається різнобарв'я мозаїки потужного шару унікальної музичної традиції, у якій Ігор Поклад займає гідне місце. Важливими чинниками у формуванні творчої особистості майбутнього митця були родинні традиції, що сприяли ранньому вияву його музичної обдарованості, та ґрунтовна музична освіта. Перший період біографії – дитинство, пов'язаний з містами Бішкек та Тернопіль. Ігор Дмитрович Поклад народився у сім'ї військового у трагічному 1941 році в м. Бішкек (Киргизія), де родина перебувала під час евакуації. Після війни вони повернулися в Україну. В 1957 році у Тернополі Ігор закінчив загальну середню школу та семирічну музичну по класу фортепіано. Роки професійного формування пов'язані з містом *Київ*, де з 1957 року почалося навчання на історико-теоретичному відділенні Київського музичного училища ім. Глієра. Майбутній композитор та піаніст працює концертмейстером в училищі. Відразу після третього курсу училища, Ігор Поклад вступає на композиторський факультет Київської державної консерваторії у клас професора А. Я. Штогаренка та у 1967 році закінчує її. Пізнання специфіки жанрів симфоній, опер, творів інших великих форм у консерваторському класі видатного маестро йшло через творче осмислення мелосу українського фольклору.

Доробок академічного спрямування Поклада налічує: Симфонію (1970); оркестрові симфонічні твори (Скерцо 1962); Варіації на тему української народної пісні «Не співайте, півні» для струнного оркестру (1963); та хорову Сюїту (на текст А. Суркова, 1969). Дослідниця А. Комлікова стверджує: «...фольклорне мислення стало вирішальним для формування власного композиторського стилю. Наскрізною лінією у його творчості іде народно-пісенне начало. Він так само, як і його викладач, не цитує народні мелодії, а створює оригінальні зразки із інтонаційним зануренням у автентичний мелос» [3, 225].

Цікавість до пісенного жанру виявилася у шкільні його роки, тоді Ігор починає друкувати власні пісні. Згодом він пропонує творчу співпрацю як видатним поетам-піснярам, так і аматорам. Вже перші пісні, написані ним у співавторстві з поетами Борисом Олійником та Ігорем Барахом (лікарем-анестезіологом за основною професією), стають улюбленими піснями слухачів та хітами репертуару видатних виконавців (Муслім Магомаєв, Юрій Гуляєв, Юрій Богатіков). У 1966 році за пропозицією офіційної влади, Ігор Поклад створює жіночий вокально-інструментальний ансамбль «Мрія», якій дуже швидко стає відомим на теренах СРСР. Композитор пише концертний репертуар ансамблю, а нові виразні можливості жіночого ансамлевого співу сприяють його творчому злету. У 1968 році І. Поклада призвано до служби у армії, де і відбувається доленосна зустріч з поетом Юрієм Рибчинським. Саме у такому тандемі з того часу розпочинається плідний етап їх пісенної творчості.

З 1973 року Ігор Поклад жанрово переорієнтовує власну творчість і звертається до опанування театральних жанрів. Ним написано близько 15 оперет, мюзиклів та музики до драматичних театральних вистав. За словами театральних критиків, його сценічні твори вже давно стали класикою жанру. Назвемо їх: музична комедія «Друге весілля в Малинівці» (лібр. Ю. Рибчинського - Одеса, Київ, 1974); мюзикли «Конотопська відьма» (лібр. Жолдака, 1982); «Серце моє з тобою» (лібр. Д. Шевцова, 1983); «Різдвяна ніч» (за М. Гоголем, 1987); «Засватана — не

вінчана» (1986 рік, за І. Карпенко-Карим); «Чмир» (за М. Кропивницьким) та рок-опера «Ірод» (за п'єсою Олександра Вратарьова, 2015 рік). Творчі тандеми, що склалися у композитора з поетами, режисерами, співаками, кожен раз сприяли розкриттю його безмежних можливостей. Серед однодумців - Юрій Рибчинський, Олександр Вратарьов, Василь Зінкевич, Софія Ротару, Ніна Матвієнко, Тамара Гвердцители, Микола Засєєв і Андрій Бенкендорф.

Основну частину творчої спадщини композитора складають пісні (їх близько 500) та театральна музика (мюзикли, дитячі вистави, музична комедія «Друге весілля в Малинівці», рок-опера «Ірод»); не менш значна частина доробку – музика для кінематографа (художні та анімаційні фільми). Таким чином, театральність та образна пластичність властиві пісенному шару творчості Ігоря Поклада, а інтонаційна пластичність вокальної канви його мелодій природно сприяють всебічному розкриттю акторської майстерності у співака, а вокальної – у актора. Розкриємо цю тезу на прикладі аналізу музичної складової драматичної вистави «Засватана – не вінчана» (за п'єсою Карпенко-Карого «Лиха іскра поле спалить, а сама щезне»). Автор лібрето – відомий український режисер Володимир Бегма, поетичного тексту – видатний поет-пісняр Михайло Ткач, композитор – Ігор Поклад.

Твір класика української драматургії можна віднести до типу історичної лірико-побутової драматургії. У цьому контексті розквітає *феномен романтичного стилю* пісенної творчості Ігоря Поклада. Музична театральна драма «Засватана – не вінчана» має ту саму лінію, що й п'єса, але композитор навмисно зміщує центр тяжіння сюжету до почуттів героїв і особливо – Ялини. Юліан залишається основним джерелом конфлікту, але ж душевні пошуки і сумніви Ялини дають ідеальне підґрунтя для окреслення у музиці композитора підступної інтриги сюжету п'єси та її яскравого вербально-музичного інтонаційного втілення. Ялина, світлий і чистий персонаж, ненавмисно стає зрадницею і співучасницею злочинів, бо віддано покохала відвертого злодія Юліана. Прочитання театральної п'єси І. Карпенко-Карого в жанрі музичної драми обумовлює її суттєве скорочення. Так, замість п'яти дій наявні дві, але театральний сюжет вкрай насичений емоційною музикою – піснями та дуетами акторів, героїв. Слова до всіх пісень вистави було написано Михайлом Ткачем, із максимальним збереженням стилістики оригіналу.

Сюжет розгортається на тлі історичних подій в Україні початку XVII століття, за часів першого гетьманування Петра Конашевича-Сагайдачного, після взяття козаками Кафи влітку 1616 року і визволення невільників та вдалого походу на Стамбул восени того ж року. Багатий полковник Платон живе із своєю молодшою сестрою Ялиною, яку вже засватав за молодого сотника Данила. Головний герой – Юліан, молдаванин із Валахії (території, яка в ті часи була розірвана між Річчю Посполитою, Габсбургами та Османською імперією, часто спустошувалася яничарами та іншими загарбниками). Коли маєток батька було пограбовано, Юліан відправився на Запоріжжя в пошуках слави і з намірами поповнити своє багатство. Під час визвольного походу на Кафу він дізнається про заможного Платона і його молодшу вродливу сестру Ялину. По дорозі до маєтку Платона, Юліан із своїм вірним джурою Кузьмою, з яким вони удвох бандитують, заходить до корчми і дізнається, що Ялина вже засватана. Юліан зустрічається із її нареченим, Данилом, під час суперечки Юліан обіцяє відбити у нього молоду. В той час Ялина має сповідальну бесіду зі своєю кращою подругою Мартою, в якій виявляється, що вона не тільки не кохає свого нареченого Данила, а взагалі навіть не знає, що таке кохання. Марта палко зізнається їй у своєму коханні до Платона. Ялина запалюється пристрасним бажанням так само покохати, але не Данила. І саме в такий влучний момент до Платона приходить красень Юліан, отримує запрошення гостювати і майстерно улещує Ялину, яка закохується, попри заручини і обіцянки Данилові. Юліан опутує Ялину тенетами зради і підступної омани: дівчина починає обманювати брата і має таємні зустрічі із Юліаном. Коли вони дають один одному клятву вірності, Юліан дістає отруйне зілля, яким замість пива має почастувати Платона сама Ялина. Данило викриває зраду і Ялина зізнається, що ніколи не кохала його. Весілля з Ялиною відбудеться за три роки, що для авантюрного Юліана неймовірно довгий строк, і він вирішує отруїти полковника негайно після походу. Про це випадково дізнався Данило і попередив Платона. В день повернення козаків із походу, його знайдено підступно заколотим кинджалом. Ялина зустрічає брата із пляшкою отруйного пива. І коли Ялина погоджується випити пива першою, Платон розуміє, що вона навіть не знає про отруту. Зрозумівши, що його викрито, Юліан зізнається в злодіяннях і гине, щоб уникнути суду людського. Ялина, яка віддано й пристрасно кохала Юліана, не може усвідомити того, що сталося і божеволіє.

У музичній драмі «Засватана – не вінчана» задіяно шість основних персонажів, які складають три ключові пари: Юліан – Кузьма, Ялина – Марта, Платон – Данило. Таким групуванням передається протиставлення людяності та злодіяства, щирості та омани, співчуття та корисливості.

Жіночі персонажі можна об'єднати лише в самому початку трагедії, надалі їх шляхи кардинально розходяться: Марта виступає як каталізатор душевних пошуків юної дівчини Ялини. Марта два роки тихо радіє зі свого нерозділеного кохання і її смиренне щастя відкриває Ялині найголовнішу таємницю кохання («І мучитися любо»). Саме тому, ще до появи Юліана, в серці Ялини вже була стрімка готовність до любові. А безкрайне щастя взаємно закоханих Марти і Платона настільки вражає дівчину, що не залишається жодних сумнівів у її готовності поринути у саму безодню почуттів. І почуття щастя не дає Платонові вчасно розгледіти небезпеку, а потім змушує Платона співчувати Ялині і дозволити їй лишитися із Юліаном. Вокальні номери музичної драми Ігоря Поклада виявляють та окреслюють емоції та почуття героїв спектаклю. Марта має два дуети і арію в другій картині першої дії. З першого дуету Ялини і Марти починається сцена у домі Платона і пісня у стилі українського заспіву вводить нас в атмосферу інтимної бесіди між подругами. Невелика арія-пісня Марти складається із двох частин: в першій зображено ліричну світлу тугу за коханим, а у другій частині ми чуємо нестримний заклик, як крик душі, стомленої чеканням. Дуєт Марти і Платона - найчарівніше і найніжніше зізнання в коханні. Написаний у куплетній формі із рефреном, він звучить лірично і тепло. Його музика популярна сьогодні на естрадній сцені як окремий номер (відомі записи у виконанні Іво Бобула, а також ансамблю бандуристок «Чарівниці»). Образ Платона як «непорушної скелі та уособлення земної мудрості і розсудливості, єдине, що мало силу похитнути кам'яну фортецю честі і справедливості - те саме кохання» [23]. Основний конфлікт для Платона – це неможливість осудити Ялину за те, «у чому сам я завинив» [23]. Окрім зворушливого дуету з Мартою, Платон має Арію та Молитву із хором. Арія звучить наприкінці четвертої картини як передчуття неминучої біди. Складається із двох частин. Перша передає філософські роздуми речитативного характеру («Відколи світ, відколи люди, добро і зло існують на землі...»), а в другій частині арії вокальна мелодія імітує сурми, що закликають у похід, а фактура акомпанементу зображає тупотіння коней. Наприкінці, разом з характерним для українських пісень викликом «Гей!», враз зникають і коні козаків – і бринить раптова тиша тривожним передчуттям.

Тут слід окремо зазначити, що в музичній драмі було введено образ Кобзаря, якого не було в оригінальній п'єсі. Тривога, яку залишила по собі Арія Платона, ще більше відтіняється Думою Кобзаря, що насичена характерною пафосно-трагічною символікою мовного та музично-інструментального висловлювання, надзвичайною емоційною напругою речитативних поспівок. Коли в цьому психологічному навантаженні з'являється Ялина, увесь сценічний простір вже наповнено її страхом і божевіллям. Музика надзвичайно вдало готує розвиток подій до кульмінації і на означеному відрізьку саме музика стає домінуючим художнім засобом оповіді.

Фінальна Молитва Платона побудована на висхідних речитативних секвенціях, що нагнітає почуття відчаю і спустошеності, поступово розбавляється хором і врешті перетворюється на справжній монументальний апофеоз трагедії: каданс звучить як похоронний дзвін. Данило – чесний, простодушний і щирий козак. Він глибоко і віддано кохає Ялину, саме такою любов'ю, про яку вона мріє. Яка примхлива доля не дає їм жити в ладі та щасті і посилає між ними «лиху іскру»? Відчайдушне кохання Данила відкривається Ялині занадто пізно, коли назад вже нема вороття. Сліпа довіра чесності і щирості Ялини тим глибше ранить Данила зрадою. Аріозо Данила емоційно насичене, поєднує в собі безнадію втрати, усвідомлення зради і безкрайній відчай. Він кохає її і сумнівається у власних передчуттях. Після зізнання Ялини, в дуєті, сповненому безжалісної відвертості, Данило, попри всю муку, не тільки гідно витримує цей удар, але й сам просить у неї прощення із останньою надією повернути кохану. Через що і знаходить смерть від рук підступного вбивці Кузьми з волі Юліана.

Злодій Кузьма вірний Юліанові із прагматичних міркувань. Він відчуває силу і розум Юліана, що укупі з неабиякою амбіційністю завжди гарантує ситний обід. В п'єсі Карпенко-Карого Кузьму карає сама доля, але у музичній драмі Ігоря Поклада він тихо зникає, коли стає очевидним фіаско Юліана.

Образ Юліана найбільш неоднозначний у всій драмі. Він – епіцентр конфлікту, основа і причина трагедії. Протягом всієї п'єси він живе однією метою – відновити втрачене багатство у будь-який спосіб. Юліан, певно, розповідає про себе досить правдиву історію, коли вперше приходиться до Платона і знайомиться з Ялиною: «Мій батько княжеського роду, в Молдавії він господарем був... та вбили батька, велике горе і нужда убили матір, а батьківське добро все потонуло в руках турецького двору, як весняна вода в широкім морі» [23]. Цілком зрозуміло, що замість служби у Цар-граді Юліан обирає запорозьке братство, разом з яким бере участь у походах проти турків. Насолода від помсти туркам, лицарські засади бравого козацтва, військова слава і можливість розбійництва серед чужого народу у смутні часи – це те, що ладне спокусити юнака, який зазнав лихого долі. Глибока травма від

жорстокого знищення власної сім'ї, надає розуміння відчайдушної образи Юліана на Долю і на Бога, якою сповнена його перша арія «Намір»: «Болісна й тяжка ганьба – бачити в собі раба, Ти же мене Господи, благосний Господи, тяжко поправ». Низхідна хроматична мелодійна лінія виражає блюзнірські претензії до Бога, на сувору долю. Вона чергується із висхідною хроматичною мелодією, яка підкреслює рішучу погрозу: «Я сам собі найвища воля на терезах добра і зла і заповідь моя така: силою бере рука» [23]. Попри те, що основна мета Юліана – здобути багатство, ми розуміємо, що це тільки поверхова видимість, а його справжня пристрасть – помста всьому світові і нестримна лють.

Вже в увертюрі Ігоря Поклада ми чуємо лейттему прокляття Юліана, вона буде неодноразово виникати на протязі драми і звучатиме в фінальній арії Юліана: «Хай гине все! Я вмерти мушу. Гей, ви, чорти, беріть у пекло душу» [23]. Коли Юліан в корчмі дізнається, що Ялину вже засватано, це тільки розпалює його азарт. І зустріч із її нареченим Данилом підбурює Юліана: він спритно виявляє слабкі сторони суперника – честолюбність, ревність, запальність і вступає у гру.

Юліан мав закохати в себе Ялину і настільки, щоб вона ладна була на все заради нього. Вся промова Юліана до Платона про себе має на меті тільки одне – вразити, зацікавити, улестити Ялину. Він використовує максимум найрізноманітніших промов, щоб звабити Ялину: акцентує на власному чужоземному походженні, захоплюється рідними для Ялини землями, згадує своє знатне положення у минулому, просто і стримано, без ноти жалю, розказує моторошну історію загибелі своєї родини, викриває безчесність турків (це розраховане на Платона), легковажно вказує на свою участь у славному поході на Кафу, майстерно улещує Ялину вишуканими компліментами, нібито пригадує жалісну історію про свою сестру, що вкрай зворушує серце дівчини. Відчуваючи захоплення і збентеженість Ялини, Юліан розуміє, що вона вже закохується в нього, але вагається. Аж раптом трапилася ідеальна нагода: прийшла звістка про напад татар на хутір, і Юліан просить дозволу в Платона допомогти відбити напад – як і належить справжньому лицареві. І тоді, наприкінці, він йде ва-банк: обіцяє Ялині одружитися з нею. Приголомшена, вона зауважує, що вже засватана, на що Юліан переможно відповідає: «Засватана – не вінчана!». Юліан грає і насолоджується своєю грою. Чи то він жартує із Ялиною, чи то присягається у коханні – він майстерно маніпулює почуттями. І тільки коли Платон просить випити Юліана з Ялиною пляшку першими за здоров'я молодих, стає зрозумілим, що кінець вже настав. Злодійські задуми Юліана викрито, десятки козаків зі списками беруть його в коло. Він як загнаний звір, розуміє, що вороття вже нема – далі тільки смерть. В останній арії, поміж частинами, де він приймає рішення самогубства і прощається з життям, він звертається до Ялини: «Ялино, чуєш?.. Я караюсь...». Перша частина арії неймовірно експресивна, сповнена відчаю і страху загнаного звіра, хроматичні поспівки чергуються із речитативними репетиціями в характері *agitato*: «Гей, ви, чорти, беріть у пекло душу! Хай гине все... все.. все...», тихенько звучить лейттема сумнівів Ялини, Юліан просить пробачення в неї. Друга частина арії написана в жанрі козацької пісні, із характерним зверненням до бойового товариша, вороного коня – «ти, брате мій, соколику, повернися, конику!», в ній Юліан прощається із життям і під час оркестрової розробки теми Ялини «засватана – не вінчана» із широкими стрибками в мелодії на септиму, він востаннє оглядає навкруги, всіх людей, ненависть до яких зламала йому життя, шукає поглядом Ялину і заколює себе кинджалом. Тема розвивається в партії жіночого хору аж до моменту появи Ялини.

Наукова новизна. Аналіз сюжетних ліній та драматургічної структури драми Карпенко-Карого з акцентом на музиці Ігоря Поклада надано вперше у дослідницькій літературі. Його висновки створюють фундамент для розуміння шляхів виконавської інтерпретації – як акторської, так і відповідної вокально-стильової. Тракткування музичної складової знаходиться в особливому полюсі тяжіння театральної творчості композитора до пісенного стилю.

Висновки. Підсумовуючи дослідження, варто виокремити важливі моменти, що впливають на розуміння пісенної творчості Ігоря Поклада. По-перше, стиль естрадної пісні прямо вплинув на його театральну музику. Всотуючи кращі надбання української естради, Ігор Поклад своєю музикою надає неймовірно емоційну характеристику кожному персонажу драми. По-друге, випукла інтонація, пластичність музичних характеристик та спрямованість ролі на багатофункціональність вмінь сучасного синтетичного актора й співака закладено традиціями українського професійного музичного театру. І нами керується І. Поклад. Згадаємо усталені риси акторсько-виконавських традицій жанру музично-поетичної драми української класики («Вечорниці» Ніщинського, «Катерину» Аркаса, деякі опери Лисенка, тощо). По-третє, ґрунтовна освіта та професіоналізм дозволяють окреслити синтетичну обдарованість природи композитора. Ігор Дмитрович Поклад майстерно працює як у симфонічній музиці, так і у пісенній, як в жанрі обробки української народної пісні, так і в сучасній естрадній. І це поєднання стало золотою серединою, основою його романтичного стилю. Виразність

оркестрових фрагментів та наявність інструментальних лейтмотивних характеристик – важливий художній засіб, який підкреслює атмосферу сценічної дії, налаштовує на необхідний емоційний лад. В музиці яскраво надано етнику: це – посилення до традиційного українського фольклору, найрізноманітніших жанрів української народної пісні: тут звучать і лірична балада, дума, танцювальні пісні, колискова, козацький марш, голосіння. У творчості І. Поклада фольклорні первні за стилістикою наближені до сучасної естрадної пісні. Їх об'єднує емоційність, змістовність і поетичного і музичного тексту. Деякі ж пісні переростають свою естрадну форму, наближаючись до оперного формату, зокрема такими можна назвати арії Ялини і Юліана. Більшість пісень – музичних характеристик дійових осіб драми лаконічні, змістовні і дуже виразні мелодійно. Поклад часто використовує експресію речитативу, декламаційні наспіви, хроматичні мелодійні лінії, стрибки на широкі інтервали (частіше – септиму), використовує ладову перемінність, складну романтичну гармонію, секвенційний тип розвитку. Особливу роль відіграє виразна ритмізація, часто зустрічається поєднання бурхливого ламаного ритму із кантиленною вокальною лінією – в такий спосіб особливо вдало підкреслюється схвильованість, емоційна і драматична напруга акторського декламування. Від вокаліста вимагається поєднання драматичного емпатичного співу із добре опертим великим диханням, якісне інтонування, виразна емоційна інтерпретація матеріалу у руслі заданого художнього образу.

Звернення до музично-театрального творчого доробку Ігоря Поклада дозволило висвітлити одну із унікальних перлин нашого часу – музику композитора до вистави «Засватана – не вінчана» і простежити її зв'язок з традиціями вітчизняної естрадної культури та драматичним театром.

### Література

1. Золотий фонд української естради [Електронне джерело]/URL: <http://www.uaestrada.org>(Дата звернення 19.10.2017)
2. Калиниченко І. З історії української естради: короткий огляд від 50-х до сьогодні [Текст]/Ігор Калиниченко Золотий фонд української естради. [Електронне джерело] URL: <http://www.uaestrada.org>(Дата звернення 19.10.2017)
3. Кириловська Т. Романсова основа його пісень / Таїсія Кириловська// Володимир Івасюк. Життя – як пісня : спогади та есе / [упоряд. Парасковія Нечасва]. Чернівці, 2003. С. 80–123.
4. Комлікова А. В. «Прод» І. Поклада як втілення українського рок-оперного експресіонізму / Анастасія Комлікова // Київське музикознавство. Вип. 46. К., 2013. с. 225–234.
5. Комлікова А. В. Українська рок-опера: традиції та аспекти розвитку : автореф. дис. канд. мист. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2016. 18 с.
6. Мозговий М.П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: автореф. дис. канд. мистецтв. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ: Київський національний університет культури і мистецтв, 2007. 21 с.
7. Мозговий М.П. Тенденції становлення українського естрадного мистецтва /Микола Мозговий//Зб. наук. праць: Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. Вип. 4. Луганськ, 2005. с.197-203.
8. Музична естрада : словник / [укладач В. М. Откидач]. Харків : І. В. Якубенко, 2004. 446 с.
9. Окара А. Стара українська естрада – це те, чим Україна буде виправдовувати своє існування перед Богом: Ювілей унікального проекту /Блог Андрія Окара// [Електронне джерело] URL: <http://blogs.pravda.com.ua/authors/okara/513cee609b649/>(Дата звернення 18.10.2017) Допис від 10 березня 2013 року.
10. Палкіна І. І. Жанр мелодекламації в українській рок-музиці / І.І. Палкіна // Вісник НАКККіМ. — 2014. — № 4. — С. 144–148.
11. Поклад Ігор. Офіційний сайт композитора. [Електронне джерело] URL: <http://www.poklad.com.ua/home.html> (Дата звернення 17.10.2017)
12. Поліщук Т. «Нужная интонация Игоря Поклада» [Текст] / Тетяна Поліщук/ День №238, 2001. с. 5.
13. Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради /М.М. Поплавський. К. : Преса України, 2004. 416 с.
14. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» : Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. 20 с.
15. Рябуха Т. Н. Украинская эстрадная песня 1970 – 2010 годов: динамика становления / Т. Н. Рябуха // Пытання матацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі, літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск: Права і эканоміка, 2016. Вып. 21. С. 111 – 116.
16. Сапожнік О.В. Антологія української популярної естрадної музики. Частина перша: Навчальний посібник / О.В. Сапожнік – К.: ДАКККіМ, 2003. 154 с.
17. Сапожнік О.В. Антологія української популярної естрадної музики. Частина друга: Навчальний посібник / О.В. Сапожнік. – К.: ДАКККіМ, 2003. 166 с.



18. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 — муз. мистецтво / В. М. Тормахова ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 17 с.
19. Українські пісні [Електронне джерело] URL: <http://www.pisni.org.ua> (Дата звернення 17.10.2017)
20. Хворост Л. Ігор Калиниченко: «Музичну культуру, як і фізичну, можна і треба пропагувати»/Хворост Люцина //«Справжня варта» [Електронне джерело]URL: <http://varta.kharkov.ua/articles/1102353> (Дата звернення 19.10.2017)
21. Чехов М. Путь актёра [Текст] / М.А. Чехов. - М.: Транзиткнига, 2003. - 554 с.
22. Чечель Н. Сватана, але не вінчана (українська класична драматургія в культурній візії постмодернізму) / Наталія Чечель // Кіно-Театр. 2007. №3. с. 3-4.
23. Шестак А. О времени и о себе (интервью с И. Покладом) [Текст]/ Алла Шестак // Бульвар Гордона. 2011. № 49.
24. Karpenko-Kary I. Веб-сервіс архіву мультимедійних ресурсів [Тексти, відео, аудіо]//[Електронне джерело] URL: <http://archive.org/search.php.Karpenko-Kary>(дата звернення 28.10.2017)

#### *Referenses*

1. The Golden Fund of the Ukrainian Variety (2017). Retired from <http://www.uaestrada.org>. [in Ukrainian].
2. Kalinichenko, I. (2017). From the history of the Ukrainian variety: a brief overview from the 50s to the present. Retired from <http://www.uaestrada.org> [in Ukrainian].
3. Kirilovska, T. (2003). Romansova basis of his songs. Life is like a song: memories and essays. Chernivtsi [in Ukrainian].
4. Komlikova, A.V. (2013). "Herod" I. Posh as an embodiment of Ukrainian rock opera expressionism. Kyiv Musicology [in Ukrainian].
5. Komlikova, A.V. (2016). Ukrainian rock opera: traditions and aspects of development: author' abstract. Kyiv: National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
6. Brain, M.P. (2007). Formation and tendencies of the Ukrainian pop song. Theory and History of Culture. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
7. Brain, M.P. (2005). Trends in the Formation of Ukrainian Variety. Problems of the present: culture, art, pedagogy. Lugansk [in Ukrainian].
8. Musical stage: dictionary(2004). Kharkiv: I. V. Yakubenko [in Ukrainian].
9. Okar, A. (2013). The old Ukrainian variety is what Ukraine will justify its existence before God: Anniversary of a unique project [in Ukrainian].
10. Palkina, I. I. (2014). The genre of melodeclamation in Ukrainian rock music. NKCCI's Bulletin, 4, 144-148 [in Ukrainian].
11. The game of Igor. Official site of the composer (2017). Retired from <http://www.poklad.com.ua/home.html> [in Ukrainian].
12. Polishchuk, T. (2001). "Necessary Intonation of Igor Poleh. Day, 238, 5 [in Ukrainian].
13. Poplavsky, M.M (2004). Anthology of the modern Ukrainian variety. Kyiv: Press of Ukraine [in Ukrainian].
14. Ryabukha, T.M. (2017). Origins and intonational components of the Ukrainian song variety. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].
15. Ryabukha, T. N. (2016). Ukrainian pop song of 1970 - 2010: dynamics of formation. Test of maths of knowledge, ethnology and falklaristski, literature of the National Academy of Sciences of Belarus; sound rod A.I. Lakotka. Minsk: Rights and Economics [in Russian].
16. Sapozhnik, O.V. (2003). Anthology of Ukrainian popular pop music. Part One: Textbook. Kyiv: DAKKKIM [in Ukrainian].
17. Sapozhnik, O.V. (2003). Anthology of Ukrainian popular pop music. Part Two: Textbook. Kyiv: DAKKKIM [in Ukrainian].
18. Tormakhova, V.M. (2000). Ukrainian pop music and folklore: interpenetration and synthesis. Kyiv [in Ukrainian].
19. Ukrainian songs. (2017). Retired from <http://www.pisni.org.ua> [in Ukrainian].
20. Patient, L. Igor Kalinichenko (2017). Musical culture, as well as physical, can and should be promoted Retired from <http://varta.kharkov.ua/articles/1102353> [in Ukrainian].
21. Chekhov, M. (2003). Path of the actor. Chekhov [in Russian].
22. Chechel, N. (2007). Svatana, but not a wreath (Ukrainian classical drama in the cultural vision of postmodernism). Cinema-Theater, 3, 3-4 [in Ukrainian].
23. Shestak, A. (2011). About Time and About Us (Interview with I. Pockad). Boulevard Gordon, 49 [in Russian].
24. Karpenko-Kary, I. (2017). Web-service of the archive of multimedia resources. Retired from <http://archive.org/search.php.Karpenko-Kary> [in Ukrainian].

*Журавкова Юлія Олександрівна,  
аспірант кафедри «Історія світової музики»,  
викладач кафедри «Музична режисура та оперна підготовка»  
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського  
juliazhuravkova@gmail.com*

## **ОПЕРА ДЖАН КАРЛО МЕНОТТІ «СТАРА ДІВА ТА ЗЛОДІЙ»: ЖАНРОВІ ПАРАМЕТРИ ТА ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ**

**Мета роботи** – визначити особливості драматургії опери Джан Карло Менотті «Стара діва та злодій» та окреслити її жанрові параметри. **Методологія дослідження** спирається на аналітичний, синтетичний та порівняльний методи. **Наукова новизна** дослідження полягає в детальному аналізі нотних, аудіоматеріалів, лібрето, музикознавчих та біографічних джерел, що становлять текст та контекст об'єкту дослідження. **Висновки.** В результаті дослідження виявлено особливості драматургії та окреслено жанрові параметри опери «Стара діва та злодій». Даний твір побудовано за принципом монтажної драматургії; йому притаманні риси гротеску, який передбачає гармонійне співіснування сфер драматичного, комічного та ліричного; а також змальовані яскраві рельєфні образи, що дало можливість реалістично втілити в оперному жанрі багатогранність життя та повноту людських характерів.

**Ключові слова:** Менотті, жанрові параметри, опера-гротеск, монтажна драматургія, радіоопера.

*Журавкова Юлія Александровна, аспирант кафедры «История мировой музыки», преподаватель  
кафедры «Музыкальная режиссура и оперная подготовка» Национальной музыкальной академии Украины  
им. П. И. Чайковского*

### **Опера Джан Карло Менотти «Старая дева и вор»: жанровые параметры и особенности драматургии**

**Цель работы** – определить особенности драматургии оперы Джан Карло Менотти «Старая дева и вор» и определить ее жанровые параметры. **Методология исследования** опирается на аналитический, синтетический и сравнительный методы. **Научная новизна** исследования заключается в детальном анализе нотных, аудиоматериалов, либретто, музыковедческих и биографических источников, которые составляют текст и контекст объекта исследования. **Выводы.** В результате исследования выявлены особенности драматургии и обозначены жанровые параметры оперы «Старая дева и вор». Данное произведение построено по принципу монтажной драматургии; ему присущи черты гротеска, который предусматривает гармоничное сосуществование сфер драматического, комического и лирического; а также изображены яркие рельефные образы, что позволило реалистично воплотить в оперном жанре многогранность жизни и полноту человеческих характеров.

**Ключевые слова:** Менотти, жанровые параметры, опера-гротеск, монтажная драматургия, радиоопера.

*Zhuravkova Julia, postgraduate student of the department «The History of world music», teacher of the  
department «The Musical direction and opera training» of Tchaikovsky National music academy of Ukraine*

### **Gian Carlo Menotti's Opera «The Old Maid and the Thief»: Genre Peculiarities and Dramatic Composition**

**Purpose of Article.** The work aims to determine dramatic features of Gian Carlo Menotti's opera "The Old Maid and the Thief" as well as to outline its genre characteristics. **The research methodology** is based on analytical, synthetic and comparative methods. **The scientific novelty** of the study consists in a detailed analysis of musical and audio materials, libretto, musicology and biographical sources, which constitute the text and context of the object under research. **Conclusions.** The research determines characteristic features of the drama and identifies genre parameters of the opera "The Old Maid and the Thief." This work is based on the principle of clipping-drama; it has prominent features of grotesque, i.e., harmonious coexistence of dramatic, comic and lyrical tone; vivid and striking images, which made it possible within the given opera genre to show the versatility of life and manifoldness of human character.

**Key words:** Menotti, genre peculiarities, grotesque opera, clipping drama, radio opera.

Менотті входить до когорти тих композиторів світу, чиї твори найбільш часто виконуються і цитуються. Так, за даними статистики, наведеними сайтом operabase.com, що охоплює роботи майже 1300 композиторів різних країн світу, Менотті посідає друге місце в США за кількістю виконань. До прикладу, в сезоні 2015/2016: 73 постановок та 235 перформансів проти 80 постановок та 326 перформансів Ф.Гласса, що посідає перше місце.

Поруч з Луї Грюнбергом, Джорджем Гершвіном, Дугласом Муром, Джан Карло Менотті стоїть біля витоків національної американської опери, і саме завдяки його творам американський глядач зацікавився оперним жанром. Присутність серед понад двох десятків опер кількох творів, відзначених найвищими

світовими музичними та театральними нагородами (Пулітцерівська премія, Премія театральних критиків, Премія музичних критиків, Премія Канського фестивалю, нагорода Центру Кеннеді тощо), визначає актуальність вивчення творчої спадщини італійсько-американського композитора.

Актуальність теми дослідження. Таким чином, наукові розвідки, які стосуються інших опер Менотті, і, зокрема, опери «Стара діва та злодій» («The Old Maid and the Thief»), що є предметом даного дослідження, є актуальними і перспективними, враховуючи популярність оперної спадщини Менотті у світі.

Мета дослідження. Отже, завдання даної статті – окреслити жанрові параметри та визначити особливості драматургії опери «Стара діва та злодій».

Виклад основного матеріалу. Цей твір – другий в творчому доробку Менотті – був створений 27-річним композитором на замовлення Самуеля Чотзінова, музичного директора радіо-телевізійної корпорації NBC, і став першою оперою, спеціально створеною для трансляції на радіо. Музичний оглядач Джон Палмер наголошує, що радіоопера по суті була не зовсім оперою, оскільки повністю виключалася візуальна складова цієї мистецької форми, тож Менотті ввів в дію коментатора, який пояснював слухачам, що відбувається в даний момент, і це дозволяло, відповідно, яскравіше уявити події опери [10].

Твір прозвучав у квітні 1939 року, у супроводі Симфонічного оркестру NBC під орудою диригента Альберто Ереде, – цією роботою оркестр завершував свій сезон 1938-39 років. Як пише Дженіфер Барнс, радіопостановку прихильно зустріли критики та слухачі, і її успіх сприяв подальшому розвитку кар'єри молодого композитора в США [9].

Сорок років потому у передмові до CD диску із записом опери відомий музичний менеджер, багаторічний керівник Ліги американських оркестрів, колишній президент Чиказького симфонічного оркестру, нині декан Чиказького коледжу виконавських мистецтв Університету Рузвельта Генрі Фогель написав: «Результатом (замовлення NBC – Ю.Ж.) стала ця абсолютно чудова, гарна робота, якою Менотті заявив про себе, щоб у майбутньому підтверджувати раз по раз наші очікування». [11]

Після виконаної композитором незначної адаптації опери для театральної сцени відбулася її прем'єра в Академії Музики у Філадельфії у 1941 році, а в травні 1943-го вона транслювалася по американському телебаченню.

Пізніше вона була показана 1947 року в Оперному театрі Нової Англії в Бостоні, наступного року – у Нью-Йоркській опері, і одночасно з цим твором Менотті познайомилися європейці – 1947 року прем'єра відбулася на сцені Національного театру Мангейму в перекладі німецькою. Опера донині йде на театральних сценах світу, її часто ставлять у коледжах та музичних академіях США, а окремі записи постановок доступні на Інтернет-сервісі Youtube, і є досить популярними серед користувачів мережі Інтернет – про що свідчить велика кількість переглядів цих відео.

З огляду на маловідомість даного твору, коротко окреслимо оригінальний сюжет опери, що розкриває тему самотності як стану людської душі. До будинку старої діви міс Тодд прибивається молодий подорожній, і служниця Латіша вмовляє міс Тодд прихистити його, відтак для цих самотніх жінок симпатичний незнайомець стає центром всесвіту.

І хоча згодом стає відомо, що поліція розшукує злодія, опис якого на 100% збігається із їхнім гостем, жінки, які вже встигли прив'язатися до гостя, вирішують не видавати його. Та проблеми починають намотуватися, немов клубок, одна за одною: гостю заманулося випити, а оскільки в домі міс Тодд нема ні краплі лікеру, а про купівлю не може бути й мови, бо постраждає бездоганна репутація, то жінкам не спадає на думку нічого ліпшого, аніж... вночі пограбувати горілчану лавку! Звісно, що грабіжників починають шукати, а невдячний гість вирішує податися геть з містечка, що стає дедалі небезпечнішим. Міс Тодд у відчаї від неминучої розлуки натякає Бобу на взаємну симпатію, та отримавши лише насміх у відповідь полишає, образившись, гостя під наглядом Латіші, обіцяючи повернутися з поліцією.

Залишившись з Бобом наодинці, Латіша вмовляє того обчистити будинок і разом втекти, тож Міс Тодд, повернувшись додому, не знаходить ані служниці, ні коханого, ні своїх статків і втрачає свідомість. Безумовно, такий фінал не може бути прийнятним для жанру комедії чи опери-буфа, як його визначають деякі режисери-постановники, але він можливий для гротеску, що передбачає наявність драматичних мотивів – як його і позначив композитор («A Grotesque Opera in 14 Scenes»).

Як відомо, жанр гротеску (з французької – «химерний, комічний») передбачає специфічну художню образність твору, що через поєднання несумісного відображає життєві явища, людські якості, взаємовідносини тощо. Гротескним творам властиві співставлення фантастичного та реального, легковажного та серйозного, кумедного і піднесеного, комічного та трагічного. «Як форма комічного, гротеск відрізняється від гумору та іронії тим, що в ньому смішне і веселе невіддільні від страшного і зловісного; як правило, образи гротеску несуть в собі трагічний сенс. У гротеску за зовнішньою неправдоподібністю, фантастичністю криється глибоке художнє узагальнення важливих явищ життя.» [1]

Отже, свідомий вибір автором жанрового спрямування опери пояснює широкий діапазон застосованих ним художніх прийомів. Будучи різновидом комедії, гротеск, разом з тим, спонукає постановників не обмежуватися висвітленням суто комічного в опері. Саме підкреслення ліричних і – особливо – драматичних моментів опери сприяє збагаченню образності вистави, створенню яскравої, повнокровної виразності – до чого завжди прагнув композитор, і про що відомий болгарський перекладач, драматург, музичний критик Огнян Стамболієв писав: «Менотті ...віддавав перевагу камерній, інтимній виразності з підкресленим психологічним аналізом та нюансами почуттів» [17].

Пропонуємо простежити, якими засобами музичної мови та особливостями лібрето композитор втілює риси драми в опері «Стара діва та злодій», з'ясувавши особливості драматургії опери та її жанру.

Опера представляє собою композицію з чотирнадцяти сцен. Вони мають різну тривалість, відрізняються складом солістів та домінуванням тієї чи іншої жанрової та образної сфери (від суто комічних епізодів – до зворушливої лірики, від філософських – до гострого драматизму). Стрімке чергування контрастних сцен, зазвичай притаманне кіномистецтву, дозволяє говорити про принцип монтажної драматургії в опері. Як зазначає О. Синельникова, розглядаючи особливості музичної форми в творах ХХ ст., «Монтаж став показателем качественно нового мироощущения, заключающегося в поисках полярных контрастов несовместимых данностей. Влияние кинематографического монтажа на различные виды искусства в целом сводится к повышению дискретности композиции. Отсюда вытекает усиление символичности, знаковости, смысловой множественности каждой детали художественного текста». Тобто, «монтаж в музыке (...) выступает как специфическое выразительное и формообразующее средство, а следовательно, и способ построения музыкального образа» [5].

Разом з тим, драматургія опери ґрунтується на традиційній моделі: в «Старій діві та злодій» чітко простежуються експозиція та зав'язка (перша сцена), етапи загострення конфлікту (четверта, сьома, десята, одинадцята сцени), кульмінація (дванадцята сцена) та розв'язка (чотирнадцята сцена). Короткі сольні сцени Міс Пінкертон відіграють формотворчу роль рефрену, дует Міс Пінкертон з Міс Тодд (перша сцена), арії Латіші (шоста сцена) та Боба (восьма сцена) – ліричних центрів опери.

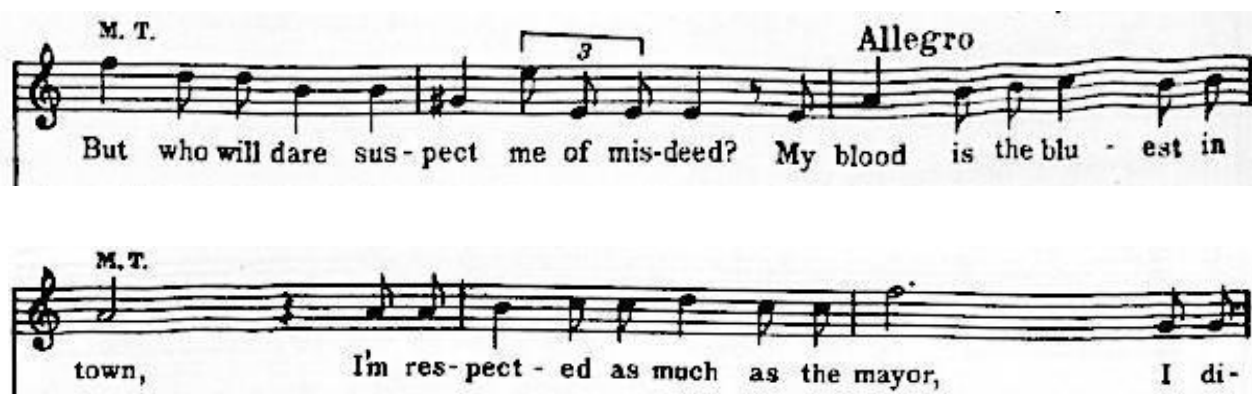
Важливу роль в драматургії «Старої діві та злодій» відіграє система лейтмотивів, що, вірогідно, була покликана не тільки увиразнити образну систему опери, але й полегшити сприйняття матеріалу радіослухачами. Так, завдяки своїй рельєфності, тематизм кожного з персонажів упізнається з легкістю, незалежно від того, ким він відтворюється в даний момент (наприклад, в тринадцятій сцені Латіша з сарказмом передражняє Боба, «говорячи» його інтонаціями (з характерним співставленням паралельних тональностей) з першої та дванадцятої сцен; лякає його всемогутністю Міс Тодд, запозичивши мотив її погроз із дванадцятої сцени) [16]:

Тематизм Боба зі сцени 1.

Тематизм Боба зі сцени 12.



*Переосмислення тематизму Боба в партії Латіши в сцені 13.*



*Тема погроз Міс Тодд зі сцени 12.*



*Латіша нагадує про погрози Міс Тодд - сцена 13.*

Пропонуємо зупинитись на окремих епізодах опери, що є осердям тієї чи іншої жанрової сфери. Вже у першій сцені опера Менотті з легкістю бере слухача в полон: завдяки ліриці дуету Міс Пінкертон та Міс Тодд «У море він пішов» («My lover sailed to be a sailor of the sea...»). На перший погляд, такі мінорно-меланхолійні музичні рядки аж ніяк не узгоджуються з комізмом метушливого спілкування двох подруг, що передує дуету. Однак автору вдається всього лише кількома саркастичними репліками-«шпильками» спровокувати своїх героїнь на це інтимне одкровення. Натяк на сміховинну давність любовних пригод і поважний вік спонукає подруг зануритись в скарбницю власних випестуваних спогадів.

Підхоплюючи інтонації одна одної, героїні, втім, не приховують отруту свого сарказму, що помічаємо по чіпкому пульсуючому тематизму Міс Тодд в оркестровій партії. Такий перехід до подальшого дуету дозволяє говорити про психологічну правдивість і логіку мотивацій героїнь.

M. P. (presto recit.) 21 (a tom, u)

You mean twen-ty five!

M. T. So was

M. P. (nastily)

I know, that was for-ty years a-

M. T. my life wrecked by a man.

*sf > p* *p*

M. P. Andante DUETTINO

go. My lov-er sailed to be a sail-or of the sea but *dolce e legato*

M. P. said I was the ship on which to fix his mast. A - las, the sea is

Як писав О. С. Пушкін: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя». [3] Саме таку життєву достовірність зустрічаємо в операх Менотті.

Власне дует побудований за принципом імітаційного розвитку. Тим, що різні «історії кохання» звучать тут однаково з точки зору музики (виражені однією мелодією) автор натякає на їх банальність і передбачуваність, а відповідно – наперед визначеність жіночої долі. Це своєрідне

антагоністичне твердження до відомої цитати з роману Льва Толстого: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастная семья несчастлива по-своему» [7].

Широке фразування та хвилеподібність рельєфу основної теми відображає ностальгійний характер зізнань-спогадів героїнь.

Кантиленність теми, її меланхолійність, краса і водночас простота наводять на думку про те, що такий номер став би окрасою будь-якої ліричної опери. Проте композитор майстерно дозує ліричні мотиви, а лібрето настільки щедро просякнуте гострою іронією (що інколи межує навіть із цинізмом) і влучними метафорами, що сприймається як контрлінія, протиставлення до музики, своєрідний наміх над собою і своєю наївністю (що якраз і втілена в музиці).

В'їдливість же інтонацій канону, що безпосередньо продовжує сцену, та гармонійність, з якою в партію оркестру повертається основна тема, утворюючи інтонаційну арку, підтверджує цю думку.

З огляду на вищесказане, даний дует є яскравим прикладом втілення драматичного компоненту в опері Менотті. Чим виразнішим є змальований контраст («лірика в музиці ↔ іронія в тексті»), тим гострішим є відчуття драми героїні – усвідомлення нею свого нинішнього становища, рокових давніх помилок і безпросвітності майбутнього, змирення і прийняття такої долі.

В опері «Стара діва та злодій» нами виділено чотири важливі епізоди, де виразно простежуються риси драматичного. Останній з них – фінальна сольна сцена Міс Годд – утворює драматургічну арку з описаним вище дуетом першої сцени. Фінальна сцена написана автором таким чином, що її можна трактувати кардинально по-різному: і як комедію обуреної жінки-власниці, і як трагедію покинутої закоханої.

M. T.  
(With a cry)

What!! My safe has been loot-ed! My mon-ey is gone!

M. T.  
(She runs through the house)

Rob-bers! Mon-sters! Scound-rels! Trai-tors!

Вже один цей фінал – залежно від концепції режисера-постановника опери – може змінити жанр всієї вистави: від комедії до трагедії. Втім, вважаємо важливим виявити і підкреслити саме ті риси, що зіграють на руку гротеску, оскільки саме такий вид художньої образності був обраний автором і зазначений в титулі партитури. До того ж, гротеск, що передбачає поєднання непокінченого, якнайкраще дозволить підкреслити в постановці риси драми. А це, безумовно, є

перевагою опери «Стара діва та злодій» і, відповідно, стане перевагою вистави, оскільки спонукає до створення більш рельєфних образів, насичення дії підтекстами та поглиблення смислів.

Ще один епізод – це арія Латіші «Любий, мене ти вкради...» («Steal me...») (шоста сцена) – є справжнім шлягером сучасної опери. Саме ці рядки є візитівкою опери «Стара діва та злодій», адже арія користується шаленим успіхом у сопрано. Таку популярність обумовили масштабність і глибина змісту за невеликого обсягу, мелодійність і надзвичайна чуттєвість, широкий діапазон і градація втілених в арії дівочих почуттів і настроїв. Відповідно арія вирізняється багатою музичною мовою: виразна вибаглива оркестрова партія, часта зміна метру, чергування фраз різної довжини та агогіка.

**Adagio ma non troppo**

Steal me. Oh, steal me, sweet thief, for time's

flight is steal - ing my youth and the cares of life steal

fleet-ing time. Steal me, thief, for life \_\_\_ is brief \_\_\_ and full of

theft and strife. And then with fur - tive step death comes and

Відзначимо, що арія Латіші є прикладом рідкісного для автора-чоловіка аж настільки глибокого розуміння жіночих почуттів. Як паралель, ще одним зразком проникнення у внутрішній світ жінки можна назвати інший твір 20 століття – монооперу М. Тарівердієва «Ожидание» (1982 р.), де в основу лібрето покладена поема Р.Роздественського «Монолог жінки» [4, 6].

Навіть в лібрето цих двох опер (одна з яких – «Ожидание» є зразком психологічної монодрами) простежується подібність з точки зору структури, арсеналу художніх засобів. Високий градус психологізму в суто комічній, здавалося, опері «Стара діва та злодій», безумовно, свідчить про значну вагомість драматизму в тілі цієї опери.

І, нарешті, ще одним хітом опери, який не можна обійти увагою, є баритонова арія Боба «Лиш весною запагне, час в дорогу мені...» («When the air sings of summer...»). Перемінний розмір, співставлення вокальних штрихів, несподівані акценти та розкішна кантіленність, що урівноважує все перераховане, створюють справжнє кредо волелюбності.



*Andante calmo, ma senza trascinare*  
BOB

(While making his bundle) When the air sings of summer, I must  
wan-der a-gain. Sweet land-lord is the sky, rich house is the plain,

В арії розкриваються щирі почуття Боба, його внутрішній світ, вона нівелює всі вже скоєні помилки персонажа і задалегідь виправдовує перед слухачем його майбутні сумнівні вчинки – все, що можна було би висунути в обвинувачення. Саме завдяки психологічній повноті образу Боба, розкритого автором через мрії, сподівання, пристрасті героя, дана арія набуває рис драми. Отже, шляхом детального аналізу ми переконуємося, що в цій комічній опері автор заклав глибинний психологічний зміст.

Наукова новизна. В статті розглядається важливе питання особливостей драматургії та жанрових параметрів опери Джан Карло Менотті «Стара діва та злодій». Цінність та новизна дослідження полягає в першому зверненні до знакового зразка комічної опери в творчості одного із основоположників сучасної американської опери.

Українські дослідники поки що оминають увагою творчість Дж. Менотті, а інтерес зарубіжних здебільшого зосереджений на вже усталеному колі його опер: «Телефон», «Амаль та нічні гості», «Медіум» та деякі інші. [2, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 18]. Проте загальна кількість опер, серед яких є зразки абсолютно різних жанрів, сягає майже трьох десятків.

Висновки. Таким чином, навіть у веселій, на перший погляд, опері «Стара діва та злодій», присутні елементи психологічної драми, які свідчать про те, що в творах Менотті, які не належать до жанру драми, драматична складова, тим не менше, є суттєвою.

Отже, в статті, шляхом вивчення історії створення та виконань опери Дж. Менотті «Стара діва та злодій», аналізу її партитури та лібрето, було виявлено особливості драматургії та окреслено жанрові параметри.

Особливістю творчого методу Джан Карло Менотті є те, що в тих його творах, які не належать однозначно до жанру драми, драматична складова часто відіграє значну роль.

Підсумовуючи все вищесказане, можна впевнено стверджувати, що опера побудована за принципом монтажної драматургії; їй притаманні риси гротеску, який передбачає гармонійне співіснування сфер драматичного, комічного та ліричного; а також змальовані яскраві рельєфні образи, що дало можливість реалістично втілити в оперному жанрі багатогранність життя та повноту людських характерів.

#### Література

1. Википедия. Гротеск [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B5%D1%81%D0%BA](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B5%D1%81%D0%BA) – Дата доступу: 10.09.2017
2. Кенигсберг Алла. Современная американская опера. Менотти и Флойд / А. Кенигсберг // Музыка и современность. Сборник статей. Вып.6. – Сост. Т. Лебедева. – М. : Музыка, 1969. – с.331-342.
3. Пушкин Александр. О народной драме и о «Марфе Посаднице» М. П. Погодина : Собр. соч. в 10 тт. Т. 6. / А. Пушкин. – М.-Л. : 1937. – с.361.
4. Рождественский Роберт. Собрание стихотворений, песен и поэм в одном томе / Р. Рождественский. – М. : Эксмо, 2015. – С.1044-1057.
5. Синельникова О. Монтажный принцип и музыкальная форма / О.Синельникова. – Томск : Вестник Томского государственного университета, 2009. – с.68.
6. Таривердиев Микаэл. Ожидание, моноопера : клави́р, партитура для оркестра / М. Таривердиев.
7. Толстой Лев. Анна Каренина : Собр. соч. в 8 тт. Т. 5,6. Ч.1, Гл.1. / Л. Толстой. – М. : Лексика, 1996.

8. Ханина Лидия. Оперный театр Джан Карло Менотти : исследование / Л. Ханина. – М. : Композитор, 2011. – 244 с.
9. Barnes Jennifer. Television opera: The fall of opera commissioned for television / J. Barnes. – Woodbridge : The Boydell Press, 2003. – p.15.
10. Chotzinoff Samuel. A little nightmusic / S.Chotzinoff. – New York : Harper & Row, 1964. – 151 p.
11. Fogel Henry. Menotti: The Old Maid And The Thief. Fanfare [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [arkivmusic.com/albumpage/179543-E798-5](http://arkivmusic.com/albumpage/179543-E798-5) – Дата доступа: 12.09.2017
12. Gruen John. Menotti: A Biography / J.Gruen. – New York : Macmillan Pub Co, 1978. – 242 p.
13. Hutchins-Viroux Rachel. The American Opera Boom of the 1950s and 1960s: History and Stylistic Analysis [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [lisa.revues.org/2966](http://lisa.revues.org/2966) – Дата доступа: 12.09.2017
14. I.Tambling Jeremy. A Night in at the Opera: Media representations of opera / J.Tambling. – London : John Libbey & Company Ltd., 1994. – 310 p.
15. Kirk Elise K. American opera / E.K.Kirk. – Chicago : University of Illinois Press, 2001. – 459 p.
16. Menotti, Gian Carlo. The Old Maid and the Thief : vocal score / G.-C.Menotti. – New York : G.Ricordi&Co., Inc., 1943. – P. 183.
17. Stamboliev Ognyan. The 105th Anniversary of Gian Carlo Menotti [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [operasofia.bg/en/news-and-events/item/5098-105-godini-ot-rozhdenieto-na-dzhan-karlo-menoti](http://operasofia.bg/en/news-and-events/item/5098-105-godini-ot-rozhdenieto-na-dzhan-karlo-menoti) – Дата доступа: 11.09.2017
18. Thomson Virgil. Music Chronicles 1940-1954 / V.Thomson // T.Page. – New York : Library of America, 2014. – 1200 p.

### *References*

1. Wikipedia. Grottesque [Electronic resource]. Retrieved from: [ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B5%D1%81%D0%BA](http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B5%D1%81%D0%BA) [in Russian].
2. Kenigsberg, A. (1969). The modern american opera. Menotti and Floyd. Music and Modernity. Digest of articles. Issue 6. T. Lebedeva (Ed.). Moscow: Musyka, 331-342 [in Russian].
3. Pushkin ,A. (1937). About the folk drama and "Marfa Posadnitsa" by M.P. Pogodin : Coll. op. in 10 vols. V. 6. Moscow-Leningrad [in Russian].
4. Rozhdestvensky, R. (2015). A collection of poems, songs and poems in one volume. Moscow: Eksmo [in Russian].
5. Sinelnikova, O. (2009). Mounting principle and musical form. Tomsk : Bulletin of Tomsk State University [in Russian].
6. Tariverdiyev, M. The Expectation, mono-opera: vocal score, full score [in Russian].
7. Tolstoy, L. (1996). Anna Karenina: Coll. op. in 8 vols. V. 5.6. P. I, Ch.1. Moscow: Lexika [in Russian].
8. Hanina, L. (2011). Opera Theater of Gian Carlo Menotti: a study. Moscow: Compositor [in Russian].
9. Barnes, J. (2003). Television opera: The fall of opera commissioned for television. Woodbridge: The Boydell Press,15.
10. Chotzinoff, S. (1964). A little nightmusic. New York: Harper & Row, 151.
11. Fogel, H. Menotti: The Old Maid And The Thief. Fanfare. Retrieved from: [arkivmusic.com/albumpage/179543-E798-5](http://arkivmusic.com/albumpage/179543-E798-5)
12. Gruen, J. (1978). Menotti: A Biography. New York: Macmillan Pub Co, 242.
13. Hutchins-Viroux, R. The American Opera Boom of the 1950s and 1960s: History and Stylistic Analysis. Retrieved from: [lisa.revues.org/2966](http://lisa.revues.org/2966)
14. I.Tambling ,J. (1994). A Night in at the Opera: Media representations of opera. London: John Libbey & Company Ltd., 310.
15. Kirk, E. K. (2001). American opera. Chicago: University of Illinois Press, 459.
16. Menotti, G.C. (1943). The Old Maid and the Thief: vocal score. New York: G.Ricordi&Co., Inc., 183.
17. Stamboliev ,O. The 105th Anniversary of Gian Carlo Menotti. Retrieved from: [operasofia.bg/en/news-and-events/item/5098-105-godini-ot-rozhdenieto-na-dzhan-karlo-menoti](http://operasofia.bg/en/news-and-events/item/5098-105-godini-ot-rozhdenieto-na-dzhan-karlo-menoti).
18. Thomson, V. (2014). Music Chronicles 1940-1954. T. Page (Ed.). New York: Library of America.

*Копелюк Олег Олексійович,  
аспірант Харківського національного  
університету мистецтв  
імені І. П. Котляревського  
oleg\_kopelyuk@i.ua*

## **I. КАРАБИЦЬ «П'ЯТЬ МУЗИЧНИХ МОМЕНТІВ» ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ: ПРИСВЯТА ЧИ ЗАПОВІТ**

**Метою роботи** є виявлення жанрово-виконавської концепції останнього твору І. Карабиця (1999). Досвід першовиконання ґрунтується на авторській версії прочитання твору геніального Майстра. «Тайна» твору семантично обумовлена непередбачуваністю драматургії циклу з п'яти музичних моментів. Наявність присвяти В. Сильвестрову, на перший погляд, скеровує на стилістику музичної присвяти. У Концерті упізнаються семантичні знаки 5-ї та 6-ї симфоній В. Сильвестрова, в яких активно задіяне фортепіано як найважливіший складник тембрової драматургії. Фортепіанний стиль останнього твору «П'ять музичних моментів» набуває месіанської сили духовного Заповіту, не втрачаючи констант раннього та зрілого стилю мислення. Прем'єра Третього фортепіанного концерту І. Карабиця у Харкові відбулася 10 квітня 2016 р. у Великій залі Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського у форматі «Концерт-портрет. Іван Карабиць». **Методологія дослідження** базується на жанрово-стильовому та інтерпретаційному підходах до вивчення твору, що є невивченим у вітчизняному музикознавстві. **Наукова новизна** отриманих результатів полягає в досвіді інтерпретологічного обґрунтування творчого синтезу жанра музичного моменту і циклічної форми. **Висновки.** Проаналізований твір є квінтесенцією творчих принципів мислення митця. П'ять розділів, названих композитором «музичні моменти», сприймаються як художня єдність, життєвий шлях Поета через розкриття двосвіття світів реального та нереального. Узагальнено стилістичні знаки фортепіанного письма І. Карабиця та В. Сильвестрова: прозора звучність, семантика тиші (динаміка *p* та *pp*); роль темпових зрушень в межах драматургії циклу; медитація як чинник авторської рефлексії; звукова символіка.

**Ключові слова:** музичний момент, присвята, фортепіанний стиль, символ, досвід першовиконання, заповіт.

*Копелюк Олег Алексеевич, аспирант Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского*

### **И. Карабиц «Пять музыкальных моментов» для фортепиано с оркестром: посвящение или завещание**

**Целью работы** является выявление жанрово-исполнительской концепции последнего произведения И. Карабица (1999). Опыт первоисполнения основывается на авторской версии прочтения произведения гениального Мастера. «Тайна» произведения семантически обусловлена непредсказуемостью драматургии цикла из пяти музыкальных моментов. Наличие посвящения В. Сильвестрову, на первый взгляд, направляет на стилистику музыкального посвящения. В Концерте опознаются семантические знаки 5-й и 6-й симфоний В. Сильвестрова, в которых активно задействовано фортепиано как важнейшая составляющая тембровой драматургии. Фортепианный стиль последнего произведения «Пять музыкальных моментов» приобретает мессианскую силу духовного Завещания, не теряя констант раннего и зрелого стиля мышления, Премьера Третьего фортепианного концерта И. Карабица в Харькове состоялась 10 апреля в 2016 г. в Большом зале Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского в формате «Концерт-портрет. Иван Карабиц». **Методология исследования** базируется на жанрово-стилевом и интерпретационном подходах к изучению произведения, которое является неизученным в отечественном музыковедении. **Научная новизна** полученных результатов заключается в опыте интерпретологического обоснования творческого синтеза жанра музыкального момента и циклической формы. **Выводы.** Проанализированное произведение является квинтэссенцией творческих принципов мышления художника. Пять разделов, названных композитором «музыкальные моменты», воспринимаются как художественное единство, жизненный путь Поэта через раскрытие двоимирия миров реального и нереального. Обобщены стилистические знаки фортепианного письма И. Карабица и В. Сильвестрова: прозрачная звучность, семантика тишины (динаміка *p* и *pp*); роль темповых сдвигов в пределах драматургии цикла; медитация как фактора авторской рефлексии; звуковая символика.

**Ключевые слова:** музыкальный момент, посвящение, фортепианный стиль, символ, опыт первоисполнения, завещание.

*Kopeliuk Oleg, postgraduate of Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts*

### **I. Karabyts «five musicmoments» for piano and orchestra: dedication or bequest**

**Purpose of Research.** The purpose of the research is to reveal the genre specifics and performance concept of the last monumental music piece by I. Karabyts (1999). The mystery behind how the composer semantically represented this piece is determined by the unpredictable dramaturgy of the cycle, which consists of five music moments. At first glance, the fact of dedication to V. Silvestrov points at the stylistics of the music tribute. There are

semantical signs of the 5<sup>th</sup> and the 6<sup>th</sup> symphonies by V. Silvestrov, which can be recognized in the Concerto; they are represented by the piano as the most important element of the timbre dramaturgy. The piano style of the last music piece – “Five music moment” – acquires the messianic power of the spiritual bequest. At the same time, it does not lack the early and the mature way of thinking. The premiere of the 3<sup>rd</sup> piano Concerto by I. Karabyts was in Kharkiv on 10<sup>th</sup> of April 2016 at the concert hall of I.P. Kotlyarevskiy National University of Arts in the format of “Concert-portrait. Ivan Karabyts”. **Methodology.** The methodology of the research is based on the genre stylistic and the interpretational approaches towards studying the music piece, which is not fully covered in the national musicology. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the obtained results lies in how the complex artistic synthesis of the genre form of the music moment and the cycle form of the Concerto is justified from the scientific interpretological point of view. **Conclusions.** The analyzed music piece represents the essence of the artistic principles and music thinking of the composer. Five chapters, called «music moments» by the author, are recognized as the artistic unity of the music dramaturgy, which makes the live path of the composer more distinct through the presence of real and unreal worlds. The author generalized the stylistic attributes of the piano music language of I. Karabyts and V. Silvestrov: crystal-clear sound, semantics of quietness (*p* and *pp* dynamics). The role of tempo shifting within the framework of the cycle dramaturgy; meditation as the active factor of the author’s self-consciousness; the sound symbolic are highlighted.

**Key words:** music moment, dedication, piano style, symbol, first performance experience, bequest.

Актуальність теми дослідження. Творче обдарування Івана Карабиця, видатного українського композитора останньої третини ХХ ст. найбільш яскраво простежується у симфонічних та вокально-симфонічних жанрах (ораторія «Закликання вогню», «Земле моя, на ймення Донбас», опера-ораторія «Київські фрески», симфонія № 1 «П’ять пісень про Україну», концерту № 1 «Музичний дарунок Києву»). Саме в них відчутний непохитний дух людини, яка має глибинну національну філософію. Серед інструментально-концертних форм митця чи не найзагадковішим став останній опус для фортепіано з оркестром «П’ять музичних моментів». З приводу семантичної «таїни» цього твору наведемо думку А. Шнітке: «творческий замысел имеет некоторую неизмеримую часть, некую как бы неконтролируемую сознанием область, которая, собственно говоря, и является той главной внутренней силой, которая заставляет автора приступить к работе и осознать замысел» [7, 104].

Твір має присвяту Валентину Сильвестрову, великому другові, який до останніх днів був поряд з І. Карабицем. Знаменно, що цей твір завершує «життєвий цикл» композиторських присвят. *Актуальність теми* дослідження полягає у відповіді на питання: чий образ увиражено в концепції твору, і чому композитор обирає саме жанр *музичних моментів*? Дякуючи появі книги Л. Кияновської, що містить найбільш повний на сьогоднішній день загальний «портрет художника в інтер’єрі епохи», вкажемо, що концепція автора статті не співпадає зі спостереженнями визначного музикознавця [2, 212-219]. Мета дослідження – виявити жанрово-виконавську концепцію твору І. Карабиця «П’ять музичних моментів» для фортепіано з оркестром, означеного автором статті як Третій концерт.

Виклад основного матеріалу. Виконавську долю Концерт отримав завдяки трьом українським піаністам. Першовиконавцем був київський піаніст В’ячеслав Зубков, продовжувач фортепіанної школи Б. Архімовича, лауреат міжнародного конкурсу піаністів пам’яті В. Горовиця (1997), де І. Карабиць був головою журі. Другим виконавцем Третього концерту став заслужений артист України Микола Сук, лауреат конкурсу Ліста-Бартока, продовжувач виконавських традицій Л. Власенка. Разом з солістом творчу вдачу розділив диригент Борнмутського симфонічного оркестру Кирило Карабиць. В архіві родини композитора зберігається запис «П’яти музичних моментів», виконаний М. Суком (2014).

Досвід наукового обґрунтування «П’яти музичних моментів» базується на першовиконанні видатного твору геніального Майстра автором статті. Прем’єра Третього фортепіанного концерту І. Карабиця у Харкові відбулася 10 квітня 2016 р. (диригент – Ірина Вербицька). У Великій залі ХНУМ імені І.П.Котляревського з великим успіхом відбувся творчий проект «Концерт-портрет. Іван Карабиць». Програма з великих симфонічних та камерних творів композитора подарувала незабутні емоції шанувальникам творчості митця, а наукова складова проекту (автор – музикознавець Юлія Ніколаєвська) надала уявлення про його роль у музичній культурі України.

Друге виконання «П’яти музичних моментів» автором статті відбулося на відкритті ХХVII міжнародного музичного фестивалю Київ-Музик-Фест 1 жовтня 2016 р. у колонному залі Національної філармонії України імені М. Лисенка (диригент – народний артист України Володимир Сіренко). Цього творчого вечора слухачі відчували «магію присутності» фундатора міжнародного музичного фестивалю Київ-Музик-Фест Івана Карабиця. У залі філармонії під час концерту знаходився і В. Сильвестров.

Концерт «П'ять музичних моментів» для фортепіано з оркестром (1999) увиразнює ідею нескінченності людського духу, який переходить у Вічність. Прагнучи в своїй творчості до створення великих і вагомих за образною насиченістю форм, І. Карабиць відчуває малі жанри як концептуальні. Як зазначає О. Гуркова, «композитор завжди йшов у ногу зі своїм часом, іноді навіть випереджаючи або евристично пророкуючи у своїй творчості окремі події» [1, 185]. Жанр «музичного моменту» свідчить про значущість категорії часу: мить у вирі мінливого життя втілюється через тембро-фактурний простір. Як романтична мініатюра він продовжує лінію, закладену композиторами XIX ст. європейської (Ф. Шуберт) і російської (С. Рахманінов) традицій. Не дивлячись на те, що самі композитори створювали цикл під одним опусом («Шість музичних моментів»), практика засвідчує самодостатність виконання будь-якого «Моменту». І. Карабиць на відміну від романтичних опусів створює монолітний цикл, пов'язуючи п'ять моментів у єдиний драматургічний процес ремаркою *attaca*. І якщо у романтиків XIX ст. – це суто сольні концертні п'єси для фортепіано, то І. Карабиць обирає повномасштабний склад: симфонічний оркестр з солюючим фортепіано.

Третій концерт для фортепіано з оркестром має п'ятичастинну будову. Символіка числа «5», яке у творчості І. Карабиця є не випадковим, віднайшла своє буття і в присвяті твору. Ще в студентські роки композитор захоплювався циклом В. Сильвестрова «П'ять п'єс» для фортепіано (1961). У власній творчості п'ятичастинну будову композитор задіяв у багатьох творах (Симфонія № 1 «П'ять пісень про Україну» (1974), вокальний цикл на вірші О. Куліча «Повісті» (1975), вокальний цикл на вірші Б. Олійника «На березі вічності» (1977) та «Мати» (1980), «Ранкова сюїта» на вірші В. Батюка і В. Губарця (1978), «5 мініатюр для фортепіано (1984) та вокальний цикл на слова Р. Тагора (2000).

П'ять частин інтонаційної драматургії становлять єдине семантичне коло. Процес «переходу» однієї частини в іншу зазнає нового *часопросторового* виміру. Інтервал, ритмоформула, фактурний малюнок набувають статусу звукового символу; при цьому простота межує з концептуалізмом висловлювання. Символ унаочнює глибинний сенс. Згадаємо О. Лосєва, який писав, що «...символ <.....> така образна конструкція, яка може вказувати на будь-які області *інобуття*, і у тому числі також на *безмежні області*» (курсив наш. – О.К.) [3, 443]. Виконавець не може не відчувати в інтонаційній драматургії Концерту наявність двосвіття: психології Поета, його *Я* (яке відчуває загрозу від реального світу) та «іншої реальності», де перебуває «метамузіка» (=Вічність, Краса, Істина). Перетин філософської максими «розум+серце» з формулою дзеркала «Я=Я» і занурень в *метатекст* сильвестрової *метамузики* дозволяє осягнути і спосіб його виконання – як «нереальні, невловимі миті» синергійного спілкування з образом автора, а через нього – і з Вічністю. Цитуємо В. Сильвестрова: «...Важно, чтоб процесс создания произведения, все равно полистилистического или моностилистического – держался на этом потоке, в который тыходишь. Потом – на взаимосвязи того, что было, с тем, что будет дальше. Этот путь оглядывания – нечто большее, чем просто логическая связь...» [5, 101].

Перейдемо до аналізу семантичних кіл драматургії «П'яти музичних моментів». Перший розділ (*allegro*) являє собою функцію вступу в побудові всього циклу. Основна тема (ц. 1) будується на ґрунті синтезу малого мінорного септакорду (в партії соліста), «розщепленого» на тони (G-E-B-H-D), виявляючи образне співставлення інтоном заклику (GE) та відповіді (HD), наполегливості та непорушної стійкості. Вони поступово набувають нових звукових тонів, а темброво-інтонаційні діалоги весь час супроводжуються паузами по мірі зменшення (від половинних, чвертної з крапкою, чвертю, восьмою). Зміщення акцентів надає уявлення про жанрово-танцювальний колорит теми. Однак з перших тактів прослідковується зовсім інша смислова ідея. Стан неспокою супроводжується остинатним ритмом (в партії оркестру), який має символічне значення не тільки в першій частині, а в усьому циклі та асоціативно сприймається як знаки «Азбуки Морзе». Ефект цих ритмів інформує про сигнал лиха.

У момент виконання цих ритмів (... -- ...-...) слід передбачати їх мовленнєву та психоемоційну інформацію – на кшталт сучасної риторичної фігури. Отже, *перший момент* вказує на поліпластовість: стан застереження (оркестр) весь час супроводжує діалог танцювальних ритмів (фортепіано). Композитор при цьому обирає мінімум засобів композиторського нотування; засадничим стає ритм. Така ідея підтверджується думкою В. Сильвестрова: «...композиция должна начинаться с некоего импульса. Неважно, мощный он или нежный, он должен быть результатом уже существующей энергии. Только так шаг за шагом может развернуться целое» [6, 364].

Фактура частини практично прозора (в цьому теж відчувається стилістична спорідненість із стильовою «аурою» В. Сильвестрова).

Третім важливим елементом є висхідний ланцюг, побудований на малих терціях, що наче знімає напругу з безглузкого «з'ясування відносин». Авторська ремарка *quasi cadenza* об'єднує всі елементи частини з імпровізованими пасажами (подібно Другому фортепіанному концерту). Кода (ц. 17) виявляє результат попередження: в останнє, в контроктаві, у октавному подвоєнні суворо звучить репліка з діалогічних інтонацій. На поступово згасаючому тлі (здійснене на інтонаціях, що час від часу простежувались в партії оркестру) експресивним висловом засвідчується розв'язка сюжету. Інтонаційні сегменти (в.2-в.-2.в.-2↑ та в.2↓) символізують початок теми німецького хоралу «Alle Menschen müssen sterben» [4, 16].

Другий момент (*andante molto espressivo*) продовжує сюжетну лінію, закладену в першій частині циклу. Новий Я-образ сконцентрований на усвідомленні того, що сталося. Знову присутня остинатність (тепер вже в партії соліста), однак на цей раз вона містить семантику оплакування. З одного голосу поступово починає розщеплятися низка інших голосів, даючи кластер. Паралельний семантичний пласт складає тема німецького хоралу в партії фаготів, що була задіяна в першому моменті. Ауру оплакувань побудовано на співставленнях тональностей, спочатку споріднених, а потім далеких (a-moll-F-dur-C-dur-H-dur-As-dur-Des-dur-G-Dur). Відчуття ритмічної крихкості продиктовано змінами метру (5<sub>4</sub>, 7<sub>8</sub>, 5<sub>8</sub>, 3<sub>4</sub>, 3<sub>8</sub>, 9<sub>8</sub>).

Середній розділ (*piu mosso*) відведений струнній групі оркестру. Мелодична лінія скрипок на тремоло альтів та віолончелей простягається широко, виразно. Інтонаційно схожа на тему «Alle Menschen müssen sterben».

Слід зауважити, що аура цієї теми, її інтонаційний абрис простежується і в симфонії № 6 В. Сильвестрова. Поступово ці теми проводять дерев'яна група у ритмічному зменшенні. Другий розділ (ц. 14) сприймається як каденція, повертаючи слухача у стан болісних ридань на динамічному рівні *f*. Темпо *tubato* змінює часовий вимір (від *sostenuto* до *accel.*). Характерною рисою теми «набату» є певний затактовий предикт (фігура квінтолі). Реприза (ц. 19) повертає тему оплакування у новій емоційній якості: тривалі страждання преображенні у заспокійливі низхідні ланцюги, що «делікатно» звучать у флейти, гобоя, кларнета. Кода (ц. 23) містить імпровізацію фортепіано, що сприймається як філософська крапка.

Третій момент (*allegro*) за жанровими ознаками нагадує скерцо (ц. 5). На репетиційних фігурах прослуховуються тритонові заклички. На противагу їм звучить стривожена відповідь кларнетів. У вступі виявлено дві образні площини. Перша – пружність пунктирних ритмічних фігур («продовження життя») з поступовим збільшенням інтоном (пунктирні фігури з довгими звучаннями). Друга (*pizz.* віолончелей) – відповідь на запит пунктирних інтонацій у соліста (що згодом буде виявлена у середньому розділі частини).

Грайлива за характером тема середнього розділу містить майже всі звуки повної серії (від *h-h*, крім звуку *a*). Реприза повертає синкоповану тему з тритоновим закличком. Кода (ц. 15) містить «ламаний малюнок» середнього розділу. Все наче завмирає. З'являються інтонації з пунктирним ритмом (флейта-гобой-кларнет-фагот), які стануть провідними у наступній частині.

Четвертий момент (*moderato*) увиразнює занурення у медитацію на ґрунті діалогу – висхідні пунктирні інтонації у соліста та відповіді на них у вигляді низхідних пунктирних інтонацій в оркестрі. Середній розділ (ц. 5) – стан умиротворення. Дерев'яна група оркестру продовжує розвивати основну тему, передаючи її від одного інструменту до іншого. Сяючий колористичний ефект надає вібрафон, який час від часу проводить ламані низхідні інтонації. У репрізі (ц. 12) діалог тем призводить до короткочасної кульмінації. Невелику післямову складає імпровізація соліста.

П'ятий момент (*animato*) – фінал – відкривається невеликим вступом, в основі якого знов-таки концертний принцип діалогу (соліста і набат літавр). У партії соліста простежується низхідний поступ (*gis-g-fis-f*). Основна тема (ц. 1) проводиться всією струнною групою оркестру. Характерною рисою теми стає її синкопований ритм (чергування долеких акцентів з міждолевими) у супроводі пульсацій літавр. Тема інтонаційно схожа на 3-й елемент першого «музичного моменту» (висхідний ланцюг, побудований по терціям, в ритмічному збільшенні). Друга тема фіналу являє контрапункт стрімкого клетотання у нижньому регістрі фортепіано та теми низхідних полутонів у пронизливій височині дерев'яної групи. Кульмінація звучить як зловісний поступ, у вигляді серії у партії соліста (ц. 5). Середній розділ (*andante*) має медитативну ауру. В мелодії прослуховуються терцієві та більш експресивні інтонами (чергування секунд, септим, секст) на тлі «міражних» злетів (головні звуки яких опускаються по полутонах). Зв'язка повертає слухача у реальний час (ц. 15) завдяки тембрам малого барабану, *pizz.* віолончелей та теми у соліста.

Реприза (ц. 19, т. 3) привносить стан великої напруги: імпровізаційна тема вступу звучить на тлі пульсуючого остинато струнних, барабану та злетів дерев'яних. Генеральна кульмінація – набатна

тема (ц. 21), як контрапункт пульсуючих восьмих у фортепіано з триольним викладом експресивної інтерваліки в партії скрипок. Кода завершує цикл на поступово-стихаючій ритміці «морзе», мовби згасаючого серцевого пульсу на тлі «міражних візерунків» середнього розділу. Настає катарсис, перехід в інобуття.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в досвіді інтерпретологічного обґрунтування синтезу жанрової форми музичного моменту («миті» як категорії часу) і циклічної форми концерту з оркестром (простір двосвіття – ворожого оточення, тривоги і *метамузики Вічності, Краси, Істини, Блага, Гармонії*).

Висновки. Останній твір І. Карабиця являє квінтесенцію творчих принципів мислення митця. П'ять розділів, названих автором «музичний момент», сприймаються як художня єдність двосвіття (реального та ірреального). Третій концерт ґрунтується не лише на діалогічних формах концертування («*tutti-soli*») або одночасного симфонізованого концерту (традиції Ф. Ліста). Семантика твору виявляє метафізику людського буття, а момент переходу до Вічності вказує на трансцендентну форму світобачення митця. Засадничим для трактування «музичних моментів» як алегорії життя Поета було тяжіння композитора до *творчого методу метамузики* В. Сильвестрова. Відзначимо стилістичні знаки спорідненості фортепіанного письма обох митців: 1) прозора звучність, відхід від великого складу оркестру, семантика тиші (динаміка *p* та *pp.*); 2) роль темпових зрушень: стрімкі процеси буття протистоять Вічності; 3) роль медитації як чинника авторської рефлексії; 4) відчуття звукової «алхімії». Отже, такі жанрово-стильові показники, як монолітність циклу, принцип концертування «*soli-tutti*» і єдиний рефлексійний простір двосвіття надають право вважати цей твір Третім фортепіанним концертом. Безумовно, твір І. Карабиця являє собою не просто музичну присвяту, а дещо інше: звукообразну проекцію внутрішнього *Я* митця крізь призму *метамузики* – символу, що перебуває у Вічності.

#### *Література*

1. Гуркова О.М. Творчість І.Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ ст.: дис...канд. мист-тва: 17.00.03. – К.: НМАУ ім. І.П.Чайковського, 2016. – 338 с.
2. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. – К.: Дух і літера, 2017. – 288 с.
3. Лосев А.Ф. Знак, символ, миф. – М.: МГУ, 1988. – 480 с.
4. Носина В.Б. Символика музики И. С. Баха / В.Б. Носина. – Тамбов, 1993. – 103 с.
5. Сильвестров В. Дождаться музыки [лекции-беседы по материалам встреч, организованных С. Пилотиковым]. – Изд.2. – К.: Дух і літера, 2012. – 368 с.
6. Сильвестров В. ΣυμποΣιον. Встречи с Валентином Сильвестровым [сост. А. Вайсбанд, К. Сигов]. – К.: Дух і Літера, 2012. – 408 с.
7. Шнитке А.Г. На пути к воплощению новой идеи / А.Г. Шнитке // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / за заг. ред. М.Е. Тараканова. – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 104-107.

#### *References*

1. Hurkova, O. M. (2016). The Work of I. Karabyts in the Context of Genre and Stylistic Tendencies in Ukrainian Music of the Last Third of the 20th Century. Candidate's thesis. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
2. Kyjanovsjka, L. (2017). Garden of Songs by Ivan Karabits. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
3. Losev, A. F. (1988). Sign, Symbol, Myth. Moscow: MGU [in Russian].
4. Nosina, V. B. (1993). The Symbolism of Music by J. S. Bach. Tambov [in Russian].
5. Silvestrov, V. (2nd ed.). (2012). Waiting for the Music. Lectures-conversations. Kyiv: Dukh i Litera [in Russian].
6. Silvestrov, V. (2012). ΣυμποΣιον. Meetings with Valentin Silvestrov. Kyiv: Dukh i Litera [in Russian].
7. Schnittke, A. G. (1982). On the Way to the Implementation of a New Idea. M. E. Tarakanov (Eds.), Problemy traditsiy i novatorstva v sovremennoy muzyke, 104-107 [in Russian].

*Кучеренко Станіслав Ігорович,  
аспірант кафедри теорії музики  
Харківського національного університету мистецтв  
імені І. П. Котляревського  
kucherenko.stanislav@yahoo.com*

## КВАДРА-МАТРИЧНИЙ ПІДХІД У ВИВЧЕННІ ЯВИЩА «ШКОЛА»

**Мета роботи** полягає у систематизації існуючих поглядів на явище «школа» у музичному мистецтві, осмисленні єдиного принципу його формування та функціонування. Визначення «школи» як відкритої динамічної системи енергоінформаційного обміну забезпечить усвідомлення специфіки взаємозв'язків її складових, які обумовлюють універсальність та унікальність феномена. **Методологія.** Комплексний підхід у дослідженні «школи» актуалізував залучення методів аналізу не тільки з музикознавчої сфери, але й інших галузей наукового знання. Плідним стало використання квадрата-матричного підходу, який дозволяє охарактеризувати роль засновника «школи» та її представників, мотиви їхньої діяльності, особливості взаємодії, спадкоємність між ними тощо, водночас виявити прямі та зворотні зв'язки між складовими «школи», окреслити умови її цілісності. **Наукова новизна.** Введення квадрата-матриці для вивчення феномена «школа», що вперше запропоновано в музикознавстві, дає можливість об'єднати «розгалужене» уявлення про це явище, зрозуміти тісне співвідношення об'єктивного та суб'єктивного у ньому. Цей підхід та його самобутність виявляють свої універсальні якості при дослідженні інших складових музичної культури. **Висновки.** Впорядкування наявних точок зору на «школу» сприяло розширенню поля наукового знання, завдяки чому виникла можливість створити деяку «ідеальну» модель феномена для будь-якої сфери діяльності в музичному мистецтві. Специфіка квадрата-матриці враховує багатоплановість «школи». Вона охоплює в цьому явищі різні складові та допомагає зрозуміти роль останніх в його утворенні та збереженні незалежно від спеціалізації, національності, епохи і т.ін. Запропонований підхід відрізняють універсальність та позачасовість, які не применшують індивідуальність і неповторність кожної «школи», а, навпаки, розкривають характерні риси системи енергоінформаційного обміну, її лідера, представників та інших елементів у житті «школи».

**Ключові слова:** школа, система енергоінформаційного обміну, єдиний принцип, квадрата-матриця, музичне мистецтво.

*Кучеренко Станіслав Ігорович, аспірант кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського*

### Квадрата-матричний підхід в изучении явления «школа»

**Цель работы** заключается в систематизации существующих взглядов на явление «школа» в музыкальном искусстве, осмыслении единого принципа его формирования и функционирования. Определение «школы» как открытой динамической системы энергоинформационного обмена обеспечит осознание специфики взаимосвязей ее составляющих, обуславливающих универсальность и уникальность феномена. **Методология.** Комплексный подход в исследовании «школы» актуализировал привлечение методов анализа не только с музыковедческой сферы, но и других отраслей научного знания. Плодотворным стало использование квадрата-матричного подхода, который позволяет охарактеризовать роль основателя «школы» и ее представителей, мотивы их деятельности, особенности взаимодействия, преемственность между ними и т.п., одновременно выявить прямые и обратные связи между составляющими «школы», очертить условия ее целостности. **Научная новизна.** Введение квадрата-матрицы для изучения феномена «школа», что впервые предложено в музыковедении, дает возможность объединить «разветвленные» представления об этом явлении, понять тесное взаимодействие объективного и субъективного в нем. Этот подход и его самобытность проявляют свои универсальные качества при исследовании других составляющих музыкальной культуры. **Выводы.** Упорядочение имеющихся точек зрения на «школу» способствовало расширению поля научного знания, благодаря чему появилась возможность создать некую «идеальную» модель феномена для любой сферы деятельности в музыкальном искусстве. Специфика квадрата-матрицы учитывает многослойность «школы». Она охватывает в этом явлении различные составляющие и помогает понять роль последних в его образовании и сохранении независимо от специализации, национальности, эпохи и т.д. Предложенный подход отличают универсальность и вневременность, которые не умаляют индивидуальность и неповторимость каждой «школы», а, наоборот, раскрывают характерные черты системы энергоинформационного обмена, ее лидера, представителей и других элементов в жизни «школы».

**Ключевые слова:** школа, система энергоинформационного обмена, единый принцип, квадрата-матрица, музыкальное искусство.



*Kucherenko Stanislav, postgraduate of the Department of Music Theory, Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts*

**The quadra-matrix approach to studying the phenomenon of «the school»**

**Purpose of Research.** The purpose of the work is to systematize the existing views on the phenomenon of «the school» in musical arts, to comprehend the single principle of its formation and functioning. The definition of «the school» as an open dynamic system of the energy and information exchange will ensure the awareness of the specifics of the interconnections of its components, which determine the universality and uniqueness of the phenomenon. **Methodology.** The comprehensive approach to the «school» study actualized the involvement of analysis methods not only from the musicology sphere, but also from other branches of scientific knowledge. It became fruitful to use the quadra-matrix approach, which allows characterizing the role of the founder of «the school» and its representatives, the motives of their activity, the peculiarities of interactions, continuity among them, etc., and, at the same time, it allows identifying the direct and inverse relationships among the components of «the school», outlining the conditions for its integrity. **Scientific Novelty.** The introduction of the quadra-matrix for the study of the phenomenon of «the school», which was offered for the first time in musicology, makes it possible to unite the «branched» view on this phenomenon, to understand the close co-operation of the objective and the subjective in it. This approach and its originality reveal their universal qualities in the study of other components of musical culture. **Conclusions.** Putting the existing points of view on «the school» in order contributed to the expansion of the field of scientific knowledge, which made it possible to create some «ideal» model of the phenomenon for any sphere of activity in the musical arts. The specificity of the quadra-matrix takes into account the multilayer form of «the school». It includes various components in this phenomenon and helps to understand the role of the latter in its formation and preservation, regardless of the specialization, nationality, epoch, etc. The offered approach is characterized by universality and timelessness, which do not belittle the individuality and uniqueness of each «school», but, on the contrary, reveal the characteristic features of the system of the energy and information exchange, its leader, representatives and other elements in the life of «the school».

**Key words:** school, the system of the energy and information exchange, single principle, quadra-matrix, musical arts.

Актуальність теми дослідження. Цілісність музичного мистецтва виявляється в єдності і взаємозв'язку усіх його видів діяльності (композиторської, виконавської, дослідницької та педагогічної), зумовлюючи подібність конкретних елементів музичної культури, незважаючи на різні спеціальності, епохи, національності. Йдеться про ті з них, які формують своєрідну систему відносин, що забезпечує поступовість його розвитку як сукупного явища. Сказане не виключає еволюційних стрибків, а свідчить про загальнодоступність універсальних знань, їх присвоювання всім суспільством музикантів. Однією з таких важливих складових постає «школа».

Аналіз досліджень і публікацій. Узагальнюючи існуючі відомості про цей феномен [5; 9; 14; 15; 19], відзначимо розрізнений характер інформації та відмінність поглядів дослідників. Разом з тим, систематизація наукових знань в цій царині дає можливість визначити загальні закономірності становлення тієї чи іншої «школи», досягнути специфіку цього процесу.

Мета дослідження полягає в осмисленні єдиного принципу формування «школи» в музичному мистецтві і виявленні ключових факторів та елементів, що обумовлюють універсальність та унікальність цього феномена.

Виклад основного матеріалу. Поява такої структури, як «школа», відбувається завдяки систематизованій взаємодії багатьох компонентів, які набувають в подальшому індивідуальних рис. Для схематичного відображення притаманної «школі» багатогранності використаємо «матрицю», яка виступає «однією з <...> форм систематизації інформації» [1, 3]. За словами вчених, «оптимально розроблені і побудовані матриці дають можливість не тільки отримати необхідні дані <...>, а й увияти вичерпним чином (їхню – С. К.) структуру» [1, 5]. Таким чином, матриця виявляє взаємозв'язки низки елементів, які забезпечують її цілісність, творчі та провісницькі властивості. Універсалізм цього поняття дав поштовх до розширення інструментів аналізу за допомогою квадрата-матричного підходу. [8]. Розроблений Н. Колотій на основі концепції голографічності зв'язків просторово-часового континууму О. Асауляк [2], цей метод «відображає внутрішню картину зв'язків у структурі явища» [8]. Спроекований на феномен «школа» в музичному мистецтві він розкриває єдність структури і процесу, адже «школа» не статичне, а рухоме в просторі і часі явище.

Отже, згідно з Н. Колотій, ця матриця у вигляді схеми містить чотири взаємодіючі між собою точки, серед котрих названо: мотив; метод, що забезпечує реалізацію мотиву; сила (або енергія), з якою метод діє; час (своєчасність) [8]. Дані елементи, перетинаючись, дають певний *результат*, який дозволяє досягти поставленої *мети*. Відіб'ємо виділені одиниці у схемі (схема № 1), оскільки вони актуальні при вивченні феномена «школа», хоча нерідко вимагають певного коригування.

Так, *мотивом* існування/становлення «школи» виступає об'єднання людей (учнів та викладачів) у соборне поле. Зауважимо, що термін «соборність» широко використовується в науковій літературі. Зокрема, А. Масалов у сфері соціології визначає її «як форму органічної, вільної інтеграції людської спільності на основі абсолютних (позачасових, примордіальних) цінностей» [12, 140]. З огляду на той факт, що в житті «школи», на думку багатьох дослідників [5; 11; 19], ключове значення відіграє *колектив*, а соборне поле формується на його основі, визначимо специфіку такої спільності в аспекті музичного мистецтва. Її виникненню сприяє перетин двох зустрічних енергетичних потоків, де учень, з одного боку, прагне отримати інформацію, а вчитель, з іншого боку, її передати.

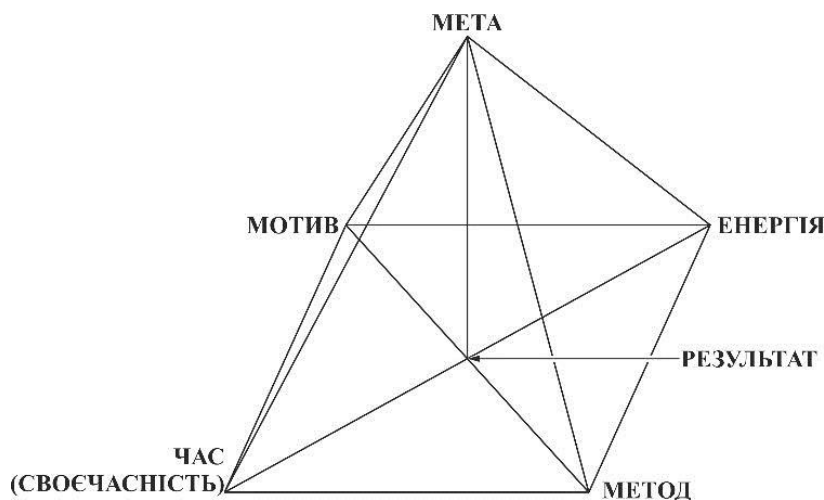


Схема № 1. Квадра-матриця

Внаслідок взаємообміну досвід, який генерується наставником та підопічним, з індивідуального переходить в колективний, оскільки синтезований з різних поглядів на одне й те ж явище (прийом, штрих, звукообраз тощо). Педагог в цьому процесі відіграє важливу роль, адже його талант, професіоналізм, харизма, немов магніт, «притягують» учнів та гарантують продовження «естафети знань» як безпосередньо через практику, так і опосередковано за допомогою різнопланових праць. Зрозуміло, що прямий контакт між вчителем і учнем забезпечує цілісну передачу інформації та постійне коригування самого навчання, в той час, як самостійна робота з теоретичними і практичними матеріалами не дозволяє охопити вчення у повному обсязі. В умовах відсутності лідера «центром тяжіння» стає сама система колективних знань та досвіду.

Взаємодія підопічних між собою та наставником утворює «специфічний соціально-психологічний мікроклімат», що сприяє «максимальній інтенсивності колективної творчості» [11, 219], обумовленої їхнім загальним прагненням до пізнання «вищого сенсу» своєї діяльності. Спільне спрямування до створення інтерпретації, твору, методики породжує особливу узгодженість між всіма учасниками процесу з урахуванням отримання інформації учнями індивідуально. Таким чином, соборне поле гарантує прояв персоніфікованого кожним представником «школи» цілісного знання.

Єдність суб'єктів цього поля організує своєрідну інформаційну мережу. Вона здійснює себе завдяки прийому передачі знань та досвіду (метод по Н. Колотій). Під ним слід розуміти багатоскладове явище, низка засобів якого створює трансляцію інформації між музикантами в конкретний час і за конкретних обставин (тут і зараз), забезпечуючи виникнення і збереження спадкоємних зв'язків. Формування та специфіка прийому обумовлені безліччю факторів<sup>1</sup>. Базовим серед них є загальновідомі форми взаємодії – усні, письмові, вербальні та невербальні, які вибудовують контакт між педагогом та учнем. Перетворення цього зв'язку завдяки темпераменту, характеру, поведінці обох учасників інформаційного обміну дозволяє включитися в існуючу «скарбницю» досвіду «школи», сприяючи усталенню механізму успадкування надбаних знань. Ключову роль в процесі їхньої передачі відіграє творчий підхід, оскільки активна зосередженість, наприклад, на технічних проблемах учня, провокує вчителя до винаходження спеціальних вправ для їх вирішення. Залучення допоміжних засобів, як то метафоричний простір, асоціації, порівняння тощо, сприяє свідомій роботі учня над собою. Зокрема, П. Столярський, згідно спогадам його учнів, порівнював технічну сторону твору з механічним годинником, адже боротьба з *techne* не дозволяє зосередити увагу на розкритті музичного задуму, як і брудний механізм годинника не може точно

показати час [4, 175]. Разом з тим, видатна виконавська майстерність, розуміння специфіки гри на інструменті при неухильному відтворенні знань не гарантують їх передачу послідовникам, так само, як і залучення творчих засад не сформує «каналу зв'язку», якщо той, хто приймає, не готовий вмістити і привласнити досвід «школи» як особисте надбання. Тільки своєчасність можливості і потреби передати інформацію забезпечує створення відповідного прийому та збереження цілісності вироблених взаємозв'язків.

Якість прийому передачі знань та досвіду залежить від енергії<sup>2</sup>, що бере участь в його виникненні. Вона ж є рушійною силою в становленні соборного поля і виступає основним «джерелом живлення» «школи». Що це за енергія? – Любов. Нерідко зміст тих або інших слів, при поглибленні у їх витоки, відкривають себе з несподіваною стороною<sup>3</sup>. Так, санскритське *priya*, що в дієслівній формі означає «любити» («бути коханим»), а як іменник – «мій коханий(-а)», покладено в основу відомих *freedom* (англ.) і *Freiheit* (нім.) [13, 194]. Обидва слова перекладаються як «свобода». У проекції на «школу» вона означає добровільне прийняття учнем керівництва та інформації вчителя, так само, як і відсутність бар'єрів для подальшої роботи зі здобутими знаннями. Інакше кажучи, вміння управляти будь-якою ситуацією, не входячи в залежність від обставин зовнішнього середовища і не здійснюючи насилля ні над собою, ні над оточуючими тебе людьми, є вищим, «ідеальним» проявом свободи в такому сенсі. Її зворотним боком, своєрідним «близнюком» стає *відповідальність*, тобто усвідомленість та повний контроль над своїми діями не тільки при роботі над собою, але й в полі учень/вчитель. Наставник бере на себе зобов'язання по вихованню підопічного, тому кожне його посилення – від слова до вибору репертуару – спрямоване на отримання відповідного результату. Учневі, так само, слід розуміти і приймати наслідки свого вибору та не перекладати на педагога власної роботи. Між тим, формування «каналу зв'язку» між першим і другим неможливо без свідомого *самообмеження* обох учасників цього процесу. Наприклад, видатний скрипаль Дж. - Б. Віотті (1755–1824), незважаючи на успішну кар'єру виконавця, на вершині своєї слави пішов з концертних підмостків та присвятив себе педагогіці. У підсумку він став засновником французької скрипкової школи XIX століття, а його спадщина досі зберігає свою актуальність. П. Сарасате (1844–1908), навпаки, зовсім не практикував роботу з учнями, а зосередився виключно на виконавстві і композиції. Стосовно учня самообмеження полягає в умінні відсувати власні амбіції на другий план, довіряючись порадам та рекомендаціям наставника. Нерідко під час навчання виникає і надмірна дискусійність підопічного з педагогом. У такій ситуації важливе повне *прийняття* всіх недоліків, помилок, хибних думок учня. На наш погляд, без цього порозуміння навчання в принципі неможливо, оскільки на кожному етапі, незважаючи на рівень професійних навичок, вихованець має деякий досвід, здібності, прихильності, особистісні якості тощо, які допомагають йому сформулювати свій цілісний образ музиканта. З огляду на дані деталі, викладач, зокрема, обирає стиль спілкування, підбирає репертуар, виявляє сильні та слабкі сторони підопічного, тобто вибудовує стратегію і тактику роботи з ним. В. Григор'єв, описуючи педагогічний стиль Ю. Янкелевича, відзначав його здатність пробачати як технічні, так і художні недоліки, оскільки він завжди брав до уваги поточну ситуацію та стан учня [3, 224].

Остання, але не менш важлива, грань енергії любові – це *творчість*. На думку Ф. Достоєвського, «творчість – основне джерело кожного мистецтва – є цілісна, органічна властивість людської природи і має право існувати та розвиватися вже через те одне, що вона є необхідна приналежність людського духу. <...> Вона невіддільна від людини та становить з нею ціле» [7]. Творчість пронизує кожен «атом» музичного мистецтва, так само, як і будь-який вектор реалізації у ньому, чи то педагогіка або виконавство.

Таким чином, енергія любові постає сукупністю п'яти відображених один в одному елементів: свободопрояву, відповідальності, самообмеження, всеприйняття та творчості. Засновник «школи» випромінює цю енергію та забезпечує формування соборного поля завдяки прийомам передачі інформації, тим самим зберігаючи «естафету знань». Однак, для виходу цієї енергії в «світ» необхідна низка специфічних факторів.

Людина, яка здатна створити «школу» і спрямовувати свої сили для передачі досвіду, має типові особистісні якості, які проявляються не тільки в яскравих природних даних, професіоналізмі, але і в сильній волі, проникливості, харизмі, вмінні бачити суть в будь-яких формах. Усвідомлено або інтуїтивно музикант такого рівня вибудовує прямі і зворотні зв'язки між технологічною стороною гри на інструменті, теоретичними відомостями, музичними образами, засобами виразності, своїм емоційним, ментальним «Я» тощо. Така внутрішня, непомітна для оточуючих, робота сприяє утворенню єдиної енергоінформаційної системи, яка гарантує трансляцію цілісного знання послідовникам. У подальшому педагог приводить учня до розуміння єдності усіх елементів виконання музики (постановки, звуковидобування, динаміки, фрази,

ідеї твору тощо). Наставник допомагає гармонізувати цей «інструментарій» вихованцю. Поступово продукована система починає працювати автономно, перетворюючись в породжувальну модель. Увесь окреслений процес вимагає свого часу, перш ніж призведе до закінченого результату – повноцінного обміну енергією та її генерації. Надалі ця енергія проявляється через представників «школи», а вибір останніх визначає спрямованість їхнього творчого шляху – створення власної «школи» або передача інформації існуючої.

Взаємодія розглянутих елементів матриці не здійсниться без відповідної готовності внутрішніх і зовнішніх умов (точка часу, по Н. Колотій) для створення «школи». Цей фактор, на наш погляд, вирішальний і найбільш складний для реалізації, бо враховує безліч менш за все контрольованих аспектів. Який зміст вкладається в слово «готовність»? З одного боку, це здатність і можливість втілити в життя ту чи іншу ідею – сингуляр певних знань, існуючий в непроявленому стані, з іншого боку – передача знань, яка забезпечує спадкоємні зв'язки і закріплює утворювану в інформаційному полі модель. У цьому сенсі близькі міркування Г. Лайтко про «школу» як соціальне існування ідеї [11, 230]. Він виділяє кілька чинників, що гарантують її втілення і, відповідно, «народження» «школи». Перший пов'язаний зі здатністю суспільства і індивіда, зокрема, сприйняти інформацію з її подальшою творчою реалізацією. Другий – з історичною обумовленістю цього процесу, його часовій та просторовій залежності. «Лише за певних умов, – пише Г. Лайтко, – творча група <...>, яка бере ідею <...>, може стати зародком <...> школи» [там само]. В цьому сенсі примітна постать та діяльність І. Хандошкіна (1747–1804) – відомого російського скрипаля. Спадщина віртуоза налічувала понад 100 творів (для скрипки збереглися тільки 4 сонати), він працював придворним музикантом, вів педагогічну практику. Спілкуючись з провідними італійськими музикантами (в числі котрих і Дж. Тартіні, традиції якого він розвивав), користуючись прихильністю та заступництвом знаті, І. Хандошкін, здавалося б, мав у своєму розпорядженні усе необхідне для створення «школи». Однак, до цього часу в російській культурі ще не «дозріли» національні кадри, здатні прийняти «естафету знань», оскільки в ній провідні позиції посідали зарубіжні традиції та музиканти. Незважаючи на це, багаторічна робота І. Хандошкіна-педагога і наступні роки розвитку скрипкового мистецтва в країні підготували необхідні умови для зародження «школи», засновником якої став Л. Ауер.

Зауважимо, що для виникнення «школи» необхідна взаємодія багатьох факторів, серед яких назвемо сприятливу геополітичну ситуацію, особливість національної ментальності, співвідношення в єдиній культурі національної та інтернаціональної складових, існуючу базу накопичених знань, психоемоційну природу вчителя та учня тощо. Саме тому ступінь цінності будь-якого відкриття або результату спільної творчості диктується його актуальністю для певного періоду, задоволенням відповідних потреб та впливом на еволюцію суспільства. Отже, рівень готовності «школотворчих» елементів забезпечує, з одного боку, кристалізацію цілісного знання, з іншого боку, його прийняття (привласнення) та поширення.

Таким чином, розглянуті складові квадра-матриці «школи», а саме об'єднання музикантів в соборне поле, енергія любові, прийом передачі знань та досвіду, готовність внутрішніх і зовнішніх умов, у своїй взаємодії призводять до вибудовування цілісної ієрархічної структури, націленої на пізнання вищих смислів (схема № 2). Конкретизуємо сказане. Музичне мистецтво, по суті, є однією з граней пізнання світу, через яку людина в образній формі осягає ті чи інші смисли. В цьому сенсі «школа» орієнтована на розвиток і збагачення внутрішнього мікрокосмосу музиканта, його вміння створювати (композитор), доносити (виконавець), передавати (педагог) і розкривати (дослідник) ці смисли. У такому контексті ієрархію<sup>4</sup> доцільно розглядати як взаємодію двох зустрічних потоків, де наставник направляє учня, беручи на себе відповідальність за його шлях, а сам підопічний звертається до педагога за допомогою, повністю довіряючи йому. «У реальних системах ієрархічна структура ніколи не буває абсолютно жорсткою завдяки тому, що поєднується з більшою або меншою автономією нижчих рівнів по відношенню до вищих, і в управлінні використовуються властиві кожному рівню можливості самоорганізації» [17, 154]. Подібні взаємозв'язки обумовлені розходженням виконуваних функцій та завдань кожною «ланкою» «школи». Інакше кажучи, її представники «опікуються» своїм колом діяльності, в той час як лідер виступає координатором цієї підпорядкованості в цілому. Отже, «школа» – це не тільки система енергоінформаційного обміну, але й структура<sup>5</sup>, що забезпечує збереження, функціонування та еволюцію цієї системи. Саме явище динамічне, тому його матриця теж знаходиться в постійному русі, так само, як і її складові. Через це, поступове формування соборного поля впливає на виникнення відповідних прийомів передачі і, навпаки, останні тягнуть за собою обмін досвідом і знаннями, який об'єднує людей в прагненні здобуття/віддачі інформації.

Наукова новизна. Введення квадрата-матриці для вивчення феномена «школа», що вперше запропоновано в музикознавстві, дає можливість об'єднати «розгалужене» уявлення про це явище, зрозуміти тісне співвідношення об'єктивного та суб'єктивного у ньому. Цей підхід та його самобутність виявляють свої універсальні якості при дослідженні інших складових музичної культури.

Висновки. Систематизація існуючих поглядів на «школу» сприяла розширенню поля наукового знання, завдяки чому виникла можливість створити деяку «ідеальну» модель феномена для будь-якої сфери діяльності в музичному мистецтві. Специфіка квадрата-матриці враховує багатоплановість «школи». Вона охоплює в цьому явищі різні складові та допомагає зрозуміти роль останніх в його утворенні та збереженні незалежно від спеціалізації, національності, епохи тощо. Запропонований підхід відрізняють універсальність та позачасовість, які не применшують індивідуальність і неповторність кожної «школи», а, навпаки, розкривають характерні риси системи енергоінформаційного обміну, її лідера, представників та інших елементів у житті «школи». Перспектива подальших досліджень у цьому напрямку пов'язана з можливістю розглядати як масштабні явища та процеси в будь-яких сферах музичної діяльності (композиторській, виконавській, педагогічній, дослідницькій), так й більш локальні, зокрема, національні або індивідуальні «школи».

### Примітки

<sup>1</sup> В процес передачі інформації задіяно багато елементів, серед яких не тільки слова, жести, міміка, але й емоційний фон, структура думки вчителя або учня, умови «спілкування» тощо.

<sup>2</sup> Залучення цього терміну не нове в музичному мистецтві. Е. Курт, розглядаючи кризу романтичної гармонії у опері Р. Вагнера «Тристан та Ізоolda» [10], висуває поняття потенційної та кінетичної енергій, обумовлюючи динамічність художньої думки музичного твору.

<sup>3</sup> Так, всім відомий термін «філософія» походить від поєднання двох давньогрецьких слів – філо («любов, дружба») та софія (мудрість) [16]. Корінь англійського «*love*» бере свій початок в протоіндоевропейського *lew* (крім іншого, означає «турбота») [21], а німецького *Liebe* – від високого німецького *liebe* («радість, доброта»); древнегерманського *liob* («удача, здоров'я») [20]. В основі івритського *ahava* («любов») лежить слово *hav* («спільність»), похідне від якого – *hava*, означає «запрошення до спільної дії» [6]. Примітний також і арамейський переклад *hav* – «дати».

<sup>4</sup> Ієрархія – це «тип структурних відносин в складних багаторівневих системах, що характеризується впорядкованістю, організованістю взаємодій між окремими рівнями по вертикалі» [17, 153].

<sup>5</sup> Під структурою слід розуміти «сукупність стійких зв'язків об'єкту, що забезпечують його цілісність» [18, 438].

### Література

1. Александров Л. В. Матрицы в изобретательском творчестве / Л. В. Александров, В. И. Блинные, Н. Н. Карпова. – М. : ВНИИПИ, 1990. – 112 с.
2. Асауляк О. Книга огней. Крылья / О. Асауляк. – М. : «Гармония», 1998. – 326 с.
3. Григорьев В. Ю. Методическая система Ю. И. Янкелевича / В. Ю. Григорьев // Янкелевич Ю. И.: педагогическое наследие. – Изд. 2-е, перераб. и доп. — М. : Постскриптум, 1994. — С. 181-235.
4. Гринберг М. В классе П. С. Столярского / М. Гринберг, В. Пронин // Музыкальное исполнительство : сб. ст. / [ред. кол.: К. Х. Аджемов, Л. А. Баренбойм и др.]. – Москва, 1970. – Вып. 6. – С. 162-193.
5. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Ж. В. Дедусенко. – К. : НМАУ, 2002. – 21 с.
6. Детальный разбор слова «любовь» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.evrey.com/sitep/askrabbi1/q.php?q=otvet/q4768.htm>.
7. Достоевский Ф. М. Записки о русской литературе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.croquis.ru/2333.html>.
8. Колотий Н. Психічні віруси: невидима зброя інформаційних війн / Н. Колотий [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://dt.ua/EDUCATION/psihichni-virusi-nevidima-zbroya-informacijnih-viyn-.html?page=2&items=12>.
9. Кужелев Д. До питання української баянної школи / Д. Кужелев // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – 2004. – Вип. 40 : Музичне виконавство. – Книга десята. – С. 190-202.
10. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт. — М. : Музыка, 1975. — 551 с.
11. Лайтко Г. Научная школа – теоретические и практические аспекты / Г. Лайтко // Школы в науке; отв. ред. С. Р. Микулинский и др. – М.: «Наука», 1977. – С. 217-248.
12. Масалов А. Г. Соборность и цивилизация / Масалов А. Г. // Гілея (науковий вісник) : зб. наук. пр. / Гол. ред. В. М. Васькевич. – К., 2009. – Вип. 27. – С. 139-146.
13. Митрополит Сурожский Антоний : О встрече / сост. Е. Л. Майданович. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Клин : Фонд «Христианская жизнь», 1999. – 255 с.

14. Сараев И. Школы в музыкальном искусстве / И. Сараев. – Курск : ООО «Учитель», 2016. – 252 с.
15. Сумарокова В. Виконавська школа як об'єкт дослідження: до визначення поняття / В. Сумарокова // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – 2004. – Вип. 40 : Музичне виконавство. – Книга десята. – С. 180-190.
16. Философия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ru.wiktionary.org/wiki/философия>.
17. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. – Изд. 6-е, перераб. и доп. – М. : Политиздат, 1991. – 560 с.
18. Философский энциклопедический словарь / [ред.-сост. Е. Ф. Губский и др.] – М. : ИНФРА-М, 2003. – 576 с.
19. Яконюк В. Л. Исполнительская школа как фактор музыкального искусства: вопросы методологии / В. Л. Яконюк // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2007. – № 10. – С. 48-58.
20. Liebe [Electronic resource]. – Mode of access: <https://en.wiktionary.org/wiki/Liebe>.
21. Love [Electronic resource]. – Mode of access: <https://en.wiktionary.org/wiki/love>.

### References

1. Aleksandrov, L. V., Blinnikov, V. I., & Karpova, N. N. (1990). Matrix in Inventive Creativity. Moscow: VNIPI [in Russian].
2. Asaulyak, O. (1998). Book of Lights. Wings. Moscow: Garmoniya [in Russian].
3. Grigorev, V. Y. (2<sup>nd</sup> ed.). (1994). The Methodical System of Y. Yankelevich. Yankelevich Y. I.: Pedagogic heritage. (pp.181-235). Moscow [in Russian].
4. Grinberg, M., & Pronin, V. (1970). In the Class of P. S. Stolyarsky. Muzykalnoe ispolnitelstvo, (6), 162-193.
5. Dedusenko, Zh. (2002). Performers' Pianists School as a Kind of Cultural Tradition. Extended abstract of candidate thesis. Kyiv [in Ukrainian].
6. Detailed Analysis of the Word «Love». (2015, March 29). Retrieved from <https://www.evrey.com/sitep/askrabbi1/q.php?q=otvet/q4768.htm> [in Russian].
7. Dostoevskiy, F. M. (2017, October 20). Notes about Russian Literature. Retrieved from <http://www.croquis.ru/2333.html> [in Russian].
8. Kolotiy, N. (2017, February 3). Mental Viruses: Invisible Weapons of Information Warfare. Retrieved from <https://dt.ua/EDUCATION/psihichni-virusi-nevidima-zbroya-informaciynih-viyn-.html?page=2&items=12> [in Ukrainian].
9. Kuzhelev, D. (2004). To the Question about the Ukrainian Bayan School. Naukovyi visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi imeni I. P. Tchaikovskoho, (40), 190-202 [in Ukrainian].
10. Kurth, E. (1975). Romantic Harmony and its Crisis in Wagner's «Tristan». Moscow: Muzyka [in Russian].
11. Laytko, G. (1977). Scientific School – Theoretical and Practical Aspects. Shkoly v nauke, 217-248 [in Russian].
12. Masalov, O. G. (2009). Integrity and Civilization. Gileya, (27), 139-146 [in Russian].
13. Metropolitan Anthony of Sourozh: About the Meeting. (1999). Klin: Fond «Khristianskaya zhizn» [in Russian].
14. Saraev, I. (2016). Schools in the Musical Art. Kursk: ООО «Uchitel» [in Russian].
15. Sumarokova, V. (2004). Performing School as Object of the Study: to Determination of the Notion. Naukovyi visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi imeni I. P. Tchaikovskoho, (40), 180-190 [in Ukrainian].
16. Frolov, I. T. (Ed.). (1991). Philosophical Dictionary. Moscow: Politizdat [in Russian].
17. Philosophy. (2017, August 4). Retrieved October 20, 2017, from <https://ru.wiktionary.org/wiki/%D1%84%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%BE%D1%84%D0%B8%D1%8F> [in Russian].
18. Philosophical Encyclopedic Dictionary. (2003). Moscow: INFRA-M [in Russian].
19. Yakonyuk, V. L. (2010). Performing School as a Factor of Musical Art: Methodology Issues. Vestsi Belaruskay dzyarzhavnay akademii muzyki, 10, 48-58 [in Russian].
20. Liebe. (2017, June 14). Retrieved October 15, 2017, from <https://en.wiktionary.org/wiki/Liebe> [in English].
21. Love. (2017, October 29). Retrieved October 29, 2017, from <https://en.wiktionary.org/wiki/love> [in English].

*Лапко Володимир Вікторович,  
завідувач циклової комісії музично-теоретичних  
дисциплін комунального вищого навчального закладу  
«Олександрійське училище культури»,  
здобувач Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
lapkovv061@gmail.com*

## **ПРОЦЕСИ СТАНОВЛЕННЯ МАСОВОЇ МУЗИКИ ЯК РЕЗУЛЬТАТ ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ В КУЛЬТУРНОМУ ПОЛІ США В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.**

**Мета роботи:** визначити особливості інтегративного поєднання різних культур на прикладі створення жанру «масової пісні». Дослідити становлення жанру, як результат культурної інтеграції та визначити шляхи формування простору соціально-естетичних цінностей та інтегративних процесів різних культур. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні принципу системності. Це: інтегративний метод, метод інтерпретації, метод типологічного аналізу, синергетичний та аксіологічний (ціннісний) підходи. **Наукова новизна** полягає в аналізі елементів нової інтегральної світової культури, у дослідженні проявів інтеграції культур з трансформацією і ретрансляцією в умовах міжкультурної комунікації та в системі спільних знакових моделей, що несуть в собі основні цінності уявлення різних регіонів, культур та релігій. **Висновки.** Взаємозбагачення культур – це процес дослідження явищ культури як системи відносин між культурами. Органічна єдність різних культур породжує якісно нову культурну дійсність. Становлення жанру «масової пісні», є результатом культурної інтеграції, взаємопроникнення культур, процесів акультурації, психологічної адаптації, інкультурації та соціалізації.

**Ключові слова:** культура, взаємопроникнення культур, міжкультурний діалог, «масова пісня», масова культура.

*Лапко Владимир Викторович, заведующий цикловой комиссии музыкально-теоретических дисциплин коммунального высшего учебного заведения «Александрийское училище культуры», соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

**Процессы становления массовой музыки как результат взаимопроникновения в культурном поле США в первой половине ХХ в.**

**Цель работы:** Определить особенности интегративного сочетание различных культур на примере создания жанра «массовой песни». Исследовать становление жанра, как результат культурной интеграции и определить пути формирования пространства социально-эстетических ценностей и интегративных процессов различных культур. **Методология исследования** заключается в применении принципа системности. Это: интегративный метод, метод интерпретации, метод типологического анализа, синергетический и аксиологический (ценностный) подходы. **Научная новизна** заключается в анализе элементов новой интегральной мировой культуры, в исследовании проявлений интеграции культур с трансформацией и ретрансляцией в условиях межкультурной коммуникации и в системе общих знаковых моделей, несут в себе основные ценности представления различных регионов, культур и религий. **Выводы.** Взаимообогащения культур – это процесс исследования явлений культуры как системы отношений между культурами. Органическое единство различных культур порождает качественно новую культурную действительность. Становление жанра «массовой песни», является результатом культурной интеграции, взаимопроникновения культур, процессов акультурации, психологической адаптации, инкультурации и социализации.

**Ключевые слова:** культура, взаимопроникновение культур, межкультурный диалог, «массовая песня», массовая культура.

*Lapko Volodymyr, Head of the cyclic commission of the musical-theoretical disciplines of the municipal higher educational institution "Alexandria College of Culture", Aspirant of the National Academy of Cultural and Arts*

### **The processes of formation of mass music because of interpenetration in the cultural field of the USA**

**Purpose of Article.** The study aims to determine the peculiarities of the integrative combination of different cultures on the example of the creating a genre of "mass song." To study the formation of the genre within the cultural integration and to determine the ways of forming the space of socio-aesthetic values and the integrative processes of different cultures. **The methodology** of the study applies the principle of systematicity. The mentioned approach is the integrative method, the one of interpretation, the method of typological analysis, the synergetic and axiological (value) approaches. **The scientific novelty** consists in the analysis of elements of a new integrated world culture, in the study of the manifestations of the integration of cultures with transformation and retranslation in the conditions of intercultural communication and in the system of common sign models, which bear the basic values of the representation of different

regions, cultures and religions. **Conclusions.** Mutual enrichment of cultures is a process of studying the phenomena of culture as a system of relations between cultures. The organic unity of different cultures gives rise to a qualitatively new cultural reality. The formation of the genre of "mass song" is the result of cultural integration, the interpenetration of cultures, processes of acculturation, psychological adaptation, inculturation, and socialization.

**Key words:** culture, the interpenetration of cultures, intercultural dialogue, "mass song," mass culture.

Актуальність полягає в аналізі елементів нової інтегральної світової культури, у дослідженні проявів інтеграції культур з трансформацією і ретрансляцією в умовах міжкультурної комунікації та в системі спільних знакових моделей, що несуть в собі основні цінності уявлення різних регіонів, культур та релігій.

Мета: визначити особливості інтегративного поєднання різних культур на прикладі створення жанру «масової пісні». Дослідити становлення жанру, як результат культурної інтеграції та визначити шляхи формування простору соціально-естетичних цінностей та інтегративних процесів різних культур.

Виклад основного матеріалу. Використання термінів «масова музика», «легка музика» або «популярна музика» починається з ХХ ст., хоча існування такого жанру мало місце і набагато раніше. Популярною, масовою вважається музика, що легко сприймається на слух, доступна по формі і змісту. Це сфера музики, що зрозуміла більшості населення, існувала в будь-яку історичну епоху. Наприклад «Маленька нічна серенада» В.А. Моцарта, маючи всі признаки симфонії відрізняється від симфонії автора значно полегшеним змістом. У всі часи поряд з «серйозною» музикою створювались твори «легкого», розважального плану. Так у Моцарта в цьому жанрі написано декілька творів «Маленька нічна» має № 13 (К. 525). До більш ранніх зразків музики такого плану відносять «Оперу жебраків» Дж. Гея (1685 - 1732) та Дж. Пепуша (1667 - 1752)

В якості визначення того типу музики, який відносять у ХХ ст. до масової культури, вживають такі терміни як «легка», «естрадна», «розважальна», «популярна». Хоча ці терміни не є достатніми. Т. Адорно використовує поняття «музика для вживання» [1, 164], таким чином закриваючи можливість у створенні художнього образу, творчій реалізації, задоволенні естетичних потреб для великого сегменту музики. Уніфікованість і повсякденність, простота і доступність в поєднанні з мінімальним набором виразних засобів – відмінні риси цього жанру.

Використання терміну «масова музика» теж не є досконалим. Існує ряд видів і жанрів музичного мистецтва (опера, балет), що існують в умовах виконання для масової аудиторії. Потрібно визнати, масовість не є тою рисою, яка могла б стати суттєвою рисою цього явища. Можемо навести приклад оперних вистав в яких присутні тисячі слухачів, концерти симфонічної музики, що збирають величезні аудиторії. Навіть саме виконання творів великої форми можливе лише за участі сотень виконавців (оркестр, хор, балет).

Популярна масова музика, яка є складовою масової культури визначається такими типологічними особливостями. Це – яскраво виражена національна (не етнічна) специфіка. Фольклор має етноцентричний характер, масова музика космополітична і орієнтована на аудиторію не етнічно згуртовану, а на формування державної та національно-культурної ідентичності. У Сполучених Штатах кінця ХІХ – початку ХХ ст. масова музика стала одною з складових у формуванні ідейно-політичної єдності нації в умовах складної поліетнічної ситуації. Популярна музика все частіше виступає в синтезі з іншими видами і жанрами культурної творчості – фольклору, професійного і самодіяльного мистецтва, ідеологізованих форм та тих видів творчості, що безпосередньо пов'язані з побутовими, повсякденними проявами життя. У зв'язку зі збільшенням візуальних та зображувальних складових в масовій культурі, популярна музика виступає у взаємодії з ними, наприклад музика в кіно, в театрі, в масових заходах. Важливим засобом існування популярної музики стають засоби масової інформації, студії звукозапису та тиражування через грамплатівки та інші носії. Авторство в популярній музиці не завжди має головну роль. Більш важливим є факт виконання, інтерпретації. Таким чином популярна музика інтерактивна, вона створюється в процесі розповсюдження і тиражування. Популярна музика, як правило, політизована. Кожен твір, що привертає увагу масового слухача, може мати як риси соціального замовлення, так і набувати політичного значення.

Довгий час в оцінках популярної (масової) музики говорилося лише про негативні її риси. Підкреслювалась низькопробність її продукту, що створювався для потреб невибагливої та не розвинутої публіки. Орієнтацію не на творчість, а на споживання, на формування духовного стандарту, на виховання у людини низьких потреб у сфері мистецтва. Від'ємною рисою називається і те, що масова музика має розважальний характер. Лише поодинокі твори зачіпають питання про сенс життя. Вказується на низький професійний рівень творів, що естетично не наповнені. Формується масовий світогляд з не вимогливими переконаннями і поглядами.



З іншого боку, необхідно вказати і на досягнення масової музики як складової масової культури. Однією з умов існування масової культури взагалі є загальна грамотність населення, а особливо нотна грамотність. Завдяки широкому тиражуванню культурні цінності стали доступними великій кількості людей. При цьому тиражуються і низькопробні твори, але є і беззаперечні шедеври, які можуть підштовхнути людину до більш глибокого пізнання інших творів.

Масова музика (і взагалі масова культура) відіграє велику роль в рекреаційному механізмі зняття стресів і напруження. І необхідно застерегти від протиставлення масової культури і досягнень історичного минулого. Завжди існувала висока і низька культура, а шедеври завжди були поодиноким явищем. При цьому виділення їх – справа часу. Так і в сучасній культурі більшість творів відсіється, а шедеври залишаться.

Але масова музика це не тільки те, що легко сприймається на слух. Одним з визначальних факторів є розрахунок на масовий успіх. Розрахунок не завжди меркантильний. Шолом Секунда отримав лише 15 \$ за один твір «Bei Mir Bist Du Schein» («Ти для мене гарна»), що був на вершині популярності майже сторіччя, і не отримав нічого за другий, «Zayn Yidish Meydl» («Моя єврейська дівчинка»), що став символом російської еміграційної культури. Він створив короткі ліричні розповіді з яскравими мелодіями, що легко запам'ятовувались. На наш погляд, це і є одною з основних типологічних особливостей масової музики.

Відмічаючи такі особливості, як загальнодоступність, серійність, механічне (на сучасному етапі цифрове) виконання, необхідно зазначити, що вона створює власний знаковий код, символічну надбудову над структурами реального повсякденного життя, що сприймається мільйонами людей як повноцінний еквівалент самої реальності. Вищезазначені особливості, на наш погляд, мають всі необхідні властивості масової музики. Такі риси як комерційний характер, отримання задоволення, бідність інтелектуального змісту, прості естетичні форми – є похідними або не обов'язковими.

Американська масова музика не тільки складова масової культури та індустрії розваг – це соціокультурний продукт Америки, що формувався як процес історичного розвитку США. За словами Деніса Брөгана «Популярна культура – це основна течія американської історії» [2, 194]. За його ж таки думкою, Америка стояла перед необхідністю створення «масової культури» для урбанізованого населення країни, яке з метою адаптації втрачало свою етнічну культуру.

Суспільства Європи моделювали культуру міста в рамках своєї культури, що складалася сторіччями. На відміну від цього, в Сполучених Штатах йшов стрімкий процес створення уніфікованої національної культури, що могла бути сприйнята всіма типами культурних угруповань. Таким типом культури, який міг би вільно продаватись і купуватись.

Герберт Ганс (1927), німецький та американський соціолог, в книзі «Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evolution of taste» писав, що таким продуктом є культура Нью-Йорка, що розрахована на американського споживача. Ганс переїхав в Америку у 1940 році, втікаючи від нацистських переслідувань, велику частину своїх робіт присвятив асиміляції емігрантів у Сполучених Штатах. Ганс відзначає, що така культура відображує думки і мрії американського населення, але вказує, що такі мрії можуть належати і іншим людям різних національних груп та конфесій – тобто всім [3, IX].

Головною у появі культури такого типу було подолання етнічних відмінностей та створення спільного культурного простору. Необхідно відзначити, що процес культурних перетворень, характерних для американського типу культури, почався не як наслідок вивозу американської культури в країни Європи і Азії, а набагато раніше, на межі XIX – XX ст., з виникненням міської культури розваг.

Дуайт Макдоналд (1906 – 1982) американський письменник, редактор, кінокритик, філософ, з властивим йому радикалізмом відмічає, що «популярна (він використовує термін «популярна» як термін «масова») культура є динамічною і революційною силою, що долає традиційні (для Європи) класові бар'єри, звичаї, смаки. Вона розчиняє в собі всі можливі культурні та етнічні розгалуження. Популярна культура переплавляла в собі всі типи культур і визначила свій тип культури, який можна назвати «середній». Це і є досягнення Америки – процес «тотального усереднення», що «розмазує всюди рівним шаром культурні вершки, замість того, щоб дозволити деяким відокремитись самостійно» [4, 171].

Гілберт Селдес (1893 – 1970), американський письменник і критик, у 1924 році, описуючи пріоритет феномену «масової культури» визначає появу «Семи жвавих мистецтв»: кінематограф, цирк, комікс, газетна сатира, джаз, ревію-огляд, водевіль [9]. А в 1957 році з'являється критична робота Б. Розенберга та Д.-М. Уайта – «Масова культура в Америці: популярні мистецтва» («Mass Culture: The Popular Arts in America»), в якій ці «мистецтва» або обвинувачуються або заперечуються [4, 171].

На думку Патріка Хазарда, американського культуролога, такі оціночні коливання і є розвитком культурного простору в Америці, починаючи з інтелектуальних змін, закінчуючи перетвореннями в індустріальному житті країни [5, 133].

На думку Рея Брауна, засновника численних центрів по вивченню феномена масової культури, «популярна культура в Америці це і є дослідження про Америку з усіма її вадами і недоліками. Американська мрія і жахи в одній особі. Це віддзеркалення американського способу життя і тих, хто живе в цій країні. Популярна культура – це наука про країну Америка» [6, 21].

Вищезазначені автори висловлюють єдину думку про те, що масова музика і є соціокультурним продуктом американської культури. Трансформації, характерні для історичного розвитку Сполучених Штатів, активно вплинули на подальший розвиток світової культури в цілому. А в епоху становлення інформаційного суспільства привело до появи поняття «американізація культури».

У першій половині ХХ ст. в Сполучених Штатах своєрідності нової нації приділялась значна увага. Нова генерація сприяла розвитку моделі нового типу: динамічної «понаднаціональної» культури. Своєрідність її полягала в прихильності до ідеї технічного прогресу, динамізму, різного роду трансформацій. Культурна своєрідність розцінювалось як запорука унікального історичного розвитку. Але зв'язки Старого і Нового Світів мають більше подібностей, ніж відмінностей. Америка найчастіше знаходилась під впливом європейських ідей, хоча і надавали їм особливого звучання.

Спроби розкрити неповторність американської музики, довести її своєрідність на початку ХХ ст., принципову відмінність від європейської приводили до протилежних результатів. Духовний розвиток і духовне життя лише в невеликій мірі відрізнялись від європейських.

Але після Першої світової війни європейці почали звертати увагу на популярну (масову) американську культуру і музику не як на вторинний продукт, а як на досягнення деякої культурної автономії. Європа захоплювалась не симфонічними оркестрами, а джаз-бандами, не серйозними п'єсами, а мюзиклами Бродвея.

Це стало можливим завдяки дії комплексу факторів, декілька з них сприяли формуванню популярної американської музики, театру, літератури і взагалі культури. Один з них – це масова еміграція з усіх країн світу, розвиток комунікацій, другий – це прагнення населення Сполучених Штатів до самоідентифікації та самовираження. Ще один – це зсув в американській соціальній культурі, при якому знизився вплив «елітарної складової» на людину и почався зріст масової свідомості.

Так про це говорить американський культуролог Уорен Сасмен (Warren I. Susuman): «...в Америці відбулася революція в житті класового суспільства – «культура достатку», що проникла у сфери життя середнього класу і, як наслідок, просунулась в глибини соціального життя в цілому» [7, 76].

Населенню великих міст пропонувались дешеві сенсаційні історії і комікси, чим збільшували залежність споживачів в невербальній інформації. Головна причина цього – багатонаціональний та полікультурний склад американської аудиторії, який провокував створення особливого ринку споживання – прототипу сьогодняшнього глобального ринку. Індустрія розваг, що була широко розвинута, дозволяла етнічним групам створювати свої специфічні різновиди, розвиватись і досягати успіху. Одною з основних перепон для безболісного вживання емігрантів в американське суспільство був «мовний бар'єр», тому як раз видовище, як вид мистецтва стає необхідним і потужним важелем акультурації, а поріг недосяжності культури знижувався.

Привезені емігрантами з усього світу знання і досвід поєднувались з локальними музичними витоками – процес, що визначав лице американської музики ХХ ст. як «плавильного казана». Одночасно з асимілюванням західноєвропейського професіоналізму в Сполучених Штатах формується самостійна композиторська школа. Відмічається прояви націоналізму і пов'язані з ним явищами американізму, в стилі якого органічно поєднувались різнопланові пласти народної американської музики і професійної європейської музики. Це шлях по якому з середини ХІХ ст. йшли Чехія, Польща, Угорщина, Фінляндія, Україна та інші країни, що склали на той час музичну «периферію» європейського музичного життя.

Необхідно відзначити, що тенденції американського націоналізму відобразились і в американській історії музики. Прикладом може бути «America's Music: From the Pilgrims to the Presents» Г. Чейза (1955), яка вважається першим фундаментальним дослідженням музики США, що стало базисним дослідженням у становленні музичної американістики. У вступному розділі автор вперше визначає межі значимого в американській музиці як «відмінного від європейського», що визначається в свою чергу впливом на композиторів локального музичного середовища, визначеного автором як фольклорно-популярна музика (folk-popular) [11, 7].

Сила впливу на масову музику різних національних традицій в Америці була значно більша, ніж в інших країнах. Результатом такого міжкультурного впливу став жанр мюзиклу в музичному театрі та жанри «масової пісні» в США.

На початку ХХ ст. починається інтенсивний пошук культурних форм, які були в змозі подолати межі етнічних традицій і створити універсальну мову комунікації. Пошук єдиної для всіх

мови міжкультурного спілкування здійснювався в Сполучених Штатах в умовах набагато гострішої конкуренції, ніж в європейських країнах.

На результат таких пошуків впливала обмеженість мовних засобів комунікації та переважання візуальних засобів спілкування і музики, як універсальної мови. Якщо сприймання візуального образу передбачає наявність у реципієнта елементів компетентності в опануванні коду, то музика знімає і це обмеження.

Відокремлюючи і підсилюючи зорові елементи в транслюванні художнього образу в поєднанні з музичним супроводом, нова культура стає досяжною для широкого кола емігрантів, що приїхали до США в період 1890 – 1920 рр.

Масова музика стає тим явищем, що відмінняє обмеження соціального та етнічного доступу, адаптує рівень культурної компетентності до необхідного, зручного для розуміння рівня. Це сприяло появі «культури видовищ» як найбільш адекватній відповіді соціальним запитам аудиторії.

Але найбільший внесок в розвиток масової культури вніс кінематограф. Кіноіндустрія Голівуду здійснила грандіозний переворот в свідомості «середнього американця», за допомогою використання інновацій і розвитку техніки добившись найбільших результатів та зайнявши передові позиції серед інших «жвавих мистецтв», а опанування звуку зробило музику в кіно свого роду «25 кадром».

Нові культурні форми та їх трансформації демократизували культурний простір, відкрили до нього доступ широким верствам населення, зміцнили, синтезували та поширили на національному рівні традиції різних етнічних груп та різних етнічних культур, що локально розвивались.

Діяльність Голівуду, Tin Pan Alley, великих і малих продюсерських компаній була направлена на безперервне виробництво культурних артефактів, формування фабрики, що штампувала знаменитостей. Все це вносило корективи в цінності моделі англійської пуританської традиції, такі як «важка робота», «самопожертва». Робився акцент на перманентне створення бажань. Продукування та розповсюдження такої культури було рекламою американського способу життя.

Становлення нового комунікативного середовища та міської культури розваг, інтенсивний пошук культурних форм, що в змозі подолати кордони етнічних традицій, намагання створити універсальну мову комунікації стали тим соціально-культурним базисом, що сприяв формуванню масової культури Сполучених Штатів.

Ці культурні утворення, а втому числі і масова музика відіграла значну роль в процесі донесення загальнонаціональної ідеї до всіх прошарків суспільства. Масова музика стає дзеркалом соціальної реальності. Людина може стверджувати, що музика і політика – це дві паралельні прямі, що вона не впадає музику на політичні теми, але музика написана в конкретній державі вбирає в себе «подих політичного життя», навіть, якщо автор не усвідомлює цього [1, 38].

Масова музика стає додатковим засобом управління суспільством. Музичний твір, що легко запам'ятовується та відтворюється стає складовою культурного дозвілля. Він виступає в ролі «м'якої влади» для управління натовпом. Вона використовується не лише як фон для подачі інформації, а і як повноцінний агітатор та інформатор суспільства.

Масова музика виступає способом формування у людини визначених поглядів, цінностей, моральних норм, політичної культури та закріплення в суспільстві визначеної ідеології та виступає в функції культурного коду, впливаючи на національну свідомість, почуття патріотизму, усвідомлення національної ідентичності, пробуджує національні імпульси, ентузіазм, виховує патріотизм. Не дарма символом державності є виконання національного гімну (або музики, що його замінює), як обов'язкової умови проведення державних заходів [8].

Як прояв масової культури, масова музика характеризується комерційним статусом та наявністю широкої інтернаціональної аудиторії. Вона спирається на засоби масової інформації і комунікації, має високий плюралізм образів стилів і жанрів, може мати гедоністичну функцію та функцію передачі загального універсального знання.

Американська масова музика тісно пов'язана з сучасністю, вона виражає глобальні умонастрої і актуальні цінності. Ці цінності частково запозичені з європейської традиції, частково з культур народів Сходу, частково є породженням сучасності. При цьому ідеологічна упередженість не суперечить її гедоністичній функції, дозволяються багаторівневі зв'язки при створенні артефактів, що дає можливість впливу на слухача на рівні його власної свідомості.

Масовій музиці США властиве велике стильове розшарування, жанрові трансформації, асиміляція різноманітних музичних традицій. Вона відчувала вплив музики Сходу, Латинської Америки, Африки, композитори проявляли інтерес до етнічної музики – кельтської, ірландської, афро-американської, індійської.

Все розмаїття стилів масової музики лежить на декількох стильових базисах, але в результаті недостатньої уваги до її музично-стильової специфіки вона постає як конгломерат непов'язаних між

собою напрямів. Це породжує проблеми з визначенням та класифікацією стилів, їх історичну цінність. Як стверджує К. Разлогов, значимими стильовими базами американської масової музики є афроамериканський фольклор, англо-кельтська балада, елементи європейської професійної традиції, латиноамериканська музика [10, 172].

Масова музика як складова масової культури це і є наше обличчя, спосіб життя сучасної людини. Вона налагоджена на масову свідомість і є підсилювачем буденних уявлень. Необхідно враховувати, що будь-який прояв культури – це сукупність множини смаків, тому монолітність масової музики – це ілюзія. Монолітно сприймається лише культура, яка існує лише в культурній пам'яті. Є всі підстави говорити, що масова культура взагалі і є сучасна культура, а не один з її проявів. Основні її характеристики є вираження особливого «духу» сучасності. Масова культура, справжня і представницька, виступає в якості серійного виробництва культурних цінностей. Головною задачею якого є допомога у вчиненні втечі від реального життя.

Так чи інакше масова музика як складова масової культури постає як більш розвинута форма культурної компетенції сучасної людини, що має нові механізми інкультурації і соціалізації, більш дієву систему управління та маніпуляції свідомістю, інтересами, потребами. Це спосіб існування сучасної культури.

### *Література*

1. Адорно Т. В. Эстетическая теория. [Электронный ресурс] / Т. В. Адорно – Режим доступа: [http://yanko.lib.ru/books/cultur/adorno-asthetische-theorie.htm#\\_Toc528162280](http://yanko.lib.ru/books/cultur/adorno-asthetische-theorie.htm#_Toc528162280)
2. Brogan D. W. The Problem of High Culture and Mass Culture // *Literary taste, culture and mass communication.* / D. W. Brogan // *Culture and mass culture.* Vol. I. Cambridge, 1983. p. 237
3. Gans H. Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste/ H. Gans // N. Y., 1974. p. XIII
4. MacDonald D. A Theory of Mass Culture // *Literary taste, culture and mass communication.* / D. A. MacDonald // *Culture and mass culture.* Vol. I. Cambridge, 1983. P. 237.
5. Hazard P. D. The Public Arts and the Private Sensibility *Literary taste, culture and mass communication.* / P. D. Hazard // *Culture and mass culture.* Vol. I. Cambridge, 1983. p. 237.
6. Browne R. B. American Studies and Popular Culture // *Popular Culture Studies Across the Curriculum. Essays for Educators* / Ed. by Ray B. Browne. Jefferson (North Carolina) & L.: McFarland & Co., Inc., Publishers, 2005. p. 134
7. Susuman W. I. Culture as History: The Transformation of American Society in the Twentieth Century/ W. I. Susuman. // N. Y., 1984. p. 247
8. Ясько, Е. А. Музыка как средство политической манипуляции [Электронный ресурс] / Е. А. Ясько // ЛОМОНОСОВ–2011: материалы международного молодежного научного форума; отв. ред. А. И. Андреев, А. В. Андриянов, и др. Режим доступа: [lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov\\_2011/1428/32577\\_68c6.pdf](http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2011/1428/32577_68c6.pdf)
9. Gilbert Seldes. The Seven Lively Arts [Electronic resource]/Seldes G. /Access mode <https://thebioscope.net/2011/03/10/the-seven-lively-arts>
10. Разлогов К.Э. Культура для необразованных? [Текст] / К.Э. Разлогов // *Общественные науки и современность.* 1990. - № 4. - С. 168-182.
11. Ghase G. America's Music: From the Pilgrims to the Presents. New York; London: McGraw Book Hill Company, Inc., 1955 XXIII, 733 p.

### *References*

1. Adorno, T. V. Aesthetic Theory. Retired from [http://yanko.lib.ru/books/cultur/adorno-asthetische-theorie.htm#\\_Toc528162280](http://yanko.lib.ru/books/cultur/adorno-asthetische-theorie.htm#_Toc528162280) [in Russian].
2. Brogan, D. W. (1983). The Problem of High Culture and Mass Culture // *Literary taste, culture and mass communication.* Culture and mass culture. Cambridge
3. Gan, H. (1974). Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste. N. Y.
4. MacDonald, D. A (1983). Theory of Mass Culture // *Literary taste, culture and mass communication.* Culture and mass culture. Cambridge
5. Hazard, P. D. (1983). The Public Arts and the Private Sensibility *Literary taste, culture and mass communication.* Culture and mass culture. Cambridge
6. Browne, R. B. (2005). American Studies and Popular Culture. Popular Culture Studies Across the Curriculum. Essays for Educators. Ed. by Ray B. Browne. Jefferson (North Carolina) & L. McFarland & Co., Inc., Publishers
7. Susuman, W. I. (1984). Culture as History: The Transformation of the American Society in the Twentieth Century. N. Y.
8. Yasko, EA. (2011). Music as a means of political. Retired from [lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov\\_2011/1428/32577\\_68c6.pdf](http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2011/1428/32577_68c6.pdf) [in Russian].
9. Gilbert Seldes. (2011). The Seven Lively Arts. Retired from <https://thebioscope.net/2011/03/10/the-seven-lively-arts>
10. Razlog, K. E. (1990). Culture for the uneducated Social sciences and modernity, 4, 168-182 [in Russian].
11. Ghase, G. (1955). America's Music: From the Pilgrims to the Presents. New York; London: McGraw Book Hill Company, Inc

*Лісогорська Антоніна Альбертівна,  
аспірант кафедри сольного співу  
Львівської національної музичної академії  
ім. М. В. Лисенка  
antonina.lviv@gmail.com*

## **ОПЕРИ П. ЧАЙКОВСЬКОГО У ЛЬВОВІ (до питання постановок російської оперної класики в Галичині)**

**Мета роботи.** У статті досліджується історія постановок опер Петра Ілліча Чайковського на сцені Львівських музичних театрів. Метою статті є висвітлення шляхів появи опер П. Чайковського у репертуарі Львівських театрів та особливостей сценічного втілення оперних сюжетів у найвідоміших постановках. **Методологія.** Стаття ґрунтується на матеріалах, що знаходяться в театральних архівах, рецензіях на оперні вистави, опублікованих у місцевій періодиці, та спогадах солістів Львівської опери, які брали участь у постановках. **Наукова новизна.** Ознайомлення з документальними матеріалами показало, що на сцені Львівських музичних театрів, починаючи з кінця XIX століття, постійно ставилися опери П. Чайковського, однак це не було належним чином висвітлено, а тільки побіжно наголошено в існуючих наукових публікаціях. Склалося враження, що оперна творчість російського композитора оминула столицю Галичини і не потрапила у поле зору ані вимогливої львівської публіки, ані галицьких критиків, однак це не відповідає тій ситуації, що була і є насправді. **Висновки.** Огляд вистав театру Львівської опери засвідчує, що оперні твори П. Чайковського займали чільне місце у його репертуарі протягом усіх періодів існування. Вистави оновлювалися, мали по кілька прем'єр, мінялася режисура, сценографія, вводилися нові виконавці. Опери добре сприймалися публікою і музичними критиками. У цілому на сцені театру йшли шість опер П. Чайковського: «Євгеній Онегін», «Пікова дама», «Іоланта», «Чародійка», «Черевички» і «Мазепа». Перші три опери є світовими шедеврами і прикрашають репертуар багатьох провідних театрів, сюжети двох останніх пов'язані з українською історією та культурою. Тому вибір на користь саме цих оперних вистав є очевидним.

**Ключові слова:** П. Чайковський, Львівська опера, «Євгеній Онегін», «Пікова дама», «Іоланта», театральний репертуар, оперна режисура.

*Лесогорская Антонина Альбертовна, аспирант кафедры сольного пения Львовской национальной музыкальной академии им. Н. В. Лысенко*

### **Оперы П. Чайковского во Львове (к вопросу о постановках русской оперной классики в Галичине)**

**Цель работы.** В статье изучается история постановок опер Петра Ильича Чайковского на сцене Львовских музыкальных театров. Цель статьи – установить хронологию появления опер П. Чайковского в репертуаре Львовских театров и показать особенности сценического воплощения оперных сюжетов в наиболее известных постановках. **Методология.** Статья основана на материалах, хранящихся в театральных архивах, рецензиях на оперные спектакли, публиковавшихся в местной периодической печати, и воспоминаниях солистов Львовской оперы, которые принимали участие в постановках. **Научная новизна.** Ознакомление с документальными материалами показало, что на сцене львовских музыкальных театров, начиная с конца XIX века, постоянно ставились оперы П. Чайковского, однако это не было должным образом освещено в научных публикациях. Сложилось впечатление, что оперное творчество великого русского композитора минуло столицу Галиции и не попало в поле зрения ни требовательной львовской публики, ни местных критиков, однако это не соответствует той ситуации, которая была и есть на самом деле. **Выводы.** Обзор спектаклей театра Львовской оперы свидетельствует о том, что оперы П. Чайковского занимали важное место в его репертуаре на протяжении всех периодов существования и творческой деятельности. Спектакли обновлялись, имели по несколько премьер, менялась режисура, сценография, вводились новые исполнители. Оперы хорошо воспринимались публикой и музыкальными критиками. В целом на сцене театра шли шесть опер П. Чайковского: «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Иоланта», «Чародейка», «Черевички» и «Мазепа». Первые три оперы являются мировыми шедеврами и украшают репертуар многих ведущих театров, сюжеты двух последних связаны с украинской историей и культурой. Поэтому выбор в пользу именно этих оперных спектаклей является очевидным.

**Ключевые слова:** П. Чайковский, Львовская опера, «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Иоланта», театральный репертуар, оперная режисура.

*Lisohorska Antonina, postgraduate of the Department of Opera, Faculty of Solo Singing, Lviv National Musical Academy named after Mykola Lysenko*

### **The operas of P. Tchaikovsky in Lviv (issue of the staging of the russian opera in Galicia)**

**Purpose of Research.** The article studies the history of the productions of Pyotr Ilyich Tchaikovsky's operas on Lviv stages of musical theatres. The purposes of the article are to establish a chronology of the appearance of P. Tchaikovsky's operas in the repertoire of the Lviv theatres and to show the features of the stage representation of

operatic plots in the most famous productions. **Methodology.** The article is based on materials stored in theatrical archives, reviews of opera performances, published in the local periodical press, and memoirs of the soloists of the Lviv Opera, who took part in these productions. **Scientific Novelty.** The familiarization with documental materials showed that on the stage in Lviv musical theatres from the end of 19<sup>th</sup> century the operas of P.Tchaikovsky were shown constantly. However, it was not highlighted in a proper way in existing scientific publications, and just mentioned briefly. It appears that the opera creation of the Russian composer omitted the capital of Galicia, and was not known not only by Lviv society, but to critics as well. It does not suit that situation which used to be and exists in fact. **Conclusions.** An overview of the Lviv Opera House performances shows that opera arts by P.Tchaikovsky had been occupying an important place in his repertoire for all periods of existence. Performances renewed, had a few premieres, stage direction changed, scenography. The new performers were introduced. Operas were perceived by society as well as musical critics. Thus, on stage of the theatres six operas by P.Tchaikovsky were shown: «Eugene Onegin», «The Queen of Spades», «Iolanta», «Charodiyka», «Cherevichki» and «Mazepa». The first three operas are world masterpieces and are in the repertoire of many leading theatres, plots of the last two operas are connected with Ukrainian history and culture. Therefore, choice of that particular opera performances is obvious.

**Key words:** P. Tchaikovsky, Lviv Opera, «Eugene Onegin», «The Queen of Spades», «Iolanta», theatrical repertoire, opera directing.

Актуальність теми дослідження. Оперна творчість П. Чайковського є добре знаною і ретельно дослідженою галуззю великого творчого доробку композитора. Не всі опери П. Чайковського мають щасливу сценічну долю (наприклад, театри зазвичай не беруться за постановку «Орлеанської діви», написаної у традиціях великої опери), однак найкращі з них входять у репертуар провідних світових театрів, постановки доручаються талановитим режисерам, а партії головних героїв і героїнь мають у своєму арсеналі найвідоміші вокалісти. Опери П. Чайковського полюбляє публіка за піднесеність і відвертість показаних на сцені почуттів, за чарівне перенесення у світ ідеального і прекрасного, за красу музичної мови і вокальний мелодизм.

Здавалося б, у цій сфері доволі важко знайти маловідомі сторінки, які б потребували додаткового вивчення і могли б розкрити специфіку оперної творчості П. Чайковського з іншого погляду. До їхнього числа можна віднести питання історичного характеру, пов'язані з постановками оперних вистав композитора на театральних сценах, що представляли локальні територіальні осередки. Одним з таких осередків є Львів – місто з давніми культурно-мистецькими традиціями і високим рівнем сучасних культурних потреб, із благоговійним ставленням львів'ян до театру як до храму мистецтва і глибоко індивідуальним, особистісним відношенням до того священнодійства, що відбувалося і відбувається на сцені.

Аналіз досліджень і публікацій. Ознайомлення з документальними матеріалами показало, що на сцені Львівських музичних театрів, починаючи з кінця XIX століття, постійно ставилися опери П. Чайковського, однак це не було належним чином висвітлено, а тільки побіжно наголошено в існуючих наукових публікаціях, передусім у матеріалах, що були підготовлені Оксаною Паламарчук [7]. Склалося враження, що оперна творчість російського композитора оминула столицю Галичини і не потрапила у поле зору ані вимогливої львівської публіки, ані галицьких критиків, однак це не відповідає тій ситуації, що була і є насправді.

Мета дослідження. Отже, враховуючи вищевказане, ми обрали метою цієї статті висвітлення хронології появи опер П. Чайковського у репертуарі Львівських театрів та розкриття особливостей сценічного втілення оперних сюжетів у найвідоміших постановках, на основі відомостей, почерпнутих з архівних джерел і тогочасної періодики. Головний акцент зроблено на оперній тріаді «Євгеній Онегін» – «Пікова дама» – «Іоланта».

Виклад основного матеріалу. Львівський національний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької нині вважається однією з головних архітектурних прикрас міста Львова. Зведений на початку XX століття за проектом архітектора Зигмунда Горголевського, театр Львівської опери входить у число найкращих театральних споруд Європи (згідно ЮНЕСКО), і не поступається таким архітектурним шедеврам, як Віденська чи Паризька опери. Театральний фасад театру прикрашають Музи і Слава із золотою пальмовою гілкою, Дзеркальну залу – авторські фрески, а внутрішній інтер'єр довершують унікальна ліпнина, грандіозна люстра та парадна завіса авторства художника Генріха Семирадського.

На цій театральній сцені було поставлено багато оперних і балетних вистав видатних композиторів минулого часу і наших сучасників. Адміністрація театру у питаннях репертуарної політики не обмежувалася національним репертуаром і долучала шедеври оперної і балетної класики. Так у репертуарі театру з'явилися постановки творів П.І.Чайковського – опери «Євгеній Онегін», «Пікова дама», «Мазепа», «Черевички» та ін., балети «Лебедине озеро», «Спляча красуня» і

«Лускунчик». Ці вистави користувалися чималим успіхом у публіки, а від артистів вимагали високого рівня технічної, емоційної та акторської підготовки, тому в них зазвичай брали участь провідні солісти театральної трупи.

Першою оперою П. Чайковського у Львові став знаменитий «Євгеній Онегін». Вона була поставлена у 1898 році в театрі Скарбека, який у той час був головною львівською оперною сценою (зараз це Національний академічний український драматичний театр ім. Марії Заньковецької). Одночасно з прем'єрою «Євгенія Онегіна» у Львові відбулося урочисте закладання каменю під споруду нового оперного театру – власне Львівської опери, будівництво якого було завершено через 3 роки і 4 місяці.

Першим директором новозбудованого театру (з 1900 до 1907 рр.) став Тадеуш Павліковський (1861 – 1915), за каденції якого у театрі було поставлено 43 опери. Російська оперна класика з'явилася в репертуарі Львівської опери за часів директорства Людвіга Геллера (1865 – 1926), який очолював театр з 1907 до 1918 рр. У 1907 році тут вперше прозвучав «Євгеній Онегін» П. Чайковського. Для виконання басової парії Гремїна був запрошений Адам Дідур – артист світового визнання, українець за походженням, що часто конкурував із Федором Шаляпіним. Його запрошували у Львівську Оперу із самого відкриття нового приміщення театру до 1910 року. Протягом п'яти театральних сезонів (з 1898 року) він був провідним солістом міланського театру Ла Скала. У виставі «Євгенія Онегіна» 1908 року у Львові його партнерами по сцені були Ірена Богус (Тетяна) та Августо Діані (Ленський).

У 1918-1919 рр. директором став Роман Желязовський. Він передав цю посаду Михайлові Тарасевичу (учневі Л. Павліковського), якого характеризували як надзвичайно обдарованого артиста та виваженого інтелігента. Саме він у 1919-1921 рр. відстоював інтереси Театру в надзвичайно складний період повоєнної кон'юнктури, та саме тому протримався на цій посаді рекордний термін (з 1919 до 1937 рр.). Незважаючи на складні історичні обставини, театр повноцінно функціонував, включно із операми П. Чайковського «Євгеній Онегін» та «Пікова Дама» (остання була поставлена 1923 р.).

Сезон 1930-1931 рр. відзначено появою плеяди молодих артистів-співаків, які згодом прославлять вокальну школу Львова. Ірина Туркевич-Мартинець, після закінчення навчання у Львівському Вищому музичному інституті, їде на студії до Берліна та Парижа, де її голос набув нових барв і виразності. У Львові вона співала партію Лізи в опері Чайковського «Пікова дама», а також була запрошена взяти участь у постановці опери «Фіделіо» Л. Бетховена. У газеті «Діло» від 22 червня 1929 року було зазначено: «З-поміж усіх, завершаючих навчання прислужників оперного мистецтва, на перше місце вибилася цього вечора, без сумніву, Ірина Туркевичівна <...>. Як культурним і вмільним орудуванням голосом, так і вдалою сценічною грою» [7, 151].

У 1932 році Адам Дідур – перший виконавець партії Гремїна на сцені Львівської опери – закінчує виступати на оперних сценах і повністю віддається педагогічній роботі у Львові (Вищий музичний інститут) та Варшаві (консерваторія ім. Кароля Шимановського). Учні його класу стають відомими співаками свого часу. Серед них – українці Зенон Дольницький, Василь Тисяк, Теодор Терен-Юськів, Станіслав Драб'юк, Володимир Качмар, Францішка Плятувна. Щоб відновити роботу оперного виробництва, А. Дідур бере на себе функції головного режисера Львівської опери, а згодом – і художнього керівника. Завдяки його творчим зусиллям, оперні вистави стали проходити на високому художньому рівні, а інтерес львівської публіки до опери знову зростає. Разом з А. Дідуром над якістю вистав працювала ціла група талановитих і досвідчених диригентів – Яків Мунд, Йосип Лерер, Єжи Сілл'як, а також балетмейстер-постановник Владислав Моравський. Це приваблювало до роботи молодих виконавців.

У 1923 році на сцені Львівської опери була поставлена опера П. Чайковського «Пікова Дама», яку публіка сприйняла надзвичайно доброзичливо. Станіслав Людкевич написав на неї хвалебну рецензію у газеті «Діло» (від 10 грудня 1937 року): «<...> прекрасна, мабуть найоригінальніша опера Чайковського, сюжет якої, здається, немовби викроєний із фантастичних оповідань Т. А. Гофмана, і якої музика міниться дугою питомих ефектів Чайковського – від тонкої рафінованої експресії до бруталного потрясаючого трагізму <...>» [2]. Тут же він дав високу оцінку хору, оркестру і темпераментності диригента Бердяєва, однак лишився невдоволеним голосовим добром головних ролей, за винятком «хіба тільки Враги і Дольницького <...>. Оперний жанр Чайковського домагається таки співу, хоч, може, і не в стилі бельканто, то все ж поправного вокального стилю, а не тільки декламаторської шаржі та штукатерії різних "побічних емісій", як це було переважно в Перковича (Герман), Будзішевської (Ліза), Гінглерівної

(Графиня). До того ще детонування вниз зводило нінащо і найкращі настроєві сцени» [2]. Однак соліста Варшавської опери, драматичного баритона «шляхетного звуку і оксамитового тембру» Єжи Чаплінського в партії Єлецького преса високо оцінила». А. Дідур був захоплений його розумінням партії, «відчуттям» музики, бо сам співав в різних театрах світу кілька партій в операх російських композиторів – П. Чайковського (Гремін з «Євгенія Онегіна»), М. Римського-Корсакова (цар Додон) та М. Мусоргського (Борис Годунов) [7, 163].

Українська співачка Євгенія Зарицька була ученицею А. Дідура. Після вдалого дебюту на львівській сцені в опері Г. Доніцетті «Фаворитка», вона постала в образі Поліни в «Піковій Дамі». Її голос характеризували як голос широкого діапазону, виняткової краси тембрального та, що особливо цінно, рівного у всіх регістрах. У статті «Оперне стаджіоне у Львові» С. Людкевич писав: «... хори Львівської опери, як і давніше, так і під цю пору, визначаються добрим звуком, чистою інтонацією, прецизійною ритмікою й живою сценічною ритмікою, що при малій кількості доривочних проб особливо заслуговує на признання. Зате оркестр і музичний провід лишав дещо до побажання» [3].

Сезон 1938-1939 рр. став останнім у житті польської Львівської опери, керованої директором Мечиславом Шпаневичем. А. Дідур запросив до співпраці колишнього львів'янина Володимира Качмара на посаду режисера. Але передчуття війни в Європі не сприяло приїздові до Львова оперних знаменитостей, та й коштів для їх запрошення не було.

Наступний сезон 1939-1940 рр. у театрі навіть не розпочався: на початку вересня 1939 року під тиском Німеччини капітулювала Польща, невдовзі Галичина, разом з іншими територіями, увійшла до складу СРСР. Через три місяці після встановлення нової влади, Рада народних комісарів УРСР 19 грудня 1939 року приймає постанову №1545 «Про організацію театрів, музичних колективів, будинків народної творчості, театральних-музичних закладів у Львівській, Дрогобицькій, Волинській, Ровенській, Станіславській та Тернопільській областях». І першим пунктом постанови було організувати у Львові Державний український театр опери та балету, надавши йому приміщення міського театру. В цій же постанові була вирішена основна проблема – відокремлення опери від драми. Щоб організувати повновартісну професійну оперну та балетну трупи, до Львова були запрошені митці з лівобережної України та Росії. Остаточо колектив сформувався за кілька місяців – на початку 1940 року він налічував 350 осіб.

Відкриття сезону 1940–1941 рр. сталося 21 вересня 1940 року, і вже наступного дня відбулася прем'єра опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського (режисер Олександр Улуханов, диригент Йосип Лерер). Майже всі провідні партії у постановках того сезону доручали приїжджим виконавцям. Не стала винятком і вистава «Євгенія Онегіна»: співали Євгенія Поспієва (Ольга), Я. Блясбальгу (Онегін), Іван Раїнський (Гремін), Іван Романовський (ротний), Йосип Фітьо (Тріке). Прем'єри відбувались майже щомісяця, тому всі виробничі цехи працювали на повну потужність.

Творча праця вже налагодженого мистецького колективу обірвалася з початком війни між Німеччиною та Радянським Союзом, та німецької окупації Львова. Головні спеціалісти – режисер-постановник і балетмейстер В. Манзій, диригенти М. Покровський і М. Гончаров, а також кілька провідних солістів опери, нещодавно запрошених у театр, були евакуйовані на схід. Деякі фахівці залишилися у Львові, посеред них – балетмейстери Вігієв і Трегубов, художники М. Іршов і Ф. Вигживальський, режисер О. Улуханов та ін. Трагічна доля спіткала диригента Якова Мунда, режисера Олександра Лейна, професора Йосипа Кофлера та багатьох артистів оркестру – вони були заарештовані у перші дні війни і загинули у концтаборах. Багато інтелігенції пройшло через камери німецької тюрми на вул. Лонцького; така доля спіткала Станіслава Людкевича, Василя Барвінського та ще кількост українців, які становили українську інтелектуальну еліту у Львові. Значну частину з них згодом випустили, проте дехто просто зник, а декого було вивезено в так звані «закриті заклади» Німеччини. Однак невдовзі, завдяки втручання митрополита Андрея Шептицького, життя української спільноти у Галичині налагоджується, а Львів стає мистецьким центром.

У 1942 році поновлюється діяльність Львівської опери. Директором театру стає Андрій Петренко, заступниками – Володимир Блавацький і Петро Сорока, завідувачем музичного проводу – Лев Туркевич. У світлий вівторок, 6 квітня 1942 року у театрі урочисто відзначається проведення 200-ї вистави. Відвідувачами театру були представники німецької військової адміністрації, що позначилося на театральному репертуарі. Опери П. Чайковського у цей період не ставились.

27 липня 1944 року до Львова знову увійшли радянські війська. Невдовзі уряд СРСР приймає постанову №1079 від 22 серпня 1944 року, якою зобов'язує місцеве керівництво поновити роботу трьох державних театрів, насамперед опери та балету, як колективу Першої категорії. Статистика засвідчує, що на той час опера мала 27 солістів, з яких 5 – з місцевого населення (Крузник, Жовтук,



Зажицький, Попіль, Вайнтауб). У театр повертається диригент Макар Гончаров із дружиною – співачкою Зоєю Гончаровою, запрошуються диригенти Микола Колеса й Адам Солтис, в оперну трупу приймають баритона Петра Кармалюка і, за запитом директора Львівської опери Костянтина Алексєєва, солістів Київської опери – баритонів Андрія Іванова і Костянтина Лаптева (партії Риголетто, Жермон та ін.), бас-баритона Бориса Гмирю. Оперу ставили досвідчені режисери Микола Смолич, Гнат Юра, Володимир Лосський, Олексій Дикий.

Щосезону відбувалось по 7–8 прем'єр, серед яких були опери П. Чайковського – «Пікова Дама», «Євгеній Онегін», «Черевички». Оперна трупа активно і з великим успіхом гастролювала з цими та іншими своїми виставами по республіках Радянського Союзу та містах України. Про це можна дізнатися з рецензій. Наприклад, у газеті «Советская Молдавия» 1952 року рецензент Ігор Шведов зазначив, що «виконавиця М. Брагінська в партії Тетяни дуже вдало донесла до глядача-слухача всю чарівність образу свого персонажу; виконавець партії Онегіна – П. Крупник – не зміг донести всі грані свого образу, оскільки був зайнятим виключно вокальною задачею, яка була виконана блискуче; режисер М. Стефанович вирішив підкреслити вразливість Ленського, надавши йому дуже манірних рис (виконавець – М. Фокін); П. Богданова (Ольга) вражала силою голосу та його володінням» [9]. На гастрольях у Дніпропетровську «М. Брагінська (Тетяна) особливо запам'яталась сценою листа, а заслужений артист УРСР П. Кармалюк (Онегін) – почуттям такту та художньої міри, завдяки якій розкрив всю внутрішню порожнечу персонажу, та М. Фокін – широкою палітрою вокальних засобів» [4]. У 1955 році оперу показали у Прикарпатті. У рецензії на виставу зазначено, що «В. Герасименко зуміла показати духовне зростання Тетяни Ларіної, заслужений артист УРСР В. Кобржицький (Ленський) особливо вражав глибоким драматизмом у сцені дуелі, злагоджено звучав оркестр під керівництвом С.Арбіта» [8].

Перша повоєнна прем'єра опери «Пікова Дама» відбулась 20 квітня 1948 року (диригент Л. Брагінський, режисер В. Склярєнко, художник П. Єршов). Критик П. Волинський писав в газеті «Вільна Україна», що в постановці було «невиправдане експериментаторство» [1], тому невисока якість постановки призвела до зняття опери з репертуару через три роки. Художня рада та дирекція театру вирішили оновити виставу. Були запрошені нові творчі сили: над постановкою почали працювати заслужений артист УРСР режисер Я. Гречнев, диригент Ярослав Вошак, художник Федір Нірод і цілий ряд нових виконавців. Оновлена версія цієї вистави була показана у Львівській опері 28 лютого 1953 року та одразу ж отримала багато схвальних рецензій: «З великим інтересом громадськість Львова чекала постановки “Пікова Дама”. <...> Багатство і складність партитури опери доповнюється надзвичайно цікавим, захоплюючим і різноманітним сценічним втіленням. Різкі, але внутрішньо виправдані, зміни дії, показ різноманітних верств суспільства, їх побуту й інтересів – все це органічно і цілісно розкриває задум композитора у неповторно індивідуальному образі» [1].

У розгорнутій рецензії Леонтини Лучко, надрукованій у газеті «Львівська правда» 8 квітня 1953 року, були зроблені оцінки виконавцям та іншим учасникам творчого колективу, які підготували оновлену версію «Пікової дами» П. Чайковського. «Диригенту та режисеру вдалося створити широку історичну перспективу, на якій виділяються фігури героїв опери. Виписуючи свого героя, П. Чайковський не тільки поглибив психологічні риси його характеру, але і ввів драматичну тему любові, що була дуже вдало втілено у цій версії постановки <...>» [5].

Ця вистава і надалі проходила із величезним успіхом, і рецензенти не шкодували похвал в адресу як постановників (Ярослав Вошак, Яків Гречнев, Федір Нірод), так і всіх складів виконавців: О. Коняєв (Герман), Г. Юровська (Ліза), О. Ляшенко (Графіня), П. Кармалюк (Слецький), П. Дума (Томський).

Одна з виконавиць «Пікової дами» Ганна Юровська з великим успіхом виконувала партію Куми в іншій опері П. Чайковського, «Чародійці», прем'єра якої у Львові відбулася 3 травня 1952 року (режисер-постановник В. Склярєнко, диригент Лев Мандрикін, хормейстер Юрій Луців, художник Федір Нірод).

В 1962 році на посаду головного режисера Львівського оперного театру був запрошений Микола Кабачек. Він працював у парі з художниками Ф. Ніродом та О. Сальманом. М. Кабачек з особливим пієтетом ставився до опер П. Чайковського і зразу почав працювати над музично-сценічним втіленням опери «Мазепа». У 1908 році у Львові цю оперу ставив Польський театр (режисер А. Мінхгаймер). У новій версії вистави провідні партії виконували Петро Кармалюк (Мазепа), Валентина Герасименко (Марія), Ярослав Головчук (Андрій), Володимир Луб'яний (Кочубей). «У спектаклі привертають увагу масові сцени. Кількома штрихами режисер надав сцені характеру справжнього народного дійства (зокрема, сцена страти Кочубея)» [6].

Дуже вдалою була остання робота режисера М. Кабачека над оперою «Пікова Дама» 1969 року. Художник-сценограф Євген Лисик (тоді виконував обов'язки також і директора Театру) задавав тон усій постановочній версії вистави, але Кабачек мав своє бачення, що не суперечило просторовому рішення сценографа – вони працювали разом, доповнюючи розуміння один одного та належно підкреслюючи ідейно-образний задум композитора. У розпорядженні режисера був прекрасний склад виконавців: Володимир Ігнатенко (Герман), Ніна Тичинська (Ліза), Тамара Полішук (Графиня), Олександр Врбель (Томський) та Георгій Кузовков (Єлецкий).

У 70-80-ті роки оперна трупа поповнилася новими виконавськими силами, що дозволило оновити вже існуючий репертуар. У 1991 на місце головного диригента прийшов Мирон Юсипович – досвідчений фахівець, тонкий музикант. Саме він став диригентом-постановником опери П. Чайковського «Іоланта». На сцені театру Львівської опери ця вистава йшла спочатку у 20–30-ті рр. (постановка 1928 року) та у 50-ті рр. (постановка 1951 року), але сприйняття її було доволі скромним. Прем'єра «Іоланти» 7 вересня 1991 року мала просто феноменальний успіх. «Іоланта» є єдиною оперою Чайковського, що лишилася у нинішньому репертуарі театру.

Висновки. Огляд вистав театру Львівської опери засвідчує, що оперні твори П. Чайковського займали чільне місце у його репертуарі протягом усіх періодів існування. Вистави оновлювалися, мали по кілька прем'єр, мінялася режисура, сценографія, вводилися нові виконавці. Опері П. Чайковського добре сприймалися публікою і музичними критиками. У цілому на сцені театру йшли шість опер П. Чайковського: «Євгеній Онєгін» (прем'єра 1898), «Пікова дама» (1923), «Іоланта» (1928), «Чародійка» (1952), «Черевички» (1949) і «Мазепа» (1963). Перші три опери є світовими шедеврами і прикрашають репертуар багатьох провідних театрів, сюжети двох останніх пов'язані з українською історією та культурою. Тому вибір на користь саме цих оперних вистав є очевидним. На наш погляд, постановки російської оперної класики в Галичині, враховуючи вже існуючі традиції, мають великі перспективи.

#### *Література*

1. Вільна Україна. – 1953. – 25 березня.
2. Діло. – 1937. – 10 грудня.
3. Діло. – 1938. – 21 грудня.
4. Зоря. – 1952. – 9 липня.
5. Львовская Правда. – 1953. – 25 ноября.
6. Львовская Правда. – 1963. – 15 декабря.
7. Паламарчук Оксана. Музичні вистави львівських театрів (1776 – 2001) / О. Паламарчук. – Львів, 2007. – 448 с.
8. Радянське слово. – 1955. – 10 липня.
9. Советская Молдовия. – 1952. – 7 июня.

#### *References*

1. Free Ukraine. (1953, March 25) [in Ukrainian]
2. Business. (1937, December 10) [in Ukrainian]
3. Business. (1938, December 21) [in Ukrainian]
4. Dawn. (1952, July 9) [in Ukrainian]
5. Lviv's Truth. (1953, November 25) [in Russian]
6. Lviv's Truth. (1963, December 15) [in Russian]
7. Palamarchuk, O. (2007). Musical Performances of Lviv Theatres (1776 – 2001). Lviv [in Ukrainian]
8. The Soviet Word. (1955, July 10) [in Ukrainian]
9. Soviet Moldova. (1952, June 7) [in Russian]

*Лю Фань,*  
*аспірант кафедри теорії та історії*  
*музичного виконавства*  
*Національної музичної академії України*  
*імені П. І. Чайковського*  
*lufanukraine@gmail.com*

## **СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ ЧИННИКИ СТАНОВЛЕННЯ ОБРАЗУ ФОРТЕПІАНО**

**Мета роботи** полягає у виявленні позамузичних соціально-культурних чинників становлення «образу інструмента» та їх ролі у розвитку фортепіанного мистецтва. **Методологія дослідження** базується на методах елементарно-теоретичного і структурно-генетичного аналізу і синтезу, історичному, порівняльному та системному методах гносеології. Культурологічний та міждисциплінарний методи допомагають виявити соціально-культурні чинники становлення образів фортепіано через їх відображення в різних галузях мистецтва і культури. **Наукова новизна.** У статті вперше в українському музикознавстві розглядається значення соціально-культурних чинників у становленні різних образів фортепіано, таких, зокрема, як салонне фортепіано, фортепіано як маркер соціального престижу, фортепіано як предмет розкоші і візуальної насолоди, фортепіано як комерційний товар. **Висновки.** Поняття «образ фортепіано» не тотожне поняттю «звуковий образ фортепіано». Протягом історії розвитку фортепіано в суспільно-культурній свідомості створювалась та закріплювалась значна кількість уявлень про інструмент та його образи, які були зумовлені соціально-культурними факторами. Дослідження соціально-культурних чинників становлення образів фортепіано необхідно для розуміння генезису різних звукових образів фортепіано, нерозривно пов'язаних, через поширеність і популярність інструмента, із соціальними умовами його побутування.

**Ключові слова:** фортепіано, образ інструмента, образ фортепіано, звуковий образ фортепіано, салонне фортепіано, соціально-культурний чинник.

*Лю Фань, аспірант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*

### **Социально-культурные факторы становления образа фортепиано**

**Цель работы** заключается в выявлении внемузыкальных социально-культурных факторов становления «образа инструмента» и их роли в развитии фортепианного искусства. **Методология** исследования базируется на методах элементарно-теоретического и структурно-генетического анализа и синтеза, историческом, сравнительном и системном методах гносеологии. Культурологический и междисциплинарный методы помогают выявить социально-культурные факторы становления образов фортепиано через их отражение в различных областях искусства и культуры. **Научная новизна.** В статье впервые в украинском музыковедении рассматривается значение социально-культурных факторов для становления различных образов фортепиано, таких, в частности, как салонное фортепиано, фортепиано как маркер социального престижа, фортепиано как предмет роскоши и визуального наслаждения, фортепиано как коммерческий товар. **Выводы.** Понятие «образ фортепиано» не тождественно понятию «звуковой образ фортепиано». На протяжении истории развития фортепиано в общественно-культурном сознании создавалось и закреплялось значительное количество представлений об инструменте и его образах, которые были обусловлены социально-культурными факторами. Исследование социально-культурных факторов становления образов фортепиано необходимо для понимания генезиса различных звуковых образов фортепиано, неразрывно связанных, ввиду распространенности и популярности инструмента, с социальными условиями его бытования.

**Ключевые слова:** фортепиано, образ инструмента, образ фортепиано, звуковой образ фортепиано, салонное фортепиано, социально-культурный фактор.

*Lu Fan, Postgraduate, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

### **Socio-cultural factors in the formation of the image of the piano**

**Purpose of Article.** The article identifies non-musical socio-cultural factors in the creation of the "image of the instrument" and their role in the development of the piano art. **Methodology.** The research methodology is based on the methods of elementary-theoretical and structural-genetic analysis and synthesis, historical, comparative and systemic methods of epistemology. Cultural and interdisciplinary methods help to identify socio-cultural factors in the formation of the images of the piano through their reflection in various fields of art and culture. **Scientific Novelty.** In the article, for the first time in Ukrainian musicology, the importance of socio-cultural factors in the formation of various images of the piano is considered, such as the saloon piano, piano as a marker of social prestige, piano as an object of luxury and visual pleasure, piano as a commercial product. **Conclusions.** The concept of "the image of the piano" is not identical to the concept of "the sound image of the piano." Throughout the history of piano development in public and cultural consciousness, a significant number of ideas about the instrument and its images were created and fixed, which were conditioned by socio-cultural factors. The study of socio-cultural factors in the formation of images of the piano is

necessary for understanding the genesis of various sound images of the piano that are inextricably linked, given the prevalence and popularity of the instrument, with the social conditions of its existence.

**Key words:** piano, the image of the instrument, piano image, piano sound image, salon piano, socio-cultural factor.

Актуальність теми дослідження. Завдяки роботі Л. Гаккеля «Фортепіанна музика ХХ століття» [1] поняття «звуковий образ інструмента» міцно увійшло в музикознавчий обіг і стало центральним для багатьох сучасних досліджень в галузі теорії та історії музично-виконавського мистецтва. Його змістові межі, на думку Н. Рябухи, «окреслені історичними шляхами поновлення музично-художньої системи мистецтва та сформованими науковими уявленнями про природу і трактування інструмента, принципи фактурної організації та композиції» [9, 79]. У наукових дослідженнях поняття «звуковий образ інструмента» і «образ інструмента» часто замінюють одне одного. Проте їх очевидна нетотожність вимагає розмежування в їх визначенні та використанні. Як більш загальне поняття, «образ інструмента» є невіддільним від «звукового образу інструмента» та включає його в себе. Однак широта концепту «образ» передбачає і незвукові позамузичні фактори становлення «образу інструмента», які, тим не менш, не можуть бути пов'язані з його звуковою природою.

Мета статті полягає у виявленні позамузичних соціально-культурних чинників становлення «образу інструмента» та їх ролі у розвитку фортепіанного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Початок дослідженню соціально-культурних чинників розвитку фортепіано та фортепіанного мистецтва було покладено в незакінченій роботі видатного німецького соціолога Макса Вебера «Раціональні і соціологічні підстави музики» [1]. У 1954 р. було видано книжку Артура Льюссера «Чоловіки, жінки, роялі: Соціальна історія», вихідною точкою якої стало положення про те, що «фортепіано – це соціальний інструмент у повному сенсі цього слова» [17, VIII]. Автор спробував написати суспільну історію Європи та Північної Америки з точки зору історії розвитку її найпопулярнішого музичного інструмента, його виробництва і розповсюдження. В результаті американський піаніст і дослідник приходять до висновку, що «фортепіано може розглядатися як характерна риса певного способу життя – способу життя людей грошовитого середнього класу, буржуазії, чий традиції панували в західному світі протягом півтора століття» [17, 607]. Більш сучасним прикладом дослідження різних образів фортепіано, їх появи і розвитку під впливом соціальних і культурних чинників є праця «Ролі фортепіано» [18], видана Йельським університетом до 300-річчя винаходу фортепіано.

Прикладом того, як у становленні специфічного «образу фортепіано» відіграють значну роль чинники, пов'язані не тільки зі звучанням інструмента, але й з його соціальним статусом та побутуванням, може бути дуже поширене поняття «салонного піанізму». Під французьким словом «салон», яке означало «велику кімнату» в аристократичних особняках, де збиралися запрошені гості, розуміли й саме елітне збіговисько, що складалося з вершків суспільства – знатних дам, світських левів, політичних діячів, філософів, письменників, художників та артистів. О. Антонєць пов'язує появу терміна «салонне мистецтво» «з діяльністю Д. Дідро та його описами художніх експозицій в епістолярних “Салонах”» [1, 6]. Салон відіграв величезну роль у становленні романтичного піанізму, романтичного образу фортепіано, яке було вміщено «у змістовний центр салону» [1, 10]. Як стверджує Р. Тарускін, «салон був головним каталізатором “домашньої романтичної” музики. Тільки в такому середовищі ідея “публічного виразу приватного, внутрішнього світу” втрачала свою парадоксальність. Салони <...> заохочували форму музикування, що мала високий престиж і була адресована до представників відносно невеликої елітної аудиторії в істинно романтичному дусі – до кожного індивідуально» [20, 74].

Згодом поняття «салонна музика» набуло негативного відтінку малозначності та тривіальності. О. Антонєць пов'язує формування негативної оцінки всього, що має відношення до салону, зі «зміною естетичної свідомості, яка змінюється в бік прагматизму, ідейності, корисності, морально-етичного ставлення до праці та служіння громадським ідеалам» [1, 18]. Укажемо також і на соціальні зміни в побутуванні музики, на значне розширення аудиторії та любителів музики, основу яких наприкінці ХІХ ст. становила дрібна буржуазія.

Багато дослідників історії розвитку інструмента відзначали, що, на відміну від північніших країн – Англії, Франції, Німеччини, Австрії – на батьківщині інструмента, в Італії, фортепіано не користувалося такою ж популярністю. Так, П. Зімін пише, що в Італії «велике фортепіанне виробництво не отримало розвитку», але «сильно розвинулося виробництво механічних фортепіано примітивного типу та шарманок» [5, 142]. Англійський письменник і композитор Ентоні Берджесс іронізує над тим, що «співвітчизники Крістофорі нічого путящого не зробили з фортепіано. Не існує великих італійських сонат

або концертів...» [12, 36]. Е. Суон намагається пояснити замале поширення фортепіано на його батьківщині «вродженим італійським консерватизмом» або ж тим, що «Італія культурно виснажилася після злету опери» [19, 50]. М. Вебер пропонує інше, соціологічне пояснення даного феномена: «Оскільки через історичні та кліматичні причини розвиток буржуазного комфорту на півдні далеко відстав від півночі, то, як ми бачили, і фортепіано, винайдене тут, не отримало там такого широкого поширення, як у нас (на півночі Європи, в Німеччині. – Л. Ф.), і до сього часу ще не завоювало там міцного положення буржуазних “меблів” в тій мірі, яка давним-давно є звичайною для нас» [3, 548-549].

Отже, німецький соціолог визначає в даному поясненні ще один, можливо, найдалший від звучання інструмента, і взагалі від музичного мистецтва, образ фортепіано, який, проте, є дуже характерним для дрібнобуржуазного, міщанського середовища – образ фортепіано як коштовного предмета меблів, що свідчить про високий матеріальний та соціальний статус сім'ї. Краще за все цей образ ілюструє визначення фортепіано Гюставом Флобером з його пародійно-сатиричного «Лексикону прописних істин»: «Необхідне у вітальні» [11, 620]. Цитуючи опублікований український переклад флюберівського висловлення, відзначимо, разом з тим, що у французькому оригіналі використовується саме слово «салон»: «Indispensable dans un salon» [14, 74].

Нова дрібна буржуазія прагнула копіювати "grande bourgeoisie" для підвищення свого соціального престижу. Як наслідок, «серед музичних видавців кінця дев'ятнадцятого століття виникла цинічна індустрія, яка потурала цим домаганням, масово виробляючи позбавлені смаку підробки салонних жанрів для прикрашання підроблених салонів дрібної буржуазії» [20, 78]. Звідси і подвійність у сучасних уявленнях про «салонний піанізм», «салонне фортепіано»: з одного боку, епітет «салонний» може означати причетність до естетично витонченого, елітарного мистецтва, мистецтва Ф. Шопена (композитора, чия творчість насамперед асоціюється з «високим» салоном), Ф. Ліста, О. Скрибіна; з іншого боку, слово «салонний» може стати зневажливим визначенням надмірно, невиправдано витонченої гри, безсмаку та вульгарності як у виконавській, так і в композиторській творчості. У цьому сенсі вартий уваги докір, явно чутний у словах критика і дослідника піанізму Д. Рабиновича, який відчуває в шопенівських інтерпретаціях Ігнація Падеревського «наліт якоїсь салонності: чутливі ritenuti, характерне відставання правої руки від лівої, загальна подрібненість вишуканого фразування» [8, 27].

Питання побутування і функціонування інструмента – а у випадку з фортепіано ми можемо говорити про неймовірно різноманітність сфер його застосування і, відповідно, його «образів»: це і концертне фортепіано, і домашнє, аматорське фортепіано, фортепіано як камерний, акомпануючий, оркестровий інструмент і т. д. – безпосередньо пов'язані з особливостями звучання і конструкції інструмента, з його виразними можливостями. Так, у порівнянні з багатьма іншими інструментами, на фортепіано відносно легко отримати звук, тембральне забарвлення й інтонаційна точність якого (якщо ми, звичайно, говоримо про одиничний звук певної гучності) залежить лише від якості інструмента<sup>3</sup> і його настройки. «Ткнув пальцем у клавішу, і на тобі – готовий, точно вивірений звук, ткнув в іншу – інший» [2, 230], – так Л. Баренбойм описує початкові відчуття дитини за роялем.

Більш того, сама звична будова клавіатури фортепіано (відповідність білих клавіш ступеням домажорного звукоряду, октавні повторення розташування клавіш) сприяє вивченню і освоєнню елементарної музичної грамоти. Як зазначає Е. Берджесс, «більше ніж будь-який інший інструмент, воно (фортепіано. – Л. Ф.) робить звук видимим. Діапазон флейти або кларнета не проявляється в їх зовнішньому вигляді, оскільки у видобуванні високих нот на цих інструментах задіяні таємниці передування. Струнні інструменти – це всього лише натягнений дріт. Фортепіано ж показує, що являють собою насправді тризвуки і септими» [12, 4].

Значення фортепіано як «універсального інструмента супроводу і музичного навчання» [3, 547], його практично повсюдна присутність<sup>4</sup>, у всьому різноманітті конструкцій роялів і піаніно, в культурному та повсякденному житті XIX–XX ст. сприяли надзвичайному, в порівнянні з іншими музичними інструментами, розширенню семантичного поля образу фортепіано, його обростанню величезною кількістю алюзій і конотацій, що йдуть далеко за межі музичного мистецтва. Це позначалося і на змінах в конструкції інструмента, які далеко не завжди були викликані пошуком і поліпшенням його звукових якостей. В цьому відношенні варті уваги спостереження А. Льоссера про значення зовнішнього вигляду для історії розвитку фортепіано: «Ніколи ще не було вироблено іншого такого інструмента, в якому б конструктор жертвував ефективністю музичного призначення заради лише зовнішнього вигляду» [17, 43]. Йдеться про одно зі збережених пірамідальних фортепіано Х. Е. Фрідеріці<sup>5</sup> (40-ті роки XVIII ст.), а також про деяких англійських майстрів кінця XVIII ст., які виготовляли інструменти «настільки “гарні”, що на них неможливо було грати» [17, 43].

Американський дослідник убачає у факті створення подібних інструментів крайній прояв широко розповсюдженої тенденції вважати, що «фортепіано жило не однієї лише музикою» [17, 43].

Щодалі зростаюча протягом XIX ст. популярність фортепіано спричинила збільшення виробництва інструментів. Найбільші компанії – «Steinway» та «Chickering» у США, «Pleyel» та «Erard» у Франції, «Broadwood» в Англії, «Bechstein» в Німеччині, «Bösendorfer» в Австрії – виготовляли по кілька тисяч інструментів на рік. Проводилися міжнародні виставки і конкурси серед виробників фортепіано. Компанії активно рекламували свою продукцію, відкривали власні концертні зали, укладали ексклюзивні контракти з видатними виконавцями на проведення і забезпечення концертних гастролей. Так, у 1872 р. «Steinway» організував північноамериканські гастролі Антона Рубінштейна, а конкуруючій фірмі «Chickering» вдалося трьома роками пізніше завоювати прихильність Ганса фон Бюлова, який відкрив «Chickering Hall» в Нью-Йорку виконанням (другим після бостонської прем'єри) Першого фортепіанного концерту Петра Чайковського.

Масове виробництво інструментів призводить до формування ще одного образу фортепіано – фортепіано як продукту індустріального виробництва, як товару, дорожнеча якого свідчила про фінансове благополуччя буржуазної родини. Це призвело до появи фірм з виробництва інструментів, які досягали фінансового успіху завдяки не якості своєї продукції, а вдалій організації бізнесу. Показовим є приклад Джозефа П. Хейла, якого називають «батьком комерційного фортепіано» [15, 69]. На його фабриці інструменти збиралися з готових частин, що були замовлені у різних субпідрядників. Фірмова назва, за репутацію якої імениті компанії боролися протягом багатьох десятиліть, так само як і особливості звучання інструментів, не мали для Дж. П. Хейла жодного значення. За бажанням покупця на інструмент могло бути нанесено будь-яке ім'я. Найчастіше, розраховуючи на малоосвіченого обивателя, інструменти випускалися під нейтральними, але поважними назвами на кшталт «Conservatory», або прикрашалися написами, схожими з іменами відомих компаній, як наприклад «Stemway», «Shumway», «Stanley & Sons», «Pickering» і т. д.

Завдяки універсальності і повсюдності інструмента, його художній та соціальній поліфункціональності, образ фортепіано стає предметом мисленневих експериментів не тільки музикантів, але й діячів культури взагалі – літераторів, художників, а згодом і кінематографістів. А. Льоссер ілюструє зростання популярності клавіру (насамперед клавикордів) серед середнього класу в Німеччині середини XVIII ст. численними віршами, присвяченими інструменту.<sup>6</sup> У них майже незмінно зображувалася та сама картина: «у вечірній тиші, коли стих шум возів, закрилися лавки, і дітей поклали спати, стражденна душа втішає себе на самоті ніжними переборами клавіш» [17, 63].

Різноманітні образи фортепіано відбивалися, експлуатувалися, продукувалися і модифікувалися у величезній кількості художніх – літературних, образотворчих, театральних, кінематографічних – творів XIX–XX ст. Так, у своєму есе «Фізіологія шлюбу» Оноре де Бальзак використовує образ фортепіано для опису власне жінки, точніше – ідеї жінки як інструмента, на якому грає чоловік: «Жінка – це чудовий інструмент задоволення, але слід знати його тремтячі струни, вивчити його розташування, боязку клавіатуру, примхливу і мінливу аплікатуру» [12, 57]. Згідно з дослідженням Н. Іванової, А. Чехов, описуючи побут російського суспільства кінця XIX ст., вживав різні варіанти назви інструмента («фортепьян», «фортепиано», «рояля»), які під його пером ставали «своєрідними стилістичними маркерами, що позначали провінційне середовище, його мову» [6, 73]. За допомогою зображення фортепіано були створені одні з найчарівніших поетичних образів О. Фета («Сяяла ніч»), Б. Пастернака («Імпровізація», «Музика»), М. Цветаєвої («Ельфочка в залі») та багатьох інших.

Образ рояля як носія високої культури, цивілізованості і гуманізму використовувався багатьма літераторами і кінематографістами для підкреслення нелюдяності та катастрофічності воєн XX ст. У такому ключі інструмент трактується, наприклад, у фільмах «Канал» А. Вайди і «Піаніст» Р. Поланскі. Фортепіано, як надзвичайно насичений значеннями, конотаціями і асоціаціями музичний інструмент, знаходиться в центрі драматургічного задуму художнього фільму 1993 р. новозеландського режисера Джейн Кемпін «The Piano». На думку Ю. Скороходько, «образ фортепіано в фільмі Д. Кемпін виконує, принаймні, три функції: викликає асоціацію з англійським побутом XIX століття, становить інтерес для неовікторіанської свідомості як один з елементів вікторіанської системи цінностей і займає ключову позицію в системі образів фільму» [10, 50]. У картині показано широкий спектр образів фортепіано, пов'язаних із соціально-культурними чинниками. Це й фортепіано як образ домашнього вогнища, фортепіано як єдина можливість вираження для жінки (що підкреслюється німотою головної героїні), фортепіано як комерційний товар, фортепіано як місце для флірту та символ сексуальності, і, нарешті, фортепіано як символ цивілізації серед колоніальної екзотики.

Наукова новизна даного дослідження полягає у тому, що в ньому вперше в українському музикознавстві розглядається значення соціально-культурних чинників у становленні різних образів фортепіано, таких, зокрема, як салонне фортепіано, фортепіано як маркер соціального престижу, фортепіано як предмет розкоші і візуальної насолоди, фортепіано як комерційний товар. Указано на широке використання цих та інших соціально-культурних чинників фортепіано в літературі, образотворчому мистецтві та кінематографі.

Висновки. Поняття «образ фортепіано» не тотожне поняттю «звуковий образ фортепіано». Протягом історії розвитку фортепіано в суспільно-культурній свідомості створювалась та закріплювалась значна кількість уявлень про інструмент та його образи, які були зумовлені соціально-культурними факторами. Дослідження соціально-культурних чинників становлення образів фортепіано необхідно для розуміння генезису різних звукових образів фортепіано, нерозривно пов'язаних, через поширеність і популярність інструмента, із соціальними умовами його побутування.

#### Примітки

<sup>1</sup>Бартоломео Крістофорі ді Франческа (1655–1731) – виробник музичних інструментів, винахідник і конструктор перших фортепіано (1700).

<sup>2</sup>Розуміючи, що словосполучення "салонне фортепіано" застосовується найчастіше до конструкції і розмірів інструмента, ми, проте, вважаємо за можливе його використання як метонімічного варіанту поняття "салонний піанізм", для аргументації чого наведемо висловлювання відомого музичного критика і музикознавця XIX ст. Вільгельма фон Ленца, який називає яскравого представника "блискучого піанізму" Фрідріха Калькбреннера "Джокондой салонного фортепіано (Salon-Pianoforte)" [16, 6].

<sup>3</sup>Теза про те, що "взятому на фортепіано одиничному безпедальному тону певної сили притаманий певний тембр, який не піддається змінам через різний дотик, різний вплив на клавішу" [7, 145], має своїх прихильників і супротивників протягом вже більше ста років. Ми погоджуємося з Н. Корихаловой в тому, що це положення "має досить солідне обґрунтування і спростувати його важко" [7, 147].

<sup>4</sup>Як стверджує Е. Суон, "до середини XIX ст., через 150 років після його винаходу в Італії, фортепіано можна було зустріти всюди: від аристократичних салонів європейських столиць до хатин британських робітників і салунів в селищах американських золотошукачів. Фортепіано розважало турецькі гареми і німецьку знать, перетинало Анди на мулі (спеціально сконструйоване фортепіано на петлях, яке могло складатися посередині), і тряслося на захід в покритих візках переселенців. <...> фортепіано відібрало мистецтво у принців і віддало його суспільству" [19, 41].

<sup>5</sup>Християн Ернст Фрідеріці (1709–1780) – німецький майстер музичних інструментів, винахідник пірамідального фортепіано (фортепіано-жираф), що стало попередником вертикального фортепіано (піаніно) та квадратного фортепіано, яке набуло великого поширення наприкінці XVIII–XIX ст.

<sup>6</sup>Серед авторів – Юст Фрідріх Вільгельм Цахаріє (1726–1777), Магдалена Філіппіна Енгельгард (Гаттерер) (1756–1831), Йоганн Тімотеус Гермес (1738–1821). Вірші цих та інших поетів, присвячені клавіру, багато разів були покладені на музику різними композиторами і включалися в німецькі пісенні збірники XVIII ст.

#### Література

1. Антоненко О. Еволюція салонної музики в європейській культурі : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Антоненко Олена Анатоліївна. – Харків, 2006. – 21 с.
2. Баренбойм Л. За полвека : очерки, статьи, материалы / Л. Баренбойм. – Л. : Советский композитор, 1989. – 368 с.
3. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки; [пер. с нем. А. Михайлова] // Избранное : Образ общества / Макс Вебер. – М. : Юристъ, 1994. – С. 469–550.
4. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Гаккель. – 2е изд., доп. – Л. : Сов. композитор, 1990. – 288 с.
5. Зимин П. История фортепиано и его предшественников / П. Зимин. – М. : Музыка, 1968. – 216 с.
6. Иванова Н. Фортепьяны, фортепьян или рояля? / Н. Ф. Иванова // Вестник Новгородского государственного университета. – Новгород, 2015. – № 90. – С. 71–75.
7. Корыхалова Н. За вторым роялем : работа над музыкальным произведением в фортепианном классе / Наталия Корыхалова. – СПб : Композитор, 2006. – 549, [1] с. : ноты.
8. Рабинович Д. Шопен и шопенисты // Исполнитель и стиль : [избранные статьи]. Вып. 1 : Проблемы пианистической стилистики / Д. А. Рабинович. – М. : Советский композитор, 1979. – С. 6–71.
9. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс) / Наталья Рябуха // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : когнітивне музикознавство : зб. наук. ст ; ред.упоряд. Л. В. Шаповалова. – Харків : С. А. М., 2014. – Вип. 40. – С. 72–85.

10. Скороходько Ю. Фортепиано: викторианский образ-символ в неовикторианском сознании (на материале фильма Д. Кэмпиион «Пианино») / Скороходько Юлия Станиславовна // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2016. – № 4 (58). – Ч. 1. – С. 50–53.
11. Флобер Г. Лексикон прописних истин ; [пер. з фр. Григорія Філіпчука] // Гюстав Флобер. Твори : у 2 т. – К. : Дніпро, 1987. – Т. 2. – С. 590–623.
12. Balzac H. Physiologie du mariage ou méditations de philosophie éclectique, sur le bonheur et le malheur conjugal / M. H. de Balzac. – Paris : Charpentier, 1838. – xxii+408 p.
13. Burgess A. The Well-tempered Revolution : A Consideration of the Piano's Social and Intellectual History / Anthony Burgess // The Lives of the Piano ; edited by James R. Gaines. – New York : Holt, Reinhart and Winston, 1981. – P. 3–40.
14. Flaubert G. Le dictionnaire des idées reçues / Gustave Flaubert. – Paris : Éditions du Boucher, 2002. – 89 p.
15. Groce N. Musical Instrument Makers of New York : A Directory of Eighteenth- and Nineteenth-Century Urban Craftsmen / Nancy Groce. – Stuyvesant : Pendragon Press, 1991. – 201 p. – (Annotated reference tools in music ; no. 4).
16. Lenz W. Die grossen Piano-virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft / W. von Lenz. – Berlin : B. Behr's Buchhandlung, 1872. – 112 S.
17. Loesser A. Men, Women & Pianos : A Social History / Arthur Loesser ; preface by Jacques Barzun. – New York : Simon and Schuster, 1954. – xiv+655 p.
18. Parakilas J. Piano roles : Three Hundred Years of Life with the Piano / James Parakilas and Others ; foreword by Noah Adams. – New Haven & London : Yale University Press, 2001. – 391 p.
19. Swan A. Enlightenment's Gift to the Age of Romance : How the Piano Came to Be / Annalyn Swan // The Lives of the Piano ; edited by James R. Gaines. – New York : Holt, Reinhart and Winston, 1981. – P. 41–74.
20. Taruskin R. Music in the Nineteenth Century : The Oxford History of Western Music / Richard Taruskin. – Oxford : Oxford University Press, 2009. – 928 p.

#### *References*

1. Antonets, O. (2006). Evolution of salon music in European culture. Candidate's thesis. Kharkiv: [in Ukrainian].
2. Barenboym, L. (1989). For half a century: essays, articles, materials. Leningrad: Sovetsky kompozitor [in Russian].
3. Weber, M. (1994). The rational and social foundations of music. A. Mikhailov (Transl.). Max Weber. Selected works: The image of the society. (pp. 469–550). Moscow: Yurist [in Russian].
4. Gakkel, L. (1990). Piano music of the 20<sup>th</sup> century: essays. Leningrad: Sovetsky kompozitor [in Russian].
5. Zimin, P. (1968). The history of the piano and its predecessors. Moscow: Muzyka [in Russian].
6. Ivanova, N. (2015). Fortepnyany, fortepyan or royala? Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta (issue 90), (pp. 71–75). Novgorod: [in Russian].
7. Koryhalova, N. (2006). By the second piano: work on a musical piece in the piano class. Saint-Petersburg: Kompozitor [in Russian].
8. Rabinovich, D. (1979). Chopin and chopinists. Performer and style (issue 1: Problems of pianist stylistics). Moscow: Sovetsky kompozitor [in Russian].
9. Ryabukha, N. (2014). Sound image in the performing arts (etymological discourse). L. V. Shapovalova (Eds.), Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: kognitivne muzykoznavstvo (issue 40), (pp. 72–85). Kharkiv: S. A. M. [in Ukrainian].
10. Skorokhodko, Yu. (2016). Piano: a Victorian image-symbol in a non-Victorian consciousness (based on the film by D. Campion "The Piano"). Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki (issue 4, part 1), (pp. 50–53). Tambov: Gramota [in Russian].
11. Flaubert, G. (1987). Dictionary of Received Ideas. Hryhoriy Filipchuk (Transl.), Gustav Phlaubert. Works (vol. 2), (pp. 590–623). Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
12. Balzac, H. (1838). Physiologie du mariage ou méditations de philosophie éclectique, sur le bonheur et le malheur conjugal. Paris: Charpentier [in French].
13. Burgess, A. (1981). The Well-tempered Revolution: A Consideration of the Piano's Social and Intellectual History. James R. Gaines (Eds.), The Lives of the Piano (pp. 3–40). New York: Holt, Reinhart and Winston.
14. Flaubert, G. (2002). Le dictionnaire des idées reçues. Paris: Éditions du Boucher [in French].
15. Groce, N. (1991). Musical Instrument Makers of New York: A Directory of Eighteenth- and Nineteenth-Century Urban Craftsmen. Stuyvesant: Pendragon Press.
16. Lenz, W. (1872). Die grossen Piano-virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Berlin: B. Behr's Buchhandlung [in German].
17. Loesser, A. (1954). Men, Women & Pianos: A Social History. Jacques Barzun (preface). New York: Simon and Schuster.
18. Parakilas, J. & others (2001). Piano roles: Three Hundred Years of Life with the Piano. Noah Adams (foreword). New Haven & London: Yale University Press.
19. Swan, A. (1981). Enlightenment's Gift to the Age of Romance: How the Piano Came to Be. James R. Gaines (Eds.), The Lives of the Piano (pp. 41–74). New York: Holt, Reinhart and Winston.
20. Taruskin, R. (2009). Music in the Nineteenth Century: The Oxford History of Western Music. Oxford: Oxford University Press.



*Німилович Олександра Миколаївна,  
доцент кафедри музикознавства та фортепіано  
Дрогобицького державного педагогічного  
університету імені Івана Франка,  
член Національної спілки композиторів України  
olnim@ukr.net*

## **МУЗИЧНЕ ВТІЛЕННЯ ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО В ЦИКЛІ СОЛОСПІВІВ БОГДАНИ ФІЛЬЦЬ «ЗОЛОТА КОЛИСКА»**

**Мета статті** полягає в поданні музично-естетичного аналізу вокального циклу Б. Фільць «Золота колиска» до віршів Л. Костенко, виявленні специфіки форми і змісту композицій та загальної концепції вокального циклу. **Методологія** статті визначена системним підходом до творчого процесу композиторки Богдани Фільць у жанрах вокальної музики, зокрема солоспівів у супроводі фортепіано. **Наукова новизна:** вперше здійснюється музично-естетичний аналіз вокального циклу Б. Фільць «Золота колиска» до віршів Л. Костенко в аспекті цілісності вокальної виконавської практики. **Висновки.** Новий цикл солоспівів на слова Л. Костенко з'явився на початку 2016 року й отримав символічну містку назву, закодовану в поезії Л. Костенко «Стоїть у ружах золота колиска», адже цей солоспів Б. Фільць відкриває збірку й розкриває тему творчості, сутності поезії. Солоспів «У світі злому і холодному», «Ранесенько, акації ще спали» і «Ненаписаний лист» написані до літературно-музичної композиції «Сьогодні день такий...», поставленої 15 лютого 2016 року за творами Ліни Костенко у Колонному залі ім. М. Лисенка Національної філармонії України. Романс «Ти пам'ятаєш», який продовжив тематику попередніх творів, торкається найпотаємніших струн людського життя – таїни любові. Солоспів «В маєтку гетьмана Івана Сулими» повертає нас до звитязного образу українського козацтва. У циклі солоспівів «Золота колиска» на вірші Ліни Костенко композиторка Богдана Фільць майстерно передаючи зміст поезії, створила драматично вибудовану композицію від філософського осмислення творчості та історичних паралелей між героїкою давніх і сучасних поколінь українців до глибоких інтимних переживань. Цикл матиме вагомое значення в розвитку українського вокального і фортепіанного концертного репертуару й сприятиме у справі виховання молодого покоління вокалістів і піаністів-виконавців.

**Ключові слова:** Богдана Фільць, Ліна Костенко, поезія, вокальна музика, композитор, інтерпретація, концепція, образ, виразові засоби.

*Німилович Александра Николаевна, доцент кафедры музыковедения и фортепиано Дрогобычского государственного педагогического университета имени Ивана Франко, член Национального союза композиторов Украины*

### **Музыкальное воплощение поэзии Лины Костенко в цикле романсов Богданы Фильць «Золотая колыбель»**

**Цель статьи** заключается в представлении музыкально-эстетического анализа вокального цикла Б. Фильць «Золотая колыбель» на стихи Л. Костенко, определении специфичности формы и содержание композиций и общей концепции вокального цикла. **Методология** статьи определена системным подходом к творческому процессу Богданы Фильць в жанрах вокальной музыки, включая романсы в сопровождении фортепиано. **Научная новизна:** впервые подан музыкально-эстетический анализ вокального цикла Б. Фильць «Золотая колыбель» на стихи Л. Костенко с точки зрения целостности вокальной исполнительской практики. **Выводы.** Новый цикл романсов на слова Л. Костенко появился в начале 2016 года и получил символическое название, закодированное в поэзии Л. Костенко «Стоїть у ружах золота колиска», поэтому этот романс открывает цикл и раскрывает тему творчества, суть поэзии. Романсы «У світі злому і холодному», «Ранесенько, акації ще спали», «Ненаписаний лист», написаны к литературно-музыкальной композиции «Сегодня день такой...» за произведениями Л. Костенко, которая состоялась 15 февраля 2016 года в Колонном зале им. Н. Лысенко Национальной филармонии Украины. Романс «Ти пам'ятаєш...» продолжает тематику предыдущих произведений, затрагивает глубокие струны человеческой жизни – тайну любви. Романс «В маєтку гетьмана Івана Сулими» возвращает нас к героическому изображению украинского казачества. В вокальном цикле «Золотая колыбель» на стихи Лины Костенко композитор Богдана Фильць искусно передает содержание поэзии, создает драматически построенную композицию от философского понимания творчества и исторические параллели между героикой давних и современных поколений украинцев до глубоко интимных переживаний. Цикл сыграет существенное значение в развитии украинского вокального и фортепианного концертного репертуара, а также в воспитании молодого поколения вокалистов и пианистов-исполнителей.

**Ключевые слова:** Богдана Фильць, Лина Костенко, поэзия, вокальная музыка, композитор, интерпретация, концепция, образ, средства выразительности.

*Nimylovykh Oleksandra*, Associate Professor of the Department of the Musical Studies and Piano, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, member of the Ukrainian National Union of Composers

**Lina Kostenko's poetic works translated into music by Bohdana Filts in her collection of solo singing works «The golden cradle»**

**Purpose of Research.** The purposes of the article are to present a musical and aesthetical analysis of *The Golden Cradle*, a collection of solo singing works, created by Bohdana Filts on the basis of Lina Kostenko's works; to ascertain the peculiarities of the form and the content of the compositions and the general concept of the collection of solo singing works. **Methodology.** The methodology of the article is the application of the systemic approach to analyse Bohdana Filts's creative process as a composer's working in the genres of vocal music, particularly solo singing works, accompanied by the piano. **Scientific Novelty.** The author is the first who conducts the musical and aesthetical analysis of the Bohdana Filts's collection of solo singing works, *The Golden Cradle* in the context of the integrity of the vocal singers' practice. **Conclusions.** One of the newest collections of solo singing works, based on Lina Kostenko's lyrics appeared at the beginning of 2016. It has got a symbolic and catchy title, which is rooted in Lina Kostenko's poetry, «There is a Golden Cradle among the Roses». This solo singing of Bohdana Filts ushers in her collection, elaborating on the topics of creativity and the essence of poetry. Solo singing works, entitled «In the Evil and Frigid World», «Early in the Morning while Acacias Still Asleep», and «The Unwritten Letter» have been composed for the literary-musical composition that was entitled «Today is the Day...» that was written on the basis of Lina Kostenko's works and then performed on the 15th of February, 2016 in the Mykola Lysenko Column Hall of the National Philharmonic of Ukraine. The romance «Do you remember...» which was a sequel to the topics of preceding works, addresses the most clandestine strings of human life: the Mystery of Love. The «In Hetman Ivan Sulyma's Estate» solo singing work revives the victorious image of Ukrainian Cossacks. In her collection «The Golden Cradle», based on Lina Kostenko's lyrics, the prominent composer Bohdana Filts is skilfully relaying on the plot of poetic works, building them up into a dramatically developed composition containing a set of dimensions, ranging from philosophical comprehension of creativity, historical parallels between the bravery of the Ukrainians of yore and the Ukrainians of our times, and up to intricate intimate emotional experiences. «The Golden Cradle» collection will be of crucial importance to the development of the repertoire of Ukrainian vocal and piano concerts and will contribute to the cause of upbringing of the younger generation of vocalists and piano performers.

**Key words:** Bogdana Filts, Lina Kostenko, poetry, vocal music, composer, interpretation, conception, image, means of expression.

Актуальність теми дослідження. Творчість видатних майстрів поетичного слова завжди тісно пов'язана з музикою. Славені композитори, натхненні поетичними рядками, творять музику найрізноманітніших жанрів і форм – від філігранної вокальної мініатюри до монументальних оперних полотен. Пісенність, своєрідність образів, лексики й інтонації живого мовлення, що легко кладеться на спів – ці ознаки, передусім, стосуються творчості українських велетів поетичного слова: Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Олександра Олеса, Павла Тичини та ін.

В історії світової культури така сукупність музичних творів, написана до слів тієї чи іншої видатної особи відома, напр., як шекспіріана, шевченкіана, франкіана. З упевненістю можна констатувати, що все більше з'являється зразків композиторської та виконавської творчості, пов'язаних з творами видатної поетеси сучасності Ліни Костенко. Музична костенкіана шириться новими творіннями, і одну з причин значущості звертання до цієї поезії яскраво розкриває думка І. Дзюби, який зазначає, що «Поезія Ліни Костенко виходить за межі якихось простих, очевидних істин. І хоч вона нікому нічого не нав'язує, вона дає дуже широке переживання життя, в якому є оте щось дуже важливе і вічне – важливе для всіх, те, що справляє враження на всіх» [10].

Доволі велика кількість творів, написаних на вірші Ліни Костенко, це – камерно-вокальні й хоріві композиції, а також бардівська пісня. Серед композиторів, авторів музики до поезії Ліни Костенко: Микола Колесса, Ігор Щербаков, Ганна Гаврилець, Іван Майчик, Олександр Зелінський, Віктор Камінський, Богдан-Юрій Янівський, Володимир Верменич, Климентій Домінчен, Анатолій Вольський, Юрій Золотаренко Галина Мартиненко, Віталій Коваленко, Сергій Котенко, Людмила Лозинська, Михайло Довгань, Лілія Кобільник, Ольга Богомолець, Віктор Морозов [4, 81-84]. Це високохудожні композиції, проте вивчені вони недостатньо.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Дослідженню мистецької діяльності Б. Фільц і аналізу творчості композиторки присвячена доволі значна кількість праць: монографії М. Загайкевич і В. Белікової, дослідження С. Грици, І. Сікорської, Л. Кияновської, Л. Ніколаєвої, О. Фрайт. Вокальний цикл «Золота колиска» створений нещодавно і, незважаючи на те, що він завоював уже прихильність публіки, потребує дослідження, аналізу і розуміння його значущості у творчості композиторки.

Мета дослідження полягає у спробі вперше подати музично-естетичний аналіз вокального циклу Б. Фільц «Золота колиска» до віршів Л. Костенко, у виявленні специфіки форми і змісту композицій та загальної концепції вокального циклу.

Виклад основного матеріалу. У доробку видатної сучасної композиторки Богдани Фільц доволі розлого присутні композиції до віршів Ліни Костенко.

Богдана Фільц – кандидат мистецтвознавства (1964), заслужений діяч мистецтв України (1999), лауреат Премій ім. М. Лисенка (1993), В. Косенка (2003) і «Київ» ім. А. Веделя (2016), лауреат Всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми» (2001), нагороджена орденом Святої Великомучениці Варвари, член Національної спілки композиторів України.

Композиторський доробок мисткині повниться творами різних музичних жанрів: симфонічного, інструментального, камерно-вокального та хорового. Вона є автором понад 500 творів. Композиції Богдани Фільц широко виконуються в Україні та звучать на концертній естраді поза її межами – в Канаді, США, Німеччині, Франції, Австрії, Фінляндії, Данії, Бельгії, Польщі, Болгарії, Латвії, Естонії, Росії, Південній Африці та ін., увійшли до багатьох збірників, виданих як в Україні, так і за кордоном. Вони широко залучаються до програм різноманітних Всеукраїнських і Міжнародних конкурсів і фестивалів (фортепіанних, хорових, вокальних).

У своєму творчому доробку поряд із поезіями Т. Шевченка, Л. Українки, І. Франка, О. Олеся, В. Сосюри, П. Тичини Богдана Фільц доволі часто звертається до майстерного слова Ліни Костенко. Ще наприкінці 1990-х років були створені чудові хорові цикли для дітей «Весняні сценки» (I. Чекайте квітами Весна: (телеграма-блискавка); II. Вербові сережки; III. Польові дзвіночки; IV. Берізки по коліно у воді; V. Бабуся-ягуся) і «Осінні сюжети» (I. Здивовані квіти; II. Білочка восени; III. Ліс на світанку; IV. Осінні хмари сірі, як слони), які публікувалися у різних виданнях, а згодом вийшли у збірці хорових творів для дітей Б. Фільц «Жива криниця». Як зазначила у монографії про творчість Б. Фільц доктор мистецтвознавства М. Загайкевич: «З темою природи щонайтісніше пов'язані два цикли пісень Богдани Фільц на слова Ліни Костенко, які є своєрідними близькими світу казки музичними замальовками. Вони складені на основі збірки поетеси «Бузиновий цар», що охоплює напрочуд колоритні і дотепні вірші для дітей дошкільного віку. В них діють одухотворені сили природи, звірятка, комахи, рослини: зайченята як люди посилають телеграму, верба роздає подарунки, розмовляють про «житлові умови» бджілки. На характері музичного тлумачення поетичних текстів виразно позначився вплив своєрідної поезики Ліни Костенко, її уміння стислими, лаконічними штрихами, інколи в межах всього лиш чотирирядкового вірша, намалювати неповторно оригінальний і свіжий мистецький образ, розповісти дивовижну історію. Хорові пісні Богдани Фільц на слова відомої поетеси, відповідно засадам вокального письма для дітей, прості за формою, інтонаційною структурою, фактурою. І все ж, в музиці можна знайти те саме, що притаманне творчості Ліни Костенко – гостру характеристичність образів, максимальну концентрацію уваги на виразних емоційних нюансах [1, 111-112].

У 2014 році вийшов друком (написаний 2013 року) вокальний цикл Б. Фільц «Калина міряє коралі» на слова Л. Костенко, присвячений 125-річному ювілею від дня народження Левка Ревуцького. До нього ввійшли п'ять солоспівів: «Не час минає», «Самі на себе дивляться ліси», «Калина міряє коралі», «Спинюся я і довго буду слухать» та «Дощі програвать по городах гаму». Цей цикл Б. Фільц з яскравою мелодійністю і співучістю в поєднанні з філігранністю у галузі форми та фактури, опорою на народнопісенний матеріал з глибоким синтезом поетичного тексту і музики посів вагоме значення в розвитку українського вокального і фортепіанного концертного і педагогічного репертуару.

Новий цикл солоспівів на слова Л. Костенко з'явився упродовж перших п'яти місяців 2016 року – від січня до 17 травня. Солоспіви «У світі злому і холодному», «Ранесенько, акації ще спали» і «Ненаписаний лист» писалися до літературно-музичної композиції «Сьогодні день такий...», поставленої 15 лютого 2016 року за творами Ліни Костенко у Колонному залі ім. М. Лисенка Національної філармонії України. Згодом був створений романс «Ти пам'ятаєш», який продовжив тематику попередніх творів, які торкаються найпотаємніших струн людського життя – таїни любові. Солоспів «Стоїть у ружах золота колиска» розкриває тему творчості, сутності поезії, а твір «В маєтку гетьмана Івана Сулими» повертає нас до звитяжного образу українського козацтва. 24 травня 2016 року відбулась презентація двох солоспівів з циклу Б. Фільц «Золота колиска» на слова Ліни Костенко – «Стоїть у ружах золота колиска» і «Ненаписаний лист» у програмі XXVII Міжнародного фестивалю «Прем'єри сезону» Київської організації Національної спілки композиторів України. Виконавцями були співачка Любов Хахаліна і піаністка Неліда Афанасьєва.

Цикл солоспівів отримав символічну містку назву, закодовану в поезії Л. Костенко «Стоїть у ружах золота колиска», адже цей солоспів Б. Фільц відкриває збірку. Колиска – це перша земна домівка людини, це й символ безсмертя роду, це образ батьківської оселі, нашої честі і гідності, нашого життя і духа, таланту і творчості. Власне творчість – це невід'ємною частиною життя, що проявляється в усіх його сферах. «На початку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово»

(Іван 1; 1) – так сказано в Євангелії від Івана про слово як світотворчу ідею. «Мистецтво слова є невичерпним джерелом істини і краси, а долучитися до його сутності допомагає митець, втаємничений зв'язком із космосом, з Богом. Творчість, будучи вічною в часі, відкриває все нові й нові грані буття поза часом» [3, 146]. Серед поезій Л. Костенко, які розкривають тему творчості, слова і натхнення цікавими є такі вірші, як «Слайди», «Стоїть у ружах золота колиска», «Рана ведмедя», «Вночі із хаосу безсоння...», «Душа моя, знайди біда», «Буває мить якогось потрясіння» та ін. У поезії «*Стоїть у ружах золота колиска*» з циклу «Що в нас було? Любов і літо» для осягнення сутності поезії Л. Костенко повертає читача в раннє дитинство із притаманним йому «первісним (не обтяженим вербально) світовідчуттям» [3, 147]: «Стоїть у ружах золота колиска. / Блакитні вії хата підніма... / Ще дивен дим, і хата ще казкова, / і ще ніяк нічого ще не звучить... / Ще кожен пальчик сам собі Бетховен. / Ще все на світі гарне і моє» [2, 245].

Застосовані тут епітети «золота колиска», «блакитні вії», «незбагнений світ», «казкова хата», «дивен дим» чутливо передають перші дитячі враження від світу, де «ще ніяк нічого ще не звучить». Проте, кожен пальчик «сам собі Бетховен» і тут поетеса порівнює геніальність Божого творіння – новонароджену людину, з генієм музичного мистецтва, адже цими дитячими руками буде творитися майбутнє світу, тільки зберегти геніальність вкрай важко. І в цих рядках прочитується першооснова Поезії, яка і є Господнім даром: «Ще слів нема. Поезія вже є». У цьому заголовному солоспіві автор музики Богдана Фільц звертається до одного зі стійких музичних архетипів – інтонацій коліскових, що надає їм риси народності. Вокальна партія в дусі коліскової, гармонічні похитування і повторюваність у партії фортепіано, ніжність і наспівність у двох куплетах композиції вводять у світ одного з найдавніших жанрів народної пісенності – коліскової. Третій куплет *Allegretto con brio* («Ще кожен пальчик сам собі Бетховен...») – жвавий і схвильований епізод твору, на який випадає кульмінаційний сплеск, що підтриманий появою висхідних ходів до високих звуків у вокальній партії, а також і наповненням фортепіанної фактури. Кода твору (*meno mosso*, «Ще слів нема. Поезія вже є») розпочинається на різкій зміні гармонічного тла у фортепіанній партії з мінору в мажор (fis – F) і звучить наче молитовне вивернення, що цілком відповідає філософському змісту поетичної основи солоспіву.

Солоспів «*В маєтку гетьмана Івана Сулими*» написаний з присвятою композиторки «славному українським козакам минулого і сьогодення», в якій закладена пам'ять про визвольну звитяжність запорозьких козаків і сучасних героїв, які боронять Україну ціною власного життя.

До того ж Богдана Фільц належить до розлогої старовинної династії української інтелігенції Савчинських гербу Сулими, що своїм корінням сягає XVII століття, а чимало представників цього роду й досі носять це прізвище і продовжують традиції своїх предків. Як зазначає Б. Фільц у статті «Коріння мого роду»: «У нашій родині зберігається опис роду Савчинських на трьох густо надрукованих сторінках машинопису, здійснений Левком Савчинським. З нього ми дізнаємося про те, що рід Савчинських перейшов у Галичину з центральної України. Його засновником був мешканець села Савчин, козацький осавул. За хоробрість у битвах проти турків під проводом гетьмана нереєстрового козацтва Івана Сулими (?-1635 р.) отримав шляхетство й герб... Найвідомішим серед засновників різних гілок цього потужного всебічно обдарованого роду галицької інтелігенції є о. Григорій Савчинський зі Звенигорода (26.12.1804-1.6.02.1888), праправнук хороброго козацького осавула... Григорій Савчинський – визначна особистість прогресивних поглядів, знаний культурний діяч та письменник» [9, 279]. До роду Савчинських належить велика кількість обдарованих особистостей. Поміж них передусім всесвітньо відома славетна українська оперна і камерна співачка Соломія Крушельницька і її сестра Анна, солістка оперних театрів у Римі і Варшаві, внучатий племінник Соломії – видатний сучасний український композитор, теж добре znаний у світі Мирослав Скорик, видатна художниця, громадська та політична діячка з оригінальним світобаченням Ярослава Музика та ін. Варто зазначити, що герб використовувався 279 родами, зокрема: Бартошевські, Борковські, Братковські, Даниловичі, Личко, Личковські, Попель, Рогачевські, Рибінські, Савчинські, Самойловичі, Суликовські та ін. Сулими були однією з найвпливовіших родин, представники яких займали полкові й генеральні уряди. Вони відігравали визначну роль у Запорізькій Січі та урядах Гетьманщини [7].

На схід від Борисполя розкинулося мальовниче невелике село Сулимівка (тепер Бориспільського району), відоме від 1615 року, яке стало родинною коліскою численних поколінь Сулим. Серед талантів Івана Сулими – військово завзяття, хист до дипломатії, знання кількох мов, природний художній смак. Талановиті художники, яких він запросив, витворили іконостас Свято-Покровської церкви в селі Сулимівка (збудованої 1629 року стараннями його прадіда). Як зазначають дослідники, від цього іконостасу збереглося кілька ікон, а також портрети Семена Сулими і його дружини, які мають велику художню цінність. А храмова ікона на честь Покрови Пресвятої

Богородиці зі зображенням представників роду Сулим – безцінний культовий скарб роду [7]. Церква стала також родовою усипальницею Сулим, де знайшли свій вічний спокій нащадки гетьмана.

За героїзм і видатні заслуги в боротьбі з турецькою агресією Івану Сулимі Папа Павло V дарував титул римського князя і нагородив золотою медаллю зі своїм портретом. За свідченням Львівського літопису довідуємось, що 1635 року «козаки п'ять разів ходили на море» під проводом хороброго Івана Сулими, який був обраний гетьманом удруге. «Козацькі напади завдавали великої шкоди Туреччині, тому 1635 року турецький султан відкрито пригрозив Польщі війною, якщо вона не приборкає козаків. Івана Сулиму було по-зрадницьки схоплено і разом з іншими козацькими ватажками відправлено до Варшави» [8]. За рішенням сейму гетьмана і трьох його сподвижників стратили на центральній площі Варшави 12 грудня 1635 року. Останки гетьмана покояться у містечку Стевки Живицького повіту в Сілезії [5, 43].

З плином часу, зміною суспільно-історичних обставин незмінною залишалася шляхетна суть численних носіїв герба Сулими: здобувати перемогу в чесному бою або загинути. Життя гетьмана Івана Сулими сьогодні є чудовим прикладом вірного служіння своєму народу, особливо для молодого покоління українців, в час необхідності захисту України.

Глибина поезії Л. Костенко, приналежність до роду герба Сулими, захоплення героїзмом «козаків минулого і сьогодення» спонукали Б. Фільц до написання солоспіву для баритона в супроводі фортепіано «В маєтку гетьмана Івана Сулими». Композиторка не вперше звертається до цієї теми, адже у доробку Б. Фільц солоспів-диптих «Мій рід» на вірші Теодори Савчинської-Латик. Поезія Ліни Костенко написана ще в радянський час, проте поряд з поетичною замальовкою, коли сучасні хлопці скачуть на конях в селі Сулимівка – гетьманському маєтку, поетеса звертається до історичної пам'яті, слави запорозьких козаків, наголошує на тому, що це нащадки козаків. І як пророче ці рядки звучать сьогодні, коли ці нащадки знову вимушені звияжно боронити свій народ і державу.

У солоспіві «В маєтку гетьмана Івана Сулими» композитор досягнула глибокого злиття поезії та музики. Розпочинається твір доволі розгорненою фортепіанною інтермедією, в якій майстерно зібрано фрагменти усіх тематичних і образних планів твору – від імпровізаційних переборів думного епосу, унікального жанру українського фольклору (*Grave, grandioso improvisato*), лірично-споглядальних епізодів (*Andantino melancolico*) до героїки історичних пісень.

Вокальній партії твору притаманний характер дум та історичних пісень, їхня інтонаційність. Героїчні епізоди солоспіву вирізняються енергійністю, рішучістю, динамізмом, а часом і патетикою. Підтримані віртуозним фортепіанним супроводом, з частим вживанням низхідних і висхідних каскадів дисонуючих гармоній і хроматичних пасажів (*martellato*), вони творять цілісну картину мужності й відваги запорозького козацтва (До кінських грив припадени грудьми, / Промчали хлопці – загула бруківка – / І тільки гриви... курява... і свист... / Лунких копит оддаленілий цокіт...).

Цікавою є кінцівка вірша, коли автор запитує: «А що такого? Підлітки на конях... / В маєтку гетьмана... Івана Сулими...». У солоспіві в цьому епізоді (*Allegro agitato*) композитор використовує повнозвучні глибокі акорди у низькому регістрі фортепіано, стверджуючи історичні, культурні, духовні традиції народу. У завершенні твору фраза «В маєтку гетьмана Івана Сулими» проводиться двічі: звучить спочатку розповідно і спокійно, підтримана прозорою фактурою супроводу; згодом через миттєве наростання гучності й ускладнення партії фортепіано (*Grave grandioso*) звучить як наказ пам'ятати своїх предків, свою духовну спадщину і дбати про майбуття. Завершується твір фортепіанною постлюдією на матеріалі імпровізаційних переборів у душі думного епосу зі вступу та повнозвучними акордами в крайніх регістрах фортепіано (*alla campane*), які нагадують урочисто-величальні дзвони.

Наступні чотири солоспіви циклу «Золота колиска» – це любовна лірика, яка посідає вагоме місце у творчості і поетеси, і композиторки. Почуття любові у Ліни Костенко представлене багатобарвним спектром: від палкої, пристрасної до прикритої, спокійної чи затаєної. Живописну картину весняної природи у поєднанні з глибоким почуттям спостерігаємо в рядках поезії Л. Костенко «*Ранесенько, акації ще спали*» та солоспіві Б. Фільц для баритона у супроводі фортепіано. Роса на кущах, вишневий цвіт, пахучі трави – усі ці поетичні образи природи композитор передає спочатку у яскравій, проте ніжній мелодії з виразним колоритом гармонії у розгорненому фортепіанному вступі, згодом все це відтворює вокальна партія, що доповнюється лаконічною строгістю фортепіанного супроводу, який чутливо йде за текстом, органічно доповнюючи вокальну лінію. На завершення цієї замальовки чотиритактова фортепіанна перегра приводить до епізоду, в якому «*Стояла тиша. Плесо придніпрове / торкала чайка, вигнуте крило*» і закохані у гармонійній тиші гуляють берегами Дніпра. Б. Фільц майстерно передає все це у звучанні застиглих гармоній у

партії лівої руки фортепіанного супроводу та поодиноких блискіток мерехтливих секунд у верхньому регістрі фортепіано. Після цього бурхливий пасаж *veloce* на великій звучності переростає у кульмінаційний сплеск (А сонце, сонце, сонце – пурпурове! / – такого ще ніколи не було) втілений у вокальній партії, який розкриває внутрішній стан впевненого ліричного героя, що додає звучанню яскравої фарби, наче й сонце відчуває пристрась закоханих. Все це підтримує повнозвучна акордова фактура фортепіанного акомпанементу, яка раптово змінюється на віртуозну і грайливу інтермедію й приводить до завершального розділу твору. Знову повертається кришталева чистота весняного ранку, сповненого тишею, яку бояться порушити навіть закохані.

В одному зі зразків інтимної лірики «У світі злому і холодному» Ліна Костенко торкається теми кохання, що вже зникло, залишивши приємні, щасливі й сповнені жалю спогади. В однойменному солоспіві Б. Фільц фортепіанний вступ (*Moderato cantabile melancolico*), побудований на тематичному матеріалі середнього розділу твору, вводить у світ сумовитої чудової мелодії у тональності *g-moll*. Після викладу теми на постійному наростанні гучності настає епізод із застосуванням акцентованих терпких секундових співзвуч на *ff*, які вносять тривогу в інструментальну канву твору. Вокальна партія першого і другого розділу без широких інтервалів, але з незначним пунктирним забарвленням ритмічного малюнка підкреслює зміст поетичних рядків про болісну тему прощання й розлуки: «щастя зіткане з прощань», «несподівана печаль», «в ніжності німій». У третьому розділі твору мелодична лінія розширюється, стає емоційнішою, схвильованою, відбуваються зміни в тональному плані солоспіву – дві останні строфи ствердно і повно звучать в мажорному забарвленні (*C-dur*). Фактура насичується повнозвучними акордами, тремолоючими співзвуччями. Це вже зовсім інший образ, відбиття душевного стану (Нехай це сонечко посвітить. / Нехай ця туга продзвенить), в основі якого – журба і смуток але й надія на нове почуття.

«Отримала я ненаписаний лист» – ще один зразок любовної лірики Л. Костенко, покладений на музику Б. Фільц. Тут, як і в інших віршах поетеса застосовує порівняння доторку до листа з торканням струн гітари («Отримала я ненаписаний лист. / Торкнула той лист, як струну гітарист»), що вилилося у фортепіанному супроводі солоспіву в дусі гітарного акомпанементу. Ця інтимно-психологічна площина поезії особливо тонко звучить у творі Б. Фільц. Другий епізод вокальної мініатюри характеризується великим емоційним сплеском.

І в тексті, і в музиці солоспіву почуття кохання нерозривно пов'язане з болем («Кохання – це мука. Кохання – це хист. / Кохання – це твій ненаписаний лист»), що яскраво проявилось у вокальній партії – динамічне і темпове наростання, висока теситура та у фортепіанному супроводі – арпеджовані пасажі у партії лівої руки при одночасному репетиційному звучанні повнозвучних акордів у правій. Як розв'язка-епілог звучить повторення словосполучення «ненаписаний лист» із фортепіанним супроводом, що нагадує звуку гітари.

Завершується цикл чудовим солоспівом «Ти пам'ятаєш, ти прийшов із пристані», написаним в манері старовинного українського романсу. Композитор втілила тут музичний задум високої шляхетності, що впливає з настрою поетичних слів та переплітається з витонченою простотою і щирістю. Вірш «Ти пам'ятаєш, ти прийшов із пристані» написаний про перше кохання Ліни Костенко, про її чоловіка і батька доньки Оксани Єжи-Яна Пахльовського (1930-2012), польського письменника. Культуролог і письменниця Оксана Пахльовська, пишучи про творчість своєї матері, зазначила: «Я за фахом літературознавець, тож не можу оминати постать мами в літературі. Але її вірші – це також і моє життя, моя пам'ять. У нас спільні радощі, спільне додання проблем і спільні втрати. Тому мій стосунок з маминими віршами – це особлива історія. Адже для мене існують не просто вірші Ліни Костенко про любов – за ними стоїть мій тато. «Ти пам'ятаєш, ти прийшов із пристані. / Такі сади були тоді розхристані». А я досі бачу, як мама йде мені назустріч під руку з татом – магнетична і загадкова, в чорному костюмі, прошитому блискучою темно-синьою ниткою. І світиться до мене блакитним сяйвом міжвечорових верб над річкою Леглич. А «той силует у вікні золотому»: все життя бачитиму татовий силует – він завжди зустрічав – і назавжди зустрічає – нас із мамою з усіх наших близьких і далеких доріг» [6, 11].

Важливу роль у цьому солоспіві відіграє фортепіанний супровід. Він є невід'ємним компонентом художньої форми. Розвиваючи чуттєвий мелодичний образ романсу, доповнюючи його зміст, супровід розкриває його відтінки, адже мелодія наділена великою вокальною виразністю: звучання голосу співачки розкривається поступово, досягаючи всієї повноти і насиченості в кульмінації твору. У цьому творі кохання пронизує все навкруги, воно загострює відчуття і наповнює простір. Недаремно, з розповіді композиторки, поетичний текст закарбувався в пам'яті, а мелодична лінія солоспіву з'явилася миттєво, неначе надиктована.

Висновки. У циклі солоспівів «Золота колиска» на вірші Ліни Костенко композитор Богдана Фільц майстерно передаючи зміст поезії, створила драматично вибудовану композицію від філософського осмислення творчості та історичних паралелей між героїкою давніх і сучасних поколінь українців до глибоких інтимних переживань. Передаючи музичною мовою усі переливи почуття і настрою поетеси, музика Б. Фільц захоплює глибиною і летом музичної думки та блискучою формою. Цикл матиме вагоме значення в розвитку українського вокального і фортепіанного концертного репертуару й сприятиме у справі виховання молодого покоління вокалістів і піаністів-виконавців.

#### *Література*

1. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет / Марія Загайкевич. – Київ-Тернопіль: Астон, 2003. – 142 с.
2. Костенко Л. Річка Геракліта / Ліна Костенко; упоряд. та передм. О. Пахльовської; післямова Д. Дроздовського; худож. С. Якутович. – К.: Либідь, 2011. – 336 с.
3. Криловець Н. Філософія творчості в поезії Ліни Костенко / Наталія Криловець // Наукові записки. Серія «Філологічна». – Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2012. – Випуск 27. – С. 341-344.
4. Ліна Костенко: біобібліографічний покажчик / Упоряд.: Г. В. Волянська, Л. А. Кухар; авт. нарисів В. Є. Панченко; наук. ред. В. О. Кононенко; М-во культури України, Нац. парлам. б-ка України. – К., 2015. – 288 с.
5. Мицик Ю. Козацький край: Нариси з історії Дніпропетровщини XV – XVII ст. / Ю. Мицик. – Дніпропетровськ: Видавництво Дніпропетровського держуніверситету, 1997. – 176 с.
6. Пахльовська О. Невидимі причали (Від Упорядника) / Оксана Пахльовська // Костенко Л. В. Річка Геракліта / Ліна Костенко; упоряд. та передм. О. Пахльовської; післямова Д. Дроздовського; худож. С. Якутович. – К.: Либідь, 2011. – С. 4-17.
7. Слепенчук Р. У кожного своя спадщина / Роман Слепенчук // Дзеркало тижня. Україна. – 2013. – № 48. – 20 грудня.
8. Сулима Л. Гетьман Іван Сулима – лицар від Бога / Людмила Сулима // День. – 2010. – № 29. – 19 лютого.
9. Фільц Б. Коріння мого роду / Богдана Фільц // Музична україністика: сучасний вимір: Збірник наукових статей на пошану заслуженої діячки мистецтв, композиторки, кандидата мистецтвознавства Богдани Фільц / Ред.-упор. В. Кузик. – К.: ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2010. – Вип. 5. – С. 279-296.
10. Штогрін І. Іван Дзюба про рятівні сенси поезії Ліни Костенко [Електронний ресурс] / Ірина Штогрін // Режим доступу: <http://www.radiosvoboda.org/content/article/27691171.html>

#### *References*

1. Zahaikivych, M. (2003). Bogdana Filts. Creative Portrait. Kyiv-Ternopil, 111-112 [in Ukrainian].
2. Kostenko, L. (2011). Heraclitus River. Kyiv [in Ukrainian].
3. Krylovets, N. (2012). The Philosophy of Creativity in Poetry of Lina Kostenko. Naukovi zapysky. Seriya «Filolohichna». Ostroh: Vydavnytstvo Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia», 27, 146 [in Ukrainian].
4. Kononeko, V. O. (Ed.). (2015). Lina Kostenko: Bibliographical Index. Kyiv [in Ukrainian].
5. Mytsyk, Iu. (1997). Cossack Territory: Essays on the History of the Dnipropetrovsk Region XV-XVII Centuries. Dnipropetrovsk: Vydavnytstvo Dnipropetrovskoho derzhuniversitytetu [in Ukrainian].
6. Pakhlovska, O. (2011). Invisible Berths. Heraclitus River. L. Kostenko. (p. 11). Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
7. Slepnychuk, R. (2013). Each Man Has its Own Heritage. Dzerkalo tyzhnia. Ukraina, 48 [in Ukrainian].
8. Sulyma, L. (2010). Hetman Ivan Sulima – Knight of God. Den, 29 [in Ukrainian].
9. Filts, B. (2010). The Roots of my Family. Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir: Zbirnyk naukovykh statei na poshanu zasluzhenoii diiachky mystetstv, kompozytorky, kandydata mystetstvoznavstva Bohdany Filts. Kyiv: IMFE im. M. Rylskoho NAN Ukrainy, 5, 279 [in Ukrainian].
10. Shtohryn, I. (n.d.). Ivan Dziuba about Bailout Sense of Poetry by Lina Kostenko. Retrieved from <http://www.radiosvoboda.org/content/article/27691171.html> [in Ukrainian].

*Палійчук Анна Вікторівна,  
викладач кафедри естрадного співу  
факультету музичного мистецтва  
Київської муніципальної академії  
естрадного та циркового мистецтва  
Konuschenko65@gmail.com*

## ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНІ ВИМІРИ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ В. ІВАСЮКА ТА АРХЕТИПИ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ

**Мета роботи** полягає в розкритті особистісної природи творчості В. Івасюка як зумовленої архетипами української національної свідомості. **Методологія** дослідження визначається сучасними естетико-культурологічними пролонгаціями епістемологічного підходу та феноменологічного аналізу матеріалу та форми мистецтва. **Наукова новизна** зумовлюється запровадженнями екзистенціальних критеріїв вивчення творчості В. Івасюка, відкриттям особистісних чинників його музично-поетичного дарування, розвитком категорії екзистенціалу у контексті мистецтвознавчого аналізу. **Висновки.** Дослідження семантично узагальнюючих сторін створюваних В. Івасюком музично-поетичних текстів виявляє сталі екзистенціальні показники його пісенного мистецтва як особистісно-авторські, водночас, сформовані глибинними потребами національної культурної свідомості.

**Ключові слова:** творча особистість В. Івасюка, екзистенціал, пісенне мистецтво, національна свідомість, архетип.

*Палійчук Анна Вікторівна, преподаватель кафедры эстрадного пения Киевской муниципальной академии эстрадного и циркового искусства*

### **Экзистенциальные измерения личности В. Ивасюка и архетипы национального сознания**

**Цель работы** заключается в раскрытии личностной природы творчества В. Ивасюка как обусловленной архетипами украинского национального сознания. **Методология исследования** определяется современными эстетико-культурологическими пролонгациями эпистемологического подхода и феноменологического анализа материала и формы искусства. **Научная новизна** обусловлена введением экзистенциальных критериев изучения творчества В. Ивасюка, открытием личностных факторов его музыкально-поэтического дарования, развитием категории экзистенциала в контексте искусствоведческого анализа. **Выводы.** Исследование семантически обобщающих сторон создаваемых В. Ивасюка музыкально-поэтических текстов обнаруживает устойчивые экзистенциальные показатели его песенного искусства как личностно-авторские, одновременно сформированные глубинными потребностями национального культурного сознания.

**Ключевые слова:** творческая личность В. Ивасюка, экзистенциал, песенное искусство, национальное сознание, архетип.

*Paliychuk Anna, Lecturer of the pop music department faculty of musical art Kyiv Municipal Academy variety and circus art*

### **Existential dimensions of V. Ivasyuk's creative personality and archetypes of national consciousness**

**Purpose of Article.** The work aims to reveal the personal nature of V. Ivasyuk's creativity which is determined by the archetypes of Ukrainian national consciousness. **The methodology** of the research is determined by modern aesthetic and cultural extensions of the epistemological approach and the phenomenological analysis of the material and forms of art. **Scientific novelty** is established by the introduction of existential criteria for the study of V. Ivasyuk's work, the discovery of personal factors of his musical and poetic talent, the development of the category of existential in the context of art-study analysis. **Conclusions.** The research of semantically generalizing parties of V. Ivasyuk's musical and poetic texts reveals the steady existential indicators of his song art as personal-authorial, while formed by the deepening needs of the national cultural consciousness.

**Key words:** creative personality of V. Ivasyuk, existential, song art, national consciousness, archetype.

Актуальність теми дослідження пояснюється тим, що проблема екзистенціально-онтологічного вивчення людської творчості ще не поставлена в достатньому обсязі у мистецтвознавчих та культурологічних працях, хоча є однією з провідних у сучасній феноменології, тобто належить до методологічно базових. Особливого значення вона набуває при зверненні до тих творчих особистостей, доля яких постає водночас і конкретно-історичною, і легендарною, вимірюється визначеними реальними фактами і датами, разом з цим, значно повніше розкривається в віртуально-сміслову ноетичному



просторі. Значущість постаті та творчого доробку В. Івасюка впливає саме з такого широкого діалогу історичної дійсності та буттєвих смислів, тому спонукає шукати нові критерії пізнання та оцінки, розробляти нові підходи до інтерпретації біографічних даних та мистецьких ідей.

Аналіз досліджень і публікацій. Хоча сьогодні вже існують окремі праці, присвячені видатному музиканту та поету, створені сталі інтернет-джерела інформації про нього та долю його творів [1; 3; 4; 7; 8], але теоретичний базис вивчення феномена Івасюка ще тільки починає розроблятися, а його специфікація ще не визначена.

Мета дослідження полягає в розкритті особистісної природи творчості В. Івасюка як зумовленої архетипами української національної свідомості.

Виклад основного матеріалу. Основний хід дослідження вмотивований тим, що людина – історична істота, яка змінюється і ззовні, з боку середовища проживання, і зсередини, у планах власної свідомості; її зовнішня динаміка супроводжується зміною провідних універсалій культури, через них – проявами тих або інших архетипових сторін колективної людської свідомості. Тому загальна постановка проблеми архетипів як універсалій культури передбачає визначеність у питаннях історичного розвитку не тільки поняття про архетипи та похідних від нього теоретичних імплікацій, а й самих явищ усвідомлення смислу, створення образу та концепту, тобто веде до індивідуально-особистісних аспектів культурного досвіду. Внутрішня динаміка особистості як історично зумовлена та необхідна зазначається у сталих екзистенціальних дихотоміях (Е. Фромм) [10], що, певним чином, свідчать про парадоксальний перебіг «душевного життя» та антиномічну структуру духовного світу людини. Дана складність побудови особистісної свідомості відображується у понятті екзистенціалу, зверненому до феномену людського сприйняття та переживання часу, вірніше – до спроможності людини відчувати та чуттєво-символічно відтворювати час.

За загальним представленням, категорія екзистенціалу була запропонована М. Хайдеггером в роботі «Буття та час» (1927) як характеристика *цілісного* усвідомлення буття, але в позиційному розділенні людини зі світом, тобто в дихотомічному оформленні змісту переживання, причому, як і в концепції Е. Фромма, включення у світопорядок та, водночас, відокремленість від нього, взагалі окремість людської екзистенції викликають особливі форми психологічного напруження [11; 10].

Тому М. Хайдеггер запроваджує поняття-екзистенціали «буття-в-світі», «буття-з-іншими», «буття-до-смерті», «страх», «рішучість», «тривога», «турбота» тощо. П. Гайденко підкреслює, що, за Хайдеггером, екзистенціали висловлюють модуси буття світу в його нерозривному зв'язку з буттям людської свідомості, або, що те ж саме, модуси людського існування в його злитті з життєвим світом. Тобто виникає цілісність людини – світу, яку треба зберігати, аналізуючи – виявляючи – структуру реальності, як дійсної та умовної, реальності вчинку-дії та реальності відчуття – відношення [2].

Екзистенціал як феноменологічна категорія вказує на невід'ємність смислу та його ціннісного визначення від людської свідомості, від індивідуально-особистісного досвіду розуміння, тобто – на неможливість, некоректність відділення-екстраполяції смислових величин від психологічних властивостей людини як природно-соціальної істоти, тобто в загальному історичному континуумі, але за межами етнічної типології.

Сучасний науковий погляд на архетипи свідчить про протилежні пізнавальні можливості феноменологічного підходу, коли основною сферою категоріальної дії стає простір культури, а важливою класифікаційною ознакою – етнічна приналежність колективної свідомості. На відміну від екзистенціальних вимірів, архетипові прояви підвладні абстрагуванню та утворюють досить незалежний план ціннісної концептуалізації, який успішно кореспондує з інтертекстуальним простором мистецьких форм.

У дисертації М. Северинової [9], відкриваються два інноваційних аспекти вивчення архетипів як універсалій культури, що зумовлюють музичну творчість, але, водночас, є зумовленими тими глибинними рівнями буття людини у світі, що визначаються як співбуття і пов'язані з протоформами музики. Оскільки, за відомим висловленням Г. Лейбніца, музика є таємничою арифметикою душі, що обчислює себе, само того не підозрюючи, можна в даних протоформах вбачати екзистенціальні передумови творчого самовиявлення.

Звертаючись до низки понять, на яких базується дисертація Северинової, можна представити її категоріальне виповнення наступним чином. На рівні свідомості, у її цілісності, коли чинниками постають саме психічні функції (вищі психічні функції) розумової людської діяльності, це архетипи як ейдоси, ідеї, прасимволи, схеми людського духу, як генофонд духовної культури – як прообрази, праформи, ідеї, первоначала, відбитки, «зміст колективного позасвідомого» (за К. Юнгом), структурна складова колективного позасвідомого – як інваріантні форми мислення – як архетипові символіка та уявлення – у якості архетипового образу як ентелехія – як пам'ять та пригадування – як первосмисли. На рівні логосу

культури та створених ним артефактів, до яких належить, певною мірою, й сама людина як міра усіх речей, – це архетипи як універсалії культури та як універсальні феномени культури – як патерни, зразки поведінки, категорії граничних підстав – як стійкі константи буття – як найбільш яскраві образні ідеї, первообрази, смисли, що конструюють поняття, – як первотекст та канон – як культурний та художній тексти – як певний культурний код – типові (архетипові) структури поведінки – як діалог антиномічних величин – як мотив – архетипові мотив та сюжет – як семантичне архетипове підґрунтя, що створює фреймові смислові контексти – як відкритий текст – архетипові ідей та риси сучасної культури, сучасної музики – комунікативні архетипи – універсальні патерни-моделі у композиторській творчості – як співбуття.

На рівні семантичних домінант творчої музичної свідомості це архетипи як звук у музиці, виток музичної семантики – як метаконцепт — як архетиповий первообраз у музичній творчості – як музична первоінтонація або «протоінтонація» – як одиниця інтертекстуальної комунікації в музиці – як національні архетипи, «концепт культури = метаконцепт, який уявляє собою базову константу національного менталітету» [9, 254] – як архетипові образи сакрального, що з часом набувають статусу концептів (в музиці [9, 258]) – архетипові домінанти психологічного стану – як архетипові цінності — як кенотипи (авторського, зокрема, композиторського, походження), нарешті, як *екзистенціали, почуттєве проступання буття*.

Таким чином, шляхом послідовної поняттєвої деривації М. Северинова доводить, що «архетипи як універсалії художньої культури є своєрідними первообразними моделями, структурами колективного позасвідомого людства, які в процесі історико-культурного розвитку модифікуються, здійснюють шлях (= «перетікають») від психічної структури до культурного феномену» [9, 363], додамо, перетікають і до музичних форм, до авторських музичних творів, до хронотопічної визначеності музичної композиції.

М. Севериновій вдається глибоко дослідити саме даний *процес перетікання* феномена з однієї форми свого існування (звичайно, як існування в культурі та способами, притаманними людській культурі) до іншої, причому, водночас, їй вдається довести, що при будь-якій зміні форм зберігається тісний зв'язок архетипу, усієї сукупності архетипових явищ з феноменом часу, тому й з просторовими ознаками буття.

Вона слушно зауважує, що архетип як спів-буття розглядається нею «як багатомірний об'єкт, який ми бачимо тільки як його окремі проєкції, видимим лишається тільки верхівка цього айсбергу», що «повне описання архетипів практично неможливо. Завжди залишається ще щось, що знаходиться «поза кадром». Саме таке «щось» називається інтерпретаційним потенціалом, який зумовлює нескінченне декодування тексту, його безкінечну деконструкцію.

Зауважимо, що архетипів як первісних ціннісних установок, заповідних смислів не може бути занадто багато; множинність притаманна не їм самим, а способам їх усвідомлення та втілення у людському житті, тобто формам їх концептуалізації. Тому «збирати», перелічувати доцільно не стільки архетипи, скільки пов'язані з ними символічні установки культурної свідомості, провідні символи культурного буття, віддзеркалені у концептах, тобто експліковані за допомоги завершеної цілісної знакової форми.

Дійсно, засоби музичної творчості, повторюючись та модифікуючись, набувають типових рис; звичайно, і жанрові, і стильові ознаки музики пов'язані саме з процесом типізації – канонізації музичного мислення, дозволяють створювати взірці, що успадковуються (стосовно цього В. Холопова пропонує дуже зручне поняття логіко-семантичного прототипу), але навряд чи все, що створене композиторами, у тому числі, сучасними, слід вважати доказом присутності архетипу.

Відзначимо також, що надані архетипам «великі символічні імена» є концептуальною метафорою, бо це не самі архетипи, а думка про них, їх уявлення, що набуває загального значення, тобто до цих імен більше підходить поняття універсалії або концепту, що став універсалією. Але найголовнішим є те, що як першопричину людського буття, що міститься у свідомості людини та пов'язана з її розвитком, власне, як саму свідомість, що набуваючи культурних якостей, обчислює себе, про це не підозрюючи, архетипи не можна спостерігати безпосередньо. Тому якщо трошки ближче підібратись до осягнення іманентної природи архетипу, можна зрозуміти, що архетипи – це, перш за все, свідчення готовності людини до культурної діяльності, як діяльності не заради себе, а заради спільноти, роду. Тому проблема архетипів тісно сполучена з проблемою психології свідомості та теорією установки, котра, в свою чергу веде до феномену людських потреб, з їх розподілом на особистісні та соціальні, матеріальні та духовні і таке інше.

Архетипові установки, що породжують необхідні генералізовані ідеальні або духовні потреби людей, є головним психічним устроєм, психологічним знаряддям подолання вказаних труднощів. Тому

важливим є вивчення підсвідомого та позасвідомого як суттєвої частини людської свідомості, що не лише існує у ній, а й визначає її семантичні можливості, її «смыслову побудову» (Л. Виготський).

Виділяючи поняття первосмислів, співбуття та екзистенціалів – почуттєвого проступання буття, М. Северинова відкриває опорні моменти процесу народження архетипів. З них екзистенціали, в їх розумінні М. Хайдеггером, як можливість людини мати у своєму розпорядженні Буття, постають необхідним наслідком виникнення первосмислів та співбуття. Зв'язок даних понять дозволяє припускати, що архетипи виникають з колективного досвіду усвідомлення та відображення (закарбування) первосмислів, з їх подальшою проекцією у співбутті; екзистенціали вказують на індивідуально-особистісний досвід переживання співбуття.

Отже, проблема екзистенціалів тісно пов'язана з проблемою часу саме як співбуття та чинника пробудження суб'єктивної культурної свідомості. Залучення питання про екзистенціали є надзвичайно важливим кроком до виявлення психологічної природи архетипів; з іншого боку – це відкриття важливої перспективи культурологічних розвідок психологічних установок культурної свідомості.

Наприкінці дослідження М. Северинова звертається до екзистенціалу «турботи» як до такого, що найяскравіше свідчить про часову зумовленість архетипових рис людської свідомості, про особливі стосунки людини з часом – усвідомлення як часової безмежності, так і тимчасовості, плинності людського життя. Головний сенс цього дискурсивного ходу в тому, що він дозволяє стверджувати: усі надані архетиповими потребами почуття, переживання, екзистенціали, смисли є позитивними, навіть коли пов'язані з найскладнішими, найгіршими ситуаціями людського життя, а самі архетипи – це та постійна допомога, яку отримує окрема людська істота від родової приналежності, це вдячність індивіду від роду, що отримує безсмертя завдяки сукупному досвіду життя окремих, обмежених у термінах свого життєвого існування, людей. Доречно пригадати, що саме у якості екзистенціалу Турбота, разом з Провиною, Скрутою та Нестачею, приходить до Фауста у поемі Й. Гете у вигляді сивої стариці, примушуючи його розмірковувати про тасмні сили людської пам'яті.

Відтак, розібравшись у цілому, які провідні тенденції пов'язані з розглядом категорії архетипу, звернемось до іншого предметного аспекту дослідження. Він пов'язаний з аналітичним представлення матеріалу пісенної творчості В. Івасюка, яке дозволяє визначати ступінь та напрям залучення ним універсальї культури, їх семантичних контекстів; ставити питання про своєрідність смислоутворення – відтворення культурних смислів образному змісті поезії та музики; нарешті, визначати головні екзистенціальні показники художньої свідомості В. Івасюка.

Але, передусім, ще раз відзначимо, що серед екзистенціалів, які спрямовують творчу свідомість, організаційно провідною є *воля*; саме вона виявляє людську індивідуальність та її особистісне призначення.

Тому, за В. Ключевським, до предметної сфери історичного знання потрапляють розуміння, розум, воля, як суто людські властивості, що набувають узагальнюючого – загальноісторичного – значення та зумовлюють ті процеси спілкування та передачі накопиченого досвіду, у яких закарбовується особлива творча енергія історичного – тобто усупільненого – руху у часі. «Об'єктивність» історичного процесу обертається, таким чином, визнанням рушійної сили суб'єктів історії, а також – суб'єктивної людської свідомості. В. Ключевський дивовижним чином передбачає теорію пасіонарності Л. Гумільова, котрий вважав наявність особливого роду енергії (пасіонарності) причиною етногенезу та змін у етнічному розвитку людства. Але головним у концепції Ключевського видається те, що він, по-перше, доводить, що поза людиною історичне знання не існує та не є потрібним; по-друге, поряд зі знанням історії пропонує її *розуміння*, а це відкриває необхідність вивчення психологічного змісту історичних людських феноменів, наближення до значних людських особистостей – їх портретування; по-третє – розширює уявлення про фактографічну основу історичного пізнання, дозволяє вводити до неї *артефакти* – предметні свідоцтва творчої історично-рушійної енергії людини, у зв'язку з чим не лише словесні, а й інші знакові пам'ятники минулого та теперішнього можуть претендувати на роль «історичних свідків», умовних історичних текстів [5].

Такими свідками є тексти пісень, створюваних В. Івасюком, причому окремий інтерес викликають ті твори, стосовно яких Івасюк виступав відразу у трьох іпостасях: як поет, як композитор та як співак, який найкраще розуміє усі необхідні якості виконавської форми у складній сфері масової, але не стільки розважальної, скільки виховної та просвітницької, музично-творчої діяльності. На основі їх аналітичного вивчення можна зазначити, що в пісенному мистецтві Івасюка показовими є три групи смислових координат, свого роду «семантичних сюжетів», що поєднують архетипові передумови та екзистенціальні реалізації композиційного розгортання твору.

Це, перш за все, дихотомія архетипу мандрівника (по рідній землі, по душах, по зірках) – екзистенціала свободи (як вільного часу, як звільненої від негативних почуттів свідомості, як свята творчості), що особливо виразно відбивається у піснях «Кораблі, кораблі», «Мандрівний музика». Так у першій пісні знаходимо наступні рядки:

*Як почую твій голос в своїх думках,  
Моє серце в небо лине, наче срібний птах,  
І несе мене у південний край,  
Де пливуть в імлі білі кораблі.*

*Привіт дорогам в ріднім краю  
Йй небу, що кличе нас в зореліт,  
Шелесту лісу, шепоту моря,  
Людям і птахам — щирий привіт.*

Творчим маніфестом виступає текст «Мандрівного музики»:

*Я – мандрівний музика, друзі,  
Славлю кохання, сонце, весну.  
І чи я в щасті, і чи я в тузі,  
З струн моїх лине спів вдалину.*

Разом з цим, висувається орфеїчний архетип, взагалі інтенція міфологізації зв'язків з життям, зі світом, але це нова авторська інтенція, що висуває екзистенціал музичності – музичної гармонізації сприйняття й ставлення. Знаменитий «Водограй» надає саме такого поєднання:

*Ми зайдемо в чисту воду біля водограю  
І попросим його щиро — хай він нам заграє...  
Ой водо-водограй, грай для нас грай.  
Танок свій жвавий ти не зупиняй.  
За красну пісню на всі голоси  
Що хочеш, водограю, попроси.  
Струни дає тобі кожна весна,  
Дзвінкість дарує їм осінь ясна.  
А ми зіграєм на струнах твоїх,  
Хай розіллють вони радісний сміх.*

Архетип світла, тобто відсутності темряви, віддзеркалюється в екзистенціально поглибленому почутті радості, в оптимістично налаштованій «гаммі» образів – настроїв в піснях «Елегія для Галі», «Мила моя», «Фантазія травневих ночей». Так, в першій з названих пісень лунають наступні слова, що створюють враження відкритого світлого простору:

*Як сріблом блиснуть сивії роси,  
Пройдем з тобою нашими стежками...  
Хай вітер наші дні в полях розносить,  
Хай він летить, мов птах, за нами.  
А перед нами цвіту біле море,  
А ми, як кораблі або лелеки...  
І нам спішити треба в даль прозору,  
У світлий шлях далекий.*

«Я піду в далекі гори» («Мила моя») та «Фантазія травневих ночей» стають прославленням зіркової радості любові – не лише до коханої жінки, а й до рідної землі, до краси всесвіту:

*Я несу в очах до тебе  
Весь блакитний світ.  
У ночі травневі наснилась мені  
Моя добра зірка,  
І світ весь засяяв, і стало в душі  
Так радісно, так зірно.  
Здається, ввійшов в мої дні весняні  
Бентежний неспокій.  
І всюди святково на рідній землі  
Дзвенять мої кроки.*

Наукова новизна зумовлюється запровадженнями екзистенціальних критеріїв вивчення творчості В. Івасюка, відкриттям особистісних чинників його музично-поетичного дарування, розвитком категорії екзистенціалу у контексті мистецтвознавчого аналізу.

Висновки. Таким чином, виправданим є висновок, що поетичні образи, створювані В. Івасюком, слугують основою його музичною уяви, дозволяють йому знаходити ритмоінтонаційну форму, що є втіленням цілісного художнього переживання, саме тому, що мають широку смислову основу, пов'язані з архетиповими уявленнями, притаманними народній колективній свідомості, свідчать про її історичну глибину та життєстверджуючу спрямованість.

Обрані автором лексичні звороти, окремі слова свідчать про прагнення не лише узагальнити стани власної свідомості, а й знайти їх паралелі у зовнішньому світі, більш за все – в природному (прийом, що є показовим для фольклорних пісенних жанрів). Але В. Івасюк не відображує існуюче, а, даючи свободу уяві і художньо-образній волі, створює особливий умовно-зовнішній світ – не такий, яким він є в дійсності, а той, яким він повинен ставати. Таким чином, у співбутті з новою мистецькою реальністю здійснюються авторські екзистенціали В. Івасюка.

### *Література*

1. Володимир Івасюк. Життя – як пісня: спогади та есе. [упоряд. Парасковія Нечаєва]. Чернівці: Букрек, 2003. – 216 с.
2. Гайденок П. Екзистенціал. – Електронний ресурс: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_philosophy/](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/)
3. Кадцын Л. М. Массовое музыкальное искусство XX столетия: эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи. Екатеринбург: РГППУ, 2006. – 422 с.
4. Кирилівська Т. Романсова основа його пісень // Володимир Івасюк. Життя – як пісня: спогади та есе / [упоряд. Парасковія Нечаєва]. Чернівці, 2003. – С. 80–123.
5. Ключевский В. Лекции по русской истории // Собрание сочинений в 8-ми тт. Т.1. М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1956. – 328 с.
6. Колубаєв О. Л. Галицька популярна пісня в процесі еволюції регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва: автореф. дис.... канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – муз. мистецтво. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2014. – 20 с.
7. Маришчак В. На вершинах естрадної пісні // Володимир Івасюк. Життя – як пісня: спогади та есе. [упоряд. Парасковія Нечаєва]. Чернівці, 2003. – С. 41–79.
8. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. ... канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – муз. мистецтво. Харків, 2017. – 203 с.
9. Северинова М. Архетипи в культурі у проєкції на творчість сучасних українських композиторів: дис.... докт мистецтвознавства; спец: 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2013. – 415 с.
10. Фромм Э. Человек для самого себя. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2010. 350 с..
11. Хайдеггер М. Бытие и время. Пер. с нем В. Библихина. Харьков: «Фолио», 2003. – 503 с.
12. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. М.: Республика, 1993.– 447 с. (Мыслители XX в.)

### *References*

1. Volodymyr Ivasyuk. Life is like a song: memories and essays (2003). Paraskovia Nechaeva (Ed.). Chernivtsi: Bukrek [in Ukrainian].
2. Gaidenko, P. (2017). The Existential. Retrieved from: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_philosophy/](https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/) [in Russian].
3. Kadtsyn, L. (2006). Mass musical art of the XX century: variety, jazz, bards and rock in their relationship. Ekaterinburg: RGPPU [in Russian].
4. Kirilovska, T. (2003). Romance based on his songs. Volodymyr Ivasyuk. Life is like a song: memories and essays, 80–123. Chernivtsi [in Ukrainian].
5. Klyuchevsky, V. (1956). Lectures on Russian History. Collected Works in 8 vols. T.1. Moscow: Gos. publishing house. lit.-ry [in Russian].
6. Kolubayev, O. (2014). Galitskaya popular song in the process of evolution of the regional tradition of variety music art. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].
7. Marishchak, V. (2003). At the top of the pop song. Life is like a song: memories and essays, 41–79. Chernivtsi [in Ukrainian].
8. Ryabukha, T. (2017). Origins and Intonational Components of Ukrainian Songbook. . Candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
9. Severinova, M. (2013). Archetypes in culture in the projection of creativity of contemporary Ukrainian composers. Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
10. Fromm, E. (2010). Man for himself. Moscow: ACT: ACT MOSCOW [in Russian].
11. Heidegger, M. (2003). Being and time. Trans. V. Bibikhin. Kharkov: Folio [in Russian].
12. Heidegger, M. (1993). Time and Being: Articles and speeches. M.: Republic [in Russian].

*Енджі Пань Хунь,  
аспірант Львівської національної  
музичної академії імені М. В. Лисенка  
ngpanhon@ukr.net*

## ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ДРУГОГО ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ БОГДАНИ ФРОЛЯК

**Мета роботи.** Дослідження пов'язане з вивченням жанрово-стильових особливостей одного із новостворених зразків жанру концерту для фортепіано з оркестром в сучасній українській музиці – Другого фортепіанного концерту Богдани Фроляк (2012), відомого львівського композитора, цьогорічного лауреата премії ім. Т.Г. Шевченка (2017). **Методологія** дослідження полягає в застосуванні порівняльно-історичного методу та методу теоретичного аналізу музичного твору. Зазначений теоретичний підхід дозволяє визначити місце цього твору композиторки в системі жанрових моделей фортепіанного концерту в сучасній українській музиці, суголосне основним тенденціям розвитку цього жанру у світовій музичній культурі. **Наукова новизна** роботи полягає у вперше здійсненому доведенні специфіки трактування одночастинної форми аналізованого концерту, виявленні кількох можливих варіантів його поділу на розділи, визначенні принципів взаємодії соліста з оркестром, загальній характеристиці музичної поетики, що сукупно формують змістовну концепцію твору. **Висновки.** Вивчення жанрово-стильових особливостей і музичної мови Другого фортепіанного концерту Б. Фроляк засвідчує, що цей твір самобутньо перевтілює жанровий інваріант класичного сольного інструментального концерту, редукований до масштабів однієї частини. За глибиною змістовної концепції він належить до жанрового різновиду концерту-симфонії. Його музична мова, де поєдналися неоромантичні та необарокові риси індивідуального стилю автора, органічно наслідує досвід, нагромаджений попередніми поколіннями композиторів, та синтезує ознаки, що вказують на ті чи інші жанрові та стильові джерела.

**Ключові слова:** сучасна українська музика, концерт для фортепіано з оркестром, одночастинна концертна форма, жанрово-стильова специфіка, музична мова, сольна партія, сольна каденція.

*Енджі Пань Хунь, аспірант кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії  
ім. Н.В. Лисенко*

### Жанрово-стилевые особенности Второго фортепианного концерта Богданы Фроляк

**Цель работы.** Исследование посвящено изучению жанрово-стилевых особенностей одного из новосозданных образцов жанра концерта для фортепиано с оркестром в современной украинской музыке – Второго фортепианного концерта Богданы Фроляк (2012), известного львовского композитора, лауреата премии им. Т.Г. Шевченко (2017). **Методология** исследования состоит в применении сравнительно-исторического метода, а также метода теоретического анализа музыкального произведения. Обозначенный теоретический подход позволяет определить место рассматриваемого произведения в системе жанровых моделей фортепианного концерта в современной украинской музыке, отвечающее основным тенденциям развития этого жанра в мировой музыкальной культуре. **Научная новизна** исследования состоит во впервые осуществленном обосновании специфики трактовки одночастной формы анализированного концерта, выявлении нескольких возможных вариантов его деления на разделы, определении принципов взаимодействия солиста с оркестром, анализе музыкальной поэтики, формирующих совокупно содержательную концепцию произведения. **Выводы.** Изучение жанрово-стилевых особенностей и музыкального языка Второго фортепианного концерта Б. Фроляк свидетельствует о том, что это произведение самобытно репервоплощает жанровый инвариант классического сольного инструментального концерта, редуцированный к масштабам одной части. По глубине содержательной концепции он принадлежит к жанровой разновидности концерта-симфонии. Его музыкальный язык, соединивший неоромантические и необарочные черты индивидуального стиля автора, органически наследует опыт, накопленный предыдущими поколениями композиторов, и органически синтезирует признаки, указывающие на те либо иные жанровые и стилиевые истоки.

**Ключевые слова:** современная украинская музыка, концерт для фортепиано с оркестром, одночастная концертная форма, жанрово-стилевая специфика, сольная партия, сольная каденция.

*Andji Pan Khun, postgraduate of the Department of Music Theory, Lviv National Musical Academy named after Mykola Lysenko*

### Genre and style unique features of Bogdan Frolyak's second piano concerto

**Purpose of Research.** The research is related to the genre and style special aspects of one of the newly created samples of the concert for piano with orchestra genre in contemporary Ukrainian music – Bogdana Frolyak's Second Piano Concert (2012), a famous Lviv composer, this year's winner of The Award of Taras Shevchenko (2017).

**Methodology.** The research methodology is based on using the comparative-historical method and theoretical analysis of the musical work. The above theoretical approach allows determining the place of the analyzed work in the system of other genre models of the piano concert in contemporary Ukrainian music, which is consistent with the main development tendencies of this genre in the world musical culture. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is the first demonstration of interpretation specificity for the single-part form of the analyzed concert, identifying several possible options of its division into sections, determining the principles of interaction between the soloist and orchestra, analysis of musical poetics, which makes up the content concept of the work. **Conclusions.** The research of the genre and style features and musical language of Bogdana Frolyak's Second Piano Concert shows that this work reincorporates essentially the genre invariant of the classical instrumental concert solo reduced to the scales of a single part. In terms of content concept depth it belongs to the genre variety of the concert-symphony. Its musical language, which combines the neo-romantic and neo-baroque features of the author's individual style, inherits seamlessly the experience accumulated by previous generations of composers, and synthesizes smoothly the signs indicating various genre and style sources.

**Key words:** modern Ukrainian music, concerto for piano and orchestra, single-frequency concert form, genre and style unique features, musical language, solo part, solo cadenza.

Актуальність теми. Творчість українських композиторів на сучасному етапі позначена інтенсивністю та жанровим різноманіттям. Надзвичайно плідним є звернення до жанру фортепіанного концерту. З появою нових цікавих творів музикознавці працюють не так інтенсивно, як композитори, внаслідок чого ці твори залишаються не вивченими. Так сталося і з Другим концертом для фортепіано відомого львівського композитора [3], цьогорічного лауреата Шевченківської премії Богдани Фроляк (нар. 1965). Прем'єра твору відбулася у м. Люблін (Польща) у 2012 році на Міжнародному форумі музики Вітольда Лютославського, проте вичерпного музикознавчого осмислення він дотепер не отримав. Вказана обставина й актуалізує наше звернення до розгорнутого аналізу музичної драматургії Концерту у цій розвідці.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вивченню жанру фортепіанного концерту, зокрема українського, присвячено чимало літератури. На пострадянському просторі різні аспекти його вивчення ставились у працях Л. Раабена, І. Кузнецова, Г. Орлова, М. Тараканова, Д. Дятлова та інших. В українському музикознавстві вивчення жанру фортепіанного концерту представлене працями радянського періоду В. Тимофєєва, В. Клина, Г. Блажкевич, М. Суторихіної; серед праць останніх десятиліть привертають увагу статті С. Салдан, О. Рапіти, Н. Вакули присвячені вивченню фортепіанних концертів у творчості львівських композиторів 1950–2000-х років. Та особливо слід відзначити ґрунтовне дисертаційне дослідження О. Пономаренко [5], у якому вивчаються основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 1980-1990-х років.

Що ж стосується розвитку жанру українського фортепіанного концерту 2010-х років, то він є недостатньо вивченим. Дана обставина і спонукала автора статті вперше звернутися до натхненного музично-поетичного світу аналізованого концерту свого педагога з композиції Б. Фроляк [1].

Мета статті полягає у визначенні жанрово-стильових особливостей Другого фортепіанного концерту та вивченні специфіки його музичної мови.

Виклад основного матеріалу. Другий концерт для фортепіано з оркестром Богдани Фроляк написаний у 2012 році і присвячений його першому виконавцю – відомому українському піаністу Йозефу Ерміню. На протигагу до камерного Першого, побудованого за сюїтним принципом, Другий – це концерт-симфонія, в якій автор створила оригінальну форму втілення музичних ідей.

Концерт написаний як одночастинний, у розгортанні музичної тканини можна виявити п'ять контрастних розділів (ц. 1, 3, 7, 12, 19). Усі вони є різними за масштабами, структурно-тематичною організацією матеріалу та темповими рішеннями. Також можна спостерегти множинність варіантів об'єднання цих розділів у більші структурні побудови.

По-перше, структура Концерту підлягає поділу на дві приблизно однакові за обсягом частини, тому весь твір можна інтерпретувати як двочастинний цикл із кодою, де першою частиною стає *Allegro*, другою – *Adagio* (від ц. 12), функцію коди виконує друга каденція соліста (від ц. 19) і коротке заключне *tutti*.

По-друге, порівнюючи драматургію Концерту з традиційним сонатно-симфонічним циклом, можна провести аналогію з його ранньокласичною тричастинною моделлю. У такому випадку першою частиною стає *Allegro*, другою – *Adagio*, фіналом – *Cadenza, Allegro*.

По-третє, в одночастинній композиції Концерту присутні ознаки сонатної форми перших частин сонатно-симфонічних та концертних циклів. У драматургії першого розділу (*Allegro*) можна виділити чотири контрастні епізоди, позначені характеристиками головної, сполучної, побічної та заключної тем. Їхні інтонаційні елементи також присутні у другій каденції та заключному *tutti*.

Відповідно можна говорити про експозиційність та репризність цих побудов, у той час як серединний розділ (*Adagio*) виконує функцію епізоду в розробці [1].

Від жанру сольного інструментального концерту цей твір успадкував дві каденції соліста (ц. 3, 19), кожна з них виконує важливе драматургічне навантаження. Саме в каденціях відбуваються переходи-зв'язки між розділами [1; 7].

Поєднання ознак усіх наявних варіантів структурно-тематичної диференціації одночастинної форми Концерту на розділи надає композиційно-драматургічній організації твору індивідуальних рис. Ознаки сонатності найвідчутніші в послідовності початкових побудов, сукупність яких утворює структуру на зразок експозиції сонатної форми. Розділ *Adagio* вже сприймається не як епізод у розробці, а як повільна частина, ліричний центр сонатно-симфонічного циклу. Заклучне *Allegro*, що включає і каденцію соліста, і оркестрове *tutti*, не може претендувати на статус самостійного розділу або частини ні в сонатній формі, ні в циклі, будучи коротким підсумком-кодою, де відбувається повернення до початкових музичних образів. У драматургічно важливих ділянках форми знаходяться каденції соліста.

Переходячи до аналізу окремих побудов Концерту, щоб на його основі зробити загальний висновок про композиційно-драматургічні особливості, жанрово-стильову специфіку та індивідуальність змістовної концепції цього твору, наперед зазначимо, що ми будемо користуватися термінами, загальноприйнятими для характеристики сонатної форми; однак їхнє використання є досить умовним, оскільки сама ця форма представлена у контурному вигляді.

Початок Концерту складає таке враження, неначе музиканти пропустили перші такти й почали грати десь із середини. Оркестрового вступу тут немає – виклад матеріалу починається прямо з поєднання фортепіано та оркестру. Музичний виклад одразу ж починається на високій точці емоційного напруження і більше нагадує розробкові побудови, ніж початкові проведення. Замість очікуваної теми, у швидкому темпі на динаміці *ff* несподівано вторгається щось зловісно-моторне, різке і доволі загрозливе. Ця побудова, в якій фортепіанна партія заснована на ламаних пасажах крізь усю клавіатуру, виявляється вступом до теми головної партії (ц. 1), що продовжує намічену образність. Зазвичай, соліст не бере участі у вступних побудовах сольних інструментальних концертів, тому за інерцією сприйняття ми не можемо одразу правильно визначити функцію матеріалу, яким розпочинається Концерт. Тут превалюють настрої сум'яття й хаосу, а ламаний абрис лінії фортепіанної партії сприймається як єдине ціле з оркестровим звучанням. Активна, стрімка й загрозливо-енергійна тема вступу до головної партії на початку *Allegro* надалі здобуває важливе драматургічне значення, оскільки з її тематичного ядра надалі виростають абсолютно різні за образно-емоційним змістом головна, сполучна й побічна теми.

«Виламаний» абрис лінійної фортепіанної партії, що сприймається як єдине ціле з оркестровим звучанням, починається з *сі-бемоля*, а завершується звуком *мі*. Ця арка вже у вступі створює тритон (*мі – сі бемоль*), який стає лейтінтервалом наступної теми.

Тема головної партії (ц. 1) виростає з інтонаційних реплік вступу, однак має іншу жанрову основу та фактурний виклад. У цій темі відтворюються дзвонові звучання; вона має акордову фактуру, а її уривчастий, постійно мінливий ритмічний малюнок створює відчуття тривоги. Відтворена у цій темі набатна дзвонівість асоціюється з фортепіанними темами С. Рахманінова, в тому числі з темами з його фортепіанних концертів (наприклад, головна тема з I частини Другого концерту в кульмінації).

Тривожному набату соліста контрастує тема, що викладена в оркестрових голосах. Це кантілена оповідного характеру, із розспіваними широкоінтервальними інтонаціями. В цьому діалозі оркестру й соліста відчутно безконечна множинність відтінків: трагізм, безвихідь страждання, боротьба людини з долею. Це відчуття підсилюється в заключному епізоді головної партії, в якому поєднано обидва елементи теми. Монолітні «дзвонові» акорди тепер нагадують передзвін завдяки ритмічному оформленню тем (дві шістнадцяті – вісімка).

Досягнувши кульмінаційного апогею, звучання раптово обривається: починається каденція соліста (ц. 3). Вона ніби «договорює» за перервану головну тему і виростає з неї інтонаційно. В драматургії сонатної експозиції ця каденція виконує роль сполучної теми. Зазвичай, сольна фортепіанна каденція має розвивати інтонації головної теми у віртуозному ключі, однак в за особливостями фортепіанного викладу ця каденція більше нагадує повільні етюди Ф. Шопена, у яких перед виконавцем постають інші завдання, наприклад, провести кожну мелодичну лінію і дотримати їхнього контрапунктичного поєднання. Шопенівська лінійність голосів фортепіанної фактури є однією з ознак цієї каденції. Надзвичайно експресивна на початку, вона, поступово «спускаючись» у



все нижчі реєстри, втрачає емоційну і динамічну напругу, затихає й «заспокоюється». Цей фортепіанний монолог відкриває нам особистий внутрішній світ Героя. Тому драматургічне значення першої каденції соліста є важливішим, ніж композиційна роль цієї побудови у загальній структурі сонатної експозиції, що підкреслює умовність пропонованого поділу.

Побічна партія виростає з початкового інтонаційного ядра твору, однак своїм спокійним характером вона різко контрастує з образно-емоційною сферою головної теми. Контраст є багаторівневим і виявляється за архітектоничними, фактурними, динамічними, тембральними, темпоритмічними показниками. Структурно вона складається з двох тем, які по чергово проходять у партії фортепіано та в оркестрі.

Початок побічної партії – умиротворений за характером і неначе продовжує образність сполучної теми. Вступна і «дзвонова» теми тут дуже змінені. Легка й прозора фактура, з чітко виділеними лініями теми (у соліста) і супроводу (струнна група оркестру) доповнені інтонаціями і гармоніями, що нагадують нам скрябінські «теми томління» (наприклад, початок Четвертої фортепіанної сонати О. Скрябіна та ін.). Застосування крайніх реєстрів інструмента створює враження «безкінечної» просторової перспективи.

Мелодія, що починається в середньому реєстрі на динаміці *p*, динамічно й фактурно «здіймається» до експресивної, емоційно насиченої кульмінації, а згодом та само поступово «спадає», все більше затихаючи і застигаючи, наповнюючись безвихідністю і приреченістю.

Оркестрова тема, навпаки, вступає відразу «на гребені кульмінації» – вона глибоко експресивна, трагедійна. Однак її другий елемент більш спокійний, світлий за колоритом. У ньому зникають гострі дисонансні звучання, панують імпресіоністичні гармонії, з'являються переливи пасажів у партії арфи і поспівки флейт.

Після такого заспокійливого настрою, різко й несподівано, як всюдисуща стихія Зла, вривається заключна тема. Грізно-унісонна, гротескного характеру, вона сприймається як персоніфікація образу злих сил. Невблаганний рух стакатних акордів, терпкі гармонії, пронизливі співзвуччя накладань квартових інтервалів, синкопований ритм – все це створює дивовижний, гротескний образ схидного й отруйного глумління злих сил, персоніфікацією яких є заключна тема.

Другий елемент теми – стрімкі унісонні пасажі шістнадцятих – створюють атмосферу сум'яття Героя. Це втілення справжньої паніки перед грізною небезпекою, бездушним невблаганним злом, що несе загибель усьому живому. На гребені кульмінації в заключну тему раптом вривається відгомін «дзвонової» теми. Але вона спотворена специфічним квартовим звучанням акордів і виникає лише як миттєва ремінісценція, перекидаючи своєрідну арку до початку експозиційного розділу.

Багатоелементна заключна тема триває доволі довго і має повторення початкового «токатного» матеріалу (ц. 11). Виникає враження, що зараз вона цілком або зі змінами прозвучить ще один раз. Але це лише ілюзія, бо повторно викладається тільки початковий матеріал теми. Швидко сягнувши зловісної кульмінації, виклад переривається, надалі змінюючись на початку наступного розділу Концерту цілком іншими настроями.

*Adagio*, як ліричний центр усього твору, сповнене абсолютного спокою: тут панує Любов. Нескінченні переливи фортепіанних та оркестрових фраз створюють враження безконечності, абсолютної краси, ідеальної досконалості.

Тематизм *Adagio* має витоками оркестровий виклад головної теми, з його широким фразуванням, рівномірним рухом і барвистими гармоніями. Групетто, вплетене в мелодичну лінію (т. 262), на мить створює алюзію на барокову арію, раптом переносячи слухача зі світу неоромантичної стилістики в класичну добу.

Упродовж майже всього *Adagio* соліста супроводжують виключно інструменти струнної групи, до яких згодом долучаються дерев'яні духові. Як і соліст, усі вони грають на динаміці *p*. Від ц. 17 підключаються інші інструменти оркестру. «Полегшене» оркестрування створює відчуття надзвичайної прозорості. Тема починається з вершини-джерела, повільно рухаючись униз і вгору звуками діатонічної гами. Вона звучить просто і надзвичайно виразно, зворушливо.

Після доволі тривалого звучання *Adagio*, коли слухач уже починає очікувати його завершення, музика плавно переходить у другу фортепіанну каденцію, в якій відбувається ще одне, тепер уже останнє раптове переключення на іншу образно-емоційну сферу.

Друга каденція соліста докорінно відрізняється від першої. Якщо перша слугувала сполучною ланкою, переходом від головної партії до побічної і мала відповідне інтонаційно-драматургічне оформлення, то друга каденція є своєрідним підсумком: у тематичному плані – всього Концерту, в

концептуальному – життя Людини. У ній присутні й узагальнені інтонаційні елементи всіх попередніх фортепіанних тем Концерту: теми з другого розділу, головної партії, заключної й побічної.

Коротке і надзвичайно динамічне *Allegro* завершує Концерт перемогою злих сил. Повертається заключна тема з експозиції, однак вона дещо різниться від свого експозиційного варіанта. Автор ще більше загострює її образні характеристики, переносить тему в низький регістр, додаючи форшлаги і *glissando*. Скорочений виклад і підсумковий характер матеріалу наділяє заключне *Allegro* драматургічними ознаками коди.

Отже, в аналізованому Концерті жанровий інваріант концертного циклу представлений у редукованому вигляді: класична тричастинна модель під впливом індивідуальної образно-змістовної концепції перетворюється на одночастинну модель циклу, в якій у той чи інший спосіб представлені усі частини циклу, підкреслено їхні драматургічні функції. Від першої частини є експозиція сонатної форми, з усіма необхідними темами-партіями та зав'язкою конфлікту-драми, від другої частини – розгорнуте *Adagio*, як ліричний центр усього Концерту. Найменше представлений фінал: від нього залишилась, фактично, тільки каденція і кода, проте підсумкові функції цього матеріалу виявлено надзвичайно чітко й рельєфно. Поєднання у зведеному до однієї частини Концерті ознак кожної з трьох частин жанрового інваріанту сольного інструментального концерту відбувається на зразок поліфонічної стрети: одна частина, не завершуючись, змінюється на іншу.

Відмітними ознаками формотворення Концерту є поступові переходи між побудовами та раптові вторгнення нового матеріалу. Вони підкреслюють зв'язок між матеріалом, що має спільну образність, а раптові вторгнення підсилюють контраст між різнорідним тематичним матеріалом, що уособлює контрастні, інколи прямо протилежні образно-емоційні сфери.

Від жанру сольного інструментального концерту в даному творі наявні дві каденції соліста. Перша з них розташована у сонатному *Allegro*, тоді як друга представляє фінал. У класичному фортепіанному концерті сольні каденції знаходилися в обох цих частинах, тож вказана ознака є репрезентантом класичної моделі циклу. Уміщені в редуковані композиційні розділи, вони втрачають початкове концертно-віртуозне значення і наділяються образно-змістовними ознаками. У кожній з двох сольних каденцій відбувається перехід до іншої образності (у першій – у межах однієї частини, у другій – між частинами), і саме в цьому полягає їх композиційно-драматургічна роль.

Ознаки Концерту-симфонії виявляються, передусім, у змістовній концепції твору. Драматичні колізії розгортаються навколо боротьби Добра і Зла, що завершується перемогою останнього. Індивідуальною формою втілення музичних ідей стає *стретно-редукований концертний цикл*, а засобами втілення концепції – індивідуальна музична мова.

У тематизмі Концерту можна виявити алюзії на різноманітні жанрово-стильові джерела:

1) посеред *жанрових* витоків вкажемо на прелюдійність фортепіанної партії у вступній побудові, з якої відкривається Концерт, набатну дзвоновість головної теми, токатність заключної теми і кантилену середньої частини (*Adagio*);

2) у сфері *стильових* алюзій зазначимо лінеарність голосоведіння у першій каденції, що походить від фактури та манери викладу повільних шопенівських етюдів, мелоінтонацій та гармонії скрябінських тем томління у побічній партії, прокоф'євську токатну ударність заключної теми [4], імпресіоністичну прозорість фактури в *Adagio* та ін.

Сукупність цих ознак, у поєднанні з індивідуальною мовною манерою автора Концерту, в загальному плані створює неповторну музично-звукову палітру твору, а в конкретному прояві відіграє надзвичайно важливе значення в інтонаційній драматургії, у творенні образу Героя, показі ідеального світу, до якого він прагне, і зображення зловісної дійсності, що безжалісно руйнує усі сподівання.

Цікавим є застосований композитором принцип діалогу «соліст – оркестр». У ньому поєднано два типи: домінантно-сольний і паритетний [5, 6]. Перевага надається домінантно-сольному типу, що виявляється як під час сумісної гри, так і в каденціях соліста. При цьому кожен розділ концерту по-різному репрезентує цю взаємодію. Так, у головній темі соліст і оркестр спочатку «доповнюють» один одного, а згодом протиставляються; сполучна тема слугує фортепіанною каденцією; в побічній партії теми учасників діалогу звучать по чергово і знову рухаються в одновекторному напрямі у заключній подібно Першому фортепіанному концерту С. Прокоф'єва [2].

Висновки. Вивчення жанрово-стильових особливостей і музичної мови Другого фортепіанного концерту Богдани Фроляк переконує у тому, що цей твір є індивідуальним перевтіленням жанрового інваріанту класичного сольного інструментального концерту, редукованим до масштабів однієї частини, що за глибиною змістовної концепції належить до жанрового різновиду Концерту-симфонії [5]. Його музична мова, в якій поєдналися неоромантичні та необарокові риси

індивідуального стилю автора, органічно наслідуює досвід, нагромаджений попередніми поколіннями композиторів, та органічно синтезує ознаки, що вказують на ті чи інші жанрові та стильові джерела. У взаємодії соліста й оркестру відсутні яскраво виражені риси концертності [6, 83].

Перспективи подальшого дослідження теми полягають у необхідності вивчення значної кількості творів, написаних сучасними українськими композиторами 2000–2010-х років у жанрі концерту для фортепіано з оркестром, та виявленні спільних і відмінних тенденцій у розвитку цього жанру в творчості представників різних сучасних національних композиторських шкіл.

#### *Література*

1. Енджі П.Х. Трансформація жанрово-стильових особливостей фортепіанного концерту в творчості українських композиторів / Енджі Пань Хунь. Магістерська робота. – Львів, 2015. – 71 с.
2. Нью Н. Циклическая форма в Первом фортепианном концерте С. Прокофьева / Нью Нин // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти: зб. наук. ст. [ред.-упор. Шаповалова Л.В.]. – Харків: С.А.М., 2011. – Вип. 31. – С. 258-266.
3. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник / Антон Муха. – К.: Музична культура, 2004. – 352 с.
4. Пономаренко О. До питання про втілення принципу токатності в сучасних українських фортепіанних концертах / О. Пономаренко // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вип. 12. Історія музики в минулому і сучасності. – К., 2000. – С. 53-60.
5. Пономаренко О.Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80-90-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / О.Ю. Пономаренко; НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2003. – 21 с.
6. Уткин А. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке / Алексей Уткин // Стилевые тенденции в советской музыке 1960-70-х гг. – Ленинград: ЛГИТМК, 1979. – С. 63-84.
7. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке / Т.Чернова. – М.: Музыка, 1984. – 144 с.

#### *References*

1. Andji, P. Kh. (2015). Transformation of Genre and Style Unique Features of Piano Concert in the Creative Work of Ukrainian Composers. Master's Thesis. Lviv [in Ukrainian].
2. Niu, N. (2011). Cyclic Form in S. Prokofiev's First Piano Concert. Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedagogiky та teoriyi і praktyky osvity, Issue 31, 258-266 [in Russian].
3. Mukha, A. (2004). Composers of Ukraine and Ukrainian Diaspora. Reference-book. Kyiv: Muzychna kultura [in Ukrainian].
4. Ponomarenko, O. (2000). On the Issue of Toccata Principle Implementation in Contemporary Ukrainian Piano Concertos. Naukovyj visnyk NMAU im. P.I. Chajkovskogo, 12, 53-60 [in Ukrainian].
5. Ponomarenko, O. Yu. (2003). Basic Development Trends of Ukrainian Piano Concert in 80-90ies of XX Century. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
6. Utkin, A. (1979). Giving Concerts and Their Forms in Modern Instrumental Music. Stilievyye tendentsii v sovietskoj muzykie 1960-70-kh gg., 63-84 [in Russian].
7. Chiernova, T. (1984). Dramaturgy in Instrumental Music. Moscow: Muzyka [in Russian].

*Сахарчук Раїса Василівна,  
аспірант Інституту мистецтвознавства,  
фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського НАН України  
rayasaharchuk@ukrnet*

## ТРАДИЦІЯ МНОГОЛІТСТВУВАННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРІ

**Мета роботи.** Дослідити місце та особливості побутування традиції многолітствування в українському фольклорі. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні методів аналізу, синтезу, узагальнення та систематизації чисельного зібраного музичного та фольклорного матеріалів. **Наукова новизна** роботи полягає у визначенні місця та особливостей побутування давньої традиції многолітствування в українському фольклорі: народних думах, колядницькому віншуванні, вертепі та весільному обряді. **Висновки.** Побажання многоліття – це лаконічне та символічно наповнене вітання, що виступає концептуальним завершенням більшості святкувань. Ці характеристики сприяли широкій популяризації традиції в українському фольклорі та формуванню самодостатнього музичного жанру многоліття. Вивчення цього феномену дає змогу досягнути життєстверджуючу складову багатой скарбниці української музичної традиції.

**Ключові слова:** традиція многолітствування, многоліття, фольклор, думи, колядки, весільний обряд.

*Сахарчук Раїса Василівна, аспірант Інституту искусствоведения, фольклористики и этнологии  
им. М. Т. Рильского НАН Украины*

### Традиция многолетствования в украинском фольклоре

**Цель работы.** Исследовать место и особенности бытования традиции многолетствования в украинском фольклоре. **Методология** исследования заключается в применении методов анализа, синтеза, обобщения и систематизации многочисленного собранного музыкального и фольклорного материалов. **Научная новизна** работы заключается в определении места и особенностей бытования древней традиции многолетствования в украинском фольклоре: народных думах, колядничком поздравлении, вертепе и свадебном обряде. **Выводы.** Пожелание многолетия – это лаконичное и символически наполненное поздравление, которое является концептуальным завершением большинства торжеств. Эти характеристики способствовали широкой популяризации традиции в украинском фольклоре и формированию самодостаточного музыкального жанра многолетие. Изучение этого феномена позволяет постигнуть жизнеутверждающую составляющую богатой сокровищницы украинской музыкальной традиции.

**Ключевые слова:** традиция многолетствования, многолетие, фольклор, думы, колядки, свадебный обряд.

*Sakharchuk Raisa, postgraduate, Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology M.T. Rilsky NAS of  
Ukraine*

### The tradition of wishing many years of life in ukrainian folklore

**Purpose of Research.** The purpose of the article is to investigate the place and the peculiarities of the existence of the tradition of wishing many years of life in Ukrainian folklore. **Methodology.** The methodology of the research is to apply methods of analysis, synthesis, synthesis and systematization of numerical collected musical and folklore materials. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the work is to determine the place and peculiarities of the existence of the ancient tradition of wishing many years of life in Ukrainian folklore: folk dumas, caroling wishing, vertep and wedding ceremonies. **Conclusions.** The wish of many years is a concise and symbolically-filled congratulation, serving as the conceptual conclusion of most celebrations. These characteristics contributed to the wide popularization of the tradition in Ukrainian folklore and the formation of a self-sufficient musical genre Polychronion. The study of this phenomenon makes it possible to comprehend the life-affirming component of the rich treasury of the Ukrainian musical tradition.

**Key words:** tradition of wishing many years of life, polychronion, folklore, dumas, carols, wedding ceremony.

Актуальність теми дослідження. Скарбниця української культури обіймає багатство народнописаних традицій, звичаїв та обрядів, що віками формувались та функціонували на нашій землі. У результаті стрімкого руху прогресу та всеохоплюючого процесу глобалізації більшість з них відходять в небуття, тому потужна база науковців (фольклористів, мистецтвознавців, етнологів та культурологів) працює на ниві збереження кращих надбань української культури. Та існують традиції, які не стираються з народної пам'яті, а продовжують невпинно популяризуватися. Проникаючи в усі сфери сучасного духовного життя, вони доносять новітньому поколінню ментальні цінності нашої нації. Серед них, традиція многолітствування – усталена складова української культури, що несе побажання щасливого та довголітнього життя. Вітальна формула «*многії літа*» не лише широко побутує в усній святковій та

повсякденній практиці нашого народу, а й постає базовим елементом формування самодостатнього музичного жанру многоліття. Особливої популярності традиція набула в українському фольклорі.

Аналіз досліджень і публікацій. Оскільки в українському музикознавстві традиція многолітствування, як і сам жанр, ще не ставилися в центрі окремого наукового дослідження, тому детальне вивчення феномену вимагає опрацювання й осмислення різносторонньої джерельної бази, що включає історичні, богословські, фольклористичні та музикознавчі роботи. Перша ґрунтовна праця з вивчення многоліття як самодостатнього музичного жанру зроблена румунською дослідницею Ф. Герасім [18]. На основі аналізу історичних розвідок та чисельного музичного матеріалу (близько 200 зразків) дослідниця розглядає основні аспекти проблеми у контексті румунської музичної культури. В Україні многоліття лише фрагментарно згадуються в роботах по вивченню історії та жанрової системи церковної музики у дослідженнях відомих науковців П. Козицького, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновського, Л. Корній, Н. Герасимової-Персидської, О. Шевчук та ін. Усталеність та широта побутування традиції у церковній, народній та світській сферах, численні зібрані музичні зразки, відмінні за текстовою та мелодичною структурою, спонукають до подальшого вивчення цього унікального явища української музичної культури.

Мета статті – заглибитись в історію становлення та специфіку побутування традиції многолітствування в українському фольклорі, визначити місце та значення многоліть у ході зимових та родинних святкувань на основі зібраного фольклорного матеріалу.

Виклад основного матеріалу. На території України побутують десятки народних варіантів розспіву многоліть, що включені до репертуару провідних фольклорних колективів країни, таких як: «Древо», «Божичі», «Козацька хорезя», «Буття», «Крालиця», «Многая лета» та ін. У зв'язку з усталеністю побутування та широкою популярністю традиції важко ідентифікувати їх регіональну приналежність або авторство. Дуже часто многоліття залишалися поза увагою записувачів, фольклористів та етномузикологів, а тому в порівнянні з іншими жанрами пісенного фольклору, існує проблема браку музичних записів та транскрипцій. У більшості описів обрядів лише констатується, що виконувалось многоліття і не подається нотне розшифрування, що ускладнює процес музикознавчого дослідження проблеми.

Многолітствуванням для народу християнського та усіх слухаючих, завершувалось *виконання народних дум*, свідченням чого є виконавські записи кобзарів (О. Вересая, І. Романенка, Ф. Олексієва). Будучи унікальним зразком народнопісенного епосу, думи вже майже протягом двох століть були і залишаються в колі інтересів українських науковців (М. Лисенка, Ф. Колесси, К. Грушевської, Б. Кирдана, С. Грици та ін.). Найповніше на сьогодні видання народного епосу з мелодіями — це «Українські народні думи» (2007) упор. С. Грица. Тут серед 89 представлених зразків 27 містять зафіксоване завершальне многолітствування. Адже закінчення композицій не завжди записувалось, про що зазначав Ф. Колесса: «Переспівавши думу, кобзар звичайно додає ще наприкінці співане побажання для слухачів; та маємо також багато записів без такого закінчення; можливо, що деякі записувачі пропускали це стереотипне побажання тому, що воно у даного кобзаря повторюється при кожній його думі і не в'яжеться з її змістом» [12, 59]. Дослідник звертається до окремого розгляду проблеми формулювання закінчення народних дум, де подає типові завершальні рецитації з многолітствуванням, зокрема відомого кобзаря О. Вересая:

«Да услиши, Господи, у просьбах, у молитвах,  
Люду царському,  
Народу християнському  
І усім головам слухаючим  
На многая літі  
До конца віка!» (Буря на Чорному морі) [12, 59].

Тут же зустрічаємо й старіші записи дум, що містять завершальне многолітствування для козаків-запорожців як слухачів кобзарських рецитацій. Так приміром дума «Невільники» в записі П. Куліша має ось яке закінчення:

«Даруй, Боже, милости вашій  
І всьому війську запорозькому  
На многая літа» [12, 59].

Зрозуміло, що як і текст самих дум, так і завершальне многолітствування могло варіюватись в залежності від слухачької аудиторії, змісту самої думи та особливостей формулювання самого виконавця. Для прикладу наведемо ще один текст завершальної привітальної рецитації, де подібно церковному уставному многолітствуванню звучить побажання усім православним християнам:

«Даруй, Господи, миру царському,

Народу Християнському,  
Всім православним Християнам  
На многая літа!» (Дума про Марусю Богуславку) [11, 235].

Тут вкотре простежується паралель взаємозв'язку дум з окремими церковними жанрами. Многолітствування звучало на завершення підготовки народних співців, у зв'язку з чим М. Сумцов зазначав, що кобзарі проходили спеціальну трирічну науку, після якої відбувалося прийняття до співацького товариства, де на завершення «учень запрошує старців “на честь, на любовь, на рюмку горілки”», співають многая літа православним християнам і нищій братії, поминають живих і померших кобзарів-вчителів і кінчають усе випивкою» [15, 39].

Часто многолітствуванням завершується найяскравіше дійство зимових святкувань — *колядницьке віншування*. Щедрівки та колядки — одні з найдавніших жанрів народної творчості, що включають широке різноманіття музично-поетичного матеріалу. Маючи витоки ще з дохристиянських часів, вони неодноразово змінювались, але зберегли своє основне призначення святкового вшанування та побажання благополуччя усій родині, тому закономірно, що вони вміщують многолітствування. Враховуючи давню історію походження, колядки та щедрівки перегукуються з багатьма жанрами народної творчості. Наприклад, О. Дей відносить колядки до числа величальних пісень та зазначає про їх спорідненість з піснями-славами [9]. Про давні традиції вшанування київських князів та виконання пісень-слав згадують й сучасні російські дослідники: «Пісні-слави співали при зустрічах князя при поверненні з походу, при сходженні на княжий престол. Такі пісні-слави як наслідок були замінені многоліттями, заздравними чашами на честь князя, царя, патріарха і т.д.» [6, 33].

Ще одну паралель взаємозв'язку колядницьких віншувань та придворних величань простежив І. Свенціцький. Науковець зазначає, що побажання щастя господарям у колядках і щедрівках пов'язані з різдвяними величаннями по приписах церемоніалу візантійських імператорів [14, 13]. Адже подібні форми різдвяних привітань з многолітствуванням побутують й в інших країнах, що сформувались на теренах Візантії, наприклад, в Румунії: «Бувай газдо здоров, бувай газдине здорова, як гарна цвітка фіялка, на рік і на многі літа» [14, 105].

У наш час многолітствуванням завершуються більшість колядницьких віншувань. Побажання «многії літа» зазвичай міститься у завершальній вітальній частині колядки, яку часто називають *поколяддо*. Загалом побажання многоліття містить переважна кількість сучасних новорічних та різдвяних віншівок, кількість яких невинно зростає. Зібраний музичний матеріал включає колядки з многолітствуванням, записані на Львівщині, Івано-Франківщині, Закарпатті, Київщині, Чернівецьчині, Вінниччині. Завдяки відкритому інформаційному простору географія їх побутування невинно розширюється.

Зазвичай многоліття виконуються на завершення колядницького віншування, хоча зустрічаємо й виключення. Наприклад, репертуар хору «Гомін» включає многоліття «Создателю всього світа» записане на Житомирщині. У вказівках до запису зазначається, що таке многоліття на Овруччині є частиною традиційного різдвяного колядування і виконувалось після першої колядки про народження Христа. І тільки після цього вже можна було співати колядки окремо господарю, господині й господарській дитині.

Вітальну формулу «многії літа» вміщують щедрівки та колядки записані на Бойківщині І. Дем'яном («Посходімося та порадьмося») та «Ци дома й дома й господаренько»), що зберігаються в Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (АНФРФ ІМФЕ):

«А рік від року й на многі літа,  
На многі літа й, отже, довіка.  
Радуйся, земле: син нам ся божий народив.  
Зрадувалися йа всі святії: рожество!»  
(Зап. у 1979 р. в с. Довге ) [2, арк. 9].

Тут же знаходимо фрагмент запису колядницького віншування з нотною транскрипцією завершального многоліття, що розпочиналось з виконання колядки «Бог предвічний нам народився»:

«Далі один з колядників говорить: «Честь Богу, слава. От, чесний господарю, вінчуем вас з тими святими народженими! Дай же вам, Христе Боже, ті свята проводжати, других дочекати!

Що вам зичимо, той вінчуємо щастям, здоровльом, новим роком!  
Абисьте жили рік від року на многа літ!» [2, арк. 37].

Після цього гуртом співали многоліття:

Мно-га-я лі-та, лі-та, мно-га-я лі-та. Мно-га-я лі-та, лі-та, мно-га-я лі-та.

Сот-во-ри, Гос-по-ди, і да-руй-нам, Гос-по-ди, Мно-га-я лі-та!

(Записано в 1979 р. в с. Довге)

Прикрашає та збагачує різдвяні святкування *Вертеп* – веселе театральне дійство з піснями-колядками, жартами та короткими виставами, що поєднує у собі елементи релігійної християнської різдвяної драми, світської гри та усної народнопоетичної творчості. Здавна Вертепом називали театр, у якому вистави розігрувалися ляльками на паличках (маріонетками) у великій дерев'яній дво- або триповерховій скриньці, але в Україні був відомий ще так званий живий вертеп, в якому ролі дійових осіб виконували не ляльки, а люди.

Один з найдавніших описів сценічної постановки дійства П. Галагана, виданий у 1882 році під назвою «Малоруський «Вертеп» чи Різдвяна Вертепна драма». Побаження «многих літ» ми чуємо вже на початку дійства, де звучить відома колядка «Нова рада стала», що завершується словами:

«Просим тебе, Царю,  
Небесській Шапарю,  
Пошли Боже многа літа,  
Сему господарю» [7].

Ще одне многолітствування ми зустрічаємо вже у другій народній частині, а саме у зверненні до глядачів одного з персонажів вертепу Поляка:

«Ктурому до ногъ падамъ,  
Жичу здрувья и многа лята!» [7, 21].

Многолітствування знаходимо й в багатьох інших найдавніших описах вертепних дійств. Наприклад, в Славутському вертепі записаному ще 1897 р. етнографом-аматором В. Мошковим від О. Августиновича та вперше опублікованому у праці Є. Марковського. На завершення вертепу хазяїн дому виголошував: «Нашему вертепу на славу, а вамъ на многія літа», а хор у відповідь співав тричі многоліття, що зазначене у нотному додатку № 12 [13, 150]:

Мно-гі-я мно-гі-я, мно-гі-я лі-та, мно-гі-я лі-та.

Для порівняння у дослідженні Є. Марковського вміщено ще один пізніший варіант запису Славутського вертепу В. Пруса 1928 р., де на завершення виконувалось вже інше многоліття, але після нього ще виходив касир (міхоноша) і збирав за виставу гроші [13, 136]. Тут вже зазначається лише словесний текст многоліття: «Бог создатель всего света, в которому ми поем, хазяїну із хозяйкой многі літа, которому ми поюм. Многа лета, многа лета, многая лета» [13, 155].

Великою популярністю користувався вертеп на Закарпатті. Найповніше видання описів вертепного дійства регіону І. Хланти включає матеріали, що записані та опубліковані протягом ХХ століття. Переважна кількість їх завершується побажанням з многолітствуванням або безпосередньо співом многоліття. Наприклад, запис вертепу у Дубовім (вперше опублікований у 1925 році) завершується віншуванням: «Вінчуем вам, пане газдо, сі святки пересвяткувати і од тепер за год других дождати на многая, благая літа» [10, 58]. А вже наступний поданий вертеп записаний в с. Киральгазі (Королеві) закінчується співом «Многая літа», як і закарпатська різдвяна гра «Баранки». Многоліттям завершувались вертепні дійства з Копашнева, Росішок, Стеблівки, Руського поля та ін.[10].

Традиція многолітствування, як і спів многоліть були і залишаються незамінним атрибутом *весільного обряду*. Неодноразово протягом усього дійства звучить побажання многих літ для наречених, що підтверджують фольклорні записи обряду різних регіонів. Час і місце виконання многоліть залежать від місцевої традиції святкування весілля, хоча переважно чітко не

регламентується. Наприклад, у більшості районів Галичини та Бойківщини спів многоліття знаменував завершення святкового дійства. Можемо припустити, що популяризувалась традиція з часів, коли церковне вінчання стало ключовим елементом весілля, адже на закінчення церемонії священник традиційно многолітствує наречених та співаються «Многі літа».

Багато відомих українських фольклористів займалися та продовжують роботу над вивченням традиційного весільного обряду, записом характерного віршованого та пісенного матеріалу, що його супроводжував. Вже у численних напрацюваннях П. Чубинського зустрічаємо многолітствування, що звучало під час заручин на Волині:

«Посажано квіти близько винограду...

Дай-же, Боже, з того квіта

Тай на *многіс літа*.» (Дубенщина) [17, 67].

На Хмельниччині ж батько, благословляючи дочку на посад, виголошував: «Перепиваю тобі, доню, щастя, здоров'я і много літ. Щобись була здорова, як вода, а багата, як земля, а червона, як калина і всьому родові мила» (зап. 1929 р. у с. Карабіївка) [4, 68].

Многоліття мали місце також у весільному обряді Покуття (Івано-Франківщина), адже як зазначає А. Іваницький: «На весіллі по традиції співають ряд величальних та прославних пісень гомофонно-гармонічного складу, зокрема "Многі літа"» [5, 67].

Впевнено закріпилась традиція многолітствування на Бойківщині. Підтвердженням чого є численні експедиційні матеріали, зокрема запис весільного обряду в с. Довге Львівської області, де зазначається, що після перепою «встає староста молодого, а староста молодої виходить перед стіл, староста молодого дякує і співають "Многая літа"» [3, арк. 310], а також на завершення весілля «стають перед столом тато, мама і там одні другим дякують і співають "Многая літа"» [3, арк. 327]. На жаль запис не містить нотного розшифрування.

Говорячи про сьогоднішній день, то многоліття утвердилось як традиційна форма привітання наречених у багатьох регіонах України не лише в контексті народного обрядодійства, а й після церемонії офіційного прийняття шлюбу.

Особливе місце в контексті весільного обряду посідають застольні пісні, які часто включають многолітствування та можуть виконуватися й на інших святкуваннях. Наприклад, у архівних фондах ІМФЕ зустрічаємо застольну пісню «Живи, живи» записану на Вінниччині, де зазначається, що найчастіше пісня виконувалась на весіллі [1, арк. 116]:

Жи - ви, жи-ви, на поль-зу сві-та, Три-хон Ма - ка - ро - вич Мно-га - я лі-та!

5  
Мно - га - лет, мно - га лет, мно - га - я ле - та!

Ми зіткнулися з кількома записами застольних, вітальних пісень з різних регіонів (Закарпаття, Рівненщини, Київщини, Вінниччини), де ключовим є побажання многоліття («Чарочка моя», «Хто родився в січні», «Ой у саду вишневому» та ін.), що підкреслюють характерну для нашої ментальності гостинність.

Наукова новизна. На основі численного зібраного фольклорного матеріалу, у статті вперше розглянуто особливості побутування давньої традиції многолітствування в українській народній практиці (народних дум, колядницькому віншуванні, вертепі та весіллі). Означено місце та значення виконання многоліт у ході різних обрядодійств, що сприяло подальшій популяризації жанру в інших сферах суспільного життя українців.

Висновки. Отже, традиція многолітствування – це унікальна та усталена складова української духовної культури, що супроводжує більшість народних святкувань. Вітальна формула «многі літа» виступає ключовим, символічно наповненим елементом та концептуальним завершенням більшості побажань. Многолітствування було і залишається неодмінним атрибутом народних дум, колядницького віншування, вертепу та весільного обряду, що не втрачає своєї актуальності досі. Вивчення цього феномену дає змогу осягнути ще одну давню та життєствердуючу складову багатой скарбниці української музичної культури.



*Література*

1. АНФРФ ІМФЕ, ф. 14-5, од. зб. 424, 118 арк.
2. АНФРФ ІМФЕ, ф. 14-5, од. зб. 466 б, 407 арк.
3. АНФРФ ІМФЕ, ф. 14-5, од. зб. 466 в., 374 арк.
4. Борисенко В. К. Весільні звичаї та обряди на Україні : історико-етнографічне дослідження / В. К. Борисенко. — Київ : Наукова думка, 1988. — 192 с.
5. Весільні пісні: у двох книгах / упоряд. М. М. Шубравська. — Київ : Наукова думка, 1982. — Кн. 1. — 871 с.
6. Владышевская Т. Ф. Музыкальная культура Древней Руси / Т. Ф. Владышевская. — Москва : Знак, 2006. — 472 с.
7. Галаган П. Малоруський «Вертеп» або Вертепна Різдвяна драма / П. Галаган. — Київ : Типографія Г. Т. Корчак-Новицького, 1882. — 38 с.
8. Грица С. Українські народні думи / упор. С. Грица. — К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2007. — 824 с.
9. Дей О. Народно-пісенні жанри / О. Дей. — К. : Музична Україна, 1977. — 108 с.
10. Закарпатський вертеп / Будинок творчості народів Закарпаття, Закарпатська філія товариства "Бойківщина" ; упоряд. І. В. Хланта. — Ужгород : Закарпаття, — 1995. — 235 с.
11. Исторические песни малорусского народа / с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова. — К. : Тип. М. П. Фрица, 1874. — Т. I. — 336с.
12. Колесса Ф. Формули закінчення в українських народних думах у зв'язку з питанням про наверстування дум / Ф. Колесса // Записки наукового товариства ім. Т.Шевченка. — Т. 155. — С. 29-67.
13. Марковский С. М. Український вертеп : розвідки й тексти. — К. : Друк. ВУАН, 1929. — Вип. 1. — IV. — 202 с.
14. Свенціцький І. Різдво Христове в поході віків (історія літературної теми й форми) / І. Свенціцький. — Львів : Збірки національного музею у Львові, Друкарня «Діло», 1933. — 181 с.
15. Сумцов М. Малюнки з життя українського народного слова / Н. Сумцов. — Харків : Печатне Діло, 1910.
16. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России / Н. Ф. Финдейзен. — Москва : Музыкальный сектор государственного издательства, 1928. — Т. I. — 364 с.
17. Чубинський П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. Матеріали и изслѣдованія, собранные д. чл. П. П. Чубинскимъ; изданъ подъ наблюдениемъ д. чл. Н. И. Костомарова : репринт. вид. в 7 т. / відп. за вип. Г. Скрипник; НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. — К., 2010. — Т. 4. — 798 с.
18. Gherasim, Fr. F. (2011). The Polychronion in the Romanian Music of Byzantine Tradition from the XVIth Century Until Today . Extended abstract of candidate's thesis. Cluj-Napoca: Babes-Bolyai University [in Romanian].

*References*

1. ASFMP IASFE, f. 424, 118 p.
2. ASFMP IASFE, 466 b, 407 p.
3. ASFMP IASFE, 466 c, 374 p.
4. Borysenko, V. K. (1988). Wedding Customs and Ceremonies in Ukraine: Historical and Ethnographic Research. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
5. Shubravskaya, M. M. (1982). Wedding Songs: in two books. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
6. Vladyshevskaya, T. F. (2006). Music Culture of Ancient Russia. Moscow: Znak [in Russian].
7. Galagan, P. (1882). Malorussian «Vertep» or Vertepnaya Christmas Drama. Kyiv: Typography of G.T. Korchak-Novytsky [in Ukrainian].
8. Grytsa, S. (2007). Ukrainian Folk Dumas. Kyiv: M. Rylskyi IASFE [in Ukrainian].
9. Dey, O. (1977). Folk-Song Genres. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
10. Hlanta, I. V. (1995). Transcarpathian Vertep. Uzhgorod: Zaccarpatia [in Ukrainian].
11. Historical Songs of the Malorussian People with Explanations of V. Antonovich and M. Dragomanov. (1874). Kyiv: Typ. M. P. Fritza [in Ukrainian].
12. Kolessa, F. Formulas of the Ending in the Ukrainian Folk Dumas in Connection with the Question of Making Dumas. Zapysky naukovoho tovarystva im. T. Shevchenka, 155, 29-67 [in Ukrainian].
13. Markovskiy, E. M. (1929). Ukrainian Vertep: Intelligence and Texts. Kyiv: VUAN, 1, 4 [in Ukrainian].
14. Svencitskyi, I. (1933). Christmas in the Age of the Age (the History of the Literary Theme and Form). Lviv: Dilo [in Ukrainian].
15. Sumtsov, M. (1910). Drawings from the Life of the Ukrainian Folk Word. Kharkiv: Pечатne Dilo [in Ukrainian].
16. Findeizen, N. F. (1928). Essays on the History of Music in Russia Moscow: Vol. I. [in Russian].
17. Chubynskiy, P. (2010). Proceedings of the Ethnographic-Statistical Expedition to the West-Russian region. Materials and investigations collected by P. Chubynskiy: in 7 Vol. Kyiv: M. Rylskyi IASFE, Vol. 4 [in Ukrainian].
18. Gherasim, Fr. F. (2011). The Polychronion in the Romanian Music of Byzantine Tradition from the XVIth Century Until Today . Extended abstract of candidate's thesis. Cluj-Napoca: Babes-Bolyai University [in Romanian].

*Седюк Ігор Олегович,  
аспірант Харківського національного  
університету мистецтв  
імені І. П. Котляревського  
igor\_sedyuk@i.ua*

## ІГРОВА ЛОГІКА У ФОРТЕПІАННИХ ДУЕТАХ В. ПТУШКІНА

**Мета роботи.** Дослідження пов'язане з визначенням способів реалізації ігрового модуся в умовах фортепіанних дуєтів з різним образним змістом та жанровим спрямуванням в творчості відомого сучасного українського композитора В. Птушкіна. Запропонований ракурс дослідження, як і фортепіанний дует у спадщині митця, є недостатньо висвітленим у науковій літературі. **Методологія** дослідження базується на принципі історизму, який має передумовою розгляд художніх явищ в їхніх зв'язках з традицією. Обрані засади актуалізують залучення теоретичного та порівняльного методів аналізу, за допомогою яких виявляються особливості відбиття ігрової логіки у творах В. Птушкіна, розкриваються впливи естетики і поетики бароко на творчі принципи композитора, відзначаються прийоми театралізації художнього задуму і засоби візуалізації музичних образів. Гра як особливий рід людської діяльності припускає комбінування елементів, перерозподіл їх функцій, створення неочікуваних ситуацій, які передбачають відповідні дії, у цілому – моделювання особливого змістового простору, естетична цінність котрого полягає у множинності запропонованих варіантів. **Наукова новизна.** Розгляд ансамблів для двох фортепіано В. Птушкіна з позиції ігрової логіки дозволяє виокремити низку спільних рис у відмінних за масштабами та образним строем творах. Серед них: використання поліфонічної техніки як засобу створення діалогічної ситуації різного роду, поліфункціональна трактовка партій, залучення структур «питання-відповідь», визначна роль інтонаційно-ритмічних і фактурних комплексів, активізація просторових уявлень, жанрові посилення тощо. **Висновки.** Жанрова природа фортепіанного дуєту дозволила В. Птушкіну повною мірою реалізувати власну прихильність до театралізації музичного простору та різноманітного втілення ігрової логіки. Із цією метою він задіяв увесь комплекс виразальних засобів, нерідко створюючи ситуацію непорозуміння, підміни, зашифрованої інформації, жанрової невідповідності. Дієвим інструментом у реалізації авторських творчих ідей стає інструментальний дует, поліфункціональне співвідношення партій якого сприяє як розкриттю ключових образів, так і візуалізації задуманого.

**Ключові слова:** фортепіанний дует в творчості В. Птушкіна, естетика і поетика бароко, ігрова логіка, театралізація задуму, візуалізація музичного образу.

*Седюк Ігорь Олегович, аспирант Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского*

### **Игровая логика в фортепианных дуэтах В. Птушкина**

**Цель работы.** Исследование связано с определением способов реализации игрового модуся в условиях фортепианных дуэтов с различным образным содержанием и жанровым наклоном в творчестве известного современного украинского композитора В. Птушкина. Предложенный ракурс исследования, как и фортепианный дуэт в наследии творца, не нашел отражения в научной литературе. **Методология** исследования основана на принципе историзма, который предполагает рассмотрение художественных явлений в их связях с традицией. Избранные установки актуализируют привлечение теоретического и сравнительного методов анализа, с помощью которых выявляются особенности преломления игровой логики в произведениях В. Птушкина, раскрываются воздействия эстетики и поэтики барокко на творческие принципы композитора, отмечаются полифункциональная трактовка инструментальных партий, приемы театрализации художественного замысла и способы визуализации музыкальных образов. Игра как особый род человеческой деятельности подразумевает комбинирование элементов, перераспределение их функций, создание неожиданных ситуаций, предполагаемых ответные действия, в целом – моделирование особого смыслового пространства, эстетическая ценность которого заключена в множественности предлагаемых вариантов. **Научная новизна.** Рассмотрение ансамблей для двух фортепиано В. Птушкина с позиций игровой логики позволяет выделить ряд общих черт в разных по масштабам и образному строю сочинениях. Среди них: использование полифонической техники как средства создания диалогической ситуации разного рода, полифункциональная трактовка партий, задействование вопросов-ответных структур, большая роль интонационно-ритмических и фактурных комплексов, активизация пространственных представлений, жанровые послылы и т. п. **Выводы.** Обобщая аналитические наблюдения, подчеркнем, что жанровая природа ансамбля для двух фортепиано позволила В. Птушкину в полной мере реализовать свою склонность к театрализации музыкального пространства и разнообразному преломлению игровой логики. С этой целью он задействует весь комплекс выразительных средств, нередко создавая ситуацию недоразумения, подмены, зашифрованной информации, жанрового несоответствия. Действенным инструментом в реализации творческих идей становится инструментальный дует, полифункциональное соотношение партий которого способствует как раскрытию ключевых образов, так и визуализации задуманного.

**Ключевые слова:** фортепианный дуэт, эстетика и поэтика барокко, игровая логика, театрализация замысла, визуализация музыкального образа, В. Птушкин.

*Sediuk Igor, Postgraduate at Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts*

**Game Logic in Piano Duets by V. Ptushkin**

**Purpose of Article.** The paper aims to determine the ways of implementation of the game element in the piano duets that have different imaginative contents and genre directions in the oeuvre of the well-known modern Ukrainian composer V. Ptushkin. The relevance of the proposed topic is determined by the fact that game logic in the piano duet of V. Ptushkin's works hasn't been adequately investigated in the scientific literature yet. **The methodology** of the research is based on the principle of historicism which presupposes that imaginative phenomena are analyzed in their connection to the tradition. The chosen approach assumes theoretical and comparative analysis which makes it possible to discover peculiarities in the logic of playing performance interpretation in V. Ptushkin's works, the influence of the art and the poetic manner of Baroque on the composer's creative principles, the techniques of transforming the artistic conception into a theatrical performance and visualization means for musical images. Being a particular kind of human activity, the game involves the combination of elements, the redistribution of their functions, the creation of unexpected situations, anticipated responses, in general – the modeling of a particular semantic space, the aesthetic value of which lies in the plurality of options offered. **The scientific novelty** of the work lies in the analysis of ensembles for two pianos by V. Ptushkin from the point of game logic, which makes it possible to identify some common elements in works of different scale and figurative structure. Among them: the use of polyphonic techniques as a means of creating a dialogical situation of all kinds, polyfunctional interpretation of parties, the use of question-answer structures, the significant role of intonational-rhythmic and textural complexes, the activation of spatial representations, genre directions, etc. **Conclusions.** Summarizing the analytical research, we emphasize that the genre nature of the ensemble for two pianos allowed V. Ptushkin to apply his intention to the dramatization of the music space and diverse potential of game logic. For this purpose, he uses the full range of expressive means to create a situation of misunderstanding, substitution, encrypted information, genre disharmony. A useful tool in the implementation of creative ideas is the instrumental duet, whose polyfunctional correlation of parties contributes to the disclosure of key images and the visualization of the conceived.

**Key words:** piano duets by V. Ptushkin, the art and the poetic manner of Baroque, logic of playing performance, transforming the artistic conception into a theatrical performance, visualization of the music images.

Актуальність теми дослідження. В. Птушкін<sup>1</sup> – відомий сучасний український композитор. Серед його різножанрових творів значне місце посідають фортепіанні опуси. В. Птушкін є автором трьох сонат, десяти концертних інвенцій, різноманітних п'єс та великої кількості творів для фортепіанного дуету. Така зацікавленість інструментом пояснюється тим, що В. Птушкін за традицією отримав освіту не тільки як композитор, але й як піаніст. Особливу сферу в багатогранному образному світі композитора займає ігрова стихія, незалежно від того, чи пов'язана ця музика з театральним спектаклем, чи нав'яна вільною фантазією художника. Безсумнівно одне – сторінки багатьох фортепіанних дуетів несуть на собі відбиток багаторічного досвіду безпосереднього співробітництва В. Птушкіна з драматичним театром. Композитор апробує різноманітні варіанти фортепіанного дуету, притаманні творчій практиці: гру в 4 руки і на 2 фортепіано<sup>2</sup>. Враховуючи той факт, що обидва виконавця у чотириручних творах зливаються в єдиноподільне ціле, а у творах для 2 фортепіано постають в якості двох індивідуумів, кожний з видів ансамблю має свої специфічні риси. Зупинимо увагу на тих дуетах, у яких ситуація партнерства передбачає активну роль ігрового начала, часто виявляючи не тільки образний строй твору, але й функції виконавців. Даний ракурс дослідження, як і фортепіанний дует у творчості В. Птушкіна, є недостатньо висвітленим у науковій літературі, що свідчить про актуальність запропонованої теми.

Мета дослідження полягає у визначенні способів реалізації ігрового модулю в умовах фортепіанних дуетів з різним образним змістом та жанровим спрямуванням в творчості В. Птушкіна.

Виклад основного матеріалу. Визначаючи гру як особливу галузь людської діяльності, дослідники підкреслюють специфічність її мети: ключовим є не стільки досягнення певного результату, скільки розгортання самого ігрового процесу [6, 273; 2, 52]. На думку Й. Хейзинги, мета гри знаходиться поза сфери безпосереднього матеріального інтересу або індивідуального задовільнення нагальних потреб» [7, 28-29]. Із цього випливає, що гра передбачає комбінування елементів, перерозподіл їхніх функцій, створення неочікуваних ситуацій, з яких випливають ймовірні дії у відповідь, в цілому – моделювання особливого смислового простору, естетична цінність якого постає у великій кількості пропонованих варіантів. Такі якості людського мислення знайшли яскраве втілення ще в мистецтві бароко. За думкою М. Лобанової, музична культура того часу демонструє різне їх відбиття: у назвах творів, у принципі змагальності, у так званому «обмані», який полягає у заміні одного іншим, у численних алюзіях [4, 74-76]. З іншого боку, названі риси притаманні деяким індивідуальним стилям творчої практики ХХ століття. Зокрема, Н. Литвинська вказує на те, що розуміння «гри як винахідливості, вищого прояву майстерності стало вельми типовим явищем для музики Стравінського та Прокоф'єва <...>» [3, 31]. Таким чином, гра не виключає ні глибини задуму, ні можливості кодування змісту. Ці спостереження надають ключ до розуміння особливостей ансамблевих партій у п'єсі В. Птушкіна «Піднесене та земне» (1999).

Художнім імпульсом до створення даного твору стала постановка Харківським державним академічним російським драматичним театром ім. О. С. Пушкіна у 1998 році п'єси Г. Горіна «Королівські ігри». Сюжет побудований на історії кохання англійського короля Генріха VIII та Анни Болейн. Музика

В. Птушкіна призначалася для фінальної сцени, у якій головній героїні судилося зійти на ешафот та загинути через несправедливе рішення її чоловіка-короля. Незважаючи на те, що сам спектакль вийшов із театрального репертуару, його музика живе і сьогодні. Крім перекладення для фортепіанного дуету існують ще деякі редакції: для оркестру, ансамблю скрипалів, ансамблю віолончелістів, трьох флейт, тріо скрипки, флейти і фортепіано.

Назва п'єси «Піднесене та земне» налаштовує на сполучення контрастних образних сфер, і водночас ініціює безпосередні асоціації з відомим романом Д. Вейса про В. А. Моцарта. Можливо це вплинуло на композиційно-драматургічне рішення дуету, його стилістику та динамічний профіль. В. Птушкін явно апелює до барокової культури, котра, як відомо, була овіяна духом антиномічності, інвенторства, ігрової логіки, що знайшла відбиття у шекспірівській максимі «увесь світ – сцена» [4, 72]. Складний музичний зміст композитор організовує в чітку тричастинну композицію. На це вказують, насамперед, тональний план, зміна фактури та тематизму. Разом з тим, якщо зіставити обрані автором тональності: *c-moll* – *C-dur* – *Es-dur*, послідовну зміну динаміки: *pp-p* – *mp* – *mf* – *f* – *ff*, рух від лінійно-поліфонічного складу через комбіновану фактуру до акордового потужного викладення, то вимальовується одночастинна композиція крещендуючого типу<sup>3</sup>.

На перший погляд, підзаголовок «Піднесене та земне» найменше передбачає присутність ігрового начала. Швидше за все, йдеться про сполучення деяких філософських категорій, що спрямовують композиторську думку в русло поглибленого роздуму. Проте, одне не заперечує іншому, якщо не обмежувати поняття гри гумором, яскравою театральністю, репрезентативністю. Призначеність фортепіанної п'єси для концертного виконання, участь у цьому процесі двох виконавців свідчать про те, що ігрова логіка становить один із способів реалізації художнього задуму. В. Птушкін задіяв такі ігрові прийоми, як обмін репліками, зміна ролевих функцій партнерів, співставлення різних типів висловлювання, комбінування попередньо знайденого тощо. Цікаво, що композитор трактує ансамблістів як рівноправних «дієвих осіб» виконавського процесу. При цьому автор точно вибудовує стратегію їх взаємовідносин: від самоцінності кожної з партій, через почергове висування одного або іншого в ролі ведучого, до злиття їх в єдиному емоційному висловлюванні. Найбільш багатогранно своєрідність ігрової логіки проявляється в початковому періоді. Кожна з партій (*Piano I*, *Piano II*) має мелодійний рельєф та акомпануючий голос, які в умовах дуету опиняються скоординованими у тематичному відношенні. Усю музичну тканину умовно можна поділити на чотири пласти, хоча голосів значно більше. Лінія басу другого роялю відкриває образний план твору та величною ходою проходить через кожен такт до фіналу, змінюючи при цьому характер звучання – від похмуро-дзвонового до переможно-радісного. Спочатку розмірено рухаються чверті у поєднанні із темповим зазначенням *Andante*, чим створюється атмосфера невідворотності року в житті головної героїні, що йде на страту. Тональність першого розділу *c-moll* також підкреслює загальний настрій цієї сцени. Обидві партії лівої руки містять два змістовних плани. Один із них пов'язаний з втіленням ідеї обертонового ряду, що підсилюється утриманністю тону «*C*» (*Piano II*) та об'єднанням його відлуння з подальшою мелодико-гармонійною фігурацією, яка поступово охоплює різноманітні звуки обертової шкали (*Piano I*)<sup>4</sup>. Інший – жанровий, виникає завдяки фактурі, що сприймається алюзією на прелюдію *C-dur* (ДТК, I т.) І. С. Баха. Вирішені у вигляді канонічної імітації два верхніх голоси постають віддзеркаленням один одного та сприймаються як емблематична фігура барокової культури, що пов'язана з антиномією «піднесеного» (духовного) і «земного» (людського). Це досягається декількома виразними деталями: якщо в партії *Piano I* початкова мелодична фраза надається у світлому регістрі третьої-другої октави, то її «відбиток» розташований октавою нижче, обростає підголоском та помічений авторською ремаркою *dolce*. Важливе значення для осмислення образного строю має напрямок руху музичної думки. Спадаюча мелодія, не дивлячись на світлу регістровку, овіяна смутком, узгоджуючись не тільки «з буквою, але й духом» сюжетної ситуації. Із цієї точки зору імітаційна репліка у партії *Piano II* сприймається відповіддю-уболюванням. Такого роду інтерпретація дозволяє осягнути подальшу логіку співвідношення двох верхніх голосів. Після експонування ключового смислообразу імітація зводиться до коротких відголосків, щоб слідом за цим злитися із провідним мелодійним голосом у дуєті-згоді. Вочевидь пара верхніх голосів зорієнтована на іншу традицію, змушуючи згадати ліричні флейтові дуєти. Розспіване групето з м'якими жіночими закінченнями, декламаційні ходи на широкі інтервали, запитальні секундові звороти, рельєфно виділені пунктиром, контрастують сутінковій прелюдії зосередженим молитовним станом. Виходячи з цього, в початкових тактах програмна назва п'єси здобуває матеріально-звукове втілення.

Обидва останніх розділи п'єси, не дивлячись на відмінність тональностей, витримані в урочисто-святковому дусі, подекуди нагадуючи модуляційними ходами про трагічність сюжетних подій. Тут В. Птушкіну, на наш погляд, важливо було підкреслити перемогу кохання над смертю та дати слухачам віру в продовження життя в емпіреях опісля її земного буття. Невипадковим здається вибір паралельних тональностей для крайніх розділів: *c-moll* – *Es-dur*, порівняння котрих читається в символічному ключі як

«земна» і «небесна» іпостасі життя героїні. Такий просвітлений фінал віддзеркалює оптимістичне світосприйняття композитора.

Узагальнюючи аналітичні спостереження, підкреслимо точно вивірену композиторську техніку і семантизацію всіх засобів музичної виразності, зокрема фактурних, обумовлених природою дуетного ансамблю. Широко використовуючи можливості поліфонічного викладення для передачі трагічних подій, В. Птушкін у подальшому обмежується прийомами, притаманними апофеозній музиці класикоромантичної епохи. Із цього погляду фактурний комплекс стає одним із засобів втілення ігрового модусу.

Інакше В. Птушкін реалізує ігровий принцип у п'єсі-жарті «Карусель» (2000). Сам факт існування цього твору в різних інструментальних варіантах свідчить про те, що гра є органічною складовою творчого мислення композитора. Приводом до створення цієї музики став авторський вечір, де повинні були прозвучати Концерт № 2 для віолончелі з оркестром та *Concerto-buffo* для скрипки і фортепіано з оркестром. Для композитора цілком природним виявилось бажання об'єднати всі три інструменти по закінченню концерту. Так виникла «Карусель». Популярність даного твору спонукала до появи його варіанту для фортепіанного дуету. Жанровий підзаголовок п'єси конкретизує її гумористичний настрій, назва – характер тематизму, принципи розвитку, композицію в цілому. Тут, як і в «Піднесеному та земному», діє принцип кресцендування, що заявляє про себе у поступовому ущільненні фактури, посиленні дії остинатності, напруженні динаміки. При цьому, композитор не позбавляє п'єсу внутрішніх нюансів, завдяки чому візуальні уявлення, що виникають, набувають конкретних обрисів: фігури то сприймаються ясно, то наче «затуманюються» у колообігах. В. Птушкін використовує яскраві прийоми театралізації інструментальної музики, через що на початку доручає ансамблям різні ролі. Так, партія *Piano II* являє собою ритмічний дріб, який піаніст повинен виконувати у нетрадиційній манері – відстукати її пальцями по кришці інструменту. Авторські вимоги максимальної гучності дозволяють трактувати сенс цього образу більш ширше: це не лише механізм, що має завестися, але і своєрідний глашатай, який закликає всіх присутніх до участі в атракціоні. На цьому тлі розірвана паузами ритмо-інтонаційна фігура на *p* у контроктаві безпосередньо пов'язується з образом каруселі. Звідси поступове збільшення ритмічного пульсу, накопичення схожих мотивів, розширення звукового простору, використання канонічної імітації, яка асоціюється із бароковою фігурою *fuga*, що, нагадаємо, означає «біг» [4, 65]. Тим самим остинатна повтореність, поліфонічна техніка, регістрові перегукування посилюють візуалізацію музичного образу, котрий пробуджує спогади про карусельні фігури, які «наздоганяють одна одну». Згідно з Т. Куришевою, «використання візуального ефекту в момент виконання театральне у своїй основі, оскільки звучання доповнюється видовищем, незалежно від того, чи присутнє ігрове начало в задумі, внесене композитором до тексту твору, чи воно виникає імпровізаційно, як це зазвичай відбувається в джазі» [2, 39]. У подальшому партії обох фортепіано мисляться композитором в оркестровій звучності. Про це свідчить максимальне заповнення регістрового діапазону з виділенням октавно викладеного низхідного баса, прискорення темпу за рахунок *perpetuum mobile* шістнадцятих, злітаючих пасажів (*Piano II*). Таким чином, якщо музика партії другого роялю втілює ідею безперервного руху, то першого роялю – розвиває ключову інтонаційну фігуру «каруселі». Із поступовим нагнітанням динаміки композитор укрупнює попередньо заявлені елементи, котрі або добудовували основний мотив, або не піддавалися ще музичному озвучуванню. Зокрема, у варіантно трактованій складній тричастинній формі із рисами рефренності нові фазиси композиції оновлюються завдяки мелодизації вступного «барабанного дробу», що відтіняє лірико-граційні мотиви скерцозних обертів основної теми, ліричної розспіваності (ремарка *dolce*) з виразними низхідними ходами мотиву «каруселі», що приймає тут вид групето, замальовці всіх фактурних ліній, які співвідносяться зазвичай між собою за принципом перехресних зв'язків, як це було в п'єсі «Піднесене та земне». Завершується твір буфонадним фіналом, де ансамблісти немов змагаються між собою за право поставити останній акорд. Не менш цікаво, що барабанний дріб початку п'єси перетворюється в партії першого роялю у вивержений потік звуків, здобутих долонями. Наприкінці п'єси звучить яскравий мотив «каруселі» у крайніх регістрах обох партій.

Невеличкі масштаби двох розглянутих п'єс дозволяють В. Птушкіну максимально урізноманітнити ігрові прийоми, тісно пов'язавши їх з образним змістом. Подібна щедрість у рамках мініатюр стимулює дослідницький інтерес до багаточастинних композицій, що за законом смисло- і формоутворення вибудовуються, як правило, за принципом контрасту. «Театральний калейдоскоп», написаний В. Птушкіним у 1990 році, є авторською переробкою музики, яка була попередньо створена до різних спектаклів. «Калейдоскоп» складається з чотирьох п'єс, назви яких («Маски», «Дивертисмент», Вальс, Галоп) або викликають яскраві сценічні асоціації, або мають на собі образно-стилістичний відбиток того чи іншого жанру. Зміст кожної із п'єс обумовлювався особливостями сценічної дії та конкретними сюжетними ситуаціями. Вилучені із природнього театального середовища, вони втрачають зв'язок із прообразами, що їх породили, висуваючи на перший план виключно засоби театралізації інструментального опусу. Згадуючи інструментальний театр, Т. Куришева робить висновок, що «видовище в ньому створюється не спеціальними виконавцями-акторами, танцюристами, але самими музикуючими інструменталістами», розшифровуючи «театр» у даному контексті як поняття, пов'язане

«не зі звичними сценічними аксесуарами, а й з атмосферою видовища, вистави, видимої гри, яка відбувається на очах у слухача одночасно з виконанням музики» [2, 38]. Жанр «Театрального калейдоскопу» автор визначає як сюїту, що налаштовує на сприйняття низки відносно самостійних частин циклу. Разом з тим, мають місце елементи об'єднання, зокрема, програмний заголовок, гра з різними типами руху, опора на танцювальні жанри в окремих п'єсах, в цілому, стихія ритму. Дана музика породжує широке коло асоціацій, оскільки узагальнює мотив карнавальності, найяскравіше представлений у творчості Р. Шумана, але коріння котрого уходять в барокову культуру і далі до традиції народних уявлень, у ХХ столітті реалізований у різноманітності характеристичних образів, зокрема, у фортепіанних циклах С. Прокоф'єва. Не випадково композитор немов підкреслює погляд на образи, які виникають ззовні, що пояснює ремарка *ironico*, виставлена спочатку першої і основного розділу другої частини. Незважаючи на очевидні зв'язки з «Карнавалом» Р. Шумана, що підсилюється наявністю танцювальних жанрів, «маски» В. Птушкіна не символізують собою характери-антиподи, не складають тим самим систему двійників. Навпаки, образний строй усіх п'єс визначається показом різних, але близьких за настроєм «персонажів». Відповідно до неоголошеної програми, з якою композитор люб'язно поділився в особистій розмові з автором статті, музика першої п'єси змальовує ходу масок, які тримаються за руки, йдуть один за одним «навшпиньках» безкінечною чередою, жестами закликаючи до тиші. Хоча ні одна з масок не повторюється, їх об'єднує певна загальна мета. Чим тихіше вони намагаються йти, пояснював В. Птушкін, тим частіше трапляються якісь непередбачені обставини, нерідко викликані їхніми витівками. Вочевидь, композитор мислить цю музику в театральному ключі, що і аргументує вибір спокійного темпу – *Moderato*, чотиридольного метру, пов'язаного з музикою ходи, характеристичної ремарки *ironico*. Драматургійно п'єса вирішена таким чином, що асоціюється із світовою партитурою спектаклю: прожектор нібито переміщується від однієї «маски» до іншої, збільшуючи її з метою демонстрації відмінних рис. У результаті перша п'єса представляє собою сюїту, що завершується фіналом-кодою (16 тактів), стверджуючи початковий образ, який поєднує в собі ритміку кроку, яскраву скерцозність, прийом суміщення різних фігур. Три частини міні-сюїти виділені композитором за допомогою зміни темпу (*Moderato – Vivo molto* у перших двох розділах), ладотональних центрів: *C-a – F – A*, тематизму, ритміки (третья частина відрізняється пануванням пунктирного руху), співвідношенням інструментального діалогу. Кожна з партій, при тому, що вони переймають одна в одній право першості, досить колоритні в образному відношенні. Завдяки цьому ідея масочності розгортається як у горизонтальній, так і у вертикальній проекції. Іншими словами, найпростіша дуетна пара «соліст – акомпанемент» збагачується тут можливістю висунення «фонового» голосу на передній план за вибором виконавців. Відзначимо синкоповану фігуру, що «спотикається», заявлену в двотактовому вступі (*Piano II*) та підхоплену наступною скерцозною темою. Вона сприймається як значний персонаж, що порушує урочисту процесію.

Організація «Дивертисменту» другої частини полягає в тому, що багаточастинність як родова риса жанру згорнута в одну, яка через безліч розділів наближена до новелети. З іншого боку, дивертисмент – це жанр не тільки музичний, але ще й цирковий, який складається з різних номерів. У зв'язку із цим можна говорити про смислову амбівалентність цієї музики. Достатньо вказати на вступ, в якому штрих *staccato* поміщений у вільний перебіг *Lento rubato*. Внаслідок цього виникає змістовний парадокс: невідповідність між темповою концепцією *rubato*, пов'язаною з лірикою, і скерцозною стилістикою з її розбігом репетиційних шістнадцятих, акцентами. Подібний «хуліганський» мотив немов уособлює «виштовхнутого» на арену клоуна, що іронізує над самим собою перед публікою. Обидві останні частини «Театрального калейдоскопу» – це танці. «Вальс» наповнений іронією і скерцозністю, незважаючи на те, що написаний у *c-moll*. Завдяки чіткій зміні фактури цю частину можна охарактеризувати як галерею або анфіладу вальсів. Заключний «Галоп» – це *quasi* марш, *quasi* хода, тільки в дуже швидкому темпі. Якщо в першій частині хода масок відбувається наче «навшпиньках», то у фіналі виникає коловорот, кругообертання. По завершенню галопа на *crescendo* музика несподівано обривається. Виникає яскравий, по-театральному ефектний жест, що надає слухачеві можливість самому домислити «фінальну сцену»: чи то калейдоскоп розбився в чийсь невмілих руках, чи то режисер вирішив зупинити кружляючу у вихорі карусель.

Наукова новизна. Розгляд ансамблів для двох фортепіано В. Птушкіна з позиції ігрової логіки дозволяє виокремити низку спільних рис у відмінних за масштабами та образним строем творах. Серед них: використання поліфонічної техніки як засобу створення діалогічної ситуації різного роду, поліфункціональна трактовка партій, залучення структур «питання-відповідь», визначна роль інтонаційно-ритмічних і фактурних комплексів, активізація просторових уявлень, жанрові посилення тощо. Підтвердження цієї думки знаходимо у Є. Назайкінського, котрий трактує музичну ігрову логіку як «логіку концертування, логіку зіткнення різних інструментів і оркестрових груп, різних компонентів музичної тканини, різних ліній поведінки, що все разом створює “стереофонічну” театрального характеру картину дійства, яке розвивається, однак більш узагальнену і специфічну, ніж навіть у сценічному театрі» [5, 227]. І далі: «<...> у монотембровій тканині вона спирається

завдяки фактурній, інтонаційній і тематичній організації музики на необхідну для драматургічної персоналізації характеристичність компонентів» [5, 227].

Висновки. Узагальнюючи аналітичні спостереження, підкреслимо, що жанрова природа фортепіанного дуету дозволила В. Птушкіну повною мірою реалізувати власну прихильність до театралізації музичного простору та різноманітного втілення ігрової логіки. Із цією метою він задіяв увесь комплекс виражальних засобів, нерідко створюючи ситуацію непорозуміння, підміни, зашифрованої інформації, жанрової невідповідності, тобто художньої омани. Дієвим інструментом у реалізації авторських творчих ідей стає інструментальний дует, поліфункціональне співвідношення партій якого сприяє як розкриттю ключових образів, так і візуалізації задуманого. Перспективи подальших розвідок у даному напрямку полягають у вивченні різноманітних варіантів фортепіанного дуету в творчості В. Птушкіна, ширше – в композиторській практиці ХХ століття.

#### Примітки

<sup>1</sup> Володимир Михайлович Птушкін (29.01.1949) – народний артист України, професор, завідувач кафедри композиції та інструментовки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Він навчався в Харківському інституті мистецтв по класу композиції у професора Д. Клебанова, по класу фортепіано у Р. Папкової. З 1974 по 2002 роки працював керівником музичної частини Харківського державного академічного російського драматичного театру імені О. С. Пушкіна. [1, 10].

<sup>2</sup> Твори для фортепіанного дуету: Сюїта для 2 фортепіано «Театральний калейдоскоп» (1990), дві п'єси для фортепіано у 4 руки: «Гойдалка», «Стрибки» (1994), сюїта «Гулівер» для фортепіано у 4 руки (1995), «Піднесене та земне» для 2 фортепіано (1999), сюїта з музики до комедії Ж.-Б. Мольєра «Міщанин у дворянстві» для фортепіано у 4 руки (2000), п'єса-жарт «Карусель» для 2 фортепіано (2000), сюїта з музики до комедії У. Шекспіра «Віндзорські пустунки» для фортепіано у 4 руки (2001).

<sup>3</sup> Розглядаючи процес індивідуалізації музичних форм у композиторській практиці 60-70-х років ХХ ст., В. Холопова висуває тезу про крещендування не лише як особливої форми, але й як принципу організації форми. При цьому «крещендування виявляється на будь-яких рівнях. <...> До появи крещендувальної форми як такої, – пише вчений, – призводять нові фактурні, ритмічні та інші умови <...>» [8, 29].

<sup>4</sup> Доречно нагадати, що в пошуках засобів подолання ладотональної інерції, композитори активізували можливості більш віддалених звуків обертонового ряду. Як приклади наведемо прометеев акорд О. Скрибіна, звуковисотну систему П. Хіндеміта, обертонові теми у деяких творах А. Шнітке, зокрема, Другої і Третьої симфоніях.

#### Література

1. Володимир Михайлович Птушкін / авт.-упоряд. О. С. Садовнікова, Л. С. Соколова. – Харків: С.А.М., 2011. – 48 с. – (Біографія та бібліографія видатних музикантів).
2. Курьшева Т. Театральность и музыка / Т. Курьшева. – М. : Сов. композитор, 1984. – 200 с.
3. Литвинская Н. Игра – как одна из форм композиторского мышления Прокофьева / Н. Литвинская // Московский музыковед : ежегодник / сост. и ред. М. Е. Тараканова. – М., 1990. – Вып. 1. – С. 20-35.
4. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 320 с.
5. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
6. Новый иллюстрированный энциклопедический словарь / ред. кол.: В. И. Бородулин, А. П. Горкин, А. А. Гусев, Н. М. Ланда [и др.]. – М. : Большая Российская энцикл., 1998. – 912 с.
7. Хейзинга Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры / Й. Хейзинга / Пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; Коммент. Д. Э. Харитоновича. – М.: Прогресс – Традиция, 1997. – 416 с.
8. Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60 - 70-х годов ХХ века / В. Холопова // Современное искусство музыкальной композиции. – М., 1985. – С. 17-31. – (Сборник трудов / ГМПИ им. Гнесиных ; вып. 79).

#### References

1. Volodymyr Mykhajlovych Ptushkin. (2011). Kharkiv: S.A.M [in Ukrainian].
2. Kurysheva, T. (1984). Theatricality and music. Moscow: Sov. kompozitor [in Russian].
3. Litvinskaya, N. (1990). The game as one of the forms of compositional thinking Prokofiev. Moskovskiy muzykoved, 1, 20-35 [in Russian].
4. Lobanova, M. (1994). West European Musical Baroque: Problems of Aesthetics and Poetics. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Nazaykinskiy, E. V. (1982). Logic of a music composition. Moscow: Muzyka [in Russian].
6. New Illustrated Encyclopedic Dictionary. (1998). Moscow: Bolshaya Rossiyskaya entsiklopediya [in Russian].
7. Huizinga, J. (1997). Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture (D. V. Silvestrov, Trans.). Moscow: Progress – Traditsiya [in Russian].
8. Kholopova, V. (1985). To the problem of musical forms of the 60s – 70s of the XX century. Sovremennoe iskusstvo muzykalnoy kompozitsii, 79, 17-31 [in Russian].

*Теребун Дмитро Сергійович,  
керівник музичної частини  
Чернігівського обласного філармонійного центру,  
здобувач Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв  
terebundm@gmail.com*

## ПРОБЛЕМИ ДЖАЗУ У МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

**Мета статті** – на основі аналізу сучасного мистецтвознавчого доробку визначити ступінь наукового вивчення проблематики мистецтва джазу та перспективи її подальшої розробки. Основні **методи дослідження**: історіографічний – при опрацюванні наукової літератури, присвяченої відтворенню усебічних контекстів та історичних реалій розвитку джазового мистецтва; компаративний – для забезпечення порівняльного розгляду наукових праць з метою відстеження діалектики діалогу їх авторів. **Наукова новизна** публікації полягає у створенні комплексної картини досягнень сучасної джазології (насамперед вітчизняної). **Висновки**. Джазологія, у світовому та національному вимірах, – наука, що активно розвивається і є складовою структури сучасного мистецтвознавства. Проблеми джазу представлені комплексом підходів та методів дослідження його історико-культурних, естетичних, музично-теоретичних, мовних характеристик. Мистецтвознавчий дискурс спрямований на виявлення індивідуально-особистісної, артистичної специфіки джазового мистецтва, діалогічної сутності джазу та його комунікативних особливостей, типів джазового мислення, міжвидової інтеграції, взаємодії з музикою «третього пласту» тощо.

**Ключові слова**: джазологія, мистецтво джазу, вітчизняна джазова школа, джазове виконавство, імпровізаційна творчість, науковий дискурс.

*Теребун Дмитрій Сергеевич, руководитель музыкальной части Черниговского областного филармонического центра, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

### Проблемы джаза в искусствоведческом дискурсе

**Цель** статьи – на основе анализа современного искусствоведческого наследия определить степень научного исследования проблематики искусства джаза и перспективы ее дальнейшей разработки. Основные **методы исследования**: историографический – при обработке научной литературы, посвященной відтворенню всесторонних контекстов и исторических реалий развития джазового искусства; компаративный – для обеспечения сравнительного рассмотрения научных работ с целью отслеживания диалектики диалога их авторов. **Научная новизна** публикации заключается в создании комплексной картины достижений современной джазологии (прежде всего, отечественной). **Выводы**. Джазология, в мировом и национальном измерениях, – наука, которая активно развивается и является составной частью структуры современного искусствоведения. Проблемы джаза представлены комплексом подходов и методов исследования его историко-культурных, эстетических, музыкально-теоретических, языковых характеристик. Искусствоведческий дискурс направлен на выявление индивидуально-личностной, артистической специфики джазового искусства, диалогической сущности джаза и его коммуникативных особенностей, типов джазового мышления, межвидовой интеграции, взаимодействия с музыкой «третьего пласта» и др.

**Ключевые слова**: джазология, искусство джаза, отечественная джазовая школа, джазовое исполнительство, импровизационное творчество, научный дискурс.

*Terebun Dmytro, Head of the musical part Chernihiv Regional Philharmonic Center Applicant of the National Academy leading personnel of culture and arts*

### Problems of Jazz in Art History Discourse

**Purpose of Article**. The goal of the publication is to determine the degree of scientific study of the problems of jazz art and the prospects for its further development by analysis of contemporary art criticism. **Methodology**. The primary methods of research are historiographical - in the development of scientific literature, devoted to the reproduction of comprehensive contexts and historical realities of the development of jazz art; comparative - to provide a comparative examination of scientific works to monitor the dialectics of the dialogue of their authors. **The scientific novelty** of the article is to create a comprehensive picture of the achievements of modern jazz science (first of all, domestic). **Conclusions**. Jazz science, in the world and national dimensions, is an active science and is part of the structure of modern art studies. Problems of jazz are represented by a set of approaches and methods of studying its historical-cultural, aesthetic, musical-theoretical, and linguistic characteristics. The art of discourse is aimed at revealing individual-personal, artistic specifics of jazz art, the dialogic essence of jazz and its communicative features, types of jazz thinking, interspecific integration, interaction with the music of the "third stratum," etc.

**Key words**: jazz science, the art of jazz, domestic jazz school, jazz performance, improvisational creativity, scientific discourse.



Актуальність теми дослідження. ХХ століття позначилося помітним зростанням інтересу до позаєвропейських музичних культур, а світовідчуття епохи відбилося у виникненні нових музичних феноменів, що отримали масове поширення. Джаз, як один із таких феноменів, упродовж ХХ століття викликав величезну кількість суперечок і дискусій. Українські та зарубіжні вчені досліджували джаз у різних аспектах; проблемам джазу присвячена значна кількість праць з різноманітною і розгалуженою тематикою, що викликає потребу комплексного дослідження наявного наукового доробку, а відтак, забезпечує актуальність даної публікації. Мета дослідження – на основі аналізу сучасного мистецтвознавчого доробку визначити ступінь наукового вивчення проблематики джазу в мистецтвознавстві та перспективи її подальшої розробки. Наукова новизна статті полягає у створенні комплексної картини досягнень сучасної джазології (насамперед, вітчизняної).

Виклад основного матеріалу. Аналізуючи стан, проблеми і перспективи сучасної вітчизняної джазології (сукупність праць з джазової проблематики), В. Романко позначає її народження початком 1960-х рр. Наука про джаз формувалась у межах тодішньої методології, поступово синтезуючи міждисциплінарні підходи й, дотримуючись, переважно, тематично-жанрового або хронологічного спрямування. Як «точка відліку», зазначається брошура В. Мисовського і В. Фейертага «Джаз» (1960), поява якої «знаменувала собою зняття “табу” на обговорення проблем джазової музики на серйозному науковому рівні, а також на популяризацію результатів досліджень щодо джазу» [9, 17]. Пізніше упродовж двох десятиліть з'явилися розвідки Ю. Малишева, О. Чернова та М. Бялика, Л. Мархасева, Г. Шнеєрсона – з інтерпретацією джазу як відгалуження легкої музики; В. Фейертага, Л. Переверзева, О. Баташева, Д. Ухова – історико-популярного та оглядово-критичного змісту, «що задовольняло потребу зацікавленого читача у відповідній інформації й обґрунтовувало право джазової музики на існування, засвідчувало її естетичну цінність» [9, 7-8].

Знаковими для становлення джазології є дослідження В. Конен [4–7]. Їх фундаментальний характер, любов автора до джазового мистецтва, фанатична самовідданість професійній справі до сьогодні дозволяють науковцям більш молодого віку вважати «проблематику, якої торкається автор, різноманітною, а коло явищ, що досліджуються, – неосяжним» [13, 24]. Продуктивною для подальшого наукового усвідомлення є робота В. Конен «Третій пласт: нові масові жанри в музиці ХХ століття» [7], де у підрозділі «Джаз і передджазова культура» обґрунтовується місцеположення та статус феномену у системі категорій концепції «третього пласту».

О. Супрун полемізує з певними позиціями зазначеного дослідження, відзначаючи, що широкий історичний погляд В. Конен співіснує з іншим, більш локальним, де джаз співвідноситься із жанровою системою масової сучасної музики: «Подібно до джазу, від якого рок виріс та відокремився, він належить до того особливого шару музичної культури, який протистоїть оперно-симфонічній творчості, і кидає виклик його системі та традиціям. Регтайм, блюз, джаз, рок і решта масових жанрів сьогодення відходять за своєю художньою сутністю до іншої культури...» [7, 16]. Отже, джаз трактується авторкою як окремий прошарок культури та водночас як новий масовий жанр ХХ століття, що свідчить про узагальнене трактування джазового мистецтва без урахування таких його нових явищ, як авангардний джаз, нова імпровізаційна музика, музика «ЕСМ» і т. ін. [13, 12]. Дослідниця вважає: якби «джаз розглядався в роботі з позиції ХХІ ст., то, мабуть, ніяких непорозумінь би вже не виникало. Про достовірність цього факту свідчить уточнення, яке було внесене вченим на сторінках «Третього пласта»: «...Ми тільки умовно називаємо їх жанрами, адже кожний приклад масової музики є різнобічним з точки зору його жанрового виду і з точки зору широкого ідейного змісту. Суто науковий підхід вимагав би тут найменування не просто «джаз», а «джазова культура», не «рок», а «культура року»» [13, 13].

З метою ілюстрації розробки поняття джазу українськими науковцями наведемо полеміку В. Романка з В. Фейертагом щодо поширеності у музикознавстві думки про належність джазу до легкої або масової музики. В. Романко вважає: «Якщо погодитися з визначенням джазу, що належить В. Фейертагу, згідно з яким джаз є *родом* професійного музичного мистецтва, слід визнати, що він має власну *видову* класифікацію, тобто може розрізнятися не лише за ознакою стильової чи національної приналежності (ню-орлеанський стиль, чиказький стиль тощо; американський джаз, європейський джаз, український джаз і т.п.), але й за жанровою ознакою» [10, 2]. Продовжуючи міркування, музикознавець заявляє про першочерговість визначення статусу джазу у структурі системи культури, на рівні морфології мистецтва, «адже в одних працях джаз репрезентується як *вид мистецтва* взагалі, в інших – як *вид власне музичного мистецтва* (тобто *підвид*) або *жанр*» [9, 22]. Автор вважає, що для висвітлення, із застосуванням сучасних методів дослідження, питання функціонування і розвитку джазу як системи, його місця у структурі національних музичних культур, проблеми джазового виконавства, формування нових жанрів і типів композиції важливим є поєднання методів історичного і теоретичного музикознавства, що можуть бути застосовані для пізнання специфіки джазової музики [9, 22].

До конкретизації питання приналежності джазу до того чи іншого роду, жанрового класу в опозиціях «серйозна – легка», «побутова – професійна», «академічна – розважальна (масова)» музика дослідник повертається неодноразово. Відштовхнувшись від визначеної Х. Бесселером історично рухливої опозиції «звичаєва+пропонована» музика (два жанрових класи), В. Романко зазначає, що поява в побуті технічних засобів поширення музики оновлює принципи розмежування «звичаєвої» і «пропонованої» музики, впливає на ступінь рухливості простору звучання різних конкретних жанрів (особливо у ХХ ст.), детермінуючи необхідність вироблення нових підходів до вибудовування жанрових класів та елементів, що їх складають. Науковець вважає, що джаз поєднав у собі риси різних жанрових класів, а від звичаєвих жанрів запозичив принципи неформального спілкування зі слухачами. Отже, доходимо висновку, що це *самостійний рід музики* з власною специфікою та особливостями функціонування. «При пошуках змісту і обсягу категорії «джаз» необхідно враховувати історико-генетичні, структурні, нормативні, соціальні, психологічні аспекти джазу, а також існування нині значної кількості національних моделей такої музики» [9, 35-36].

Історико-теоретичний нерв, з авторським поясненням контексту та чинників формування джазу, присутній, зокрема, у праці С. Амірханової [1]. Історія культури американського континенту подана через констатацію прискороеного розвитку нових тенденцій, соціальну та культурну домінанту Америки «бути вільним»; формування центрального, «переселеного» з Європи тяжіння до особистісного вільного самовираження, до шоу, що яскраво виявляється вже у «передджазових» формах музики, у масових формах мистецтва взагалі. «Концертний, естрадний характер стає основою не лише самих виступів, а й якістю власне жанрів передджазової музики, у яких активізується внутрішня художня «особистість промовця-виконавця» [1, 14], що і робить необхідну розстановку елементів в системі джазової культури.

З множинних естетичних характеристик масової культури науковцем обрані узагальнені якості (спрямованість на масове сприймання, посилення розважальних сценічних форм комунікації та впливу, прагматична складова, припущеність змісту), а також позитивне, запозичене від давньої народної традиції (ігрові принципи, тенденція до видовищності, іронічного відношення до явищ видимого світу), що безпосередньо вплинуло на естетику джазу, його появу саме на американському культурному ґрунті та впровадження в контекст європейської та світової культур [1, 12].

Визначаючи естетичну специфіку джазу, пов'язану з особливостями його виконання (експресивність, особливі способи розробки звукового матеріалу, імпровізаційна природа музичного вислову), системою художньої мови (використання музичних ідіом: стереотипних елементів, зворотів, фігур, переважно афроамериканського походження), виражальними засобами, інструментарієм (культування певних поєднань інструментів, типів ансамблів, розподіл функцій між інструментами в сольному та груповому музикуванні, О. Супрун у питанні його соціокультурної циркуляції апелює до дослідження М. Найдорфа [13, 10]. Український філософ та культуролог, розробляючи типологію музичних культур, висуває критерії внутрішньої структури музично-культурного середовища, на основі яких виводить чотири типи, що конкретизують принципові відмінності фольклорної та імпровізаційної творчості на рівні взаємовідносин «композитор – виконавець – слухач» (це є важливим у розгляді питання походження і специфіки джазового мистецтва).

Так, фольклорний тип за ознаками диференціації основних культуруотворювальних функцій втілює комбінацію *композитор = виконавець = слухач*, натомість в імпровізаційному типі представлено варіант взаємодії *композитор = виконавець – слухач*. Імпровізаційний тип культури, представлений джазовим мистецтвом, характеризується музикуванням «від першої особи», не потребує музичної писемності, оскільки музична реальність створюється під час реального фізичного звучання, а конкретна музична тема є тезою для оригінального імпровізаційно-виконавського процесу [8, 103-104]. О. Супрун наголошує на необхідності, при усвідомленні природи джазового мистецтва та його комунікативних можливостей, зважати на притаманне лише для даного мистецького виду середовище побутування, «специфічні різновиди джазових спільнот і діалогічний характер імпровізаційного творчого акту, який виявляється в дуальності комунікативної пари «музикант-слухач», на противагу триєдності ланцюга «композитор-виконавець-слухач» в академічній музиці» [13, 56]. Отже, досліджуючи джазове мистецтво, можна декларувати злиття перших двох структурних рівнів – творчість та виконавство, або зсування акценту до домінанти «виконавство» («виконавці-професіонали», «навчальні заклади з підготовки виконавців», «товариства виконавців»), що відображає специфічність феномену.

Статус джазового виконавця пов'язаний зі специфікою створення джазових композицій. Провідну роль у цьому процесі відіграє імпровізація, а тому завданням виконавця є не характерна для академічної традиції інтерпретація – продукування музичних ідей. Це потребує від музиканта-виконавця і знання специфіки джазової «мови», і досконалого володіння своїм інструментом, і вміння спілкуватися з партнерами у процесі творіння музики, оперативно реагуючи на «несподіванки», що

можуть спіткати під час виступу на сцені. Джазову імпровізацію В. Романко визначає як «тип висловлювання, побудований на інших соціокультурних і художніх передумовах» [9, 24]. О. Супрун підкреслює, що у високій технічній майстерності виконавців виявлялися ознаки концертності. Наслідуючи представників високої академічної традиції, вони навіть одягалися в строгі костюми з краватками (як-от «Модерн-джаз квартет»); виконання джазових творів на концертних сценах, де виступали славетні майстри академічної традиції, піднімало престиж джазмена [13, 68].

На домінантності *виконавця-імпровізатора* в системі джазового мистецтва наголошує й С. Амірханова, вважаючи, що «індивідуально-творче самовираження музиканта-виконавця існувало ще до виникнення джазу; для джазового мистецтва феномен самовираження є значущим – зовнішній план виконання і внутрішній світ музики наповнені художнім «Я» джазового імпровізатора, енергією самого творчого процесу; «художнє Я» джазового виконавця прагне до персоніфікації, на відміну від ідентифікації з внутрішнім світом і «героєм» академічної музики; у «художньому Я» джазу, що виявляє себе через практику культури, в характері художнього світу, особливостях музичної мови поєднано соціокультурні (прагнення до свободи) і психологічні устремління особистості» [1, 5].

Досліджуючи специфіку джазового виконавства, О. Супрун використовує семіотичний підхід, залучаючи поняття «людини імпровізуючої» (зі спонтанною, важко передбачуваною поведінкою), яка тонко реагує на будь-які зміни в музичній ситуації. Джазовий музикант, як сприймаючий та інтерпретуючий об'єкт, на основі використання готового оригінального матеріалу – авторського, традиційного чи інших музичних тем – створює нову інформацію, отже, видозмінює оригінальну концепцію. «Як приклад, можна навести численні інтерпретації знаменитого джазового стандарту «Summer Time» із опери Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс». Практично кожен із музикантів, у тому числі й такі великі, як Луї Армстронг, Елла Фітцджералд, Майлс Девіс, сполучають дану тему зі своїми почуттями та часто формують з уже наявного матеріалу принципово нове значення та почуття, «що стоїть за кожною нотою»» [13, 37].

Окремою виконавською одиницею у джазовій творчості є *оркестр*. О. Строкова наводить загальні риси для джазових та естрадно-симфонічних оркестрів, зокрема: ідентичність загальних складів, танцювальний репертуар, наявність постійної ритмічної пульсації в акомпанементі [12, 18].

Окремо та детально у дослідженнях розглядається *манера виконання і сценічної поведінки виконавців джазової музики*. С. Амірханова, зокрема, естетично крайні прояви артистичної і сценічної домінанти мистецтва джазу класифікує як «сленг», своєрідно «балансуючу» естетичну характеристику мови. Сленг виявляється як двоспрямована тенденція прагнення до безпосереднього контакту зі слухачем, характерне для мистецтва в цілому тяжіння до творчого і людського єднання, а також бажання публічного визнання через демонстрацію екстравагантних «шоу-одкровенень», озвучення спрощених, інколи вульгарних мовних інтонацій і тембрів. Музична лексика джазу, як і характер сценічної поведінки, ... мовні вставки-коментарі під час виконання, незвичні звучання й пародійні спотворені інтонації, агресивні сценічні витівки характеризуються скоріше як критерії соціокультурної стильової манери, аніж як критерії художньої образності. Отже, «в музичній мові джазу домінують виконавсько-особистісні інтонації, а не образно-змістові, які активно закріплюють стильові параметри мови» [1, 17].

У джазовому виконавському процесі, взаємовпливі публіки й імпровізатора найяскравіше виявляється загальна «відкритість» джазу як типу мистецтва, що детально описує джазовий піаніст К. Віленський: «Настрій залу, його атмосфера впливає на мене величезною мірою. Зазвичай я ніколи не знаю, що і як гратиму на концерті. ... якусь певну частину концерту я присвячую створенню атмосфери в залі, готую публіку, а потім вже все навпаки – я йду повністю за публікою. Я себе часто ловлю на думці, що вже не я граю на роялі, а до кожного з моїх пальців прикріплено близько сотні невидимих ниток, які сполучають їх із кожним, хто сидить у зал. ... руки мої, відчуття і весь я сам повністю належу залу, і вже не я диктую, не я говорю, що хотів сказати, а люди... заставляють мене грати те, що вони хочуть зараз почути» [13, 41]. Класифікуючи типи виконавців, О. Супрун деталізує протилежні манери гри хот-музиканта (запалює своїм виконанням самого себе, захоплює, доводить публіку до стану екстазу) та кул-музиканта (грає ніби відособлено від твору, віртуозно володіє інструментом, тримається зі спокійною впевненістю, нічим не виявляє своїх відчуттів) [13, 41].

На підставі аналізу наукових досліджень з проблем вітчизняного джазу зазначимо, що нарощування потенціалу української джазової виконавської школи в історичному плані відбувалося поступово і вимагало використання якісного інструментарію, наявності регулярних концертних виступів, аудіо- та відеозаписів, активної оцінки джазових музикантів у засобах масової інформації – лише таким чином могла гарантуватися професійна реалізація того чи іншого творчого задуму.

На нашу думку, вичерпною є наукова презентація еволюції українського джазу, здійснена В. Романком на основі багатьох історичних фактів і наукової рефлексії, що охоплює 1900–1910-ті рр. (складова побутової музики), середину 30-х рр. (лібералізація ставлення до джазу), 1940-ві рр. (джаз

почав входити до системи жанрових класів тодішньої музичної культури), 1950-ті рр. (джаз був вилучений з музичного обігу країни), 1960-ті рр. (поглиблення інтересу до джазу, виокремлення його як роду музики, активна взаємодія з різними галузями музичної культури) [9, 60-62].

Становленню і розвитку джазового виконавства в Україні сприяло формування системи професійної естрадної освіти, що розпочалося у 1980-ті рр. Вирішальну роль щодо наявності джазових колективів та солістів у різних містах країни відіграв фактор присутності у цьому місті справжнього лідера – знавця, «патріота» джазу, навколо якого згуртовуються прихильники цього унікального мистецтва. У Києві таким лідером довгий час був В. Симоненко, у Кривому Розі О. Гебель, у Запоріжжі В. Гітін, у Вінниці Ю. Шепета, у Донецьку В. Колесніков і т.д. Говорячи про конкретні постаті українських джазових музикантів, назвемо таких корифеїв джазового музикування, як Є. Дергунов (фортепіано), Ю. Марков (електро-бас), В. Мачулін (ударні), А. Менделенко (саксофон), О. Сачко (контрабас), Л. Гревцова (вокал) та ін. Серед джазових гітаристів найвидатнішим є, безперечно, відомий далеко за межами України Енвер Ізмайлов. Інше унікальне явище на українському музичному горизонті – бандурист Роман Гриньків, блискучий віртуоз академічного напрямку, який значно розширив можливості бандури через удосконалення її конструкції. Парадоксально, але Р. Гриньків грає на бандурі джаз. Добре відомий його спільний проект із всесвітньо відомим джазовим гітаристом Ел Ді Меолою (Al Di Meola), у межах якого гармонійно поєдналися колорит української фольклорної пісні та латиноамериканської гітари в джазовій інтерпретації.

Змальовуючи картину джазового виконавства, В. Романко долучає інформацію про «жанровий» розподіл виконавців (що у багатьох випадках визначає і стильову орієнтацію колективів). У різних містах України у другій половині 1990-х рр. існували численні біг-бенди та інші форми джазових ансамблів (диксиленди в Ужгороді, Львові, Харкові, Києві; донецький джаз-квінтет С. Лавриненка та харківський джаз-квінтет «Ambitions», «Джаз-вей» з Луганська і «Валентайн-бенд» з Харкова, бердянський «Джаз-комбо» та рівненський джаз-квінтет, київський «Джаз Вуйко Бенд» та ін. «Привертають увагу також джазові вокалісти: солісти (Л. Гревцова, Н. Гура, О. Гуцол, О. Крюкова, Т. Боева) та ансамблі (криворізький «Джаз-хорал», дніпропетровська «Гамма», київський «Джаз-експромт», «Джаз-сінгерз» з Николаєва, «Man sound» з Києва та ін.)» [9, 81-82].

Розглядаючи питання функціонування джазу як складової музичної культури, необхідно торкнутися змісту такого елемента джазового мистецтва як *художній текст*, висвітленого у сучасних дослідженнях. О. Супрун, зокрема, текстом у джазі визначає явище, що підкреслює важливість уяви й відповідно, зводить діяльність джазового музиканта, в системі категорій семіотики, до створення для слухача певної системи знаків, з якої він отримує невизначене поняття радості, туги тощо. Науковець надає музичному тексту характеристики знакової та сигнальної систем, отже, «володіючи синтаксисом, ієрархією елементів, цілеспрямованістю комунікації, він виступає цілісним сигналом, що діє на рівні свідомості і на рівні тіла реципієнта. Він володіє мовою як упорядкованою системою, що служить засобом комунікації» [13, 22].

До уваги музикознавців залучаються стильові та жанрові процеси, що на рівні тексту твору мають семантикоутворювальне значення. Так, В. Романко розглядає джаз взагалі в аспекті теорії музичної мови (паралелі між процесами еволюції музичної мови джазу і формування стилістики європейської музичної культури); теорії жанрів (рух від первинних жанрів, що виконували прикладну функцію до жанрів «другого порядку», які реалізують більш складні духовні потреби, можуть бути співвіднесені вже не з життєво-прикладними, а із соціально-філософськими завданнями, більшою мірою є засобом самовираження митця); теорії стилю (визнання існування дихотомії «твір – імпровізація», де музичний твір – дещо стає, стабільне, фіксоване, створене композитором, а імпровізація – дещо плинне, мобільне, принципово не призначене для фіксації, створюване виконавцем) [9, 22-24]. Поняття *музичного твору* науковець вважає найбільш проблемним, а в контексті культури ХХ ст. вкладає в нього більш широкий гуманітарний сенс і пропонує розглядати джазову композицію з точки зору проблеми тексту культури, а функціонування і побутування джазової імпровізації – з точки зору подальшої розробки теорії музичного тексту [9, 25].

Певну специфіку, порівняно з академічною традицією, має і сам матеріалізований варіант тексту, що детально описує О. Строкова. Дослідниця називає поширені у джазі прескриптивну для виконання, прескриптивну для навчання, дескриптивну для вивчення й аналізу нотації й відповідно, їх форми як типи текстів – чат (записані у будь-який спосіб ноти творів), лід шіт (ескізи, пам'ятка) для виконавця, фейк бук (рукописні збірки стандартів) та ін. [12, 145].

Елементу «товариства виконавців» у схемі А. Сохора в системі джазової культури відповідає елемент «джаз-клуби». О. Супрун вважає, що джазові співтовариства намагаються дистанціювати себе від світу, зокрема, від світу популярної музики, у формі джаз-клубів [13, 55]. Джазова спільнота

об'єднується за типом цехової корпорації до профспілки музикантів (досвід США) як потужної організації, жорстко детермінуючої зміст та умови професійної діяльності. Клуб є місцем для обміну музичними ідеями, записами, новинами музикантів та шанувальників джазу з великим комунікативним навантаженням, оскільки там на практиці зароджуються нові стилі, зростає виконавська майстерність, апробується новий репертуар, висловлюються спільні музичні ідеї, навіть соціально-політичні погляди. Клуб характеризує спільність світоглядних позицій, звички та манеру поведінки його членів [13, 55].

Появу клубів по регіонах України В. Романко пояснює загальною еволюцією джазового мистецтва, зокрема, опануванням такої форми соціокультурного життя, як фестиваль. Процес пошлявлення інтересу до джазу в СРСР почався з часу проведення Таллінського джазового фестивалю (1949) та VI Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Москві (1957). Поступово під орудою відомих митців у різних містах було створено джаз-клуби. Чисельність та регіональна розгалуженість функціонування джаз-клубів пояснює використання О. Супрун поняття клубного руху [13, 55]. Більш детально діяльність регіональних джаз-клубів розглянуто О. Войченко [3].

Економічна криза межі 1980–1990-х рр. призвела до руйнації більшості великих фестивалів. Натомість виникають менші, але художньо цікаві, серед яких: «Осінній джазовий марафон» (Київ), «Jazz fest» (Суми), «Дні джазової музики» (Черкаси), «Джаз у погонах» (Дніпропетровськ), «Синій блюз» (Нікополь), «Міжнародний день джазу» (Запоріжжя), «Джаз за екологію» (Полтава), «Кришталевий лев» (Львів) та ін. Серед нових, інтегративних форм поширення джазового мистецтва практикуються включення джазових концертів до програм фестивалів академічної музики.

Особливою внутрішньовидовою формою поширення джазу є *джем-сейшн* – імпровізація джазових музикантів у вузькому професійному колі. О. Супрун у дискурсі з цього приводу зазначає, що такі заходи проводяться з метою розваги, відпочинку й насолоди самих учасників, що наближує їх до фольклорних дійств. Дослідниця вважає, що істинною публікою джазменів є напівприватний, елітний слухач – людина, яка розуміється у культурі джазу і розділяє музично-естетичні погляди джазменів. В їх середовищі складався певний етикет (прізвиська, що надавалися їм за манеру поведінки та друкувалися в академічних словниках поряд з ім'ям артиста). Однак статус джазмену, на відміну від академічного виконавства, залежного від наявності диплому про освіту, надавався тільки в результаті його визнання спільнотою [13, 48].

Окрім «живої» виконавської практики, сьогодні функціонують форми поширення джазу, народжені інформаційним типом культури. Назвемо *музичний відеокліп* (з'явився із розвитком кінематографа і базується на естетико-художніх виражальних можливостях візуального ряду), зручний як форма художнього контакту зі слухачем-глядачем, з додатковим ефектом театральності [1, 16].

Серед «каналів» інформації, що впливають на функціонування рівнів «поширення» і «сприйняття» сегменту «джаз» у системі музичної культури суспільства, З. Рось у досвіді українського джазу перелічує: журнали «Нота», «Джаз», агентство «Театр джазу», програми нових радіостанцій, мережу магазинів з джазовою аудіоінформацією, концерти Міжнародного джазового абонементу [11].

Розвинений дискурс С. Безпалої про музичну журналістику у сфері джазу охоплює всі зазначені вище події музичного життя, а також додає нову інформацію [2]. Зокрема, дослідниця згадує явище джазового «самвидаву» – саморобні книги про джаз, що розсилалися по клубах, обмінювалися, розмножувалися (упродовж 1960–1990 рр. – понад 60 найменувань). На підставі цих перекладів у 1970–1980-х роках поступово створювалися підручники, довідники, хрестоматії (Н. Заморока, В. Манілов, В. Молотков, М. Серебряний, В. Симоненко), передруковувалися зарубіжні нотні видання – отже, складалося підґрунтя для подальшого розвитку в Україні галузі джазової критики.

Потужним джерелом для висвітлення джазового життя в Україні, за міркуванням С. Безпалої, є «музичні сторінки» у пресі (газети «Дзеркало тижня», «День», «Київські відомості», «Киевский телеграфЪ»; журнали «Аристократ», «Бізнес», «Нота», «Джаз»). Споживача приваблюють: миттєвий відгук на музичну подію, експрес-аналіз, презентація найяскравіших моментів джазового життя, отже, у такому аспекті джазова критика виступає першим рівнем осмислення джазового життя, стає своєрідним інформатором про стан джазу для його подальшого наукового дослідження [2, 343].

Джазологія на сьогодні є сформованою галуззю музикознавства. Українська джазологія обіймає певне місце у світовому науковому просторі і є молодою наукою, представленою на сьогодні рядом дисертаційних досліджень та широкого тематичного спектру статей у наукових виданнях. Підкреслимо, що поряд із дослідженням джазу в контексті світової, європейської джазології в українському просторі одночасно розвивається джазова регіоналістика: науково цінною є інформація про фестивалі та персоналії виконавців у регіонах України, подана у багатьох дослідженнях поряд з висновками про національну своєрідність джазового виконавства.

Висновки. На підставі вище викладеного доходимо висновку про те, що джазове мистецтво, виконавське за змістом та формами поширення, є важливою складовою системи музичної культури; на

сьогодні воно сформувало власну елітну категорію слухачів і активно функціонує у суспільстві. Джазологія, у світовому та національному вимірах, є наукою, що активно розвивається, входить як складова до структури сучасного мистецтвознавства. Проблеми джазу наразі представлені комплексом різноманітних підходів та методів дослідження його історико-культурних, естетичних, музично-теоретичних, мовних характеристик. Мистецтвознавчий дискурс спрямований на виявлення індивідуально-особистісної, артистичної специфіки джазового мистецтва, зачіпаючи й комунікативні особливості джазу, діалогічний характер імпровізаційного творчого акту (дуальні взаємовідносини між виконавцем і слухачем), традицій у період формування джазу й у стилєвих напрямках джазу ХХ століття, типів джазового мислення, поколінь, міжвидових та взаємодій з музикою «третього пласту» тощо.

### Література

1. Амирханова С. А. Джаз как искусство артистического самовыражения: автореф. дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / С. А. Амирханова – Уфа, 2009. 26 с.
2. Безпала С. С. Сучасний рівень осмислення українського джазу / С. С. Безпала // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. – К. : Міленіум, 2014. – Вип. XXXIII. С. 339-347.
3. Войченко О. М. Стан і розвиток джазової музики в Україні: 60-70 роки / О. М. Войченко // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2011. – Вип. 2. С. 172–176.
4. Конен В. Д. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1965. 523 с.
5. Конен В. Д. Блюзы и XX век / В. Д. Конен. – М. : Музыка, 1980. 81 с.
6. Конен В. Д. Рождение джаза / В. Д. Конен. – М. : Сов. композитор, 1984. 312 с.
7. Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века / Валентина Конен. – М. : Музыка, 1994. 160 с.
8. Найдорф М. И. Как различаются музыкальные культуры? / М. И. Найдорф // Вопросы культурологии. – 2005. – № 10. С. 102-105.
9. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Романко Володимир Іванович. – К., 2001. 176 с.
10. Романко В. І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – Музичне мистецтво / В. І. Романко. – К., 2001. 20 с.
11. Рось З. П. Український джаз як культурологічна проблема / З. П. Рось [Електр. ресурс]. – URL: [http://www.culturalstudies.in.ua/sekcia\\_s\\_s3\\_6.php](http://www.culturalstudies.in.ua/sekcia_s_s3_6.php)
12. Строкова Е. В. Джаз в контексте массового искусства (к проблеме классификации и типологии искусства): дисс. ... канд. искусств. : 17.00.09 – Теория и история искусства. – М., 2002. 211 с.
13. Супрун О. В. Мистецтво джазу як форма взаємодії музичних культур: дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 – Теорія та історія культури / Супрун Олена Володимирівна. – К., 2011. 195 с.
14. Фейертаг В. Дни джаза в Донецке / В. Файертаг // Музыкальная жизнь. – 1985. – № 16. С. 23.

### References

1. Amirhanova, S. A. (2009). Jazz as an art of artistic expression. Extended abstract of candidate's thesis. Ufa [in Russian].
2. Bezpala, S. S. (2014). Modern level of comprehension of Ukrainian jazz. Actual problems of history, theory and practice of artistic culture, XXXIII, 339-347. Kyiv: Millenium [in Ukrainian].
3. Voychenko, O. M. (2011). Status and development of jazz music in Ukraine: 60-70 years. Bulletin of the National Academy of culture and arts management, 2, 172-176. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
4. Konen, V. D. (1965). Ways of American music. Essays on the history of the musical culture of the USA. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Konen, V. D. (1980). Blues and the twentieth century. Moscow: Muzyka [in Russian].
6. Konen, V. D. (1984). The Birth of Jazz. Moscow: Muzyka [in Russian].
7. Konen, V. D. (1994). The third layer. New mass genres in the music of the twentieth century. Moscow: Muzyka [in Russian].
8. Naydorf, M. I. (2005). How do musical cultures differ? Questions of culturology, 10, 102-105. [in Russian].
9. Romanko, V. I. (2001). Jazz in the musical culture of Ukraine: socio-cultural and musicology interpretations. Doctor's thesis. Kyiv: Musical art. [in Ukrainian].
10. Romanko, V. I. (2001). Jazz in the musical culture of Ukraine: socio-cultural and musicology interpretations. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: Musical art. [in Ukrainian].
11. Ros, Z. P. Ukrainian jazz as a culturological problem. [Elektr. resurs]. Retrieved from [http://www.culturalstudies.in.ua/sekcia\\_s\\_s3\\_6.php](http://www.culturalstudies.in.ua/sekcia_s_s3_6.php) [in Ukrainian].
12. Strokova, E. V. (2002). Jazz in the context of mass art (to the problem of classification and typology of art). Candidate's thesis. Moscow. [in Russian].
13. Suprun, O. V. (2011). The art of jazz as a form of interaction of musical cultures. Candidate's thesis. Kyiv. [in Ukrainian].
14. Feyertag, V. (1985). Days of jazz in Donetsk. Music life, 16, 23. [in Russian].

*Чучман Василь Мар'янович,  
асистент кафедри хорового співу  
факультету культури і мистецтв  
Львівського національного університету  
імені Івана Франка  
vassylch@yahoo.com*

## **ДИРИГЕНТСЬКИЙ ПОЧЕРК ЄВГЕНА ВАХНЯКА**

**Мета роботи.** Дослідження присвячене виявленню та аналізу основних рис диригентського почерку видатного українського диригента-хормейстера Євгена Вахняка. **Методологія** дослідження передбачає застосування історико-генетичного, психологічно-типологічного, музикознавчо-аналітичного та культурологічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє комплексно охарактеризувати особистість диригента, проаналізувати та оцінити його практично-методичний доробок. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше здійснено спробу аналізу індивідуального диригентського почерку Є. Вахняка. Основну увагу сфокусовано на етичному, естетичному та психологічному аспектах творчості видатного диригента-хормейстера. **Висновки.** Коротко окреслено основні періоди творчості Є. Вахняка, означено вплив виконавських традицій та окремих персоналій на формування його як митця. Визначено роль та ступінь впливу особистих якостей, етичних та естетичних поглядів диригента на його індивідуальні способи реалізації диригентських функцій. Викладено комплекс методів, які Є. Вахняк використовував у вирішенні широкого кола виконавських проблем на різних стадіях диригентсько-виконавського процесу.

**Ключові слова:** Євген Вахняк, диригент, хор, хорове виконавство, методика роботи з хором.

*Чучман Василь Мар'янович, асистент кафедри хорового співу факультету культури і мистецтв  
Львівського національного університету імені Івана Франка*

### **Дирижерский почерк Евгения Вахняка**

**Цель работы.** Исследование посвящено выявлению и анализу основных черт дирижерского почерка выдающегося украинского дирижера-хормейстера Евгения Вахняка. **Методология** исследования предусматривает применение историко-генетического, психологически-типологического, музыковедчески-аналитического и культурологического методов. Указанный методологический подход позволяет комплексно охарактеризовать личность дирижера, проанализировать и оценить его практико-методический доработок. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые предпринята попытка анализа индивидуального дирижерского почерка Е. Вахняка. Основное внимание сфокусировано на этическом, эстетическом и психологическом аспектах творчества выдающегося дирижера-хормейстера. **Выводы.** Кратко обозначены основные периоды творчества Е. Вахняка, определено влияние исполнительских традиций и отдельных персоналій на формирование его как музыканта-художника. Обозначена роль и степень влияния личных качеств, этических и эстетических взглядов дирижера на его индивидуальные способы реализации дирижерских функций. Изложен комплекс методов, используемых Е. Вахняком при разрешении широкого круга исполнительских проблем на разных стадиях дирижерско-исполнительского процесса.

**Ключевые слова:** Евгений Вахняк, дирижер, хор, хоровое исполнительство, методика работы с хором.

*Chuchman Vasyl, teaching fellow, the Department of Choral Singing, Faculty of Culture and Arts, Lviv Ivan Franko National University*

### **Yevhen Vakhniak's conductor manner**

**Purpose of Research.** This research is dedicated to reveal and analyze the principle characteristics of the conductor manner of Yevhen Vakhniak, a great Ukrainian conductor and choir master. **Methodology.** The methodology of the research consists in the application of historic and genetic, psychological and typological, musicological, analytical and cultural methods. Such methodological approach allows us to make a complex characteristic of the personality of the conductor, to analyze and appreciate his practical and methodological experience. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research consists in the fact that we are the first who have attempted to analyze the individual conductor manner of Ye. Vakhniak. We focus on ethic, esthetic and psychological aspects of the great conductor's creation. **Conclusions.** We shortly describe the main periods of Ye. Vakhniak's creative work, we determine the influence of performing traditions and certain personalities on his formation as artist. We identify the role and the degree of influence of the personal qualities, ethic and esthetic points of view of the conductor on his own tries of realization of his conductor functions. We note a complex of methods used by Ye. Vakhniak to solve many performing problems on different stages of the conductor and performing process.

**Key words:** Yevhen Vakhniak, conductor, choir, choral performance, methods of working with choir.

Актуальність теми дослідження. У хоровому виконавстві ключовою передумовою успіху є творча взаємодія диригента-хормейстера та керованого ним колективу. Процес теоретичного осмислення ефективності такої взаємодії вимагає вивчення та аналізу багатьох аспектів диригентсько-хорової творчості, зокрема традицій вокально-хорового та диригентського мистецтва в контексті його історичного розвитку. Практичну цінність має аналіз навчально-практично-методичних підходів, що їх використовували знакові диригенти-хормейстери у вирішенні широкого кола виконавських проблем, пов'язаних з організацією творчого процесу, роботою над вдосконаленням вокально-хорової техніки, добором репертуару, пошуками найкращого варіанту інтерпретації тощо.

Диригентська професія передбачає одночасне виконання цілого комплексу діяльностей. Відомий дослідник проблематики психологічної взаємодії диригента з музичним колективом Георгій Єржемський виділяє п'ять таких діяльностей: організаційна (планувальна); репетиційна (педагогічна); керуюча (реалізуюча); виконавська (евристична); інтерпретаційна (аналітична) [Пер. – В. Ч.]. В свою чергу, будь-яка діяльність диригента будується на принципі відображення та внутрішнього моделювання, скеровується і регулюється художньою метою, яка є образом очікуваного результату [8, 7–14.].

Кожен диригент як особистість, що виражає свою сутність через музику, в процесі практичної творчої діяльності, виходячи із суб'єктивних даностей та зважаючи на об'єктивні обставини формує свій індивідуальний «диригентський інструментарій», який дозволяє йому адекватно реалізовувати поставлені творчі цілі. В процесі тривалої виконавської практики цей «інструментарій» постійно вдосконалюється і поступово набуває певних характерних рис, що відображають творчу індивідуальність виконавця-інтерпретатора та дозволяють ідентифікувати його творчість за звуковим результатом. В такому випадку ми говоримо про індивідуальний «диригентський почерк», який в нашому розумінні є поняттям об'ємним і включає в себе низку зовнішніх ознак, як «диригентська манера» (мануальна техніка), «звукова конституція хору» (вокальний темброво-динамічний потенціал), репертуарне спрямування, а також і глибоко внутрішню «мистецьку філософію», яка полягає в образно-емоційному багатстві та оригінальності вислову, в глибині виконавської інтерпретації та в її відповідності до стилю виконуваної музики.

Проблематика диригентсько-хорового виконавства в останні роки привертає увагу багатьох науковців. Регіональні особливості розвитку українського хорового мистецтва в контексті формування цілісного національного соціокультурного простору висвітлено в працях Ірини Бермес [2], Жанни Зваричук [9], Росіни Римар [19], Мар'яни Ферендович [23]. Основну увагу зосереджено на культурно-історичному аспекті проблеми. У складний історичний період бездержавності зберегти самобутню національну музичну культуру вдалося, значною мірою, завдяки спадкоємності української хорової фольклорно-пісенної та богослужбової традиції, діяльності численних співочих товариств, благодійних громадських організацій, хорових осередків при церквах, подвижництву окремих знакових персоналій.

Соціокультурний та психологічно-типологічний аспекти діяльності диригента-хормейстера висвітлені в працях Остапа Майчика [15], Юлії Пучко-Колесник [18], Наталії Селезневої [20]. На думку дослідників, феномен диригентсько-хорового виконавського мистецтва, завдяки активній взаємодії у ньому трьох суб'єктів – диригента-хормейстера, хору і публіки, постає важливим чинником соціокультурної системи. Збільшення частки хорового співу у музично-культурному просторі суспільства можна досягти суттєвих результатів щодо виховання музично-естетичних смаків слухацької аудиторії та формування морально-етичних орієнтирів соціуму. В зв'язку з цим, О. Майчик формулює категорію «давидіанського» психотипу творчості, однією з рис якого є усвідомлення ним найважливішої мети – служіння конкретній групі людей, в чий свідомості він прагне утвердити близькі йому етичні, художні, національні, суспільні ідеали.

Для повноти розуміння української хорової традиції в усьому її жанрово-репертуарному різномайтті, в способах трактування хорової звучності, у багатстві підходів до організаційної роботи в хорі, а також у педагогічному та просвітницькому аспектах хорової творчості важливими є дослідження, присвячені творчості окремих диригентів-практиків, які безпосередньо творили, продовжували та передавали цю традицію наступним поколінням, утверджували її мистецькі вартості в національному та світовому музичному просторі. В цьому плані цінними є праці Ольги Бенч [1], Олени Драгомирецької [7], Мар'яни Ферендович [22; 24] та ін.

Наукова новизна. В контексті вищесказаного розглянемо творчість видатного українського диригента-хормейстера Євгена Дмитровича Вахняка (1912–1998), яка, безумовно, була знаковим явищем в українському хоровому мистецтві ХХ ст., але й досі, на жаль, залишається недостатньо дослідженою. Диригентсько-виконавська та педагогічна діяльність Є. Вахняка відіграла велику роль у вихованні декількох поколінь диригентів-хормейстерів, залишила помітний слід у формуванні виконавської манери багатьох хорових колективів, а його практично-методичні настанови не втрачають актуальності й для сучасних диригентів-хормейстерів.



Метою дослідження є виявлення та аналіз основних рис індивідуального диригентського почерку Є. Вахняка. Основну увагу сфокусуємо на етичному, естетичному та психологічному аспектах творчості диригента. Застосування історико-генетичного, психологічно-типологічного, музикознавчо-аналітичного та культурологічного методів дослідження, на нашу думку, дозволить комплексно охарактеризувати особистість митця, проаналізувати та оцінити його практично-методичний доробок.

Виклад основного матеріалу. Син греко-католицького священика Є. Вахняк виріс в середовищі пісенно-музичного фольклору Прикарпаття. Початковий досвід співу в хорі отримав під час навчання в українській державній чоловічій гімназії в Коломиї, де навчався протягом 1923–1933 рр. Після закінчення гімназії продовжив освіту в Люблінському католицькому університеті, через два роки перейшов на до Львівської богословської академії, паралельно вчився в Музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові (клас вокалу Лідії Улуханової). В цей період Є. Вахняк співав у студентських хорах, не раз ставав за диригентський пульт допомагаючи вивчати хорові партії. На четвертому році навчання в богословській академії він був призначений керівником крилоса, в його обов'язки входило диригування хором під час богослужінь [14, 10–14].

Професійну мистецьку діяльність Є. Вахняк розпочав в капелі «Трембіта», де працював з осені 1939 р. до середини 1949 р. спочатку артистом хору, а згодом – помічником диригента. В той самий час разом з Є. Вахняком хормейстером капели був Володимир Василевич, а керували «Трембітою» Дмитро Котко (1939–1940), Петро Гончаров (1940), Олександр Сорока (1940–1946), Микола Колесса (1946–1948), Павло Муравський (1948–1964) [17]. Співпрацюючи з такими видатними майстрами хорової справи Є. Вахняк вникав у тонкощі вокально-хорової техніки, тембрової драматургії, мистецької інтерпретації. Під час Другої світової війни він у складі капели перебував в евакуації в Середній Азії. Після повернення вступив на диригентський факультет Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка, де протягом 1944–1948 рр. навчався в класі диригування Миколи Колесси та в класі вокалу Соломії Крушельницької. У 1947 р. студент консерваторії Є. Вахняк очолив невеликий аматорський хор, який згодом переріс у капелу. Львівською капелою працівників зв'язку (тепер: заслужена хорова капела України «Боян» ім. Є. Вахняка) він керував понад 50 років і саме з цим колективом пов'язував свої найвищі мистецькі здобутки. У 1956 р. Є. Вахняк розпочав викладацьку діяльність у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка. Керував чоловічим хором «Гомін» (1957–1959), хором оперної студії (1959–1962), студентським хором консерваторії (1962–1975). Крім цього, багато років працював зі студентськими хорами Львівського музично-педагогічного училища ім. Ф. Колесси [14, 15–18].

Найголовнішими чинниками у формуванні диригентського почерку Є. Вахняка, на нашу думку, є його неординарні особисті якості. Усі, хто був особисто знайомий з Євгеном Дмитровичем, з великою шаною згадують його як інтелігента-інтелектуала з енциклопедичними знаннями в різних сферах мистецтва і науки, завжди тактовного і уважного до оточуючих; як аристократа духа та віруючого християнина, який до кінця життя зберіг вірність своїм моральним та релігійним переконанням; як талановитого диригента та педагога з великим почуттям відповідальності та титанічною працездатністю. Зокрема, відомий хормейстер Богдан Дерев'яно, в минулому студент Є. Вахняка, описуючи враження, які справляли на молодих студентів викладачі консерваторії, пише, що Євген Дмитрович відзначався «знанням античної культури, доброзичливим ставленням до простих обдарованих сільських хлопців, своєрідним, характерним тільки для нього, інтелігентним гумором» [6, 119].

Особисті якості Є. Вахняка безпосередньо впливали на його методи роботи з хором. Він не належав до числа «диригентів-диктаторів», будь-який «тиск» на інших для нього був неприйнятним. Є. Вахняк добивався значних успіхів у доволі «демократичний» спосіб за посередництвом професійної компетентності та відповідних комунікативних здібностей. Він заохочував хористів до творчої праці «своєю відданістю роботі, диригентськими прийомами, всебічними знаннями, особистим впливом на хористів і властивою тільки йому культурою» [14, 45]. Хористам «імпонували його розум, інтелігентність, почуття гумору, енциклопедичні знання» [14, 99]. У цьому контексті виразно простежується продовження Є. Вахняком педагогічних принципів викладачів Коломийської гімназії, які виховували і навчали своїх учнів «перш за все власним прикладом, власним життям» [13, 123].

Однак не слід вважати, що «демократизм» Є. Вахняка межував з «анархією» чи з елементарною відсутністю дисципліни – навпаки – він вважав творчість неможливою без дисципліни. Постійно вдосконалюючи методику репетиційних занять з хором, він старався, з одного боку, захопити хористів співом, репетиційним процесом, а з другого – привчав до наполегливості, до творчої дисципліни. Поняття дисципліни у Вахняка мало дві сторони: дисципліна зовнішня (організаційна) та дисципліна внутрішня (творча). Зовнішня дисципліна – це обов'язковість, акуратність, точність, особиста відповідальність кожного за успіх загальної справи тощо. З метою її забезпечення в хорах Є. Вахняка діяла система самоуправління (староста хору, старости хорових

партій, бібліотекар), існував чіткий алгоритм планування репетиційного процесу та концертної діяльності. Зовнішня дисципліна сприяла зростанню внутрішньої дисципліни, яка полягала у формуванні доброго музичного смаку та виконавської майстерності. Є. Вахняк часто повторював, що добрий смак – це «плід всебічної освіти, читання і багатого життєвого досвіду» [Пер. – В. Ч.] [5, с26]. Головна роль в організації внутрішньої дисципліни в колективі, як і творчого процесу загалом, відводилась диригентові. Його завданням було зацікавити хористів, зробити спів у хорі духовною потребою кожного його учасника, формувати репертуар, акумулювати весь творчий потенціал колективу та скеровувати його на досягнення творчої мети [16, арк. 27–28; 21, 44–46].

Однією з визначальних рис диригентського почерку Є. Вахняка є його трактування вокально-хорової звучності, яке можна охарактеризувати як повнозвучне темброво-динамічне ансамблювання. На нашу думку, ця риса сформувалася в результаті взаємодії декілька факторів. По-перше: таке трактування хорової звучності було здавна притаманне українській хоровій традиції та широко розповсюджене у виконавській практиці. По-друге: Є. Вахняк сам володів гарним і сильним голосом широкого діапазону (драматичний тенор) і, коли навчався у Л. Улуханової та С. Крушельницької, мріяв про оперну сцену. Але доля склалася по-іншому і він став хоровим диригентом. Євген Дмитрович добре володів технікою постановки голосу і проводив вокальну роботу в хорі за критеріями оперного співака, вимагав повноцінного вокального звучання найвищої якості. По-третє: працюючи помічником диригента в капелі «Трембіта», Є. Вахняк перебував під великим впливом О. Сороки і саме від нього, на нашу думку, перейняв методику творення звукообразів шляхом використання широкої темброво-динамічної звукової палітри. Невипадково однією з найголовніших теоретичних праць Є. Вахняка є монографія, присвячена творчості О. Сороки, у якій багато уваги приділено детальному аналізу роботу диригента над звуком у хорі [3].

Вахняк не сприймав легковажного підходу до практики хорового співу та критикував деяких диригентів за захоплення «камерним звучанням», котре нерідко базувалося на елементарній відсутності у співаків вокальних даних. Він вважав, що хор повинен володіти широкою динамічною шкалою та відповідно до художнього образу застосовувати повну гаму нюансів [14, с. 83]. У роботі з хором, ще на стадії розспівування він вимагав правильного дихання, позиційної подачі звука та виразної дикції. Матеріалом для розспівок часто використовував окремі мелодичні звороти або гармонічні уривки виконуваних творів. На початку розучування твору, окрім сумлінного опрацювання інтонації та ритму, Є. Вахняк вимагав від хористів повноцінного тембрального звучання, відповідного до характеру виконуваної музики. Добивався він цього за допомогою власного показу, вдалого пояснення, дотепного порівняння.

Злагодженості звучання хорових партій Є. Вахняк досягав шляхом послідовного розташування співаків за спорідненими тембрами. Такий метод був незмінно ефективним як в аматорських, так і в професійних хорах. Працюючи зі студентським хором консерваторії – з майбутніми професійними музикантами – Вахняк часто вдавався до творчих експериментів, зокрема, до квартетного розташування голосів. Таке розташування позитивно впливало на чистоту інтонації, повніше розкривало індивідуальний голосовий потенціал співаків, однак іноді негативно відбивалося на ансамблі окремих партій [16, арк. 21].

Іноді хори, недоукомплектовані голосами відповідної якості, не могли повною мірою виконати вимог Є. Вахняка щодо звуку і з цієї причини «грішили» дещо форсованим звуком, незбалансованістю звучання партій, неточністю інтонації. Зате хори з добрими голосами при застосуванні його методики досягали значних результатів. Прикладом цього є успішний виступ капели працівників зв'язку на музичному фестивалі «Таллінн-75» [11].

Необхідними передумовами доброго строю в хорі Є. Вахняк вважав постійну кропітку працю хормейстера в цьому напрямку, з одного боку, а з другого – свідоме ставлення співаків до інтонування. При відтворенні складних гармонічних структур він вимагав «підвищення інтонаційного тону», а в роботі над великою тембровою та динамічною звуковою шкалою проблему стабілізації інтонації вирішував за посередництвом правильного співочого дихання [4].

Євген Вахняк належав до митців-інтерпретаторів імпровізаційного плану. Після самостійного опрацювання партитури, її вивчення та добросовісного «вспівування» з хором, Вахняк не вимагав від хору «фіксації» якогось «єдино правильного» варіанту інтерпретації, як це намагалися робити інші диригенти. Остаточної довшеної форми твір набував лише в процесі «живого» виконання на сцені. Між Вахняком та хором існувала якась особлива форма контакту. Хор розумів диригента з півслова, повністю довіряв йому і був готовий у будь-який момент піддатися його диригентській волі, мистецькій фантазії. Якщо в повсякденному житті Є. Вахняк був людиною скромної поведінки, то на сцені він ніби перевтілювався. Артист з яскравою зовнішністю і шляхетною поставою виходив на сцену впевнений у собі, цю впевненість передавав хористам і незвичайним внутрішнім вогнем та великою експресією запалював їх на емоційний спів [10].

Окремої уваги заслуговує диригентський репертуар Є. Вахняка. В часи тоталітарного режиму під примусом компартійних органів диригенти були змушені вводити до концертних програм заідеологізовані твори, яких хористи не любили співати, а публіка – слухати. Однак хоровий спів був виявом української співочої стихії. Люди любили ходити на концерти хорової музики і, відсидівши декілька «офіційних» опусів, насолоджувались творами, які забезпечували успіх виконавцям і диригенту [14, 66–67].

Серед численних концертних програм, над якими працював Є. Вахняк, значне місце займали твори сакральної музики. Особливий пієтет відчував він до творів західноєвропейської класики. Ця музика у радянські часи дозволялася до виконання, оскільки зміст латинського тексту був недоступний для широкого загалу слухачів, але аж ніяк не для високоосвічених представників інтелігенції, до яких належав Є. Вахняк. Для вихованця Коломийської гімназії та Львівської богословської академії робота над цими творами була справжнім одкровенням. Так у 1964 р. хором і симфонічним оркестром студентів консерваторії був виконаний «Magnificat» Йоганна Себастьяна Баха, а в 1965 р. – «Меса» сі-мінор того ж автора. Обидва твори диригував учитель Є. Вахняка професор М. Колесса. У 1971 р. хор консерваторії виконав «Stabat Mater» Антоніна Дворжака, а в 1974 р. – «Велику месу» до-мінор Вольфганга Амадея Моцарта. Окрім того, в репертуарі хору студентів консерваторії були твори Джованні Палестріни, Луїджі Луцці, Йозефа Гайдна, Феліче Анеріо, Георга Фрідріха Генделя [14, 19–22].

У 1970 р. особливою подією в музичному житті Львова стало виконання студентським хором консерваторії концертів Дмитра Бортнянського, Максима Березовського та Артема Веделя в оригіналі. Твори цих майстрів за радянських часів на сценах України в оригіналі не звучали, деякі концерти та їх окремі частини могли виконуватися лише в кафедральних соборах [14, 90–91].

За свідченням багатьох диригентів-хормейстерів (Богдана Дерев'янка, Зиновія Демцюха, Володимира Головка та ін.), Є. Вахняк був неперевершеним інтерпретатором творів галицьких композиторів: Михайла Вербицького, Дениса Січинського, Остапа Нижанківського, Сидора Воробкевича, Генриха Топольницького, Філарета Колесси, Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Євгена Козака, Анатолія Кос-Анатольського та ін. Капела працівників зв'язку під керівництвом Є. Вахняка була першим виконавцем творів багатьох львівських композиторів. В репертуарі капели вагоме місце займали концертні програми, присвячених творчості окремих композиторів: Миколи Леонтовича, Д. Січинського, Є. Козака, А. Кос-Анатольського, С. Людкевича. Такі авторські програми капела часто презентувала в залі Львівської філармонії [14, 46–47].

Як носій питомо української хорової традиції, Є. Вахняк вважав, що музику галицьких композиторів слід виконувати виходячи з естетичних позицій європейської культури і категорично не сприймав дешевих виконавських ефектів, якими часом зловживали деякі його колеги. В процесі інтерпретації Вахнякові, крім диригентсько-виконавської майстерності, ставали в пригоді його різностороння освіченість, а також давні захоплення поезією та композицією [11]. На нашу думку, відчуття характеру та образності словесного тексту нав'язувало в уяві Є. Вахняка до певних засобів музичної виразності, якими він оперував як композитор і виконавець. Звідси – увага до словесного тексту, відповідне звукове вираження образно-емоційної сфери твору, раціональне розуміння логіки розгортання форми, інтуїтивне відчуття темпів та їх співвідношень. Все це сприяло найглибшому розкриттю художніх образів і створенню найбільш вдалих варіантів інтерпретації музичних творів.

Слід зазначити, що дуже часто лише за посередництва музичних образів Є. Вахняк міг відверто висловити свої внутрішні душевні почування. На відміну від багатьох своїх колег, Є. Вахняк не був членом комуністичної партії і хоч, в силу тогочасних реалій, він не міг відкрито декларувати своїх поглядів, але, разом з тим, він ніколи не діяв всупереч своїм внутрішнім переконанням. Засобами мистецтва та мовою символів він ділився своїми сокровенними думками та почуваннями, реалізовував життєві та мистецькі принципи, чинив «тихий» опір тоталітарній системі та вселяв надію в серця молодих музикантів [25].

Висновки. У підсумку приходимо до визначення головного «мистецького кредо» Є. Вахняка, його «мистецької філософії», суть якої полягає в розумінні мистецтва як Учителя, Вихователя, Сповідника, а мистецької діяльності – як особливої форми служіння. Саме такими визначеннями Олександр Козаренко окреслює ідейну спрямованість творчості представників «перемиської школи» [12, 154]. Вищевказані етичні настанови були домінуючими в творчій діяльності Є. Вахняка і, таким чином, генетично пов'язують його з традиціями «перемиської школи», які впродовж століть формували активну громадську та культурно-мистецьку позицію галицького духовенства та інтелігенції.

Як носій української хорової традиції, Є. Вахняк мислить її в контексті європейської художньо-естетичної парадигми, що проявляється у багатьох аспектах – від принципів формування репертуару, тенденції до синтезу раціонального та інтуїтивного методів мистецької інтерпретації, аж до загальних етичних та естетичних засад функціонування хорового колективу.

Зовнішня дисципліна була тим «інструментом», який сприяв згуртованості колективу і, водночас, допомагав розвивати індивідуальні волюві якості хористів. Через зовнішню дисципліну методом часткового делегування компетенцій Є. Вахняк реалізовував організаційну (планувальну) диригентську функцію.

Внутрішня дисципліна сприяла розвитку виконавських навичок та вихованню естетичних смаків хористів. Тут важливу роль відігравали авторитет диригента та загальна творча атмосфера довіри та взаємоповаги. Таким чином, репетиційну (педагогічну) та керуючу (реалізуючу) функції Вахняк здійснював методом особистого прикладу – своєю особистою заангажованістю він заохочував до праці своїх хористів.

Детальний аналіз кожного твору на початкових етапах вивчення, а згодом копітка праця на репетиціях над усіма елементами хорового полотна, тривале вокальне «вспівування», постійний пошук найкращого варіанту вираження його драматургії та образно-емоційної сфери в кінцевому результаті дозволяли Є. Вахнякові бути на сцені художником-імпровізатором, вести хор за собою, творити живі і неповторні образи. Тож реалізація виконавської (евристичної) та інтерпретаційної (аналітичної) диригентських функцій відбувалася шляхом послідовного застосування аналітичного та інтуїтивно-імпровізаційного методу.

У досягненні високих творчих результатів, крім професійної компетентності та комунікативних здібностей, Є. Вахнякові надзвичайно сприяли його неординарні особисті якості – його харизма. Тож, можемо зі сміливістю заявити про феномен Євгена Вахняка як про непересічне явище в українському хоровому виконавстві, що потребує подальшого докладного вивчення, особливо в психологічних та методологічних аспектах. Його життєві принципи, творчі підходи та методи заслуговують уваги широкого кола фахівців та практичного застосування в сучасних умовах.

### Література

1. Бенч О. Г. Хорова методика Павла Муравського [Електронний ресурс] / О. Г. Бенч // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – 2014. – № 4. – С. 12–17. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2014\\_4\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2014_4_4)
2. Бермес І. Л. Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ століття в контексті духовного розвитку Галичини : Автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Ірина Лаврентіївна Бермес; НАН України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2006. – 20 с.
3. Вахняк Є. Олександр Сорока / Євген Вахняк. – Київ : Музична Україна, 1975. – 64 с.
4. Вахняк Є. Про інтерпретацію хорових творів С. Людкевича / Є. Вахняк // Творчість Станіслава Людкевича : збірка статей [ред. кол.: Ю. Булка, Л. Кияновська, Я. Якуб'як]. – Львів, 1995. – С. 85–100.
5. Вахняк Е. Хор – школа певца / Е. Вахняк // Художественная самодеятельность : ежемесечный журнал ВЦСПС. – 1959. – №8 – С. 26–29.
6. Дерев'яно Б. Мистець, учитель, просвітянин / Богдан Дерев'яно // Чупашко І. П. Михайло Антків. Присутність. – Львів : Колір ПРО, 2013. – С. 116–120.
7. Драгомирецька О. С. Творчість Анатолія Авдієвського в контексті української хорової культури : Автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Драгомирецька Олена Станіславівна; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2016. – 16 с.
8. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом / Г. Л. Ержемский. – Москва : Музыка, 1988. – 80 с.
9. Зваричук Ж. Богослужбове хорове виконавство Галичини ХІХ століття : Автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Жанна Йосипівна Зваричук; НАН України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2009. – 19 с.
10. Інформатор: Головка Володимир Семенович, 1946 р. н. Інтерв'юер: Чучман Василь Мар'янович. Дата інтерв'ю: 24.06.2015 р. Місце проведення інтерв'ю: м. Львів.
11. Інформатор: Дерев'яно Богдан Петрович, 1942 р. н. Інтерв'юер: Чучман Василь Мар'янович. Дата інтерв'ю: 06.07.2016 р. Місце проведення інтерв'ю: м. Львів.
12. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – 286 с.
13. Кочержук М. Українська державна гімназія в Коломії 1892–1944 / Мирослава Кочержук. – Коломия : Вік, 2011. – 304 с.
14. Лига В. І. І проросте посіяне зерно: Євген Вахняк: людина, митець, педагог / Володимир Іванович Лига. – Львів : Дивосвіт, 2001. – 112 с.
15. Майчик О. І. Композиторська творчість західноукраїнських хорових диригентів-практиків другої половини ХХ ст. : Автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Майчик Остап Іванович; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2010. – 18 с.
16. Мазепа Б. Нарис про творчу діяльність диригента-хормейстера заслуженого артиста Української РСР Євгена Дмитровича Вахняка : дипломна робота / Б. Мазепа / ЛДК ім. М. Лисенка. – Львів, 1969. – 31 арк.
17. Мистецтво України : Біографічний довідник [упор.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський; за ред. А. В. Кудрицького]. – Київ : Укр. енцикл., 1997. – 700 с.
18. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокуль-турний феномен / Ю. В. Пучко-Колесник // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – Київ : Міленіум, 2013. – № 3. – С. 132-136.

19. Римар Р. С. Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина XIX – початок XXI ст.) : Автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Римар Росіна Сергіївна; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2008. – 20 с.

20. Селезнева Н. О. Професіоналізм хормейстера. Психологічний та культурно-історичний аспекти : Автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Селезнева Наталія Олексіївна; Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової – Одеса, 2004. – 18 с.

21. Трушнікова Э. Творческий путь и рост Львовской народной хоровой капеллы (руководитель заслуженный артист УССР Е. Д. Вахняк) : дипломная работа / Э. Трушниковла / ЛГК им. Н. В. Лысенко. – Львов, 1964. – 63 с.

22. Ферендович М. Диригент Омелян Плешкевич у хоровому русі Львова тридцятих років XX століття / М. Ферендович // Українська музика : науковий часопис Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2016. – Ч. 4 (22). – С. 54–59.

23. Ферендович М. В. Диригентське мистецтво в музичному просторі Львова першої третини XX століття (джерелознавчий аспект) : Автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Ферендович Мар'яна Василівна; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2017. – 18 с.

24. Ферендович М. Невідомий мистець – диригент Іван Охримович // Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe=Львівсько-Ряшівські наукові зошити : Sacrum i profanum w kulturze=Sacrum i profanum в культурі / red. nauk. G. Grzybek, T. Dубровний. – Lwów-Rzeszów=Львів-Ряшів, 2016. – Т. 3. – С. 73–78.

25. Чучман В. Сакральне в життєтворчості Євгена Вахняка / Василь Чучман // Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe=Львівсько-Ряшівські наукові зошити. – Lwów-Rzeszów=Львів-Ряшів, 2016. – Т. 3. – С. 53–61.

### *References*

1. Bench, O. H. (2014). Choral Technique of Pavel Muravsky. Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 4, 12–17. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2014\\_4\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2014_4_4) [in Ukrainian].

2. Bermes, I.L. (2006). Choral Life in Drohobych District of the First Half of the 20 th Century in the Context of the Religious Development in Halychyna. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

3. Vakhniak, Y. (1975). Oleksandr Soroka. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

4. Vakhniak, Y. (1995). About the Interpretation of S. Lyudkevych Choral Compositions. Creativity of Stanislav Liudkevych. Bulka, Yu. & Kyianovska, L. & Yakubiak, Ya. (Eds.). Lviv [in Ukrainian].

5. Vakhniak, Y. (1959). The Choir – Singers School. Khudozhestvennaya samodeyatelnost, 8, 26–29 [in Russian].

6. Derevianko, B. (2013). Artist, Teacher, Educator. Mykhailo Antkiv. Presence. Chupashko, I. P. (Ed.). Lviv: Kolir PRO [in Ukrainian].

7. Drahomyretska, O.S. (2016). Creativity of Anatoly Avdiyevsky in the Context of Ukrainian Choral Culture. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].

8. Yerzhemskiy, G.L. (1988). Psychology of Conducting: Some Questions of Performance and Artistic Cooperation of the Conductor with the Music Band. Moscow [in Russian].

9. Zvarychuk, Z. (2009). Church Choir Performance in Halychyna in the XIX Century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

10. Informer: Holovko Volodymyr Semenovych, Born in 1946. Interviewer: Chuchman Vasyl Marianovych. Date of interview: 24.06.2015. Place of interview: Lviv.

11. Informer: Derevianko Bohdan Petrovych, born in 1942. Interviewer: Chuchman Vasyl Marianovych. Date of interview: 06.07.2016. Place of interview: Lviv.

12. Kozarenko, O. (2000). Phenomenon of Ukrainian national music language. Lviv: NTSh [in Ukrainian].

13. Kocherzhuk, M. (2011). Kolomyia State Gymnasium of Ukraine 1892–1944. Kolomyia: Vik [in Ukrainian].

14. Lyha, V. I. (2001). Simple Sifted Grains: Yevhen Vakhniak: Man, Artist, Pedagogue. Lviv: Dyvosvit [in Ukrainian].

15. Maychuk, O.I. (2010). Composing Creativity West Ukrainian Choral conductors–Practitioners of the Second Half of the of XX Century. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].

16. Mazepa, B. (1969). Sketch About the Artistic Activity of the Conductor and Choir Master Honored Artist of the Ukrainian SSR Yevhen Dmytrovych Vakhnyak. Diploma thesis. Lviv [in Ukrainian].

17. Ukrainian Art: Biographical guide. (1997). Kudrytskyi, A. V. & Labinskyi, M. H. & Kudrytskyi, A. V. (Eds.). Kyiv: Ukr. entsykl. [in Ukrainian].

18. Puchko-Kolesnik, U.V. (2013). Activity of a Choir-master as a Social-Cultural Phenomena. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald, 3, 132–136 [in Ukrainian].

19. Rymar, R.S. (2008). The Choral Art of Khmelntskiy Region is in the Contest of Historical Process (the Second Part of the XIX Century – the Beginning of the XXI Century). Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].

20. Selezneva, N.A. (2004). Professionalism of Choirmaster. Psychological and Cultural-Historical Aspects. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].

21. Trushnikova, E. (1964). Career and Growth of Lviv National Choir (headed by the Honored Artist of USSR Ye. D. Vakhnyak). Diploma thesis. Lvov [in Russian].

22. Ferendovych, M. (2016a). Conductor Omelyan Pleshkevych in the Choral Movement of Lviv of the 30s of XX Century. Ukrainiska muzyka, 4, 54–59 [in Ukrainian].

23. Ferendovych, M. (2017). The Art of Conducting in the Musical Life of Lviv of the First Third of XX Century (Source Studies Aspect). Extended abstract of candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].

24. Ferendovych, M. (2016b). An Unknown Artist – Conductor Ivan Okhrymovych. Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe, 3, 73–78 [in Ukrainian].

25. Chuchman, V. (2016). Sacred in the Creative Life of Yevhen Vakhnyak the Conductor. Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe, 3, 53–61 [in Ukrainian].

*Shchelkanova Svitlana,  
postgraduate of Kharkiv National  
Kotlyarevsky University of Arts  
cvetonka@ukr.net*

## THE ONTOGENESIS OF THE EARLY SYMPHONIES OF VALENTYN SILVESTROV

**Purpose of Research.** The purpose of the research is to detect the ontogenesis of the symphonic compositions in the early creativity of Valentyn Silvestrov. The author uses the Second, Third, and the Fourth Symphonies as examples and considers their compositional dramaturgy within the historical-stylistic genesis of a Ukrainian symphony. **Methodology.** The methodology of the research is based on the ontological, historical-typological, and structural-functional methods. Also the structural-semiotic approach and the method of hermeneutics were applied. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the study lies in discovering new ways of interpretation of the historical-stylistic genesis of a Ukrainian symphony and symphonism of the latter part of the 20th century using Valentyn Silvestrov's early symphonic creativity as an example. Nonuniformity, detected in compositional-dramaturgic models of the Second, Third, and Fourth Symphonies points at different vectors and ways in overcoming a typological standardization. Thus, the analysis of the genre concept of the Second Symphony identifies being as a sound reality (*de natura sonores*), a contonative dramaturgy, a refusal from the anthropocentric model of a symphony. First a compositional-dramaturgic analysis of the Third Symphony has been carried out. The latter pronounces historicism as a type of consciousness (*homo historicus*) and a category of time as a basic category. A word serves as a structure-forming principle in this symphony. The intonational-dramaturgic analysis of the Fourth Symphony detects key features of a reflexive monodrama (*homo credens*) coming from an alteration of the nature of a dramatic conflict based on the inner self-movement of music's lyric consciousness. **Conclusions.** The ontogenesis of V. Silvestrov's early symphonies is based on the author's inner speech and manifests itself on the level of different compositional-dramaturgic models. It presumes a change of the paradigm and reconsideration of the historical-typological principles of symphonism in Ukrainian music of the 20 th-21st centuries.

**Key words:** symphonism, contonative dramaturgy, aleatoric-sonorant composition, reflexive monodrama.

*Щелканова Світлана Олександрівна, аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського*

### Онтогенез ранніх симфоній Валентина Сильвестрова

**Мета роботи** – виявити онтогенез симфонічних творів раннього періоду творчості Валентина Сильвестрова на матеріалі Другої, Третьої та Четвертої симфоній, ґрунтуючись на аналізі композиційної драматургії у контексті історико-стильової генези української симфонії. **Методологія** дослідження базується на онтологічному, історико-типологічному, структурно-функціональному та структурно-семіотичному підходах та методі герменевтики. Наукова новизна полягає у відкритті нових можливостей інтерпретації історико-стильової генези української симфонії та симфонізму другої половини ХХ століття на прикладі ранньої симфонічної творчості Валентина Сильвестрова. Віднайдена неоднорідність композиційно-драматургічних моделей Другої, Третьої та Четвертої симфоній є свідомством пошуку композитором шляхів подолання типологічної нормативності. Так, аналіз концепції жанру Другої симфонії характеризує буття як звукову реальність (*de natura sonores*), контонативну драматургію, відмову від антропоцентричної моделі симфонії. Вперше здійснено композиційно-драматургічний аналіз Третьої симфонії, що декларує історизм як тип свідомості (*homo historicus*) та категорію часу як базову. Структуротворчим принципом цієї симфонії є слово. Інтонанційно-драматургічний аналіз Четвертої симфонії унаочнює ключові ознаки рефлексивної монодрами (*homo credens*), що походять від зміни природи драматичного конфлікту, який базується на внутрішньо-спричиненому поступі ліричної самосвідомості музики. **Висновки.** Онтогенез ранніх симфоній В. Сильвестрова ґрунтується на внутрішній авторській мові, відтворюється на рівні різних композиційно-драматургічних моделей та свідчить про зміну парадигми і переосмислення історико-типологічних основ симфонізму в українській музиці ХХ - ХХІ століть.

**Ключові слова:** симфонізм, контонативна драматургія, алеаторного-сонорна когось позиція, рефлексивна монодрама.

*Щелканова Светлана Александровна, аспирант кафедры интерпретологии и анализа музыки Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского*

### Онтогенез ранних симфоний Валентина Сильвестрова

**Цель работы** - выявить онтогенез симфонических произведений раннего периода творчества Валентина Сильвестрова на материале Второй, Третьей и Четвертой симфоний на основе анализа композиционной драматургии в контексте историко-стилевого генезиса украинской симфонии. **Методология** исследования базируется на онтологическом, историко-типологическом, структурно-функциональном, структурно-семиотическом подходах и

методе герменевтики. **Научная новизна** состоит в открытии новых возможностей интерпретации историко-стилевого генезиса украинской симфонии и симфонизма второй половины XX века на примере раннего симфонического творчества Валентина Сильвестрова. Выявленная неоднородность композиционно-драматургических моделей Второй, Третьей и Четвертой симфоний свидетельствует о поиске композитором путей преодоления типологической нормативности. Так, анализ концепции жанра Второй симфонии характеризует бытие как звуковую реальность (*de natura sonores*), контонативную драматургию, отказ от антропоцентрической модели симфонии. Впервые осуществлен композиционно-драматургический анализ Третьей симфонии, которая декларирует историзм как тип сознания (*homo historicus*) и категорию времени в качестве основополагающей. Структурообразующим принципом в ней является слово. Интонационно-драматургический анализ Четвертой симфонии выявляет ключевые признаки рефлексивной монодрамы (*homo credens*), исходящие из изменения природы драматического конфликта, основанного на внутреннем самодвижении лирического сознания музыки. **Выводы.** Онтогенез ранних симфоний В. Сильвестрова основывается на внутренней авторской речи, проявляется на уровне различных композиционно-драматургических моделей, свидетельствуя о смене парадигмы и переосмыслении историко-типологических основ симфонизма в украинской музыке XX – XXI веков.

**Ключевые слова:** симфонизм, контонативная драматургия, алеаторно-сонорная композиция, рефлексивная монодрама.

Problem statement and its connection with principle academic and applied tasks. Valentyn Silvestrov's symphonic creativity is a clear indication of a radical transformation of the symphony genre in the Ukrainian musical space of the 20th century. It is also a fertile ground for reconsidering the paradigm of the musicological analysis of a symphony and symphonism. To date, the researchers have thought that in the late 70's - early 80's there was a rapid stylistic 'breakup' in the composer's creative work. Thus, they refer the Second Symphony, 'Spectra', and 'Eschatophony' to the avant-garde period of the composer's creativity, while the Fourth Symphony takes the frontier zone, and the Fifth and subsequent ones open the aclassic period. Such a division is brought about by the specific character of the composer's writing. It has undergone a considerable evolution, starting with avant-garde techniques of Post-Webern style, pointillism, clustering and sonority and moving through the stage of polystyle to the 'synthesizing monostyle'. Hence, the study of the ontostylistic grounds in the composer's early symphonic creative work is an urgent topic. It is also novel to specify in what exactly way atypical dramaturgic models influence a transformation of the genre invariant which reflects the ontological distance 'being – man'. On the one hand, in each of the symphonies, Silvestrov finds an original solution to this problem. On the other hand, all his early symphonies are semantically recognizable. A modern humanitaristics along with the methods of the structural-semiotic and semantic analyses, as well as the method of hermeneutics enable the researcher to decode 'the gene' of Silvestrov's symphonism. The analysis of V. Silvestrov's novative artistic thinking promotes specifying of the historical-stylistic genesis of the Ukrainian symphony which is a major academic task.

Analysis of Recent Researches and Publications. Symphonic creativity reflects a composer's world outlook. This is why it is of a constant interest to the musicological analysis. There are a number of scientific concepts meant to interpret Valentyn Silvestrov's ground-breaking symphonic style. A great importance in the study of Silvestrov's symphonies belongs of the basic studies by E. Zinkevich [5]. Different aspects of a symphonic creativity are considered in the studies by N. Gerasimova-Persidskaya [3], M. Nestieva, S. Pavlyshyn, O. Mykhailova, S. Savenko and T. Frumkis. A meditative nature of Silvestrov's music is reflected in the studies of E. Beregovaya and L. Shapovalova. A. Mishyna, the researcher, analyses a postlude character of the Fifth Symphony. V. Zaderatsky's [4] thorough study compares the avant-garde and the neo-romantic as two stylistic dominants with the Second and Fifth Symphonies as examples. However, Silvestrov's early symphonies have not been consistently analysed yet. To date, the avant-garde period of the composer's creativity has been least studied in the national musicology.

The purpose of the article is to detect the ontogenesis of the symphonic compositions in Valentyn Silvestrov's early creativity. For that purpose the author used the Second, Third, and the Fourth Symphonies as examples and consequently considered their structural, thematic, timbre-textural, and dramaturgic aspects.

Main part. V. Silvestrov's early symphonic creativity is of the academic interest as first in the national music a situation of a real overcoming of the centripetal force of 'a big' symphony's canonic invariant has been created. This brought about a process of the intra-genre differentiation, a search for new ways in overcoming a typological standardization. Among the inner reasons promoting this process the author outlines the following factors. Firstly, it is a strong longing for new artistic information different to tendencies in the social realism characteristic of the 1960s, when new writing techniques served as symbols of freedom. Secondly, it is an attempt to find a way different from the dominating symphonism of Shostakovich. Among the outer forces the author names both proclaiming and evolution of the author's word, the author's vision of a new type of a sound-image which breaks the correlation with conventional models of a symphony.

*The Second Symphony* (1965) is a striking example of a ground-breaking thinking; it is an aleatoric-sonorant composition which demonstrates a break with a typological standardization. As a sounding document of its epoch, it is an exception among historical-typological models of the genre, Ukrainian composers of the mid-to-late 20th century worked in. It is a non-cyclic, one-part composition, whose dramaturgy testifies a refusal from anthropocentrism and psychologism traditional for a symphony. The Second Symphony should be considered not from the position of a conventional vision of the genre invariant of a classic-romantic type, but as a return of a symphony to its genetic origins. The genre etymon of the symphony – *sin-ponia* – ‘concord’ is brought about by the composer’s artistic conception. A man’s existential wonder at the Universe is important to Silvestrov in this symphony, as well as a refusal from the symmetry of a micro- and macrocosm. Such a demonstration is possible within a new attitude to a sound, a state-of-the-art composer’s writing style, and absolutely new dramaturgic thinking. A concept of the genre in this symphony is based not on the image of a Man (who acts, thinks, plays, starts communication) behind whom all the genre traditions are standing, but on the concept of the sound material. That entails the change of the fundamental principles of a symphony, its core, namely a sound structure, as it is determined by the composer and decoded as *mundana*. It is absolutely important not to have stereotypes when perceiving this structure. On the one hand, a semantic ambiguity surprises a listener, but on the other hand, a method of the associated perception cuts in. The composer did not leave any programme documents on the Second Symphony, though in his later comments he defined the semantic modus of the symphony as Cosmic pastorals. Thus, the author applies the MUSICA MUNDANA metaphor to the poetics of the Second Symphony. When painting ‘cosmic pastorals’ – an image of unexplored, mysterious cosmic space, the composer could not use conventional means of the musical language and genre system. It does not involve a correlation with ‘human measures’. The Second Symphony cancels an intonation (a basic category), beat (a crucial semantic factor), metre, and harmony. In this concept a man appears as a cognizing subject – *homo cogitans*. While before a man was a ‘measure’ of a symphonic thinking, V. Silvestrov’s approach to a symphony is drastically different: the composer starts not from psychologism of perception and emotional experience, but from a sound as an objective spiritual reality which is a universum by itself. But which categories can be basic when analyzing the Second Symphony? The author believes that the category of space plays a defining role in perceiving the symphony. Any composition, in one or another way, touches upon a spatial coordinate of music’s being. However, there is a special type of music where space is not only a natural condition for its acoustic realisation, but it also makes an artistic image, a poetic and constructive idea of the composition. The author suggests considering this music on a new level, namely as a static spatial dramaturgy. For this purpose the study uses the term ‘contonation’ introduced by I. Matsievsky [6]. The essence of contonation involves contemplation, attentive listening, and perception of a concentrate of sounds in statics. Contonation as a listener’s intent helps to consider everything that sounds on the level of elements of space, and in this case relations between sound elements of the whole can be called contonative (which is interconnected within a spatial dimension). V. Silvestrov took care of that on the level of his writing technique. The sound fabric of the Second Symphony has no clear differentiation of voices, and so the freedom in its texture creates a quasi-spatial effect of visualization of cosmic energies: one’s ear can hear splashes – decline, rarefactions – thickening. All these get caught by one’s hearing as there is a lack of recognizable stable elements. Spatial features and characteristics can be observed on the level of the graphics of writing, texture, dramaturgy of the whole; they are defined by a listener. A space is realized in a cosmic, antique sense as a reservoir for nature and culture. An aleatoric-sonorant composition is static: one can think that it is a listener themselves who is moving within a sound space. A movement of the sound material loses its vector-like nature, and by means of contemplation actualizes the inherent value of a sounding unit. Therefore, a role of a listener cannot be overestimated, for their ‘being involved’ into this process is a pledge for the musical composition’s entity, a basis for the consolidation of the composer and the listener. One of Valentyn Silvestrov’s comments wonderfully illustrates a concept of a listener’s contemplation of the objectively existing Universe in the Second Symphony: ‘A pastoral is a symphony as well, but it belongs to the world. It is a home for a man, their temple. A man finds themselves there in order to contemplate this temple, and not to bring their sorrows into it. Because if there are sorrows, it will be an elegy <...> First – a pastoral, and then, on its background, the elegy as a pastoral which has already been destroyed and poisoned with one’s reflection’ [8, 108].

With *the Third Symphony* (1966) the composer suggests a new reconsideration of the ontological distance ‘man – being’. The very ‘poisoning’ by one’s reflection cited above and interpreted as cognition of a historical experience, drastically affected the transformation of the genre invariant. The programme name ‘Eschatophony’ presumes, on the one hand, an allusion to eschatology and raises a fundamental question in the philosophy of the 20th century which concerns a perception of time and finiteness of history. On the



other hand, it encourages realization of the phenomenon of sound as a product of a man's perception and concerns a question about boundaries of composer's thinking. Sergey Averintsev understands eschatology as a metahistory, 'a self-transcending process happening to a tangibly speeding up course of history' [1, p.520], as a theory about finite destinies of both human history and all alive in the eternity, which is in the very definite perspective – beyond the history, biography, and 'this' world in general.

The Third Symphony in the dichotomy 'world – man' expresses the world through the history which is considered and realized as a polarity to the world as nature (de natura sonores of the Second Symphony). This new ontological concept is indicative for the philosophical discourse of the 20th century. It represents a new level of a cognizing subject – *homo historicus*. The author finds a confirmation to this view in the fundamental research in culturology done by Oswald Spengler. It considers the logic and metaphysical structure of history: 'Apart from a necessary relation between a cause and act – I would call it logic of space – there is also an organic necessity of a destiny in life – logic of time. It is a fact of the inmost inner certainty, a fact which captivates all mythological, religious, and artistic thinking and makes the essence and core of any history in contrast to nature'. [9, 131]

Three parts of 'Eschatophony' make an appeal to a language, a letter, and eminently, to a word as a quintessence of 'the human' and are structured in the alphabetical order. A consistently realized Latin alphabet (similar to numbers in a classic music score) serves as a uniting principle; the composer uses two 'systems' in this symphony – as a traditional way to record a music text, so the avant-garde aleatoric-sonorant one. The second way presumes a refusal from a metre, time signature, fixation of a certain pitch; it offers instead a fixed time of a sounding fragment expressed in absolute time units, playing of spontaneous notes and glissando within the graphic model in the specified register, as well as an atonal improvisation. Silvestrov found different solutions to combine these two systems in different parts of the symphony. Thus, the first part opens with an introduction and contains an aleatoric interchange of a fractional metric system and absolute time of an avant-garde text. The second part is composed by traditional expressive means – the composer uses a certain pitch, a certain tempo definition ( $\text{♩}=100$ ) and multimeter (4/8-3/8). As for the third part, it is a sonorant-aleatoric complex. A major role in this symphony is played by timbre. Bells and percussion can serve as a clear example; they are interpreted as a sign of time – a mechanical rate of clock, a chime of bells and commemorative chime conveying vanity and frailty of human history. 'Eschatophony' is a setting out point in the composer's creative work; it opens a characteristic nostalgic modus of expression. Paul Griffiths's fundamental work 'Modern Music and After' contains a chapter about V. Silvestrov's music where the author characterizes the Ukrainian composer's style as 'the Reverberating past' [10, p.274]. Thus, elegies, epitaphs and such genres as *post-music*, *post-symphony*, and *post-lude*, being central in the composer's further creative work, become possible after the large-scale 'apocalypse' of a sound manifested by a 29-year-old V. Silvestrov in the Third Symphony.

Ten years separate 'Eschatophony' from *the Fourth Symphony* (1976), a qualitatively new stage in the ontostylistic dynamics of the symphony genre. It was written at the composer's frontier period between the no-compromise avant-garde stage and 'a weak style'. The Symphony vividly demonstrates a vector directed to the reflexive type of symphonism. A variety of genre models in the composer's early symphonic creativity reflects a basic message of symphonism which was formulated by B. Asafiev: 'Symphonism can be considered as a continuity of a musical consciousness. This consciousness is, first of all, a complex spiritual 'self' of the composer' [2, 248]. Thus, a necessity to express qualitatively different image-philosophical ideas brings about a necessity to have various compositional-dramaturgic solutions.

The Fourth Symphony for string and brass wind instruments is a one-part composition where an ambivalent thematic content is articulated. The intonational dramaturgy is based upon a contrast of two image spheres, namely meditative and active. However, it does not show a conflict. The change of the nature of a dramaturgical conflict of the symphony, where the contrast is a result of the inner maturing of music's lyrical consciousness, alters a semantic modus of the symphony. Bi-worldness which one can feel in the Fourth Symphony is interpsychological. It is, in a way, living and thorough understanding of consciousness' life 'from inside', contemplation of the mystery of man's being, their life and death. At that, a theme of death is not considered as a tragedy at all, but rather as a catharsis. It is a final-centric model similar to the principle of the ascent in liturgy. The Fourth Symphony comes close to the discourse of the transcendent and points at the beauty of a lyric consciousness. Taking into account stable features of the composer's reflexive concept, the author suggests defining the type of a musical dramaturgy of this composition as a *monodrama*. Its inner nature is based on self-movement, a gradual maturing and transformation. Absence of clearly structured thematic formations and harmonious syntax, refusal from contrast 'relief - background' – all these factors enable the author to define the artistic integrity as a monodrama. The dramaturgic novation is based on the change of the nature of a dramaturgic conflict realized not as outer comparing of opposite elements,

but as an inner self-movement of music's lyric consciousness. The intonational grain which makes a basis of the self-movement is a minor third *b – des*, which marks important milestones of the Symphony starting with the introduction theme. It also plays a major role in understanding of the dramaturgy in the theme of trans. Being transcribed (*a – c*), it is frequently repeated (approx. 50 times) in the part for cello at the background of a ceased movement in the orchestra. V. Silvestrov mentioned that a law of the inverted perspective from iconography makes a basis of the dramaturgy in this symphony: 'everything is given in illusion, all is present and is looking at you (...), what initially existed, gets unfolded'[7, 88]. Thus, the Fourth Symphony represents the utmost beauty of a lyric consciousness and introduces the type of the ontological distance 'man – being' – *homo reflexicus*, or, eminently, *homo credens*.

Conclusions and further research perspectives. Early symphonies of V. Silvestrov are a unique repository of a whole world of ideas which serve as a key to comprehending the composer's creative heritage, and so, they deserve a diligent and considerate academic attention. Each of the symphonies finds a different solution to enter a new space of symphonism which differs from 'big narratives'. And this variety comes from the author's inner utterance. All novative aspects in the genre reading, as well as creating of a new world view, are born thanks to the genius composer's efforts by means of his overcoming a canon. Thus, a crucial factor in the dramaturgy of the *Second* Symphony is a refusal from anthropocentrism. The composer demonstrates *de natura sonores* – being as a sounding phenomenon where a man plays a role of an observer – *homo cogitans*. A category of space and spatial dramaturgy, namely *contonation*, helps to comprehend this conception. The *Third* Symphony, called 'Eschatophony', overcomes a typological standardization in a new way. This three-part symphony pronounces historicism as a type of consciousness (*homo historicus*) and a category of time as a basic one. The composer's addressing to a letter, a word, and logos as a structuring dramaturgic principle turns to be metaphorical. The Fourth Symphony, demonstrating a lyric consciousness of music (*homo credens*), is a vector directed to the reflexive discourse. A contemplation of the ontological distance 'from inside', *musica humana*, actualizes a new type of a symphonic dramaturgy, namely a monodrama, as a drastic transformation of the genre invariant. Therefore, understanding of a change of the dramaturgic paradigm brings about a reconsideration of the historical-typological principles of a symphony and symphonism in the musical art of the 20th- 21st centuries.

#### Література

1. Аверинцев С. София – Логос. Словарь [Текст] / С. Аверинцев. – К. : Дух и литера. – 2006. – 912 с.
2. Асафьев Б. Инструментальное творчество Чайковского [Текст] / Б. Асафьев // О музыке Чайковского. — Л. : Музыка, 1972. — С. 243–297.
3. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство [Текст] / Нина Герасимова-Персидская. — К. : Дух и литера. — 2012. — 408 с.
4. Задерацкий В. Век XX. Звуковые контуры времени [Текст] / В. Задерацкий. — М. : Композитор. — 2014. — С. 415–431
5. Зинькевич Е. Динамика обновления : Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – нач. 80-х годов) / Е.С. Зинькевич. – К. : Музична Україна. – 1986. – 184 с.
6. Мацієвський І. Ігри і співголосся / І. Мацієвський. – Тернопіль : Астон. – 2002. – 172с.
7. Сильвестров В. Дождаться музыки : Лекции-беседы [Текст] / Валентин Сильвестров. — К. : Дух и литера, 2010. — 368 с.
8. Симпозион: Встречи с Валентином Сильвестровым [Текст] / [сост. А. Вайсбанд, К. Сигов]. — К. : Дух и литер, 2012. — 408 с.
9. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки мировой истории. Т.1 Гештальт и действительность [Текст] / Освальд Шпенглер. – М. : Мысль. – 1998. – 663 с.
10. Griffiths P. Modern Music and After [Text] / Paul Griffiths. – New York : Oxford University Press. – 2010. – 456 p.

#### References

1. Averinzev, S. (2006). Sophia – Logos. Vocabulary. Kyiv : Dukh i litera [in Russian].
2. Asafyev, B. (1972). Instrumental Creativity of Tchaikovsky. About Music of Chaikovsky. Leningrad: Musyca [in Russian].
3. Gerasimova-Persidskaya, N. (2012). Music. Time. Space. Kyiv: Dukh i litera [in Russian].
4. Zaderatskiy, V. (2014). Century of the 20th. The Sound Contours of Time. Moscow: Kompozitor [in Russian].
5. Zinkevich, Ye. (1986). Update of Dynamics : Ukrainian Symphony at the Present Stage in the Light of the Dialectic of Tradition and Innovation (70's - early 80's). Kyiv: Muzichna Ukraïna [In Russian].
6. Matsievskyj, I. (2002). Games and Consonances. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
7. Silvestrov, V. (2010). Wait for the Music. Kyiv: Dukh i litera [in Russian].
8. Vaysband, A., Sigov, K. (2012). Symposium. Meeting with Valentin Silvestrov. Kyiv: Dukh i litera [in Russian].
9. Spengler, O. (1998) The Decline of the West. Vol.1. Moscow: Mysl. [in Russian].
10. Griffiths, P. (2010). Modern Music and After. New York : Oxford University Press [in English].

*Крись Андрій Іванович,  
викладач кафедри бальної хореографії  
Київського національного університету  
культури і мистецтв*

## ДЕЯКІ ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ АНАЛІЗУ СЦЕНІЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ В БАЛЬНОМУ ТАНЦІ

**Мета статті** – аналіз теоретичних аспектів, що пов'язані зі специфікою сценічно-хореографічного образу, його створенням та втіленням засобами бального танцю. **Методологія** дослідження ґрунтується на проблемно-логічному методі, що дозволяє розкласти цю проблему на низку більш вузьких проблем, а також на аналітико-синтетичному підході, завдяки якому формується погляд на сценічно-хореографічний образ у бальному танці як на комплексне явище. **Наукова новизна** полягає у тому, що у статті проаналізовано специфіку створення сценічно-хореографічного образу засобами бального танцю. Доведено, що художня образність у контексті становлення та збагачення хореографічного мистецтва досягається не лише за рахунок танцювально-пластичної дії, але й за сприяння синтезу різних мистецтв (літературного, архітектурно-просторового, театрального, музичного тощо), що забезпечує хореографічному твору емоційно-змістовне наповнення та успішність композиційного плану. **Висновки.** Обґрунтовується теза, відповідно до якої образ у сценічно-хореографічному представленні постає динамічним утворенням, що втілюється за допомогою різних засобів і матеріалів, має драматургічну логіку, відповідно до якої вміщує свою експозицію, зав'язку, розвиток, кульмінацію та розв'язку, а ще складається з системи лейтмотивів, набуваючи різних пластичних видозмін під час виконання танцю, відповідно до розвитку задуму балетмейстера.

**Ключові слова:** бальний танець, сценічно-хореографічний образ, синтез мистецтв, мистецтво балетмейстера, сценічна драматургія.

*Крись Андрей Иванович, преподаватель кафедры балльной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств*

### Некоторые теоретические аспекты анализа сценически-хореографического образа в бальном танце

**Цель статьи** – анализ теоретических аспектов, связанных со спецификой сценически-хореографического образа, его созданием и воплощением средствами бального танца. **Методология** исследования основана на проблемно-логическом методе, использование которого позволяет разложить эту проблему на ряд более узких проблем, а также на аналитико-синтетическом подходе, благодаря которому формируется взгляд на сценически-хореографический образ в бальном танце как на комплексное явление. **Научная новизна** заключается в том, что в статье проанализирована специфика создания сценически-хореографического образа средствами бального танца. Доказано, что художественная образность в контексте становления и обогащения хореографического искусства достигается не только за счет танцевально-пластического действия, но и при содействии синтеза различных искусств (литературного, архитектурно-пространственного, театрального, музыкального и т.п.), что обеспечивает для хореографического произведения эмоционально-содержательное наполнение и успешность композиционного плана. **Выводы.** Обосновывается тезис, согласно которому образ в сценически-хореографическом представлении существует как динамичное образование, воплощается с помощью различных средств и материалов, имеет драматургическую логику, согласно которой содержит свою экспозицию, завязку, развитие, кульминацию и развязку, а еще состоит из системы лейтмотивов, приобретая различные пластические видоизменения во время исполнения танца в соответствии с развитием замысла балетмейстера.

**Ключевые слова:** бальный танец, сценически-хореографический образ, синтез искусств, искусство балетмейстера, сценическая драматургия.

*Kris Andriy, the teacher of the department of ball choreography of the Kiev National University of Culture and Arts*

### Some theoretical aspects of stage-choreographic image analysis in ballroom dance

**Goal of the article** is the analysis of the theoretical aspects that connected with the stage-choreographic image specificity, its creation and embodiment with the help of ballroom dance. **Methodology** of the research work is grounded on the problematic-logical method which allows to divide this problem on narrower items, and also on the analytically-synthetically approach thanks to which the look on the stage-choreographic image in ballroom dance forms as on the complex phenomenon. **Scientific novelty** is that in the article was analyzed the specific of stage-choreographic image creation by means of ballroom dance. It was proved that the artistic image in the context of becoming and enriching choreographic art has been achieving not only because of dance plastic action but also with the help of promoting the synthesis of various arts (literary, architectural and spatial, musical, etc.) with provides emotional and content filling of the choreographic creation and successfulness of the compositional plan. **Conclusions.** The thesis is substantiated according to with the image in stage-choreographic representation becomes more dynamic creation with is involved with help of different means and materials, has dramatic logics according to which admits its own exposition, beginning, culmination, conclusion and also completes of the leitmotifs system getting different plastic modifications during dancing, according to the choreographer's plan.

**Key words:** ballroom dance, stage-choreographic image, synthesis of arts, choreographer's art, scenic dramaturgy.

Актуальність теми дослідження. Формування системи української професійної освіти фахівця-хореографа спеціалізації «Бальний танець» на сучасному етапі має орієнтуватися не лише на набуття сукупності знань, умінь і навичок, але й на культивування стабільного творчого пошуку та досвіду самовдосконалення, без чого система хореографічних компетентностей, якою повинен володіти балетмейстер чи педагог-хореограф, не буде завершеною і цілісною. Останній аспект є особливо важливим, тим більше, коли йдеться про предмет «Мистецтво балетмейстера», в межах якого студенти повинні проявити себе в ролі (чи якості) творця та постановника завершених і нових хореографічних творів. Робота над такими хореографічними творами, які були б суголосними новій епосі, постає багатоступеневим і кропітким процесом, що вимагає чималих зусиль у різних творчих починаннях.

Зосереджуючись на бальному танцеві, хотілося б відмітити, що як і інші різновиди хореографічного мистецтва, він є синтетичним утворенням, при цьому, не механічного, а органічного характеру. Це вид синтетичного мистецтва, в межах якого відбувається поєднання та «співпраця» різних мистецтв (музики, художньої літератури, театру, балету тощо), кожне з яких функціонує за власними законами, але в бальному танці вони об'єднуються, утворюючи синтез, що підкорений логіці розвитку *сценічно-хореографічного образу*. «Зростаючи як сценічна форма в умовах естради, – зазначає О. Касьянова, – розвиваючись у контексті тематичних концертних та розважальних шоу-програм, бальний танець, поряд із видовищністю, поступово набував ознак драматургії, театралізації, акумулювавши специфічні виражально-зображальні засоби для створення художнього образу. Зазнаючи інтегративного впливу театральних жанрів, зокрема оперно-балетного і музично-драматичного, сценічна бальна хореографія у спільних вокально-хореографічних композиціях для мистецьких виступів тяжіє до хореографічної мініатюри з розвиненою драматургією. І якщо на початковому етапі під час створення хореографічних мініатюр використовувалася традиційна танцювальна музика, то з часом все частіше залучалися музичні фрагменти з балетів, опер, оперет, мюзиклів тощо» [5, 108].

Метою даної статті є спроба розглянути важливі теоретичні аспекти, що пов'язані зі специфікою сценічно-хореографічного образу, його створенням та втіленням засобами бального танцю. При цьому важливо підкреслити особливості збагачення хореографічної мови за допомогою художньої образності, довести, що хореографічний образ та тектонічно-структурні аспекти його сценічного втілення задають конструктивний імпульс всьому хореографічному твору.

Виклад основного матеріалу. Для того, щоб зрозуміти специфіку сценічно-хореографічного образу та його значення під час роботи над хореографічним твором, особливо, коли йдеться про бальний танець, спочатку слід звернутися до поняття художнього образу як фундаментальної категорії художнього мислення та творчості. На відміну від лінгвістичного контексту, в якому художній образ постає результатом творчого відображення дійсності та творчої діяльності у мовній царині, виникає в межах художнього тексту, який поєднує у собі особливості різних стильових різновидів літературної форми загальнонародної мови, а також її не літературних форм, опираючись на зображувально-виразні ресурси всіх рівнів мови [13, 114], мистецтвознавчий аспект дещо змінює ракурс висвітлення цього поняття та феномену.

Враховуючи загальнотеоретичний та філософський контекст, відповідно до якого образ постає в якості будь-якого відображення дійсності, чи понятійного, чи чуттєвого, чи психічного (нематеріального) уявлення, мистецтвознавство бере за основу свого аналізу образ як його розумів О. Потебня, а саме, як відтворене враження – в якості певної чуттєво-сприйнятої даності [10, 32]. При цьому, йдеться не про фактологічно-фізіологічний рівень представлення останньої, а про духовно-естетичний, в ході якого задіяна уява, її продуктивна сила. Через що, художній образ і постає результатом творчості, або, як наголошував Г. Гегель, результатом «очищення» предмету від всього випадкового, нехарактерного [3, 57]. Це розкриває художній потенціал цього образу, перетворюючи його на предмет художньої творчості, яка існує на трьох рівнях: фіксації ознак природи, самої людини, людської культури; формування ознак художнього мислення у свідомості суб'єкта; інтеграції ознак матеріального світу і художнього мислення в процесі творчості. Беручи це до уваги, потрібно розуміти, що художнє відрізняється від іншого, близького до нього художнього образу різноманіттям форм, широкої ступенем узагальнення ознак художньої культури та її видів [12, 96].

Художній образ передбачає емоційно забарвлене відображення засобами, способами і формами мистецтва, масової культури і народної художньої творчості об'єктивного та суб'єктивного світу в конкретному виді творчості [14, 365], несе у собі не просто певну схожість з фрагментом дійсності, але й доповнення останньої. Це інший рівень естетичного споглядання та представлення, що активізує і розвиває художню культуру особистості, втілюючись в різних проявах. «Художній образ – це суть мистецтва, це чуттєве відтворення життя у світлі суб'єктивної, авторської позиції. Художній образ концентрує в самому собі духовну енергію культури та людини, що створили його, проявляючи себе в сюжеті, композиції, кольорі, звуці, в тому чи іншому зоровому тлумаченні. Іншими словами, художній образ може бути

втілений в глині, фарбі, камені, звуках, фотографії, слові і в той же час реалізувати себе як музичний твір, картина, роман, а також фільм і спектакль в цілому» [7, 71].

Особливого втілення він набуває в театральних і хореографічних творах. Ось як природу образу описує Р. Захаров у книзі «Створення танцю»: «Образ – це конкретний характер людини плюс сума його відносин до оточуючої дійсності, що проявляються у діях і вчинках, які зумовлені дією драматургічною. Образ – явище збірне, типове, вигадане, але разом з тим взятє з самої гущі життя. Він складається з безлічі органічно поєднаних властивостей та особливостей. Сюди входять соціальна, національна, професійна приналежність героя, принципи сприйняття їм життя, його розумова діяльність в процесі розвитку, вдосконалення або, навпаки, скочування особистості до розкладання, до розпаду» [4, 31].

Художність є невід'ємною якістю будь-якої справжньої хореографічної постановки. І виникає вона не в останню чергу завдяки тому, що балетмейстер, застосовуючи творчу фантазію, працює не лише над створенням танцювальних сцен, сюжетів і розробкою композиційних планів, але й, над творенням образів та умінням оформляти ці образи в необхідні сценічні ситуації, в межах яких вони розкривали б себе, сюжет та ідею хореографічного твору. Звідси, по-перше, бажання хореографів усіх епох надавати своїм творам виразного вигляду, а по-друге, розуміння ними того, що образ сценічно-хореографічний образ має чималу силу впливу, і йдеться тут швидше не про інформаційно-змістовну складову, а про візуально-сценічне рішення, від якого залежить успішність композиційного плану хореографічного твору.

Коли хореограф-балетник працює над художнім твором, він долає кордони початкового задуму (ідеї) та лексичного (рух) матеріалу. Кожен етап його роботи, від експозиції до розв'язки, повинен супроводжуватися розвитком художньо-образного мислення, що вносить до практики творчого процесу свої корективи. І образність тут постає нічим іншим як здатністю відтворювати, розгледіти в матеріалі (пластиці танцівників, світлі, звукові, сюжеті, костюмах тощо) ідейний зміст. Тобто, певною мірою, художній образ постає результатом сприйняття і розуміння хореографічного тексту, наслідок співтворчості глядача та виконавця, що здатен глибоко вразити і схвилювати аудиторію, зарядити її емоційно. Однією з прикмет цього образу, підкреслює О. Попова, є паралельна співпорядкованість часових та просторових законів. Здатність танцю зображати саме життя в емоційно-виразній формі, зумовлює і відбір матеріалу задля образного відображення дійсності, що створює підстави для наділення хореографічного мистецтва асоціативною мовою (лексика та стиль хореографії), яка здійснює емоційний вплив на глядача [8, 741].

На рахунок засобів і матеріалу потрібно відмітити, що художній образ, як зазначають сучасні автори, створюється на основі одного компоненту (звуку, зображення, слів тощо) або комбінації декількох. Якщо в літературі та поезії він створюється на основі конкретного мовного світу, а в театральному мистецтві використовуються всі три засоби, то у хореографічному мистецтві відтворення художнього образу це багатогранний та багатоступеневий процес, оскільки цей різновид виникає як синтез мистецтв, а сценічний образ як дуже складний сплав внутрішніх і зовнішніх рис людської особистості [6].

Не варто забувати про важливий нюанс: сценічно-хореографічний образ створює балетмейстер, а інструментом його сценічного втілення є виконавець, тіло останнього. Це дає підстави вести мову про певні вимоги до балетмейстера – про фантазію, здатність мислити хореографічними образами та продукувати різні танцювальні композиції, наявність знання з балетної режисури, основ музичної драматургії, драматичного театру, образотворчого мистецтва, тощо. Сучасна дослідниця А. Ветринська відмічає, що виконавцю «слід володіти теорією та практикою біомеханіки, біохімії м'язової діяльності, анатомії та фізіології людини, акторської майстерності, ритміки, гімнастики та акробатики. Ці знання та навички дадуть змогу краще відчувати своє тіло, більш впевнено почуватися на сцені, робити виступи яскравішими та емоційнішими, доносити до глядачів режисерський задум та створювати потрібне враження у глядачів. Балетмейстер повинен мати знання зі світової літератури, культурології та мистецтвознавства, акторської майстерності, психології, режисури, сценографії, монтажу звуку, основ гімнастики та акробатики. Це дасть змогу підвищити якість хореографічних постановок, зробити танцювальну лексику складнішою та більш змістовною» [2, 20].

Створення сценічно-хореографічного образу починається з вивчення та збору матеріалу, основою якого можуть виступати, по-перше, події, взяті з життя (наприклад, «Тетяна» А. Крейна (лібрето В. Месхетелі), «Берег надії» А. Петрова (лібрето Ю. Слонімського), «Берег щастя» А. Спадавеккіа (лібрето П. Аболімова), «Золоте століття» Д. Шостаковича (лібрето Ю. Григоровича та І. Глікмана) або концертні номери, такі як «Чумацькі радощі», «Жовтнева легенда» (балетмейстер П. Вірський) та ін.); по-друге, літературний твір (балети «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва (лібрето М. Волкова), «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва (лібрето А. Піотровського і С. Радлова); по-третє, історичні факти («Полум'я Парижа» Б. Асаф'єва (лібрето В. Дмитрієва та М. Волкова), «Спартак» А. Хачатуряна (лібрето М. Волкова), «Жанна Д'Арк» Н. Пейко (лібрето Б. Плетньова) та ін.); по-четверте, билини, сказання, казки, вірші (балет Ф. Ярулліна «Шурале» (лібрето А. Файзі та Л. Якобсона), «Горбоконики» Р. Щедрина (лібрето В. Вайнона, П. Маляревського) та ін.).

Створити хореографічний образ та досягти пластично-сценічної реалізації останнього – втілити у бальному танці характер, дію чи певну ідею, поклавши її в основу хореографічного твору. Образність – душа танцю, позбавившись якої ми отримаємо голу техніку, що зводиться до беззмислової комбінації рухів. Танець може бути сюжетним або безсюжетним, але «безобразним» бути не може: якщо не образи людей, то образи природи, тварин та предметів, а ще образи символів і людських почуттів, музичні образи тощо. Від специфіки кожного з них залежить інтонація пластичної мови: пози, окремі та характерні рухи тощо. Створюючи свої композиції, – вважає Б. Тарасов, – балетмейстер відбирає відповідну хореографію пози, яка дозволяє танцювнику найбільш повно та художньо-вірно розкрити зміст і образ сценічної дії» [6].

Працюючи над створенням сценічно-хореографічного образу в бальному танці, педагогу-балетмейстеру потрібно пам'ятати про акторські навички і жести, про пульсуюче музично-пластичному «дихання» танцю, яке згодом на сцені буде перетворюватися в могутній та дієвий засіб вираження. Саме це дихання свідчить про динамічну та «оживляючу» природу художнього образу в хореографії, про те, що «гола техніка» позбавляє життєвості потенційного виконавця, а сценічну дію – образності та сили художнього вираження. Техніка виконання бального танцю має бути органічно поєднаною зі смисловим і емоційним музичним змістом. Тим більш, коли йдеться про образну музику, яка досить часто містить у собі музичну драматургію, що включає в себе початок, середину та фінал.

Ну і звісно ж елементи сценічної драматургії, які повинні бути присутніми в хореографічному образі, бо «саме вона передбачає наявність лібрето, короткого зміст танцю в балеті, або ж цілого композиційного плану, детального опису, що буде відбуватися з персонажами під час кожного епізоду або сцени; або чітко вибудованого сюжету. Такий порядок подій в танці дає зрозуміти глядачеві хто на сцені, які персонажі й... виділені частини та епізоди танцю. Наявність сценарної драматургії дозволяє педагогу балетмейстеру уникнути проблем розпливчастості танцю, порушення структури, чітке розуміння сценарію веде його до реалізованості композиції, істині, цілісності номера, результату і визнання» [1, 67].

Коли ми згадуємо композиційні аспекти, то цікавою у цьому відношенні є стаття Т. Портнової «Про мову просторових мистецтв (архітектура і хореографія)» [9], в якій вона, порівнюючи архітектуру з балетним театром, робить висновки, які можуть бути екстрапольовані на бальну хореографію. Останні стосуються того моменту, що хореографічний образ не може існувати без структури або принципу, який задає конструктивний імпульс всьому хореографічному твору. Ритміка та музично-пластичні імпульси утворюють певну тектоніку хореографічної форми, яка визначається ступенем використання конструктивної організації в її виразності. Не даремно С. Ремез відмічав: «Режисура – мистецтво будівельне» [11, 103]. Завдяки тектонічному мисленню можна говорити про архітектоніку усього хореографічного твору, в якій вміщується художній образ, як про злагоджений цілісний організм, де кожен епізод, рух чи сцена несе у собі художні функції. А ще якщо до вказаної тектонічної структури додати складну театральну техніку, удосконалені варіанти сценічної площадки, тоді ми отримаємо зразки бального танцю, підняті до рівня справжнього мистецтва (як ось такі вистави, що вирішуються засобами бальної хореографії, наприклад, трагедія «Ромео і Джульєтта», драма «Привид опери», трагікомедія «Чикаго», сюжетні «Попелюшка», «Кармен», «Спляча красуня» та ін., або безсюжетні «Штраусіана», «Весняні голоси» тощо)

Разом з тим, специфіка бальної хореографії потребує своєї сценічної інтерпретації драматургії, у тому числі, за підтримки архітектурних форм і просторових рішень. Хореографічний твір, як правило, розміщений у просторі реальної сцени. Для глядача та танцювника важливе облаштування зовнішнього контексту твору, оскільки персонаж не буде виглядати природним в штучній атмосфері, тобто у неорганізованому просторі. Французький хореограф М. Бежар зазначав свого часу наступне: «Я багато працював з архітекторами, можливо, не з дуже знаменитими. Вони мені створили певний сценічний простір, що становив важливий елемент вистави. Мої найкращі спектаклі йдуть не на італійській сцені з полотном, що піднімається з глибини. У мене сцени кожного разу утворені по-різному. Сцена “Петрарки” була для Боболі, сцена “Гулістана” – для Персеполіса, сцена “Бодлера” – для Палацу спорту і це безперечно була одна з кращих сцен того часу. Глядацька зала була поділена на п'ять частин, а нахилені частини сцени розвивалися по колу. Архітектура створювала враження глибини, надзвичайне почуття простору» [9, 227].

Висновки. Таким чином, підсумовуючи наші теоретичні рефлексії, варто відмітити, що сценічно-хореографічний образ є втіленням художньої образності засобами бального танцю, яка перетворює його «голу» техніку на витвір мистецтва, що проявляється у емоційному наповненні та змістовній характерності. Сучасний бальний танець це витвір синтетичного мистецтва, який підкорений художньому хореографічному образу, а також передбачає творчу взаємодію з іншими видами мистецтва, де хореографія не розчиняється в них, здійснюючи власний плідний внесок до цього творчого союзу. Художня цілісність і тектонічна композиційність хореографічного твору забезпечується за рахунок хореографічного образу та його реалізації

як за допомогою форм і засобів танцювально-пластичної дії, так і з урахуванням принципів сценічної та музичної драматургії. Образ у сценічно-хореографічному представленні постає динамічним утворенням, що втілюється за допомогою різних засобів і матеріалів, має драматургічну логіку, відповідно до якої вміщує свою експозицію, зав'язку, розвиток, кульмінацію та розв'язку, а ще складається з системи лейтмотивів, набуваючи різних пластичних видозмін під час виконання танцю, відповідно до розвитку задуму балетмейстера. Існує він на підставі принципу єдності і форми, відповідно до якого відбувається поєднання завершеної сценічної форми руху та емоційно-психологічного змісту. Останній при цьому виникає зусиллями щонайменше трьох факторів: творчою фантазією балетмейстера, майстерністю виконавця, що намагається розкрити психологічний образ сценічного персонажу чи дії, та аудиторії, яка сприймає танець.

#### *Література*

1. Верхоляк А.В. Влияние выразительных средств и компонентов хореографического произведения на целостное обучение ребёнка в процессе постановки танцевального драматического номера / А.В. Верхоляк // *Science Time*. – 2014. – №8 (8). – С. 63-71.
2. Ветринська А.В. Українська хореографічна освіта ХХІ століття: сучасний стан та шляхи вдосконалення / А.В. Ветринська // *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття: матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції, 14-15 квітня 2016 р., м. Київ / Київ. унт ім. Б. Грінченка*. – К.: Київ. унт імені Бориса Грінченка, 2016. – С. 17-23.
3. Гегель Г. В. Эстетика: в 4 т. / Г. В. Гегель. – М.: Наука, 2008. – Т. 1. – 553 с.
4. Захаров Р.В. Сочинение танца: Страницы педагогического опыта / Р.В. Захаров. – М.: Искусство, 1983. – 225 с.
5. Касьянова О.В. Специфіка режисури балетних вистав у бальній хореографії / О.В. Касьянова // *Часопис національної музичної академії України імені П.І. Чайковського: наук. журн.* – 2010. – №2. – С. 108-115.
6. Марченкова А. И. Художественный образ в хореографическом искусстве / А. И. Марченкова, А. Л. Марченков // *Актуальные задачи педагогики: материалы III Междунар. науч. конф. (г. Чита, февраль 2013 г.)*. — Чита: Издательство Молодой ученый, 2013. – режим доступа: <http://moluch.ru/conf/ped/archive/67/3357/>
7. Пархоменко И. Т. Культурология в вопросах и ответах для зачетов и экзаменов: учеб. пособие / И. Т. Пархоменко, А. А. Радугин. – М.: Центр, 2001. – 336 с.
8. Попова Е.Н. Анализ видов деятельности танцовщика по созданию художественного образа / Е.Н. Попова // *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. – 2011. – №2 (3). – С. 741-745.
9. Портнова Т.В. О языке пространственных искусств (архитектура и хореография) / Т.В. Портнова // *Символ науки: международный научный журнал*. – 2015. – №10. – С. 226-232.
10. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. – М.: Высш. шк., 1990. – 300 с.
11. Ремез С.Я. Мизансцена и сценическое действие / С.Я. Ремез. – М.: ГИТИС, 1982. – 128 с.
12. Серикова Т.Ю. Проблема художественного образа в искусствоведении / Т.Ю. Серикова // *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. – 2010. – №4 (24). – С. 95-98.
13. Чернова С.В. Художественный образ: к определению понятия / С.В. Чернова // *Вестник Вятского государственного гуманитарного университета*. – 2014. – № 6. – С. 109-116.
14. Эстетика: словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

#### *References*

1. Verkholyak A. (2014) The influence of the expressive means and components of a choreographic work on the integral learning of a child in the process of staging a dance drama. In *Science Time*, №8 (8), 63-71 [in Russian].
2. Vetrinskaya A. (2016) Ukrainian Choreographic Education of the 21st Century: Current State and Ways of Improvement. In the collection "Professional artistic education and artistic culture: the challenges of the 21st century". K.: Boris Grinchenko Kiev University, 17-23 [in Ukrainian].
3. Hegel G. V. (2008) *Aesthetics: in 4 volumes*. Moscow: Nauka, 2008, Vol. 1. [in Russian].
4. Zakharov R. (1983) The composition of dance: Pages of pedagogical experience. Moscow: Art [in Russian].
5. Kasyanova O. (2010) Specificity of directing ballet performances in ballroom choreography. In "The journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky", №2, 108-115. [in Ukrainian].
6. Marchenkova A., Marchenkov A. (2013) Artistic image in choreographic art. In the collection "Actual problems of pedagogy: materials of the III International Scientific Conference". Chita: Young scientist [in Russian].
7. Parkhomenko I., Radugin A. (2001) Cultural studies in questions and answers for tests and exams: a textbook. Moscow: Centre [in Russian].
8. Popova E. (2011) An analysis of the activities of a dancer in creating an artistic image. In "Izvestiya of the Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences", №2, 741-745 [in Russian].
9. Portnova T. (2015) On the language of spatial arts (architecture and choreography). In "The symbol of science: an international scientific journal", №10, 226-232. [in Russian].
10. Potebnya A. (1990) Thought and language. Moscow [in Russian].
11. Remez S. (1982) Mysterious and scenic action. Moscow [in Russian].
12. Serikova T. (2010) The problem of the artistic image in art criticism. In the Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts, № 4 (24), 95-98 [in Russian].
13. Chernova S. (2014) Artistic image: to the concept definition. In the Bulletin of the Vyatka State Humanitarian University, № 6, 109-116 [in Russian].
14. *Aesthetics: dictionary* (1989); ed. A. Belyaeva et al. Moscow: Politizdat [in Russian]

*Суховерський Володимир Михайлович,  
заслужений діяч мистецтв України,  
доцент кафедри культури і мистецтв, директор  
Чернігівського музичного коледжу ім. Л.М. Ревуцького*

## МУЗИЧНЕ УЧИЛИЩЕ ЯК ПРОВІДНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ЗАКЛАД ЧЕРНІГОВА НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.

*Метою дослідження є аналіз історії створення Чернігівського музичного училища на початку ХХ століття. Методологія дослідження включає наукові методи: мистецтвознавчий (аналіз розвитку музичної культури в Чернігівській області як невід'ємної частини української культури), порівняльний (для дослідження еволюції музичної культури в Чернігівській області в різні періоди) та синтез (для вивчення основних культурних традицій музичної освіти у Чернігові). Наукова новизна статті полягає у висвітленні особливостей навчального процесу та принципів відбору студентів для навчання в коледжі. Висновки. Розвиток музичного мистецтва в Чернігівській області наприкінці ХІХ ст. вимагав створення спеціального художнього навчального закладу - Музичного коледжу. Він був заснований 1904 р. К.Сорокіним, лідером симфонічного оркестру Чернігівського музично-драматичного товариства. У травні до кінця академічного року студенти пройшли іспити з усіх предметів, які викладали протягом цього року. У січні 1908 року в Чернігові організовано музичне училище Головного управління Всеросійського Імператорського музичного товариства. Першим директором був призначений К. Сорокін. У 1911 р. Ці класи були перетворені в професійну музичну школу - музичний коледж. Діяльність Чернігівського музичного училища на початку ХХ століття забезпечила розвиток творчої особистості.*

*Ключові слова: Чернігів, К. Сорокін, студент, училище, Головна дирекція Імператорського Всеросійського музичного товариства.*

*Суховерський Владимир Михайлович, заслуженный деятель искусств Украины, доцент кафедры культуры и искусств, директор Черниговского музыкального колледжа им. Л.Н. Ревуцкого*

### **Музыкальное училище как ведущее художественное заведение Чернигова в начале ХХ века**

*Целью исследования является анализ истории создания Черниговского музыкального училища в начале ХХ века. Методология исследования включает научные методы: искусствоведческий (анализ развития музыкальной культуры в Черниговской области как неотъемлемой части украинской культуры), сравнительный (для исследования эволюции музыкальной культуры в Черниговской области в разные периоды) и синтез (для изучения основных культурных традиций музыкального образования в Чернигове). Научная новизна статьи заключается в освещении особенностей учебного процесса и принципов отбора студентов для обучения в колледже. Выводы. Развитие музыкального искусства в Черниговской области в конце ХІХ века требовало создания специального художественного учебного заведения - Музыкального колледжа. Он был основан в 1904 г. К. Сорокиным, лидером симфонического оркестра Черниговского музыкально-драматического общества. В мае к концу учебного года студенты прошли экзамены по всем предметам, которые преподавали в течение этого года. В январе 1908 г. в Чернигове организовано музыкальное училище Главного управления Всероссийского имперского музыкального общества. Первым директором был назначен К. Сорокин. В 1911 г. эти классы были преобразованы в профессиональную музыкальную школу - музыкальный колледж. Деятельность Черниговского музыкального училища в начале ХХ века обеспечила развитие творческой личности.*

*Ключевые слова: Чернигов, К. Сорокин, студент, училище, Главная дирекция Императорского Всероссийского музыкального общества.*

*Sykhoversky Volodymyr, Honored Artist of Ukraine Associate Professor of the Department of Culture and Arts, director of the Chernigov musical College of LM Revutsky*

### **Musical college as the leading of the artistic institution of Chernihiv at the beginning of XX century**

*Purpose of Research. The purpose of the article is to research the history of Chernihiv Music College foundation at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Methodology. The methodology of the research includes various scientific methods: art critic (to analyse the development of musical culture in Chernihiv region as an integral part of Ukrainian culture), comparative (to research the evolution of the musical culture in Chernigiv region in the different periods) and synthesis (to study the main cultural traditions of musical education in Chernigiv). Scientific Novelty. The scientific novelty of the article is to highlight the peculiarities of educational process and principles of students selection for studies at the college. Conclusions. The music art development in Chernihiv region at the end of the 19<sup>th</sup> century demanded a foundation of a special art educational establishment – Music College. It was founded in 1904 by K.Sorokin the leader of the Chernihiv Music Drama Society Symphony Orchestra .People could enter the college in spite of their social position. In May before the end of an academic year students took exams on all subjects that were*



taught during this year. In January 1908 the Main Direction of All-Russian Imperial Music Society organized musical classes in Chernihiv. The first director was appointed K. Sorokin. In 1911 these classes were transformed into a professional musical school – Music College. The Chernihiv Music College activity at the beginning of the 20<sup>th</sup> century enforced the role and development of creative personality.

**Key words:** Chernihiv, K. Sorokin, student, college, musical art, General management of Empire All-Russian music association.

Актуальність теми дослідження. Своєрідність національної музичної культури в контексті загальної історії музичного мистецтва визначається, в першу чергу, дослідженням її регіональних складових. Культурна спадщина Чернігівщини, маючи більш ніж тисячолітню історію, кодує в собі наукові, історичні, культурологічні та мистецтвознавчі знання. В цьому аспекті репрезентативною є діяльність музичного училища в Чернігові на початку ХХ ст., зокрема, процес створення, умови навчання, навчальні програми, репертуарна політика, викладацький склад та творчі досягнення, що і визначає актуальність даної проблеми.

Мета статті полягає в поглибленому дослідженні передумов та чинників розвитку професійної мистецької освіти на Чернігівщині як певного феномену культури України.

Аналіз досліджень та публікацій. Історія Чернігово-Сіверського регіону завжди була в полі зору науковців. Зокрема, зазначена проблема знайшла своє відображення у працях О. Шафонського [1], Філарета Гумілевського [2], М. Грушевського, Д. Багалія, П. Толочка, В. Личковаха, О. Коваленка, Т. Демченко, В. Малиневської, О. Тарасенка, О. Гейди та ін.

Музичне життя Чернігівщини висвітлювалося в наукових публікаціях відомих українських науковців О. Шреєр-Ткаченко, Т. Булат, Н. Герасимової-Персидської, П. Єфименко, Ф. Ернста, Д. Щербаківського, Б. Фільц, Т. Шиффер, М. Гордійчука, М. Степаненка [3].

Окремі праці про музичне мистецтво Чернігівщини торкаються організаційно-творчої концепції розвитку краю. К. Копержинський у своїх розвідках вперше дослідив музичні процеси в межах визначеного часу, підкреслюючи характер, структуру і спрямування музичного розвитку, а також прослідкував лінію розвитку музичного мистецтва зазначеного періоду, виділяючи такі його чинники, як шкільна музична освіта, музично-цехова діяльність, набори музикантів до Придворної співоцької капели, функціонування кріпацьких музичних оркестрів, капел та музичного театру [4]. Ним також була висловлена думка про те, що музичну історію регіону слід розглядати в контексті загальноукраїнської культури.

О. Васюта в монографії «Музичне життя на Чернігівщині у XVIII – XIX ст.» розширив та систематизував уявлення про музичну культуру Чернігівщини зазначеного періоду, зосередивши свою основну увагу на краєзнавчому ракурсі вивчення української музичної традиції, а також визначив культуротворче значення музично-просвітницької діяльності регіону як невід'ємної частини музичної культури України [5].

Джерельною базою роботи є архівні матеріали Чернігівського історичного музею ім. В. Тарновського та Державного архіву Чернігівської області.

Виклад основного матеріалу. Нового якісного рівня набула музична освіта в Україні в другій половині XIX ст. Цьому сприяла діяльність Імператорського Всеросійського музичного товариства, яке прагнуло поширювати кращий світовий досвід музичної культури та освіти. Бурхливий розвиток музичного мистецтва на Чернігівщині зазначеного періоду вимагало відкриття спеціалізованого мистецького навчального закладу.

Перше музичне училище було засноване 1904 р. керівником симфонічного оркестру Чернігівського музично-драматичного товариства Кіндратом Васильовичем Сорокіним, який здобув професійну композиторську освіту в Москві [6]. Він був прекрасним виконавцем на мідних духових інструментах, талановитим диригентом. Під його орудою в Чернігові систематично проводилися симфонічні концерти та постановки оперних спектаклів.

К. Сорокіну вдалося зібрати блискучий склад викладачів, серед яких:

- По класу скрипки – І. Красильщиков, учень професора Віденської консерваторії Максінсака;
- По класу співу – С. Штамм, учениця професора Санкт-Петербурзької консерваторії Ірецької;
- По класу фортепіано – О. Маслоковець, учениця Київського музичного училища та А. Яцкевич, учень професора Санкт-Петербурзької консерваторії Штейна;
- По класу дерев'яних духових інструментів – військовий капельмейстер І. Зісерман;
- По класу мідних духових інструментів – К. Сорокін.

Окрім того, теорію музики та композицію викладав К. Сорокін, а культуру мови і дикцію – П. Дебогорій-Мокрієвич» [7]. Викладацький склад затвердився окремим наказом Чернігівського губернатора 8 жовтня 1904 р. Навчальний корпус був розміщений в місті Чернігові по вулиці

Воздвиженській. Навчання в училищі було платним і становило, включно з обов'язковими предметами (елементарна теорія музики, сольфеджіо, гармонія, контрапункт, обов'язкове фортепіано, культура мови, дикція та історія мистецтв) – 60 рублів на рік.

Навчально-виховний процес в училищі було організовано на основі затверджених Чернігівським Губернатором «Правил музикального училища», систематизовані загальні положення яких можна викласти таким чином:

1. Музичне училище ставило метою своєї діяльності ґрунтовну мистецьку освіту для осіб, які присвятили себе вивченню вокальної та інструментальної музики.

2. Предмети викладання поділялися на дві складові:

а) спеціальні (головні);

б) нормативні (допоміжні)

До спеціальних предметів було віднесено: гру на фортепіано, скрипці, альті, віолончелі, духових (мідних та дерев'яних) інструментах, спів та теорію композиції. Нормативні (допоміжні) предмети були визначені такі: елементарна теорія музики, сольфеджіо, гармонія, інструментовка та історія музики.

3. На навчання до училища приймалися особи незалежно від суспільного положення, але не молодше 7 років, які на період вступу перебували в стані учня. Учні вступали до училища зі званням учня та вільного слухача. Учнями вважалися особи, які відвідували класи всіх визначених навчальним планом предметів. Вільними слухачами були особи, які відвідували лише спеціальний предмет або, додатково за своїм власним вибором, окремі предмети з обов'язкового циклу. Від вступників не вимагалось музичної підготовки, окрім вміння читати і писати, а особи, які мали відповідну технічну підготовку, могли бути прийнятими на відповідний їхньому рівню курс.

4. Проходження учнями повного обсягу кожного спеціального предмета планувалося у відповідності до програм консерваторії імператорського музичного товариства і поділялося на три курси: нижній, середній і вищий. На кожному курсі учень знаходився в залежності від свого технічного та загального розвитку. Мінімальний термін перебування на одному курсі становив – 1 рік, максимальний – 3 роки. Таким чином, середній термін навчання складав від 5-6 років по курсу співу та теорії композиції до 6-7 років в класі гри на фортепіано, скрипки, альта і віолончелі.

5. Відповідно до навчальних програм затверджених Імператорським Російським музичним товариством (далі – ІРМТ) вивчення обов'язкових предметів розподілялося таким чином:

1-й рік – елементарна теорія музики;

2-й рік – гармонія першого курсу;

3-й рік – гармонія другого курсу;

4-й рік – контрапункт і музичні форми;

5-й рік – інструментовка та історія музики.

Протягом перших трьох років обов'язковим предметом було сольфеджіо.

6. Навчальний рік у музичному училищі тривав з першого вересня до першого червня. Двічі на тиждень учні відвідували класи спеціальних предметів. Кожне заняття зі спеціальності вчитель проводив з учнем індивідуально. При необхідності, інші учні даного викладача могли бути присутніми на заняттях зі спеціальності. Класи обов'язкових предметів також відвідувалися двічі на тиждень. Обов'язкові предмети викладалися у вигляді лекцій з практичними вправами відповідно до розподілу учнів на групи. Лише інструментовка та історія музики, як обов'язкові предмети, викладалися один раз на тиждень.

7. У відповідності до існуючого порядку організації громадських зібрань, училище мало право проводити «публичные музыкальные собрания». На цих музичних зібраннях виконувались як вокальні, так і інструментальні твори у різних формах: соло, ансамблю, хору, оркестру.

8. Перед закінченням навчального року у травні проводилися іспити з усіх предметів, що викладалися в училищі. Для цього утворювалася екзаменаційна комісія з викладачів училища та запрошених відомих музикантів під загальним головуванням директора училища.

9. Важливою умовою проведення річних іспитів було, зокрема, виконання конкурсного для кожного курсу етюдів і однієї чи двох п'єс. Враховуючи специфіку предмета, виключення робилося лише для екзаменів по класу вокалу. З таких обов'язкових предметів, як гармонія, контрапункт, інструментовка, екзамен складався з двох частин: усних запитань та письмової класної роботи.

10. Учні, які пройшли повний курс навчання зі спеціальності та обов'язкових предметів, а також витримали, згідно з затвердженою програмою, випускні екзамени, отримували атестат про закінчення училища і мали можливість, за бажанням, вступати до консерваторії.

11. Учні вносили за своє навчання в училищі у розмірі 60 руб. за навчальний рік двома платежами – двічі на рік по 30 руб. до 1-го вересня та до 1-го січня, відповідно.

12. Учні повинні були підкорятися всім постановам й розпорядженням директора училища.

13. Учні зобов'язувалися до початку кожного заняття приходити завчасно з добре вивченими уроками. Викладач мав право відсторонити від заняття учня, який з'явився до класу невідповідно до уроку.

14. Пропуски занять хоровим співом і репетицій ансамблевої гри без поважних причин призводили до таких дисциплінарних стягнень:

вперше – позбавлення одного уроку з головного (спеціального) предмету;

вдруге – позбавлення двох уроків зі спеціальності;

втретє – позбавлення права відвідувати музичні вечори училища і права відвідувати училище протягом одного тижня.

15. Учні, які не бажали підкорятися Правилам училища, могли бути виключені з нього в будь-який час, згідно з рішенням педагогічної ради.

16. Запрошенні директором училища викладачі могли бути допущеними до занять в училищі після отримання відповідного дозволу губернатора.

17. За підсумками навчального року директор училища зобов'язаний був подавати губернатору докладний звіт щодо стану навчально-виховної роботи в училищі за рік, що минув.

Таким чином, правилами чітко регламентувався процес поступового формування професійного музиканта [8].

Подальший розвиток музичного мистецтва на Чернігівщині був пов'язаний з відкриттям у липні 1907 р. Чернігівської філії ІРМТ. Головною метою товариства було заснування нових навчальних мистецьких закладів не лише у великих містах імперії, а й у провінціях.

Ігноруючи діяльність приватного училища К. Сорокіна та приватних музичних класів Г. Ейзлера, в архівних документах зустрічаються такі формулювання: «Дуже довго справа музичної освіти була знехтувана. Навчання співам та грі на роялі, скрипці та інших інструментах зосереджувалось виключно в руках кількох місцевих викладачів, які через суто зовнішні обставини не були спроможні вести суворо підпорядковане викладання, а інколи повинні були підкорятись смакам учнів та їх батьків» [9]. Саме з цих причин К. Сорокін та Г. Ейзлер, незалежно один від одного, порушили клопотання перед Головною дирекцією ІРМТ стосовно відкриття музичних класів ІРМТ.

У січні 1908 р. Головна дирекція ІРМТ погодилась на відкриття музичних класів в Чернігові на кредитні кошти. Першим директором музичних класів був призначений К. Сорокін, а через півроку – С. Вільконський. Для покращення матеріального стану новоствореного музичного закладу відомий чернігівський культурний діяч, живописець, віолончеліст І. Рашевський, який разом із дружиною, піаністкою за фахом, Т. Рашевською, був членом регіонального відділення ІРМТ, виставив на продаж картину «Деревня спит», кошти від реалізації якої пішли на фінансування нового освітнього закладу [10].

У перші роки класи діяли самостійно, не маючи матеріальної підтримки ані з боку Головної дирекції ІРМТ, ані від місцевої влади. Незважаючи на несприятливі умови, існуючи лише на кошти від плати за навчання в музичних класах (30–40 руб. за півроку), прибутків від музичних зібрань та членських внесків, вже на третьому році своєї діяльності відділення було спроможним сплатити всі борги та стабілізувати свій матеріальний стан. Зокрема, в цей період було придбано у кредит терміном на два роки перший концертний рояль та інше майно на значну суму – 3 324 руб.

1911 р., переконавшись у високій майстерності та належному професійному рівні освіти, дирекція дозволила реорганізувати класи в музичну професійну школу, яка б діяла за планом середнього навчального закладу – музичного училища, – призначивши одноразову допомогу 525 руб. У періодичному виданні того часу «Російський музичній газеті» містилася така замітка: «Нужно заметить, что Чернигов очень музыкален и есть полное основание быть уверенным, что с преобразованием классов в училище, то есть в среднее учебное заведение с правами для учащихся, их количество увеличится более чем вдвое и это даст средства для лучшей постановки дела и возможности для черниговцев заканчивать своё среднее музыкальное образование дома, а не ехать для этого в Киев и другие города» [11].

Після реорганізації класів у музичне училище плідну діяльність закладу врешті-решт помітила адміністрація губернії. Того ж року Миська дума надала новоствореному навчальному закладу нове просторе приміщення і постійну субвенцію у розмірі 300 руб. на місяць.

У регіональній газеті повідомлялося, що викладацький склад училища мав високу фахову підготовку, а навчальна програма музичного закладу, за обсягом матеріалу і характером викладання, відповідала шести курсам консерваторії.

Таким чином, діяльність першого музичного училища в Чернігові є важливим етапом становлення й розвитку музичної освіти на Чернігівщині і дозволила вперше на високому рівні вирішити питання підготовки професійних фахівців з музичного мистецтва.

Звичайно, важливу роль в процесі становлення та подальшої професіоналізації музичної освіти у Чернігові в цей період відігравали російський та європейський музичні впливи. Переконливим доказом цьому може свідчити репертуарна політика та концертно-виконавська діяльність викладачів і студентів училища, що були орієнтовані на популяризацію кращих зразків російської й світової музики.

Аналізуючи щорічний репертуарний список, програми вечорів й звітних концертів училища, де виконувались достатньо складні симфонічні твори таких композиторів, як Й. Гайдн, П. Чайковський, М. Глінка, А. Рубінштейн, можна з впевненістю констатувати, що це були перші спроби відійти від музичного аматорства, започаткованого в XIX ст., піднятися на більш професійний щабель виконавської майстерності. Завдяки вищезазначеним музичним заходам слухачка аудиторія мала змогу визначати та оцінювати педагогічну роботу музичного закладу. Все це зумовило зростання популярності училища, а кількість бажаючих навчатися в училищі з кожним роком зростала.

Особливої популярності та зацікавленості набуло фортепіанне мистецтво, про що красномовно свідчить той факт, що з тридцяти одного викладача Чернігівського музичного училища зазначеного періоду чотирнадцять за фахом були саме піаністи. Показником високої фахової підготовки викладачів свідчать дипломи провідних консерваторій світу і звання «віртуоз» та «вільний митець».

Так, Григорій Григорович Агте, за фахом учитель математики, брав активну участь у концертному житті музичного училища, зокрема, грав на скрипці, часто їздив містами та селами Чернігівщини з метою збирання фольклорних пісенних зразків. Андрій Касянович Агте, вихованець Московської консерваторії, у Чернігівському музичному училищі викладав фортепіано і керував симфонічним оркестром, був директором музичного училища, а у повоєнні часи очолював музичну школу.

Силами лише викладачів музичного училища 1920 р. відбувся 21 концерт камерної та фортепіанної музики.

Підтвердженням того, що на початку XX ст. на Чернігівщині бурхливо розвивалося музичне мистецтво в цілому, а фортепіанне, зокрема, свідчить той факт, що в місті у 1922 р. на обліку музичної секції при Губнаросвіті нараховувалось 122 роялі та 265 фортепіано, на противагу 107 роялям та 241 піаніно у 1920 р. [12].

Не менш цікавим буде висвітлити один з «Годичних актов» музичного училища. Зазвичай, звітні концерти проводились згідно зі статутом в кінці навчального року і були результатом найвищих творчих досягнень навчального закладу. Як приклад, в протоколі № 7 засідання Колегії музичного училища від 28 травня 1921 року одним із питань для обговорення винесено: «Об участиях выступающих на “Годичном акте”» [13]:

<b>От классов фортепиано</b>	<b>Принять участие следующим ученикам</b>
Е.О.Платер	Соболь, Носоновська, Голвундейн
Гофман-Наумова	Погожева, Осурогорська
Г.Н.Соколовой	Рившина, Григорович, Вайнберг, Ерченко
Н.О.Васильцовой	Лаврова
О.О.Ивановой	Ющенко
О.П.Кестинской	Сафронова, Голузовська

При цьому слід наголосити, що всього в концерті брали участь 30 учнів, з них 13 піаністів, 7 скрипалів, 10 вокалістів. Цей факт, беззаперечно, вказує на надзвичайно потужний творчий потенціал училища та на перспективу розвитку навчального закладу у системі вищої освіти.

Наукова новизна полягає в спробі, на основі аналізу джерельної бази, створити цілісне теоретичне уявлення про розквіт музичної культури на Чернігівщині на початку XX ст., що знайшло своє відображення в діяльності музичного училища – першого професійного мистецького закладу в Чернігові.

Висновки. Відкриття в 1904 р. музичного училища в Чернігові вперше в регіоні вирішило питання про спеціальний професійний характер освітньої підготовки музикантів, що надзвичайно позитивно вплинуло на розвиток загальнокультурних процесів на Чернігівщині та сприяло вирішенню питання про відкриття музичних класів як державних навчальних закладів.

На початку ХХ ст. музичне мистецтво Чернігова досягло свого найвищого розквіту, що знайшло своє відображення у навчально-мистецькій діяльності музичного училища, розширенні жанрово-стилістичних засад та розвитку музичної культури регіону.

Найбільш поширений інструмент – фортепіано – починає використовуватися і в якості сольного музичного інструмента, і в якості ансамблевого акомпанементу у різних вокальних та інструментальних творах.

Діяльність Чернігівського музичного училища на початку ХХ ст. сприяла інтенсифікації особистісного начала музичної культури – посиленню ролі творчої особистості у розвитку пізнавально-освітніх музичних форм, водночас, спеціальному поглибленню музичної діяльності – спеціалізації виконавських видів музичної творчості.

Щодо подальших перспектив дослідження даної теми, зазначимо, що нині ще залишається невисвітленим питання співпраці музичного училища з іншими культурно-мистецькими та церковними установами.

### *Література*

1. Шафонский А. Черниговского наместничества топографическое описание / А. Шафонский. – К., 1851.
2. Филарет (Гумилевский Д.Г.). Историко-статистическое описание Черниговской епархии : в 7 кн. / Филарет (Д. Гумилевский). – Чернигов, 1873. – Кн. 2.
3. Шреер-Ткаченко О. Історія української музики : у 2 ч. / О. Шреер-Ткаченко. – Ч. 1. – К., 1980. – 498 с.
4. Булат Т.П. Концертна діяльність : в 6-ти т. / Т. Булат // Історія української музики. – Т. 2. – К., 1989. – С. 346–378.
5. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение : сущность, аспекты анализа. – К. : Музична Україна, 1998. – С. 27–33.
6. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох / Н. Герасимова-Персидская. – М. : Музыка, 1994. – 126 с.
7. Эфименко П. Школа для обучения певчих, назначавшихся ко двору / П. Эфименко // Киевская старина. – 1883. – №6. – Май – 1883. – С. 169–174.
8. Ернст Ф. Кріпацькі капели на Україні / Ф. Ернст // Музика. – К., 1924. – №4-6. – С. 48-49.
9. Ернст Ф. Ще про кріпацькі капели на Україні // Музика. – 1924. – № 4–6. – С. 48–49.
10. Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини / Д. Щербаківський. – М.-К., 1924. – С. 279–315.
11. Фільц Б.М. Музична культура східних слов'ян : В 6-ти т. / Б. Фільц // Історія української музики. – Т. 1. – К., 1989. – С. 140.
12. Шиффер Т.В. Музика в поміщицькій садибі. Військові оркестри. Музика в побуті. Концертне життя : В 6-ти т. / Т. Шиффер // Історія української музики. – Т. 1 – К., 1989. – С. 343–352.
13. Гордійчук М.М. Зародження української симфонічної музики / М. Гордійчук // Українське музикознавство : Науково-методичний міжвідомчий щорічник. – Вип 6 : Українська музична культура XVI – XVIII сторіч. [Матеріали симпозіуму (5–9 квітня 1969 р., Київ)]. – К., 1971. – С. 111–125.
14. Степаненко М. Клавір в історії музичної культури України XVI-XVII ст. / М. Степаненко // Українська музична спадщина / [Заг. ред. М. Гордійчука]. – К., 1989. – Вип. 1. – С. 17–45.
15. Копержинський К. Музичне життя на Чернігівщині в другій половині XVIII та на початку XIX ст. / К. Копержинський // ЗУНТК. – К., 1927. – С. 84–96.
16. Васюта О. Кобзарське мистецтво Чернігівщини / О. Васюта. – Чернігів : Черн.ОУНБ ім.В.Короленка, 2002. – С. 28-39; Васюта О. Музичне життя на Чернігівщині у XVIII-XIX ст. / О. Васюта. – Чернігів : Деснянська правда, 1997. – (історико-культурне дослідження).
17. Українське музикознавство (науково-методичний збірник). – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – Вип. 31. – 336 с. – С.4
18. Українські мислителі XVII-XVIII століть на Чернігово-Сіверщині // Наук.-попул. нариси. – Чернігів : Чернігівські обереги, 2003. – 155 с. – С.4
19. Докладная записка зав. муз. школой от 27 марта 1927 г. Державний архів Чернігівської області.– Ф. Р-65. – Оп. 1. – Спр. 62. – Арк. 47.
20. Музыка в провинции. Чернигов // Русская музыкальная газета. – 1911. – №3. – С. 88 – 90.
21. Державний архів Чернігівської області.– Ф. Р-593. – Оп. 1. – Спр. 327.
22. Державний архів Чернігівської області.– Ф. Р-593. – Оп. 1. – Спр. 626.

### *References*

1. Shafonsky, A. (1851). Chernigov Region: Topographical Description. Kyiv [in Russian].
2. Filaret (Gumilevsky D. G.). (1873). Historical and Statistical Description of the Chernigov Diocese: in 7 books. Book 2. Chernihiv [in Russian].

3. Shreier-Tkachenko, O. (1980). History of Ukrainian Music: in 2 parts. Part. 1. - Kyiv [in Ukrainian].
4. Bulat, T. P. (1989). Concert Activity: in 6 volumes. History of Ukrainian Music. Volume. 2. Kyiv [in Ukrainian].
5. Gerasimova-Persidskaya, N. (1998). Authorship as a Historical and Stylistic Problem. Musical Work: Essence, Aspects of Analysis. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
6. Gerasimova- Persidskaya, N. (1994). Russian Music of the XVII Century – Meeting of Two Epochs. Moscow: Music [in Russian].
7. Efimenko, P. (May 1883). School for the Training of Singers, Appointed to the Court. Kievskaya staryna, 6, 169-174 [in Russian].
8. Ernst, F. (1924). Kritsacki Chapels in Ukraine. Muzyka, 4–6, 48 – 49 [in Russian].
9. Ernst, F. (1924). More About Serfs in Ukraine. Muzyka, 4–6, 48 – 49 [in Russian].
10. Shcherbakivsky, D. (1924). Orchestras, Choirs and Chapels in Ukraine for Bastard. Moscow [in Russian].
11. Philtc, B. M. (1989). Musical Culture of Eastern Slavs: in 6 volumes. History of Ukrainian Music. Volume. 1. Kyiv [in Ukrainian].
12. Shiffer, T. V. (1989). Music in the Landlord's Estate. Military Orchestras. Music in Everyday Life. Concert Life: in 6 volumes. History of Ukrainian Music. Volume.1. Kyiv [in Ukrainian].
13. Gordiychuk, M. M. (1971). The Birth of Ukrainian Symphonic music. Ukrainske Musykoznnavstvo, 6. Ukrainian Musical Culture of the 16th - 18th Centuries. Kyiv [in Ukrainian].
14. Stepanenko, M. (1989). Clavir in the History of Musical Culture of Ukraine of XVI-XVII Centuries. Ukrainska muzychna spadschyna, 1, 17-45 [in Ukrainian].
15. Koperzhinsky, K. (1927). Musical Life in Chernihiv Region in the Second Half of the XVIII and the Beginning of the Nineteenth Century. ZUNTK, 84-96 [in Ukrainian].
16. Vasyuta, O. (1997). Musical Life in Chernihiv Region in the 18th-19th Centuries. Chernihiv: Desnyanska Pravda [in Ukrainian].
17. Ukrainian Musicology (scientific and methodical collection). (2002). Kyiv: NMAU after P. I. Tchaikovsky, 31, 4 [in Ukrainian].
18. Ukrainian Thinkers of the XVII-XVIII Centuries in Chernihiv-Sivershchyna. (2003). Chernihiv: Chernihiv Amulets [in Ukrainian].
19. Detailed Note of the Head of the Music School. (March 27, 1927). State Archives of Chernihiv region. F. R-65. op. 1. Sp. 62. Arch. 47 [in Russian].
20. Music in the Province. Chernigov. (1911). Russkay Muzykalnaya Gazeta, 3, 88 – 90 [in Russian].
21. State Archives of Chernihiv region. F. R-593, op. 1. Sp. 327 [in Russian].
22. State Archives of Chernihiv Oblast. F. R-593, op. 1. - Sp. 626 [in Russian].

## **ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ**

### **Загальні положення**

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

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

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

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

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

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

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

### **Етапи підготовки до друку**

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

1. Статті подаються до відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 18.00) за **адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 37, тел. (044) 280-21-93, e-mail: [nauka@dakkkim.edu.ua](mailto:nauka@dakkkim.edu.ua).**

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

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

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

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

### **5. Правила цитування:**

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

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

## **Вимоги до оформлення статей**

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

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

### **Структура статті**

#### **1. Індекс УДК.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Наприклад:**

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

*В.В.Хміль, Т.В. Хміль*

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

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

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

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



– формулювання цілей статті (постановка завдання);  
– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;  
– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку" (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Структурні елементи статті необхідно виділити з абзацу напівжирним шрифтом, а саме так: **Актуальність теми дослідження. Мета дослідження. Виклад основного матеріалу. Наукова новизна. Висновки.**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Технічне оформлення**

1. Обсяг – до 13 сторінок (20000 друкованих знаків з пробілами).
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].

7. Лапки: "..."; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: "...".

8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю.

9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.

8. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноска виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

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

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

#### **Примітки:**

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

## З М І С Т

### КУЛЬТУРОЛОГІЯ

<i>Кислюк К. В.</i>	Українська ідентичність в історико-культурній ретроспективі.....	3
<i>Скорик А. Я.</i>	Мистецтво телекомунікації у полі культурознавства: проблема меж.....	9
<i>Аманмурадов Н.</i>	Глобальні виміри охорони культурної спадщини та національна політика Туркменістану.....	15
<i>Денисюк Ж. З.</i>	Роль дигітального середовища інтернету в актуалізації етнокультурних цінностей суспільства.....	20
<i>Колосова Н. А.</i>	Ставропігійське братство в історії меценатства України.....	26
<i>Малоока Л. В.</i>	Масові свята як чинник формування національної культури.....	31
<i>Щербань А. Л.</i>	Семантика ідеограми на посудині з лівобережної України доби енеоліту.....	36
<i>Гродська Е. Б.</i>	Чотири хвилі переселенського руху українців: соціокультурні причини та особливості діаспори.....	41
<i>Данник К. О.</i>	Хачкари – самобутні пам'ятники вірменського народу.....	46
<i>Ляшенко Л. Л.</i>	Феномен таланту та самоактуалізація: точки перетину.....	51
<i>Манделіна О. С.</i>	До питання про природу нових медіа.....	57
<i>Панченко С. А.</i>	Феномен релігійного туризму і паломництва в культурологічному вимірі.....	63
<i>Румко Ж. П.</i>	Роль центрів народної творчості у формуванні національної культури (на прикладі проведених заходів з відзначення Дня незалежності України).....	68
<i>Савенко М. О.</i>	Еволюція універсального жіночого образу в контексті Богородичної традиції як предмет культурологічного дослідження: історичний та транскультурний виміри.....	74
<i>Хлебосолов І. О.</i>	Концептуальне моделювання державної культурної політики.....	81
<i>Чумаченко М. О.</i>	Світло і темрява як шифри трансцендентного в проєкції «Буття в краху» К. Ясперса.....	89

### МУЗИКОЗНАВСТВО

<i>Бевська І. Д.</i>	Подвижницька діяльність греко-католицьких священників Тернопільського воєводства на музично-просвітницькій ниві.....	95
<i>Беліченко Н. М.</i>	Логіка поліфонічного мислення у перспективі музикознавчих студій.....	101
<i>Горовой С. Г.</i>	Вібрато під час гри на мідних духових інструментах.....	108
<i>Донченко Н. П.</i> <i>Зайцева І. Є.</i>	Американський мюзикл на зламі третього тисячоліття.....	113
<i>Іванніков Т. П.</i>	Творчість Роланда Дьенса в контексті французької гітарної музики ХХ століття.....	118
<i>Кузьмінський І. Ю.</i>	Музична культура у релігійних та освітніх центрах Луцька у ранньомодерний час.....	126

<b>Оганезова-Григоренко О.В.</b>	Іманентні модули творчого процесу як структура таланту артиста мюзиклу.....	134
<b>Фурдичко А. О.</b>	Роль і місце музичного фольклоризму в художніх творах кінця ХХ – поч. ХХІ ст.....	140
<b>Ангеловська С. Д.</b>	Східний і західний вектори у формуванні композиторського стилю Володимира Файнера.....	148
<b>Бобул І. В.</b>	Образ сучасної особистості в українській естрадно-пісенній творчості.....	154
<b>Гайдичук О.С.</b>	Творча діяльність бандуриста Ярослава Бабуняка в 1939-1947 роках: основні періоди.....	160
<b>Гарькава І.О.</b>	Християнські динамічні компоненти національного стилю як основний фактор стилеутворення у сучасній українській музиці.....	168
<b>Данканич Г. М.</b>	Світ сценічних образів у оперній творчості Гізели Циполи.....	173
<b>Дзюба О. А.</b>	Музична творчість ігоря поклада у фокусі вокально-акторської інтерпретації (на прикладі музики до драматичної вистави «Засватана – не вінчана»).....	178
<b>Журавкова Ю. О.</b>	Опера Джан Карло Менотті «Стара діва та злодій»: жанрові параметри та особливості драматургії.....	186
<b>Копелюк О. О.</b>	І. Карабиць «П'ять музичних моментів» для фортепіано з оркестром: присвята чи заповіт.....	195
<b>Кучеренко С. І.</b>	Квадра-матричний підхід у вивченні явища «школа».....	200
<b>Лапко В. В.</b>	Процеси становлення масової музики як результат взаємопроникнення в культурному полі США в першій половині ХХ ст.....	207
<b>Лісогорська А. А.</b>	Опери П. Чайковського у Львові (до питання постановок російської оперної класики в Галичині).....	213
<b>Лю Фань</b>	Соціально-культурні чинники становлення образу фортепіано.....	219
<b>Німилович О. М.</b>	Музичне втілення поезії Ліни Костенко в циклі солоспівів Богдани Фільц «Золота колиска».....	225
<b>Палійчук А. В.</b>	Екзистенціальні виміри творчої особистості В. Івасюка та архетипи національної свідомості.....	232
<b>Енджі Пань Хунь</b>	Жанрово-стильові особливості другого фортепіанного концерту Богдани Фроляк.....	238
<b>Сахарчук Р. В.</b>	Традиція многолітствування в українському фольклорі.....	244
<b>Седюк І. О.</b>	Ігрова логіка у фортепіанних дуетах В. Птушкіна.....	250
<b>Теребун Д. С.</b>	Проблеми джазу у мистецтвознавчому дискурсі.....	256
<b>Чучман В. М.</b>	Диригентський почерк Євгена Вахняка.....	263
<b>Щелканова С. О.</b>	The ontogenesis of the early symphonies of Valentyn Silvestrov [Онтогенез ранніх симфоній Валентина Сильвестрова].....	270
<b>Крись А. І.</b>	Деякі теоретичні аспекти аналізу сценічно-хореографічного образу в бальному танці.....	275
<b>Суховерський В. М.</b>	Музичне училище як провідний мистецький заклад Чернігова на початку ХХ ст.....	280

## СОДЕРЖАНИЕ

### КУЛЬТУРОЛОГИЯ

<i>Кислюк К. В.</i>	Украинская идентичность в историко-культурной ретроспективе.....	3
<i>Скорик А.Я.</i>	Искусство телекоммуникации в поле культуроведения: проблема границ.....	9
<i>Аманмурадов Н.</i>	Глобальные измерения охраны культурного наследия и национальная политика Туркменистана.....	15
<i>Денисюк Ж. З.</i>	Роль цифровой среды интернета в актуализации этнокультурных ценностей общества.....	20
<i>Колосова Н. А.</i>	Ставропигийское братство в истории меценатства Украины.....	26
<i>Малоока Л. В.</i>	Массовые праздники как фактор формирования национальной культуры.....	31
<i>Щербань А. Л.</i>	Семантика идеограммы на сосуде из Левобережной Украины эпохи энеолита.....	36
<i>Гродская Э. Б.</i>	Четыре волны переселенческого движения украинцев: социокультурные причины и особенности диаспоры.....	41
<i>Данник Е. О.</i>	Хачкары – самобытные памятники армянского народа.....	46
<i>Ляшенко Л. Л.</i>	Феномен таланта и самоактуализация: точки пересечения.....	51
<i>Манделина А.С.</i>	К вопросу о природе новых медиа.....	57
<i>Панченко С. А.</i>	Феномен религиозного туризма паломничества в культурологическом измерении.....	63
<i>Румко Ж. П.</i>	Роль Центров народного творчества в формировании национальной культуры (на примере проведенных мероприятий по празднованию Дня независимости Украины).....	68
<i>Савенко М. А.</i>	Эволюция универсального женского образа в контексте Богородичной традиции как предмет культурологического исследования: исторический и транскультурный аспекты.....	74
<i>Хлебосолов И. А.</i>	Концептуальное моделирование государственной культурной политики.....	81
<i>Чумаченко М. А.</i>	Свет и тьма как шифры трансцендентного в проэкции «Бытия в крахе» К. Ясперса.....	89

### МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

<i>Бевская И. Д.</i>	Подвижническая деятельность греко-католических священников Тернопольского воеводства на музыкально-просветительской ниве.....	95
<i>Беличенко Н. Н.</i>	Логика полифонического мышления в перспективе музыковедческих студий.....	101
<i>Горовой С. Г.</i>	Вибрато при игре на медных духовых инструментах.....	108
<i>Донченко Н. П.</i> <i>Зайцева И. Е.</i>	Американский мюзикл на рубеже третьего тысячелетия.....	113
<i>Иванников Т. П.</i>	Творчество Роланда Дьенса в контексте французской гитарной музыки XX века.....	118
<i>Кузьминский И. Ю.</i>	Музыкальная культура в религиозных и образовательных центрах Луцка в Раннее Новое время.....	126

<i>Оганезова-Григоренко О.В.</i>	Имманентные модусы творческого процесса как структура таланта артиста мюзикла.....	134
<i>Фурдычко А. О.</i>	Роль и место музыкального фольклоризма в художественных произведениях конца XX - начала XXI в.....	140
<i>Ангеловская С. Д.</i>	Восточный и западный векторы в формировании композиторского стиля Владимира Файнера.....	148
<i>Бобул И. В.</i>	Образ современной личности в украинском эстрадно-песенном творчестве.....	154
<i>Гайдичук Е. С.</i>	Творческая деятельность бандуриста Ярослава Бабуняка в 1939-1947 годах: основные периоды.....	160
<i>Гарькавая И. А.</i>	Христианские динамические компоненты национального стиля как основной фактор стилеобразования в современной украинской музыке.....	168
<i>Данканич А. М.</i>	Мир сценических образов в оперном творчестве Гизелы Циполы.....	173
<i>Дзюба О. А.</i>	Музыкальное творчество Игоря Поклада в фокусе вокально-актёрской интерпретации (на примере музыки к драматическому спектаклю «Обручена – не венчана»).....	178
<i>Журавкова Ю. А.</i>	Опера Джан Карло Менотти «Старая дева и вор»: жанровые параметры и особенности драматургии.....	186
<i>Копелюк О. А.</i>	И. Карабиц «Пять музыкальных моментов» для фортепиано с оркестром: посвящение или завещание.....	195
<i>Кучеренко С. И.</i>	Квадра-матричный подход в изучении явления «школа».....	200
<i>Ланко В. В.</i>	Процессы становления массовой музыки как результат взаимопроникновения в культурном поле США в первой половине XX в.....	207
<i>Лесогорская А. А.</i>	Оперы П. Чайковского во Львове (к вопросу о постановках русской оперной классики в Галичине).....	213
<i>Лю Фань</i>	Социально-культурные факторы становления образа фортепиано.....	219
<i>Нимилович А. Н.</i>	Музыкальное воплощение поэзии Лины Костенко в цикле Романсов Богданы Фильц «Золотая колыбель».....	225
<i>Палийчук А. В.</i>	Экзистенциальные измерения личности В. Ивасюка и архетипы национального сознания.....	232
<i>Энджи Пань Хунь</i>	Жанрово-стилевые особенности Второго фортепианного концерта Богданы Фроляк.....	238
<i>Сахарчук Р. В.</i>	Традиция многолетствования в украинском фольклоре.....	244
<i>Седюк И.О.</i>	Игровая логика в фортепианных дуэтах В. Птушкина.....	250
<i>Теребун Д. С.</i>	Проблемы джаза в искусствоведческом дискурсе.....	256
<i>Чучман В. М.</i>	Дирижерский почерк Евгения Вахняка.....	263
<i>Щелканова С. А.</i>	The ontogenesis of the early symphonies of Valentyn Silvestrov [Онтогенез ранних симфоний Валентина Сильвестрова].....	270
<i>Крысь А. И.</i>	Некоторые теоретические аспекты анализа сценически-хореографического образа в бальном танце.....	275
<i>Суховерский В.М.</i>	Музыкальное училище как ведущее художественное заведение Чернигова в начале XX века.....	280

## C O N T E N T S

### CULTUROLOGY

<i>Kysliuk K.</i>	Ukrainian identity in historical and cultural retrospective.....	3
<i>Skoryk A.</i>	The art of telecommunication in the field of culture studies: a problem of borders.....	9
<i>Amanmuradov N.</i>	Global dimensions of cultural heritage protection and the national policy of Turkmenistan.....	15
<i>Denysyuk Zh.</i>	The role of digital environment in updating of the ethnic-cultural values of society.....	20
<i>Kolosova N.</i>	Stavropegiion Brotherhood in the history of Ukraine Charity.....	26
<i>Malooka L.</i>	Mass holidays as a factor in the formation of national culture.....	31
<i>Shcherban A.</i>	Ideograms semantics on a piece of plate from the left-bank Ukraine of the age of the chalcolithic.....	36
<i>Grodzka E.</i>	Peculiarities of intercultural communication in the polyethnic space of the Vinnytsia region .....	41
<i>Dannyk K.</i>	Khachkar - original monument of the armenian people.....	46
<i>Lyashenko L.</i>	The phenomenon of talent and self-actualization: points of intersection .....	51
<i>Mandelina O.</i>	To the question on the nature of new media.....	57
<i>Panchenko S.</i>	Phenomenon of religious tourism and entertainment in cultural measurement.....	63
<i>Rumko Zh.</i>	The role of Folk Art Centers in formation of national culture (based on the example of events concerning the Day of Independence of Ukraine).....	68
<i>Savenko M.</i>	The evolution of universal female image in the context of tradition of mother of god as an object of cultural research: historical and transcultural dimensions.....	74
<i>Hlebosolov I.</i>	The conceptual modelling of the state cultural policy.....	81
<i>Chumachenko M.</i>	The Light and the Darkness as Keys of Transcendence within the Scope of “Being in Collapse” by K. Jaspers.....	89

### MUSICOLOGY

<i>Bevska I.</i>	The devotee activity of the greek catholic priests of Ternopil voivodeship in the sphere of music education.....	95
<i>Belichenko N.</i>	The logic of polyphonic thinking in the perspective of music studies.....	101
<i>Gorovoi S.</i>	Vibrato on brass wind instruments.....	108
<i>Donchenko N. Zaitseva I.</i>	Americam musical at the turn of the third millennium.....	113
<i>Ivannikov T.</i>	Creativity of Roland Dyens in the context of french guitar music of the twentieth century.....	118
<i>Kuzminsky I.</i>	Musical Culture in Religious and Educational Centers of Lutsk in the Early Modern Period.....	126

<b>Oganezova-Grigorenko O.</b>	Immanent modes of the creative process as a talent structure of an artist of a musical.....	134
<b>Furdichko A.</b>	The role and place of music folklore in the artistic works at the end of XX – the beginning of XXI centuries.....	140
<b>Anhelovska S.</b>	Eastern and Western vectors in the formation of Vladimir Fayner composing style...148	
<b>Bobul I.</b>	The image of modern personality in the ukrainian pop song art.....	154
<b>Gaidychuk O.</b>	The art activity of bandura player Yaroslav Babuniak in 1939-1947 years: the main periods.....	160
<b>Garkava I.</b>	Christian dynamic components of national style as a basic factor of creating style in the modern Ukrainian music.....	168
<b>Dankanych H.</b>	The world of scenic images in Gizela Tsipola's opera creativity.....	173
<b>Dzyuba O.</b>	Music of Ihor Poklad with a focus on vocal and actor interpretation (based on the example of theatrical drama «Betrothed, but without marriage»).....	178
<b>Zhuravkova J.</b>	Gian Carlo Menotti's Opera «The Old Maid and the Thief»: Genre Peculiarities and Dramatic Composition.....	186
<b>Kopeliuk O.</b>	I. Karabyts «five musicmoments» for piano and orchestra: dedication or bequest....	195
<b>Kucherenko S.</b>	The quadra-matrix approach to studying the phenomenon of «the school»....	200
<b>Lapko V.</b>	The processes of formation of mass music because of interpenetration in the cultural field of the USA.....	207
<b>Lisohorska A.</b>	The operas of P. Tchaikovsky in Lviv (issue of the staging of the russian opera in Galicia) .....	213
<b>Lu Fan</b>	Socio-cultural factors in the formation of the image of the piano.....	219
<b>Nimylovych O.</b>	Lina Kostenko's poetic works translated into music by Bohdana Filts in her collection of solo singing works «The golden cradle».....	225
<b>Paliychuk A.</b>	Existential dimensions of V. Ivasyuk's creative personality and archetypes of national consciousness.....	232
<b>Andji Pan Khun</b>	Genre and style unique features of Bogdan Frolyak's second piano concerto.....	238
<b>Sakharchuk R.</b>	The tradition of wishing many years of life in ukrainian folklore.....	244
<b>Sediuk I.</b>	Game Logic in Piano Duets by V. Ptushkin.....	250
<b>Terebun D.</b>	Problems of Jazz in Art History Discourse.....	256
<b>Chuchman V.</b>	Yevhen Vakhniak's conductor manner.....	263
<b>Shchelkanova S.</b>	The ontogenesis of the early symphonies of Valentyn Silvestrov.....	270
<b>Kris A.</b>	Some theoretical aspects of stage-choreographic image analysis in ballroom dance.....	275
<b>Sykhoversky V.</b>	Musical college as the leading of the artistic institution of Chernihiv at the beginning of XX century.....	280

Наукове видання

МІЖНАРОДНИЙ ВІСНИК  
*Культурологія. Філологія.*  
*Музикознавство*

INTERNATIONAL JOURNAL  
*Culturology. Philology.*  
*Musicology*

*Випуск II (9), 2017*

Редактор

*О. В. Годз*

Редагування англomовних  
анотацій і транслітерації

*Т. С. Рева*  
*А. В. Петренко*

Комп'ютерна верстка

*О. В. Тишкевич*

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

Підписано до друку 31.10.2017. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>8</sub>. Папір офсетний № 1. Друк офсетний.  
Облік.-вид. арк. 34,41. Наклад 300 прим.

Видавництво "Міленіум"  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до державного реєстру видавців, виготівників, розповсюджувачів видавничої продукції  
ДК № 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62-в  
Тел./факс (044) 501-52-49

**E-mail: [info@millennium.net.ua](mailto:info@millennium.net.ua)**  
**[www.millennium.net.ua](http://www.millennium.net.ua)**