

ISSN 2411-1546
Doi.org/10.35619/ucpm.vi36

**Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут культурології Національної академії мистецтв України
Ministry of Education and Science of Ukraine
Rivne State University of the Humanities
National Academy of Arts of Ukraine
Institute for cultural research (Institute of culturology)
National Academy of Arts of Ukraine**



**УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА :
МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ
Науковий збірник**

**UKRAINIAN CULTURE :
THE PAST, MODERN, WAYS OF DEVELOPMENT
Scientific journals**

**Напрямок : Мистецтвознавство
Branch : Art Criticism**

**За загальною редакцією В. Г. Виткалова
Editor-in-Chief V. Vytkalov**

**Засновано у 1995 році
Founded in 1995**

**Випуск 40
Issue 40**

**Рівне : РДГУ, 2022
Rivne : Rivne State University in the Humanities, 2022**

УДК 94 (477)

Співзасновники: Рівненський державний гуманітарний університет та Інститут культурології Національної академії мистецтв України; видавець: Рівненський державний гуманітарний університет

Збірник перересстрований МОН України як фахове видання з мистецтвознавства (Додаток 4 до наказу Міністерства освіти і науки України 02.07.2020 № 886) і входить до категорії «Б».

Друкується за рішенням учених рад РДГУ (протокол № 8 від 26 травня 2022 р.) та Інституту культурології НАМ України (протокол № 4 від 31 травня 2022 р.)

Видання зареєстровано: ISSN International Centre (Paris, FRANCE): ISSN № 2411-1546 (Print)

Видання індексується: Index Copernicus (Польща), Google Scholar, Cosmos (США) та Research Gate, Research Bible (Німеччина); CEEOL; Cite factor; European Reference Index for the Humanities (ERIH), Збірник поданий на порталі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського в інформаційному ресурсі «Наукова періодика України».

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації видано Міністерством юстиції України, серія КВ № 22258-12158 ПР від 20.05.2016 р.

Головний редактор:

Muszkieto Radoslaw – prof. UMK profesor uniwersytetu Katedra Kultury Fizycznej Nicolaus Copernicus University, Toruń, експерт Міністерства національної освіти (Республіка Польща).

Виткалов Сергій Володимирович – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету, заступник головного редактора (Україна).

Редакційна колегія:

Чміль Ганна Павлівна – доктор філософських наук, професор, дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України, директор Інституту культурології Національної академії мистецтв України (голова редколегії).

Афоніна Олена Сталівна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна).

Виткалов Володимир Григорович – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, відповідальний секретар (Україна).

Гончарова Олена Миколаївна – доктор культурології, професор, професор кафедри музеєзнавства та експертизи історико-культурних цінностей, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

Герчанівська Поліна Евальдівна – доктор культурології, професор, професор кафедри культурології і міжкультурних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна).

Душний Андрій Іванович – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (Україна).

Зінків Ірина Ярославівна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка (Україна).

Копієвська Ольга Рафаїлівна – доктор культурології, професор, завідувач кафедри арт-менеджменту та івент-технологій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна).

Мартич Руслана Василівна – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії, Київський університет імені Б. Грінченка (Україна).

Петрова Ірина Владиславівна – доктор культурології, професор, завідувач кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

Скорик Адріана Ярославівна – доктор мистецтвознавства, професор, проректор із наукової роботи, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (Україна).

Сташевська Інна Олегівна – доктор педагогічних наук, заслужений діяч мистецтв України, професор, Харківська державна академія культури (Україна).

Смирна Леся Вячеславівна – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник відділу міжнародних наукових і мистецьких зв'язків, Національна академія мистецтв України (Україна).

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри хорового диригування, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової (Україна).

Шабанова Юлія Олександрівна – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії і педагогіки, Національний технічний університет «Дніпровська політехніка» (Україна).

Zukow Walery – Associative professor, Department of Spatial Management and Tourism, Nicolaus Copernicus University in Torun, Torun (Poland).

Андрущенко Тетяна Іванівна – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри етики та естетики, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова (Україна)

Жукова Наталія Анатоліївна – доктор культурології, професор кафедри графіки ВПІ КПІ ім. І. Сікорського (Україна).

Личковах Володимир Анатолійович – доктор філософських наук, професор, заслужений працівник освіти України, професор кафедри культурології і міжкультурних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна)

Фрідріх Алла Володимирівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри практики англійської мови Рівненський державний гуманітарний університет, редагування англомовного тексту анотацій (Україна)

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 40 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Г. П. Чміль, О. С. Афоніна, С. В. Виткалов, та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2022. 127 с.

Редагування англомовного тексту анотацій – канд. пед. наук, доц. кафедри практики англійської мови РДГУ **Фрідріх А. В.**

Рецензенти: **Карась Г. В.** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри академічного та естрадного співу, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника»

Редя В. Я. – доктор мистецтвознавства, професор, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів, присвячені розгляду історико-мистецької проблематики переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різні грані теоретико-методологічних проблем українського мистецтва. Окремий розділ складають повідомлення, огляди та рецензії.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-мистецькою спадщиною.

ISSN 2411-1546

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2022

© Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2022

УДК 477.2.245

**НАУКОВО-ДОСЛІДНА ДІЯЛЬНІСТЬ В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ
(АБО ЗАМІСТЬ ПЕРЕДМОВИ)**

Виткалов Володимир Григорович – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0000-0003-0625-8822>
https://doi.org/volodumur_vitkalov@ukr.net

Окреслено тематичний зміст наукового збірника «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку» (Вип. 40 та Вип. 41), підготовленого в умовах воєнного часу. Акцентується увага на кожному його напрямі і виокремлюються найбільш характерні ознаки дослідження окремих авторів.

Ключові слова: науково-дослідна діяльність, мистецтвознавство, культурологія, військовий стан, культурно-мистецька практика.

Поданий на розгляд читача новий випуск наукового збірника підготовлений фактично в умовах війни, нав'язаної РФ Україні, а відтак має свою специфіку, суть якої полягає в тому, що переважна більшість наукових розвідок була надіслана до редколегії напередодні або вже під час війни, коли чимало дослідників знаходилася поза межами країни, чи в інших її регіонах у якості переміщених осіб, що внесло певний дискомфорт у репрезентацію наукового пошуку, його інформаційну базу та й психологічний стан людини. Однак цей випуск засвідчує, що наукова думка не припинялася навіть у найскладніший період і за її векторами виявлення помітні напрями наукового пошуку, бажання сучасних науковців продовжити його за будь-яких обставин, вірою в те, що ситуація, врешті-решт, нормалізується і українська спільнота продовжить свій рух до кращого майбуття, консолідуючи й інші народи.

У зв'язку зі значною нестабільністю ситуації, певними організаційно-технічними та фінансовими проблемами, у даному збірнику вміщено два його випуски (Вип. 40 – «мистецтвознавство» та Вип. 41 – «культурологія»), зберігши всі минулі ознаки кожного з них, включаючи й різні склади редакційних колегій для кожного його випуску.

Загальна структура наукового збірника також збережена і напрям «мистецтвознавство» має три розділи, в яких його авторами відтворено історичні, теоретичні аспекти розвитку вітчизняної культурно-мистецької практики. Наявний і невеличкий розділ повідомлень, рецензій та інформацій.

Напрямок «культурологія» має чотири розділи, відповідно до тематичного їх змісту.

Традиційно на сторінках наших збірників демонструють власні творчі здобутки молоді дослідники іноземних спільнот, у даному разі – Китаю, що є аспірантами Національних музичних академій України (Львова та Києва) і за напрямками наукового пошуку, дослідницькими методиками яких помітно стійке їх бажання вмонтувати національну музичну практику до українського культурного контексту, виявити специфічні контенти функціонування китайського музичного (вокального) мистецтва в реаліях європейського культурного простору. Їх наукові розвідки (Чжу Лін, Кан Інчжен та Лю Сяосі, Чжао Юе) складають й певний культурний зразок для вітчизняних дослідників, оскільки демонструють швидку адаптацію іноземних науковців під загальноєвропейські дослідницькі традиції.

Акцентуючи увагу на *мистецтвознавчому вимірі* наукового пошуку, зверну увагу на декілька його аспектів, найбільш помітних у цьому виданні: це традиційність проблематики, що чимало часу розробляється авторами, що помітно навіть за публікаціями у наших збірниках; продовження розробки питань культурно-мистецького життя в українських діаспорах різних культурних регіонів чи частин світу та відкриття нових аспектів у творчості відомих митців чи нового ракурсу у сприйнятті окремих їх мистецьких творів чи публіцистичних праць.

У матеріалах першого розділу (Вип. 40) основна увага дослідників концентрується на актуальних питаннях художньої спадщини представників української діаспори в різні історичні періоди (О. Білінська), зокрема йдеться про низку музично-критичних публікацій композитора і музикознавця О. Залеського на шпальтах періодичного видання «Свобода» (США, 1960-1970 pp.), якими авторка розширює інформаційні обрії художньої інтелігенції про культурний потенціал України, чи не найскладнішого в її історичному періоді часу.

Традиційними для науково-педагогічних працівників є й проблематика інокультурних впливів та дослідження культурно-мистецьких практик інших країн, адже подібна інформація також розширює потенціал вітчизняної культури, вносить свою специфіку в розуміння принципів функціонування цієї

культурної практики, акцентує увагу на широкому вимірі традиційно-побутових сегментів життєдіяльності місцевих етноспільнот, а відтак – дає можливість краще розуміти етноси, виходячи з алгоритму його культурних параметрів. У цьому зв'язку зверну увагу на розвідку Т. Філатової, предметом наукового інтересу якої є систематизація історіографічного знання про автентичний антський різновид гітароподібних зразків хордофонів місцевим населенням високогірних районів Болівії, Перу та інших країн південноамериканського континенту – чаранго. Актуалізація практики гри на чаранго, вдосконалення відомих та винахід нових конструкцій інструмента обумовлені, на думку авторки, явищами індіхенізму та загальносвітовою тенденцією міжкультурної взаємодії.

До цього тематичного ряду можна додати й розвідку Т. Павлюк, в колі професійних зацікавлень якої розробка проблем розвитку бальної хореографії в країнах Південної Америки кінця XVII – початку XXI століття, дослідницький матеріал якої спрямовується на виявлення специфіки виконання відомих регіональних танців та наголошується на тому, що саме латиноамериканський етнорегіон у сучасному його вимірі став центром багатьох композицій екстра-класу, а відтак мультикультурне його середовище та глибокі національні традиції, підкреслює дослідниця, сприяють й підготовці фахівців-хореографів, що блискуче опановують і близьку за пластикою латиноамериканську програму, і європейські танці.

Оригінальним видається специфічний дослідницький колаж А. Бондаренко, спрямований на висвітлення образу Києва в українській фортепіанній музиці 80-х років XX століття, що базується на аналізі творчості програмних циклів Б. Фільц, І. Соневицького та Г. Саська. Зосередившись на визначенні типів програмності («узагальнений» та «картинний»), авторка характеризує драматургію творів («Київський триптих» – Б. Фільц, «Триптих» – І. Соневицького та «Відгомін століть» Г. Саська), в основі яких лежить сюїтний принцип. Базуючись на трьох образних лініях («епіко-драматична», «сакральнo-християнська», «народно-побутова»), притаманних аналізованим художнім зразкам, авторка відзначає особливу увагу композиторів до втілення сакральнo-християнської образності цих творів та акцентує увагу на спільних інтонаційних символах, покладених в основу розкриття образу давнього Києва.

Синтез мистецтв у творчості кіно майстрів (С. Дружинін) останньої третини XX століття, на прикладі музично-виконавських складових вокальних композицій фільму «Сватання гусара» за мотивами водевілю М. Некрасова «Петербурзький лихвар» став предметом дослідницького інтересу О. Єрошенко, яка на підставі проведеного дослідження доводить думку про те, що основним драматургічним завданням вокальних номерів цього фільму є виразне та переконливе розкриття художнього образу героїв, що визначає першорядну роль вокальних композицій у сюжетно-образній його концепції.

У контексті музикознавчої проблематики заслуговує на увагу й розвідка Г. Джулай, в основі якої лежить виявлення специфіки трактування класичного образу західноєвропейської музики – Орфея у французькій сольній кантаті XVII – першої половини XVIII ст., представленій у композиторській творчості М. А. Шарпантьє, Л.-Н. Клерамбо, Ф. Курбуа та Ж.-Ф. Рамо.

Регіональна культурно-мистецька проблематика також залишається предметом особливого зацікавлення і в цьому випуску. Зокрема М. Пазинюк досліджує особливості зображення традиційного музичного інструментарію на окремих іконописних зразках Волинського малярського осередку, творчість народних майстрів якого відносно недавно стала предметом поглибленого наукового студіювання через відсутність інформації про цей ікономалярський центр.

І. Ситник виявляє творчий доробок видатної української мисткині Т. Яблонської, наявний у фондах Дирекції художніх виставок Міністерства культури та інформаційної політики України. Використовуючи низку спеціальних методів наукового пошуку, авторка з'ясовує хронологію їх переміщення у музейні колекції країни, з'ясовує наявні невідповідності в інформації інвентарних карток музеїв щодо атрибуції окремих полотен і, таким чином, відновлює назви й датування творів Т. Яблонської з Національного художнього музею України в Києві та Харківського художнього музею.

У. Молчко розкриває нову грань організаційно-культурної діяльності західноукраїнського композитора Н. Нижанківського крізь призму його фото робіт, опублікованих на сторінках часописів «Світло й тінь», «Назустріч», аналізує його виставкову діяльність в Українському фотографічному товаристві, наводить його роздуми про розвиток фото справи початку XX ст. і, таким чином, розширює яву про потенціал його публіцистики.

Намагається ввести до наукового обігу нову інформацію про відомого вітчизняного диригента, художнього керівника хорової капели «ДУМКА» (1969-1983 рр.) та громадського діяча Михайла Кречка О. Кравчук, предметом наукового зацікавлення якого є виявлення світоглядного україноцентризму життєтворчості митця.

Семантико-стилістичний аналіз мелодики Літургії для мішаного хору Es-dur М. Вербицького у редакції М. Гобдича здійснений волинським композитором В. Мойсюком крізь призму національної

пісенної та загальноєвропейської музично-риторичної традиції. В зазначеній композиції, на думку дослідника, «семантико-стилістичні риси її мелодики свідчать про синтез пануючої у творі національної церковно-співочої традиції, що має витoki у народній пісенності з традицією загальноєвропейської музичної риторики», а «українські пісенність-кантовість і галицька елегійність свідчать про ментальне кордоцентрично-софійне, камерно-ліричне й, водночас, інтимно-експресивне осмислення жанру у душі національної ранньоромантичної музики».

Викличе інтерес й матеріал С. Виткалова, предметом уваги якого є аналіз потенціалу вітчизняних музикантів, що здійснюють власну гастрольну діяльність напередодні та в часи війни в західно-поліському етнорегіоні. На цей раз його дослідницький інтерес концентрується на розгляді виступів вокальної групи «Пікардійська терція» (Львів) та скрипаля-віртуоза С. Кондратіва (Київ), форма презентації творчості якого є достатньо специфічною для сучасного слухача та й глядача, оскільки в переважній більшості виноситься у соціальні мережі.

У тематичному блоці матеріалів, спрямованих на висвітлення актуальних проблем сучасності, згадаємо статтю групи авторів (Т. Каблова, Н. Каданцева, В. Тетеря), які спрямовують свій дослідницький інтерес на систематизацію естрадно-пісенної творчості на тему кохання з урахуванням її специфіки та типології, розкриваючи широке культурне тло, на підставі якого формується сьогодні цей жанр масової культури. Автори наголошують, що естрадно-пісенна творчість на тему кохання за своїм символічним змістом тяжіє до створення концептуального комунікаційного простору, який в умовах певного культурно-історичного періоду втілює закодовану інформацію щодо цінностей та поглядів соціуму на стосунки людей.

У «Теоретичному» блоці «мистецтвознавчого» випуску акцентуємо увагу на розвідці О. Фрайт, в основі якої – «узагальнення внеску українських музикознавців до процесу формування компаративних студій у царині мистецтвознавства, висвітлено основні досягнення (фундаментальні ідеї і положення та часткові напрацювання) й запропоновано запровадження філософсько-герменевтичної категорії «емінентного тексту» Г.-І. Гадамера як термінологічної одиниці ідіому музично-культуральної компаративістики».

Культурологічний напрям цього збірника представлений низкою статей українських дослідників, в основі яких лежить розробка теоретичних проблем культури, зокрема актуальних напрямів теогонії в міфології давньої людності (Є. Причепій), виявленню класифікаційних ознак різновидів магічного трансгуманізму у синхронно-діахронному вимірі культури, на підставі чого розроблено специфічну типологію й періодизацію магічного трансгуманізму та з'ясовано його відповідні дефініції (Л. Гоц). Узагалі міфологічна складова культури (А. Гоцалюк) стала чи на найбільш актуальною науковою проблематикою у цьому випуску.

У контексті сучасної міжкультурної взаємодії країн викличе інтерес й наукова розвідка М. Чікарькової, спрямована на з'ясування сутності феномену культурного шоку як одного з елементів діалогу культур. Виявляючи причини його появи та форми поширення, як важливого чинника засвоєння нормативно-ціннісного аспекту власного культурного простору, авторка аналізує можливу реакцію особистості на «зустріч» із чужою культурою, розглядає адаптаційні варіанти цього стану в суспільстві.

Серед запропонованих матеріалів є й певна кількість тих, автори яких торкаються актуальних проблем, що постають перед науковою спільнотою, зокрема розробці теоретико-методологічних підходів у дослідженні креативних індустрій, що стали важливим сегментом майбутньої активності не лише конкретного індивіда, але й соціальних груп та великих громадських спільнот як важливого інструменту модернізації культурного середовища (Х. Плецан), трансформаційних змін існуючих організаційно-методичних структур у галузі культури (С. Виткалов, В. Виткалов). І нині цей напрям державної культурної політики, сподіваємося, принесе чимало оригінальних результатів, спрямованих на активізацію українського суспільства.

Акцентую увагу й ще на декількох помітних наукових розвідках, предметом дослідження авторів яких є історичний сегмент. Йдеться про застосування міждисциплінарного підходу у культурології в контексті із системним методом у якості провідної методології дослідження «нової історичної науки» школи Анналів, у якій історія виступає ядром сучасної гуманітаристики (Б. Носенюк) та ролі античної філософсько-естетичної думки в подальшому осмисленні феномену *активності* мистецтва; уточнюються критерії цього процесу та виявляється підходи до з'ясування проблеми його історико-теоретичного аналізу (М. Бровко).

Оригінальним є й погляд на місто та міське середовище, як взаємопов'язані та складно організовані й скоординовані онтологічні сутності, в яких не лише відбувається самореалізація людини, але і воно є таким онтологічним середовищем, у межах якого сутнісні риси людини «зазнають певних аберацій під впливом потреби адаптуватися до постійно змінних умов життя» (А. Литвиненко).

Соціокультурні передумови формування медіа-мистецтва як складового феномену сучасної медіа культури та його виражальні можливості в структурі появи культурних текстів нової якості, ідентифікаційними ознаками яких є гібридність, процесуальність, висока інформаційна ємність та потужний імерсійний вплив як і інтерактивність становить предмет інтересу В. Головей та О. Лонд-Манер. Ця проблема розглядається дослідницями в контексті сучасного військового стану на прикладі вітчизняного NFT-мистецтва. Додамо до цього ряду актуальних досліджень й розвідку А. Тормахової, в основі якої розгляд мистецьких практик, що виникають у сучасному українському культурному просторі, специфіка організація якого полягає в тому, що нині відбувається певна реактуалізація художніх творів, створених у довоєнний період, однак нині вони набувають іншого звучання. Наголошується на їх мобілізаційній складовій. Відтак, ці «мистецькі практики є не лише сублімацією для багатьох українців, а й ефективним засобом комунікації, що дозволяє донести власні страждання та біль, віру та сподівання до представників інших країн. Навіть офлайн-заходи неодмінно висвітлюються через мережу Інтернет, роблячи таким чином їх надбанням світового культурного простору».

Загальним висновком стосовно тематичного наповнення цього видання може бути те, що науковий пошук авторів продовжується у фактично традиційних його напрямках; збережені й сталі методики наукового пошуку, а відтак – і його результати.

І хоча за незначною кількістю статей, які складають цей випуск, не можна відстежити загальний зміст дослідницького пошуку сучасних науково-педагогічних працівників, усе ж наявні тенденції помітні і вони спрямовуються на виявлення особливостей національно-культурного розвитку українського соціуму у різні історичні періоди, збагачують та розширюють потенціал вітчизняної культури, засвідчують його широкі контакти з світовою науковою спільнотою.

Представлені дослідницькі матеріали підтверджують високий рівень їх виконання; вони є, як правило, фрагментами дисертаційних чи монографічних досліджень, мають усі необхідні і якісно підготовлені складові.

UDC 477.2.245

RESEARCH ACTIVITY IN WAR-TIME CONDITIONS

Vytkalov Volodymyr – Ph.D., Prof., Head of the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies of Rivne State University for the Humanities

The thematic content of the next scientific collection "Ukrainian culture: past, present, ways of development" (Issue 40 and Issue 41), prepared in wartime, is considered. Emphasis is placed on each of its directions and the most characteristic features of the study of its individual authors are highlighted.

Key words: research activity, art history, culturology, martial law, cultural and artistic practice.

Надійшла до редакції 25.05.2022 р.

Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Part I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE

УДК 793.33 «19/20»

БАЛЬНА ХОРЕОГРАФІЯ У КРАЇНАХ ПІВДЕННОЇ АМЕРИКИ КІНЦЯ XVII – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Павлюк Тетяна Сергіївна – доктор мистецтвознавства, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв,
м. Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-3940-9159>
<https://doi.org/24caratsofart@gmail.com>

Мета статті полягає в аналізованні історичних процесів розвитку бальної хореографії у Південній Америці, кінця XVII – поч. XXI ст. Вперше здійснено спробу наукового дослідження актуальних питань проблематики розвитку бальної хореографії у Південній Америці, кінця XVII – поч. XXI ст. Висвітлено особливості історичних процесів розвитку бальної хореографії у Південній Америці кінця XVII – поч. XXI ст. Загальними особливостями латиноамериканської програми є відсутність щільного контакту між виконавцями (тут здебільшого зберігається контакт рук, дозволена відстань піж партнерами, а також елементи сольної танцювальної імпровізації) та більш розкутий зовнішній вигляд (короткі, відкриті сукні та костюми по фігурі). Доведено, що бальна хореографія у країнах Латинської Америки є складовою культурного життя, існуючи у всіх своїх формах – як соціальні танці, сценічна хореографія, як спортивно-конкурсний рух. Встановлено, що Латиноамериканський регіон є батьківщиною багатьох танцюристів екстра-класу. Мультикультурне середовище та національні традиції сприяють підготовці фахівців–хореографів, які блискуче опановують і близькою за пластикою латиноамериканською програмою, і європейськими танцями.

У країнах Латинської Америки працюють й відділення компанії Arthur Murray International, Inc. Танцювальні класи Артура Мюррея розташовані у Пуерто-Рико, Мексиці, Перу та Бразилії.

Ключові слова: бальна хореографія, бальний танець, конкурсний танець.

Постановка проблеми. Латиноамериканські країни пройшли складний історичний шлях, позначений, насамперед, етнічним змішуванням, яке розпочалося з початком колонізації земель Нового світу. Місцева хореографічна культура стала результатом тривалої взаємодії трьох радикально несхожих за своєю природою шарів. Мова йде про:

- танцювальну практику європейців-колонізаторів;
- ритуали африканських народів, завезених на материк за часів активної роботи торгівлі;
- пластично-хореографічні традиції південноамериканських аборигенів.

Множинність джерел, що спричинили неоднорідність хореографічної культури регіону, робить її важким для аналізу предметом. Тому дослідження процесів розвитку бальної хореографії в Південній Америці кінця XVII – початку XXI ст., є досить *актуальним* для розвитку хореографічної науки і практики.

Методологія дослідження. У праці використано такі методи: *історичний та історико-генетичний* – для з'ясування генези, специфіки процесів розвитку бального танцю; *джерелознавчий* – для відбору та опрацювання джерел, що стосуються мистецтва бального танцю; *компаративний* – для співставлення історичних періодів еволюції бальної культури; *включеного спостереження* – для перегляду окремих хореографічних творів і попереднього їх осмислення.

Наукова новизна. Вперше здійснено спробу наукового дослідження актуальних питань проблематики розвитку бальної хореографії у Південній Америці, кінця XVII – поч. XXI ст.

Мета статті полягає в розгляді історичних процесів розвитку бальної хореографії у Південній Америці кінця XVII – поч. XXI ст.

Чимало наукових праць зарубіжних та вітчизняних дослідників присвячені вивченню процесів становлення та розвитку бальної хореографії (Д. Базела, М. Богданова, О. Вакуленко, Р. Воронін, Н. Горбатова, О. Касьянова, М. Кеба, С. Костецький, А. Кризь, Т. Осадців, Ю. Сахневич, Л. Шестопап та ін.),

але означене питання, а саме – розвиток бальної хореографії у Південній Америці, кінця XVII – поч. XXI ст. не розглядалося.

Виклад основного матеріалу дослідження. Бальна хореографія у країнах Південної Америки розвивалася під впливом різноманітних соціокультурних чинників, які протягом тривалого часу обумовлювали мистецьке життя цього регіону.

Латиноамериканські країни пройшли складний історичний шлях, позначений етнічним змішуванням, яке розпочалося з початком колонізації земель Нового світу (XVII–XVIII ст.). У перші століття після відкриття іспанцями Америки серед переселенців зі Старого світу переважали чоловіки (жінкам було нерідко заборонено вирушати до нових земель, або ж вони самі не виявляли бажання з міркувань небезпеки та труднощів). Шлюби між іспанцями, португальцями, французами, англійцями та індіанками й африканками породили нові етнічні групи, що отримали назву *креоли* (від латини *creare* – створювати) та згодом утворили навіть специфічну кастову систему, розповсюджену по Південній і Центральній Америці.

Таким чином, місцева хореографічна культура стала результатом тривалої взаємодії трьох радикально несхожих за своєю природою шарів. Мова йде про:

- танцювальна практика європейців-колонізаторів;
- ритуали африканських народів, завезених на материк за часів активної торгівлі;
- пластично-хореографічні традиції південноамериканських аборигенів [8].

Множинність джерел, що спричинили неоднорідність хореографічної культури регіону, робить її важким для аналізу предметом і дозволяє виявити лише загальні риси та тенденції розвитку соціальних і бальних танців у креольській культурі латиноамериканських країн.

Європейський вплив на хореографічну практику країн Нового світу був дуже потужним, оскільки саме білі переселенці стали основою того соціального прошарку, який дозволяв розвивати бальні традиції. Проте, у виконання популярних у Європі танцювальних фігур впроваджувалися елементи імпровізації та варіативності. Оточення чорношкірих слуг та спостереження за звичаями автохтонного населення змінювали усталені ритми та рухи. Так, характеристики іспанського танцю фламенко, доповнюючись зовнішніми складовими, все більше віддаляли його латиноамериканську версію від оригіналу. Видозмінюючись, вони втілювалися у таких формах, як румба, самбо, сарабанда, сапатео тощо. Англійський контрданс (від англ. Country-dance, досл. селянський танець) у колоніальних країнах також танцювали по-різному, що спричинило виникнення місцевих танців подібного типу: бразильська лунду, уругвайський перикон, аргентинське сьєліто [1; 364].

Разом із соціальними танцями, які виконували європейські колонізатори, значний внесок у становлення креольського музично-танцювального фольклору внесли церковні свята. Так само як у Європі, вони були сповнені не лише християнського змісту (святкові служби, проповіді, театралізоване розігрування біблійних сцен, процесії зі святими тощо). «Офіційна» частина завжди супроводжувалася народними іграми та розвагами, що згодом змінили й сам церемоніальний характер свят. Урочисті процесії перетворилися на карнавальні форми з наявністю численних світських елементів, зокрема й танців. Наприклад, у Центральній Америці був популярним танець-пантоміма, що імітує кориду, під назвою «плямистий бичок». Його виконували як елемент різдвяної програми та соборні свята.

Іншим вагомим чинником інтеграції європейської музично-хореографічної культури у широкий побут населення латиноамериканських країн часів колонізації є діяльність християнських місіонерів, які разом із церковною освітою розповсюджували систему музичної нотації та тогочасні бальні танці. Наприклад, школи ордену єзуїтів, яких було найбільше у Північній Америці, з метою навернення нових adeptів популяризували сюжети Старого та Нового Заповіту через шкільний театр. Обов'язковим компонентом вистав були вокально-інструментальні та хореографічні номери, тому всі дівчата та хлопці, що відвідували єзуїтські коледжі, вивчали музику та хореографію.

Афроамериканська хореографія здійснила здебільшого вплив на танцювальні традиції Куби, Панами, Венесуели та Бразилії, оскільки саме в ці країни масово привозили чорношкірих рабів з Африки. Звідти на континент потрапили специфічні інтонації та тембро-ритмічне багатоголосся ударних інструментів. Показовим є те, що негритянські танці, що є невід'ємною частиною ритуально-релігійного життя у Африці, поступово втратили свій первинний сакральний сенс та змішалися з соціальними танцями європейців. Наприклад, англійський контрданс на Кубі виконували у гострих пунктирних ритмах, що породило кубинську хабанеру [8].

Хореографічні традиції індіанців збереглися найгірше в зв'язку з масовим геноцидом місцевих жителів Північної і Центральної Америки в період колонізації. Загарбники свідомо знищували індіанські племена з метою заволодіти їхніми землями. З цієї ж причини країни, розташовані на узбережжі Атлантичного океану, мають найбільш неоднорідний етнічний склад: сюди першими прибували

переселенці з Європи (зокрема, українці, росіяни, білоруси, євреї, що виїжджали з Російської імперії). Яскравим прикладом такої космополітичної культури є Аргентина – батьківщина танго. Місцеві племена, що мешкали на аргентинських землях, були витіснені з цієї території. Більшою мірою автохтонне населення збереглося у важкодоступних місцевостях – Андах та узбережжі Тихого океану. Тому давні танці й донині спостерігаються в якості окремих етнокультурних елементів у Перу та Болівії. Меншою мірою, як частка культурної спадщини іспанських завойовників, вони присутні в мистецтві Аргентини, Уругваї та Чілі [1; 364].

Таким чином, різноманіття ментальних особливостей і культурних традицій призвело до виникнення у Центральній та Північній Америці нового типу хореографічної культури. Вибухова суміш рухів, ритмів, музичних інтонацій та інструментального супроводу виявилася життєздатним ґрунтом для створення нових форм танцювання, які згодом поширилися світом і завоювали прихильників у самих віддалених куточках планети.

Прототипом бальних танців латиноамериканської програми були *парні танці* народів Латинської Америки, які хореопластичною мовою відображали стосунки між партнером і партнеркою та виступали своєрідною квінтесенцією етнічних типажів і характерів. Найбільш показовими є наступні:

Куека – чилійський танець, в основі якого лежить любовна пантоміма між чоловіком і жінкою. Музиці цього танцю притаманні обов'язкові елементи вокалу в інструментальному супроводі. Цей витончений танець, так само, як і генетично схожа перуанська марінера, танцюється в парах, при цьому танцюристи тримають у руках хустку і рухаються по колу. У 1979 р. куека була оголошена національним танцем Чілі, який виконується на кожне всенародне свято.

Марінера – перуанський парний танець, який виник після початку колонізації (до приходу іспанців у 1500-х роках перуанські танці були лише груповими, чоловіки і жінки не танцювали парами). Перуанська марінера дещо схожа на чилійську куеку. Чоловіки й жінки з хустками виконують емоційні рухи під акомпанемент гітари (інколи стежаруса – духового інструменту, що являє собою різновид маленької труби). Хореографія поєднує повільний танець та швидкі й ритмічні рухи.

Фанданго – парний танець, який дещо відрізняється у різних латиноамериканських країнах залежно від місцевих традицій. Він має усталену драматургічну структуру, що наповнюється імпровізаційним змістом. Наприклад, у сальвадорському фанданго кавалер рухається по колу, намагаючись привернути увагу дами. Партнерка спочатку уникає контакту, демонструючи чи-то байдужість, чи-то кокетство, згодом пристає на загравання партнера. У деяких інших країнах фанданго називають будь-яке парне танцювання.

Сіке – один з улюблених танців у Гондурасі, що за своєю мелодикою та ритмікою нагадує швидкий вальс (тридольний ритм, стандартні ладо-тональності, колоподібні фігури тощо).

Харабе (досл. *танець із капелюхом*) мексиканський танець, що з'явився наприкінці XVIII ст. і тривалий час розцінювався як символ національної єдності та незалежності. Виконується у парі та відображає любовну гру між чоловіком та жінкою. Темп танцю помірний або помірно-рухливий.

Мехорана – колективний танець, який виконують парами. У процесі виконання кавалери та дами змінюють свої позиції. Танець має плавні рухи та дещо церемонний характер. Одним із регіональних елементів мехорани є так зване «пунто» – танець найкращих танцюристів. Це момент змагання, демонстрації техніки, грації, пікантності і галантності перед публікою. Пунто виконує роль антракту між іншими танцями. Пара може бути різновіковою, при цьому зовнішній вигляд та манери мають відображати найкращі вікові риси виконавців: молодь повинна приваблювати свіжістю, зрілі люди – гідністю та поставою. Пунто за своїм первинним значенням дуже наближається до сучасного парного хореографічного виступу на танцполі.

Санатео (від ісп. zapato – взуття, чоботи) – енергійний, темпераментний парний танець із різкими нахилами корпусу та притоптуванням. Цей популярний на Кубі та Мексиці танець походить від іспанського фламенко, оскільки й тут відбувається виконання музичного ритму стопами ніг.

Кумбія – колумбійський народний танець, що виконується з використанням запалених свічок. Ця хореографічна традиція виникла в епоху рабства в поселеннях негрів Атлантичного узбережжя Колумбії. Виконання танцю супроводжують вигуки «Кумба». Музичний супровід виконують традиційні духові та ударні інструменти. Саме через темброритмічні характеристики кумбія є типовим прикладом злиття трьох культур Нового світу: негритянської (ритм барабанів), індіанської (флейти і сопілки з стебел проса), європейської (хореографія і одяг танцюристів). Популярність кумбії призвела до того, що під її мелодії виконували й танці, наприклад, маренго й сальсу [1; 306–307; 392].

Танго – танець, що став своєрідним синтезом традицій місцевих парних народних і соціальних танцю, а також європейської бально-хореографічної культури попередньої доби. Наприкінці XIX – початку XX ст. величезний приплив європейських іммігрантів до Аргентини та інші країни Латинської

Америку, привів до появи на континенті польки, вальсу та інших європейських танців. Міста Буенос-Айрес (Аргентина) та Монтевідео (Уругвай) стали «плавильним котлом», у якому європейські танці змішувались та зливались із місцевими танцями африканського походження – у результаті й народилися ранні форми танго. У музичному супроводі тут досі простежуються стилістичні риси кубинської хабанери, кандомбе, андалузького танго, мілонги, європейські мазурки й польки.

Спочатку танго виконували в робітничих громадах у Ріо-де-ла-Плата – районі, розташованому біля Буенос-Айреса та Монтевідео. Танець незабаром поширився серед більш заможного міського населення, представники якого привезли танго до Європи. Пік популярності танго припав на початок 1920-х рр., саме тоді вперше танго потрапило на кіноекрани: в 1921 р. був випущений фільм «Чотири вершники апокаліпсису» режисера Р. Інгрема. Запальний танок у виконанні зірки німого кіно Р. Валентино та його партнерки шокувало й призводило мільйони глядачів у захват. Револьційним для тогочасних парних народних і соціальних танців було те, що партнери, виконуючи танго, міцно трималися одне за одного, перебували у тісному тілесному контакті, а чоловік владно керував рухами партнерки.

Шалена популярність танго в Європі призвела до того, що в 1920-х рр. англійські вчителі танців стандартизували її в якості основної програми змагань на рівні з такими танцями суто західного походження як вальс і фокстрот [7].

Із кінця ХХ ст. спостерігається підвищення інтересу до танго та відродження його у нових культурних формах, зокрема у вигляді локальних та глобальних змагань. Так, у 2003 р. в Буенос-Айресі вперше провели Всесвітній танцювальний чемпіонат із танго, який нині проводиться щорічно, а в 2009 р. ЮНЕСКО визнало танго частиною нематеріальної культурної спадщини людства.

Вищеописані та інші латиноамериканські танці (байон, мамбо, каліпсо, самба, конга, бамба, ча-ча-ча, пасодобль, тамуре, пачанга, сега, румба, ламбада, сальса та ін.), набули розповсюдження в Європі від початку 1920-тих рр. Саме в ті часи відбувалася зміна загального формату суспільного життя, що вплинуло на розвиток нових течій у мистецтві. Спостерігалось швидке розповсюдження німого кіно та зародження звукового кінематографу, виникнення експериментальних театральних форм, які межували з сценічно-розважальними жанрами кабаре та вар'єте, сформувався стиль арт-деко, прагненням якого було поєднати новітні на ті часи науково-технічні досягнення й екзотичні традиції. Така соціокультурна атмосфера сприяла тому, що з'явився попит на хореографію, яка б радикально відрізнялась від соціальних і бальних танців 1900-1910-х рр. Швидкий і незвичний темпоритм, імпровізаційна природа латиноамериканських танців була співзвучна настроям тієї доби.

Мода на нову пластику частково починає поширюватися й на англійський стиль виконання, що викликало жваву дискусію серед аматорів і професіоналів. Зокрема, так званий «кубинський» рух, що передбачає передачу імпульсу з верхньої частини тулуба до стегон, дуже подобався виконавцям через свою емоційність і водночас був розкритикований консервативною публікою і танцюристами «старої школи».

Проте процес проникнення латиноамериканських танців до європейської танцювальної культури був невпинним і незворотнім. Він посилювався у період після Другої світової війни. У 1948 р. вийшов підручник Ф. Берроуза «Теорія та техніка латиноамериканських танців» («Theory & Technique of Latin-American Dancing»), який розійшовся великим тиражом. Уже на початку 1950-х рр. окремі танці північно- та південноамериканського походження були стандартизовані фахівцями та навіть включені до міжнародних змагань нарівні з танцями «англійської» програми.

Чимало зусиль до впровадження латиноамериканської програми бальних танців доклали П'єр Цюрхер-Марголе – англійський професійний танцюрист і педагог французького походження. За його ініціативи відбулося подання латиноамериканських танців до кодифікації для Міжнародної ради бальних танців [2; 26–27].

Загалом протягом 1930-1950 рр. через додавання танців американського походження стандартна програма збільшилася на п'ять номерів. Один за одним до неї потрапили ча-ча-ча, самба, джайв, румба і пасодобль (це єдиний танець європейського походження, що набув поширення у Центральній Америці та був трансформований під впливом американської масової культури початку ХХ ст.). Ці п'ять танців сформували окрему програму, за якою закріпилась назва латиноамериканська (на протилежність стандартній європейській). Розглянемо походження та особливості деяких із них.

Ча-ча-ча – парний бальний танець кубинського походження. За своєю генезою він пов'язаний з більш давнім танцем мамбо. Це гаїтянський обрядовий танець, який поступово втратив своє ритуальне значення. «Мамбо» – ім'я жриці вуду, божества релігії, поширеної серед африканських рабів. У 1954 р. танець вперше був описаний як «мамбо в ритмі гуеро». Існує три форми мамбо – одиночна, подвійна і потрійна. Той варіант мамби, де два швидкі кроки передують трьома повільними, став прототипом ча-ча-ча [8]. Після Другої світової війни мамбо набув світової популярності, однак, йому не вдалося стати конкурентним бальним танцем, як ча-ча-ча.

Походження назви «ча-ча-ча» й досі викликає дискусії серед дослідників. За різними версіями, назва виникла:

- від швидкого кубинського народного танцю «гуарача» («guaracha»);
- через звуконаслідування специфічного акомпанементу музично-шумового інструменту гуїро, що являє собою висушений гарбуз;
- від іспанського «чача», що означає «годувальниця», або «чачар», що означає «жувати листя коки»;
- від звуконаслідування шумового ефекту, що виникає при виконанні шасе, які часто зустрічаються в танцювальних па;
- від «char», що означає «чай» [3; 170].

На формування ча-ча-ча частково вплинула й румба, оскільки витоки цих танців є схожими. Музика ча-ча-ча відрізняється від румби рифовою кінцівкою, тобто акцентом на четвертій долі розміру 4/4. Крім того, ча-ча-ча підкреслено «обіграє» першу долю такту: восьма, восьма, чверть – перша доля («ча-ча-ча» або «ча-ча-раз»). Із часом румба стала більш повільною, лірично-чуттєвою, спокусливою, а ча-ча-ча набуло прискореного темпу й грайливого, безтурботного характеру. Музика для румби в більшості випадків пишеться в мінорному ладу, а мелодії ча-ча-ча можуть звучати і в мажорі, і в мінорі. Певною мірою, ча-ча-ча стало своєрідним симбіозом мамби та румби.

Поява *ча-ча-ча* в Європі пов'язана з ім'ям П. Лавеля. Саме він після візиту на Кубу в 1952 р. запропонував цей оригінальний танець своїм англійським колегам. Виконуючи разом зі своєю партнеркою Д. Лавель ча-ча-ча, він уніс деякі корективи, які стали стандартом для подальшого конкурсного виконання цього танцю. У західному вжитку первинна назва танцю (cha-cha-cha) поступово скоротилася до cha-cha.

На початку ХХ ст. у Європі також набула популярності *самба* – танець африканського походження, що найбільше поширився у Бразилії. Самба виникла в результаті злиття африканських танців *catarete*, *embolada* і *batuque*. Походження назви «самба» достеменно невідомо, хоча слово «*zambo*» означає «дитина негра і місцевої (бразильської) жінки» (мулат). Згодом *zamba quesada* (самба) злилася з *махіхе* – танцем бразильського походження, схожим на тустеп. Цей танець з'явився в США на початку ХХ ст., а в Європі став популярним у 1905 р. після показу в Парижі. Це був «танець із рухами польки під музику хабанери» [3; 166].

Самба – це пристрасний танець афро-бразильського походження. Він виник за часів ХVІ ст., коли до Бразилії було ввезено безліч рабів із Конго і Анголи. У пластиці самби переплітаються африканські, португальські та іспанські рухи. Назва *самби* імовірно походить від африканського слова *семба*, яке визначає танці африканського походження, що виконуються в притаманному їм оригінальному стилі: різкі рухи тіла, відбивання ритму ногами, наявність соліста, який нерідко танцює в середині кола. Існує інший погляд, згідно з яким самба означає специфічний рух стегон. Попередниками народної самби були такі танці як *люнду*, *максіс*, *батуїк*, *коко*. Також прабатьками самби вважаються *емболада*, *катарете* і *батук*, які були танцями рабів і серед білих переселенців розцінювалися як непристойні, оскільки в процесі виконання танцюристи постійно зіштовхуються оголеними частинами тіл (Зокрема, *емболада*ю називали корову, якій на роги вдягали кульки для безпеки, аби вона не буцалася, також *емболада* – це лайливе слово, що означає «дурень»), отже *емболада* – це танок–дражнилка, що передбачає карнавальні рухи) [8].

Поступово, з поширенням серед міського населення самба трансформувалася у парний танець, що має імпровізаційну природу.

Самба супроводжується співом (соліста і хору) і ударно-шумовими інструментами. Існує кілька різновидів самби, серед них – «самба батата» і «самба матуто». У «самбе батата» відображено початок збирання цукрової тростини. Цей танець виконується в колі і супроводжується хоровим співом. У «самбі матуто» показано драматичний момент сутички чорношкірих рабів-втікачів і їх переслідувачів-плантаторів. Цей танець зародився в колоніальний період, але в майже незмінному вигляді дожив до наших днів.

Інший різновид самби, який і перетворився на бальний танець латиноамериканської програми, є танок міського походження. Він з'явився в Ріо-де-Жанейро й походить від практики ритуальних танців африканських іммігрантів, які проживали у штаті Баїя на північному сході Бразилії. Згідно з традиціями своїх предків вони проводили конголезькі та ангольські релігійні церемонії, що супроводжувались хороводами та музикою. Їх називали колесом (на португальській мові звучало як *samba de roda*). У музиці був прискорений темп складний барабанний ритм і структура питання та відповіді. Танцювальні рухи базувалися на ритмічних погойдуваннях стегон і широких амплітудних розмахуваннях руками.

Цей «африканський» стиль незабаром поширився по всьому Ріо-де-Жанейро, що призвело до утворення бразильських шкіл самби. Члени вищого світу сприйняли самбу, дещо змінивши його рухи для виконання на бальних зібраннях. Перша школа самби з'явилася в Ріо-де-Жанейро в 1924 р. Вона

називалася *Deixa Falar* (перекладається приблизно як «Дай мені висловитися»), що повною мірою відображало початкову мету і роль танцю – самовираження виконавців.

Всесвітню популярність самба здобула в 1920-х рр. Вона перетворилася на усіма визнаний різновид хореографічного мистецтва і стала частиною танцювального життя того часу. Популяризації самби сприяла її поява на театральній сцені. Вона з'явилася у виставі на Бродвеї під назвою «Вуличний карнавал» [8].

У Великобританії, у 1934 році Ф. Астер популяризував один із варіантів самби під назвою *cariosa*, виконуючи його у фільмі «Політ в Ріо». *Cariosa* поширився по всій Америці з 1938 р. Пік популярності самби в Європі прийшовся на 1948–1949 рр., на той час, енергійні самбістські ритми і рухи захопили все європейське населення.

Пізніше самба стала одним із п'яти бальних танців латиноамериканської програми. Цьому сприяла діяльність всесвітньо відомого викладача бальних танців П. Марголе, який у 1956 р. трансформував хореографію самби під бальний танець, зберігаючи при цьому елементи оригінальної бразильської самби [2; 26–27]. З того часу хореографами було розроблено та стандартизовано величезну кількість форм самби, кожна з яких відрізняється запальністю, ритмічністю і експресивністю.

Варто зауважити, що самба навіть у своїй нинішній міжнародній формі досі має фігури з дуже різними ритмами та пластикою. Хоча по всьому світу самба виконується стандартизованим способом, на батьківщині самби у Бразилії цей танець виконується варіативно – у різному складі та в помірних і швидких темпах. Бразильські школи самби продовжують народні традиції її виконання, що особливо помітно під час проведення щорічного карнавалу в Ріо-де-Жанейро. Найкращі місцеві танцюристи та запрошені гості виконують величезну хореографічну програму в неймовірних костюмах, зберігаючи оригінальний дух самби. Ритми самби, видозмінюючись та утворюючи нові танці – відомі ламбаду і макарену, тримають популярність по всьому світу, саме тому танець «Самба» часто називають «південноамериканським вальсом».

Румба походить від іспанської та кубинської танцювальної культур, адже за доби колоніалізму понад півмільйона африканських рабів були вивезені на Кубу. Їхня пісенно-танцювальна творчість і подарувала світу цей запальний танець. Цікаві та складні ритми, які отримували за допомогою перестукувань казанків, ложок, пляшок були значно важливішими для щойно народженої румби, аніж сама мелодія. Вірогідно, цей танець з'явився завдяки словосполученню «*rumboso orchestra*», саме так, у 1807 році, називали музикантів, які грали мелодії для виконання танців. У XIX ст. цей танець набув популярності в Гавані та з'єднався з європейським контрдансом. Серед іспанського населення слово «*rumbo*» означає гулянка або раут, також «*rumba*» перекладається як «звалювати на купу»; а «*rhum*» – це ром, що був улюбленим напоєм у країнах Карибського басейну [3; 168]. Загалом слово «румба» виникло як загальний термін для позначення декількох напрямів музично-танцювального репертуару населення Вест-Індії, включаючи сон, дансон, гуахіра і гуарача.

Також існують ще деякі версії щодо походження румби. Дехто з фахівців вважає, що румба спочатку існувала як сексуальна пантоміма чорношкірих рабів, яка виконувалася у набагато швидшому темпі. Інші дослідники притримуються думки, що цей танець з'явився у процесі наслідування поведінки тварин та був скоріше виставою, аніж танцем. Також, аналізування статистичності плечей в румбі уможлиблює вважати виникнення танцю через рухи рабів, які переносять вантаж [3; 168].

Сільська форма румби на Кубі існувала як імітація рухів тварин та як пантоміма, що зображує трудові процеси: підтримки партнерів під час танців імітував рух рабів із тяжкими тягарями; крок під назвою «*sucagacha*» імітував топтання тарганів; «точковий поворот» – обід колеса.

На початку XIX ст. існувало три основні варіанти румби:

- ямбу – танець із відкритими фігурами, під час якого партнери не торкаються одне одного;
- колумбія – танець чоловіків, що демонструють відвагу і фізичну силу;
- румба гуагуанко – танець, під час якого кавалер, залицяючись, переслідує даму з метою торкнутися стегнами (вакунао), а дама намагається цього уникнути й стримати пристрасть свого партнера [8].

Через відверту еротичність ранні варіанти румби виконувалися лише в бідних кварталах Матансаса – міста, де було сконцентроване чорне населення всього кубинського острова. У Гавані виникла *сона* – повільний варіант румби, що став популярним серед середнього класу. У вищому світі танцювали *діазонію* (*дансон*) – вишуканий танець, що походив від своєрідно інтерпретованою європейської кадрили в ритмі кубинської сальси з рисами іспанської хабанери.

Поступово разом із хвилями туристів, що захоплювалися експресивною і видовищною кубинською румбою, цей танець з'явився у США. Першу видатну спробу популяризації румби в Америці здійснили в 1913 р. Л. Квін і Дж. Соєр. Відтоді з'явилася американська румба з більш стриманим стилем. Новий

танець значно поширив «король румби» К. Кугат, іспанець кубинського походження. У 1930-ті рр., після гучного успіху в Лос-Анджелесі, він оселився в Нью-Йорку, де виступав на сцені зі своєю дружиною, танцівницею і співачкою А. Лані [4; 19]. На той час румба включала в себе синтез первинної румби з гуарачею, а також сумішню кубинського болеро та соном (танцем, сформованим на основі кубинської популярної музики африканського походження). У 1930-х роках основні рухи та фігури румби ще не були стандартизовані. Багато танцівників намагалися виконувати румбу, але їх виконання скоріше було схоже на новий варіант виконання фокстроту, до якого додали яскраві рухи стегнами.

У Європейських країнах румба набула популярності лише після Другої світової війни, хоча в 1927-1929 рр. румба вже вперше з'явилася у Франції. Група кубинських танцюристів, під супровід унікального кубинського оркестру Д. Баретті, продемонструвала цей танець у Парижі. Розвитком румби в повсякденні часи займалися П. Марголе і Д. Лавелль, популяризуючи латиноамериканські бальні танці в Лондоні. П. Марголе, відвідавши Кубу у 1952 р., звернув увагу на оригінальний варіант виконання румби, в якому були додаткові кроки та відповідні удари в музиці, а ритм відображав бряжчання кастаньєт, стукіт барабанів із трьома акцентованими «клацаннями». Повернувшись до Англії, він почав викладати цей варіант румби як окремий новий танець. Вважаючи, що американська версія румби далеко відхилилася від споконвічної кубинської, цей великий вчитель танців стандартизував та затвердив кубинський стиль виконання румби. Саме месєс П'єр зробив найзначніший внесок у розвиток латиноамериканського танцю, тобто – започаткував багатющу на сьогоднішні професійну літературу, досліджуючи виникнення, розвиток та фольклорні риси джерел латиноамериканських танців. Ще в 1934 р. він проаналізував та визначив існування різних стилів та способів виконання румби. Оригінальна кубинська румба в якості бального танцю одержала назву «кубинська бальна румба» («The Cuban ballroom rumba») [2; 26]. Після досить тривалих суперечок, у 1955 р., кубинська румба стала офіційно визнаною і стандартизованою.

Отже, три танці – самба, румба та ча-ча-ча склали основу латиноамериканської програми, до якої додалися пасодобль іспанського походження та джайв, що виник в афро-американському середовищі Сполучених Штатів. Загальними особливостями латиноамериканської програми є відсутність щільного контакту між виконавцями (тут здебільшого зберігається контакт рук, дозволена відстань піз партнерами, а також елементи сольної танцювальної імпровізації) та більш розкутий зовнішній вигляд (короткі, відкриті сукні та костюми по фігурі).

На сьогоднішні бальна хореографія у країнах Латинської Америки є вагомою складовою культурного життя, існуючи в усіх своїх формах – як соціальні танці, сценічна хореографія та спортивно-конкурсний рух. Станом на 2020 р. членами WDSF є Аргентина, Бразилія, Чилі, Колумбія, Домініканська республіка, Гватемала, Еквадор, Перу, Тринідад і Тобаго, Уругвай (тимчасовий член із 2014 р.) та Мексика [6].

Місцеві школи бальної хореографії пропонують своїм студентам танцкласи зі стандартної європейської програми, американського стилю Smooth й, звісно, з латиноамериканських танців – джайву, самби, румби, ча-ча-ча, сальси, а також танго та свінгу. У країнах Латинської Америки працюють й відділення компанії Arthur Murray International, Inc. Танцювальні класи Артура Мюррея розташовані у Пуерто-Рико, Мексиці, Перу та Бразилії [5]. Латиноамериканський регіон є батьківщиною багатьох танцюристів екстра-класу. Мультикультурне середовище та багаті національні традиції сприяють підготовці фахівців-хореографів, які блискуче опановують і близькою за пластикою латиноамериканською програмою, і європейськими танцями.

Висновки. У статті висвітлено особливості історичних процесів розвитку бальної хореографії у Південній Америці кінця XVII – початку XXI ст.

Три танці – самба, румба та ча-ча-ча склали основу латиноамериканської програми, до якої додалися пасодобль іспанського походження та джайв, що виник у афро-американському середовищі Сполучених Штатів. Загальними особливостями латиноамериканської програми є відсутність щільного контакту між виконавцями (тут здебільшого зберігається контакт рук, дозволена відстань піз партнерами, а також елементи сольної танцювальної імпровізації) та більш розкутий зовнішній вигляд (короткі, відкриті сукні та костюми по фігурі).

Доведено, що на сьогоднішні бальна хореографія у країнах Латинської Америки є вагомою складовою культурного життя, існуючи в усіх своїх формах – як соціальні танці, сценічна хореографія та спортивно-конкурсний рух. Станом на 2020 р. членами WDSF є Аргентина, Бразилія, Чилі, Колумбія, Домініканська республіка, Гватемала, Еквадор, Перу, Тринідад і Тобаго, Уругвай (тимчасовий член із 2014 р.) та Мексика.

Встановлено, що Латиноамериканський регіон є батьківщиною багатьох танцюристів екстра-класу. Мультикультурне середовище та багаті національні традиції сприяють підготовці фахівців-хореографів, які блискуче опановують і близьку за пластикою латиноамериканську програму, і європейські танці. Місцеві школи бальної хореографії пропонують своїм студентам танцкласи зі

стандартної європейської програми, американського стилю Smooth й, звісно, з латиноамериканських танців – джайву, самби, румби, ча-ча-ча, сальси, а також танго та свінгу. У країнах Латинської Америки працюють й відділення компанії Arthur Murray International, Inc. Танцювальні класи Артура Мюррея розташовані у Пуерто-Рико, Мексиці, Перу та Бразилії.

Перспективи подальших досліджень. Латиноамериканські країни пройшли складний історичний шлях, позначений, насамперед, етнічним змішуванням, яке розпочалося з початком колонізації земель Нового світу (XVII–XVIII ст.). Таким чином, місцева хореографічна культура стала результатом тривалої взаємодії трьох радикально несхожих за своєю природою шарів. Множинність джерел, що спричинили неоднорідність хореографічної культури регіону, робить її важким для аналізу предметом і дозволяє виявити лише загальні риси та тенденції розвитку соціальних і бальних танців у креольській культурі латиноамериканських країн. Тому, означена тема, а саме – дослідження історичних процесів розвитку бальної хореографії у Південній Америці, має значні перспективи для подальшого дослідження.

Список використаної літератури

1. Баглай В. Е. Этническая хореография народов мира : учеб. пособ. Ростов н/Д : Феникс, 2007. 405 с.
2. Вакуленко О. М. П'єр Цурхер-Марголе – фундатор стандартів латиноамериканської програми бальних танців. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 33. С. 25-30.
3. Еремина М. Ю. Роман с танцем. СПб. : Созвездие, 1998. 252 с.
4. Попов С. Г., Ковалев С. П., Яшина Е. Р. Танцуйте и будьте счастливы! Танцуйте и будьте здоровы! Москва : б. и., 2013. 96 с.
5. Arthur Murray Dance Centers : official web-site. URL: <http://arthurmurray.com/> (дата звернення 03.03.2021).
6. Murrey A. Ballroom dance. *The Encyclopedia Americana*. N.-Y, 1949. P. 447–448.
7. Taylor C. An interview. *Imperial Society of Teachers of Dancing*. 1939. June 19. P. 7.
8. The History of Latin-American Dancing. URL: <https://brebru.com/musicroom/latin/dancing.html> (дата звернення 03.03.2021).

References

1. Baglay V. E. (2007) Ethnic choreography of the peoples of the world: textbook. allowance. Rostov n / D: Phoenix, (pp.405) [in Russian].
2. Vakulenko O. M. (2015) Pierre Zurcher-Margole is the founder of the standards of the Latin American ballroom dance program. *Bulletin, Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art History*. no. 33 (pp. 25-30) [in Ukrainian].
3. Eremina M. Yu. (1998) Romance with dance. SPb. : Constellation. (pp. 252) [in Russian].
4. Popov S. G., Kovalev S. P., Yashina E. R. (2013) Dance and be happy! Dance and be healthy! Moskva : b. i. (pp. 96) [in Russian].
5. Arthur Murray Dance Centers : official web-site. URL: <http://arthurmurray.com/> [in USA].
6. Murrey A. (1949) Ballroom dance. *The Encyclopedia Americana*. N.-Y, (pp. 447–448) [in USA].
7. Taylor C. An interview. *Imperial Society of Teachers of Dancing*. 1939. June 19. P. 7. [in England].
8. The History of Latin-American Dancing. URL: <https://brebru.com/musicroom/latin/dancing.html> [in USA].

UDC 793.33 «19/20»

THE DEVELOPMENT OF BALLROOM CHOREOGRAPHY IN THE COUNTRIES OF SOUTH AMERICA, THE END OF THE 17 TH – THE BEGINNING OF THE 21 ST CENTURY

Pavliuk Tetiana – Doctor of Art History, Professor. Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of this article. The purpose of the article is to analyze the historical processes of the development of ballroom choreography in South America, the end of the 17 th – the beginning of the 21 st century. *Research methodology.* The following methods were used in the work: historical and historical-genetic – to understand the genesis, the specifics of the processes of development of ballroom dance; source study – for the selection and processing of sources related to the art of ballroom dancing; comparative – to compare the historical periods of the evolution of ballroom culture; included observation – to view individual choreographic works and their preliminary comprehension. *Novelty.* For the first time, an attempt was made to scientifically study topical issues of the development of ballroom choreography in South America, the end of the 17 th – the beginning of the 21 st century. *Results.* The article reflects the features of the historical processes of development of ballroom choreography in South America at the end of the 17 th – beginning of the 21 st century.

Three dances – samba, rumba and cha-cha-cha formed the basis of the Latin American program, to which were added paso doble of Spanish origin and jive, which arose in the African American environment of the United States. The common features of the Latin American program are the lack of close contact between the performers (here, in most cases, hand contact is preserved, the allowed distance between partners, as well as elements of solo dance improvisation) and a more relaxed appearance (short, open dresses and figure-shaped costumes).

It is proved that today ballroom choreography in Latin America is an important component of cultural life, existing in all its forms as social dances, as stage choreography and as a sports and competitive movement. As of 2020, WDSF members are

Argentina, Brazil, Chile, Colombia, Dominican Republic, Guatemala, Ecuador, Peru, Trinidad and Tobago, Uruguay (provisional member since 2014) and Mexico. It is established that the Latin American region is the birthplace of many extra-class dancers. A multicultural environment and rich national traditions contribute to the training of choreographers who brilliantly master both the Latin American program close in plasticity and European dances. Local ballroom choreography schools offer their students dance classes from the standard European program, the American Smooth style and, of course, from Latin American dances – jiva, samba, rumba, cha-cha-cha, salsa, as well as tango and swing. In Latin America, there are branches of Arthur Murray International, Inc. Arthur Murray dance classes are located in Puerto Rico, Mexico, Peru and Brazil.

Key words: ballroom choreography, ballroom dance, competition dance.

Надійшла до редакції 20.02.2022 р.

УДК 78.03:780.614.13(8)

АНДСЬКИЙ ЧАРАНГО ЯК ФЕНОМЕН ПІВДЕННОАМЕРИКАНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Філатова Тетяна Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри теорії музики, Національна музична академія
України ім. П. І. Чайковського, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>
[https://doi.org/](https://doi.org/filatova.tanya@gmail.com)
filatova.tanya@gmail.com

Систематизовані історіографічні знання про чаранго – автентичний андський різновид гітароподібних латиноамериканських інструментів, що виник у результаті реплікації старовинних європейських зразків хордофонів корінним населенням високогірних районів Перу, Болівії та ін. країн. Побутування інструмента в автохтонному середовищі, поряд зі споконвічно індіанськими ритуальними музичними атрибутами, пов'язане з естетикою андського звуку в доколоніальній історії. Екзогенний характер поширення чаранго, що став південноамериканською «транскультурною іконою», розкритий у взаємозв'язку з міфологемами, шлюбними ритуально-обрядовими конотаціями індіанських народів кечуа і аймара (к'яса, каджелло). Узагальнені органологічні особливості багатьох видових відгалужень сімейства чаранго. Відзначені напрями розвитку виконавських ресурсів та репертуарного фонду. Актуалізація практики гри на чаранго, вдосконалення відомих та винахід нових конструкцій інструмента обумовлені явищами індіхенізму та загальносвітовою тенденцією міжкультурної взаємодії.

Ключові слова: чаранго, гітароподібні інструменти, андський звук, музичні культури Перу й Болівії.

Постановка проблеми. В історії кожної південноамериканської країни є свої «відгалуження» у генеалогії гітароподібних музичних інструментів. Цей феномен безпосередньо впливає на соносферу, звуковий образ культури, її голос і опосередковано торкається академічної практики, залишаючи сліди індіанських впливів у сучасному репертуарі. Андська музика звучить для нас голосом найдавніших перуанських флейт, знайомих за ритуалами індіанських племен, що мешкали на високогірних хребтах, серед плато, поблизу озер чи в оточенні тропічних лісових ландшафтів задовго до початку історії інків. До цього голосу, який співає пентатонні мотиви далеких предків кечуа та аймара, п'ять століть тому додався не зовсім звичайний тембр. Ним володів струнно-щипковий інструмент, що одержав багато імен у місцевих діалектах і не меншу кількість органологічних різновидів. Аборигени вважали його «індіанською гітарою», що саме по собі небезпідставно, хоча й потребує уточнення – це індіанські «реплікації» європейської гітари та лютні, сконструйовані місцевими жителями за своїми «лекалами», з урахуванням реальних можливостей виготовлення та автохтонного етнічного досвіду поколінь, ширше – музичної культурно-обрядової традиції. Занурення інструмента в автентичний ритуальний побут відбулося настільки органічно та повсюдно у масштабах регіону, що сучасні вчені визнали його транскультурною звуковою емблемою андської музики. Йдеться про *чаранго* та контекстне поле явищ, які супроводжували його побутування. Почнемо рух із ретроспекцій, поступово заглиблюючись у процеси недавнього минулого.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Нариси історії музичної культури латиноамериканських країн Андської групи – Перу, Болівії, Венесуели, Колумбії, Еквадору, Чилі – у ХХ ст. прийнято відкривати оглядом феноменів індіхенізму, найбільш яскраво виражених у Перу та Болівії. Фундаментальними основами становлення подібних процесів слугували перші записи індіанських мелодій доколумбової епохи гітаристами з Куско Луїсом Флоресом та Мануелем Моне, здійснені ще на початку минулого століття. На основі фольклорних матеріалів формувалися уявлення про інкську музику. Завдяки багаторічним етнографічним експедиціям перуанського індіанського композитора Данієля Аломії Роблеса (Daniel Alomia Robles), його величезному каталогу наспівів корінних народів Перу й Болівії, а також створеної музики до вистав «Політ кондора» та «Інкський балет» у свідомості багатьох поколінь європейських слухачів складалася асоціація з культурою південноамериканського континенту.

Ці зв'язки базувалися на мелодії, підхопленої європейськими інтерпретаторами, найбільше запам'ятовується і символізує світові багатство андської музики – «Політ кондора», створеній композитором на основі перуанських мотивів і яка на шляху до надзвичайної популярності не раз втрачала ім'я автора і навіть національну приналежність витоків. «Відкриття, які показали багатство та різноманітність стародавньої музичної культури кечуа, змусили композиторів зовсім інакше поглянути на проблему національного в музиці, – згідно з твердженням В. Доценка. – Те, що раніше сприймалося не більше, ніж цікава екзотика, яка лежить десь на художній периферії, тепер вимальовувалося у своїх істинних обрисах і масштабах як невід'ємна частина загальнонаціональної духовної культури, як потенційна база для створення національної музичної школи» [1; 215].

На сьогодні в руслі індікенізму створено безліч творів, автори яких не лише усвідомили цінність мелодичних запасів давньої культури своїх народів, але й ретельно дослідили андський фольклор в єдності з особливою атмосферою «андського звуку», інструментальною палітрою тембрів, органологією автохтонних інструментів, які несуть глибинний заряд архаїки та ритуального магічного досвіду.

Історіографічний багаж праць про побутування андських інструментів, їхнє міфологічне минуле, сучасне становище в академічних та неакадемічних контекстах культури можна вважати ґрунтовним. Епіцентрами наукових досліджень є низка установ: Національна консерваторія в Лімі (Conservatorio Nacional de Música), Науково-дослідницька дирекція національної школи фольклору та фольклорний центр у Сан-Маркосі (Dirección de Investigación de la Escuela Nacional de Folclore), Інститут етномузикології та психології при католицькому університеті в Перу (Instituto de Etnomusicología en la Pontificia Universidad Católica del Perú), Національний інститут мистецтв у Мехіко (Instituto Nacional de Bellas Artes), Центр досліджень при Андському університеті Куско (Centros de investigación del Universidad Andina del Cusco), Французький інститут андських досліджень у Лімі (También el Instituto Francés de Estudios Andinos), музеї антропології, археології та історії. За підтримки академічних інституцій виданий корпус наукових текстів. У зону міжнародних дискусій залучені міждисциплінарні ресурси знань, при цьому «музикознавство, етномузикологія, культурологія, соціологія та антропологія музики в історично периферійних контекстах та академічних галузях починають взаємодіяти одне з одним» [8; 193].

Вивченню андського фольклору та автохтонних інструментів присвятив свої праці перуанський авангардний композитор С. Боланьос (Cesar Bolaños), співробітник лабораторії електронної музики Латиноамериканського центру музичних досліджень при інституті в Буенос-Айресі, автор ґрунтовних робіт про перуанські музичні інструменти й до колоніальну історію індіанського фольклору¹.

Постановка завдань такого масштабу завжди вела вчених до перетину двох історичних площин: фольклорної та археологічної. Перша схилилася до польових досліджень, розшифровки, аналізу музичного матеріалу; друга спонукала до пошуку сховищ артефактів давнини для реконструкції історичної пам'яті, аналізу акустичних властивостей об'єктів та органології. В Музеї антропології, археології та історії Національної школи фольклору Хосе Марії Аргедаса систематизовано понад 2 тис. старовинних індіанських музичних інструментів. Це важливий сегмент загальної «монументальної археологічної спадщини зі священної долини інків», пов'язаної з давніми племінними звичаями. Вивчення великого масиву артефактів сьогодні проводиться з урахуванням соціальних функцій звуку, зв'язків із календарно-обрядовими та танцювальними традиціями стародавнього побуту. К. Васкес вважає: «Художні прояви в музиці слід розуміти, виходячи з андської концепції цілісного мистецтва, – музика, театр, танці, пластика, поезія інтегровані в аудіовізуальні ритуальні акти. <...> У хроніках відображені деталі танців, костюмів, інструментів – андської арфи, альтипланового сіку, андської Пан-флейти» [8; 205].

Помітним внеском у вивчення історії та практики гри на андському чаранго стала праця О. П. П. Вальдівії (Omar Ponce Valdivia), перуанського музиканта, композитора, музикознавця, викладача Вищого інституту музики Мандро Альвіньї (Куско) і Національної школи фольклору (Ліма) [6].

Поряд із монографіями, статтями, доповідями, довідковою літературою випускаються фонографічні матеріали, що розкривають методи гри на національних інструментах (гітароподібних та духових), наприклад, блок записів креольського гітариста А. Селади (Adolfo Selada) для навчання майстерності виконання музики на чаранго та сіку.

Мета статті – систематизація знань про чаранго, отриманих із різних гуманітарних сфер. Панорамний опис історичних фактів, особливостей органології та форм побутування старовинних різновидів цього інструмента є важливим на шляху до розуміння процесів, що відбуваються в сфері сучасної гітарної практики в андських країнах, оскільки давні імпульси до її розвитку губляться десь глибоко, йдуть до витоків і коренів минулого.

Виклад основного матеріалу. В надрах до колоніальної історії стародавньої «країни інків»², серцем якої є перуанське місто Куско (Cusco в пер. з кечуа «пуп землі»), а топографічним ядром слугувала територія доколумбового «стародавнього Перу» – конгломерація земель, що увійшли після двох

тисячоліть розквіту і занепаду в межі нових окремих держав, – збереглися артефакти культурної спадщини корінних індіанських народів кечуа та аймара. Сьогодні їхні досягнення, як і раніше, вражають розкопками величних храмів Мачу-Пікчу на околицях Куско; досконалістю стародавніх зрошувальних каналів; кадастрами астрономічних та медичних відкриттів; архівами пам'яток літератури та поезії; багатством раритетних національних інструментів, що здавна пошвалявали ландшафт андського високогір'я – з його мальовничими долинами в оточенні захмарних піків, безкраїх озер, рівнин, каскадів вулканів, посушливих пустель, крутих та пологих спусків до узбережжя або тропічних лісів Амазонки. Численні нащадки інків, які до цього часу живуть на величезній висоті андського плато Альтиплано і населяють суміжні території країн Перу, Болівії, Аргентини, Чилі, індіанці «кечуа і аймара є сьогодні хранителями тієї стародавньої музичної культури, творцями якої були як їхні далекі предки, так і численні інші індіанські народності та племена, свого часу підкорені та асимільовані інками» [3; 9].

Експонати стародавніх перуанських інструментів із Національного музею антропології та археології у столиці Перу Лімі демонструють зразки аерофонів: глиняних труб із мундштуком у вигляді еліпса – найпростіших чи з інкрустацією у вигляді фігурок тварин, а також перуанських флейт – найпоширеніших у культурі інків найдавніших екземплярів з бамбука, очерету, глини та каменю. Перуанські флейти, традиційні для Андського нагір'я Перу та Болівії, являють однорядні інструменти з 4-х і більше (до 14-ти) трубок у діапазоні до 3-х октав. Їхні зображення трапляються в наскельних малюнках аборигенів, поряд із ріжками та раковинами. Вертикальні флейти виготовлялися з дерева, цей матеріал був незамінним й для великих півтораметрових труб. Популярним до наших днів перуанським флейтам *сампосьо* приписуються тотемні риси «хранителів музики Землі». Над безліччю їхніх нових різновидів – однорядних, дворядних, прямої або вигнутої форми із зв'язаних разом труб – працюють найкращі перуанські та чилійські майстри, зберігаючи особливе «індіанське звучання», специфічний тембровий колорит «андського звуку». Поздовжня андська флейта *кена* (*quepa*) здавна виготовлялася з кісток тварин, глини, металу чи гарбуза. Зараз матеріалом слугують порожні фрагменти бамбука або очерету завдовжки 25-70 см, із 5-8 отворами та звуковим діапазоном у три октави $g^1 - g^3$. Супроводом аерофонам слугували ударні тінья, уанкара, арсенал ударно-шумових брязкальців, дзвіночків-браслетів, тріскачок, що імітують звук гримучої змії³. Завдяки неймовірно гарному пасторальному тембру кени, що неквапливо веде мелодичну лінію, її звук вільно линув і завмирав десь високо в просторі, вводячи слухачів у гіпнотичний транс.

Голоси андських флейт, які співають знамениту мелодію «El Condor Pasa» з сарсуели перуанця Д. Роблеса (1913 р.) на мотиви корінних жителів Анд, влітаються в звукову органіку місцевого культурного ландшафту, ведуть у сфери міфів, символів південноамериканських індіанських світів, піднімають звук до рівня «музичного тотема», який упродовж століття безпомилково розпізнається як феномен латиноамериканської культури⁴. Традиційний склад для виконання фольклору андської музики: іспанська гітара, чаранго, кена, сампосьо, бомбо легуеро (великий аргентинський барабан).

Любов до струнно-щипкових інструментів прищепив місцевим індіанцям Перу та Аргентини виходець з Андалусії, місіонер Франсіско Солано (1602-1610 рр.), проповідник, який чудово володів мистецтвом гри на *рабелі* (різновид бандуррії, можливий прототип гітароподібного чаранго)⁵. Перуанці вважають *чаранго* власним національним надбанням, винайденим місцевими індіанськими музикантами для імітації старовинних іспанських хордофонів. Подальше тиражування різновидів чаранго – перуанських, болівійських, чилійських, аргентинських – ставить питання про соціокультурну приналежність інструмента в розряд особливих, гостро дискусійних. Дослідники одностайні в одному: чаранго походить із середовища аборигенів (індіанців кечуа), які відтворили в колоніальну епоху подобу європейської лютні, мандоліни, віуели або мініатюрної барокової гітари. Як улюблений інструмент індіанців та метисів Перу та Болівії, чаранго набув значення інтегруючого музичного символу всього андського співтовариства, важливого елементу ритуальних та соціальних практик. Звук чаранго в Перу є автохтонною атрибуцією музичного побуту міського та сільського регіонів Аякучо, Куско, Пуно та Арекіпа, відомих епіцентрів майстерності гри на інструменті⁶. Звукові образи виконуваної музики успадковуються з первісних ритуалів корінних народів. В етнографії та музикознавчих текстах 30-40-х років ХХ ст. інструмент характеризується як фольклорний атрибут андських спільнот – не ендегенний, прив'язаний до первинної місцевості, а *екзогенний*, з широким ареалом поширення, етнічними та органологічними «варіаціями», а також видовими спільностями розгалуженого сімейства.

У статті «Чаранго як транскультурна ікона андської музики» [4] М. П. Бауман пропонує розглядати історію чаранго як частину загального процесу міжкультурного обміну і трансформації успадкованого. Для болівійця, перуанця чи чилійця ця історія носить відтінок локального етнокультурного явища, маніфестації внутрішніх пріоритетів, але загальна стратегія еволюції, помітна на відстані століть, дозволяє побачити тут архетипові риси. «Чаранго як архетип є продуктом контакту між іберійськими та андськими культурними традиціями, – зазначає М. Бауман. – Це ранній етап міжкультурної взаємодії, який на відміну від

сьогоднішніх процесів глобалізації відбувався «віч-на-віч», розвивався відносно повільно, як свого роду акультурація, і передбачав колоніальний розрив влади між іспанцями, з одного боку, і корінним населенням, з іншого. Без сумніву, класичним інструментом музичної акультурації є чаранго, популярний не лише в країнах Південної Америки, а й у всьому світі, що став справжньою іконою південноамериканської музики. Чаранго влився у культурний побут андських країн, де струнні інструменти раніше не були відомі»⁷.

Зображення іспанських віуел, знайомих корінним жителям Потосі (1610 р.), і чаранго можна зустріти на фасадах місцевих церков Сан-Лоренцо (1728 р.) та Салінас (1747 р.), на вході до собору Пуно (1755 р.) у руках висічених із каменю сирен⁸. Знайдені перуанськими та болівійськими дослідниками історичні факти, підтвержені стародавніми рукописами та трактатами, дозволили їм довести гіпотезу про місце виникнення чаранго. Батьківщиною інструменту виявилися регіони поблизу багатого торгового центру, «столиці кечуанського фольклору» Потосі (Болівія), а також район відомої та не менш важливої «фольклорної столиці Перу» Пуно, розташованої високо на схилах Анд на березі о. Тітікака. Інструмент адаптований до тих будівельних можливостей, які мали місцевості. У зонах тропічних лісів корпус інструмента міг виготовлятися з цільного дерев'яного блоку. В Альтиплано матеріалом слугував панцир броненосця. Дерев'яні кілочки, сухожилля тварин, що застосовуються в сільській місцевості, замінювалися залізними гвинтами та металевими струнами в міській провінції (індіанці взагалі віддавали перевагу металевому звуку, не маючи можливості придбати нейлонові струни через дорожнечу доставки з Аргентини, креоли ж, навпаки, грали на нейлонових).

Чаранго (charango в пер. із мови кечуа «броненосець»⁹) – єдиний струнно-щипковий інструмент у світі, дека якого виготовлялася з панцира тварини¹⁰. Вкорінений у місцях поселення стародавніх інків – земель держав Перу, Болівії, Еквадору, Колумбії, Аргентини, Чилі (мал.1).

Мал. 1. Чаранго¹¹



У національній свідомості та міфологічному досвіді образ броненосця овіяний повір'ями про переселення в панцир інструмента душі померлої тварини, що передає за допомогою свого нового голосу «божественну музику Землі». Для індіанців цей тотемний образ здавна був священним, тому для виготовлення інструмента використовувався панцир броненосця, який помер природною смертю: голос інструмента зберігав містичний зв'язок із живою природою, а кожен виконавець-чарангуеро проходив обряд посвяти з танцями, співом та ритуальними заклинаннями.

Використання панцира броненосця (*khirkinchu* мовою аймара) як корпусу інструмента приваблює ряд ритуально-аніمالістичних конотацій, пов'язаних з вірою в чаклунство, магичні практики, заклиральні ритуали зцілення – генеалогію зв'язків між тваринною магією та віруваннями індіанців. Броненосець у ритуалах аймара служив символом успіху та процвітання, елементом чаклунства, був екзотичною загадковою твариною. Його панцир, оздоблений золотом і сріблом, ставав предметом місцевого побуту (чашею, блюдом), а хвостова частина з вузьких, нерівних по довжині двох-трьох секцій зчленування використовувалася для отримання резонаторного трубного звуку, як на духовому інструменті, – сигналів радості. Таким чином, застосування музичних побутових інструментів із тіл тварин – кісток, панцирів, зроговінь, раковин – є давньою традицією. Наприклад, хвостова частина броненосця використовувалася для поздовжніх перуанських труб та інструментів інших індіанських племен, що мешкали в області джунглів. Глибока інтеграція образу тварини у ритуальних танцях з'явилася задовго до епохи колонізації.

Морфологія звукоутворення інструмента обумовлена розмірами панцира. Згідно з андськими традиціями, броненосець «має бути молодим і маленьким, щоб резонувати пісні через округлий за формою отвір у верхній дерев'яній деці під струнами та підставкою, прикрашеною символічними фігурами ритуалу – крилами та ногами птахів, квітковими візерунками» [6; 40].

Наведемо далі опис Понсе Вальдіві цього локального різновиду чаранго: «Хіркинчу чаранго має форму еліпса, тобто округлий, а не надто приталений силует нижньої деки, як у інших випадках. Що стосується матеріалів корпусу, його верхня дека виготовляється з низько резонансних порід дерева, акустично формуючи різкий, гострий металевий звук. Нижня дека у всіх подробицях візуалізує природні форми броненосця: на ній реконструюється голова, а іноді й вуха тварини. Це символізує одухотворення звуку через дух померлої тварини, панцир якої чарангуеро поміщає на рівні свого живота, що втілює єдність природних істот. Зв'язок між музикантом та його інструментом відображає нерозривність тілесного та музичного досвіду, співвідноситься з індіанськими концепціями світу на основі подібності форм та звуків різних живих істот» [6; 40].

Цей локальний різновид андського чаранго є «віссю ритуальної практики, яка у місцевій культурі діє як спосіб комунікації та соціальних взаємодій» [6; 39] і міцно пов'язана з шлюбним ритуалом *к'ясва*, виступаючи у ролі центрального музичного інструмента обрядової традиції. В побуті різке звучання чаранго у високому регістрі поєднується із тембрами флейт. Металеві струни створюють потрібний ефект гучності – тривалої та щільної. Нерівномірне подвоєння струн¹² створює специфічний резонанс; звуковий імпульс від панцирної деки виходить плоским (для його більшої яскравості існують різні варіанти налаштування).

Іманентна характеристика звуку – різкий та щільний – посилюється в умовах колективного виконання музики, за якого музиканти вдаряють правою рукою по всіх струнах, тоді як ліва рука ковзає по грифу, змінюючи мелодичну висоту. Всі дії проводяться швидко, з ефектом тремоло і брязкання. У результаті виникає гучний колективний звук від вібрації всіх струн: «на відміну від мелодичного мислення в музиці письмової традиції, заснованої на “чистому” звуці, відчуття щільного звуку чаранго виникає в результаті мелодичних імпульсів в оточенні вібрацій всіх струн одночасно – “мелодичне брязкання”» [6; 48].

У гірських андських громадах шлюбні ритуали *к'ясва* (кечуа) і *каджело* (аймара), характерні для перуанських сільських жителів, були частиною карнавалу та означали святковий акт укладання подружнього союзу. Він досі зберігся у районі Капачіка (Cachica – у пер. з кечуа велика квітка) у місцях великої концентрації майстрів виготовлення чаранго, а також досвідчених виконавців. Музику виконує ансамбль трьох чарангуеро – виключно чоловічої статі, які не лише статично грають кожен свою партію, а тілесно репрезентують ситуацію залицяння. Варіювання мелодії узгоджується з поетичною основою та артикуляцією мовних фонем кечуа. Мелодичний малюнок фраз спирається на пентатонну основу. У контексті сценічної вистави та в залежності від розвитку сюжету танцю варіюються фрази, яким підспівують чоловіки та жінки. Таким чином, звук відтворюється *колективно* – голосами чаранго та андських флейт. До них долучається жіночий та чоловічий спів усіх учасників ритуалу та публіки, з акцентом на «хрипливому звуці».

Естетика групового, колективного звуку узгоджується з давніми доколоніальними андськими традиціями численних «духових оркестрів», флейтові голоси яких, залежно від розміру місцевих представників сімейства, вибудовують колективний звуковий баланс. Імпульси високих вібрацій металевих струн чаранго своєрідно заломлюють стародавні індіанські традиції, які здавна існували на землі кечуа. Звуковими маркерами слугують «унісонний» спів із численними мікро тоновими вібраціями, металеві струни та дека з броненосця у чаранго, звуки флейт, ритуал *К'ясва*. Естетика звуку – умовно «унісонне» поєднання обертонового шару резонансів. Роль виконавців на чаранго дуже почесна: варіювати мелодичні малюнки, складати нові вірші, оновлювати мелодичні моделі на основі власного досвіду, який відразу підхоплюється громадою, але головне – зберігати в усних формах музику предків. Візуальними атрибутами

давнього звичаю є квіти як символи залицяння і продовження роду. Квіти вишиваються на одязі місцевого корінного населення чи креольських індіанців, пришпилюються до капелюхів, прикріплюються до чаранго. Супутній символ – птах колібрі, що літає над дозрілою розкритою квіткою, означає плодючість. Частиною ритуалів залицяння є наявність дзеркал, прикріплених до чаранго, їхнє виблискування сприймається як форма осяяння, закоханості. Ритуальне скріплення шлюбного союзу є соціально визнаним актом.

Серед індіанських обрядів, подібних до кечуанського *kjaswa*, відомий аймарський *q'ajjelo*. Сценічний танець кількох пар із хореографічним сюжетом, що розвивається, – місцевий звичай корінних сільських громад, сенсом якого є романтичне та еротичне залицяння, а «менестрелем» слугує чарангуеро, який грає на іншому варіанті чаранго *diablo* у місцевій етнічній традиції аймарських громад на південь від м. Пуно. Ландшафти цієї перуанської «фольклорної столиці» утворені масивами гірського ланцюга Уйаньйо поблизу о. Тітікака. Ритуальний акцент обряду переміщується на вербальне спілкування, звучання покликаних об'єднувати всіх присутніх. Це танець молодих, хоробрих і мужніх людей, предки яких приручали диких коней андського плоскогір'я та гірських сіл. Вечірні танцювальні ритуали під музику чаранго (з нагоди зустрічі чи прощання молодих, народження дітей) були важливими ритуалами громади. Артикуляція синкопованих малюнків візуально посилювалася пластикою танцювальних рухів: підняттям руки або ступні з подальшою опорою, зупинкою, «спотиканням» на тлі тремлюючого звуку чаранго. Внутрішнє відчуття синкопування посилювалося фонетичними акцентами мови аймара, що припадають на слабкі долі, а музикант підкріплював цей пульс перкусійними прийомами звуковидобування. Навчання гри на чаранго в далеких гірських провінціях культивувалося в сім'ї та передавалося у спадок, що було елементом соціального престижу.

Поширений в аймарській практиці різновид чаранго *diablo* виготовлявся з цілісного шматка дерева: вигнута форма деки більше нагадувала гітару, аніж грушоподібну лютню, а глибина корпусу стала меншою за звичайну. Металеві струни, що видають різкий звук, разом із ударними прийомами гри є загальними характеристиками андського сімейства струнно-щипкових інструментів. Особлива густота та вібраційна щільність звуку забезпечується здвоєними струнами та резонуванням металу однорідної товщини. Рівень натягу струн варіюється при налаштуванні на різні висоти в межах однієї октави: «Струни інструменту вібрують у багатоголосній та багато тембровій щільності подібно до колективної музики флейт у давніх практиках, де поняття “унісон” передбачає висотно розмиту шумову зону» [6; 90].

Наразі обрядову музику андського високогір'я виконують не лише представники корінного населення, але й метиси, а також чорношкірі мешканці. Носіями «антіпланового звуку» на концертах та карнавалах стали невеликі склади музичних колективів (чаранго, гітара, мандоліна, баян, віолончель, арфа, бубон), відомі у регіонах перуанських Південних Анд, Куско, окремих районах Болівії, Чилі та Аргентини. Музиканти збирають фольклорні зразки пісень аймара, виконуючи їх на щорічних фестивалях та записуючи в альбомах. Іноді в товщу колективного звучання ансамблів проникають ендемічні (ендогенні) інструменти, наприклад, чилійський гітаррон [2], але все ж таки головним струнно-щипковим інструментом місцевої ідентифікації слугує чаранго.

Екзогенний характер поширення інструмента вздовж великого високогірного масиву, що об'єднав різні райони південноамериканських країн, їхні етнокультурні традиції, і до того ж, неймовірна популярність «індіанської гітари» у світі сприяли розгалуженню сімейства чаранго на безліч різновидів. Короткі органологічні описи цих різновидів, зібрані у довідково-енциклопедичних джерелах, пропонуємо систематизувати у наступній інформаційній таблиці.

Таблиця 1. Чаранго та його основні різновиди¹³

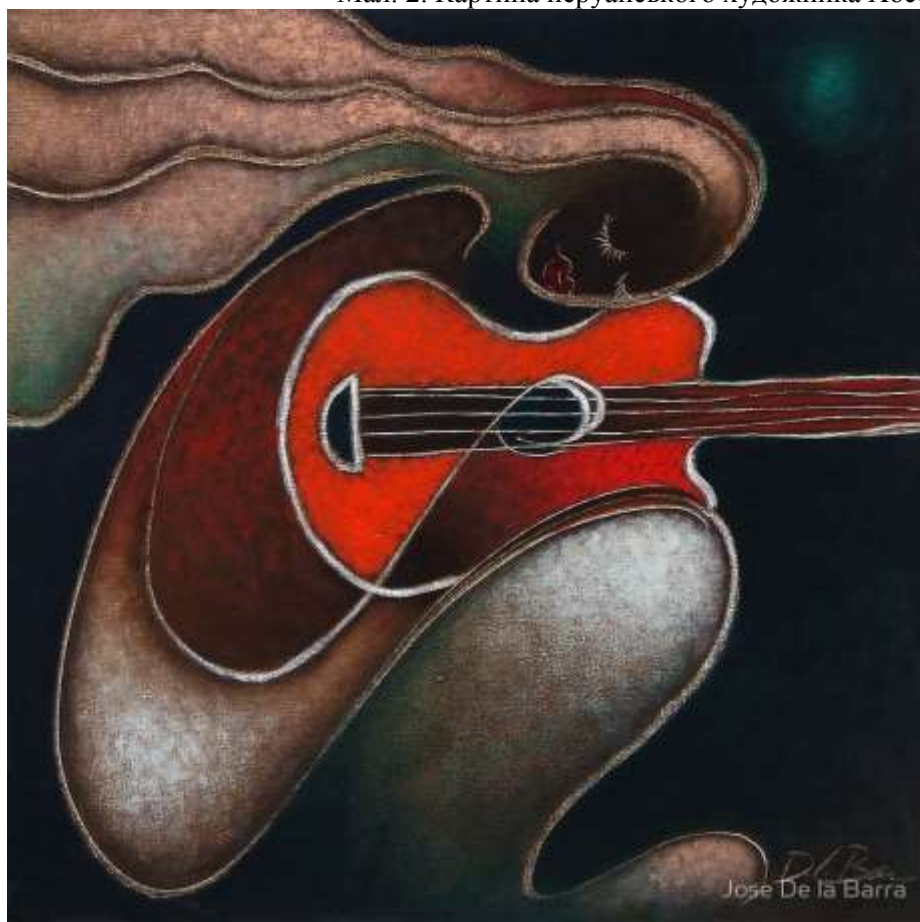
Різновиди інструмента	Характерні ознаки
Чаранго (Charango)	Довжина 66 см; мензура 37 см; 5–18 ладів; 5 рядів здвоєних жильних, нейлонових чи металевих струн; стандартний стрій – $e^3e^3-a^2a^2-e^2e^3-c^3c^3-g^2g^2$; стрій <i>diablo</i> – $e^3e^3-a^3a^3-e^2e^3-c^3c^3-g^2g^2$.
Чанго (Chango), Болівія	Довжина 104–108 см; мензура 80–84 см; 10 рядів із 20 нейлонових струн; стрій – стандартний та <i>diablo</i> .
Валайчо (Walaycho), Болівія	Довжина 56 см; мензура 30 см; струни з металу; стрій <i>diablo</i> .
Чілладор (Chillador), Перу	Мензура менше 30 см; 12 металевих струн з потроєнням 2-го й 4-го рядів; стрій <i>diablo</i> .
Чарангон (Charangon)	Чаранго-тенор; довжина 75 см; аргентинський стрій на кварту нижче стандартного.
Ронроко (Ronroco), Болівія	Чаранго-баритон (бас); довжина 80 см; мензура 60 см; стрій октавою нижче стандартного.
Хатун чаранго (Hatun charango), Перу	7 рядів (6 одинарних струн і 3-тя подвійна); стрій $e^3-a^2-e^2e^3-c^3-g^2-d^2-a^2$.

Аякучано чаранго (Charango ayacuchano)	Мензура менше 30 см; 5 рядів (4 одинарних струни і 3-тя подвійна); стандартний стрій.
Бахо чаранго (Charango bajo)	Чаранго-бас; довжина 150 см; мензура 87 см; 5 рядів (4 одинарних струни та 3-тя подвійна); стрій нижче стандартного на ундециму $b^1-e^1-bb^1-g^1-d^1$.

Багато модифікацій андського струнно-щипкового інструменту в різних регіонах свідчить, з одного боку, про його актуальність для місцевої народно-побутової практики та популярності за межами звичної географії «проживання»: всередині південноамериканського континенту та у світовому просторі культури. З іншого боку, ця обставина вказує на органічність звукообразу та морфології тембру чаранго – близькість до естетики шумового колективного звуку, підсвідомо закріпленого в історичній пам'яті аборигенів задовго до тих часів, коли іберійські стародавні хордофони були відправлені в дорогу через Атлантику до берегів Карибського моря.

Багатовікова історія співіснування старовинних європейських гітар з латиноамериканськими гітароподібними інструментами, поживалена на етапі становлення сучасних академічних шкіл виконавства з обох боків Атлантики, підтвердила значущість інструментів для розвитку музичної культури. Гітари барокового зразка поряд з гібридними формами, що виникли як наслідування, а також з класичними моделями зливалися в певну емблему культурного надбання, епіцентр музично-творчої активності та візуальної афектації (мал. 2).

Мал. 2. Картина перуанського художника Хосе Де Ла Барри¹⁴



Цей образ несе сліди конотацій, пов'язаних із жіночим силуетом, як у випадку із сиренами – статуями, в руках яких можна побачити лютні та чаранго на фасаді перуанських та болівійських християнських соборів п'ятисотрічної давнини. Згідно з національними традиціями, дотепер техніки гри на чаранго навчаються переважно виконавці-чоловіки¹⁵ (мал. 3).



Засновником сучасного стилю гри на чаранго вважається перуанець Ф. Таразона (Federico Tarazona). Він привніс техніку класичного гітарного виконавства у практику гри на народному інструменті, значно розширив його репертуар академічними творами, створив низку концертів для чаранго з оркестром на андські мотиви та отримав як віртуоз визнання на найбільших фестивалях світу. Серед провідних майстрів цього мистецтва – болівійці Е. Кавур (Ernesto Cavour), Е. Навія (Eddi Navia), А. Камара (Alejandro Camara), чилійці Г. Авіла (Gaston Avila), Г. Сото (Hector Soto), аргентинець Х. Торрес (Jaime Torres), які виконували андську музику на різних континентах.

Висновки. Андський чаранго як різновид гітароподібних латиноамериканських інструментів виник у результаті реплікації старовинних європейських зразків хордофонів корінним населенням високогірних районів Перу, Болівії та інших країн. Ритуальне побутування інструмента в автохтонному середовищі пов'язане з естетикою андського звуку. Транскультурний характер поширення чаранго пояснюється розповсюдженням шлюбних ритуально-обрядових практик індіанських народів кечуа і аймара. Особливості видових відгалужень сімейства чаранго узагальнено за органологічним принципом.

Завдяки європейській гітарній техніці художні ресурси чаранго суттєво зросли, що в наші дні вже дозволило звернутись до гітарних перекладень музики В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Й. Брамса. На шляху подальшого вдосконалення конструкції самого інструмента майстри-виробники врахували нові обставини, досягаючи потужнішого, сольного концертного його звучання.

В академічних колах поступово склався відповідний концертний репертуар – в окремих випадках авангардний, як, наприклад, «Сплави» для чаранго з оркестром (1966 р.) аргентинського композитора Е. Валькарселя (Edgar Valcarse). Однак у будь-якому, навіть найсміливішому сучасному творчому задумі тембр чаранго несе, немов із колиски андської музики, відлуння древніх індіанських етносів, що застигає у позачасовому, «чарівному звуці Альтіплано».

Перспективи подальших досліджень. У результаті активного використання гри на чаранго в сучасній практиці музикування концертного типу визначається тенденція оновлення південноамериканського репертуарного фонду класичної гітари. Ця обставина актуалізує вивчення нової гітарної музики андських країн та формує напрям подальших наукових досліджень.

Примітки:

¹ Серед них у монографії В. Доценка згадуються наступні органологічні довідники: «Карта популярних музичних інструментів Перу» (1979), «Доіспанські музичні інструменти» (1988), «Походження доіспанської музики в Андах» (2007) [1; 342-343].

² Етнонімом «інки», згідно пояснень П. Пічугіна, називають представників корінного населення, яке належало до груп етносів протокечуанських чи протоаймарських індіанських племен. У соціально-політичній ієрархії XII – XIII ст. н. е. вони становили найвищу касту населення «Тауантінесуйю» («країни чотирьох сторін світу» мовою кечуа). Згодом «інками» стали називати представників верховної влади [3; 7-8].

³ У сучасному світі особливою популярністю користується перуанський *кахон*, результат злиття елементів перуанської та кубинської культури, що увійшов до орбіти іспанської традиції фламенко завдяки гітаристу Пако де Лусії. Свій перший досвід знайомства з кахоном він отримав завдяки подарунку від перуанського композитора та майстра-виробника К. Сото (Caitro Soto) під час візиту до Південної Америки.

⁴ Нагадаємо, що андський кондор як один з основних національних символів зображений у геральдиці країн Андської спільноти – Болівії, Чилі, Перу, Колумбії, Еквадору – і став емблемою на державних та малих міських гербах, підкреслюючи унікальність природи регіону.

⁵ Відомо, що у чернечих місіях католицькі тексти молитов перекладалися мовами кечуа та аймара, додавалися до мелодій індіанських пісень. При цьому утворювався гібридний пласт «музики метисів»: сплав генетичної пентатонної ладової основи індіанської мелодики з впровадженням метро-ритмічної (тридольної розміри і регулярна ритміка іспанського восьми складного вірша) структур європейської музики, що, втім, не створювало стійких змішувань у перуанських індіанців Сьєрри та Кости. Ці процеси докладно описані у науковій літературі. Наведемо одне з важливих узагальнень П. Пічугіна: «Багаточисельність кечуа і аймара, високий рівень їхньої культури і життєстійкість їхніх культурних традицій, які склалися століттями, особливі умови конкурентності, що розтягнулася на десятиліття, протягом яких завойовники змушені були миритися зі збереженням і функціонуванням деяких політичних і культурних інститутів переможених, слабкий і уповільнений у порівнянні, наприклад, з Мексикою процес етнічної асиміляції – все це вберегло культуру андських народів від знищення чи поглинання її музичною культурою зайд» [3; 54].

⁶ Існує версія про виникнення чаранго на території колоніального Перу в сільському регіоні Аякучо, звідки в результаті міграції популяції корінних жителів в інші частини андського високогірного плато, зокрема, в Болівію, інструмент був згодом поширений. Оскільки в ті часи державної автономії країн ще не існувало, подібні дискусії залишаються відкритими.

⁷ У підрядковому посиланні автор висловлювання нагадує: термін «акультурація» вперше використаний у 1886 р. американським антропологом Вільямом Г. Голмсом, далі Р. Турнвальдом (1932), Р. Лінтоном (1936) та ін. Під «акультурацією» мається на увазі «процес адаптації до нових умов життя внаслідок культурного обміну між двома чи більше етнічно різними групами», трансформації культурних явищ. На відміну від ендегенних змін усередині власної культури, акультурація визначається як процес екзогенного прямого контакту різних культур [4; 6].

⁸ Міфологічний образ греко-римських русалок, іспанських сирен був, можливо, близьким духу води в індіанській міфології, що володіє магичною силою. Звідси – ритуал приношення кожного нового чаранго на одну ніч у дарунок сиренам, що живуть біля берега річки, щоб уранці інструмент був чудово налаштований і звучав голосом надприродної краси.

⁹ Болівійці, які також вважали чаранго своїм національним інструментом, перекладають його назву від кечуанського дієслова, що означає «шуміти, перебирати, брязкати». В іbero-американському значенні, прийнятому в Аргентині, це передбачало сільську грубувату манеру гри на старих, погано сконструйованих гітарах.

¹⁰ Крім панцира бронесоця, задня дека чаранго могла виготовлятися з крупної морської раковини, рогу буйвола, грудної кістки кондора, панцира черепахи.

¹¹ Посилання на першоджерело: https://www.facebook.com/commerce/products/2236023863155910/?ref=mini_shop_product_details&referral_code=null

¹² Варіанти подвоєння від восьми до десяти струн у п'яти рядах: 2–1–2 –2–1; 3–1–3–2–1.

¹³ Таблиця складена на основі інформації зі статей перуанських дослідників [5; 7].

¹⁴ Посилання на першоджерело: <https://www.pinterest.ru/pin/396316835931119259/>

¹⁵ Попурі на андські мелодії для чаранго можна прослухати за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=GiLy5gEHtQ8&list=PLYlu8Ollm35DcIgL_EwBqfS2_3oppd1J

¹⁶ Посилання на першоджерело: https://twitter.com/WaveGlobe_FM/status/1071742525537431553/photo/1

Список використаної літератури:

1. Доценко В. Р. История музыки Латинской Америки XVI – XX вв. Москва : Музыка, 2010. 369 с.
2. Іванніков Т. П., Філатова Т. В. Чилійський гітаррон як інструмент народного та культурного побуту. *Наук. Вісник Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2020. № 128. С. 80–93.
3. Пичугин П. А. Музыкальная культура андских народов. Москва : Наука, 1979. 92 с.
4. Baumann M. P. The Charango as Transcultural Icon of Andean Music. *Revista Transcultural de Música, diciembre, Barcelona : Sociedad de Etnomusicología*, 2004. N. 8, P. 1–32.
5. Mendivil J. La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana. *Revista Musical Chilena*. 2002. № 198. P. 63–78.
6. Ponce Valdivia O. P. De charango a chillador. Confluencias musicales en la estudiantina altiplánica : Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Musicología. Santiago de Chile : Universidad de Chile, 2008. 186 p.
7. Ponce Valdivia O. P. Introducción a las afinaciones y temples del charango. *CharangoPeru*. Santiago de Chile, 2008. P. 1–14.
8. Vásquez C. R. Intelectuales orgánicos de escenas musicales. apuntes acerca de las dinámicas actuales de las investigaciones de las músicas practicadas en Perú. *Perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica : Memorias del coloquio iberoamericano sobre investigación musical ibermúsicas 2015*. Mexico : Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016. P. 193–213.

References

1. Docenko V. (2010). Istorija muzyki Latinskoj Ameriki XVI – XX vv. Moscow : Muzyka
2. Ivannikov T., Filatova T. (2020). Chyliiski hitarron yak instrument narodnoho ta kultovoho pobutu. *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*. P. 80–93.
3. Pichugin P. A. (1979). Muzykal'naya kul'tura andskikh narodov. Moscow : Nauka
4. Baumann M. P. The Charango as Transcultural Icon of Andean Music. *Revista Transcultural de Música*, diciembre, Barcelona : Sociedad de Etnomusicología, 2004. N. 8, P. 1–32.
5. Mendivil J. (2002). La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana. *Revista Musical Chilena*. № 198. P. 63–78.
6. Ponce Valdivia O. P. (2008). De charango a chillador. Confluencias musicales en la estudiantina altiplánica : Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Musicología. Santiago de Chile : Universidad de Chile. 186 p.
7. Ponce Valdivia O. P. (2008). Introducción a las afinaciones y temples del charango. *CharangoPeru*. Santiago de Chile. P. 1–14.
8. Vásquez C. R. (2016). Intelectuales orgánicos de escenas musicales. apuntes acerca de las dinámicas actuales de las investigaciones de las músicas practicadas en Perú. *Perspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica : Memorias del coloquio iberoamericano sobre investigación musical ibermúsicas 2015*. Mexico : Instituto Nacional de Bellas Artes. P. 193–213.

ANDISH CHARANGO AS A PHENOMENON OF SOUTH AMERICAN MUSIC CULTURE

Filatova Tetiana – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, professor of the Department of Theory of music of the Tchaikovsky National music academy of Ukraine.

The article systematizes the historiographic knowledge about the charango – an authentic Andean variety of guitar-like Latin American instruments that arose as a result of the replication of ancient European samples of chordophones by the indigenous population of the highlands of Peru, Bolivia and other countries. The existence of the instrument in an autochthonous environment, along with the original Indian ritual musical attributes, is associated with the aesthetics of the Andean sound in pre-colonial history. The exogenous nature of the spreading of the charango, which has become a South American «transcultural icon», is revealed in conjunction with mythologemes, marriage ritual and ceremonial connotations of the Quechua and Aymara Indian peoples (Kyaswa, Cadgelo). Organological features of many species branches of the charango family are generalized. The directions of development of performing resources and repertoire fund are marked. The actualization of the practice of playing the charango, the improvement of the well-known and the invention of new designs of the instrument are due to the phenomena of Indianism and the global trend of intercultural interaction.

Key words: charango, guitar-like instruments, Andean sound, musical cultures of Peru and Bolivia.

UDC 78.03:780.614.13(8)

ANDISH CHARANGO AS A PHENOMENON OF SOUTH AMERICAN MUSIC CULTURE

Filatova Tetiana – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, professor of the Department of Theory of music of the Tchaikovsky National music academy of Ukraine.

The aim of this paper is to systematize the knowledge about Charango, obtained from different humanitarian spheres. Panoramic description of historical facts, features of organology and forms of life of ancient varieties of this instrument is important to understand the processes taking place in modern guitar practice in the Andean countries, as ancient impulses to its development are lost somewhere deep, go back to the roots.

Research methodology is based on complex of general scientific methods, cross-disciplinary approaches, ethnocultural and comparative analysis, which together significantly deepens the study of the specifics of the ancient Andean instrument and its impact on modern guitar practice.

Results. Andean Charango as a variety of guitar-like Latin American instruments arose as a result of replication of ancient European models of chordophones by the indigenous population of the highlands of Peru, Bolivia and other countries. The ritual existence of the instrument in the indigenous environment was associated with the aesthetics of the Andean sound. The transcultural nature of the spread of Charango is explained by the spread of marital ritual practices of the Indian peoples of Quechua and Aymara. Peculiarities of species branches of the Charango family are generalized according to the organological principle.

Thanks to the European guitar technique, the artistic resources of Charango have significantly increased, which nowadays has allowed us to turn to guitar transcriptions of music by W.A. Mozart, F. Schubert, J. Brahms. On the way to further improve the design of the instrument itself, the masters-manufacturers took into account new circumstances, achieving a more powerful, solo concert sound.

Academic circles gradually developed a corresponding concert repertoire – in some cases avant-garde, such as «Alloys» for Charango with Orchestra (1966) by Argentine composer Edgar Valcarsel. However, in any, even the most daring modern creative plan, the timbre of the charango carries, as if from the cradle of Andean music, an echo of the ancient Indian ethnic groups, frozen in the timeless.

Key words: charango, guitar-like instruments, Andean sound, musical cultures of Peru and Bolivia.

Надійшла до редакції 5.05.2022 р.

УДК 784.5

МЕТАМОРФОЗИ ОБРАЗУ ОРФЕЯ У ФРАНЦУЗЬКІЙ СОЛЬНІЙ КАНТАТІ XVII–XVIII СТОЛІТЬ

Джулай Ганна Андріївна – кандидат філософських наук,
Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри сольного співу,
Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, м. Одеса
<http://orcid.org/0000-0003-49280261>
<https://doi.org/dzulajanna8@gmail.com>

Зосереджено увагу на специфіці трактування образу Орфея у французькій сольній кантаті XVII – першої половини XVIII ст., репрезентованій у творчості М. А. Шарпантьє, Л.-Н. Клерамбо, Ф. Курбуа та Ж. Ф. Рамо. Виявлено змістовні та типологічні ознаки цього жанру та особливості його тембрової інтерпретації. Обґрунтовано поетико-інтонаційну своєрідність творів названих авторів, що виникли на перетині типології італійської кантати та жанрово-стильових настанов французької класицистсько-барочної музично-історичної традиції, яка формувалася на тлі духовно-етичних шукань культури французького абсолютизму та його салонної культури.

Ключові слова: кантата, французька сольна кантата, Орфей, «вічний образ», античність, французький класицизм, бароко.

Постановка проблеми. Міф про Орфея, легендарного поета і співака божественного походження, набув нескінченне життя в континуумі світової культури. Історія дивовижного буття Орфея відтворена у музиці, літературі, живописі, кінематографі і продовжує надихати людей мистецтва й до сьогодні. Духовно-сміслові аспекти образу Орфея дивним чином виявилися затребуваними як у культурі та духовному світі античності, так і християнській культурі Європи наступних епох. Особливе місце тут належить Франції, культурно-історична традиція якої протягом багатьох століть виявляє різноманітні метаморфози цього «вічного образу». Одна з них безпосередньо пов'язана з типологією французької сольної кантати XVII–XVIII ст., представленій у вокальній спадщині М. А. Шарпантьє, Л. Н. Клерамбо, Ф. Курбуа та Ж.-Ф. Рамо, що виявляє стійкий інтерес до орфічної тематики. Затребуваність у сучасній вокально-виконавській практиці творів названих авторів, які поки що не стали предметом фундаментальних узагальнень в українському музикознавстві, так само як і інтерес до автентичної інтерпретації зразків музики французького бароко та класицизму зумовлює актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Поетика французької сольної кантати, тим більш пов'язаної з орфічною тематикою, поки не стала предметом дослідження в українському мистецтвознавстві. Типологічні ознаки сольної кантати в європейській музиці XVII–XX ст. є об'єктом наукової розвідки Г. Омельченко-Агай Кухі [12], проте специфіка її, власне, французької «іпостасі», зверненої до легендарного образу Орфея, не була предметом дослідницької уваги автора. Гранично стисло характеристику цього жанру зустрічаємо і в навчальному посібнику Г. Буличової [6], зосередженому на панорамному розгляді французької музики першої пол. XVIII ст. Додамо також, що й творчі постаті названих французьких композиторів класицистсько-барокової доби та їх спадщина детально висвітлені поки що переважно у зарубіжних бібліографічних джерелах. Певним виключенням у цьому плані є творча особистість Ж.-Ф. Рамо, узагальнена в монографічному дослідженні В. Брянцевої [5], роботах Т. Ліванової, М. Черкашиної-Губаренко [14; 10], а також дисертації та супутніх публікаціях В. Артем'євої [1], В. Данишиної [7], В. Бійо [2-4] та ін. Проте, всі вони в першу чергу зосереджені на поетиці музичного театру композитора, в той час як інші жанрові сфери його творчої діяльності, зокрема й кантати, практично не розглядаються.

Більш детальну інформацію про буття французької сольної кантати знаходимо в статтях та монографіях F. Duron [17], D. Tunley [22], Roberts Ronald Ralph [20]. Особливий інтерес викликають англійські дослідження T. Oltean [19], Jason R. D'Aoust [16], R. Legrand [18], безпосередньо звернені до аналітичних узагальнень щодо відтворення образу Орфея в даному жанрі та його історичній еволюції в межах європейської культурно-історичної та музичної традиції минулого та сучасності. Духовно-смістова багатозначність цього «вічного образу», як джерела філософських та релігійних вчень різних епох, а також і творчих відкриттів, в тому числі й французькій культурі, його постійна затребуваність у творчій практиці від доби античності до сьогодні спонукають до більш пильного дослідження його культурно-історичних та національних метаморфоз.

Мета роботи – виявлення жанрово-стильових особливостей відтворення образу Орфея у французькій сольній кантаті XVII–XVIII ст.

Методологічною базою роботи є інтонаційна концепція музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників в Україні, а також

міждисциплінарний й історико-культурологічний методи, що дозволяють у сукупності позначити жанрово-стильову та духовно-музичну унікальність французької сольної кантати та її змістовної «домінанти», орієнтованої на відтворення багатогранного образу Орфея.

Наукова новизна роботи визначена тим, що в ній вперше введено в музикознавчий обіг матеріали щодо жанрової специфіки французької сольної кантати з орфічною тематикою та жанрово-стильових настанов творчості її репрезентантів.

Вклад основного тексту. За всю свою багатовікову історію буття кантата пройшла досить тривалий шлях розвитку та визначилась у своїх базових жанрово-типологічних показниках, які водночас виявляли також і національну своєрідність музичної культури Європи різних епох. Від самого початку, згідно з етимологією свого найменування, даний жанр чітко співвідносився саме зі сферою вокальної духовної творчості, складаючи певну опозицію інструменталізму. Сама етимологія жанрового визначення кантати підкреслює також базову значимість у ній співу, вокалу: італійське «cantata» і німецьке «Cantate» сходять до латинського «cantare» – «співати». Водночас, А. Терещенко відзначає, що «для кантат майже обов'язковим є елемент прославлення, віншування, що переважно фокусується на початку та фіналі або розосереджується по всій формі» [13; 316].

Показово, що до позначених аспектів поетики даного жанру апелюють не лише зразки, власне, духовної кантати, як складової частини богослужіння, але й твори, традиційно співвідносні з так званою світською музикою. Звертаємо увагу на певного роду умовність подібного поділу-протиставлення духовних і світських кантат, оскільки останні за умовами свого виникнення і образно-сміслового «наповнення» фактично завжди були так чи інакше орієнтовані на ідею «сакралізації мирського», впровадження (крім власне богослужбової практики) духовно-етичних, релігійних або міфопоетичних ідей в повсякденне життя людини Нового часу. Сказане є співвідносним і з кантатною спадщиною в європейській музиці XVII–XVIII ст., зокрема з буттям цього жанру в творчості французьких композиторів Нового часу. Так, наприклад, кантати Ж.-Ф. Рамо, М. А. Шарпантьє, Л.-Н. Клерамбо та Ф. Курбуа, звернені в тому числі і до орфічної тематики, певною мірою відтворювали показові духовно-етичні настанови культури та «образу світу» французького аристократичного салону зазначеної епохи (див. нижче).

Виникнення кантати, поряд із появою опери і ораторії, знаменувало утвердження «нового стилю», що тяжів до синтезу поезії та музики й виявлення нової виразності монодії з супроводом. Поява кантати значною мірою була обумовлена інтенсивним розвитком різних видів вокальної музики, відомих в італійській музичній культурі ще в XVI ст., – камерної арії, пісні під лютю, канцони, мадригалу. Вже на початку XVII ст. в Італії видавалися збірки камерних вокальних творів для 1-4 голосів у супроводі basso continuo під загальною назвою «Арії та кантати» (А. Гранді «Cantade et Arie», 1620).

Згідно з історичними даними, французька сольна кантата набула популярності вже в епоху високого бароко. Ініціював появу цього жанру у Франції поет Жан-Батист Руссо. «Він спеціально поставив собі за мету створити новий жанр, спираючись на італійські зразки. В своїх опублікованих поетичних текстах Руссо встановив форму кантати, що базувалася на чергуванні речитативів і арій» [6; 57]. Показово, що останні мислилися не лише як певні аналоги важливих складових оперного жанру, але й в контексті барокових алегорій з показовою для них духовно-міфологічною спрямованістю. F. Duron, аналізуючи сутність компонент французької кантати XVII–XVIII ст., підкреслював, що «речитатив є її [кантати] тілом», в той час як «арія є душею» [17; 80].

Кантати для одного голосу складаються з трьох речитативів та трьох арій. Аналогічного роду твір для двох або більше голосів включав не менш чотирьох арій, а також вокальні ансамблі. Ці камерні за складом та структурними показниками твори звучали при дворі, в антрактах театральних вистав, салонах французької аристократії, а також і в духовних концертах, що мали широке розповсюдження в період Великого посту.

Проте вплив італійської вокально-театральної практики в цьому жанрі суттєво доповнювався і, власне, французькими музично-театральними традиціями та їх духовно-містеріальною генезою, узагальненими в поетиці жанру «ліричної трагедії». Остання характеризувалася, окрім масштабної композиції, наявності грандіозних хорових та балетних сцен, «...більш високою (у порівнянні з італійською оперою) значущістю речитативу (курсив наш – Г.Д.), генетично висхідного до традицій афектованої декламації французької акторської школи, яка була похідною від ритуально-величного пафосу культової практики. Суто французькою рисою було використання вокальної декламації з чітким і виразним проголошенням тексту, що породжував «драму на розспівуваному ораторському слові» (В. Брянцева), коріння якої сягає багатовікової практики французького духовного «красномовства», похідного від мистецтва візантійських гомілій» [15; 177].

Відзначимо також, що французька оперна і кантатна *аріозність* формувалася також під безпосереднім впливом французької «придворної арії» (*Air de cour*). На високий етичний підтекст даного жанру вказує у своїй дисертації К. Мірзоян: «*Air de cour* (“придворна” арія) в радянському музикознавстві подавалася як музика “куртуазна”, “світська”, і під останнім терміном розумілося щось далеке від “серйозності”, тобто церковного колориту, хоча зазначений термін “світло” становить один із найуживаніших богословських термінів, що представляють Божественне». Базовий сенс поняття «світське» в концепції цитованого автора виявляється співвідносним із «освіченим релігійним баченням; французький король і його оточення, його «двір», в умовах буття якого складалася “придворна” арія, становили в XV–XVII століттях служіння державі, що стала продовженням Галлії Меровінгів і змодельовала в Галліканізмі, аж до блискучого і переможного Людовика XIV, візантійську єдність духовної і державної влади. Тому “придворна” арія – це, передусім, церковна освіченість і милосердя (це і є первинним значенням слова “галантність”, що сполучається в першу чергу з ввічливістю представників французької знаті)» [11; 54, 55].

Саме ці духовно-етичні та жанрово-стильові підвалини склали підґрунтя не тільки французького музичного театру, але й сольної кантати, до якої зверталися практично всі провідні французькі автори XVII–XVIII ст. Значна частина творів цього жанру апелює саме до античної тематики, трактованої крізь призму класицистсько-барокового світовідчуття. Суттєве місце в ній посідає образ Орфея, показовий для багатьох французьких творів цієї епохи.

Орфей, відомий усім як легендарний співак та музикант-лірист, поет, філософ, герой давньогрецьких міфів, засновник культових обрядів орфічних містерій. Зі всіх персонажів античної міфології саме Орфей отримав статус «вічного образу», якості якого, зазнаючи різноманітних метаморфозів у сприйнятті європейської культурно-історичної традиції різних епох, зберігають актуальність й до теперішнього часу. Образ Орфея стає частиною античної культури та міфологічних переказів, починаючи з VI ст. до н. е., будучи співвідносним із походом Аргонавтів, оповіданням про втрату їм Еврідіки, про зішестя героя у царство мертвих і, нарешті, про його трагічну смерть та посмертні пророцтва. Про Орфея неодноразово згадують у своїх творах Есхіл (трагедія «Агамемнон») та Еврипід («Алкеста»).

Надзвичайна популярність даного міфічного героя зумовила появу ще в античні часи оригінального езотерико-містичного вчення – «орфізму», що розглядається на рівні своєрідного перехідного етапу на шляху до монотеїстичних релігій, що багато в чому зумовило «збереження» образу Орфея також і в епоху панування християнства. Сказане багато в чому було визначено наявністю безлічі паралелей між позначеними етапами «біографії» міфічного героя та євангельським оповіданням. При цьому одним із ключових моментів вважається сходження Орфея у підземний світ, що співвідноситься з подоланням смерті. Єднальним мотивом усієї його духовно-перетворюючої діяльності виступає музично-творчий початок у його широкому тлумаченні, що є співвідносним з уявленням стародавніх греків про музику як про сукупне «мистецтво муз». Зазначимо, що саме цей епізод оповідання про Орфея стає ключовим сюжетним мотивом у музичному театрі Європи XVII–XVIII ст., а також і французькій сольній кантаті окресленого періоду.

Значимість Орфея та орфізму у духовній свідомості Європи особливо яскраво позначилася саме у Франції, де його образ так чи інакше актуалізувався протягом не лише Середньовіччя, а й наступних епох. У цьому плані цікавою є історико-культурологічна концепція О. Дугіна, викладена в одній з книг його дослідження під назвою «Ноомахія: війни розуму». З погляду даного автора, «в центрі французької культури знаходяться два гештальти, два образи, дві парадигмальні постаті – Орфей і Мелюзіна, священний співак (бард), що спускається в пекло та рухається на край ночі, і жіноча фея, напівкрасуня-напівдракон...» [8; 4]. Не занурюючись у специфіку співвідношення цих персонажів, акцентуємо увагу на суттєвості в даній «діаді» саме образу Орфея, сакральне співооче мистецтво якого О. Дугін безпосередньо пов’язує спочатку з мистецтвом бардів, культурою кельтів, як предтеч французького культурного світу, а пізніше з лицарським музично-поетичним мистецтвом трубадурів та труверів як одним із найяскравіших проявів музично-поетичної культури французького Середньовіччя. «Сакральному співакові кельтської традиції бардів відповідає постать грецького Орфея. Символізм Орфея надзвичайно важливий для розуміння європейського Логосу в цілому, а для кельтської цивілізації, що надає його образу найважливіше значення, цей символізм набуває ще й додаткового сенсу» [8; 31].

Гармонізуюча роль Орфея, пов’язана з високою місією музично-поетичного мистецтва, виявляється затребуваною й в культурі французького класицизму XVII–XVIII ст., тим паче, що постать даного міфічного героя, як зазначалося раніше, розглядається на «пограниччі» між ідеалами античного мистецтва та християнськими духовно-етичними настановами, якими жили традиції Галліканської церкви. До образу Орфея апелювали більшість представників французького класицизму, серед яких живописці Н. Пуссен («Пейзаж з Орфеєм та Еврідікою»), Ж. Рау («Орфей та Еврідіка»), а також їх сучасники-музиканти – М. А. Шарпантьє (Сценічна кантата «Орфей спускається в пекло»), Ж.-Ф. Рамо

(кантата «Орфей») та ін. Саме до даного образу апелює і Н. Буало в поемі «Поетичне мистецтво», вбачаючи в ньому ілюстрацію безмежної сакральної сили слова та музично-поетичного мистецтва в цілому, спрямованих на гармонізацію, упорядкування та духовне перетворення світу.

Подібного роду підхід дуже органічний і для культури французького абсолютизму епохи Людовіка XIV. Останній широко відомий не лише як видатний монарх, а й як творча особистість, у свідомості якої містеріальний універсум художньо-композиційного задуму Версаля виявлявся співвідносним із духовно-політичними підставами французького абсолютизму. В рамках французької культури Нового часу, процвітання раціоналізму та його ідеології «королівський двір постає моделлю неба на землі. Саме він виявиться справжнім першопоштовхом і першоджерелом всього того, з чого складається життя держави. Центральне місце тут займає сам монарх. Помпезна велич і пишність Версаля – необхідний елемент саме цієї піднесеної і красивої ідеології: “небо-палац” зобов’язане затьмарювати собою майже все, що тільки є на “землі”» [15; 40]. Тим самим Франція, подібно Візантії, фактично декларувала принципи свого «театру влади», розкіш і пишність якого наслідували саме візантійські першообрази, породжуючи «космос сакральної спраги» (Г. Гачев) як одну з визначальних якостей французького «образу світу». Його впорядкування та гармонізація реалізувалися не лише засобами соціально-політичних актів, але й художньо-мистецькою діяльністю, скорегованою духовно-етичними настановами французького класицизму та бароко.

Одне з суттєвих місць у цих процесах належить французькій сольній кантаті XVII–XVIII ст., в якій досить активно задіяна орфічна тематика. Як указувалося раніше, вона представлена в творчості таких провідних французьких майстрів, як Ж.-Ф. Рамо, М. А. Шарпантьє, Л.-Н. Клерамбо та Ф. Курбуа. Зразки цього жанру в їх спадщині, з одного боку, демонструють генетичний зв’язок з *італійською* оперною традицією. Майже всі вони є певним аналогом малої оперної сцени з конкретними присутніми (Орфей, Тантал, Іксіон) або згадуваними (Еврідіка) персонажами. Сюжетний бік цих творів звернений до ключового епізоду буття міфічного Орфея – мандрівки до потойбічного світу заради визволення коханої дружини та трагічного фіналу цієї історії. Всі кантати структурно побудовані у вигляді чергування речитативів та арій. Значна більшість останніх мають форму *da capo* (Ж.-Ф. Рамо).

З іншого боку, всі вони виявляють оригінальність авторського підходу, що демонструє специфіку *французької* сольної кантати як такої. На відміну від численних зразків італійських опер на орфічний сюжет, в яких засобами музично-театрального мистецтва буквально відтворюється драматична історія Орфея та Еврідіки з усіма причетними до неї, в кантатах французьких майстрів Орфей є або єдиним персонажем, або однозначно домінуючим (М. А. Шарпантьє) серед інших. Такий твір стає певним втіленням «театру одного актора», що поєднує в собі не лише образ головного героя, але й стороннього оповідача-коментатора античного міфу, а також персонажів, яких Орфей зустрічає на своєму шляху. Сказане показово, наприклад, для кантати Ф. Курбуа, солюючий бас якої одночасно уособлює Орфея, коментатора подій, а також і Плутона.

Показово, що увага всіх авторів сконцентрована виключно на ключовому епізоді буття Орфея, пов’язаному з його подорожжю до царства мертвих, відкриттям таємниці співвідношення між життям та смертю, що визначило не тільки його преображення, але й пророчо-містеральну сутність його подальшого життя. У всіх творах названих французьких композиторів Орфей постає високим утіленням яскравої гармонійної творчої особистості – поета-співця, ідеального чоловіка, чий талант, сила любові та відданості не тільки упорядковують світ, але й дозволяють йому досягти неможливого – повернути кохану Еврідіку і, водночас, втратити її назавжди. На відміну від італійських опер на орфічний сюжет, у французьких авторів відсутня щаслива роз’язка цього міфічного оповідання. Підсумком кантат Ж.-Ф. Рамо та Ф. Курбуа стає повчально-моралізуючий фінал, що констатує в одному разі помилку Орфея, його нетерплячість, в іншому, вбачає в цьому трагічному фіналі безмежність почуття любові головного героя міфічного переказу.

Характерною ознакою поезики французької сольної кантати, в тому числі й на орфічний сюжет, можна вважати її *камерність*. Виконавський склад подібних творів розрахований на одного, або декілька солістів-вокалістів та інструментальний ансамбль. Вишуканість її музичної мови, поєднана, водночас, з її простотою, духовно-міфологічний сюжет, що породжував масу алюзивних аналогій з вінценосними особами французького абсолютизму, – всі ці аспекти жанрово-стильової специфіки французької кантати класицистсько-барокової епохи свідчили про її орієнтацію на аристократичну еліту та її салонну культуру, в межах якої цей жанр набув статус сакрально-міфологічного видовища для обраних. Відсутність у французькій кантаті декорацій, костюмів, певна умовність театралізації відомого античного міфу, що виявився затребуваним і у християнській Європі, починаючи ще з часів Середньовіччя, породжує також деякі аналогії її поезики із сакральним церковно-містеральним дійством.

Ще однією ознакою французької якості цього жанру можна вважати її темброву специфіку. Образ Орфея символізують не темброві можливості кастрата (як ідеального в поетиці італійської опери-*seria*), а високого тенора, частіше позначеного як *Haute contre*, активно затребуваного у французькій музичній практиці. Саме на його тембральність орієнтована партія Орфея в кантатах Л. Н. Клерамбо, а також М. А. Шарпантьє. Останній до речі був сам досконалим вокалістом *Haute contre*. Згідно з науковими розвідками В. Schreuder [21] та О. Жесткової [9], темброві якості такого вокалу як атрибуту героїчних та любовних амплуа, були затребуваними у французькій музиці, починаючи ще з часів *air de cour*, французької сольної кантати епохи бароко аж до глюківського «Орфея», французька версія якого була розрахована, як відомо, саме на його виразні можливості.

Цікавою видається також і супутній Орфею інструментальний лейттембр, що символізує його ліру. У більшості кантат це не арфа, тембрально близька їй за тембром, а флейта або скрипка. Остання, до речі, була активно затребуваною знову таки у французькій придворній музичній практиці ще з часів Ж.-Б. Люллі.

Французькі риси жанру сольної кантати в позначеній національній традиції є очевидними і в підході до структурних складових кантатних циклів названих авторів. Особлива увага до проспіваного слова та його виразно-моралізуючого сенсу обумовила значущість в цьому жанрі як речитативу, що втілював «драму на розспівуваному ораторському слові», так і арії, генеза якої сходила знов таки не тільки до зразків італійського вокального мистецтва, а й до придворної французької арії. Ознаки останньої виявляються в емоційній стриманості загального тону, відсутності надлишкової експресивності, в простоті музичної мови, в діапазоні вокальної партії, що не перевищує однієї октави, та мінімалізації контрапунктично-поліфонічного чинника.

Висновки. Таким чином, поетика французької сольної кантати, представлена в творчій спадщині М. А. Шарпантьє, Л. Н. Клерамбо, Ф. Курбуа та Ж.-Ф. Рамо, формувалася на перетині традицій італійської барокової опери та здобутків французької музично-театральної практики XVII–XVIII ст. Остання, в свою чергу, живилася мистецькими традиціями французького аристократичного салону та духовно-етичними настановами культури французького абсолютизму в цілому. Особливе місце в тематиці творів цього жанру належить Орфею як провідному «вічному образу» французької культури, починаючи ще з часів Середньовіччя, що уособлює високу сакральну місію музично-поетичного мистецтва та творчого початку, спрямованих на духовно-етичне преображення людського ества та соціуму. Домінування цього образу («театр одного актора») у французькій сольній кантаті, реалізованого через темброві можливості *Haut contre*, обумовлює її жанрову специфіку та структуру. Остання вибудовується на рівні чергування арій та речитативів, що генетично сходять до традицій французького ораторського красномовства, поетики французької придворної арії та їх сакральні-містеріальних першоджерел.

Список використаної літератури

1. Артем'єва В. Б. Життєтворчість Жана-Філіппа Рамо: аспекти періодизації. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2016. № 1. С. 31-44.
2. Бію В. В. Інтерпретація опери-балету Ж.-Ф. Рамо «Галантні Індії» на сучасному етапі. *Київське музикознавство*. 2016. Вип. 54. С. 188-200.
3. Бію В. В. Король-Сонце, озброєний богами. *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка*. 2017. Вип. 41. С. 276-287.
4. Бію В. В. Французький придворний балет. *Актуальні питання культурології*. Рівне : РДГУ, 2016. Вип. 16. С. 176-181.
5. Брянцева В. Н. Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр. Москва : Музыка, 1981. 303 с.
6. Бульчева А. В. Французская музыка первой половины XVIII века: уч. пос. Москва : Науч.-изд. центр «Моск. консерватория», 2018. 112 с.
7. Даньшина В. Б. Французький музичний театр від бароко до класицизму (на матеріалі творчості Жана-Батіста Люллі та Жана-Філіппа Рамо): автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 18 с.
8. Дугин А. Г. Ноомахия: войны ума. Французский Логос. Орфей и Мелюзина. Москва : Академ. проект, 2015. 439 с.
9. Жесткова О. В. Голоса Парижской оперы (1820–1830): Уч. пос. Казань : Казанск. гос. консерватория, 2015. 80 с.
10. Иванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття: навч. пос. / За ред. М. Р. Черкашиної. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
11. Мирзоян Е. А. Искусство хорового и сольного вокала: генезис и эволюционное взаимодействие: дисс. ... канд. искусств.: 17.00.03 музыкальное искусство / Одесская нац. муз. акад. им. А. В. Неждановой. Одесса, 2017. 188 с.
12. Омельченко-Агай Кухі Г. С. Жанр сольної кантати європейської традиції в історичному розвитку (XVII–XX століття): автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 16 с.

13. Терещенко А. Кантата. *Українська музична енциклопедія*. Київ : НАН України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2008. Т. 2. С. 316–319.
14. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр в просторі менюючогося мира. Страницы оперной истории в картинках и лицах: монографія. Харків : Акта, 2013. 468 с.
15. Шан Юн. Містеріальні аспекти «великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві: дис. ... канд. миств.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 211 с.
16. D'Aoust Jason R. The Orpheus Figure: The voice in writing, music and media. URL: https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=3165&context=etd&preview_mode=1 (дата звернення: 12.04.2022 р.).
17. Duron F. Cantate Francaise. *Rameau de A e Z*. Paris : Fayard/IMDA, 1983. P. 80-81.
18. Legrand R. Orpheus: a Figure of the Marvelous in Baroque Opera. URL: https://www.academia.edu/36590668/Orpheus_a_Figure_of_the_Marvelous_in_Baroque_Opera_Orfeu_Figura_do_Maravilhoso_na_%C3%93pera_Barroca (дата звернення: 12.04.2022 р.).
19. Oltean T. The myth of «Orpheus» in the French baroque cantata, from Charpentier to Rameau. Hypostases of the dramatic. URL: <https://www.musicologypapers.ro/articole/05%20the%20mith%20of%20orpheus.pdf> (дата звернення: 13.04.2022 р.).
20. Roberts Ronald Ralph. The 'Cantates Francaises' of Andre Campra. The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, D.M.A., 1972. 221 p.
21. Schreuder Bernard. La Haute-contre. URL: <http://musebaroque.fr/la-haute-contre> (дата звернення: 16.04.2022 р.).
22. Tunley D. The Eighteenth Century French Cantata. Oxford: Clarendon Press, 1997. 304 p.

References

1. Artem'yeva V. B. Zhyttyetvorchist' Zhana-Filippa Ramo: aspekty periodyzatsiyi. Chasopys NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho. 2016. № 1. S. 31-44.
2. Biyo V. V. Interpretatsiya opery-baletu ZH.-F. Ramo «Halantni Indiyi» na suchasnomu etapi. Kyiv's'ke muzykoznavstvo. 2016. Vyp. 54. S. 188-200.
3. Biyo V. V. Korol'-Sontse, ozbroyneny bohamy. Naukovi zbirky L'vivs'koyi natsional'noyi muzychnoyi akademiyi imeni Mykoly Lysenka. 2017. Vyp. 41. S. 276-287.
4. Biyo V. V. Frantsuz'kyy prydvornyy balet. Aktual'ni pytannya kul'turolohiyi. 2016. Vyp. 16. S. 176-181.
5. Bryantseva V. N. Zhan Filipp Ramo i frantsuzskiy muzykal'nyy teatr. Moskva : Muzyka, 1981. 303 s.
6. Bulycheva A. V. Frantsuzskaya muzyka pervoy poloviny XVIII veka: uchebnoye posobiye. Moskva : Nauchno-izdatel'skiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2018. 112 s.
7. Dan'shyna V. B. Frantsuz'kyy muzychnyy teatr vid baroko do klasytsyzmu (na materialy tvorchoosti Zhana-Batista Lyulli ta Zhana-Filippa Ramo): avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 Muzychne mystetstvo / Odes'ka derzhavna muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi. Odessa, 2010. 18 s.
8. Dugin A. G. Noomakhiya: voyny uma. Frantsuzskiy Logos. Orfey i Melyuzina. Moskva : Akademicheskyy proyekt, 2015. 439 s.
9. Zhestkova O. V. Golosa Parizhskoy opery (1820–1830): Uchebnoye posobiye. Kazan': Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2015. 80 s.
10. Ivanova I. L., Kukol' H. V., Cherkashyna M. R. Istoriya opery: Zakhidna Yevropa XVII-KHIX stolittya: navchal'nyy posibnyk / Za red. M. R. Cherkashynoyi. Kyiv : Zapovit, 1998. 384 s.
11. Mirzoyan Ye. A. Iskusstvo khorovogo i sol'nogo vokala: genesis i evolyutsionnoye vzaimodeystviye: diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.03 muzykal'noye iskusstvo / Odesskaya natsional'naya muzykal'naya akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi. Odessa, 2017. 188 s.
12. Omel'chenko-Ahay Kukhi H. S. Zhanr sol'noyi kantaty yevropeys'koyi tradytsiyi v istorychnomu rozvytku (XVII–XX stolittya): avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 Muzychne mystetstvo / Natsional'na muzychna akademiya Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho. Kyiv, 2020. 16 s.
13. Tereshchenko A. Kantata. Ukrayins'ka muzychna entsyklopediya. Kyiv: NAN Ukrayiny; Instytut mystetstvoznavstva, fol'klorystyky ta etnolohiyi im. M. T. Ryl's'koho, 2008. Т. 2. S. 316–319.
14. Cherkashina-Gubarenko M. R. Opernyy teatr v prostranstve menyayushchegosya mira. Stranitsy opernoy istorii v kartinkakh i litsakh: monografiya. Khar'kov : Akta, 2013. 468 s.
15. Shan Yun. Misterial'ni aspekty «velykoyi» frantsuz'koyi opery ta yikh vidtvorennya u tvorchoosti Dzh. Meyerbera ta ZH. F. Halevi: dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 – Muzychne mystetstvo / Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi. Odessa, 2021. 211 s.
16. D'Aoust Jason R. The Orpheus Figure: The voice in writing, music and media. URL: https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=3165&context=etd&preview_mode=1 (дата звернення: 12.04.2022 р.).
17. Duron F. Cantate Francaise. *Rameau de A e Z*. Paris: Fayard/IMDA, 1983. P. 80-81.
18. Legrand R. Orpheus: a Figure of the Marvelous in Baroque Opera. URL: https://www.academia.edu/36590668/Orpheus_a_Figure_of_the_Marvelous_in_Baroque_Opera_Orfeu_Figura_do_Maravilhoso_na_%C3%93pera_Barroca (дата звернення: 12.04.2022 р.).
19. Oltean T. The myth of «Orpheus» in the French baroque cantata, from Charpentier to Rameau. Hypostases of the dramatic. URL: <https://www.musicologypapers.ro/articole/05%20the%20mith%20of%20orpheus.pdf> (дата звернення: 13.04.2022 р.).

20. Roberts Ronald Ralph. The 'Cantates Francaises' of Andre Campra. The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, D.M.A., 1972. 221 p.
21. Schreuder Bernard. La Haute-contre. URL: <http://musebaroque.fr/la-haute-contre> (дата звернення: 16.04.2022 р.).
22. Tunley D. The Eighteenth Century French Cantata. Oxford: Clarendon Press, 1997. 304 p.

METAMORPHOS OF THE IMAGE OF ORPHEUS IN THE FRENCH SALT CANTATE OF THE XVII – XVIII CENTURIES

Dzhulay Anna – Candidate of Philosophy, Honored Artist of Ukraine, professor of solo singing,
Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Odessa

Attention is focused on the specifics of the interpretation of the image of Orpheus in the French solo cantata of the XVII – first half of the XVIII century, represented in the works of M. A. Charpentier, L.-N. Clerambo, F. Courbois and J. F. Rameau. Substantial and typological features of this genre and features of its timbre interpretation are revealed. The poetic and intonational originality of the works of these authors, which arose at the intersection of the typology of Italian cantata and genre and style guidelines of the French classicist-baroque musical-historical tradition, which was formed against the background of spiritual and ethical pursuits of French absolutism and salon culture.

Key words: cantata, French solo cantata, Orpheus, «eternal image», antiquity, French classicism, baroque.

UDK 784. 5

METAMORPHOS OF THE IMAGE OF ORPHEUS IN THE FRENCH SALT CANTATE OF THE XVII – XVIII CENTURIES

Dzhulay Anna – Candidate of Philosophy, Honored Artist of Ukraine, professor of solo singing,
Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Odessa

The purpose of the work is to identify genre and stylistic features of the reproduction of the image of Orpheus in the French solo cantata of the XVII-XVIII centuries.

The methodological basis of the work is the intonation concept of music in the perspective of intonation-stylistic analysis, inherited from B. Asafyev and his followers in Ukraine, as well as interdisciplinary and historical-cultural methods that together mark the genre-style and spiritual-musical uniqueness of French solo cantata and its meaningful «dominant», focused on the reproduction of the multifaceted image of Orpheus.

The scientific novelty of the work is determined by the fact that for the first time it was introduced into the musicological circulation of materials on the genre specifics of the French solo cantata with Orphic themes and genre-style guidelines of the works of its representatives.

Conclusions. The poetics of the French solo cantata, presented in the creative heritage of M. A. Charpentier, L. N. Clerambo, F. Courbois and J. F. Rameau, was formed at the intersection of the traditions of Italian Baroque opera and the achievements of French musical and theatrical practice of XVII-XVIII centuries. The latter, in turn, fed on the artistic traditions of the French aristocratic salon and the spiritual and ethical guidelines of the culture of French absolutism in general. A special place in the works of this genre belongs to Orpheus as a leading «eternal image» of French culture since the Middle Ages, which embodies the high sacred mission of musical and poetic art and creative beginnings aimed at spiritual and ethical transformation of human nature and society. The dominance of this image («one-actor theater») in the French solo cantata, realized through the timbre of Haut contre, determines its genre specificity and structure. The latter is built on the level of alternation of arias and recitatives, genetically descended from the traditions of French oratorical eloquence, the poetics of the French court aria and their sacred and mysterious primary sources.

Key words: cantata, French solo cantata, Orpheus, «eternal image», antiquity, French classicism, baroque.

Надійшла до редакції 27.04.2022 р.

УДК 78.03:94(477-25) «652»]:[78.087.4:780.616.433]

ОБРАЗ ДАВНЬОГО КИЄВА В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ 1980-х РОКІВ (НА ПРИКЛАДІ ПРОГРАМНИХ ЦИКЛІВ Б. ФІЛЬЦ, І. СОНЕВИЦЬКОГО, Г. САСЬКА)

Бондаренко Анна – аспірантка кафедри музикознавства та музичної освіти,
Київський університет ім. Бориса Грінченка, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-5869-2711>
<https://doi.org>
anna.bondarenko.piano@gmail.com

Розкрито образ давнього Києва на підставі аналізу драматургії та стилістики програмних фортепіанних циклів Б. Фільц, І. Соневицького й Г. Саська. Визначено типи програмності, до яких належать означені твори: узагальнений («Київський триптих» Б. Фільц) та картинний («Триптих» І. Соневицького і «Відгомін століть» Г. Саська). Охарактеризовано драматургію цих творів, в основі якої сюїтний принцип композиції. Виділено три образні лінії, що

простежуються в усіх циклах: епіко-драматична, сакральна-християнська та народно-побутова. Відзначено особливу увагу композиторів до втілення сакральна-християнської образності. Виявлено спільні інтонаційні символи, за допомогою яких втілено образ давнього Києва: дзвону, церковної монодії, токатного руху та народного наспіву. Показано багатогранність образу давнього Києва, втіленого в розглянутих творах.

Ключові слова: українська культура, фортепіанна творчість, програмна музика, Київська Русь.

Постановка проблеми. Сучасне музикознавство надає важливого значення дослідженню української музики 1980-х років – переломного в історії української культури періоду. У той час, з одного боку, простежується поступове згасання ідеологічних традицій радянської епохи, а з іншого, – формування нових світоглядних орієнтирів, увиразнення плюралістичних поглядів, що зумовило збагачення жанрово-стильової палітри композиторської творчості. Означена тенденція виявляється, зокрема, у фортепіанній музиці, яка оновилася новими образно-тематичними та жанрово-стилістичними ідеями.

Огляд останніх публікацій. Останнім часом дослідники приділяли увагу різним аспектам фортепіанного доробку українських композиторів окресленого періоду. У монографії Н. Ревенко даний сегмент творчості розглянуто в контексті розвитку музичної культури України 1980–1990-х рр. [8]. О. Фрайт досліджувала українську фортепіанну музику ХХ ст. з погляду втілення принципу програмності [9]. У дисертації О. Бондаренко, присвяченій жанру токати, аналізуються її зразки в українській музиці означеного часу [2]. Фортепіанні твори М. Скорика та Б. Фільц, написані у 1980-х роках, розглядалися Н. Посікірою-Омельчук у світлі проблеми трансформації засад живопису [6]. Окрему увагу фортепіанній творчості Б. Фільц приділили В. Белікова та О. Грабовська, які вивчали питання стилістики [1] та виконавської інтерпретації [3]. Однак образно-тематичні аспекти української фортепіанної музики 1980-років ще не дістали вичерпного висвітлення в музикознавчих студіях, що таким чином, актуалізує означену проблему.

Мета статті – розкрити специфіку втілення образу давнього Києва у фортепіанних програмних циклах Богдани Фільц, Ігоря Соневицького та Геннадія Саська.

Вклад основного матеріалу. Тематика та образність Київської Русі об'єднала жанрово-стильові пошуки українських композиторів 1980-х років. Очевидно, у цій темі митці відчували суголосся минулого і сучасності, а в ньому – власну причетність до історичного буття свого народу. Упродовж 1980-х рр. з'явилося чимало творів різних жанрів, присвячених давньому Києву, серед яких визнані шедеври вітчизняної музики: балет «Ольга» Є. Станковича (1981 р.), ораторія «І нарекоши ім'я Київ» Лесі Дичко (1982 р.), симфонічна сюїта «3 глибини віків» А. Білошицького (1983 р.).

Суттєвим поштовхом до створення композицій з давньоруською тематикою стали події загальнодержавного масштабу: святкування 1500-річчя заснування Києва (1982 р.) та 1000-ліття хрещення Русі (1988 р.). Зокрема, з цієї нагоди написано фортепіанні цикли Б. Фільц («Київський триптих»), І. Соневицького («Триптих») та Г. Саська («Відгомін століть»). В означених творах рельєфно проявляються образи стародавньої столиці України.

«Київський триптих» (до 1500-ліття Києва) Б. Фільц є зразком узагальненої програмності, що відбивається у назві твору. Цикл має ознаки сюїти, частини якої чергуються за образним та темповим контрастом: *Ostinato (Largo)* – *Toccata (Vivace)* – *Maestoso (Largo maestoso)*. Перша п'єса твору *Ostinato (a-moll)*, написана у простій двочастинній формі, вирізняється стриманим статичним характером, викликаючи асоціації з храмовою архітектурою давнього Києва. Розпочинається музика тихим (*ppp*) перегуком акордів кварто-квінтової будови у різних регістрах, який нагадує повільне розхитування церковного дзвону. Остинатне звучання «порожніх» квінт, що складають основу акордів, надає образу архаїчної застиглості.

Згодом на тлі стихаючих акордів, що імітують відгомін дзвонів, ніби крізь завісу проявляється контур одноголосної діатонічної поспівки, на якій будується тематичний матеріал другого розділу *Ostinato*. Неквапливо розвиваючись, вона звучить як одноголосно, так і в секстовому двоголоссі на тлі скупого квінтового супроводу в басах.

У розвитку цієї мелодії композиторка використовує прийоми імітаційної та підголоскової поліфонії, відповідно, цей розділ має більш рухливий характер, порівняно з попереднім. Вузкий діапазон мелодії, натуральне ладове забарвлення з мерехтливим колоритом паралельного мажору та плавний поступовий рух споріднюють її з давньою церковною монодією. На цю особливість уперше звернула увагу М. Загайкевич, на думку якої «ця аскетично стримана епічна мелодія заснована на автентичних мотивах лаврського розспіву XVIII століття» [4; 86]. Цитата оригінальної теми православної монодії органічно доповнює архаїчну картину Давньої Русі, в якій сакральна-християнська образність має особливу вагу.

Друга частина триптиху, *Toccata Vivace (f-moll)*, виразно контрастує до попередньої. Її зміст апелює до епіко-драматичної образності моторного характеру, інспірованої літописними оповідями про оборону древньої столиці від войовничих набігів. Токата розпочинається у низькому регістрі з акцентованим басом.

Ламана хроматична лінія шістнадцяток, що лавиною збігає то вгору, то вниз, ототожнюється з образом ворожої сили. Особливої гостроти надає музиці використання у середині частини цілотонового звукоряду та тритонових послідовностей, семантика яких пов'язана з образами зла, небезпеки чи то фантастики.

П'єса *Maestoso (D-Dur)*, – втілення славетного образу давнього Києва з його величними храмами, могутнім непереможним військом та живописними пейзажами на Дніпрових кручах. Таку картину навіює урочисто-піднесений характер музики цієї частини. За драматургічними та стилістичними ознаками вона знаменує епілог всього циклу, узагальнюючи образно-тематичний розвиток попередніх п'єс. Невипадково, матеріал третьої частини увібрав елементи тематизму розділів *Ostinato* та *Toccata*. З першою мініатюрою триптиху її споріднює темп (*Largo*), акордова фактура та початковий мотив «дзвонів», який тепер лунає повнозвучно, охоплюючи широкий простір клавіатури, зокрема й густі насичені баси. Саме ця тема лежить в основі тематизму п'єси *Maestoso*.

У п'ятому такті з'являється матеріал, який за своїми ритміко-інтонаційними та фактурними особливостями нагадує другу частину триптиху – фрагмент токатної моторики, представлений рухом шістнадцяток. На відміну від п'єси *Toccata*, де цей тематизм звучить тривожно та зловісно, у третій частині він виконує функцію тла, підкреслюючи піднесений характер теми «дзвонів», яка досягає апофеозного проведення в кульмінації п'єси. Засоби орнаментики (зокрема, форшлаги) в акордовій фактурі додають темі «дзвонів» святкового звучання у світлій тональності *D-dur*.

«Триптих» І. Соневицького, написаний з нагоди 1000-ліття Хрещення України-Русі, має чимало спільного з твором Б. Фільц. Перш за все, обидві композиції єднає концепція тричастинного циклу, п'єси якого чергуються за принципом темпового (статичні крайні частини та рухлива середня) та образного контрасту. При цьому, образність твору І. Соневицького, на відміну від «Київського триптиху», має більш конкретний характер, адже кожній частині відповідає певна програмна назва: «Паломники» – «Скоморохи» – «Дзвони». Увага композитора до християнської тематики та образності, виражена у двох п'єсах циклу («Паломники» та «Дзвони») символізує зв'язок цього твору з ювілейною датою хрещення Русі, яке відіграло провідну роль в історії української культури.

П'єса «Паломники» (*a-moll*), якою відкривається цикл, змальовує неквапливу ходу мандрівників, які долають довгий шлях до святих місць. Цей монотонний рух виразно передає спокійна врівноважена діатонічна тема, проведення якої поєднують елементи варіаційного та імітаційно-поліфонічного розвитку. Спочатку мелодія теми звучить у теноровому діапазоні, далі проводиться в басовому регістрі, а потім просувається у верхній. Кожне проведення теми завершується *ritenuto*, що імітує уповільнення ходи втомлених паломників. Подібно до одноголосного мелодії з першої частини «Київського триптиху» Б. Фільц, тема паломників також нагадує церковну монодію, хоч і не є цитованим матеріалом. На цю схожість вказує вузький діапазон мелодії, плавність її руху і ритміки, а також, діатонічне забарвлення.

Водночас тема паломників має яскраво виражений характер фольклорної архаїки, що передається фактурними та ладовими особливостями. Так, у фактурі помітно поєднання типового для народних пісень стрічкового терцієвого, секстового двоголосся, а також, унісонного та октавного руху. Народно-ладова специфіка проявляється в інтонаціях еолійського, фрігійського, а також дорійського звукорядів з використанням характерного звороту думної мелодики. Друга частина п'єси характеризується зміною імітаційного складу фактури акордовим з поступовим ущільненням викладу. Заклучний каданс із пікардійською терцією тонічного тризвуку виражає відчуття духовного умиротворення.

«Скоморохи» (*a-moll*) – віртуозна мініатюра жартівливого настрою, яка характеризується «узагальненим відтворенням національного характеру» [7; 83]. Мініатюра написана у тричастинній репрізній формі *da capo* з контрастною серединою (*trio*). Крайні розділи п'єси мають запальний характер, а середній – спокійніший, з вираженим мелодизмом та звукообразними ефектами, що, таким чином, розкриває різні грані образу скоморохів – артистів широкого амплуа, які вміли і весело танцювати, і гарно співати, і вправно на різних інструментах грати. Тематизм крайніх частин базується на зигзагоподібному русі тріолей унісонного звучання, насиченого хроматичними звуками. Стрімкий біг теми вгору і вниз та відсутність у ній кадансів створює відчуття нестримної енергії танцю. Тріольні пасажі змінює контрастний тематизм середнього розділу, написаного у помірному темпі. У цьому тематизмі поєднуються фрагменти наспівного характеру та унісонного руху, викладеного вісімками.

Фінальна частина твору, «Дзвони» (*Maestoso, C-Dur*), – кульмінація всього циклу, яка споріднює задум композитора з циклом Б. Фільц, де образ дзвонів найвиразніше представлено також в останній п'єсі. «Дзвони» І. Соневицького – лаконічна мініатюра, що складається із двох частин. В основі композиції – імітація поступового розгойдування дзвонів: від великих дзвонів до маленьких дзвіночків. Цей ефект досягається, передусім, засобами динаміки (від *mf* до *ffff*) та фактури, в якій переважає акордовий тип викладу з поступовим додаванням звукообразних засобів.

Фактура п'єси вирізняється багатошаровим викладом, охоплюючи весь простір клавіатури. Щільне розташування акордів із секундовими наповненнями, акцентами, широкими стрибками та октавними проведеннями створює ефект могутнього дзвону. У ладо-інтонаційному відношенні тут переважає діатоніка, що надає музиці архаїчного колориту, відповідаючи програмному змісту. Лише перед заключним тонічним тризвуком із секстою в акордах з'являються хроматичні звуки, які підсилюють його світле життєствердне звучання.

Яскравим прикладом втілення розгорнутої картинної програмності з історичною тематикою є фортепіанний цикл Г. Саська «Відгомін століть». Кожна з восьми п'єс циклу ніби овіяна аурую давньоукраїнської столиці: тут і величні картини духовних святинь Русі («Софія Київська» № 3, «Каплиця над Почайною» № 5, «Гасмниці лаврських печер» № 7), і суворі постаті доблесних князів, засновників Києва («Городище Кия» № 1, «Аскольдова могила» № 6), і живописні замальовки народних гулянь («Весняні хороводи на Болонії» № 2, «Бабин торжок» № 4, «Свято на Всеволодовім пагорбі» № 8).

Окрім програмної назви, автор конкретизує музичний зміст кожного з номерів відповідним літературним епіграфом, підсилюючи, таким чином, образно-асоціативний зв'язок з реальними чи то уявними подіями далекого минулого. Так, музиці Першої, Четвертої та Шостої частин передують рядки з «Повісті минулих літ», П'ятої та Сьомої – цитати з «Києво-Печерського патерика», епіграфом до Восьмої частини циклу обрано текст із «Життя Феодосія Печерського».

Так само, як у фортепіанних циклах Б. Фільц та І. Соневицького, усі номери цього твору чергуються за принципом образно-змістового контрасту, що відповідає сюїтному типу композиції. Загалом можна виділити три образні сфери твору: епіко-драматичну (№ 1, 5, 6), сакральнo-християнську (№ 3, 7) та народно-побутову (№ 2, 4, 8), втілені композитором за допомогою різних засобів музичної виразності.

П'єси епіко-драматичної та сакральнo-християнської образних сфер об'єднані наскрізною образною лінією, що відіграє важливу семантичну та драматургічну роль. Йдеться про лейт-образ дзвонів, який у кожному випадку має своєрідне звукове забарвлення відповідно до програмного змісту. Ця особливість також єднає твір Г. Саська з фортепіанними триптихами Б. Фільц та І. Соневицького, в яких тема дзвонів має особливе значення. Особливо виразно семантика дзвонівості виявляється у частинах «Городище Кия», «Софія Київська» та «Аскольдова могила».

Імітація дзвонів у п'єсі «Городище Кия» створює епічний образ стародавнього Києва. Їх відгомін відчутний вже з перших тактів завдяки рівномірному повторюванню діатонічного кластера $c - d - e$ в середньому регістрі на динаміці *subito pp*. А наприкінці мініатюри секундові інтонації кластера, викладені в широкому розташуванні, звучать піднесено й урочисто (*Maestoso fff*), утворюючи кульмінаційну зону. За рахунок метричної перемінності досягається ефект набатного передзвону, підсилюючи апофеозний характер звучання цієї теми. В останньому такті знову з'являється віддалений образ дзвонів: тема-кластер звучить на *subito pp*, як спогад про далекі часи. Цей ефект також зближує «Городище Кия» з першою частиною «Київського триптиху» Б. Фільц.

У третьому номері, «Софії Київській», пов'язаному із сакральнo-християнською образністю, інтонаційність дзвонів представлена по-різному. У крайніх розділах п'єси композитор імітує звучання великого дзвону, обертони якого ніби лунають з далекої відстані. Для створення цього ефекту використана своєрідна трипластова фактура: глибокий октавний бас у низькому регістрі, дванадцятизвучний комплекс з фігураційним оздобленням у середньому та репетиційні повтори одного звуку у високому регістрі. У середньому розділі, більш рухливому й мобільному, дзвонівість трактується інакше – як звучання маленьких дзвіночків. Специфіка такої звукоімітаційної колористики утворюється стрімким рухом шістнадцятих, рівномірним підкресленням у крайніх голосах звуків секундового співвідношення, поступовим наростанням сили звуку від *pp* до *fff*. Далі «передзвін» ніби розчиняється у педально-обертонівому відгомоні, щоби «знов зануритися у стан споглядання величі храму» [5; 108].

Шостий номер, «Аскольдова могила», – драматична кульмінація всього циклу, в якій лейт-образ дзвонів набуває особливої глибини звучання. Передусім, це пов'язано з емоційним станом скорботи, нав'язаним згадкою про підступно вбитого князя Аскольда. Змальовуючи музичну картину Аскольдової могили, Г. Сасько слушно вдається до семантики похоронного дзвону. П'єса розпочинається імітацією гучного набату з довгим відгомонам. Засобом створення такого просторового ефекту стала фактура широкого діапазону, в якій виділяється октавне подвоєння басу в низькому регістрі та гармонічний пласт терпких дисонансів. Надалі відлуння набату чергується з передзвонами маленьких дзвіночків, що їх імітують перегуки репетицій у середньому регістрі.

Інша важлива спільна інтонаційна сфера, що єднає усі три цикли, пов'язана з церковно-аскетичною образністю. Подібно до перших частин триптихів Б. Фільц та І. Соневицького, семантика православної монодії у творі «Відгомін століть» найбільш виразно простежується в номерах «Каплиця над Почайною» (№ 5) та «Аскольдова могила» (№ 6). Зокрема, тематизм п'єси «Каплиця над Почайною» побудовано на

розвиткові одноголосної мелодії речитативно-імпровізаційного характеру. Вузкий діапазон цієї теми та стриманий рух на фоні витриманих звучань кварт і квінт у басих викликає асоціації з давнім знаменним розспівом. У мініатюрі «Аскольдова могила» аскетичний характер музики створює похмура тема, викладена октавами в басовій партії. Її звучання нагадує відсторонене звучання хору монахів.

Ще одна яскрава образна грань, яка доповнює музичну картину давньої столиці – народно-побутова. У п'єсі «Весняні хороводи на Болонії» автор відтворив атмосферу народного гуляння, що супроводжувалося танцями та іграми. Тематичний матеріал цього номеру має тісний зв'язок з весняним фольклором, на що вказує малий діапазон мелодії, її закличний характер та синкопований ритм – характерні ознаки веснянок. Рух мелодії по колу навіює асоціації з дівочими хороводами. У цій мальовничій народно-побутовій сценці виразними штрихами звучать інтонації, що імітують звучання народних дерев'яних духових інструментів, зокрема й пастуші награвання.

П'єса № 4 «Бабин торжок» написана в характері токатної моторики, що зближує цей номер із середніми частинами триптихів Б. Фільц та І. Соневицького. На відміну від ефекту «навали», створеного у *Toccata* Б. Фільц, в даному випадку за допомогою токатного штриха зображено картину ринкової метушні з її різноманітним шумом, вигуками тощо. Тематичний розвиток п'єси характеризується безперервним енергійним потоком шістнадцятих, контрастною динамікою, частою зміною розміру, акцентністю. У цій майстерно виписаній «поліфонії» народної замальовки епізодично вкраплені мотиви жартівливо-танцювального награвання, подібно до «Весняних хороводів на Болонії» та «Скоморохів» І. Соневицького.

Алюзії народного музикування, зокрема, тембрового звучання давніх інструментів гудощників та гусярів, виникають також і під час аналізу останнього номеру циклу – «Свято на Всеволодовім пагорбі». Крім того, для створення святкового велелюдного руху, Г. Сасько використовує прийом токатної моторики за аналогією з п'єсами «Бабин торжок» та «Скоморохи». Характерною особливістю образного змісту цього номеру є органічне поєднання народно-побутової та епічної лінії. Зокрема, епічного характеру музиці надають тематичні епізоди з контрастною до токатного руху вертикальною фактурою паралельних тризвуків та кварто-квінтових сполучень у крайніх регістрах. Створення такого просторового ефекту надає звучанню особливої ваги, символізуючи велич і духовну силу давнього Києва та його жителів.

Висновки. Аналіз трьох фортепіанних циклів з погляду втілення у них образу давнього Києва дав можливість зробити такі узагальнення:

- Розглянуті твори належать до різних типів програмності: узагальненого («Київський триптих» Б. Фільц) та картинного («Триптих» І. Соневицького, «Відгомін століть» Г. Саська);

- В основу композиції творів покладено сюїтний принцип, що полягає у контрастному чергуванні різних за характером частин. Це свідчить про єдність художніх задумів композиторів втілити багатогранний образ давнього Києва;

- Образ давнього Києва складають три основні сфери: сакральнo-християнська (*Ostinato*, *Maestoso* Б. Фільц, «Паломники», «Дзвони» І. Соневицького, «Софія Київська», «Каплиця над Почайною», «Таємниці лаврських печер» Г. Саська); епіко-драматична (*Toccata* Б. Фільц, «Городище Кия», «Аскольдова могила» Г. Саська); народно-побутова («Скоморохи» І. Соневицького, «Весняні хороводи на Болонії», «Бабин торжок», «Свято на Всеволодовім пагорбі» Г. Саська);

- Особливу семантичну і драматургічну роль у п'єсах із сакральнo-християнською та епіко-драматичною образністю відіграє лейт-тема «дзвонів» у різних її інтонаційних характеристиках;

- Втілення сакральнo-християнської образної сфери пов'язано також із тематизмом, що імітує церковно-монодичний спів (*Ostinato* Б. Фільц, «Паломники» І. Соневицького, «Каплиця над Почайною» Г. Саська). У п'єсі *Ostinato* навіть використано цитату автентичного лаврського розспіву;

- Спільною рисою стилістики в усіх творах є прийом токатної моторики, що характеризує епіко-драматичну (*Toccata* Б. Фільц) та народно-побутову («Скоморохи» І. Соневицького, «Бабин торжок», «Свято на Всеволодовім пагорбі» Г. Саська) образні сфери;

У зображенні народно-побутової сфери виявляється узагальнений інтонаційний зв'язок із фольклорною стилістикою пісень та награвань («Скоморохи» І. Соневицького, «Весняні хороводи на Болонії», «Бабин торжок» Г. Саська).

Список використаної літератури

1. Белікова В. В. Інтерпретація музичної мови фортепіанних творів Б. Фільц. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2013. Вип. 2. С. 5–10.
2. Бондаренко О. М. Токата в українському фортепіанному мистецтві: генеза та шляхи трансформації жанру: автореф. дис...канд. миств.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2017. 18 с.
3. Грабовська О. Особливості виконавської інтерпретації фортепіанних циклів Богдани Фільц. *Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 36. С. 108–116.
4. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. Тернопіль : Астон, 2003. 144 с.

5. Ковальська-Фрайт О. Сакральні мотиви й символи в програмній фортепіанній музиці українських композиторів. *Вісник Львів. кн-ту.* Серія «Мистецтво». 2016. Вип. 17. С. 105–112.
6. Посікіра-Омельчук Н. М. Трансформація засад живопису в західноукраїнській фортепіанній музиці ХХ століття : автореф. дис. канд. миств.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Львів, 2021. 24 с.
7. Павлишин С. Ігор Соневицький. Львів : БаК, 2005. 120 с.
8. Ревенко Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80-90-ті роки ХХ століття) : монографія. Миколаїв : «РАЛ-поліграфія», 2018. 240 с.
9. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: автореф. дис... канд. миств. спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2000. 18 с.

References

1. Byelikova V. V. Interpretatsiia muzychnoi movy fortepiannyh tvoriv B. Filts. *Aktualni pytannia mystetskoï pedagogiky.* 2013. Vyp. 2. P. 5–10.
2. Bondarenko O. M. Tokata v ukrainskomu fortepiannomy mystetstvi: geneza ta shliahy transformatsii zhanru: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 Muzychne mystetstvo. Harkiv, 2017. 18 p.
3. Grabovska O. Osoblyvosti vykonavskoi interpretatsii fortepiannyh tsykliv Bogdany Filts. *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka.* 2015. Vyp. 36. P. 108–116.
4. Zagaikevych M. Bogdana Filts. Tvorchyi portret. Ternopil : Aston, 2003. 144 p.
5. Kovalska-Frait O. Sakralni motyvy i symvoly v programnii fortepiannii muzytsi ukrainskyh kompozytoriv. *Visnyk Lvivskogo universitetu.* Seriiia myst-vo. 2016. Vyp. 17. P. 105–112.
6. Posikira-Omelchuk N. M. Transformatsiia zasad zhyvopysu v zahidnoukrainskii fortepianii muzytsi XX stolittia : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 Muzychne mystetstvo. Lviv, 2021. 24 p.
7. Pavlyshyn S. Igor Sonevytskyi. Lviv : BaK, 2005. 120 p.
8. Revenko N. V. Fortepianna tvorchist ukrainskyh kompozytoriv u konteksti rozvytku muzychnoi kultury Ukrainy (80-90-ti roky XX stolittia): monografiia. Mykolaiv : «RAL-poligrafiiia», 2018. 240 p.
9. Frait O. V. Osoblyvosti vtilennia pryntsyphu programnosti v ukrainskii fortepianii muzytsi: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 Muzychne mystetstvo. Kyiv, 2000. 18 p.

THE IMAGE OF ANCIENT KYIV IN UKRAINIAN PIANO MUSIC OF THE 1980S (ON THE EXAMPLE OF THE PROGRAM CYCLES OF B. FILTS, I. SONEVYTSKYI, H. SASKO)

Bondarenko Anna – Graduate student of the Department of Musicology and Music Education, Boris Grinchenko Kyiv University, Kuiv

The article reveals the image of ancient Kyiv on the basis of the analysis of the dramaturgy and stylistics of the program piano cycles of B. Filts, I. Sonevytskyi and H. Sasko. The programmatic types of these works are determined: generalized («Kyiv Tryptych» by B. Filts) and pictorial («Tryptych» by I. Sonevytskyi and «Echo of the Centuries» by H. Sasko). The dramaturgy of these works is characterized, which is based on suite principle of composition. Three figurative lines are distinguished, which are traced in all the cycles: epic-dramatic, sacral-Christian and folkdom. The composers pay particular attention to sacral and Christian imagery. The common intonation symbols with the help of which the image of ancient Kyiv is embodied are revealed: bell, church monody, toque movement and folk tunes. The versatility of the image of ancient Kyiv, embodied in the reviewed works is shown.

Key words: Ukrainian culture, piano creativity, program music, Kyivan Rus.

UDC 78.03:94(477-25) «652» : [78.087.4:780.616.433]

THE IMAGE OF ANCIENT KYIV IN UKRAINIAN PIANO MUSIC OF THE 1980S (ON THE EXAMPLE OF THE PROGRAM CYCLES OF B. FILTS, I. SONEVYTSKYI, H. SASKO)

Bondarenko Anna – Graduate student of the Department of Musicology and Music Education, Boris Grinchenko Kyiv University, Kuiv

The aim of this paper is to reveal the specifics of embodiment of the image of ancient Kyiv in the piano program cycles: «Kyiv Tryptych» by B. Filz, «Tryptych» by I. Sonevytskyi, «Echo of the Centuries» by H. Sasko.

Research methodology is based on a systematic approach, including a number of general and special methods, in particular, historical, historical and cultural, typological, comparative and semantic.

Results. The considered cycles belong to different types of programmatic composition: generalized and pictorial. The compositions are based on the suite principle consisting in the contrasting alternation of different in character parts. The image of ancient Kyiv consists of three main areas: sacred and Christian, epic and dramatic and folkdom. A special role in the plays of sacral-Christian and epic-dramatic imagery is played by the leit-theme «bell» in different intonation characteristics. The embodiment of the sacral-Christian imagery sphere is also connected with the thematicism imitating church-monodic singing. A common feature of the stylistics of the three cycles is the use of toque movement, describing epic-dramatic and folkdomestic imagery. In depicting the folk and domestic sphere in all the works there is a generalized intonational connection with the folklore stylistics of songs and playing-alongs.

The scientific novelty consists in the disclosure of the specific figurative content of the program piano cycles devoted to the theme of Kyivan Rus.

The practical significance of the study is associated with the possibility of using its results in lecture courses on the history of Ukrainian music and in the performance practice of pianists.

Key words: Ukrainian culture, piano creativity, program music, Kyivan Rus.

Надійшла до редакції 20.05.2022 р.

УДК 783.2

СЕМАНТИКО-СТИЛІСТИЧНІ РИСИ МЕЛОДИКИ У ЛІТУРГІЇ ДЛЯ МІШАНОГО ХОРУ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО

Мойсіюк Василь – заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри музично-практичної та професійної підготовки,
Волинський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк
<https://orcid.org/0000-0002-3223-5205>
[https://doi.org/
lutsktourism@gmail.com](https://doi.org/lutsktourism@gmail.com)

Здійснено аналіз семантико-стилістичних рис мелодики Літургії для мішаного хору Es-dur М. Вербицького за виданням у редакції М. Гобдича. Вказаний аспект твору розглянутий крізь призму національної пісенної та загальноєвропейської музично-риторичної традиції. Автор виходить із переконання, що творчість М. Вербицького є важливою для розвитку української музичної культури у різних її сферах, тому вимагає шанобливої уваги й дослідження різноманітних її аспектів, серед яких зв'язок духовної спадщини митця із загальноєвропейською і національною професійними та народною традиціями є одним із домінуючих. З'ясовано, що семантико-стилістичні риси мелодики Літургії для мішаного хору М. Вербицького яскраво свідчать про синтез пануючої у творі національної церковно-співочої традиції, що має витoki у народній пісенності з традицією загальноєвропейської музичної риторики. Українські пісенність-кантовість і галицька елегійність свідчать про ментальне кордоцентрично-софійне, камерно-ліричне й, водночас, інтимно-експресивне осмислення жанру у душі національної ранньоромантичної музики. Для мелодизму Літургії на формальному рівні характерні наспівність, заокругленість ліній, широта дихання, прагнення до розцвічення мелізматикою та ін., що на рівні образно-концептуальному створює особливе відчуття національного звучання, навіть без цитування фольклорного матеріалу. Натомість усталені музично-риторичні фігури еднають семантику та стилістику твору із загальною площиною загальноєвропейської традиції.

Ключові слова: Літургія, духовна творчість М. Вербицького, українська церковно-співоча традиція, семантика, мелодика, музично-риторичні фігури.

Постановка проблеми та актуальність теми. Попри вагомість для української культури і державності, творча постать М. Вербицького протягом останніх десятиліть лише набуває виразного висвітлення своєї знакової історичної ролі та ґрунтового музикознавчого осмислення. Інтерес до художньої спадщини та її опрацювання виник після смерті митця, чийм першим біографом став С. Воробкевич¹ та продовжився у науковій думці 1920–1930-х рр., розвиток якої був перерваний у 1939 р. на період радянської окупації, коли ім'я композитора – греко-католицького священника – опинилося під забороною. У такій ситуації українське музикознавство тривалий час не мало можливості звертатися до духовного і світського хорового доробку митця, його симфонічної, камерно-вокальної та камерно-інструментальної, оперетної спадщини, що склала головну сторінку української музики середини ХІХ ст.

Творчість М. Вербицького є важливою для розвитку української музичної культури у різних її сферах, тому вимагає шанобливої уваги та дослідження різноманітних її аспектів, серед яких зв'язок духовної спадщини митця з національною професійною та народною традиціями є одним із загальноєвропейською і національною професійними та народною традиціями є одним із домінуючих. Відтак, аналіз Літургії для мішаного хору крізь призму семантики і стилістики мелодики твору є актуальною темою, що входить до тематичного комплексу дослідження творчості композитора.

Аналіз останніх досліджень. Серед перших вагомих досліджень творчої спадщини М. Вербицького у контексті історії української культури – три праці С. Людкевича, вершинна з яких – «Михайло Вербицький та українська суспільність» (1934 р.) [11]. Як великий поціновувач постаті очільника українського національного відродження в Галичині періоду «весни народів» в музично-історичній площині, С. Людкевич здійснив уточнення в біографії перемиського композитора, підготував нотографічний список, перекладення Симфонії D-dur для фортепіано в чотири руки, «Заповіту» на вірш Т. Шевченка з чоловічого на мішаний хор та ін.

Головна ідея С. Людкевича, яку варто акцентувати і сьогодні, полягає у визначенні ролі М. Вербицького як майстерного продовжувача традицій Д. Бортнянського у хоровому жанрі та композитора-симфоніста середини ХІХ ст., тобто періоду, коли у Наддніпрянській, підвладній Російській

імперії, Україні панувало кріпацтво і заборонялася українська культура як така, у принципі. Дослідник акцентував на відгуку творчості митця до традиції хорової музики XVIII ст., насамперед, у таких творах, як «Отче наш», «Їже херувими», «Достойно є», низці світських хорів тощо. Таким чином, С. Людкевич реконструював музично-історичну тяглість української музики, увиразнюючи у ній роль М. Вербицького між «золотою добою» та формуванням національної школи на чолі з М. Лисенком. Указана ідея, на якій ґрунтуємося і в нашому дослідженні, була розвинена послідовниками музикознавця. Зокрема, Б. Кудрик, аналізуючи етос перемиської музики в історії української церковної музики, показав «перемиську добу... наче мініатюрою золотої доби», адже «ідея національного відродження крилася в мурах тихих парафій, ця струя найшла, особливо в творах Вербицького, ідеальну форму між ідеєю цього й тогосвітнього» [9; 32]. У сучасному музикознавстві вказана ідея віднайшла яскравий відгук у працях Л. Кияновської [4–7], Н. Костюк [8], М. Новакович [12] та ін. Зокрема, М. Загайкевич зауважувала, що духовні твори М. Вербицького, попри важливість перевтілення традиції класика Д. Бортнянського, «позначені далеко меншим розмахом музичного мислення і масштабністю» [3; 77].

Із-поміж інших досліджень творчості М. Вербицького у контексті розвитку української музичної культури відзначимо праці З. Лиська [10], Л. Яросевич [15], Ю. Ясіновського [16], аналіз українського музичного життя Перемишля у науковій розвідці О. Попович [13], внеску композитора у становлення української гітарної школи – у праці В. Сидоренко [14] та ін.

У контексті даного дослідження важливою є праця Т. Гусарчук, в якій досліджено інтонаційну драматургію духовних творів провідних українських композиторів, що трактується як провідна ознака індивідуальності митця [2].

Метою даної статті є виявлення семантико-стилістичних рис мелодики Літургії для мішаного хору М. Вербицького, що передбачає аналіз вказаного засобу музичної виразовості крізь призму національної пісенної та загальноєвропейської музично-риторичної традицій.

Як відомо, перу М. Вербицького належать літургії для чоловічого та мішаного хорів, подекуди з подвійними та, навіть, потрійними варіантами частин, у залежності від виконавських можливостей, та окремі твори «Ангел вопіяше» і «Христос воскрес». Загалом, духовна творчість митця спричинилася до вагомого впливу музики Д. Бортнянського, що засвідчується у таких ознаках, як інтонаційна, ритмічна та формотворча подібність, основана на принципах класичного мислення. Це також цитування Бортнянського у творах Вербицького, близькість хорового концерту галицького митця «Ангел вопіяше» до моделей концертів попередника, подібність структури «Їже херувими» та херувимських класика [12] тощо.

Літургію для мішаного хору Es-dur розглянемо за виданням у редакції М. Гобдича, який у передмові зазначає, що майже усі номери (усього 16) мають аналоги у дієзних тональностях, відтак, із них можливо упорядкувати ще одну Літургію [1]. У даному виданні є певні відмінності стосовно упорядкування частин у порівнянні з рукописом, здійсненим послідовником М. Вербицького В. Матюком. Твір присвячений єпископу та ректору Львівської духовної семінарії, керівнику організації галицьких русинів Г. Яхимовичу.

Літургія у творчості М. Вербицького розглядається сучасним музикознавством як приклад національного осмислення жанрової моделі, сутність якого, на думку Л. Кияновської [6], полягає у камерно-ліричному трактуванні Божого Слова, яке, у цілому, віддзеркалює національно-характерне сприйняття біблійних текстів із такими характерними ознаками, як особлива настроєвість та експресія образного розгортання, що робить українську церковну музику відмінною від аналогічних взірців музики західноєвропейської. На нашу думку, ці риси мають в основі одвічну кордоцентричну чуттєвість та софійність української музики, що, у свою чергу, мають витоки у домінантних ознаках національної ментальності. У цих же основах вбачаємо і витоки *характерного мелодизму*, притаманного українській народній творчості та протягом століть живить музику академічної традиції. Для нього на формальному рівні характерні наспівність, заокругленість ліній, широта дихання, прагнення до розцвічення мелізматикою та ін., що на рівні образно-концептуальному створює особливе відчуття національного звучання, навіть без цитування фольклорного матеріалу. Загалом вони віддзеркалюють явище, яке визначають як «регіональний модус церковно-співочої традиції», що у процесі музично-історичного розвитку поповнюється новими «знахідками й прийомами, що згодом набувають значення усталених формул авторського мислення» [8; 156].

Екстраполюючи обґрунтовані вище ознаки мелодизму української музики на творчість М. Вербицького, можемо стверджувати про наступне: розвиток національної хорової традиції (що рухалася від Д. Бортнянського через чеських наставників галицького митця А. Нанке та В. Серсаві [12]) у площині впливу австро-німецького бідермаєру; про особливу ранньо-романтичну інтимну молитовність духовної творчості митця та індивідуально-камерному сприйнятті Божественного, що буде підтверджено у процесі аналізу; про поєднання національного модусу церковно-співочої традиції із типовими фігурами західноєвропейської музичної риторики – абстрактними *locus notationis* та алегорично-зображальними *locus descriptionis*.

Розглянемо останнє твердження на прикладі характерних ознак із вибраних номерів Літургії для мішаного хору, щоб показати різні підходи до побудови вказаного синтезу.

Так, у першому номері «Єдинородний Сине» (*Allegro maestoso As-dur*) взаємо переплетення трансформованих загальноєвропейської та національної церковно-співочої традицій проявляється як на загальному рівні, так і в інтонаційному плані. Характерними рисами твору є гармонічна стрункість у крайніх розділах урочистого характеру, що доповнюється елементами імітаційної розспівності та «змагання» *tutti* й ансамблів в серединному *Andante*.

Осердям інтонаційного тезаурусу крайніх розділів композиції є поєднання риторичної фігури «мангеймська ракета», промовистої ознаки класичної європейської музики, що звучить у перших тактах у басовій лінії на тлі тонічного тризвуку та її низхідного поступового заповнення у квінтовому діапазоні між першим і четвертим ступенями, що підтримується гармонічним плагальним зворотом. Акцентуємо, що подібні розспівні, поступенні ходи є однією зі стилістичних ознак мелодики М. Вербицького, що надають звучанню особливого ліризму, притаманного ранньоромантичній музиці. Мелодизований бас поєднується з псалмодіюванням всією гармонічною вертикаллю, що викликає яскраві асоціації з подібними прийомами у хорових творах Д. Бортнянського. Серед інших ознак втілення традиції українського класика дослідники називають відокремлення паузами заключного «Амін», сольні голоси в епізоді «Воплотитися» та ін. [8].

На згаданому вище розспівному ході побудовані завершення першого речення «Святому Духу» та цікавий у даному контексті імітаційний матеріал другого речення «і нині і присно...», в якому паралельний терцієвий рух хвилеподібними лініями, що нагадує народні втори, з затримкою на вершині промовисто вказує на кантову основу, що, у свою чергу, має глибинні витoki у церковній монодії та народній пісенності.

Кантова розспівність на основі квінтового діапазону є ключовою ознакою трансформованої народної пісенності й у подальшому звучить, із залученням нижнього ввідного до тоніки та верхнього до квінтового тону, у розділі *Andante* («Єдинородний Сине»), де солюючі сопрано та тенор, що співставляються із сусіднім *tutti*, то рухаються паралельними терціями, то розходяться у протилежних напрямках і сходяться до початкових точок.

Подібні мелодичні побудови трапляються у більшості номерів Літургії, в кожному з яких вони набувають іншого семантичного навантаження. Наприклад, у «Святий Боже» (*Andantino F-dur*) терцієва розспівність вкладається у контекст тридольної танцювальної жанрової основи, де мелодична лінія містить елегантну висхідну кварту та наповнюється затриманнями, зокрема не приготовленими хроматичними (від підвищеного другого ступеня), що надає їй особливої ранньоромантичної сентиментальності; в «Аллилуя» (*Allegretto B-dur*) мелодія підіймається то до терцієвого, то до квінтового тону, то стрибає на висхідну романтично-романсову сексту, розспівуючись у низхідному русі; у номері «Дух святий» (*Andante grazioso B-dur*) витончена лінія із затриманнями знову привносить атмосферу сентименталізму; в «Яке херувими» (*Adagio Es-dur*) розспівність поєднується з оспівуванням стійких ступенів; розвивається в «Тебе поем», «Отче наш» та ін.

Таким чином, акцентуючи на тому, що семантико-стилістичні риси мелодики Літургії *As-dur* М. Вербицького, насамперед, віддзеркалюють розвиток українського народнопісенної та церковно-співочої традиції, про що стверджують, й інші дослідники, звернемо увагу і на проникнення у цей тезаурус музично-риторичних фігур. Окрім вказаної вище «мангеймської ракети», у Літургії віднаходимо: *antitheton* – протиставлення, що втілюється як на рівні контрастування типів мелодики і фактури, епізодів *sol* і *tutti* на рівні окремих номерів та контрастування чотиридольних і тридольних номерів у всьому циклі, – як відомо, тридольність у духовній музиці асоціюється з Небесним світом (дво- та чотиридольність – із земним), при цьому тридольна «небесна» легкість притаманна для «Святий Боже», «Отця і сина», епізодів «Господи, помилуй» у Сугубій ектенії, «Распятого...» (*Largo*) у «Вірую». Зауважимо, що вказане *antitheton*, у цілому, перегукується із концертами раннього італійського бароко та притаманне для традиції українського духовного концерту від доби М. Дилецького. На рівні мелодики відзначимо також: *aposiopesis*, що означає «укриття», у генеральній паузі, як, наприклад, у згаданому випадку перед «Амін» у першому номері; *interrogatio*, що символізує риторичне питання і зображається висхідним ходом мелодії наприкінці фрази на секунду вгору та ін. Зрештою, початкова мелодична фігура у «Єдинородний сине» у її накладенні на вертикаль хорового *tutti*, створює фігуру *exclamatio* фактурно-динамічного типу, що свідчить про вигук.

У добу М. Вербицького музично-риторична символіка уже не мала такого значення як у попередні епохи, проте, її елементи промовисто доповнює семантику національної пісенності Літургії.

Висновок. Семантико-стилістичні риси мелодики Літургії для мішаного хору М. Вербицького свідчать про синтез пануючої у творі національної церковно-співочої традиції, що має витoki у народній пісенності, із традицією загальноєвропейської музичної риторики. Українські пісенність-кантовість і галицька елегантність підтверджують ментальне кордоцентрично-софійне, камерно-ліричне й, водночас,

інтимно-експресивне осмислення жанру у душі національної ранньо-романтичної музики. Натомість усталені музично-риторичні фігури єднають семантику та стилістику твору із загальною площиною загальноєвропейської традиції.

Примітки

¹ Воробкевич Ис. Михайль Вербицький. *Родимий Листок*: Письмо літературно-наукове (Чернівці 1879/12). На вказану працю посилаються Ю. Ясіновський [16] та ін.

Список використаної літератури

1. Вербицький М. Духовні твори / заг ред. та упоряд. М. Гобдича; передм. В. С. Сивохіпа. Київ : Бібліотека камерного хору «Київ», 2004. 68 с.
2. Гусарчук Т. Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва) : дис. ... д-ра миств. 17.00.03. Київ, 2018. С. 303–317.
3. Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості. Львів : Місіонер, 1998. 148 с.
4. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX – XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
5. Кияновська Л. «Перемиська школа» як культурологічний феномен. *Вісник Львів. ун-ту. Серія мистецтвознавство*. 2007. Вип. 7. С. 65–72.
6. Кияновська Л. Про Михайла Вербицького та релігійну ідею в українській професійній музиці. *Михайло Вербицький і відродження української музичної культури в Галичині* : Тези наук. читань, присв. 175-річчю від дня нар. композитора М. Вербицького. Дрогобич, 1992. С. 9–17.
7. Кияновська Л. Церковний спів Галицької композиторської школи. *Καλοφωνία : Наук. зб. статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії*, ч. 1. Львів : Вид-во Львів. Богословської акад., 2002. С. 140–149.
8. Костюк Н. Богослужбова творчість Михайла Вербицького. *Українська музика*. 2015/1–2 (15–16). С. 156–168.
9. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів : Вид-во М. П. Коць, 1995. 128 с.
10. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів – Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1994. 144 с.
11. Людкевич С. Михайло Вербицький та українська суспільність. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 1 / упоряд., ред., вст. стаття і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. С. 345–348.
12. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів : Вид. Т. Тетюк, 2019. 368 с.
13. Попович О. П. Українське музичне життя Перемишля (1919–1999) : автореф. дис... канд. миств. : 17.00.03. Київ, 2003. 17 с.
14. Сидоренко В. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Львів, 2009. 16 с.
15. Яросевич Л. Михайло Вербицький – глава Перемишльської композиторської школи. *Михайло Вербицький і відродження української музичної культури в Галичині* : Тези наук, читань, присв. 175-річчю від дня нар. композитора М. Вербицького. Дрогобич, 1992. С. 29–35.
16. Ясіновський Ю. Композиторська спадщина отця Михайла Вербицького в історичній ретроспекції: минуле, сучасне, майбутнє. *Українська музика*. 2015. № 3. С. 44–55.

References

1. Verbytskyi M. Dukhovni tvory / zah red. ta uporiad. M. Hobdycha; peredm. V. S. Syvokhipa. Kyiv : Biblioteka kamernoho khoru «Kyiv», 2004. 68 s.
2. Husarchuk T. Fenomen tvorchoi indyvidualnosti kompozytora v intonatsiinii dramaturhii dukhovnykh tvoriv (na materialii ukrainskoho muzychnoho mystetstva) : dys. ... d-ra. mystv. 17.00.03. Kyiv, 2018. S. 303–317.
3. Zahaikivych M. Mykhailo Verbytskyi. Storinky zhyttia i tvorchosti. Lviv : Misioner, 1998. 148 s.
4. Kyianovska L. Halytska muzychna kultura XIX – XX st. Ternopil : Aston, 2000. 339 s.
5. Kyianovska L. «Peremyska shkola» yak kulturolohichniy fenomen. *Visnyk Lviv. un-tu. Seriiia mystetstvoznnavstvo*. 2007. Vyp. 7. S. 65–72.
6. Kyianovska L. Pro Mykhaila Verbytskoho ta relihiinu ideiu v ukrainskii profesiinii muzytsi. *Mykhailo Verbytskyi i vidrodzhennia ukrainskoi muzychnoi kultury v Halychyni* : Tezy nauk, chytan, prysv. 175-richchiu vid dnia nar. kompozytora M. Verbytskoho. Drohobych, 1992. S. 9–17.
7. Kyianovska L. Tserkovnyi spiv Halytskoi kompozytorskoi shkoly. *Καλοφωνία : Naukovyi zbirnyk statei i materialiv z istorii tserkovnoi monodii ta hymnohrafii, ch. 1*. Lviv : Vyd-vo Lvivskoi Bohoslovskoi akademii, 2002. S. 140–149.
8. Kostyuk N. Bohosluzhbova tvorchist Mykhaila Verbytskoho. *Ukrainska muzyka*. 2015/1–2(15–16). S. 156–168.
9. Kudryk B. Ohliad istorii ukrainskoi tserkovnoi muzyky. Lviv : Vyd-vo M. P. Kots, 1995. 128 s.
10. Lysko Z. Pionery muzychnoho mystetstva v Halychyni. Lviv – Niu-York : Vyd-vo M. P. Kots, 1994. 144 s.
11. Liudkevych S. Mykhailo Verbytskyi ta ukrainska suspilnist. *Liudkevych S. Doslidzhennia, statii, retsenzii, vystupy, t.1* / uporiad., red., vst. stattia i prym. Z. Shtunder. Lviv : Dyvosvit, 1999. S. 345–348.
12. Novakovych M. Halytska muzyka habsburzkoj doby: u poshukakh ukrainskoi identychnosti. Lviv : Vydavets T. Tetiuk, 2019. 368 s.
13. Popovych O. P. Ukrainske muzychne zhyttia Peremyshtia (1919 — 1999) : avtoref. dys... kand. mystv. : 17.00.03. Kyiv, 2003. 17 s.
14. Sydorenko V. Hitarna tradytsiia Lvova yak skladova akademichnoho narodno-instrumentalnoho mystetstva

Ukrainy : avtoref. dys. ... kand. mystv. : 17.00.03. Lviv, 2009. 16 s.

15. Yarosevych L. Mykhailo Verbytskyi – hlava Peremysylskoi kompozytorskoj shkoly. *Mykhailo Verbytskyi i vidrozhennia ukrainskoj muzychnoi kultury v Halychyni : Tezy nauk, chytan, prysv. 175-richchuu vid dnia nar. kompozytora M. Verbytskoho*. Drohobych, 1992. S. 29–35.

16. Yasinovskiy Yu. Kompozytorska spadshchyna ottsia Mykhaila Verbytskoho v istorychnii retrospektii: mynule, suchasne, maibutnie. *Ukrainska muzyka*. 2015. #3. S. 44–55.

THE SEMANTIC AND STYLISTIC MELODIC FEATURES IN THE LITURGY FOR MIXED CHOIR BY MYKHAILO VERBYTSKYI

Moisiuk Vasyl – Honored Art Worker of Ukraine,
Associate Professor at the Department
of musical-practical and professional training
in Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk

The analysis of semantic and stylistic features of the melody of the Liturgy for mixed choir Es-dur by M. Verbytskyi according to the edition edited by M. Hobdych was carried out. This aspect of the work is considered through the prism of national song and European musical and rhetorical traditions. The author is convinced that the work of M. Verbytskyi is important for the development of Ukrainian musical culture in its various spheres, so it requires respectful attention and research of its various aspects. Among them, the connection of the artist's spiritual heritage with the European and national professional and folk traditions is one of the dominant ones.

It is concluded that the semantic and stylistic features of the melody of the Liturgy for Mixed Choir by M. Verbytskyi clearly testify to the synthesis of the national church-singing tradition prevailing in the work, which has its origins in folk songs, with the tradition of European musical rhetoric. Ukrainian song-edging and Galician elegia testify to the mental cordocentric-Sofia, chamber-lyrical and, at the same time, intimate-expressive understanding of the genre in the spirit of national early romantic music. The melody of the Liturgy at the formal level is characterized by melody, rounded lines, breadth of breath, the desire to color with melismatics etc., which at the figurative and conceptual level creates a special sense of national sound, even without quoting folklore material. Instead, established musical and rhetorical figures combine the semantics and stylistics of the work with the general plane of the European tradition.

Key words: Liturgy, M. Verbytskyi's spiritual creativity, Ukrainian church-singing tradition, semantics, melody, musical-rhetorical figures.

UDC 783.2

THE SEMANTIC AND STYLISTIC MELODIC FEATURES IN THE LITURGY FOR MIXED CHOIR BY MYKHAILO VERBYTSKYI

Moisiuk Vasyl – Honored Art Worker of Ukraine,
Associate Professor at the Department
of musical-practical and professional training
in Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk

The aim of the article is to identify the semantic and stylistic features of the melody in M. Verbytskyi's Liturgy for mixed choir, which involves the analysis of this musical expression means through the Ukrainian national song and European musical rhetorical traditions prisms.

Research methodology. The methodology of the study is based on the understanding that the semantic and stylistic features of the melody of the Liturgy for Mixed Choir by M. Verbytskyi clearly testify to the synthesis of the national church-singing tradition prevailing in the work, which has its origins in folk songs, with the tradition of European musical rhetoric. Ukrainian song-edging and Galician elegia testify to the mental cordocentric-sofia, chamber-lyrical and, at the same time, intimate-expressive understanding of the genre in the spirit of national early romantic music. The melody of the Liturgy at the formal level is characterized by melody, rounded lines, breadth of breath, the desire to color with melismatics, etc., which at the figurative and conceptual level creates a special sense of national sound, even without quoting folklore material. Instead, established musical and rhetorical figures combine the semantics and stylistics of the work with the general plane of the European tradition.

Novelty. The novelty of this study is based on the fact of penetration into the thesaurus of national-traditional work of European music's musical-rhetorical figures. This is the «Mannheim rocket»; antitheton, which echoes the concerts of the early Italian Baroque and is inherent in the tradition of Ukrainian spiritual concert from the M. Dyletskyi's time; exclamatio of textural-dynamic type; aposiopesis; interrogatio and others.

The practical significance. The research results can be used in future study in choral art, sacred music and, in particular, Liturgy genre, as well as in the regents training.

Key words: Liturgy, Mykhailo Verbytskyi's spiritual creativity, Ukrainian church-singing tradition, semantics, melody, musical-rhetorical figures.

Надійшла до редакції 18.01.2022 р.

УДК 78.072(477):050(73=161.2) «1960/1970»

**МУЗИЧНА КРИТИКА ОСИПА ЗАЛЕСЬКОГО НА СТОРІНКАХ ЧАСОПISY
«СВОБОДА» (1960-1970 pp.)****Білінська Ольга Андріївна** – аспірантка кафедри методики музичного виховання і диригування

Навчально-наукового інституту музичного мистецтва,

Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, м. Дрогобич

<http://orcid.org/0000-0002-1319-8808><https://doi.org/>

olhamuchko523@ukr.net

Розкрито тематичну палітру музично-критичних публікацій музикознавця і композитора Осипа Залеського. Проаналізовано дванадцять досі невідомих рецензій і відгуків музичного критика, надруковані у різні роки в часописі «Свобода» – періодичному виданні української громади в Америці, яке друкувалося від 1893 року. Дописи О. Залеського присвячені аналізу творчості відомих представників українського музичного мистецтва, нових книжкових видань, записів на платівках творів українських композиторів та фольклорних зразків.

Ключові слова: Осип Залеський, музикознавець, критик, рецензія, стаття, грамофонна платівка, музично-критична спадщина.

Постановка проблеми та актуальність теми. Мистецька спадщина представників української діаспори стала однією з пріоритетних дослідницьких ділянок у сучасному українському музикознавстві. У час, коли у суспільстві відбуваються зміни у різних життєвих сферах, посилюється інтерес до відродження мистецьких надбань, національних традицій, життя українців за межами материкової України, вельми актуальним є висвітлення маловідомих сторінок діяльності представників музичного мистецтва української діаспори.

Незважаючи на утиски, яких зазнала українська інтелігенція в часи репресій, чимало діячів музичного мистецтва зуміли продовжити свою творчу діяльність у чужоземному середовищі. Зокрема в США вони розгорнули мережу культурно-освітніх і наукових інституцій: Р. Савицький заснував Український музичний інститут (УМІ) з численними філіями у різних штатах; формувалися молодіжні організації і товариства, при яких функціонували хори; розпочинали творче життя новостворені ансамблі та хори («Думка», «Бурлаки», «Молода Думка» та ін.); зародилося та поширилося й друковане українське слово. Створено низку часописів («Свобода», «Голос Америки», «Новий шлях», «Український голос», «Гомін України» та ін.) і журналів («Овид», «Вісті. Herald. Міннеаполіс», «Веселка»), які користувалися великою популярністю серед емігрантів. Усі ці ланки культурно-освітнього простору були близькими і знайомими О. Залеському. У кожному сфері він вклав свою лепту: заснував філію УМІ в Баффало з класами скрипки, фортепіано, теоретичних предметів; підтримував і розвивав молодіжні організації та установи, при яких згуртував молодь у хоровому співі («Новий сокіл», «Пластприят», клуб «Наша хата», «Національний дім»). Та найбільш плідно О. Залеський працював у публіцистичній галузі, щорічно пишучи і публікуючи десятки статей наукового, музикознавчого, публіцистичного, музично-критичного, просвітницького та освітнього характеру, творчих портретів у діаспорній періодиці, більшість з яких залишаються невідомими.

Останні дослідження і публікації. Вивченням музикознавчого доробку О. Залеського займалися Г. Карась [4], Д. Воробкало, українські діячі в еміграції О. Костюк, А. Житкевич [2]. Із досліджень Г. Карась довідуємося, що: «...його (О. Залеського – О. Б.) перу належить більше сотні статей... Щодо тривалості (майже 70 років!) його шлях в музичній публіцистиці є своєрідним рекордом» [4; 33]. Ці твердження цілком правдиві, оскільки від 1912 і до останніх років життя (1982 р.) О. Залеський працював на цій ниві з цілковитою віддачею.

Мета статті полягає в опрацюванні й аналізі музично-критичної спадщини О. Залеського (рецензії, відгуки), які є джерелом розкриття музичного, видавничого, виконавського, освітнього життя українців у діаспорі (Сполучені Штати Америки) середини ХХ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Становлення О. Залеського як музикознавця і публіциста відбулося на початку ХХ ст. у час навчання у Львівському університеті на кафедрі музикології в А. Хибінського. Вихованець мюнхенської школи зумів виплекати сузір'я високопрофесійних музикознавців і науковців європейського рівня (М. Антонович, З. Лісса, С. Туркевич-Лукианович, Б. Кудрик) серед яких і О. Залеський [1; 8]. Цей вид діяльності настільки захопив О. Залеського, що він почав дописувати у часописі «Діло», а згодом у журнали «Ілюстрована Україна», «Музика», «Музика мас», «Руслан». Даний період у житті музикознавця сприяв відточенню майстерності написання публіцистичних, наукових, музично-критичних статей. О. Залеський публікувався під псевдонімами Осип Жалоба, Дядько Лісовик, а також під криптонімами Ос. За., О. З. [4; 33].

Покликаючись на А. Житкевича, «У своїх рецензіях Осип Залеський завжди підтримував духом відомих українських мистців» [2], але при цьому він був чесним рецензентом, провідником у світі музики, вказуючи як на вагомість праць, так і на недоліки, які, на думку критика, варто удосконалити чи поправити.

Серед низки рецензій вагоме місце посідають відгуки О. Залеського на музично-педагогічні праці. Одною з таких є реакція критика на працю «Історія української музики» М. Грінченка, яка вийшла другим тиражем у Нью-Йорку при Українському музичному інституті в 1961 р. У статті автор розповідає про тяжку долю, що спіткала книгу: «Появився цей підручник друком в Києві в 1922 році та життя його було дуже коротке, бо написаний в чисто українському дусі, без зайвих «коліноприклоненій старшому братові», не міг довго поіснувати, щоб не ширити правди про українську культуру» [16; 4]. Тож невдовзі більшовики зняли з продажу книгу, а самого автора відправили у заслання. Про посібник О. Залеський відгукувався позитивно, відзначив добре опрацьовані розділи про народну музику й історичне минуле української музики, що на той час були мало досліджуваними. Автор допису наголосив, що ця праця має велике значення для українців і може послужити у нагоді не тільки фахівцям і студентам музичного мистецтва, а й тим, хто цікавиться українською культурою.

Досить критично О. Залеський розглянув книжку «Микола Віталійович Лисенко. Життя і творчість» Л. Архимович і М. Гордійчука («Мистецтво», Київ, 1963). Позитивною стороною автор статті вважав детальний огляд життєвого шляху, творчого доробку і громадської праці М. Лисенка, яку висвітлено у виданні з ілюстраціями, цитатами композитора та нотними зразками. Однак, значним недоліком і невдоволенням рецензента стала проросійська спрямованість, яка прослідковувалася у виданні. О. Залеський вказав на деякі фрагменти: «Кантата «Б'ють пороги» своїм богатирським розмахом... цілком відповідає аналогічним моментам у російській класичній музиці» (С. 115); «Засоби музичної виразності тут в («Тарасі Бульбі») виходять з традиції російської клясичної школи» (С. 54); «Так спирався на кращі твори братньої російської музичної культури... (С. 160)» [10; 3]. Підсумувавши прочитане, у критика складалося враження, що М. Лисенко у своїй творчості спирався тільки на російську культуру і не знав світову, опускаючи навіть той факт, що від 1867 р. він навчався у Лейпцігській консерваторії і мав прямий зв'язок з європейським мистецтвом і педагогами. У цій статті О. Залеський розгорнув болючу тему для українських митців, які вимушено, а часами і добровільно, використовували проросійські «пасажі», щоб задовольнити тогочасну владу і опублікувати свої праці.

О. Залеський написав також схвальну рецензію на книжку «Видатний співак Олександр Мишуга» в опрацьованні І. Деркача, що побачила світ 1964 р. у Львові, зазначивши, що «матеріяли в цій книжці зібрані дуже дбайливо» [5; 3]. У ній розміщені спогади учнів О. Мишуги (М. Микиші, С. Мурович, М. Гребінецької та ін.) і мемуари видатних митців (С. Людкевича, О. Грицає, М. Рильського, Й. Райса). І. Деркач ґрунтовно описав життєвий і мистецький шлях вокаліста, доповнивши свої розповіді тематичними і цікавими ілюстраціями, а також увіковічнив і підніс до мистецьких висот О. Мишугу, оскільки його високопрофесійну виконавську діяльність порівнювали з творчістю визначних майстрів вокальної справи Е. Казуро, М. Батістіні, С. Крушельницької і М. Менцінського. Автор рецензії наголосив, що видатний співак увійшов в історію ще й як благодійник, що жертвував значну частину своїх коштів на розвиток українського мистецтва: «Мистців-співаків видала наша нація багато, але мистця жертводавця, лишень одного – О. Мишугу» [5; 3].

Цікавою є рецензія на книжку В. Трембіцького «Український гімн та інші патріотичні пісні» (1973 р.). О. Залеський акцентував, що це перша на той час праця, в якій зібрано історію гімну на різних етапах його творення. Розпочав В. Трембіцький з доби Київської Русі, в якій роль гімну виконували кондаки, тропарі, псалми. У «добу лихоліття» у гімнах використовували кліше «за церкву, за народ», а в козацько-лицарський період гімном слугувала маршова пісня з військовим підтекстом. Також автор згадав пісні (Ю. Добриловський «Дай же Боже добрий час», І. Гушалевиц «Мир вам, браття»), які тривалий час виконували роль гімну аж до постання сучасного – «Ще не вмерла Україна». У книжці продемонстровані нотні зразки деяких урочистих пісень, серед яких і гімн українців американської діаспори «Далека ти, а близька нам, кохана вітчизно» (сл. В. Шурата, муз. С. Людкевича), а також слова до 57 державних гімнів європейських народів [17; 4]. О. Залеський схвально відгукнувся про добротне впорядкування видання та зазначив, що воно містить цінну інформацію для українського народу, що засвідчує нашу ідентичність і прагнення до свободи.

У музикознавчому доробку О. Залеського є декілька рецензій до нотних збірок М. Федоріва, О. Омельського, Р. Бучацької-Бровар. У часописі «Свобода» в 1965 р. автор подав рецензію на збірку «Українські пісні на жіночі хори» в опрацьованні М. Федоріва, розділену на 4 зошити (частини) та містить 104 пісні для триголосого жіночого хорового складу [19; 4]. У збірках є композиції а cappella та твори з фортепіанним супроводом. Деякі п'єси написані М. Федорівим, але більшість із них є хоровими обробками. Про значущість цієї праці О. Залеський писав: «Ця збірка пісень подасть велику поміч диригентам, бо пісень для жіночих хорів у нашій музичній літературі не багато» [19; 4]. У «Свободі»

музичний критик також оприлюднив рецензію на збірку «Українські популярні мелодії для фортепіано» Олександра Омельського, в якій вміщено 28 аранжувань для початкуючих піаністів з аплікатурою і тематичними ілюстраціями. Вступне слово написав А. Шуль українською та англійською мовами. О. Залеський звернув увагу на деякі помилки: «при пісні «Ой під вишнею» поданий автор Гулак-Артемівський, хоча це народна пісня, znana з «Наталки Полтавки» І. Котляревського» [18; 7]. Статті-рецензії Залеського хоч і лаконічні, проте, дають уявлення про зміст нотних збірок.

У дитячому журналі «Веселка», при якому О. Залеський був музичним консультантом, у рубриці «Що читати?» він подав дві рецензії на збірки Р. Бучацької-Бровар. «Наша пісня» – це зібрання українських пісень в перекладі для вокалістів, піаністів і гітаристів. Серед творів є гімни «Ще не вмерла Україна», «Боже великий, єдиний» та «Заповіт». Окрім музичних творів авторка розмістила у збірці коротенькі відомості про Україну [11; 14]. Наступні дві збірки Р. Бучацької-Бровар О. Залеський подав без назв, згадуючи лише що кожна містить по 42 сторінки (припускаю, що мова йде про однойменні збірочки «Наша пісня» (1973 р.), опубліковані у двох частинах). Репертуар насичений духовною, патріотичною і народною музикою та пристосований для фортепіано, гітари, бандури і голосу. Загалом це була схвальна рецензія, в якій автор писав: «Це вартісне видання стане у пригоді в дитячих садках та молодечих організаціях, бо з них вчитимуться діти не лише пісень, але й української мови та побачать цікаві ілюстрації. Обидва зошити видані дуже дбайливо, ноти і друк виразні, легкі для читання» [12; 14].

Не менш цікавими є рецензії О. Залеського на історичні книжки, як-от «Гей там на горі Січ іде...», яку написав П. Трильовський про започатковане в 1900 р. його батьком Кирилом Трильовським товариство «Січ». У книжці автор розкриває історичну і національну вагомість товариств «Січ» і «Сокіл», які згуртовували молодь, виховували в ній патріотичний дух та сіяли зерно любові до рідного краю. На сторінках ґрунтовної праці трапляються спогади учасників і прихильників цього руху, а доповнюють їх унікальні світлини та пісні січовиків із нотними зразками. Підсумовуючи О. Залеський зазначає: «Цю книжку варто перечитати нашій молоді, щоб вона пізнала, якими шляхами і з якими перешкодами творилася «Нова Січ» на західно-українських землях» [8; 4]. Важливою для О. Залеського стала рецензія на п'ятий том матеріалів про УГА Лева Шанковського [9; 4], адже музикознавець був четарем Української Галицької Армії і неодноразово писав свої спогади про ці події у часописі «Свобода». Щодо цього видання О. Залеський висловив таке побажання: «Її повинні перестудіювати й наші молоді дослідники минулого, бо з поданих там фактів можна навчитися, як оминати похибок і діяти в майбутньому, коли прийдеться знову стати зі зброєю в руках» [9; 4]. Цими статтями автор намагався привернути увагу українських емігрантів до друкованої книжки, й заохочував черпати з них досвід наших дідів і прадідів, щоб історія, яку вони творили не була даремною, а послужила новим поколінням прикладом великого патріотизму і відданості рідному краю.

Любов і зацікавлення до української музики спонукала О. Залеського стежити за появою нових грамофонних платівок із записами творів українських композиторів та відтворенням співу чи гри українських музикантів. Тоді ж і виринули перші дописи з відгуками на платівки, якими автор намагався привернути увагу поціновувачів української музики і в такий спосіб пропагував їх, одночасно інформуючи про появу музичних новинок. О. Залеський подав відгук на платівки із записом Святої Літургії, який здійснено у віденській церкві Св. Варвари. Богослужіння очолив о. В. Гавліч із о. Д. Ковалюком та о. І. Дашковським у супроводі хору під орудою композитора і диригента А. Гнатишина. Сам же А. Гнатишин написав духовну музику для Божественної Літургії, але окремі частини були взяті з Літургій інших авторів. З цього огляду О. Залеський зробив зауваження видавництву, яке не подало програми з іменами композиторів, твори яких виконувалися під час запису. Про якість зробленої роботи автор написав: «Хор звучить добре, інтонація чиста, дикція назагал чітка, не чути піддавання тону диригентом, що у деяких хорах є звичкою і перериває у слухачів музичну думку цілості» [20; 4], а також відзначив добру справу видавництва, яке популяризувало український церковний спів та дало змогу людям, які не мають можливості бути у церкві, слухати Святу Літургію у записі.

Рецензував О. Залеський платівку з інструментальними творами М. Лисенка, які в той час були малознаними серед музикантів. До довгограючої платівки увійшли скрипкові композиції («Елегійне капричіо», «Хвилина розпуки», «Елегія», «Друга українська рапсодія», «Фантазія» та ін.) і фортепіанні твори (три ескізи «Без тебе Олесю», «Інтермеццо», «Токата» з української сюїти). Виконавцями-інструменталістами були викладачі Чикагської консерваторії Франсуа Д'Альберт (скрипка) і Катерина Заврер Смит (фортепіано). Записом займалось видавництво «Ікар» із Чикаго. Критик відзначив майстерність виконавців та закликав придбати платівки, щоб ознайомитись з інструментальними композиціями «батька української музики» [3; 2].

Статті «Грамофонна платівка Й. Гошуляка» [21] і «Волошки» – грамофонна платівка» [7] написані О. Залеським з великим пієтетом до співочої майстерності Йосипа Гошуляка та Оксани Бринь. У виконанні

Й. Гошуляка були записані вокальні твори В. Барвінського, К. Стеценка, М. Гайворонського, Я. Степового, М. Лисенка при фортепіанному акомпанементі Л. Баркіна. До платівки увійшов друкований альбом, в якому подано фотопортрети композиторів і виконавців із коротенькими біографіями та текст до всіх записаних пісень. Про високу майстерність Й. Гошуляка рецензент писав: «Виконання пісень під оглядом вокальним та інтерпретаційним бездоганне» [21; 3]. У наступному дописі Залеський відзначив вокальний талант О. Бринь, яка вела активну концертну та педагогічну діяльність. У її виконанні до платівки увійшли солоспіви Б. Антоновича, Н. Панченко, В. Грудина, А. Кос-Анатольського, І. Соневицького, А. Гнатишина, І. Білогруда, В. Верменича, Г. Китастого та ін., при фортепіанному супроводі Ріхарда Згодави. Про непересічні виконавські задатки О. Бринь автор статті написав промовисто: вона «володіє не лиш широким діапазоном голосу, але й уміє ним орудувати в усіх відтінках динаміки та музичного вислову» [7; 4].

Співзвучну рецензію вивів О. Залеський на серію українських солоспівів українських композиторів (В. Барвінського, З. Лиська, Б. Лятошинського, Я. Лопатинського та ін.) у виконанні І. Синенької-Іваницької з фортепіанним супроводом досвідчених піаністів П. Кев, Г. Коваль, Й. Кар-Бертолі. Про вправність вокалістки критик акцентував: «Голос співачки звучить свіжо, чисто, блистять високими тонами, а виконання пісень бездоганне, словом, слухати цю платівку це мистецька насолода» [15; 4].

«На грамофонній біржі появляються час до часу й українські платівки, але, на жаль, мало з них має справжню мистецьку вартість чи то з вини самих виконавців, чи фірм, які награвать ті платівки. Тому з приємністю треба відзначувати появу нових платівок, які на це заслуговують» [13; 5] – писав О. Залеський про вихід на музичний ринок платівки з оперними аріями і українськими піснями, наспіваними Ією та Любою Мацюками. Супроводжував мелодійний спів бразилійський оркестр із Сан Пауло, диригував Г. Каша. Автор допису назвав платівку «вартісною» та особливо зауважив мистецький талант обох виконавців.

В одній із статей музичний критик відзначив чудову ідею запису пісень для дітей на платівці «Вію, вію, вінець» [6; 3]. В. Гентиш скомпонував музичний супровід до творів, який награв камерний ансамбль «Амор», а вокальні партії виконали Олена Зам'ята та Ігор Раковський. Запис платівки відбувся у студії «Муза», що в Нью-Йорку [6, 3]. Як зазначав О. Залеський, така праця музикантів є особливо вагомою, бо дітки в еміграції, сидячи вдома, матимуть змогу слухати українських пісень та в такий спосіб вдосконалювати рідну мову.

І ще одна рецензія О. Залеського на платівку «Молода Думка» вийшла на сторінках часопису «Свобода». За участі 113 юних хористів (хлопчиків і дівчат) було виконано і записано 15 пісень під керівництвом диригента С. Комірного. За інструментальний супровід відповідали О. Куйбіда і О. Кузишин. У цьому дописі критик наголосив на проблему навчання співу, адже в діаспорі батьки не приділяють цьому значної уваги через брак часу і постійну зайнятість. Тому і якість записаного співу бажала бути кращою, зокрема у композиціях бракує виразної динаміки, яка надає творам яскравості та свідчить про розуміння виконавцями змісту твору. О. Залеський також підкреслив: «Треба мати на увазі, що дитячий хор є також школою хорового співу, і коли діти не навчаться співати, не буде згодом і старших хористів» [14; 4]. Попри всі виконавські нюанси критик вказав на те, що ця платівка стане у нагоді вихователям дитячих садочків та шкіл.

Висновки. Різновекторні рецензії і відгуки О. Залеського розкривають завісу музичного і, загалом, культурного життя українського народу як на теренах України, так і в діаспорі. Його праці засвідчують велику зацікавленість подіями, що відбувалися у царині музичного життя. Він ретельно аналізував напрацювання своїх колег і писав конструктивні відгуки, в яких розкривав тематику книжок, подавав свою думку щодо викладу матеріалу, вказуючи на актуальність видань, їхнє значення у науковому та освітньому середовищі, увиразнював успіхи чи недоліки. О. Залеський із великим інтересом шукав награну українську музику на грамофонних платівках, а з їх появою не оминав можливості написати свій відгук і враження від почутого. Паралельно автор відгуків і статей розвивав думки стосовно проблем цензури в Україні, що «зв'язували руки» авторам книжок, не даючи змоги писати вільно і в такий спосіб засвідчувати культурні надбання й унікальність українського народу. Великий шанувальник рідного музичного мистецтва О. Залеський презентував музичну культуру українського народу у світі і доводив, що наша земля виховала талановитих, працьовитих, творчих і патріотичних музикантів (композиторів, музикознавців, виконавців, педагогів).

Музично-критична діяльність О. Залеського впливала на художньо-творчий процес у діаспорі та була одним із найважливіших факторів збереження української ідентичності та розвитку музичної культури, вдосконалення естетичного виховання у чужоземному і чужомовному середовищі.

Список використаної літератури

1. Граб У. Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912-1941). Львів: Вид-во Україн. Католицьк. ун-ту, 2009. 178 с.

2. Житкевич А. Дорогами життя Осипа Залеського. URL: <http://meest-online.com/culture/dorohamy-zhyttya-osypa-zaleskoho>
3. Залеський О. Інструментальні твори Миколи Лисенка на платівці. *Свобода*. 1964. Ч. 1. 2 січ. С. 2.
4. Карась Г. В. Музикознавча спадщина Осипа Залеського. *Мистецтвознавчі зап.*, 2014. Вип. 25. С. 29-39.
5. О. З. Видатний співак Олександр Мишуга. *Свобода*. 1964. Ч. 244. 31 грудня. С. 3.
6. О. З. Вію, вію, вію вінець... *Свобода*. 1973. Ч. 5. 10 січ. С. 3.
7. О. З. «Волошки» – нова грамофонна платівка. *Свобода*. 1972. Ч. 133. 18 лип. С. 4.
8. О. З. «Гей там на горі Січ іде...». *Свобода*. 1966. Ч. 110. 16 черв.. С. 4.
9. О. З. З військової літератури. *Свобода*. 1976. Ч. 30. 18 лют. С. 4.
10. О.З. Книжка про М. Лисенка. *Свобода*. 1964. Ч. 142. 1 серп. С. 3.
11. О. З. Музична збірка – «Наша пісня». *Веселка*. 1970. Ч. 4. Квіт. С. 14.
12. О. З. Музичні видання для молоді. *Веселка*. 1976. Ч. 1. Січ. С. 14.
13. О. З. Нова грамофонна платівка. *Свобода*. 1972. Ч. 56. 24 берез. С. 5.
14. О. З. Нова грамофонна платівка «Співайте разом з нами». *Свобода*. 1976. Ч. 168. 10 верес. С. 4.
15. О. З. Нові грамофонні платівки. *Свобода*. 1975. Ч. 47. 11 берез. С. 4.
16. О. З. Нові книжки. *Свобода*. 1961. Ч. 87. 11 трав. С. 4.
17. О. З. Нові книжки. *Свобода*. 1974. Ч. 64. 4 квіт. С. 4.
18. О. З. Нове музичне видання. *Свобода*. 1973. Ч. 84. 8 трав. С. 7.
19. О. З. Нові нотні видання. *Свобода*. 1965. Ч. 27. 10 лют. С. 4.
20. О. З. Свята Літургія на грамофонних платівках. *Свобода*. 1961. Ч. 27. 10 лют. С. 4.
21. Ос. За. Грамофонна платівка Й. Гошуляка. *Свобода*. 1968. Ч. 231. 13 груд. С. 3.

References

1. Hrab U. Muzykolohiia yak universytetska dystsyplina: Lvivska muzykolohichna shkola Adolfa Khybinskoho (1912-1941). Lviv : Vyd-vo Ukrainkoho Katolytskoho Universytetu, 2009. 178 s.
2. Zhytkevych A. Dorohamy zhyttia Osypa Zaleskoho. URL: <http://meest-online.com/culture/dorohamy-zhyttya-osypa-zaleskoho>
3. Zaleskyi O. Instrumentalni tvory Mykoly Lysenka na plativtsi. *Svoboda*. 1964. Ch. 1. 2 sichnia. S. 2.
4. Karas H. V. Muzykoznavcha spadshchyna Osypa Zaleskoho. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 2014. Vyp. 25. S. 29-39.
5. O. Z. Vydadni spivak Oleksandr Myshuha. *Svoboda*. 1964. Ch. 244. 31 hrudnia. S. 3.
6. O. Z. Viiu, viiu, viiu vinets... *Svoboda*. 1973. Ch. 5. 10 sichnia. S. 3.
7. O. Z. «Voloshky» – nova hramofonna plativka. *Svoboda*. 1972. Ch. 133. 18 lypnia. S. 4.
8. O. Z. «Hei tam na hori Sich ide...». *Svoboda*. 1966. Ch. 110. 16 chervnia. S. 4.
9. O. Z. Z viiskovoi literatury. *Svoboda*. 1976. Ch. 30. 18 liutoho. S. 4.
10. O.Z. Knyzhka pro M. Lysenka. *Svoboda*. 1964. Ch. 142. 1 serpnia. S. 3.
11. O. Z. Muzychna zbirka – «Nasha pisnia». *Veselka*. 1970. Ch. 4. Kviten. S. 14.
12. O. Z. Muzychni vydannia dla molodi. *Veselka*. 1976. Ch. 1. Sichen. S. 14.
13. O. Z. Nova hramofonna plativka. *Svoboda*. 1972. Ch. 56. 24 bereznia. S. 5.
14. O. Z. Nova hramofonna plativka «Spivaite razom z namy». *Svoboda*. 1976. Ch. 168. 10 veresnia. S. 4.
15. O. Z. Novi hramofonni plativky. *Svoboda*. 1975. Ch. 47. 11 bereznia. S. 4.
16. O. Z. Novi knyzhky. *Svoboda*. 1961. Ch. 87. 11 travnia. S. 4.
17. O. Z. Novi knyzhky. *Svoboda*. 1974. Ch. 64. 4 kvitnia. S. 4.
18. O. Z. Nove muzychne vydannia. *Svoboda*. 1973. Ch. 84. 8 travnia. S. 7.
19. O. Z. Novi notni vydannia. *Svoboda*. 1965. Ch. 27. 10 liutoho. S. 4.
20. O. Z. Sviata Liturhiia na hramofonnykh plativkakh. *Svoboda*. 1961. Ch. 27. 10 liutoho. S. 4.
21. Os. Za. Hramofonna plativka Y. Hoshuliaka. *Svoboda*. 1968. Ch. 231. 13 hrudnia. S. 3.

OSYP ZALESKY'S MUSICAL CRITICISM ON THE PAGES OF «SVOBODA» MAGAZINE (1960-1970)

Bilinska Olga – graduate student of the Department of Methods of Music Education and Conducting Educational and Scientific Institute of Musical Arts
Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Drohobych

The article reveals a palette of music-critical publications of musicologist and composer Osyp Zaleski. We have analysed twelve unknown reviews of the music critic, which were published in different years in the magazine «Svoboda» - a periodical of the Ukrainian community in America, which has been published since 1893. O. Zaleski's letters are devoted to the analysis of the works of famous representatives of Ukrainian musical art, new book editions, recordings of works by Ukrainian composers and folklore samples.

Key words: Osyp Zalesky, musicologist, critic, review, article, gramophone record, music-critical heritage.

UDC 78.072(477):050(73=161.2) «1960/1970»

OSYP ZALESKY'S MUSICAL CRITICISM ON THE PAGES OF «SVOBODA»
MAGAZINE (1960-1970)

Bilinska Olga – graduate student of the Department of Methods of Music Education and Conducting Educational and Scientific Institute of Musical Arts Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Drohobych

The aim of the work is to study and analyze the musical-critical heritage of Osyp Zalesky (reviews), which are a source of music, publishing, performing, educational life of the Ukrainians in the diaspora (United States) in the middle of the twentieth century.

The research methodology is based on the chronological and research methods, such as: the collection and processing of sources related to the music-critical work of O. Zalesky; methods of generalization and systematization of critical materials are also used, which will make it possible to evaluate O. Zalesky musicological achievements.

The results of the research. The article examines Osyp Zalesky's works, which were published in the magazine «Svoboda» in the period 1960-1970. O. Zalesky's multi-vector interest and direct participation in the events that took place in the musical environment of the diaspora and Ukraine were reflected and echoed in his music-critical publications. The reviewer tried to make personal impression by referring to new book editions, including music collections, recorded gramophone records, in order to stimulate artists to improve and increase their work, as well as motivate beginner scholars and musicians to promote Ukrainian music in the world.

The scientific novelty of the study is to reveal the content of the little-known music-critical achievements (reviews) of a musicologist and composer Osyp Zalesky, published in periodicals.

Practical value. The revival and analysis of O. Zalesky's musical-critical heritage, who was an active figure in the Ukrainian diaspora, makes a huge step in revealing the creative life of musicians, composers and performers who, under various circumstances, created and worked in exile.

Key words: Osyp Zalesky, music criticism, review, music-critical work, diaspora, music art.

Надійшла до редакції 17.01.2022 р.

УДК 477.8.29

СУЧАСНА КОНЦЕРТНА ПРАКТИКА ЯК ЕЛЕМЕНТ СУСПІЛЬНИХ ЗМІН

Виткалов Сергій – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства
<https://orcid.org/0000-0001-5345-1364>
https://doi.org/sergiy_vsv@ukr.net

Виявляється потенціал сучасного музичного мистецтва, представленого різними групами виконавців, концертуючих у регіонах на тлі політичної і військової напруги. Аналізується їх організаційно-культурна й художня діяльність та доводиться думка про те, що сучасна між культурна комунікація стимулювала появу нового типу митців, в основі творчості якого лежить високий інтелект, постійний художній пошук, спрямований як на використання етноскладової інших країн, так і розширення потенційних можливостей власного музичного інструменту через застосування pop-violin, що дозволяє їм у власній творчості сполучати різні стилі – джаз, фолк, класику, сучасні ритми, ігноруючи традиційні рамки жанру.

Ключові слова: сучасна концертна практика, «Пікардійська терція», С. Кондратів, мистецтво, регіон.

Актуальність проблеми. Розпад радянської політичної системи згорнув і її неодмінний атрибут – програму культурного обслуговування населення, запровадивши, натомість, нову культурно-мистецьку доктрину з бізнесовими елементами, яка, хоча й також має чимало вад, однак її перевагою є потужна мотиваційна складова та конкуренція, притаманна новій економічній формації, що стимулює в своїй основі постійне удосконалення не лише форм презентації відповідного культурного продукту, але й його змісту, тобто спрямована на само удосконалення її носія, зокрема й технічного оснащення його виступів. Саме це й перетворило гастрольну діяльність, обмежуючи наш розгляд питання західно-поліським етнорегіоном (хоча ці концертні турне відбуваються, як правило, всією Україною) у достатньо привабливий організаційно-культурний феномен, що постійно стимулює митця до пошуку нових форм його позиціонування у просторі сьогодення. Тоді як глядач, збагачений інформаційним досвідом регіональної афіші та власного сприйняття різноманітних її художніх програм, має можливість значно ефективніше поглиблювати свій духовний багаж якісною музикою.

Мистецтво, інакше кажучи, з одного боку, набуває відповідних інтелектуальних ознак, і ця тенденція продовжує поглиблюватися, формуючи реципієнтів із високим художнім смаком та широкими духовними запитами. Хоча поряд із цим вектором його творчого вияву існує й не менш помітний пласт масової культури, спрямований на невибагливий культурний продукт і все те, що з цим пов'язано, маючи

при цьому також не менш потужне оснащення, ранжуючи таким чином не лише носіїв певної мистецької доктрини, але й її споживачів, тобто публіку [7; 502-505]. Адже кожен історичний період у суспільстві характеризується, як відомо, паралельним існуванням декількох форм мистецтва. Естетично вони майже ніколи не бувають рівноцінними, але необхідність у них існує завжди. Оскільки поряд з естетично розвиненою публікою завжди є та, естетичний розвиток якої з різних причин буде нижчим.

У той же час змінилися й засоби популяризації та презентації художньої творчості, акцентуючи увагу потенційного глядача/слухача на можливості попереднього ознайомлення з бажаним видом мистецтва через соціальні мережі, збираючи значно більшу аудиторію шанувальників і, таким чином, уже на попередній стадії його сприйняття здійснювати відбір художніх програм претендентів, виходячи з власного культурного досвіду чи художнього смаку. Це також стимулює й продюсерів приділяти вказаній складовій особливу увагу, оскільки відтепер успіх виконавця залежить і від попереднього ознайомлення реципієнта з усіма аспектами художньої програми. Відтак і в цьому сегменті популяризації чи просування конкретного художнього образу у суспільну свідомість, визначальним став певний набір технологічних прийомів, які б робили (чи продовжують це здійснювати і надалі) пропонований продукт популярним, тобто здатним забезпечити успіх митцю. Це розширило потенційні можливості й продюсера чи організатора гастрольної діяльності, стимулювало формування відповідної «групи технічного забезпечення» творчості, провідною метою діяльності якої стало використання найсучасніших засобів впливу на реальну та, з не меншою мірою актуалізації, й потенційну аудиторію. І в цьому плані організація сучасної гастрольної діяльності дає добрий приклад широкого використання синтезу засобів впливу на аудиторію, синергетика якої дозволяє перетворити будь-який виступ на яскраве шоу. Це, у свою чергу, стимулює й створення відповідної «інфраструктури» в регіонах для забезпечення майбутніх виступів, її здатність задовольнити зокрема й організаційно-технічні можливості чи потреби виконавців. Тому у цьому процесі відбувається також швидка диференціація художніх засобів, спрямованих на класичне (в розумінні змісту та форм презентації) мистецтво, що не вимагає суттєвих організаційно-технічних ноу-хау, і не менш яскравий вид іншого вектору сучасного мистецтва, так званої серйозної музики, за всіма її параметрами здатної бути також віднесеною до сучасної класики, організаційно-культурний антураж якої вимагає відповідного технічного оснащення та забезпечення.

Тож *що саме і яким чином* просувається у суспільну свідомість типового за багатьма економічними і соціокультурними характеристиками регіону, яким є Західне Полісся, й складає основний зміст цієї розвідки, *метою якої* є виявлення культурного потенціалу митців, що постійно гастролують на Рівненщині, як і Волині, помітно впливаючи на духовний рівень місцевої публіки та розширюючи обрії її сприйняття сучасного мистецтва.

Огляд останніх публікацій. Окреслена проблема має достатньо строкату історіографічну базу, в якій відтворено як сутність сучасного музичного мистецтва [1], так і специфіку його сприйняття [7], [8]. Сюди додамо й наукову розвідку, автори [3] якої намагаються виявити культурне єство сучасної академічної пісні та її характерні особливості в контексті сучасного функціонування основних жанрових різновидів. Серед інших інформаційних матеріалів – джерельна база пошуку, представлена концертним репертуаром та інтерв'ю автора з учасниками цих імпрез [4]. Утім, роль художнього впливу на людину, зокрема різних форм музичної творчості у процесі дії сучасних трансформаційних тенденцій на регіональному рівні виявлена ще недостатньо, що і зумовило подальшу її розробку.

Виклад основного матеріалу дослідження. Незважаючи на складну епідеміологічну ситуацію та політичну напругу, градус якої у січні-лютому 2022 року піднявся до критичної межі, що створило помітний психологічний та фінансовий дисбаланс у нашому житті, для мешканців й гостей міста цей час виявився насиченим на яскраві мистецькі події, атмосфера яких стала певним адаптивним фактором у знятті цієї напруги.

Якщо учасники міжнародного фестивалю «Органний собор-2022», концертні заходи якого заповнили січневий звуковий простір міста, засвідчивши «строгість стилю», базованого на статичності органного виконання, самозаглиблення у власний духовний світ, стимульований музикою храму, найкраще репрезентованою творчістю Й.С. Баха і його послідовників наступних століть, підтвердивши адаптованість вітчизняних митців до світової організаційно-культурної системи, то оригінальна концертна програма «Містика ХХ століття», виявлена крізь призму творчості Д. Шостаковича та А. Шнітке в органній їх інтерпретації на концертних заходах цього ж фестивалю, також підтвердила суголосність творчих шукань названих вище геніїв не менш буремного століття сучасним рефлексіям [2;]. З іншого боку, якщо виконавці-учасники «Органного собору» продемонстрували й відповідну систему культурних координат, у якій функціонує нинішнє професіональне мистецтво, базоване на сакральній класиці, розмаїття її кореляцій з вокалом, камерним оркестром, скрипковою інтерпретацією, то «плотневий простір міста» знаходився в полоні переважно вокальної музики «Пікардійської терції»,

звучання популярних композицій якої, специфічність організації концертного простору у спілкуванні з публікою і навіть розміщення виконавців на сцені та їх зовнішність, формувала відповідну інтелектуальну атмосферу камерності сприйняття, акцентувала увагу на рафінованості художнього вислову й значну естетизацію творчого середовища.

Тоді як скрипковий віртуоз С. Кондратів (під впливом виступу якого знаходилася інша частина публіки останньої третини лютого), для якого фактично не існує технічних меж у володінні інструментом, навпаки стимулював до певної мобілізації духу, адже його запальні власні композиції, створені на грані містики та глибокого філософського змісту, як і не менш оригінальна творчість, якою надихався автор, відвідуючи екзотичні країни, матеріал про які розміщений у соціальних мережах, змусили відвідувачів зосередитися на вічних проблемах буття.

Тож спробуємо виявити культурні домінанти концертних програм названих вище виконавців у цій оригінальній культурній локації упродовж достатньо обмеженого відтинку часу.

Отже, колишній вокальний квартет випускників-хормейстерів Львівського музичного училища, пройшовши 30-річний період творчого пошуку (1992), здобув світове визнання і позиціонується сьогодні в світі як яскрава вокальна структура, «музична легенда України», творчий склад якої, постійно змінюючись, намагається зберегти оригінальний колектив різноаспектного вияву, спрямований на виконання не лише світової класики, але й регіональної етномузики, світових акапельних хітів, експонованих під творчий потенціал цієї групи.

Постійно експериментуючи над репертуаром, формами подання тексту, добором голосів для його презентації, група перетворилася на вокальну формацію, здатну виконувати музичний репертуар будь-якої складності. Та й активний доробок колективу сьогодні нараховує понад 300 композицій, виконуваних 12 мовами світу, торкаючись при цьому як класичної спадщини, так і сучасної світової композиторської практики, а також транскрипцій народно-інструментальної музики, власні музичні композиції («Берег ріки», «Кантрі», «Пустельник», «Сад ангельських пісень», «Старенький трамвай» тощо). У їхньому порт-фоліо 8 різнопланових компакт-дисків.

«Пікардійська терція» відома концертними програмами на всіх континентах і багатьох країнах: Польща, Канада, Іспанія, Німеччина, США, Італія, Франція. До знакових подій віднесемо її участь у Міжнародному фестивалі акапельного співу «Vokal Total», у якому за час його функціонування лише один художній колектив зі Східної Європи двічі (Мюнхен, 2000-2001) був удостоєний такої честі. Помітними стали й презентації її вокального доробку для членів Європейської комісії в Королівському палаці Брюсселя (2006) та Посольства України у Франції (Париж, 2021) тощо.

Колектив демонстрував унікальні можливості людського голосу, виконуючи гімн України й під час відкриття футбольних матчів Ліги чемпіонів між командами «Динамо» (Київ) та «Арсенал» (Лондон, 1998); футбольного сезону у Львові (2007-2008), матчах вищої ліги між командами «Карпати» та «Кривбас» (2007); між Національними збірними України та Італії в рамках відбіркового циклу до чемпіонату Європи 2008 р. (2007), а також Національними збірними України та Білорусі в рамках аналогічного циклу до чемпіонату Світу 2010 р. (2008).

Інакше кажучи, ця вокальна формація є однією з не багатьох мистецьких структур, що активно презентує Україну у просторі сучасної культури, використовуючи у концертній практиці лише акапельний спів. Та й світовий музичний простір, постійно змінюючись, намагається концентрувати художні колективи за багатьма специфічними ознаками. Тому достатньо відомі художні формації країн, відзначені високим державним реноме, часто не попадають до світового рейтингу або не помічаються на престижних спеціалізованих конкурсах, де в основі критеріїв відбору лежить, перш за все, названий вище художній сегмент.

Нинішній її концертний тур об'єднав популярні композиції («Старенький трамвай», «Пустельник», «Берег ріки», «Шаляла»), твори на релігійну тематику, відомі колядки: «Бог Предвічний», «На святий вечір») та твори, що демонстрували етапи їхнього професійного зростання («Спитай», «Тиха ніч», «Жовті стрічки», «Туман яром»). При цьому концертна програма включала не лише виконання композицій, але й відповідний просвітницький елемент, утілений у розмові учасників із публікою, на підставі якого розширено уяву присутніх про колектив, етапи його становлення, роль мистецтва у просторі сьогодення.

Зовсім інший вимір спілкування з музикою запропонував Святослав Кондратів, який працює в жанрі рор-violin (популярна скрипка), що дозволяє автору широкий власний творчий експеримент: джаз, фолк, класику, сучасні ритми, одним словом, виявити нові можливості традиційного інструмента крізь призму споглядального досвіду природи екзотичних країн, помноженого на віртуозність виконання і глибoku культуру музиканта.

Випускник Львівської інструментальної школи віртуозів, який має десятки тисяч переглядів своїх програм у соціальних мережах, він вкотре продемонстрував публіці як універсальність (мультикультуралізм) творчості сучасного музиканта, втіленої не лише у професіональному виконанні композицій, що належать до кращих зразків світової культурної спадщини, але й власний творчий рівень, опуси якого випромінюють не тільки нинішні технічні досягнення виконавського мистецтва, але й глибоке їх культурне підґрунтя, що включає знання світового (регіонального) культурного досвіду і його носіїв, знакові сегменти-ключі (коди), у яких відтворено культурне ество країни, де вони створювалися (філософія, психологія, релігія і, як їх результат, – ментальність населення), що й допомагає йому компоувати опуси, в яких усе це відтворено за допомогою універсальної сигнітивної (знакової) системи – звуків.

Підтвердженням цьому є й факт активних відвідин музикантом упродовж декількох років понад 30 країн світу, достатньо контрастних за природнокліматичними вимірами: Африка, Китай, Марокко, Норвегія, Індія, Іспанія, Італія (Венеція, Барселона), узбережжя Балтики та Атлантичного океану... і саме за результатами цих поїздок ним підготовлені оригінальні композиції, що глибоко відтворюють їх культурну сутність («Fjord», «Дорога в дюнах»). Принаймні, філософія східних цивілізацій (навіть із розрахунку на пересічного слухача), роздуми про сучасний світ, сенс буття відчувається в них переконливо й майже реально. Та й остання програма «Метеора. Світ очима скрипаля», презентована у м. Рівне, здійснена в рамках всеукраїнського туру (17.02), також повною мірою відтворює ці творчі шукання художника.

Концерт С. Кондратива засвідчив його однаково професіональне виконання як етномузичних композицій (власних чи транскрипцій), так і глибоко філософських опусів, створених останнім часом. До речі, під час концертної програми в Рівному ним презентовано твір, виконаний на електроінструменті, виготовленому на його замовлення місцевим майстром Олегом Шевчуком і спеціально налаштованому для музиканта.

Акцентуючи увагу на результатах музичного ряду, представленого на розгляд рівненській публіці, слід відзначити, що ця музика має високу популярність і мистецьку цінність не як елемент масової культури, а виключно як сегмент професійного, музичного інтелекту, творення нової художньої системи чи реальності, яка й спрямовується на культурно підготовленого слухача і радо сприймається не лише в Україні, але й різних центрах земної кулі, оскільки духовний код націй чи людської цивілізації завжди зрозумілий для підготовленого відповідним слуховим досвідом реципієнта.

Цікавою є й форма його позиціонування у соціумі, широко презентована у згаданих вище соціальних мережах, а саме – відео-кліпах, що, демонструючи різноаспектну творчість митця, записану в екстремальних умовах із візуалізацією найяскравіших природнокліматичних регіонів світу, засвідчують високий рівень не лише його організаційної культури, але й знання та можливості психологічних сегментів сприйняття художнього продукту і вже цим викликають увагу та інтерес, розширюють форму спілкування зі слухачами/глядачами.

Резюмуючи цей концерт, слід ще раз наголосити на народженні нової форми популяризації творчості – соціальних мережах, коли на безпосередню зустріч із музикантом приходять лише ті, хто хоче переконатися в окремих сегментах його виступу чи з'ясувати для себе конкретні аспекти інтерпретації, не полишаючи нагоду відчути магнетизм живого спілкування з автором.

І хоча запропонована форма попереднього ознайомлення з творчістю для самого митця є поки що, на його ж думку [4], психологічно складною, зважаючи на брак публіки безпосередньо в концертній залі, а відтак і неможливістю максимальної віддачі через певні психологічні стереотипи сприйняття, мабуть, ця форма позиціонування виконавця у просторі сьогодення буде й надалі поглиблюватися, передбачаючи в майбутньому перенесення таких концертів на камерний рівень із присутністю в залі лише тих, для кого творчий контакт із особистістю становитиме важливий сегмент контакту з мистецтвом.

Отже, сучасні культурні програми, що демонструються нині в регіонах, підтверджують суттєві зрушення як у середовищі виконавців, так і їх слухачів. Стосовно перших – мова йде про глибоку інтелектуалізацію творчості, запозичення від іноземних колег (оскільки міжкультурний контакт у глобалізаційних умовах стає визначальним, розширюючи й етнічні межі національної культури), та власну інтерпретацію просвітницького елемента в творчості, свідченням чого є народознавчий сегмент у художніх програмах, за допомогою якого зближуються виконавці і публіка, а також максимально повне використання усіх можливих засобів виразності за допомогою синергетики художніх стилів різних епох.

Ще однією характеристикою цього митця, притаманною останнім часом й переважній більшості виконавців із різних художніх сфер, є інтенсивність виступів, що дозволяє йому не лише адаптуватися до потреб різноманітної аудиторії, але й постійно продовжувати творчий пошук, демонструючи високий результат, позаяк саме в цьому і криється важлива складова успіху. Адже понад 200 концертів за останні 5 років у С. Кондратива – це переконливе свідчення вищенаведеної тези. А все це, у підсумку, й ранжує й навчальні заклади, що дають освіту таким митцям, адже багаторічна практика підготовки віртуозів у

вокальному й інструментальному напрямах мистецтва науково-педагогічним складом Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, як і аналогічного класу митців, сформованих у НМАУ ім. П. Чайковського, розглянутих навіть у наших розвідках [2]. їх позиціонування у просторі сучасної культури, підтверджує високе реноме національної мистецької Школи, її здатність продукувати фахівців, спроможних посісти високі позиції у світовому інтелектуальному рейтингу – просторі духовної культури.

Та й сучасна музика, на думку австрійського мистецтвознавця М. Харнокурта, все частіше виходить за межі лише естетичної категорії «прекрасного», захоплюючи багатством і розмаїттям своєї художньої мови [6], здатністю суттєво впливати на ціннісно-орієнтаційний ряд та систему духовних пріоритетів людини. Саме вона, ця музика, стає важливим сегментом комунікації у просторі сучасної культури, чинником «м'якої» дипломатії, так потрібної у час протистояння різних політичних систем.

На закид про те, що в процесі інтенсивної концертної діяльності сучасні виконавці навіть «серйозної» музики все частіше експлуатують народний чинник (обробку), чи популярну музичну практику на догоду задоволенню духовних потреб масової аудиторії, можна відповісти наступне: мистецтво може мати аматорський чи професіональний вимір, однак і в першому, і в другому випадку воно змушене зберігати ознаки семантичного ряду базового явища, власне, – мистецтва. І лише у такому випадку воно претендуватиме на важливу духовну та й консолідуючу роль у суспільстві. І в цьому варіанті і перша група, представлена «Пікардійською терцією», і соліст-інструменталіст, яким є Святослав Кондратів, відповідають зазначеним параметрам у найвищій мірі. А в професіонала будь-який художній фрагмент перетворюється на перлину. Та й популярна музика також є важливим засобом ознайомлення з культурною спадщиною чи наближення до Музики у найоптимальнішому сенсі цього слова.

Відносно ж реципієнта окресленого процесу сприйняття культурної творчості, тобто слухача, то він також характеризується помітними змінами у системі ціннісних орієнтацій, художньому смаку та інших складових означеного ряду, здатних віднести публіку до важливого учасника творчого дійства, оскільки її культурний рівень також певною мірою впливає на якість підготовки і реалізованих художніх програм, стимулює митців до пошуку нових засобів власного позиціонування у сучасному просторі. Одним словом, культурне середовище, або інфраструктура міста, здатні сформувати громаду «спільних духовних цінностей» [5].

Перспективи подальших досліджень цієї теми полягають у пошуках виконавської специфіки нових митців, які здійснюватимуть гастрольні турне регіоном уже в час повоєнної історії країни, яка, поза сумнівом, змінила і продовжує це робити й надалі чимало форм життєдіяльності суспільства, сприйняття будь-якого культурного продукту, що демонструватиметься на сучасній регіональній сцені, внесене суттєві зміни і в духовні потреби публіки, і у форми пропозицій виконавців та організаторів культурного простору.

Список використаної літератури

1. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни і поняття: енциклопед. вид. у 2 тт., т. 2 (М-Я). Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2010. 256 с., іл.
2. Виткалов С. В., Виткалов В. Г. Фестиваль як форма виявлення художнього потенціалу митця: регіональний досвід. *Культура в контексті практичних форм буття людини*: кол. монографія / За ред. проф. М.М.Бровка. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2022. С. [с.].
3. Водяний Б. О., Задорожна Т. А. Українська академічна пісня в сучасному соціокультурному просторі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Вип. 38. Рівне : РДГУ, 2021. С. 88-94 [193 с.].
4. Інтерв'ю С. Виткалова, проведені зі С. Кондратівим у рамках авторської програми «Грані мистецтва» на обласному телеканалі «Ритм» 27.09.2018 р. та в лютому 2022 р. *Приватний архів автора*.
5. Матарассо Ф., Лендрі Ч. Пошук рівноваги : двадцять одна стратегічна дилема культурної політики. *Британська рада в Україні. Відділ досліджень та розвитку культурної політики : аналітична розробка*. № 4. Рада Європи, 1999. 30 с.
6. Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики. Суми : Собор, 2002. 184 с.
7. Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманізація искусства» и другие работы. Москва : Радуга, 1991. 638 с.
8. Чернова І. В. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму; автореф. дис.... канд. миств.: 17.00.01. Львів, 2007. 20 с.

References

1. Bezklubenko S. D. Mystetstvo: terminy i poniattia: entsykloped. vyd. u 2 tt., t. 2 (M-Ya). Kyiv : In-t kulturolohii NAM Ukrainy, 2010. 256 s., il.
2. Vytkalov S. V., Vytkalov V. H. Festyval yak forma vyjavlennia khudozhnoho potentsialu myttsia: rehionalnyi dosvid. *Kultura v konteksti praktychnykh form buttia liudyny*: kol. monohrafiia / Za red. prof. M.M.Brovka. Kyiv : NMAU im. P.I. Chaikovskoho, 2022. S. [s.].
3. Vodiany B. O., Zadorozhna T. A. Ukrainska akademichna pisnia v suchasnomu sotsiokulturnomu prostori. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*: nauk. zb. Vyp. 38. Rivne : RDHU, 2021. S. 88-94 [193 s.].

4. Interviu S. Vytkalova, provedeni zi S. Kondrativym u ramkakh avtorskoj prohramy «Hrani mystetstva» na oblasnomu telekanali «Rytm» 27.09.2018 r. ta v liutomu 2022 r. Pryvatnyi arkhiv avtora.
5. Matarasso F., Lendri Ch. Poshuk rivnovahy : dvadtsiat odna stratehichna dylema kulturnoi polityky. Brytanska rada v Ukraini. Viddil doslidzhen ta rozvytku kulturnoi polityky : analitychna rozrobka. № 4. Rada Yevropy, 1999. 30 s.
6. Muzyka yak mova zvukiv. Shliakh do novoho rozuminnia muzyky. Sumy : Sobor, 2002. 184 s.
7. Orteha-y-Hasset Kh. «Dehumanyzatsiya yskusstva» y druhye raboty. Moskva : Raduha, 1991. 638 s.
8. Chernova I. V. Muzychne vykonavstvo v sytuatsii postmodernizmu; avto-ref. dys....kand. mystv.: 17.00.01. Lviv, 2007. 20 s.

MODERN CONCERT PRACTICE AS AN ELEMENT OF SOCIAL CHANGES

Vytkalov Serhii – Doctor of Cultural Studies, Professor,
Professor of the Department of Event Industries, Cultural and Museum Studies,
Rivne State Humanitarian University, Rivne

The potential of modern musical art, represented by various groups of performers performing in the regions on the background of political and military tensions, is revealed. Their organizational, cultural and artistic activities are analyzed and it is argued that modern intercultural communication stimulated the emergence of a new type of artists, whose work is based on high intelligence, constant artistic search aimed at using the ethnic component of other countries and expanding potential of own musical instrument through the use of pop-violin, which allows them to combine different styles in their own work - jazz, folk, classical, modern rhythms, ignoring the traditional framework of the genre.

Key words: modern concert practice, "Piccardian Third", S. Kondrativ, art, region.

UDC 477. 8.29

MODERN CONCERT PRACTICE AS AN ELEMENT OF SOCIAL CHANGES

Vytkalov Serhii – Doctor of Cultural Studies, Professor,
Professor of the Department of Event Industries, Cultural and Museum Studies,
Rivne State Humanitarian University, Rivne

The urgency of the problem. The specifics of the organization of touring activities in the regions of Ukraine of leading performers and artistic groups in a situation of increasing political and military tensions. Emphasis is placed on the selection of their repertoire, forms of influence on the audience. The reasons for the success of musicians based on intellectual chamber music are found out.

The scientific novelty of the research is to consider the specifics of the presentation of the artistic product in modern conditions and to reveal the features of the preparation of concert programs taken into consideration by the performers. The importance of positioning the creativity of S. Kondratov in social networks is emphasized and the peculiarity of their preparation due to the experience of creative communication with representatives of other countries is considered and the influence of natural and climatic conditions on his work is revealed. The importance of performances of "Piccardian Third" at prominent world forums or political centers of Europe is pointed. Their creativity demonstrates high professionalism through a variety of programs in their own works, artwork and world classics.

The methodology of scientific research is based on the use of methods of convention analysis, interviews, historical and culturological methods, which made it possible to identify the specifics of the performance practice of the above-mentioned musicians.

The practical significance of the material is to expand information about the state of concert practice in conditions of political and military tension, which is an important segment of adaptation in the modern cultural space.

Key words: modern concert practice, "Piccardian Third", S. Kondrativ, region, art

Надійшла до редакції 18.02.2022 р.

УДК 784.3

«IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI» P. ШУМАНА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛЕЙ СЮЙ, Х. ШЕФЕР ТА Б. БОННЕЙ

Чжу Лін – аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, Україна
<http://orcid.org/0000-0002-7673-1729>
<https://doi.org/531714908@qq.com>

Розглянуто питання інтерпретації камерно-вокальної музики західноєвропейських композиторів китайською, німецькою та американською співачками. Проаналізовані погляди різних музикознавців на проблему вокально-виконавського стилю як передумови інтерпретаційних розбіжностей. Визначено, що на особливості прочитання камерно-вокального твору впливають епохальні, національні параметри стилю виконавця, традиції конкретної

виконавської школи та особливості його мови. Уточнюється поняття оперного та камерного амплу виконавця, що не завжди виявляє залежність від природних даних співака. Відзначається, що особливостями камерно-вокального виконавства є відчуття ансамблевої взаємодії, точність виконавської інтонації та майстерність у втіленні найінтимніших почуттів. Наголошено на особливостях німецької мови, де на перший план висуваються просодія та фонетика, що спонукає виконавців шукати нові джерела вокальної виразності. У відповідності до визначених позицій аналізується тексто-музичні особливості та виконавські версії першої пісні «Im wunderschönen Monat Mai» з вокального циклу «Dichterliebe» оп. 48 Р. Шумана, зроблені китайською співачкою Лей Сюй, німецькою виконавицею Х. Шефер та американкою Б. Бонней. Робиться висновок про високу якість усіх трьох версій, проте виділяється варіант Х. Шефер як наблизений до еталону у зв'язку з мовленнєвим параметром. Підкреслюється перспективність розвитку китайської школи камерного співу, зважаючи на професійну якість та індивідуальність трактовки Лей Сюй відомого шуманівського романсу.

Ключові слова: індивідуальний вокально-виконавський стиль, камерно-вокальний спів, виконавське амплу, інтерпретація, творчість Лей Сюй, Х. Шефер, Б. Бонней, китайська вокальна школа.

Актуальність дослідження. Вокально-виконавський стиль як феномен творчості вже давно став наочною проблемою музикознавства. Це підтверджується чималою кількістю досліджень, присвячених цьому питанню. Водночас спостерігається певна невизначеність та незрозумілість низки понять і процесів, що негативно відбивається на розумінні провідних тенденцій сучасного вокального мистецтва. Як правило, особливості творчої репрезентації кожного вокаліста (як і будь-якого інтерпретатора музики) у певній мірі обумовлюється рисами епохального, національного стилю, традиціями конкретної виконавської школи, а також особливостями мовної системи, в рамках якої він працює. Останній фактор безпосередньо впливає на особливості мислення та формування індивідуального вокально-виконавського стилю. До того ж на стилі вокального інтонування позначаються такі параметри, як природні особливості голосу, вік співака, виконавський архетип та творче амплу вокаліста, виявлення відповідності яких іноді призводить до цікавих спостережень і висновків.

Примітною з означеної точки зору є діяльність китайських академічних співаків, творчість яких стала невід'ємною частиною світової музичної культури сьогодення, що підтверджується численними перемогами китайських вокалістів на міжнародних конкурсах, активною участю у виставах світових оперних театрів та загальною популярністю їхньої творчості. Всі ці факти підтверджують високий рівень та конкурентоспроможність китайської вокальної культури, свідчать про необхідність подальшого вивчення її окремих аспектів, особливо у порівнянні з західними традиціями академічного співу, що й обумовлює актуальність пропонованої статті.

Аналіз останніх досліджень. Проблеми, пов'язані з вокальним стилем китайських співаків, розглядаються в статтях і дисертаціях українських та зарубіжних дослідників. Праці з питань китайської вокальної творчості мають у своїй переважній більшості узагальнений характер й зосереджуються на характерних рисах концертного життя Китаю [4], аналізі історії становлення китайської вокальної школи в контексті взаємовпливів Сходу та Заходу [1; 10] тощо. Водночас посилюється вивчення проблем, пов'язаних з особливостями саме виконавської практики китайських співаків з точки зору формування індивідуального виконавського стилю та впливу китайської мови на творчий потенціал співаків [11]. Тим не менш, особливості вокального стилю китайських академічних виконавців, які звертаються до *камерно-вокальної* музики західноєвропейських композиторів, все ще досліджені недостатньо, що також унаочнює необхідність цієї публікації.

Мета статті – визначити особливості інтерпретації китайськими співаками камерно-вокальної музики західноєвропейських композиторів-романтиків на прикладі виконання романсу «Im wunderschönen Monat Mai» з вокального циклу «Dichterliebe» оп. 48 Р. Шумана¹ Лей Сюй у порівнянні з виконавськими версіями німецької співачки Х. Шефер та американки Б. Бонней².

Для досягнення мети статті необхідно вирішити наступні завдання:

- визначити поняття індивідуального стилю виконавця та творчого амплу камерного співака, передумов його формування й удосконалення, зокрема його зв'язку з традиціями виконавської школи (на прикладі творчості Лей Сюй, Х. Шефер та Б. Бонней);
- виявити характерні особливості романсу «Im wunderschönen Monat Mai» як провідної композиції циклу «Любов поета» оп. 48 Р. Шумана з точки зору вирішення виконавської задачі;
- порівняти виконавські версії романсу співачками Лей Сюй, Х. Шефер та Б. Бонней, зосередившись на виявленні подібностей та розбіжностей прочитання з точки зору реалізації художнього завдання і втілення фонетичних особливостей німецького мовлення.

Методологія дослідження полягає у поєднанні наступних наукових підходів: історико-теоретичний (розгляд романсу в культурно-історичному дискурсі як частини циклу); метод семантичного аналізу музичного тексту (визначення взаємодії текстового та музичного параметрів твору), метод цілісного

аналізу (виявлення особливостей музичної мови романсу), компаративний аналіз та інтерпретаційний підхід (визначення характерних рис виконавських версій романсу різних співачок).

Виклад основного матеріалу. Проблема вокального стилю залишає по собі в дослідницькій літературі чимало питань. У трактовці загального поняття виконавського стилю В. Москаленко пропонує виділяти два підходи, які доречно назвати виконавським та дослідницьким. Перший підхід має на увазі діяльність виконавця як співтворця музики, який «переживає перипетії її творення, мислячи у певному стилі» [7; 211]. Інший підхід заключає в собі виявлення дослідниками відмінностей виконань, що вже відбулися, шляхом компаративного аналізу. Безпосередньо під стилем музичної творчості В. Москаленко пропонує розуміти «специфіку світовідчуття і музичного мислення особистості, що творить, яка виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів створення, інтерпретування та виконання музичного твору» [7; 212]. Дослідник додає, що «явище індивідуального художнього стилю є сумірним із масштабністю творчої особистості. Така особистість у художній творчості долає рамки “цінності для себе” і стає “цінною для інших”» [7; 212]. Чжоу І. в своїй дисертації, розмірковуючи над питанням виконавського стилю вокаліста, також підкреслює, що «сутнісне ядро індивідуального вокального стилю – це людина з властивими їй психофізіологічними характеристиками» [11; 41].

Для виявлення індивідуального стилю важливим є «закріплені в індивідуальній пам'яті тезаурус слухових уявлень (моделей)» [7; 213]. Процес формування подібного роду «еталонних слухових уявлень» складний та має на увазі переробку накопиченого виконавцем слухового й практичного, свого та чужого досвіду, що у підсумку синтезується та привласнюється, стаючи єдиною цілісністю – власним виконавським стилем, який передбачає індивідуальну інтонацію, образ музичного синтаксису, побудову музичних форм тощо.

Важливим інструментом стильової атрибуції виконавської творчості будь-якого музиканта є визначення базових засад його творчості, що впливає на всі аспекти його творчої діяльності: починаючи від вибору репертуару, закінчуючи алгоритмом роботи з композиторськими текстами. О. Катрич пропонує виділяти два типи виконавського архетипу – аполонічний та діонісійський, які визначають особливості музичної інтонації музиканта. Дослідниця вводить поняття «інтонаційної ідеї» музичного стилю як певної естетичної домінанти, «що має музично-звукову природу і фіксує найістотніші індивідуальні риси даного стилю» [2; 29].

Ю. Сетдікова, зазначає, що вокально-виконавчий стиль – «це спосіб або метод піднесення вокального мистецтва своєрідним, внутрішньо притаманним йому чином, за допомогою художньо-виразних засобів, властивих голосу. Вокально-виконавчий стиль не тільки висловлює сучасні панівні художні установки, а й творчо відбиває стиль виконуваного композиторського текста» [8; 18]. У вокальному виконавстві дослідниця умовно виділяє дві основні стильові тенденції – класичну та романтичну, підтверджуючи це тим, що виконавці класичних жанрів вокального мистецтва сьогодні тяжіють до простоти, суворості та аскетизму у вираженні почуттів. Проте поряд із лаконічним стилем вокального виконання, починаючи з середини ХХ ст. і до нині розвивається драматичний, напружений стиль із поглибленням інтелектуально-філософського начала. Це – романтична тенденція виконання, що характеризується посиленням напруженості інтонування. На нашу думку, в цій класифікації треба виділити як мінімум ще одну тенденцією. Мова йде про практику НІР або історично інформованого виконавства, яке опосередковано належить до класичної стильової виконавської стильової тенденції, проте, зважаючи на імперсоніфіковане ставлення до виконавця як провідника композиторського задуму, правомірно відокремлена в окрему ланку музичної творчості.

Стосовно, власне, вокального виконавства треба також додати, що, зважаючи на його безпосередній зв'язок зі словом, воно виявляється близьким до театрального мистецтва, а отже передбачає систему певних сценічних амплуа. Амплуа – це «театральна класифікація, що встановлює зв'язок між акторськими даними та відповідними їм ролями, а також особлива система типів у драматургії (подібна до типізації через театральні маски і протилежна типізації через характери)» [5]. Проте, на відміну від театру в оперному мистецтві, за словами Чжоу І, «переважне значення мають не зовнішні, а вокальні дані виконавця» [11; 43]. На думку дослідника, специфіка природних даних співака може визначати коло партій чи навіть композиторських стилів, які він у змозі виконувати. Симптоматично, що цей параметр творчості виявляється атрибутивним і для виконавців камерної музики. «Тут ми спостерігатимемо двонаправлені процеси, – вважає Чжоу І. – З одного боку, вроджені голосові можливості конкретного співака впливатимуть на його виконавську стратегію: від вибору конкретного репертуару до особливостей роботи з авторським нотним текстом і пріоритетів з організації виступу (опера вистава, виступ у концертній залі, участь у заходах, що лежать у царині перетину академічного та популярного мистецтва). З іншого боку, все більше занурюючись в обране коло художніх стилів

(наприклад, в аутентичне виконавство або в оперний світ Р. Вагнера), співак поступово корегуватиме свою виконавську техніку, прагнучі максимально точно втілити власне бачення цієї музики» [11; 43–44].

Є й інше, більш широке трактування поняття «амплуа» – камерне та оперне, що має на увазі спроможність виконавця виконувати той чи інший жанр вокальної музики. Так, виконавець може володіти оперним сопрано, або тенором та прекрасно справлятися з завданнями камерного музикування. Ситуація, навпаки, спостерігається рідше, проте не варто вважати, що співаки, що мають камерний голос, є недостатньо кваліфікованими або непрофесійними виконавцями. Камерний тип виконання, пов'язаний з інтимним світом почуттів та настроїв, філософською заглибленістю, висуває перед співаком зовсім інші завдання, які інколи видається не лише подолати оперним співакам із блискучими природними даними. Насамперед, складність камерно-вокального виконавства полягає у необхідності побудови філігранного ансамблю, точності виконавської інтонації та майстерності у передачі найінтимніших почуттів, адже співак знаходиться зі слухачем майже один на один у безпосередній близькості камерного простору.

Звернемося до творчих постатей співачок, що виконували цикл Р. Шумана «Dichterliebe» оп. 48 з точки зору їхнього стилю, амплуа та виконавського досвіду.

Молода співачка *Лей Сюй (Lei Xu)* – одна з найуспішніших виконавиць сучасного Китаю, представниця шанхайської та американської вокальної школи. Вона закінчила Шанхайську консерваторію і Джульєрську школу (Нью-Йорк) та виграла участь у програмі розвитку молодих артистів Ліндеманна в Метрополітен-опера, де стажувалася протягом 2009–2013 рр. Лей Сюй є як оперною, так і камерною співачкою. Незважаючи на те, що вона має яскраве та міцне оперне сопрано, їй однаково вдається оперне та камерне амплуа. Лей Сюй брала участь у відомих фестивалях камерної музики (серед них – музичний фестиваль Ravinia Інституту молодих артистів Стеанса, музичний фестиваль Marlboro), співала у колабораціях із видатними музикантами камерного-вокального жанру – Р. Гудом (R. Goode) і М. Учїда (M. Uchida) та ін. У дуєті з піаністом К. Нодом (K. Noda) та кларнетистом О. Фітерштейном (A. Fiterstein) співачка долучилася до концертів міжнародного проекту «Friends of Chamber Music» (США) та отримала позитивні відгуки американських музичних критиків.

Репертуар Лей Сюй як камерної виконавиці дуже широкий – від європейських старовинних балад і барокових арій до романтичних композицій і творів ХХ ст., які вона в залежності від стилю композиції інтерпретує в академічному стилі *bel canto* або відповідно до виконавських традицій НРР³. Треба зазначити, що Лей Сюй стала співзасновником «Шанхайської камерати» – першого в своєму роді ансамблю в Китаї, що спеціалізується на виконанні барокової музики. Ця група звертається до творів європейських композиторів ренесансно-барокової доби, слідує принципам історично інформованого виконавства. В репертуарі Лей Сюй – твори Дж. Каччіні, Т. Мерула, К. Монтеверді, Б. Строззі, Дж. Дауленда, Р. Шумана, Г. Доніцетті, Л. Деліба, М. Римського-Корсакова, А. Дворжака, Р. Штрауса, Ф. Легара та ін.

Христіна Шефер (Christine Schäfer, нар. у 1963 р.) – відоме німецьке сопрано, народилася у Франкфурті та закінчила Берлінський університет мистецтв. Її викладачами були Інґрід Фігур, Аріберт Райман та Дітріх Фішер-Діскау⁴. До речі, щодо німецького співака Фішера-Діскау зазначимо, що запис вокального циклу Ф. Шуберта «Зимовий шлях» у виконанні Фішера-Діскау та С. Ріхтера вважається еталонним серед музикантів всього світу.

Х. Шефер – продовжувачка високих традицій німецького камерного виконавства⁵ свою професійну кар'єру розпочала в австрійському оперному театрі Інсбрука. Вона також співала в Опері Сан-Франциско (США), на Зальцбургському фестивалі, Метрополітен-опера та Глайнборнському фестивалі. У Шефер – прекрасний оперний голос, який дозволив їй сформувати величезний репертуар, що включає різні ролі: від опер Моцарта до композиторів ХХ ст. Співачка брала участь у виконанні мес Баха, ораторій Генделя, опер Моцарта, Доніцетті, Верді, Р. Штрауса, Берга, Шенберга, постійно виступає із сольними концертами. Х. Шефер також веде активну концертну діяльність, виконуючи камерно-вокальні твори Шуберта, Шумана, Брамса, Баха, Дебюссі, Цемлінського, Шоссона та ін. Також вражає її дискографія, серед якої повні збірки пісень Шумана і Шуберта. До речі, запис «Lieder» Р. Шумана у 1997 р. отримав нагороду від журналу «Gramophone Magazine» як найкращий запис сольної вокальної збірки.

Барбара Бонней (або Бонні) (нар. у 1956 р.) – американська оперна співачка, сопрано. Зазначимо, що оперні традиції у США не мають тривалої історії, але у ХХ ст. у цій країні з'явилася плеяда чудових оперних виконавців, творчість яких засвідчує масштаби американської вокальної школи. Б. Бонней сполучає у своїй особистості традиції двох вокальних шкіл. Вона навчалася два роки в Університеті Нью-Гемпшира (UNH), вивчаючи німецьку мову та музику разом із Патрісією Стедрі, а останній рік провела в Університеті Зальцбурга, де остаточно визначилася з професією. У 1979 р. Бонней приєдналася до Державного театру Дармштадта, а протягом наступних п'яти років виступала в провідних театрах Німеччини, Європи та США.

Творчість Бонней часто пов'язують із ліричними ролями сопрано в операх Моцарта та Р. Штрауса, а також із виконанням lied. Бонней має величезний оперний репертуар як ліричне сопрано. Вона є видатною камерно-вокальною співачкою (понад 90 записів камерно-вокальних творів), членкинею Шведської королівської музичної академії, професоркою Королівської музичної академії в Лондоні та професоркою співу в університеті Моцартеум Зальцбурга. Вона також працює на факультеті Американського інституту музичних досліджень у Граці (Австрія).

Порівняння виконавських версій романсу в інтерпретації Лей Сюй, Х. Шефер та Б. Бонней потребує висвітлення низки питань. Стиль виконання безпосередньо впливає з виконавських принципів школи, до якої належить співак та особливостей національної ментальності як самого виконавця, так і композитора. Так, Ма Цзяця [6], вказує, що XIX ст. виявило зовнішні відмінності та підкреслило внутрішню різноманітність національних систем музичного мистецтва, а саме – взаємозв'язок із характером композиторської школи та типом національної ментальності. «Для французької культури залишилася непорушною опора на Ест (позу, фігуру, ритуал, етикет, видовищність, мальовничість, картинність), для італійської аналогічну роль грав Афект (емоція, пристрасть, індивідуальне вираження почуття), для німецької – Інтелект (рефлексуючий дух, аналізуючий розум, здоровий глузд чи спрямована геть від реальності фантазія)», зазначає Л. Кириліна [3; 124]. Більш того, значущим фактором, що вплинув на формування вокальної школи романтизму, стала *національна мова*, що скоригувала і структуру мелодії, і манеру співу. За твердженням Ма Цзяця, німецька мова відрізняється великою кількістю приголосних та, як результат, – відносно низьким рівнем вокальності, різноманітністю голосних фонем, що поділяються на «темні» та «світлі», підкресленням початкового голосного звуку у слові тощо. Зважаючи, що на перший план у німецькій мові виходять просодія та фонетика, виконавці змушені шукати джерела виразності у вокальному потенціалі сонорних приголосних. «Активність атаки слів і складів, що починаються з голосних звуків, відбивається в особливому національному колориті поєднання ексламації та філіровки (виразна артикуляція голосного з наступним приховуванням звуку), що, у свою чергу, урізноманітнює штрихову палітру. «Здзвінчення» глухих приголосних наприкінці слова надає німецькій фразі акцентованої завершеності або стає своєрідним поштовхом для розгортання нової думки, мелодичного звороту» [6; 29]. Отже особливості німецької мови природним чином позначаються на поетичній творчості, що, у свою чергу, відбивається на принципах вокалізації. Саме тому для німецької поезії виявляються більш типовими дводольні розміри, представлені словами, що складаються з одного, двох складів, або складними складовими словами з декількома наголосами. З цих спостережень можна зробити висновок про складність інтерпретації німецької вокальної лірики, особливо коли мова йде про іншомовних виконавців.

Визначимо музичні особливості обраного в якості матеріалу дослідження романсу Р. Шумана. Камерно-вокальна лірика цього композитора вражає рівновагою фортепіанної та вокальної складових. У його пісенній творчості представлений внутрішній психологічний, інтровертний світ з максимальною рефлексією глибинного авторського монологу⁶.

«Любов поета» є одним із найвідоміших циклів Р. Шумана. Тексти для 16 пісень взяті з «Ліричного інтермецо» Г. Гейне, написаного у 1822–1823 рр. та опублікованого як частину «Das Buch der Lieder»⁷. Аналізу цього циклу з різних точок зору присвячено чималу кількість вітчизняних та закордонних досліджень⁸. Саме тому зупинимось на стратегічно значимих у рамках цієї статті моментах.

Цікаво, проте спочатку пісні циклу часто виконувались окремо: перше виконання пісні з циклу «Я не серджусь» належить дуету у складі К. Шуман та німецького сопрано Л. Фреге (Livia Frege). Увесь цикл вперше публічно виконаний у 1861 р. (через 17 років після публікації партитури) баритонем Ю. Штокгаузенем (Julius Stockhausen) у супроводі Й. Брамса. І це цікавий факт, адже традиційно цикл «Любов поета» виконується чоловічими голосами, хоча, як бачимо, перші виконання пісень із циклу здійснювались зокрема й сопрано.

Цикл Шумана «Любов поета» поєднує різноманітні емоції, а інтерпретація поезії передається як голосом, так і фортепіано. Композитор передає смисл поезії Гейне у своїй музиці як раціоналістично, так і емоційно. Нерозділене кохання є основною темою, яку Шуман проводить через ідеї закоханості, краси, гніву, відчаю, іронії, уяви, марення, мрій, прощення та примирення. По суті «Любов поета» представляє кохання поета як процес, що проходить декілька стадій. Цикл пісень виявляється певним екскурсом, подорожжю, що ілюструє нерозділене кохання поета.

Перший вірш Гейне «Im wunderschönen Monat Mai» висловлює любов поета, коли розпускалися бруньки і співали птахи навесні. Проте пісня одразу налаштовує на неспокійний настрій, натякаючи на тугу поета. Для цього твору Шуман використовує строфічну форму та дводольний метр, посиляючись на особливості вірша Гейне. Тональність композиції – неоднозначна: фа-дієз мінор – ля мажор. Постійна взаємотрансформація цих паралельних тональностей (так званий перемінний лад) передає неоднозначність ситуації, демонструючи складний емоційний стан поета і передвіщаючи наступні події циклу. Окрім того

Шуман використовує позначку темпу «Langsam, zart», що означає грати повільно та ніжно. В акомпанементі композитор вдається до викладення шістнадцятими нотами у тихій динаміці, які звиваються вгору неначе паростки травневого плюща, представляючи нам прекрасну сцену на тлі якої лунатиме розповідь. Фортепіанний вступ із чотирьох тактів містить повторюваний двотактовий мотив із тембром *sotto voce*. Водночас початкова вокальна аподжіатура до-діез, що нашаровується на арпеджіювані шістнадцяті ноти фортепіано, які відображають рух нижніх квітів, створює неспокійну тугу.

Однак із п'ятого по восьмий такти Шуман визначається з тональністю, затверджуючи ля мажор, використовуючи повторювану фразу в кожному з двох тактів, що виростає з інтонацій вступу, проте відрізняється завершенням. У тактах із дев'ятого по дванадцятий Шуман застосовує пунктирний ритм, що, у поєднанні з висхідною мелодичною лінією, ілюструє зародження кохання поета, про яке йдеться в тексті. На це спрацьовує й використаний композитором ряд відхилень (сі-мінор і ре-мажор).

Другий куплет є музичним повторенням першого, до якого приєднується невелика інтерлюдія. У невеличкій постлюді пісня повертається до основної тональності фа-діез (такт 23), а наприкінці композитор обриває музику на нерозв'язаній домінанті, щоб показати нездійснену тугу та бажання поета, а також підготувати початок наступної пісні.

Щодо першої пісні циклу є ще декілька цікавих подробиць, які б потрібно згадати в рамках цієї роботи. У 1834 р. Клара, яку Шуман вважав хранителькою свого генія, написала фортепіанний концерт ля мінор, ор. 7. І саме друга частина концерту, що має назву «Романс», пов'язана інтонаційно (використана майже точна цитата) та ладо-тонально (також фа-діез мінор і ля мажор) із першою піснею циклу Шумана, складеного у 1840 р., у час, коли він одружився з Кларою.

Аналіз виконавських інтерпретацій пісні «Im wunderschönen Monat Mai» Р. Шумана дозволяє зробити низку спостережень щодо різниці виконавських стратегій китайської, німецької та американської вокальної школи.

Усі три виконання справедливо можна віднести до класичного типу вокального стилю, на що, ймовірно, впливає оперний тип голосу співачок. Більш вільним (проте не достатньо вільним для констатації романтичного типу виконання) є спів Х. Шефер, чому сприяє й антураж запису (напівконцертний).

Порівнюючи різні ансамблі, можна побачити певні паралелі: техніка звукоутворення характеризується активною атакою практично у всіх версіях, проте особливо це помітно у німкені Х. Шефер. Цікаво, що виконання Бонней з точки зору звуковидобування нагадує фортепіанне туше та слугує яскравим виразним засобом.

Привертає увагу також тембральна виразність виконань як на рівні прочитання поетичної думки, так й інтерпретації музичного образу (особливо Лей Сюй). Додамо цікавий факт – надзвичайно чуттєвий ансамбль, який створюють китайські виконавці, вдається ще й за рахунок майстерності акомпаніатора – Лінфей Стефан Сеа (Lingfei Stephan Xie) грає без нот, що дозволяє йому більш вільно слідкувати за співом Лей Сюй та відтворювати тембровий діалог на високому рівні.

Із точки зору фонетики зауважимо, що Х. Шефер приділяє більше уваги навіть не словам, а окремим звукам. Усі співачки майстерно продемонстрували такий тип вокалізації, що дозволив їм підкреслити ефект тонального «мерехтіння» та виявити особливості інтерпретації, знаходячись в рамках композиторського тексту. Їм вдалося майстерно подолати фонізм приголосних звуків, що лунають у «світлих» або «темних» відтінках, залежно від трактування. Так, у Х. Шефер превалує м'яке «темне» звучання, що надає образу пісні чуттєвої меланхолійності, а Лей Сюй висвітлює тембр при підході до високих нот, що вносить у виконання риси захоплення і витонченості.

Усе ж виконання саме Х. Шефер можна назвати еталонним із точки зору роботи з фонетикою мови, адже співачка філігранно поєднує технічний та художній рівень звучання, часто користує прийомом «закривання» складів за рахунок подовження останніх приголосних складів. Ще одна неодмінна якість німецької камерно-вокальної школи, яку демонструє Х. Шефер, виконуючи «Im wunderschönen Monat Mai», – підвищена увага до фразування – як вокального, так і фортепіанного, що потребує посилення ансамблевої злагодженості. Це – ансамбль двох музикантів, коли голос вокаліста за своєю функцією сприймається як інструмент. До того ж у виконанні Х. Шефер практично відсутнє самолюбівання голосом поза художнім контекстом, яке тією чи іншою мірою властиво двом іншим співачкам.

Говорячи про виконання Б. Бонней та Лей Сюй, необхідно відзначити, що їхні версії у порівнянні з Х. Шефер є менш вдалимими, хоча в цілому вони беззаперечно успішні. Іншомовні виконавиці співали німецькою акуратно, вірно інтонуючи, місцями дуже лірично. В їхньому арсеналі була велика гама відтінків. Але цього замало, щоб розкрити філософську глибину шуманівського твору. Більш того, у Б. Бонней не прослуховувалися ноти справжніх почуттів пристрасного романтичного героя. Виконання Лей Сюй можна також визнати добротною ілюстрацією нотного тексту, яке, на превеликий жаль, не є повністю конгеніальним музиці Шумана.

Висновки. Аналіз виконавських версій пісні «Im wunderschönen Monat Mai» Р. Шумана з циклу «Любов поета» дозволяє зробити певні висновки. Зважаючи, що у творах німецьких композиторів-романтиків на першому знаходиться не лише сенс слів, а й їхнє звучання, то більш вдалим є виконання Х. Шефер, для якої німецька є рідною мовою. До того ж, причетність співачки до німецької вокальної школи, представники якої приділяють чимало уваги цілісності художньо-технічного комплексу, дозволило створити їй надзвичайно монолітну мініатюру. Співачкам Б. Бонней, яка ще за років навчання була сфокусована на виконання творів німецьких композиторів, та Лей Сюй, яка поєднує в собі традиції китайської та американської виконавської школи, вдалося передати смислове та драматургічне навантаження твору, що сприяє засвоєнню художньої інформації навіть слухачам, які не володіють мовою виконання. Водночас треба підкреслити перспективність розвитку китайської школи камерного виконавства, адже Лей Сюй в дуеті з Лінфей Стефан Сеа не йдуть шляхом копіювання, а створюють індивідуальну інтерпретаційну версію знаменитого, а тому й дуже складного твору.

Примітки:

¹ На жаль, формат статті не дозволяє висвітлити особливості прочитання виконавцями всього циклу; проте навіть у рамках аналізу інтерпретації одного романсу можна констатувати чимало тенденцій, що унаочнюють стиль творчості співаків, як представників певної вокальної школи (або шкіл). Тим паче, перший романс циклу «Dichterliebe» ор. 48 Р. Шумана можна вважати репрезентантом драматургічних процесів всього циклу, саме тому його аналіз в якості приклада вважаємо доречним.

² <https://www.youtube.com/watch?v=vC3mBeOTXfQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=fLwUy9pCh5U>

<https://www.youtube.com/watch?v=v1RwbwLggY4>

³ Скорочене позначення історично інформованого виконавства.

⁴ Д. Фішера-Діскау відрізняв тонкий індивідуальний підхід до різноманітного оперного репертуару та пісень. Майже безмежний діапазон його голосу дозволяв йому виконувати практично будь-яку партію для баритона. Основну частину концертного репертуару Фішера-Діскау складала вокальна лірика композиторів-романтиків – від Шуберта до Малера, Вольфа та Р. Штрауса. Він був не лише неперевершеним інтерпретатором безлічі найвідоміших творів, а й відкривав слухачам десятки творів Бетховена, Шуберта, Шумана, Брамса, які майже повністю зникли з концертної практики. А за кількістю платівок та якістю записів Фішер-Діскау, безперечно, займає одне з перших місць у світі.

⁵ Взагалі, німецько-австрійська вокальна школа історично прагнула об'єднати італійське бельканто і надмірний «експресіонізм» французького співу, врівноважити емоції і думки. Симптоматично, що музика німецьких композиторів (Л.В. Бетховена, К.М. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса, Х. Вольфа) міцно пов'язана з німецькою національною пісенністю і саме вона дала початок нового за часів романтизму амплуа камерного співу та камерного співака.

⁶ 1840 рік, коли був створений романс, що аналізується, позначений найнезвичайнішими і різкими змінами у кар'єрі Р. Шумана. До цього він писав переважно для фортепіано, проте за один цей рік композитор створив майже 150 пісень. Його п'ять циклів, до числа яких входить й «Любов поета», та значна кількість пісень стали результатом сплеску зацікавленості композитора в написанні вокальної музики.

⁷ Для свого циклу Шуман обрав вірші з другої збірки «Ліричних інтермеццо» Гейне, яка включала 66 ліричних віршів, опублікованих двадцятип'ятирічним поетом вперше у 1823 р. Однак Гейне вніс чимало змін у пізніші версії цієї збірки, додавши та видаливши ряд поезій. В результаті останнє видання під назвою «Книга пісень» стала містити 65 віршів. Головною темою цієї збірки стала нещаслива історія кохання, де поета зраджує кохана (на це ймовірно вплинуло захоплення Гейне своєю двоюрідною сестрою Амалією, яка вийшла заміж за іншого чоловіка).

⁸ Історія виникнення циклу привертає особливу увагу. 24 травня 1840 р. Шуман почав працювати над збіркою пісень із поезією Г. Гейне. Він завершив свій рукопис із 20 пісень протягом 10 днів і негайно запропонував його видавцю Bote & Bock, який відмовився від публікації циклу саме через його довжину (приблизно 48 сторінок). Через три роки Шуман знову спробував опублікувати пісні під назвою «Двадцять пісень та арій з «Книги пісень» Г. Гейне для голосу та супроводу фортепіано, ор. 47», і відправив його у видавничу фірму Peters. Як результат у 1844 р. Peters опублікували перше видання «Любові поета», ор. 48 із 16 піснями у двох томах. Залишається невідомим, чому Шуман вилучив чотири пісні та змінив назву циклу, але популярність пісень була миттєвою. Пісенний цикл Шуман присвятив В. Шредер-Девріент (Wilhelmine Schröder-Devrient), відомому німецькому оперному сопрано часів Шумана.

Список використаної літератури

1. Ду Сы Вей. Влияние европейских традиций на развитие вокальной школы в Китае. Вестник Моск. гос. Ун-та культуры и искусств. 2008. С. 232–234.

2. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : дис. ... канд. миств. : 17.00.03. Київ, 2000. 173 с.

3. Кириллина Л. Классический стиль в музыке XVIII – XIX начала века. Ч. III. : Поэтика и стилистика. Москва : Композитор, 2007. 376 с.

4. Ло Чжихуей. Концертная жизнь современного Китая: автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Ин-т музыки, театра и хореографии Федерального бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Росс. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена». Санкт-Петербург, 2016. 24 с.
5. Луков В. Амплуа. Электронная энциклопедия «Мир Шекспира». URL: <http://www.world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3769.html> [2009] (дата звернення: 13.05.2022)
6. Ма Цзяцзя. Роль инструментализма в камерно-вокальном исполнительстве: исторический и стилиевой аспекты: дисс. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Харьков. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2016. 195 с.
7. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ, 2013. 249 с.
8. Сетдикова Ю. Эстетические аспекты вокально-исполнительского творчества: генезис и современные тенденции : автореф. дисс. ... канд. фил. наук : 09.00.04 / Моск. гос. ун-т культуры и искусств. Москва, 2006. 24 с.
9. Сун Яньин. Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая : дисс. ... канд. искусств. : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2016. 182 с.
10. Чжао Фэйлун. Становление концертного вокального исполнительства в Китае в 20-е годы XX века. Манускрипт. Тамбов : Грамота, 2017. №12 (86). С. 196–198.
11. Чжоу Ї. Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків) : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2001. 205 с.

References

1. Du Xi Wei. Vliyanie evropejskijh tradicij na razvitie vokal'noj shkoly v Kitae. Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. 2008. P. 232–234.
2. Katrych O. Indyvidualnyi styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychnyi ta estetychnyi aspekty) : dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kyiv, 2000. 173 p.
3. Kirillina L. Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – XIX nachala veka. Ch. III. : Poetika i stilistika. Moskva : Kompozitor, 2007. 376 p.
4. Lo Zhihui. Koncertnaya zhizn' sovremennogo Kitaya: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02 / Institut muzyki, teatra i horeografii Federal'nogo byudzhethnogo obrazovatel'nogo uchrezhdeniya vysshego obrazovaniya «Rossijskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet im.A. I. Gercena». Sankt-Peterburg, 2016. 24 p.
5. Lukov V. Amplua. Elektronnaia enciklopediia «Mir SHEkspira». URL: <http://www.world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3769.html> [2009] (accessed 13.05.2022)
6. Ma Jijia. Rol' instrumentalizma v kamerno-vokal'nom ispolnitel'stve: istoricheskij i stilevoj aspekty. Dis.... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.03 / Har'kovskij nacional'nyj universitet iskusstv imeni I. P. Kotlyarevskogo. Har'kov, 2016. 195 p.
7. Moskalenko V. Leksii z muzychnoi interpretatsii. Kyiv, 2013. 249 p.
8. Setdikova Yu. Esteticheskie aspekty vokal'no-ispolnitel'skogo tvorchestva: genезis i sovremennye tendencii : avtoref. dis. ... kand. fil. nauk : 09.00.04 / Moskovskij gosudarstvennyj universitet kul'tury i iskusstv. Moskva, 2006. 24 p.
9. Sun Yanyin. Integraciya evropejskijh tradicij peniya v vokal'nyu shkolu Kitaya : dis. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.03 / L'viv's'ka nacional'na muzichna akademiya im. M. Lisenka. L'viv, 2016. 182 p.
10. Zhao Feilong. Stanovlenie koncertnogo vokal'nogo ispolnitel'stva v Kitae v 20-e gody HKH veka. Manuscript. Tambov : Gramota, 2017. №12 (86). P. 196–198.
11. Zhou Yi. Indyvidualnyi vykonavskiy styl v umovakh hlobalizatsii (na prykladi tvorchosti kytajskikh spivakiv) : avtoref. dys. ... kand. mystetstv. : 17.00.03 / Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv imeni I.P. Kotliarevskoho. Kharkiv, 2001. 205 p.

THE INTERPRETATION OF SCHUMANN'S «IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI»

BY LEI XU, C. SCHÄFER AND B. BONNEY

Zhu Ling – graduate student of the department of theory and history of musical performance of P. Tchaikovsky National Music Academy (Kyiv, Ukraine)

The interpretation of chamber and vocal music of Western European composers by Chinese, German and American singers is considered. The views of various musicologists on the problem of vocal-performing style as a prerequisite for interpretive differences are analyzed. It is determined that the peculiarities of interpretations of the chamber-vocal work are influenced by epoch-making, national parameters of the performer's style, traditions of a particular performing school and peculiarities of his/her language. The concept of opera and chamber role of the performer is specified, which does not always show a direct dependence on the natural data of the singer. It is noted that the peculiarities of chamber-vocal performance are a subtle sense of ensemble interaction, accuracy of performance intonation and skill in the embodiment of the most intimate feelings. Emphasis is placed on the peculiarities of the German language, where prosody and phonetics come to the fore, which encourages performers to look for new sources of vocal expression. In accordance with the defined positions, the textual and musical features and performance versions of the first song «Im wunderschönen monat mai» from the vocal cycle «Dichterliebe» op. 48 by R. Schumann, made by Chinese singer Lei Xu, German singer C. Schäfer and American singer B. Bonney. It is concluded that all three versions are of high quality, but C. Schäfer stands out as close to the standard due to the speech parameter. The prospects for the development of the Chinese school of chamber singing are emphasized, given the professional quality and individuality of Lei Xu's interpretation of the famous Schumann romance.

Key words: individual vocal-performing style, chamber-vocal singing, performing role, interpretation, creativity of Lei Xu, C. Schäfer, B. Bonney, Chinese vocal school.

UDC 784.3

THE INTERPRETATION OF SCHUMANN'S «IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI»

BY LEI XU, C. SCHÄFER AND B. BONNEY

Zhu Ling – graduate student of the department of theory and history of musical performance of P. Tchaikovsky National Music Academy (Kyiv, Ukraine)

The aim of this paper is to reveal the peculiarities of Chinese singers' interpretation of chamber and vocal music by Western European romantic composers on the example of the performance of the romance «Im wunderschönen Monat Mai» from Schumann's «Dichterliebe» op. 48 by Lei Xu in comparison with the performance versions of the German singer C. Schäfer and the American singer B. Bonney.

Research methodology consists of a combination of the following scientific approaches: historical-theoretical (consideration of romance in cultural-historical discourse as part of a cycle); method of semantic analysis of musical text (determining the interaction of textual and musical parameters of the work), method of holistic analysis (identifying features of the musical language of romance), comparative analysis and interpretive approach (determining the characteristics of performing versions of romance of different singers).

Results. The interpretation of chamber and vocal music of Western European composers by Chinese, German and American singers is considered. The views of various musicologists on the problem of vocal-performing style as a prerequisite for interpretive differences are analyzed. It is determined that the peculiarities of interpretations of the chamber-vocal work are influenced by epoch-making, national parameters of the performer's style, traditions of a particular performing school and peculiarities of his/her language. The concept of opera and chamber role of the performer is specified, which does not always show a direct dependence on the natural data of the singer. It is noted that the peculiarities of chamber-vocal performance are a subtle sense of ensemble interaction, accuracy of performance intonation and skill in the embodiment of the most intimate feelings. Emphasis is placed on the peculiarities of the German language, where prosody and phonetics come to the fore, which encourages performers to look for new sources of vocal expression. In accordance with the defined positions, the textual and musical features and performance versions of the first song «Im wunderschönen monat mai» from the vocal cycle «Dichterliebe» op. 48 by R. Schumann, made by Chinese singer Lei Xu, German singer C. Schäfer and American singer B. Bonney. It is concluded that all three versions are of high quality, but C. Schäfer stands out as close to the standard due to the speech parameter. The prospects for the development of the Chinese school of chamber singing are emphasized, given the professional quality and individuality of Lei Xu's interpretation of the famous Schumann romance.

Novelty. It was made the first attempt in modern musicology to compare the interpretive results of German, American and Chinese singers performed Schumann's lieds. The comparison is made in terms of the embodiment of individual performance as part of the performance style.

The practical significance. The results of the study can be used by performers who are interested in performing music of the romantic era, and can also be used in the practical classes of musical institutions.

Key words: individual vocal-performing style, chamber-vocal singing, performing role, interpretation, creativity of Lei Xu, C. Schäfer, B. Bonney, Chinese vocal school.

Надійшла до редакції 17.05.2022 р.

УДК 784:821.161.2'1

СВІТЛОПИС КОМПОЗИТОРА НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО

Молчко Уляна Богданівна – доцент кафедри музикознавства та фортепіано,
Дрогобицький державний педагогічний університет

ім. І. Франка, м. Дрогобич

<https://orcid.org/0000-0003-1519-6053>

<https://doi.org/>

u.molchko@gmail.com

Розглянуто фото роботи фундатора української музики, педагога, концертмейстера, громадсько-культурного діяча початку ХХ ст. Нестора Нижанківського як окремої частини публіцистичної спадщини митця. Висвітлено його діяльність в Українському фотографічному товаристві як учасника мистецьких імпрез у Львові та за кордоном. Описано діяльність на сторінках часописів «Світло й тінь», «Назустріч». Наведено перелік фото робіт Н. Нижанківського, що побачили світ на сторінках львівських часописів. Проаналізовано тематичний спектр світлопису українського композитора, який має яскраво національний характер. Встановлено, що його праці мають пізнавальний і виховний потенціал, зумовлений естетичною природою. Визначено провідні жанри фотожурналістики Н. Нижанківського, а саме інформаційний та художньо-публіцистичний. Розглянуто авторські статті, присвячені проблемам розвитку фото справи на початку ХХ ст.

Ключові слова: Нестор Нижанківський, фотопубліцистика, фоторепортаж, фотопортрет, фотореклама, художньо-мистецька спадщина.

Постановка проблеми. Фундатор української музики Нестор Нижанківський увійшов до історії

української культури не лише як видатний композитор, педагог, віртуозний концертмейстер, активний громадсько-освітній діяч, але й публіцист. Музично-критична спадщина митця – «це яскраве документальне свідчення розвитку української культури початку ХХ століття. Його нариси, статті, рецензії, музичні огляди, репортажі, спогади, друковані в різних періодичних виданнях 30-х років, завжди висвітлювали найважливіші культурно-мистецькі проблеми Галичини» [13; 7]. Крім пресодруків на сторінках часописів «Діло», «Назустріч», «Життя і знання», «Українські вісти» журналіст друкував власні оригінальні фотороботи, що зафіксували тогочасну життєву дійсність і тим самим зберегли соціокультурний мистецький досвід наступним поколінням. В авторському світлописі Н. Нижанківського представлено об'єктивне відображення оточуючої дійсності крізь призму світогляду художника, яке загострює увагу глядачів на важливих життєвих фактах. Будучи науково-пізнавальним матеріалом, у якому зафіксовано сторінки тогочасного суспільного життя, національні традиції, українську ношу, естетичне відображення рідної природи, фото публіцистичний доробок Н. Нижанківського – літописця історії – нині малодосліджений, тому актуальним є розгляд світлопису митця, котрий поглиблює художньо-естетичну культуру та формує духовну свідомість нації.

Останні дослідження та публікації. Фото публіцистичний доробок Н. Нижанківського частково зафіксований в пресодруках Львова початку ХХ ст., а також наукових працях Ю. Булки [1], П. Медведика [10], У. Молчко [13]. Унікальні фотороботи композитора нині повертаються з мистецьких архівів О. Бачинської, І. Соневицького та сторінок раритетних періодичних видань Львова.

Мета статті – здійснити дослідження світлопису Н. Нижанківського, охарактеризувавши тематичну та жанрову палітру фото робіт.

Виклад основного матеріалу. Публіцистичний доробок Нестора Нижанківського охоплює не лише музично-критичні праці, але й оригінальний світлопис, який побачив світ у мистецьких періодичних виданнях Львова початку ХХ ст. «У міжвоєнні роки українство на західноукраїнських землях, – зазначає дослідниця галицької преси О. Серета, – поступово втрачаючи ілюзії стосовно здобуття власної державності після поразки в національно-визвольних змаганнях та потерпаючи від жорстких утисків польської влади, зосереджує сили на активних мистецьких пошуках та авангардних експериментах. Львів у 20–30-х рр. ХХ ст. стає значним українським культурно-мистецьким центром, у творчому середовищі якого з'являються дедалі сміливіші спроби українських митців із розвитку таких модерних видів мистецтва, як-от: кіно та фотографія, й активного інтегрування своїх творчих здобутків у європейський культурний простір. Значне пожвавлення інтересу українських фотоаматорів до фотографії як явища мистецького спостерігаємо ще наприкінці 20-х рр., коли в Європі починають застосовуватися нові експресивні техніки та фотомонтаж» [16; 314].

Прогресивне громадянство столиці Галичини зацікавилася фото справою ще в другій пол. ХІХ ст. У Львові перші об'єднання любителів нової мистецької галузі постали вже на початку ХХ ст. Організацію фотоаматорів створено при Пресовій Квартирі УСС наприкінці 1914 р. у Карпатах. У 1920 роках постали у Львові Секція фотографічна при Соколі Батьку (Ю. Вінчковський, Ю. Бонковський, А. Цибульський, В. Савицький та В. Голян); 1926 р. виставка українського красвиду в Станіславові, Субреферат світлин при Економічному рефераті Верховної Пластової Ради (гол. В. Голян; Ю. Дорош, який 1929 р. опрацював перший кінофільм із пластового табору) і Секція фотографії при Товаристві студентів-техніків «Основа» [15; 76].

У листопаді 1930 р. у Львові започатковано Українське фотографічне товариство (УФОТО) з ініціативи проф. О. Балицького та д-ра Ст. Дмоховського, яке зарекомендувало себе як помітна організація, влаштувавши вже через місяць Першу виставку української аматорської фотографії, а у травні 1933 р. воно розпочало видавати власний пресовий орган під назвою «Світло й Тінь» – перший український часопис для фотолюбителів на теренах Галичини, редакторами якого в різний час були Ст. Щурат, О. Мох, Я. Савка» [16; 314].

УФОТО влаштовувало щомісячні внутрішні виставки, а члени товариства брали участь у міжнародних виставках (Чикаго, 1933 р., Веселов'янській мистецькій фотовиставці у Загребі 1935 р. та фотоконкурсах фірм «Альфа», «Перуц», «Кодак», «Філіпс» і «Еро»).

Н. Нижанківський займався цим модним мистецтвом початку ХХ ст. на високому професійному рівні, входив до першої управи Українського фотографічного товариства, активно брав участь у її мистецьких імпрезах. Публікації журналу «Світло й Тінь» висвітлюють маловідомі сторінки з насиченого творчого життя львівського композитора. У статті М. Зварича «Шикагівська виставка УФОТО» [11; 57] розглядається унікальна подія – «Вистава Світового Поступу», шр відбулася 1 червня 1933 р. в Америці. Автор наголошує, що «це була перша, зорганізована УФОТО, загряннична виставка наших світлин. Четверта (шикагівська) вистава була приміщена в українським павільйоні «Світової Вистави Поступу» в Шикагу» [11; 57]. Серед зафіксованого в журнальному матеріалі переліку представлених багаточисленних

світлин галицьких митців знаходимо під XII номером роботу Н. Нижанківського «Духовенство на стрілецьких могилах» [11; 59]. На цій світлині автор зафіксував свого батька, о. О. Нижанківського, на стрілецькому цвинтарі. Про постійну активність та мистецький ріст галицького музиканта згадується в дописі М. Зварича «Зі статистики» [12; 65–66], де зазначено, що у «4-х виставках взяло участь 5 авторів (М. Гавцяк, О. Мох, Н. Нижанківський, В. Тарнавський, Е. Храпливий)» [12; 66].

Промовистим свідченням творчого горіння українського композитора стала публікація на сторінках часопису «Діло» за 1934 р. Нижче подаємо текст статті, яка засвідчує не лише участь музиканта в мистецькій виставці, але й неабияку популярність фото справи в середовищі інтелігенції краю. Серед численного переліку імен знаходимо прізвища визначних культурно-громадських та освітніх діячів: Ю. Дороша, Г. Левицької, Д. Колесси, О. Мох, В. Тарнавського, М. Угрин-Безгрішного, Д. Фіголя, С.-І. Щурата. «Вистава української фотографіки у Львові» [2; 3] «6 ц. м. відчинило “Українське Фотографічне Т-во” у Львові свою п'яту виставу в салях національного Музею. Вистава... в двох салях показує 216 знімків, що перейшли сувору оцінку журі, бо рівень їх дуже високий. Наші фотоаматори стараються зробити фотографію справді мистецькою і здоганяють своєю технікою чужинців, що працюють у цій ділянці віддавна.

У виставі взяло участь 52 членів: Олекса Балицький (Бортники), Тарас Володимир Банах (Збора), Богдан Борщ (Львів), Лев Вань (Самбір), Микола Галинський, Нуна Говикович-Рожанківська, Володимир Голян, Ярослав Горалевич, Марія Городиська (Львів), Маріян Гавдяк (Станіславів), Петро Гембарський (Товмач), Юліян Дорош, Євген Дурделло, Ярослав Еліїв, Степан Жук, Іван Заяць (Львів), Яків Капрі (Кутиська), Ярослав Коваль (Цінека), Дарія Колесса, Роман Крохмалюк, Василь Лев, Галя Левицька, Олекса Левицький (Львів), Степан Лепкий (Дрогобич), Євген Лотоцький (Львів), Мирон Лятишевський (Пулави), Ліна Малицька (Шляхтинці), Ів. Волод. Манастирський, Ярослав Маренін, Ярослав і Роман Масляки (Львів), Теодор Мацьків (Ходорів), Олександр Мох, Степан Микитка (Львів), Роман Минович (Прага), Нестор Нижанківський (Львів), Василь Пронь (Яворів), Ірина Русин, Володимир Савицький, Ярослав Савка, Роман Сояковський, Володимир Тарнавський (Львів), Микола Угрин-Безгрішний (Рогатин), Данило Фіголь (Камінка Стр.), Ф.К., Євген Храпливий (Львів), Омелян Царевич (Тарнів), Степан Ігор Щурат (Львів), Анатоль Яросевич (Прага).

Найбільше експонатів дали львовяни. А здавалось би, що саме на провінції є найбільше часу та нагоди робити знімки! Вистава видко зацікавила публіку, бо на відчинені було багато відвідувачів» [2; 3].

Унікальні світлини подвигник національної музики залишив сучасникам XXI ст. на сторінках журналу «Світло й Тінь», котрі публікував упродовж 1933-1935 рр. під криптонімом Н. Н. та Д-р Н. Нижанківський. Тут побачили світ його фотороботи «Різдвяна свічечка», «Портрет К.Б.», «По жнивях», «Реалістичний краєвид», «Імпресіоністичний краєвид», «Нова річевість», «Реклямова знімка», «Волинська бабуся», світлини до статті «Інфрачервона фотографія», що свідчать про багатогранну талановиту особистість львівського музиканта й індивідуальне художнє відтворення навколишньої дійсності. Він також був автором багатьох теоретичних статей: «З нашого досвіду», «Що може бути причиною не гостроти», «Всякі клеї», «Піклування малими негативами», «Вісті з фото промислу».

Як фотожурналіст Н. Нижанківський активно співпрацював також із журналом «Назустріч». Тут митець зафіксував для історії культури високоякісні світлини провідних акторів Українського театру ім. Тобілевича в Галичині. Це Л. Боровик в ролі Тараса Бульби (за п'єсою М. Старицького (1934), Л. Боровик і Г. Совочева в ролях Хоми та Усті (у виставі «Ой не ходи, Грицю» М. Старицького (1934), Л. Кривицька і Королик у ролях Марусі і Потапа (у виставі «Ой не ходи, Грицю» М. Старицького, 1935). Ці фото широко використовуються сьогодні для театрознавчих досліджень [10; 252].

Аналізуючи фотороботи Н. Нижанківського, слід зазначити, що митець працював в інформаційному та художньо-публіцистичному жанрах фотожурналістики.

До різновиду інформаційних жанрів належать фотоілюстрація, котра є вторинним у ставленні до тексту візуальним жанром відображення дійсності. Більшість світлин Н. Нижанківського стали, з одного боку, ілюстраціями до статей з питань проблем в фото справі, а з іншого – є завершеними мистецькими роботами.

Перша робота українського композитора «Різдвяна свічечка» [14; 51] побачила світ у 1933 р. як високомистецький зразок у контексті статті Ю. Дороша «Творчість у фотомистецтві. Цикль думок: І. “Промисловість у фотографії» [7; 49–50]. Тут варто навести декілька промовистих думок, висловлених дописувачем. Автор пише: «Фотографічне мистецтво в сьогоднішньому... вигляді, – це творчість людини, яка за допомогою новітньої машини й засобів дає вияв своїм почуттям, своїй індивідуальності» [7; 49]. Ставлячи запитання, «що таке є фотомистецтво?», він пояснює читачам: «Це творчість, у якій людина дає картину, відтворену з природи, зазначаючи при цьому свою психічну участь у творі. Природа, відтворення її в картині й психічне відношення до твору, це три головні елементи, без

яких немає фотомистецтва. Якщо мистець фотографік зуміє зручно підхопити ці елементи та вміло їх пов'язати, – виходить твір, що ми його назвемо – мистецькою картиною» [7; 50].

Власне взірцем такого довершеного фотополотна стала світлина Н. Нижаківського «Різдвяна свічка». Для передачі настрою дорогих кожній людині зимових свят автор зображає гілочку ялинки, на якій запалена свічка та звисають різдвяні подарунки – тістечко та горішок. Світлина вражає романтичним настроєм. Вона випромінює добро, любов, радість.

Різновид художньо-публіцистичного жанру фотожурналістики – фотопейзаж. Він представлений у світлописі Н. Нижанківського твором «По жнивях», який послужив і як ілюстрація до статті Ю. Дороша «Знімки тематичні» [6; 49–50]. «По жнивях» – це гімн рідному краю, природі. Фоторобота Н. Нижанківського має самостійне художнє значення, за композиційно-сюжетним багатством наближається до станкового підвиду живопису. Пейзаж випромінює естетичну насолоду. Цю світлину можна зарахувати до різновиду пейзажного живопису – видового, або «чистого», пейзажу. На першому плані – копиці сіна, розташовані на розлогих левадах. Ця сюжетна ідилія відтінюється захмареним небом. Такий контраст драматизує її, надає світліні глибокого змісту і оспівує тему працелюбності українського народу.

У цій публікації знаходимо згадку про ще один твір Н. Нижанківського «Тяжкі часи». Відзначаючи здобутки майстрів світлотіні, Ю. Дорош пише, що «теми вибрані з різних ділянок людського життя й культури, дозволяють характеризувати мистецькі напрямки авторів» [6; 50]. Він зараховує світліну композитора до соціологічного напрямку фотомистецтва. На жаль, ця робота не публікувалася на сторінках журналу «Світло й Тінь».

Фотографія Н. Нижанківського «Портрет К. Б.» ілюструє журнальний матеріал А. Краснівського «Що треба знати перед зніркою?» [9; 21–24]. Хоча твір використаний дописувачем як приклад, його можна зарахувати до художньої фотопубліцистики. Жанр портрету також належить до образотворчого мистецтва. На передньому плані автор зафіксує постать інтелігентної дівчини, що сидить у кріслі. Привертає увагу настроєва стриманість виразу героїні, що проявляється у проникливому погляді, романтично-ошатному одязі та акуратній зачісці. Митець акцентує увагу на витончених руках молодої особи, що вказує на інтелектуально-творчий психологічний тип. Зображена Н. Нижанківським жіноча краса, молодість, зовнішня оригінальність визначають приналежність цієї світлини до різновиду живописного жанру – психологічного портрету. Композитор мінімумом зовнішніх ефектів, відтворенням скупих жестів і поз розкриває внутрішній стан людини, передає глибинні грані особи інтелектуального складу і одночасно передає своє ставлення до зовнішнього світу. Тут митець зарекомендував себе як портретист-лірик.

Світлини Н. Нижанківського дійшли до сучасників у контексті тогочасних мистецтвознавчих статей. У публікації М. Гавдяка «Про сучасну фотографію» [3; 2–5], котра торкається стильових тенденцій розвитку галицького фотомистецтва, використовуються високопрофесійні зразки галицького фотохудожника. Автор допису наголошує, що «в серії знімок до сьогоднішньої статті про фотографію ми хочемо унаглядити читачам різниці між поодинокими стилями мистецької фотографії» [3; 2]. Саме ними стали три світлини Н. Нижанківського «Реалістичний краєвид», «Імпресіоністичний краєвид», «Нова річечість».

Згадана стаття М. Гавдяка присвячена стильовому розвитку світового фотографічного мистецтва поч. ХХ ст. Автор, аналізуючи матеріали європейських митців із даної галузі, зупиняє свій погляд на модерному руху «нової дійсності» або «нової річечості». На його думку «прихильники “нової річечості” висвітлюють найбанальніші мотиви, не вважаючи на це, що переконувати треба не надзвичайністю мотивів, а радше якістю, цінностями, які мають тривкий вплив» [3; 2]. Характеризуючи модний реалістичний напрям, М. Гавдяк піддає гострій критиці стан фотографії на московській Україні, котрою відкидається фотоаматорство як момент самовираження, а фотомистецтво існує лише як засіб передачі соціалістичного будівництва. Автор наголошує, що такі позиції вбивають «всякі зародки дійсної мистецької творчості та підпорядковують усе матеріалістичному світогляді комуністів» [3; 3]. Творчі спрямування галицьких митців є відмінними від тематики робіт фотографів Сходу України, бо вони є глибоко індивідуалістичними, такими як у Європі, де на початку ХХ ст. співіснувало дві течії – «малярська фотографія» та «нова річечість». Розвиток західноукраїнського фотомистецтва, на думку М. Гавдяка, має йти лише шляхом опори на національне, бо «наші мистці живуть у постійному контакті зі своїм народом, виховані українськими обставинами, та й сама раса підсвідомо в їх творчості відібр'є національні прикмети» [3; 3] і саме національні мотиви виведуть галицьких фотографів на світову мистецьку фото арену.

Три світлини Н. Нижанківського не лише ілюструють тогочасні мистецькі течії, але виступають як самостійні твори. Два фотопейзажі «Реалістичний краєвид» та «Імпресіоністичний краєвид» належать до жанру фотопейзажу, підґрунтям якого є станковий живопис. Головним зображальним елементом у творах Н. Нижанківського є дерево, подане на передньому плані. Якщо на першій

світлині воно показано в реалістичному контексті існуючої природи, то на другій сніговий покрив, що прикрашає об'єкт, передає зимове враження-імпресію автора від навколишнього середовища.

На фотографії «Нова річєвість» Н. Нижанківський зображає в'язку ключів, встромлених у замок дверей. Ілюструючи реалістичний напрям у фотомистецтві, він дає зразок світлини, в якій відсутній змістово-духовний елемент.

Документальна фотожурналістика представлена в фото публіцистичному доробку Н. Нижанківського рекламними світлинами: української парфумерної крамниці «Лотос» та нового фотоапарату німецької фірми «Leica». Фото під назвою «Реклямова знімка» опубліковане в статті С. Дмоховського «Фотографія на службі реклами» [5; 8–9]. Схвальний відгук під твором свідчить про майстерність автора, який лаконічними мотивами звертає увагу на новий товар. «Дуже добра рекламова знімка фірми «Ляйца», – зазначається під світлиною, – Різдвяна свічечка й апарат «Ляйка» – кажуть видцеві без зайвого напису розгадати зміст реклами: Різдвяний гостинець – це «Ляйка»! [5; 8].

Стаття Е. Дурделло «Інфрачервона фотографія» [8; 37–41] доповнена пейзажними фотоілюстраціями Н. Нижанківського. Автор, одні і ті ж фотографії подає з різним висвітленням, що вияскравлює якість передачі відображуваного середовища. Світлини галицького музиканта до статті «Інфрачервона фотографія» свідчать про високопрофесійне володіння фотографічною технікою.

У контексті журнального матеріалу І. Гургули «Фотографія народної ноші» [4; 145–146] побачила світ фоторобота Н. Нижанківського «Волинська бабуся». Автор публікації зараховує її до зразків документальної краєзнавчої фотографії. На передньому плані зображена постать старшої жінки у національному вбранні, що сидить біля хатини. Акцент автора на цій персоні дозволяє класифікувати світлину як портрет, що також є частиною документального фотомистецтва.

Використовуючи світлову гаму, він віддавав перевагу надкрупним планам у знімках: на них бачимо в більшості випадків лише голову людини. Особливу роль у цих портретах виконують очі.

Фотопубліцистика Н. Нижанківського представлена ще одним інформаційним жанром – фоторепортажем. Із працями композитора сучасник може ознайомитися на сторінках журналу «Назустріч». Автор обирає цей жанр, для якого властивим є більш розгорнена комунікативна дія, спрямована журналістом на глядача і читача з метою висвітлення багатоскладної події. Його фоторепортажі з театральних вистав «Тарас Бульба» (за однойменною повістю М. Гоголя) та «Ой не ходи, Грицю» М. Старицького з репертуару Українського народного театру ім. І. Тобілевича та «Заграва» в Галичині складаються з серії знімків, що змальовують головних виконавців мистецької імпрези у поступальному та динамічному розвитку.

Вражає портретна світлина артиста Л. Боровика у ролі Тараса Бульби в однойменній виставі, надрукована в статті «Тарас Бульба» на сцені театру «Заграва» [17; 5]. Н. Нижанківський робить акцент на дискретно схованих очах виконавця головної ролі, чим поглиблює сценічний образ.

До жанру фоторепортажу належать світлини артистів Г. Совочевої, Л. Кривицької, В. Королик, Л. Боровика з вистави «Ой не ходи, Грицю» М. Старицького, яку презентував театр «Заграва». Ці художні портрети Н. Нижанківського опубліковані в статті С. Чарнецького «Чи можна ще щось зробити з Гриця? (з приводу інсценізації)» [18; 3]. Автор художньо застосовує промовистий мистецький чинник світлотіні. Герої зображені на темному тлі. Саме цією контрастністю Н. Нижанківський відтворює артистичну одухотвореність, шляхетність героїв вистави «Ой не ходи, Грицю» та збагачує жанр психологічного фотопортрету.

Творчий доробок Н. Нижанківського в галузі фотографії сформувався та зріс під безпосереднім впливом західноєвропейської культури початку ХХ ст. Жанрове розмаїття, перевага українських мотивів у світлинах галицького композитора свідчать про значний художній талант, яким він збагатив національне мистецтво.

Висновок. Фото публіцистичний доробок Н. Нижанківського – це, насамперед, яскраво національне та високомистецьке явище початку ХХ ст. Світлини композитора відображають нашу історію, в якій на чільному місці є український народ, краса рідної природи. Музикант надавав своїм роботам ознак високої художності, національної забарвленості, високої духовності. Він працював у різноманітних жанрах: фотоілюстрація, фотопортрет, фотопейзаж, фоторепортаж, фотореклама, чим зробив вагомий внесок у процес становлення та розвитку українського фотомистецтва.

Світлопис Н. Нижанківського віддзеркалює та узагальнює весь поступ галицької культури початку ХХ ст. на шляху до професійного росту у всіх мистецьких напрямках, зокрема фотомистецтві, та висвітлює становище української суспільності у світовому культурному процесі і є вагомим чинником впливу на духовний стан нації.

Список використаної літератури

1. Булка Ю. Нестор Нижанківський: життя і творчість. Львів – Нью-Йорк: В-во М. П. Коць, 1997. 63 с.

2. Вистава української фотографії у Львові. *Діло*. 1934. Ч. 118. 8 трав. С. 3.
3. Гавдяк М. Про сучасну фотографію. *Світло й Тінь*. 1935. Ч. 1. С. 2–5.
4. Гургула І. Фотографія народної ноші. *Світло й Тінь*. 1935. Ч. 10. С. 145–146.
5. Дмоховський С. Фотографія на службі реклами. *Світло й Тінь*. 1935. Ч. 1. С. 8–9.
6. Дорош Ю. Знімки тематичні. *Світло й Тінь*. 1935. Ч. 4. С. 49–50.
7. Дорош Ю. Творчість у фотомистецтві. Цикль думок: І. Промисловість у фотографії. *Світло й Тінь*. 1933. Ч. 7–8. С. 49–50.
8. Дурделло Е. Інфрочервона фотографія. *Світло й Тінь*. 1933. Ч. 1–2. С. 37–41.
9. Краснівський А. Що треба знати перед зняжкою? *Світло й Тінь*. 1935. Ч. 4–6. С. 21–24.
10. Медведик П. Нижанківський Нестор Остапович. *Українська журналістика в іменах: Матеріали до енциклопедичного словника* / За ред. М. Романюка. Львів, 2000. Вип. 7. С. 252.
11. М.[ихайло] З.[варич]. Зі статистики. *Світло й Тінь*. 1935. Ч. 5. С. 65–66.
12. М.[ихайло] З.[варич]. Шикагівська виставка УФОТО. *Світло й Тінь*. 1935. Ч. 4. С. 65–66.
13. Молчко У. Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського. Дрогобич : Посвіт, 2014. 304 с.
14. Нижанківський Н. Різвяна свічечка. *Світло й Тінь*. 1933. Ч. 7–8. С. 51.
15. Пилип'юк В. Українська художня фотографія: етапи становлення та мистецькі засади розвитку: навч. посіб. Львів : Світ, 2007. 176 с.
16. Середа О. Часопис «Світло й Тінь» (1933–1939 рр.) – перший український фаховий журнал із фотомистецтва в Галичині. *Журналістика, філологія та медіаосвіта* : у 2 т. Зб. наук. пр. / ред. кол. М. Степанко, Н. Баландіна, В. Кононенко, З. Валюх, Е. Шестакова, К. Дегтярьов, Л. Корнеєва. Полтава : Освіта, 2009. С. 314–318.
17. «Тарас Бульба» на сцені театру «Заграва». *Назустріч*. 1934. Ч. 6. С. 5.
18. Чарнецький С. Чи можна ще щось зробити з Гриця? (з приводу інсценізації). *Назустріч*. 1935. Ч. 1. С. 3.

References

1. Bulka Yu. Nestor Nyzhankivskiy: zhyttia i tvorchist. Lviv – Niu-York : V-vo M. P. Kots, 1997. 63 s. [in Ukraine].
2. Vystava ukrainoi fotohrafiky u Lvovi. *Dilo*. 1934. Ch. 118. 8 travnia. S. 3 [in Ukraine].
3. Gavdiak M. Pro suchasnu fotohrafiuu. *Svitlo y Tin*. 1935. Ch. 1. S. 2–5 [in Ukraine].
4. Gurgula I. Fotografiia narodnoi noshi. *Svitlo y Tin*. 1935. Ch. 10. S. 145–146 [in Ukraine].
5. Dmikhovskiy S. Fotografiia na sluzhbi reklamy. *Svitlo y Tin*. 1935. Ch. 1. S. 8–9 [in Ukraine].
6. Dorosh Yu. Znymky tematichni. *Svitlo y Tin*. 1935. Ch. 4. S. 49–50 [in Ukraine].
7. Dorosh Yu. Tvorchist u fotomystetstvi. Tsykl dumok: I. Pomyslovist u fotohrafitsi. *Svitlo y Tin*. 1933. Ch. 7–8. S. 49–50 [in Ukraine].
8. Durdello E. Infrachervona fotohrafiia. *Svitlo y Tin*. 1933. Ch. 1–2. S. 37–41 [in Ukraine].
9. Krasnivskiy A. Shcho treba znaty pered znyzhkoiu? *Svitlo y Tin*. 1935. Ch. 4–6. S. 21–24 [in Ukraine].
10. Medvedyk P. Nyzhankivskiy Nestor Ostapovych. *Ukrainska zhurnalistyka v imenakh: Materialy do entsyklopedychnoho slovnyka* / Za red. M. Romaniuka. Lviv, 2000. Vyp. 7. S. 252 [in Ukraine].
11. M.[ykhailo] Z.[varych]. Zi statystyky. *Svitlo y Tin*. 1935. Ch. 5. S. 65–66 [in Ukraine].
12. M.[ykhailo] Z.[varych]. Shykagivska vystavka UFOTO. *Svitlo y Tin*. 1935. Ch. 4. S. 65–66 [in Ukraine].
13. Molchko U. Publitsystychna spadshchyna Nestora Nyzhankivskoho. Drohobych : Posvit, 2014. 304 s. [in Ukraine].
14. Nyzhankivskiy N. Rizviana svichechka. *Svitlo y Tin*. 1933. Ch. 7–8. C. 51 [in Ukraine].
15. Pylypiuk V. Ukrainska khudozhnia fotohrafiia: etapy stanovlennia ta mystetski zasady rozvytku: navch. posibnyk. Lviv : Svit, 2007. 176 c. [in Ukraine].
16. Sereda O. Chasopys «Svitlo y Tin» (1933–1939 rr.) – pershyi ukrainskyi fakhovy zhurnal iz fotomystetstva v Halychyni. *Zhurnalistyka, filolohiia ta mediaosvita* : u 2 t. Zbirnyk naukovykh prats / red. kol. M. Stepaneko, N. Balandina, V. Kononenko, Z. Valiukh, E. Shestakova, K. Dehtiarov, L. Korneieva. Poltava : Osvita, 2009. S. 314–318 [in Ukraine].
17. «Taras Bulba» na stseni teatru «Zahrava». *Nazustrich*. 1934. Ch. 6. S. 5 [in Ukraine].
18. Charnetskiy S. Chy mozha shche shchos zrobyty z Hrytsia? (z pryvodu instsenizatsii). *Nazustrich*. 1935. Ch. 1. S. 3 [in Ukraine].

THE LIGHT PAINTING OF THE COMPOSER NESTOR NYZHANKIVSKYI

Molchko Ulyana – Assistant Professor, Musicology and Piano Department, Institute of Musical Art, Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko

There are considered the photographs of the founder of Ukrainian music, teacher, accompanist, public and cultural figure of the early twentieth century Nestor Nyzhankivskiy as a separate part of the artist's journalistic heritage. His activity in the Ukrainian Photographic Society as a participant of art events in Lviv and abroad has been covered. The activities on the pages of magazines «Svitlo y Tin (Light and Shadow)», «Nazustrich (Towards)» have been described. The list of photos of N. Nyzhankivskiy's works, which were published in Lviv magazines, has been given. The thematic spectrum of light painting of the Ukrainian composer, which has a bright national character, has been analyzed. It has been established that his works have cognitive and educational potential, which is due to the aesthetic nature. The leading genres of photojournalism by N. Nyzhankivskiy have been identified, namely informational and artistic-journalistic. Author's articles devoted to the problems of the development of photography in the early twentieth century have been considered.

Key words: Nestor Nyzhankivskiy, photojournalism, photo report, photo portrait, photo advertising, artistic heritage.

THE LIGHT PAINTING OF THE COMPOSER NESTOR NYZHANKIVSKYI

Molchko Ulyana – Assistant Professor, Musicology and Piano Department, Institute of Musical Art, Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko

There are considered the photographs of the founder of Ukrainian music, teacher, accompanist, public and cultural figure of the early twentieth century Nestor Nyzhankivskyi as a separate part of the artist's journalistic heritage. His activity in the Ukrainian Photographic Society as a participant of art events in Lviv and abroad has been covered. The activities on the pages of magazines «Svitlo y Tin (Light and Shadow)», «Nazustrich (Towards)» have been described. The list of photos of N. Nyzhankivskyi's works, which were published in Lviv magazines, has been given. The thematic spectrum of light painting of the Ukrainian composer, which has a bright national character, has been analyzed. It has been established that his works have cognitive and educational potential, which is due to the aesthetic nature. The leading genres of photojournalism by N. Nyzhankivskyi have been identified, namely informational and artistic-journalistic. Author's articles devoted to the problems of the development of photography in the early twentieth century have been considered.

Key words: Nestor Nyzhankivskyi, photojournalism, photo report, photo portrait, photo advertising, artistic heritage.

UDC 784:821.161.2'1

THE LIGHT PAINTING OF THE COMPOSER NESTOR NYZHANKIVSKYI

Molchko Ulyana – Assistant Professor, Musicology and Piano Department, Institute of Musical Art, Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko

The aim – to carry out a comprehensive scientific study of Nestor Nyzhankivskyi's light painting, to characterize the thematic and genre palette of photo works, to reveal the contribution of the artist's photojournalistic heritage to the Ukrainian cultural heritage.

Research methodology. Sixteen sources have been used in the article. The author of the study relies on scientific works, which covered the journalistic activities of the composer N. Nyzhankivskyi, journalistic materials from the periodicals «Svitlo y Tin (Light and Shadow)», «Nazustrich (Towards)», as well as original photographs of the artist in the Galician magazines of the early twentieth century.

Novelty. On the basis of musicological research, the activity of the composer Nestor Nyzhankivskyi as a photographer has been analyzed. The creative work in the Ukrainian Photographic Society in Lviv has been considered, in particular as an active member of the first board of this association. His participation in art events held by this organization has been highlighted. There is given the list of author's photos, which were published in the pages of Lviv magazines, namely «Svitlo y Tin (Light and Shadow)», «Nazustrich (Towards)». The thematic spectrum of N. Nyzhankivskyi's photographic works has been outlined, in which the national content is traced, which was a process of self-expression of the artist's worldview. The range of genre diversity of the artist's light painting has been researched – photo illustration, photo landscape, photo portrait, photo advertising, photo report – which have been analyzed in the context of the historical development of Ukrainian photography of the early twentieth century. It has been proved that N. Nyzhankivskyi's photographic work is first of all a bright national and highly artistic phenomenon of the beginning of the XX century, which had influenced the aesthetic tastes of the society of that time, having formed the spiritual world of the individual.

The practical significance. The article will be a good ground for researchers of artistic and aesthetic photographic heritage of artists in Galicia in the early twentieth century, as well as for culturologists and musicologists who study the creative contribution of N. Nyzhankivskyi's light painting in the formation of professional Ukrainian photography.

Key words: Nestor Nyzhankivskyi, photojournalism, photo report, photo portrait, photo advertising, artistic heritage.

Надійшла до редакції 21.04.2022 р.

УДК 7.046:780.6

ЗОБРАЖЕННЯ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ТА МУЗИК ВОЛИНСЬКИМИ ІКОНОПИСЦЯМИ

Пазинюк Марія Василівна – здобувачка вищої освіти III (аспірантура) рівня спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне

мистецтво, реставрація»,

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет

ім. Василя Стефаника», м. Івано-Франківськ

<https://orcid.org/0000-0002-8894-0894>

<https://doi.org/>

mariapazynuk@gmail.com

Досліджено особливості зображення традиційних музичних інструментів на іконах волинського ікономалярського осередку, охарактеризовано особливості сакрального мистецтва Волині крізь призму аналізу духовної спадщини ікон даного регіону. Музичні інструменти в руках намальованих персонажів ікон характеризують, насамперед, твори народної течії українського ікономалярства, надаючи їм не лише особливого настрою, але й географічної конкретики та національної ідентичності. Виявлено, що мотиви зображення музичних інструментів у

структурі ікони засвідчують поєднання двох видів мистецтв – музики і живопису в українській традиційній культурі, а також намагання наблизити Святих до реального життя простих людей, конкретизувати місце євангельської події.

Ключові слова: ікона, музичний інструмент, іконописці, мистецтво, іконографія, композиція.

Постановка проблеми. В XVI ст. в українському мистецтві увиразнюється течія народного живопису, відмінна від професійного ікономалярства. Її особливості простежуються у спрощенні схеми, проникненні елементів побуту і соціальних мотивів, тяжінні до розповідності. Народні майстри демонструють власне розуміння змісту ікони, користуючись доступною образно-стилістичною мовою. В їхніх творах відчутний вплив книжкової гравюри, переважає лінійний стиль, помітне відтворення побутових реалій ікон, які потрібно розглянути у пропонованій статті. Вони походять із території Волині, де, як і в інших регіонах заходу України, діяли осередки народного ікономалярства. Однак, серед численних досліджень, які так чи інакше торкаються теми зображення музичних інструментів на іконах з Волині, праць, що згадують твори волинських митців і допомагають продемонструвати розвій музичного мистецтва в Галицько-Волинському князівстві, досі немає.

Новизна дослідження полягає у тому, що в пропонованій статті волинські ікони вперше розглядаються в аспекті розкриття особливостей музичної ментальності українців.

Огляд останніх досліджень і публікацій. В Україні існує чимало досліджень на задану тему. Так, у праці Б. Кіндратюка «Історія української літератури» М. Грушевського [5] інтерпретовано та класифіковано численні матеріали, які в подальшому допоможуть вивчити складові музичного інструментарію; систематизовано зображення дзвонів; розглянуто символізм багатьох видів музичних інструментів, що використовувалися для створення комплексу образів.

Окремої уваги заслуговує й багатотомна праця В. Александровича «Історія українського мистецтва», в якій крізь призму дослідження українського іконопису окреслено риси, що й нині маркують процес створення українського світу. Автор торкався питань відображення на іконах елементів побуту українців, зокрема й музичних інструментів. Характеризуючи роботи волинських майстрів, він особливо виокремлював роботи Й. Кондзелевича відзначаючи, що вони передавали зацікавленість митця, передусім, ідейним змістом зображеного, зокрема і музичному інструментарії.

Мета статті – шляхом аналізу зображених волинськими іконописцями музичних інструментів, їх місця й ролі в тій чи іншій іконографічній схемі канонічного ікономалярського твору, з'ясувати музичні пріоритети населення регіону та семантичну наповненість такого мотиву в іконописному тексті.

Виклад основного матеріалу. Діалогічність мистецтв у різних культурах по-різному проявляла себе на тлі кожної окремої епохи. Обсяг та специфіка тем, на які звертали увагу, залежали від наявної ідеології влади, особистих переконань тогочасних митців, естетики доби. Не можливо заперечити той факт, що рушійною силою, стимулюючою розвиток малярства була церква [14]. Тому не дивно, що музичні інструменти часто з'являлися на іконах чи стінописах. Яскравим прикладом є ікона «Поклін пастухів».

Постать пастуха з духовим інструментом у руках приховує в собі неабияку символічність, адже вона слугує алегорією люду: «Народ, що в пітьмі ходить, уздрів світло велике; над тими, що живуть у смертній тіні, світло засяяло» [12; 85]. Інструмент пастуха сприймається винятково атрибутивно. У живописі 20-30-х рр. XVII ст. одночасно співіснувало прагнення створити величну форму і бажання зберегти індивідуальну стилістику в інтерпретації біблійного сюжету, що сприяло значним змінам в іконописі та гравюрі, які набули реалістичних елементів [10; 3].

Не порушуючи традиційної іконографії, усталених композиційних схем і структур, художники наближали свої творіння до меж реального світу. Це змушує думати про те, що незважаючи на символічну роль пастуха з інструментом, зображувані художниками музичні інструменти були не лише узагальненою фантазією майстрів, а й мали цілком реальний прототип. Цікавим фактом є те, що зображення чітко показує спосіб тримання інструменту (ліва рука – вгорі, права – внизу), а також, що дуже важливо, його різновид – аерофон поздовжнього типу (на противагу зображень із флейтами поперечними [9; 271]). Це один із небагатьох живописних свідчень про зразок флейти поздовжнього типу тримання.

Для того, щоб якомога детальніше розкрити зазначену тему, необхідно взяти до уваги особливості сакрального мистецтва Волині. Цей регіон прославлений, передусім, рукописами і стародруками. Одним з основних книгосховищ в Україні є Музей книги та друкарства в Острозі. Велику книжкову колекцію також має КЗ «Рівненський обласний краєзнавчий музей», Музей Книги в Луцьку та Національний університет «Острозька академія» [2; 54].

Рукописна традиція волинського регіону репрезентована унікальним зразком мистецтва книги – Пересопницьким Євангелієм, що зберігається в Києві, в Інституті рукописів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. Варто зазначити, що школа волинського іконопису завжди відрізнялася самобутністю та унікальним підходом. Волинські іконописці майстерно володіли мистецтвом іконопису, вміли поєднувати різноманітні стилі, мали власну творчу манеру втілення

священних ідей в мальовничі образи, які тісно перепліталися з побутом та повсякденним життям людей. Чимало ікон, написаних волинськими майстрами, стали згодом відомими далеко за межами України завдяки своїй неймовірній та непересічній енергетиці, а кілька волинських ікон були визнані чудотворними [6; 22]. Історики знають про 72 волинських іконописців. Однак, їх було значно більше, адже на Волині існували потужні мистецькі осередки, де писали образи. Цілком логічно буде припустити, що волинська школа іконопису – найбільш досліджена з усіх іконописних шкіл України.

Власне, відкриття волинського іконопису було чи не найбільшою подією в українському мистецтвознавстві наприкінці ХХ ст. Його дослідження пов'язане, передусім, із появою музейних збірок іконопису на теренах історичної Волині – у Луцьку, Острозі й Рівному та новим вивченням фондосховищ раніше сформованих збірок давнього українського малярства музеїв Києва, Львова, Харкова, Житомира. Подібні дослідження стали можливими після проведення масового відкриття записів творів волинського іконопису наприкінці 80 – початку 90-х рр. ХХ ст. Більшість виявлених малярських творів – це ікони ХVII-ХVIII ст. До початку 90-х рр. пам'ятки волинського осередку часів Галицько-Волинського князівства вважалися втраченими. Відкриття у 1984 р. ікони «Дорогобузької Богородиці», а в 2000 р. – «Холмської Богородиці» засвідчило існування давніх малярських традицій Волині [3; 12].

Мандрівні друкарні відіграли в історії розвитку ікон значну роль, адже саме вони поширювали іконографічні схеми, формували візуальні образи персонажів Святого письма, композиційно визначали значущість зображених постатей та предметів.

Аналіз обраних для дослідження ікон варто розпочати з ікони «Покрова Богородиці» (ХVIIст.), що є експонатом колекції Музею волинської ікони – твори «Волинського іконописця 1630 р. На цій іконі, окрім канонічних зображень, спостерігаємо за тим, як ангели грають на трубах. На іконі «Богородиця-Покрова» традиційно зображується момент, коли Богородиця, захищаючи місто чи групу людей, здіймається над ними з розпростертим полотнищем у руках.

Особливої уваги заслуговує зображення Різдва Христового. Перші такі зображення належать до ранньохристиянського періоду і датуються IV–V ст. Одне з них можна бачити на саркофазі у храмі святого Амвросія в Мілані. На ложі лежить сповите немовля, поряд – віл та осел. Над головою Бого-немовляти – зірка. Тваринам у давнину надавали величезне символічне значення. У пам'ятках давньохристиянської писемності віл, який все життя провів у ярмі, був символом іудейського народу, а осел – символ язичників. У катакомбах святого Севастіана, у зображеній на стіні сцені Різдва біля Немовляти сидить Богоматір із розпущеним волоссям.

На всіх ранньохристиянських пам'ятках Богоматір завжди зображували в позі сидячи. Цим хотіли донести думку, що народила вона безболісно і не потребувала відпочинку. В інших сценах Різдва присутній Йосиф, іноді – пастухи або волхви. З часом іконографія доповнюється зображенням ангелів, які принесли пастирям звістку про народження Ісуса Христа, або ж небесного воїнства, що славить Бога [15].

Найдавніші зображення Різдва Христового у волинському іконописі можна побачити на невеликих іконах святкового ярусу іконостасів, рідше – на окремих іконах. Щирістю художнього вислову, безпосередністю й зворушливістю відзначені композиції Різдва Христового у виконанні народних іконописців. Однією з найяскравіших тогочасних ікон є ікона «Різдво Христове», датована першою пол. ХVII ст. із м. Камінь-Каширський [16]. В цій роботі також зображено пастуха з інструментом поздовжнього типу. Спосіб тримання, раструб, а також регіон походження ікони свідчать, що морфологічні ознаки інструмента подібні до часто згадуваної в писемних пам'ятках «пищавки».

У даній роботі майстер поєднує певні професійні навички з народним трактуванням образів. Зліва намальована темна печера, де в яслах лежить сповитий Ісус. Над печерою – золота зірка з променями. Біля ясел сидить Марія в образі Цариці Небесної у пурпуровому мафорії з золотою облямівкою, що закриває майже всю її фігуру. На чолі та на плечах Богоматері – три зірки, що символізують її «пріснодівство»: вона Діва до Різдва, у Різдві і після Різдва. Перед печерою стоїть Йосиф, який спирається на палицю та приймає вітання пастухів. Важливо, що найкращим чином збереглося зображення лише одного пастуха у темно-коричневій свиті з торбиною через плече та високою вовняною шапкою на голові. У лівій руці пастух тримає посох, права його рука прикладена до шапки, яку він знімає перед божественним Немовлям. Навколо голів Ісуса Христа, Богоматері та Йосифа – великі золоті німби. Вгорі ліворуч, на білих хмарах, намальовані рожеві ангели, які тримають у своїх руках довгу стрічку, вгорі праворуч, на золотому тлі, зображений ангел з широко розставленими для обіймів руками Автор активно використовує чорний контур, яким окреслює руки і моделює риси персонажів [1; 34].

Деякі іконописці в процесі написання ікон із-поміж усіх музичних інструментів надавали перевагу саме сопілці. Річ у тім, що сопілка символізує правду українського народу. Образ української сопілки має широке відображення у народній культурі. Оспівана казками та легендами, вона увібрала в себе мужність та простоту українського народу, що завжди прагнув волі і тягнувся до

духовного. Спів сопілки – це символ не лише краси душі, кохання, але й узагальнений символ мистецтва та його впливу на людину. Також, сопілка є символом піднесення від буденщини до святкування, символом радості й життя, гармонії та єднання людини з природою. Що стосується відображення сопілки у волинських іконах, вона там часто криє в собі інший прихований сенс. Мова йде про символ самотності, особистості та внутрішнього світу людини. Сопілкарями були вівчарі, самотні, в степах вони розважали себе грою простого та невибагливого інструменту.

Наступною важливою пам'яткою волинської культури, на якій зображено музичний інструмент, є ікона «Різдво Христове» XVIII ст. зі святкового ряду іконостасу с. Усичі Луцького району. На іконі під навісом зображена Марія, що сидить перед яслами, у яких на сіні спить сповитий Христос. Поруч стоїть Йосиф, обернений до зірки, що сяє угорі. За яслами намальований віл. На передньому плані – пастухи, що прийшли, аби уклонитися Сину Божому. Усміхнені миловидні обличчя всіх персонажів випромінюють радість та невимовну ніжність, якими переповнене все довкола в момент, коли людина з'являється на світ. Загальна кольорова гама твору є стриманою; в ній переважають синьо-голубий, зелений, сірий, вохристий кольори. Однак це жодним чином не надає іконі похмурості. Маляр вдало передає глибину нічного неба, темна синява якого розірвана світлом, що лине від зірки. Це світло не яскраве, воно не сліпить очі золотими променями. Широка тепла хвиля заливає все довкола, несучи з собою тишу й спокій. Споглядаючи ікону мимоволі згадуєш різдвяні колядки:

Нова радість стала,
Яка не бувала,
Над вертепом звізда ясна
У весь світ засіяла.
Де Христос родився,
З Діви воплотився,
Як чоловік пеленами
Убого повився.

Звідсіля її казково-фольклорне звучання, зворушлива простота персонажів, внутрішня гармонія та сила. В іконі закладений як глибокий релігійний зміст, так і благоговіння автора перед чудом Різдва. Саме крізь призму споглядання цієї ікони глядач може відчутти атмосферу Різдва. Відхід автора ікони від канонічної схеми полягає в тому, що пастухи тримають в руках музичні інструменти [13].

На іконі «Різдво Христове» XVIII ст., яка на даний момент зберігається в колекції Музею волинської ікони, зображено гру пастушка на сопілці біля отари овець, що найчастіше є ознакою народних ікон на згаданий сюжет. Саме цей мотив іконописців найчастіше запозичували з народного життя, зокрема – побуту пастухів [4; 73].

Вершиною професійного малярства Волині, на думку багатьох дослідників, можна вважати твори видатного українського живописця Йова Кондзелевича, якому вдалося органічно поєднати східну та західноєвропейську іконописні традиції. Волинь відіграла вирішальну роль у формуванні самобутнього таланту митця, сформувала його талант і подарувала натхнення. Його роботи зачаровують тональним багатством, гармонійністю і яскравістю кольорів, неймовірною чуттєвістю й теплою образів, бездоганно побудованими композиціями, переплетінням духовного й фізичного світів, що відбувалося завдяки відображенні в композиціях елементів українського побуту, зокрема – музик з інструментами [7; 24].

У костелі с. Вишеньки збереглася ікона (гіпотетичного Каетана Тієнського), на якій чоловіча постать із дитям подана на тлі міської панорами з монастирським ансамблем праворуч від центрального персонажа. Простежується зображення дзвонів, а також ангелів, які грають на музичних інструментах, що є характерним для багатьох ікон, створених на Волині. Стриманим, суворим та, водночас, гармонійним колоритом персонажів художник посилює драматизм і містичність твору; тут панують темно-коричневі, сіро-оливкові тони з акцентами блакитного сегменту неба [8; 119]. Водночас, живописні прийоми художника видаються архаїчними та дещо спрощеними, як на той час. Із того ж костелу с. Вишеньки походить ще одна ікона – «Свята Текля Іконійська», датована першою пол. XIX ст. У старих фондових документах вона записана як ікона «Свята Катерина» (XVIII ст.) [16].

Із-поміж ікон Страшного суду виділяється пам'ятка кін. XVIII – поч. XIX ст., доступна для огляду в Музеї Волинської ікони, куди передана із Свято-Троїцького собору Луцька. На жаль, ікона збереглася погано: відсутні фрагменти верхньої та правої частин. Умовно композицію можна розділити на два регістри. У верхньому регістрі в центрі – Спаситель у багрянці з вогняним мечем і хрестом у руках. Два ангели сурмлять у труби, сповіщаючи про другий прихід Сина Божого, як великого Судді. Обабіч Спасителя – Богородиця та Іоанн Предтеча. Вони молять Господа про помилування кожної душі та

прощення гріхів. Справа і зліва зображені ангели та апостоли. У центрі ікони – «Етимасія» (Престол Уготований – символ Пришестя Судді світу), поруч з яким праотці Адам і Єва.

На престолі – книга життя, де зафіксовані усі вчинки людства, за якими судитимуть кожного. Нижче зображені терези правосуддя з розміщеною на них душею. Над терезами написи: зліва – «кривда», а справа – «правда». У нижньому лівому регістрі іконописець зобразив праведників, яких ангел супроводжує до Раю, вказуючи на воскресіння мертвих. Перед входом до райської обителі зображено апостола Петра з ключем у руках [11; 200].

У нижній частині композиції намальоване Пекло, де розміщені грішники: картярі та п'яниці; мельник із жорнами на шиї, який за життя обдурював людей; «чадогубка» – жінка, яка вбила свою дитину (чорт показує її вбите немовля). Цікавою є постать чоловіка, якого названо «милосердним грішником». Його прив'язано до стовпа поміж Раєм та Пеклом, оскільки місце його призначення залишається невизначеним.

Поряд зображена церква і сцена «нечесної сповіді»: за спиною жінки, що сповідаються, силует біса; поруч із написом «ліниві до церкви» грішник, що лежить на ліжку. Змальовуючи перебіг Страшного Суду, автор намагається наповнити людей спасенним страхом, жалем за гріхи та вказати на необхідність каяття й повернення до добрих справ. Важливо зазначити, що на згаданій іконі ангели з трубами зображені в горішній частині композиції, у значенні вісників приходу Христа в той час, як на багатьох аналогічних іконах Галичини цим персонажам відводиться місце дещо нижче, праворуч, у сцені «Земля і вода повертають мертвих».

Загалом, зображення музикантів та музичних інструментів на українських ранньомодерних іконах Страшного суду є доволі цікавою особливістю тогочасного іконопису, яка переконливо демонструє широке розмаїття культурних нашарувань. Ікони Страшного суду, які за своїм змістом відображають есхатологічні моменти Останнього Божого суду, яскраво вирізняються з-поміж інших українських ранньомодерних ікон у першу чергу демократичністю характеру. На їхньому прикладі чітко вимальовується підхід авторів, що полягав у відмові від винятково візантійської традиції іконопису і, відповідно, значної й помітної переорієнтації на західноєвропейську малярську культуру. Окрім доволі звичних (канонічних) складових композицій Страшного суду (воскресіння мертвих, кінець світу і, власне, Суд Божий) можна помітити також жанрові сцени з відтворенням українського повсякденного життя. Саме ця унікальна особливість і була відображена в музичних сюжетах [5; 93].

У контексті дослідження механіки зображення музичних інструментів на волинських іконах важливо також розглянути типи інструментів, зображуваних на тогочасних іконах. Варто зауважити, що узагальнюючий підхід до інструментів, зображених на іконографічних зразках минулих епох, характерний для різних історичних періодів. Так, якщо співставити волинським іконам і фрескам київські то, до прикладу, про відому фреску «Музиканти й скоморохи» в Софії Київській зазначено: «...про існування в Давній Русі цього музичного інструменту ми знали лише з фресок у Софії Київській, на якій зображені скоморохи з сопілками в руках». Однак, другорядна і центральна позиція музикантів в іконописі дуже часто чергується. Скажімо, таке узагальнення стосується роботи одного з майстрів давньоруського живопису – Андрія та його учнів – «Наруга над Христом» (XV ст.).

У порівнянні з попередніми зразками, постаті музикантів промальовані тут значно детальніше. Пропорційне співвідношення інструмента і тіла, наявність раструба, дає змогу припустити, що споглядаємо на інструмент, який належить до аерофонів язичкового типу (шалюмо, шалмай, зурна), поширених на той час в Європі і країнах Близького Сходу. Гадаю, що символізм ілюстрованого інструментарію, а також – безпосередньо музик дозволяє зробити висновок про те, що іконописці в своїх роботах намагалися поєднати стародавні біблійські сюжети з особливостями побуту і життя людей тогочасного часу і, таким чином, наблизити свідомість обивателів до релігії крізь призму художнього сприйняття. Єднання людини з Богом, усвідомлення власної приналежності до чогось вищого, всеосяжного та вічного, розуміння своєї ролі в цьому світі – ось в чому полягало завдання й сенс зображення на іконах елементів побуту і культури. Де-факто, пояснення доволі складних інструментальних речей простою й доступною мовою, яка зуміла б знайти відгук в серцях людей і вселити в них надію, любов до мистецтва, усвідомлення краси світу, в якому ми всі живемо.

Висновки. Досліджуючи музичні інструменти на волинських іконах можна стверджувати, що давні зображення Різдва Христового у волинському іконописі найчастіше трапляється на невеликих іконах святкових рядів іконостасів, рідше на окремих іконах. Щирістю художнього вислову, безпосередністю й зворушливістю відзначені композиції Різдва Христового у виконанні народних іконописців. Музичні інструменти в руках пастушків чи ангелів характеризують насамперед твори народної течії українського ікономалярства, надаючи їм не лише особливого настрою, але й географічної конкретики та національної ідентичності.

Мотив музичних інструментів у структурі ікони засвідчує поєднання двох видів мистецтв – музики і живопису в українській традиційній культурі, намагання наблизити Святих до реального життя простих людей, конкретизувати місце євангельської події.

Список використаної літератури

1. Волинська ікона XVI – XVIII ст.: Каталог та альбом / Авт. упоряд.: С. Кот, Т. Єлісеєва, Є. Ковальчук, Л. Карпюк; Під ред. С. Кота. Київ – Луцьк: ТОВ «Спадщина», 1998. 102 с.
2. Єлісеєва Т., Вигодник А. Музей волинської ікони. Київ : Р. К. Майстер-принт, 2010. 88 с.
3. Задорожнюк А. Знахідки з розкопів вірменського Миколаївського костелу в Кам'янці-Подільському. *Пам'ятки України. Історія та культура*. № 3-4, 2000.
4. Музей волинської ікони: книга-альбом Київ : АДЕФ-Україна, 2012. 400 с.
5. Кіндратюк Б. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства / редакц. і автор переднього слова Ясіновський Ю. Івано-Франківськ-Львів. Вип. № 9, 2001. 144 с.
6. Ковальчук Є. Формування фонду сакрального мистецтва у волинському краєзнавчому музеї (1929 – 2012 роки) Луцьк : Волинські старожитності, 2013. 294 с.
7. Сауленко Л. От иконографии к иконологии: новые аспекты атрибуционного исследования. Сб. науч. тр. Одесского музея западного и восточного искусства. Вып. 1. Одесса, 2005. 105 с.
8. Карпюк Л. Дві пам'ятки з села Вишеньки на Волині. *Минуле і сучасне Волині та Полісся. Ковель і Ковельщина в історії України та Волині*. Наук. зб. Вип. 50 Матеріали 50 Всеукр. наук. історико-краєзнавчої конф. Ковель, 12-13 груд., 2013 р. Ковель, 2013. 259 с.
9. Карпюк Л. До питання атрибуції образу святого на іконі «Св. Ігнатій» з колекції Волинського краєзнавчого музею. *Старий Луцьк. Наук.-інф. зб. ЛДІКЗ*. Вип. VI. Луцьк, 2010. 391 с.
10. Острова Г. Тринітарський костел. *Кам'янець-Подільський вісник*. 1994, 5 трав.
11. Откович Т. Вітвар Св. Анни кінця XVI – початку XII ст. із с. Скелівка (Фельштин). *Бюлетень 11. Ін форм. вип.*, м. Львів, 1 (11) грудень 2010 р. 234 с.
12. Kondraciuk Piotr. Sw. Kajetan ze zbiorow Muzeum Krajoznawczego w Lucku. *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Матеріали XIII міжнар. наук. конф.*, м. Луцьк, 2-3 листоп., 2006 р. Луцьк, 2006. 114 с.
13. Коренюк Ю. Фрески XI ст. Спасо-Преображенського собору у Чернігові. URL: www.myslenedrevo.com.ua/ (дата звернення: 17.04.2022).
14. Майкапар А. Святой Франциск Ассизский. Жизнеописание. URL: maykapar.ru/saints/saints11 (дата звернення: 20.04.2022).
15. Перелигіна О. Проблемні питання атрибуції предметів художнього срібла (на прикладі колекції Львівського історичного музею). URL: volyn-krauj-mus.at.ua/ (дата звернення: 19.04.2022).
16. Урсу Н. Живописна діяльність іноземних митців на землях Кам'яниччини у XVIII-XIX століттях. URL: www.info-library.com.ua/ (дата звернення: 19.04.2022).

References

1. Volynska ikona KhVI – KhVIII st.: Katalog ta albom / Avt. uporiad.: S. Kot, T. Yeliseieva, Ye. Kovalchuk, L. Karpiuk; Pid red. S. Kota. Kyiv – Lutsk: TOV «Spadshchyna», 1998. 102 s.
2. Ieliseieva T., Vyhodnyk A. Muzei volynskoi ikony. Kyiv : R. K. Maister-prynt, 2010. 88 s.
3. Zadorozhniuk A. Znakhidky z rozkopiv virmenskoho Mykolaivskoho kostelu v Kamiansi-Podilskomu. *Pamiatky Ukrainy. Istoriiia ta kultura*. № 3-4, 2000.
4. Muzei volynskoi ikony: knyha-albom Kyiv : ADEF-Ukraine, 2012. 400 s.
5. Kindratiuk B. Narisy muzychnoho mystetstva Halytsko-Volynskoho kniazivstva / redakt. i avtor perednoho slova Yasinovskiy Yu. Ivano-Frankivsk-Lviv. Vyp. № 9, 2001. 144 s.
6. Kovalchuk Ye. Formuvannia fondu sakralnogo mystetstva u volynskomu kraieznavchomu muzei (1929 – 2012 roky) Lutsk : Volynski starozhytnosti, 2013. 294 s.
7. Saulenko L. Ot ykonohrafyy k ykonolohyy: novye aspekty atrybutsyonnoho yssledovanyia. Sb. науч. тр. Odesskoho muzeia zapadnoho y vostochnoho yskusstva. Выр. 1. Odessa, 2005. 105 s.
8. Karpiuk L. Dvi pamiatky z sela Vyshenky na Volyni. Mynule i suchasne Volyni ta Polissia. Kovel i Kovelshchyna v istorii Ukrainy ta Volyni. Nauk. zb. Vyp. 50 Materialy 50 Vseukr. nauk. istoryko-kraieznavchoi konf. Kovel, 12-13 hrud., 2013 r. Kovel, 2013. 259 s.
9. Karpiuk L. Do pytannia atrybutsii obrazu sviatoho na ikoni «Sv. Ihnatii» z kolektsii Volynskoho kraieznavchoho muzeiu. *Staryi Lutsk. Nauk.-inf. zb. LDIKZ*. Vyp. VI. Lutsk, 2010. 391 s.
10. Ostrova H. Trynitariskiy kostel. *Kamianets-Podilskiy visnyk*. 1994, 5 trav.
11. Otkovych T. Vivtar Sv. Anny kintsia XIII – pochatku XVI st. iz s. Skelivka (Felshtyn). *Biuletyn 11. In form. vyp.*, m. Lviv, 1 (11) hruden 2010 r. 234 s.
12. Kondraciuk Piotr. Sw. Kajetan ze zbiorow Muzeum Krajoznawczego w Lucku. *Volynska ikona: doslidzhennia ta restavratsiia. Materialy KhIII mizhnar. nauk. konf.*, m. Lutsk, 2-3 lystop., 2006 r. Lutsk, 2006. 114 s.
13. Koreniuk Yu. Fresky KhI st. Spaso-Preobrazhenskoho soboru u Chernihovi. URL: www.myslenedrevo.com.ua/ (data zvernennia: 17.04.2022).
14. Maikapar A. Sviatoi Frantsysk Assyzskiy. Zhyzneoypsanye. URL: maykapar.ru/saints/saints11 (data zvernennia: 20.04.2022).

15. Perelyhina O. Problemi pytannia atrybutsi predmetiv khudozhnoho sribla (na prykladi kolektsii Lvivskoho istorychnoho muzeiu). URL: volyn-kray-mus.at.ua/ (data zvernennia: 19.04.2022).

16. Ursu N. Zhyvopysna diialnist inozemnykh myttsiv na zemliakh Kamianechchyny u XVIII-XIX stolittiakh. URL: www.info-library.com.ua/ (data zvernennia: 19.04.2022).

THE REPRESENTATION OF MUSICAL INSTRUMENTS AND MUSICIANS IN VOLYN ICON

Pazyniuk Maria – applicant for higher education III (postgraduate study)
level of specialty 023 «Fine arts, decorative art, restoration»,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

The peculiarities of the image of traditional musical instruments on the icons of the Volyn icon painting center were studied, the peculiarities of the sacred art of Volyn were characterized through the prism of the analysis of the spiritual heritage of the region's icons. Musical instruments in the hands of painted icons characterize primarily the works of the folk trend of Ukrainian icon painting, giving them not only a special mood, but also geographical specifics and national identity. It was discovered that the motives of the image of musical instruments in the structure of the icon is evidenced by a combination of two types of art - music and painting in Ukrainian traditional culture, as well as attempts to bring the Saints closer to real life of lay people.

Key words: icon, musical instrument, icon painters, art, iconography, composition.

UDC 7.046:780.6

REPRESENTATION OF MUSICAL INSTRUMENTS AND MUSICIAN BY VOLYN ICON PAINTERS

Pazyniuk Maria – applicant for higher education III (postgraduate study)
level of specialty 023 «Fine arts, decorative
art, restoration», Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

The peculiarities of the image of traditional musical instruments on the icons of the Volyn icon painting center were studied, the peculiarities of the sacred art of Volyn were characterized through the prism of the analysis of the spiritual heritage of the region's icons.

Traveling printing houses played a significant role in the history of the development of icons, because they spread iconographic schemes, formed visual images of the characters of Scripture, compositionally determined the significance of the depicted figures and objects.

The manuscript tradition of the Volyn region is represented by a unique example of the book's art – the Peresopnytsia Gospel, which is kept in Kyiv, at the Institute of Manuscripts of the V. Vernadsky National Library of Ukraine. It is worth noting that the school of Volyn icon painting has always been original and unique approach. Volyn icon painters mastered the art of icon painting, were able to combine different styles, had their own creative style of embodying sacred ideas in picturesque images, which were closely intertwined with everyday life and people's lives.

The discovery of Volyn icon painting was perhaps the greatest event in Ukrainian art criticism at the end of the XX century. His research is primarily related to the appearance of museum collections of icon painting in historic Volyn. Musical instruments in the hands of painted icons characterize primarily the works of the folk trend of Ukrainian icon painting, giving them not only a special mood, but also geographical specifics and national identity.

According to many researchers, the work of the outstanding Ukrainian painter Yov Kondzelevych, who managed to organically combine Eastern and Western European icon-painting traditions, can be considered the pinnacle of professional painting in Volyn.

The image of musicians and musical instruments on Ukrainian early modern icons of the Last Judgment is a rather interesting feature of contemporary iconography, which convincingly demonstrates the wide variety of cultural layers. Icons of the Last Judgment, which in their content reflect the eschatological aspects of the Last Judgment of God, are clearly distinguished from other Ukrainian early modern icons primarily by their democratic character.

It was discovered that the motives of the image of musical instruments in the structure of the icon is evidenced by a combination of two types of art – music and painting in Ukrainian traditional culture, as well as attempts to bring the Saints closer to real life of lay people.

Key words: icon, musical instrument, icon painters, art, iconography, composition.

Надійшла до редакції 10.05.2022 р.

УДК 75.071.1:069.426(477)

ТВОРИ ТЕТЯНИ ЯБЛОНСЬКОЇ В КОЛЕКЦІЇ ДИРЕКЦІЇ ХУДОЖНІХ ВИСТАВОК УКРАЇНИ

Ситник Ірина Володимирівна – аспірантка кафедри образотворчого мистецтва,
Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0003-4501-9541>
<https://doi.org/>
i.sytnyk.asp@kubg.edu.ua

Досліджується творчий доробок української мисткині Тетяни Яблонської (1917–2005) із фондів Дирекції художніх виставок Міністерства культури та інформаційної політики України (Дирекція). Через Дирекцію пройшли майже всі твори художниці, які сформували важливу частину колекцій в музейних збірках України. Застосовуючи історико-хронологічний і культурологічний методи, аналізується інформація про наявність творів Т. Яблонської у фондах Дирекції, з'ясовується хронологія їх переміщення у музейні колекції України, виявляються невідповідності в інформації інвентарних карток музеїв щодо атрибуції окремих полотен. Завдяки аналізу облікових даних Дирекції художніх виставок України у дослідженні відновлено назви й датування творів Т. Яблонської з Національного художнього музею України в Києві й Харківського художнього музею.

Ключові слова: Тетяна Яблонська, український живопис, Дирекція художніх виставок України, атрибуція творів, музейні фонди.

Постановка проблеми. Дослідження творчої спадщини Т. Яблонської в музейних фондах України є вкрай важливим, оскільки на сьогодні цілісно й системно художній доробок мисткині в колекціях музеїв України не вивчався. Актуальним постає питання дослідження збірки творів Т. Яблонської в Дирекції художніх виставок України – осередку комунікації музейних установ із художниками, митцями, науковцями. Слід підкреслити, що переважна більшість музейних колекцій з творами художниці сформувалась за підтримки держави, завдяки централізованій роботі Дирекції художніх виставок України. Постає Т. Яблонської та її художня діяльність суттєво вплинула на українське образотворче мистецтво другої пол. ХХ ст. Історико-соціальні зрушення й особиста творча енергія спонукали мисткиню до змін художньої мови: від соцреалістичної парадигми крізь фольклорні пошуки та художні екзистенції до повернення у класичний простір. Численні живописні й графічні твори не тільки презентують майстерність і талант Яблонської, а є важливими маркерами періодів української образотворчості другої пол. ХХ ст.

Творчий шлях Т. Яблонської охоплює період із 1935 р. до початку 2000-х років. Значна кількість полотен, завдяки діяльності Дирекції художніх виставок, зберігається в музейних колекціях країн колишнього Радянського Союзу, зокрема, зібраннях обласних та регіональних музеїв України. Дирекція художніх виставок України при Міністерстві культури України системно закупувала твори художниці, чим поступово збагачувала культурну спадщину країни. Дирекція – офіційний державний плацдарм, за допомогою якого молоді митці мали можливість представити свої роботи всім поціновувачам мистецтва.

Саме тому дослідження художньої спадщини Тетяни Яблонської в колекції Дирекції художніх виставок України є важливим і актуальним. Адже варто, по-перше, підкреслити значення Дирекції як інституції зі збереження і поширення національного мистецтва; по-друге, систематизувати творчість Т. Яблонської, долучити й уточнити інформацію про експозиційний рух і атрибуцію творів живопису і графіки.

Стаття мистецтвознавця К. Мамаєвої в журналі «Образотворче мистецтво» (2016, № 3) «Дирекція художніх виставок. Пройдені рубежі» ґрунтовно досліджує діяльність Дирекції художніх виставок за майже 80 років роботи та висвітлює коло актуальних питань, зокрема, проблему переміщення Дирекції та фондів у непристосоване для збереження творів приміщення; безрезультатну історію створення виставкового павільйону Дирекції; байдужого ставлення держави до культури та збереження спадщини [3]. У 2017 р. Дирекцією виданий каталог «Т. Яблонська. До 100-річчя від Дня народження», що містить репродукції та атрибуцію всіх творів, що знаходяться в Дирекції станом на 2017 р. (24 твори) [9].

Мистецька спадщина Т. Яблонської доволі відома широкому загалу й науковій спільноті, проте, зовсім недослідженим залишається питання закупівлі й збереження мистецьких творів: детальний аналіз матеріалів Дирекції вперше розкриває зазначені аспекти.

Мета статті – дослідити збірку творів Т. Яблонської у фондах Дирекції художніх виставок України.

Серед завдань – уточнити атрибуцію творів із музеїв України шляхом аналізу та співставлення з обліковою інформацією Дирекції художніх виставок.

Дослідження побудовано за принципом об'єктивності із застосуванням загальнонаукових і спеціалізованих методів, зокрема, історико-хронологічного, ретроспективного й культурологічного. Опрацювання архівних документів сприятиме впровадженню їх до наукового простору та мистецтвознавчого обігу.

Виклад матеріалу дослідження. Дирекція художніх виставок України Міністерства культури України відіграє вагомую роль у житті та творчості художників. Фонди Дирекції містять твори майстрів, які є визнаними класиками, зокрема, Т. Яблонської, М. Глуценка, С. Шишка, В. Полтавця, В. Одайника, П. Сльоти, Є. Волобуєва, О. Лопухова, В. Карпанюка, М. Примаченко, М. Китриша, В. Омеляненка. Слід зауважити, що фонди постійно поповнюються новими надходженнями [5].

Висвітлюючи творчий доробок Т. Яблонської в Дирекції художніх виставок, варто окреслити повноваження цієї установи як державного закладу. Архіви ЦДАМЛМУ містять відомості про Дирекцію художніх виставок України з 1944 до 1973 рр. За даними архіву, Дирекцію створено згідно Постанови Комітету у справах мистецтв у 1935 р. як центр «пропаганди мистецтва серед народу» [2]. Ці дані підтверджено і в статуті Дирекції. Нині, згідно статуту установи 2020 р., Дирекція є державним закладом культури, утвореним для вивчення, збереження та використання творів образотворчого, декоративного та народного мистецтва, залучення громадян до надбання національної та світової культурної спадщини [7].

Майже весь період існування Дирекція підпорядкована Міністерству культури УРСР та, за роки державної незалежності, Міністерству культури України. Унікальність організації полягає у функціональних обов'язках, які відрізняються від сталого уявлення про музейний заклад. Один із головних напрямів її діяльності – централізована закупівля творів мистецтва та їх розміщення у музейних установах країни, завдяки чому формується культурна спадщина в фондах музейних закладів України [5]. Окрім закупівель, здійснюється виставкова та наукова діяльність, «активна популяризація в Україні та за її межами досягнень вітчизняного мистецтва» [5].

Очолоє державний культурно-мистецький заклад заслужений працівник культури України, мистецтвознавець Ольга Петрівна Говдя (директор закладу з 2003 р., в.о. у 2005-2007 рр., із 2007 р. – директор). У Дирекції працювали відомі мистецтвознавці, корифеї досліджень української образотворчості, зокрема, В. Цельтнер, В. Гальцов, О. Найден, М. Склярська, Г. Небожатко, К. Нагай. Сьогодні збереженням мистецької спадщини опікуються А. Чужих, К. Скирда, О. Ігнат'єва, Н. Лавренова, О. Зікєєва, В. Сокур, А. Самченко, Г. Пригода [5].

Серед масштабних проєктів Дирекції – персональні виставки визначних майстрів українського мистецтва: Т. Яблонської, С. Шишка, В. Пузиркова, В. Непийпива, В. Франчука, М. Глушенка.

В обліковій документації (облікова картка автора) Дирекції зазначено: Тетяна Нилівна Яблонська (1917–2005 рр.), народний художник СРСР, член-кореспондент Академії мистецтв СРСР, НСХУ, Лауреат Державних премій СРСР 1979 р., Герой України [4].

Історія формування збірок через Дирекцію віддзеркалює всі періоди творчості мисткині, від років війни, перших повоєнних творів, полотен декоративного періоду творчості й філософських міркувань до ліричних натюрмортів останніх років. Творчий доробок Т. Яблонської в колекції Дирекції налічує 24 роботи, з них двадцять три твори олійного живопису з (1952-1995 рр.) та один графічний твір 2001 р. у техніці пастель.

Кількість її творів, обіг яких зафіксовано Дирекцією у 1945-2004 рр. налічує 262 облікові одиниці. Аналіз розподілу творів дає можливість скласти загальну картину закупівлі та поповнення музейних колекцій країни.

Найбільша колекція мистецького доробку художниці в Україні знаходиться у Національному художньому музеї Києва: вісімдесят шість полотен живопису і двадцять три графічних рисунка й охоплює період творчості 1938-1999 рр. Друге місце за кількістю творів Т. Яблонської посідає Запорізький обласний художній музей, у якому знаходиться 26 живописних і 7 графічних творів за період 1945-2005 рр. Завдяки діяльності Дирекції, мистецька творчість художниці представлена в музеях Одеси, Донецька, Харкова, Луганська, Чернігова, Севастополя, Львова, Ужгорода та багатьох інших міст України.

На сьогодні в Дирекції знаходяться її 24 твори, що надійшли, згідно зазначених у облікових документах записках, у 1986-2004 рр. Серед них твори, датовані надходженням від 26 грудня 1986 року:

– «Весняний туман», 1985 р., полотно, олія, 60х60;

– «Квітнуть сливи», 1985 р., полотно, олія, 52х68;

– «Літній ранок», 1985 р., полотно, олія, 41,5х50;

– «Солов'їний час», 1985 р., полотно, олія, 53,5х62.

Полотна Т. Яблонської, закуплені 20 червня 1989 р.:

– «Над Седнівським луком», 1989 р., полотно, олія, 110х125;

– «Весна», 1952 р., полотно, олія, 60х60;

– «Стара груша», 1953 р., полотно, олія, 110х120;

– «Весняне марево», 1985 р., полотно, олія, 60,5х60,5;

– «Весна в Седневі», 1986 р., полотно, олія, 110х110;

– «В квітні», 1986 р., полотно, олія, 48,5х55;

– «Гроза минула», 1986 р., полотно, олія, 100х100;

– «Пейзаж з човном», 1987 р., полотно, олія, 56,5х49,5.

Твори в колекції Дирекції, придбані 24 червня 1992 р.:

– «Відблиск зорі», 1990 р., полотно, олія, 38,5х47;

– «Весна», 1991 р., полотно, олія, 55х61;

- «Крізь віти», 1990 р., полотно, олія, 48x51;
- «Літній вечір», 1987 р., полотно, олія, 58x58;
- «Останній яблучка», 1987 р., полотно, олія, 51x51;
- «У коморі», 1964 р., полотно, олія, 78x100;
- «Зимове світло», 1997 р., полотно, олія, 70x60;
- «Ферма взимку», 1995 р., полотно, олія, 47x54.

Збірка творів Т. Яблонської в колекції Дирекції збагачена роботами, присвяченими Києву з відповідними датами надходження:

- «Осінь у Києві», 1987 р., полотно, олія, 47x48, (24.06.1992 р.);
- «Зима в Києві», 1987 р., полотно, олія, 100x100, (09.08.1989 р.);
- «Київський квітень», 1990 р., полотно, олія, 61x61, (24.06.1992 р.).

Живописні полотна Т. Яблонської в колекції Дирекції доповнює графічний рисунок «Удвох» (2001 р., папір, пастель, 42x31), придбаний в 2004 р.

Облікова картка автора, що зберігається в Дирекції – основний документ, що містить дані передачі творів у музеї із зазначенням актів прийому-передачі, дат закупівлі, розмірів, техніки та дат виконання робіт. Рух художніх творів, надає можливість доповнити атрибуцію творів, а саме уточнити назви та дати робіт, які зберігаються в музейних колекціях України. В ході дослідження з'ясовані питання атрибуції робіт із збірок Харківського художнього музею України та Національного художнього музею України в Києві.

Музейна збірка Харківського художнього музею (ХХМ) містить етюд Т. Яблонської «Ліхтарі» (полотно, олія, 52x63) без зазначення дати виконання цієї роботи в облікових записках Харківського художнього музею. В ході дослідження та безпосереднього візуального вивчення твору мисткині в ХХМ на зворотному боці картини виявлено паспорт Дирекції художніх виставок України з реєстрацією твору, де зазначено дату 15.04.1947 р. На живописній площині внизу прикріплено табличку з прізвищем автора та роком створення: Яблонська Т.Н. «Ліхтарі» Етюд, 1947. У фондово-обліковій документації (облікова картка автора) Дирекції точна дата виконання цього твору теж не зазначена. Облікова картка Дирекції містить дані про передачу цього твору в Харківський художній музей 28.05.1949 р. та дату надходження твору до Дирекції, а саме 15.04.1947 р. Таким чином, завдяки співставленню облікових даних у ході дослідження та оглядом твору безпосередньо в місці зберігання, можемо припустити, що датою створення роботи «Ліхтарі» є 1947 р., що доповнює атрибуцію твору.

Дані облікової картки Т. Яблонської в Дирекції містять інформацію стосовно дати виконання роботи «Етюд до картини «Хліб». Дівчинка з мішками» – 1948 р. [4; 12], яка сьогодні зберігається в Харківському художньому музеї України. За обліковими даними Дирекції робота передана Харківському художньому музею 11 липня 1961 р. Слід зауважити, в інвентарній картці (ЖС 826 КП 2467) Харківського художнього музею дата створення твору відсутня. При візуальному огляді роботи в зазначеному музеї виявлено паспорт реєстрації твору Дирекції художніх виставок на зворотному боці картини з датою 1948 р. і виставкову табличку з даними про автора, назву та дату твору 1948 р. на живописній площині внизу полотна. Співставлення аналітичних даних надає можливість стверджувати дату створення етюду – 1948 р.

У зв'язку з проведенням аналізу облікової документації переданих творів доповнено інформацію щодо атрибуції творів Т. Яблонської також і в Національному художньому музеї України (НХМУ).

У результаті дослідження виникла необхідність визначення за обліковими даними дат створення полотен: «Старий дім. Етюд» (інвентарна картка НХМУ: ЖС–1486, полотно, олія, 58x67), «Човни на Дніпрі» (інвентарна картка НХМУ: ЖС–728, полотно, олія, 37,9x66,1). Оскільки в інвентарних картках НХМУ ця інформація відсутня. Зазначено лише дати передачі цих робіт від Дирекції: «Старий дім. Етюд» за актом 14 від 14.07.1961 р, «Човни на Дніпрі» за актом 14 від 07.07.1983 р. Такі дані актів передачі містить і облікова картка Т. Яблонської з Дирекції художніх виставок України. Важливо, що облікова картка Дирекції містить роки виконання: «Старий дім. Етюд» – 1979 р., «Човни на Дніпрі» – 1946 р. Відтак, завдяки аналізу та співставленню облікових даних Дирекції та НХМУ доповнено атрибуцію зазначених творів, а саме підтверджено рік створення.

Поряд із цим уточнено назву та рік написання твору «Листя тополі» (інвентарна картка НХМУ: ЖС – 262, полотно, олія, 65x65), що зберігається в фонді НХМУ. Реєстр творів та облікова картка, надані в ході дослідження співробітниками музею, не містять інформації щодо року створення цієї роботи. При візуальному огляді та аналізі твору в фондах НХМУ виявлено на звороті назву твору – «Тополине листя». В обліковій картці Дирекції робота зафіксована теж під назвою «Тополине листя». Також облікова картка містить наступні дані: техніку виконання – полотно, олія, дату надходження до Дирекції – 22.10.1945, інформацію стосовно руху художнього твору: участь в VIII Українській

художній виставці в Києві та дату передачі Київському музею українського мистецтва (нині НХМУ) – 23.02.1946 р. Зіставляючи інформацію облікової картки з Дирекції і назву твору на зворотному боці роботи, виявлено, що зазначена робота закуплена Дирекцією у автора 22 жовтня 1945 р., передана до Національного художнього музею 23 лютого 1946 р. за назвою «Тополине листя».

Оригінальна назва твору – «Тополине листя» та документально зафіксоване переміщення полотна надає можливість співставити цю інформацію з матеріалами монографії Л. Владича «Тетяни Нилівна Яблонська», в якій твір «Тополине листя» (1944) брав участь у VIII Українській художній виставці в Києві в 1945 р [1; 48,54]. Відтак, підтверджується назву твору – «Тополине листя» і дата створення – 1944 р.

Поряд із доповненням та уточненням атрибуції творів, дані з облікової картки автора Дирекції містять інформацію про «Портрет Хрущова» (1947) Т. Яблонської [4; 3]. Цей факт спростовує твердження науковців, що художниця ніколи не писала портрети вождів [6; 24].

Головним завданням Дирекції є не лише облік та рух художніх творів, а й виставкова діяльність і створення широкомасштабних виставкових проєктів. Виставкова діяльність художника – одна з головних запорук успіху та самоствердження. Структура Дирекції художніх виставок України змінювалась із часом, але з початку 1944 р. мала відділи стаціонарних і пересувних виставок, відділ фондів, із 1953 р. структура доповнюється відділом графіки та відділом живопису [2]. Нині Дирекція має в своєму складі структурні підрозділи, порядок діяльності яких, за статутом організації, визначається на підставі положень, затверджених директором цієї структури [7; 9]. Саме завдяки наполегливій праці та повній взаємодії структурних підрозділів створюються масштабні виставкові проєкти.

Серед значних виставкових проєктів останнього десятиріччя (2011-2019 рр.) включно Дирекцією художніх виставок України організовано значущі для культурного середовища країни проєкти, в кожному з котрих брали участь твори Т. Яблонської. Серед таких виставок, зокрема, мистецький проєкт «Єдина моя Україна» (2011), Художня виставка Національної премії ім. Тараса Шевченка (2011), «Корифеї українського малярства» (2011), «Передчуття свята» (2011), виставка до 200-річчя від дня народження Т.Г. Шевченка (2014), «Київський міф» (2016), «Титани українського мистецтва» (2019).

Варто виокремити значну мистецьку подію 2017 р., організовану Дирекцією – виставку «Лірика», присвячену 100-річчю з дня народження Тетяни Яблонської, з експозицією всіх 24 творів художниці зі збірки Дирекції. Виставка відбулась у Києві в Національному музеї літератури України та в Черкаському обласному художньому музеї.

Окрім зазначених творів Т. Яблонської, у фондах ДХВУ знаходяться і художні зразки українських митців, пов'язаних з її творчістю, співпрацею та особистими відносинами: доньки художниці Гаяне Атаян, чоловіка Армена Атаян, сестри Олени Нилівни Яблонської. Наявність творів родинної спадщини у Дирекції художніх виставок України розширює межі дослідження кола митців та співавторів творчого процесу відомої української художниці.

Висновки. Завдяки роботі Дирекції художніх виставок сформовано «золотий запас» творчого доробку Т. Яблонської в музейних збірках України. Сформована в радянські часи система відбору та закупівлі творів закладом культури та мистецтва Дирекцією художніх виставок надавала можливість художникам реалізовувати свої твори, мати можливість замовлень та підтримки з боку держави. На сьогодні не існує централізованої державної моделі закупівлі творів художників для музейних колекцій, деякі роботи останніх років творчості авторки надано в дар музеям завдяки плідній співпраці Гаяне Атаян із музеями України, окремі твори закуповувались безпосередньо музейними установами за наявністю державного фінансування на виставках мисткині.

Перспективи подальших досліджень полягають у введенні до наукового обігу виявлених уточнень творчого доробку Т. Яблонської, співпрацю з музеями з метою поліпшення науково-дослідної роботи.

Список використаної літератури

1. Владич Л. В. Тетяна Нилівна Яблонська: монографія. Київ : Державне вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1958. 90 с.
2. Дирекція художніх виставок України (1944–1973). *ЦДАМЛМ України (Центр. держ. арх-муз. літ. і мист. України)* Ф. 665. Оп. 1. Т. 1. Арк. 2–3.
3. Мамаєва К. Дирекція художніх виставок. Пройдені рубежі. *Образотворче мистецтво*. Київ. 2016. № 3. С. 94–95.
4. Облікова картка автора: Яблонська Тетяна Нилівна (1917-2005). *Фондово-облікова документація Дирекції художніх виставок України*. 37 с.
5. Про нас. Дирекція художніх виставок України. *Дирекція художніх виставок України* : офіц. веб-сайт. URL: <https://dhvu.at.ua/index/0-11> (дата зверн. 21.11.2021).
6. Складенко Г. Українські художники: з відлиги до незалежності. Книга перша. Київ : ArtHuss, 2018. 280 с.
7. Статут Дирекції художніх виставок України: затв. наказом М-ва культури та інформаційної політики України від 25.05.2020 р. № 1815. *Дирекція художніх виставок України*. 2020. 13 с.

8. Тетяна Яблонська : кат. вист. / Мін. культ. і мист. Укр., Нац. худ. муз., Дир. худ. вист. Укр., Укр. акад. мист., Спіл. худ. Укр., Фонд спр. розв. мист. Укр.; упоряд.: Г. Атаян, Г. Пригода. Київ. 1997. 94 с.

9. Т. Яблонська. До 100-річчя від Дня народження. Лірика : кат. вист. / Мін. культ. Укр., Дир. худ. вист. Укр., Нац. муз. літ. Укр. Київ. 2017. 32 с.

References

1. Vladych L. V. Tetyana Nylivna Yablons'ka : monohrafiya. Kyiv : Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoyi literatury URSR, 1958. 90 s.

2. Dyrektsiia khudozhnikh vystavok Ukrainy (1944–1973). *TsDAMLM Ukrainy (Tsent. derzh. arkh-muz. lit. i myst. Ukrainy)*. F. 665. Op. 1. T. 1. Ark. 2–3.

3. Mamaieva K. Dyrektsiia khudozhnikh vystavok. Proideni rubezhi. *Obrazotvorche mystetstvo*. Kyiv. 2016. № 3. S. 94–95.

4. Oblikova kartka avtora Yablonska Tetiana Nylivna (1917-2005). *Fondovo-oblikova dokumentatsiia Dyrektsii khudozhnikh vystavok Ukrainy*. 37 s.

5. Pro nas. Dyrektsiia khudozhnikh vystavok Ukrainy. *Dyrektsiia khudozhnikh vystavok Ukrainy* : ofits. vebсайт. URL: <https://dhvu.at.ua/index/0-11> (data zvernennia: 21.11.2021).

6. Skliarenko H. Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do nezalezhnosti. Kn. 1. Kyiv : ArtHuss, 2018. 280 s.

7. Statut Dyrektsii khudozhnikh vystavok Ukrainy : zatv. nakazom M-va kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy vid 25.05.2020 r. №1815. *Dyrektsiia khudozhnikh vystavok Ukrainy*. 2020. 13 s.

8. Tetiana Yablonska : kat. vyst. / Мін. kult. і мист. Укр., Nats. Khud. Muz., Dyr. khud. vyst. Укр., Укр. акад. мист., Спіл. Khud. Укр., Фонд спр. розв. мист. Укр.; упоряд.: H. Ataian, H. Pryhoda. Kyiv. 1997. 94 s.

9. T. Yablonska. Do 100-richchia vid Dnia narodzhennia. Liryka : kat. vyst. / Мін. kult. Укр., Dyr. khud. vyst. Укр., Nats. muz. lit. Укр. Kyiv. 2017. 32 s.

ARTWORKS BY TETIANA YABLONSKA IN THE COLLECTION OF THE DIRECTORATE OF ART EXHIBITIONS OF UKRAINE

Sytnyk Iryna – postgraduate student, Institute of Arts,
Borys Grinchenko Kyiv University

This study examines the creative heritage of Ukrainian artist Tetiana Yablonska (1917–2005) in the collection of the Directorate of Art Exhibitions of the Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine (Directorate). Most of the works by the artist, which formed an important part of the museum collections of Ukraine, passed through the Directorate. Applying historical, chronological and cultural methods, the paper analyses information regarding the presence of works by Tetiana Yablonska in the Directorate's collections, chronology of their transfer to collections of Ukrainian museums, reveals inconsistency in museums' inventory cards as to the attribution of particular canvases. Having analysed the records of the Directorate of Art Exhibitions of Ukraine, this study restored names and dates of artworks by Tetiana Yablonska in the National Art Museum of Ukraine and Kharkiv Art Museum.

Key words: Tetiana Yablonska, Ukrainian art, Directorate of Art Exhibitions of Ukraine, attribution of artworks, museum collections.

UDK 75.071.1:069.426(477)

ARTWORKS BY TETIANA YABLONSKA IN THE COLLECTION OF THE DIRECTORATE OF ART EXHIBITIONS OF UKRAINE

Sytnyk Iryna – postgraduate student, Institute of Arts,
Borys Grinchenko Kyiv University

The aim of this paper is to explore. The aim of this paper is to explore the creative heritage of Tetiana Yablonska (1917-2005) contained in the collections of the Directorate of Art Exhibitions of the Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine (DAEU) and, accordingly, to clarify the attribution of particular works which had been given to museum art collections.

Research methodology. The analysis of archival material, particularly record cards and acts of the Directorate, revealed inaccuracies in names and dates of paintings contained in museums of Kyiv and Kharkiv. Exhibition catalogues were added to analytical materials which allowed to bring attribution of artworks into accord.

Results. It was established that the Directorate of Art Exhibitions of Ukraine contains 24 works by Tetiana Yablonska, which had been received during 1986-2001, whereof 23 are paintings created in the period between 1952 and 1995 and 1 is a pastel drawing dated 2001. The total number of works by the artist the circulation of which was registered by the Directorate between 1945 and 2004 amounts to 262 canvases. The largest number of works was received by the Kyiv National Art Museum: 86 paintings and 23 drawings from the period between 1938 and 1999. According to the DAEU's records, the missing attribution of works contained in collections of Ukrainian museums has been restored. Inventory cards of the Kyiv National Museum of Ukraine have been supplemented with the following data: the date of creation of the paintings *Boats on the Dnipro* (1948) and *Old House. A Sketch* (1979); *A Sketch to the painting Grain. A Girl with a Sack* (1948); the original author's title of the work *Leaves of a Poplar – Poplar Leaves*, has been revealed.

Novelty. For the first time, this study examines and systemizes the body of archival materials of the Directorate of Art Exhibitions related to the acquisition and further distribution of works by Tetiana Yablonska among the museums of Ukraine.

The practical significance. The materials of this study are crucially important for the academic community as they provide documented evidence of the complex processes of relocation of artworks and propose ways of further research of attribution of artworks.

Key words: Tetiana Yablonska, Ukrainian art, Directorate of Art Exhibitions of Ukraine, attribution of artworks, museum collections.

Надійшла до редакції 1.04.2022 р.

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

УДК 7.072.2:165.324

ФІЛОСОФСЬКА КАТЕГОРІЯ ЕМІНЕНТНОСТІ: ПРОСКІЯ НА МУЗИЧНО-ЛІТЕРАТУРНЕ КОРЕСПОНДУВАННЯ

Фрайт Оксана Володимирівна – доктор мистецтвознавства, доцент,
Дрогобицький державний педагогічний університет
ім. І. Франка, м. Дрогобич, Україна.
<http://orcid.org/0000-0001-6903-7096>
[https://doi.org/](https://doi.org/oksana_frajt@ukr.net)
oksana_frajt@ukr.net

Узагальнено внесок українських музикознавців до процесу формування компаративних студій у царині мистецтвознавства, висвітлено основні досягнення (фундаментальні ідеї і положення та часткові напрацювання) й запропоновано запровадження філософсько-герменевтичної категорії «емінітного тексту» Г.-Г. Гадамера як термінологічної одиниці ідіому музично-культуральної компаративістики. Предметом дослідження є концептуалізація музично-вербальної емінітності як культурно-мистецького феномена, що ґрунтується на творчій інтерпретації закладеного у творі додаткового змісту. Розглянуто деякі виміри сполучення музики й слова (програмна й вокальна творчість, «музична» проза, музична критика письменників і белетристика музикантів, музична номеносфера в літературі) у руслі сучасних компаративістичних теорій.

Ключові слова: музично-вербальна емінітність, компаративістика, інтермедіальність, діалог, музична номеносфера, мімезис, екфразис.

Постановка проблеми. Прикметною рисою наукових пошуків гуманітаристики кінця ХХ – початку ХХІ ст. є кросгалузевість, а звідси утворення гібридних дисциплін, що базуються на синтезі з мистецтвознавством і культурологією. І це закономірно, адже корпус їхніх фундаментально-субстанційних понять постійно модернізується, формуючись на стиках із філософією, психологією, соціологією, антропологією, лінгвістикою, семіотикою, інтерпретологією тощо. Тож компаративістика, яка раніше належала суто до літературознавчої компетенції, поступово розширює свої предметні та термінологічно-методологічні обрії. Останні розробки в галузі компаративістики показують, з одного боку, прагнення до поглиблення синтезу з різноманітними культурними явищами й артефактами, а з іншого – підвищену увагу до музично-літературних інтерференцій крізь призму інтермедіальності. Завдяки цьому різноманітні форми міжмистецького синтезу вивчаються на новому рівні. Актуальність статті зумовлена необхідністю інтенсифікації мистецтвознавчих пошуків у інтермедіальному просторі культури за участю музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні компаративістичні студії усе виразніше схилиються до поєднання літературознавчої компаративістики та теорії і історії культури. Наслідком цього стали принаймні два відгалуження: компаративістська культурологія (представлена, зокрема, в працях В. Шейка, як дисципліна, що вивчає комунікативні основи діалогу культур і принципів міжкультурного обміну) та культуральна компаративістика (comparative cultural studies С. Тетеші де Зепетнека). Останню розглядають водночас як метанауку, метатеорію і методологію для досліджень різних сфер духовної і матеріальної культури, в яких література має важливу, але не виняткову предметну роль. Звідси впливає спроба транспозиції культурально-порівняльних студій у галузь музичного мистецтва, що розвивається побіч літератури з античних часів, тісно взаємодіючи з нею та іншими видами творчості. Праці І. Юджіна [19], І. Ляшенка [11], Л. Кияновської [7], Ю. Чекана [18] та інших мистецтвознавців накреслюють базові засади музичної компаративістики як окремої науки. Та за посередництвом категорії емінітності тексту порівняльні музично-літературні дослідження досі не проводилися.

Мета полягає у віднайденні перетину компаративістики й емінітності, в доповненні векторів музично-культуральної компаративістики за допомогою залучення категорії «емінітного» тексту Г.-Г. Гадамера до досліджень різних форм кореспондувань музики з літературою та у з'ясуванні складових феномена музично-вербальної емінітності.

Виклад основного матеріалу. Порівняльні студії, що раніше застосовувалися переважно в літургійній

і паралітургійній ділянках, а також етнології, тепер усе частіше вливаються до музикознавчого руслу зі значно ширшою проблематикою. Відомі українські вчені запропонували методологічний інструментарій і низку підходів для її осмислення.

Обґрунтування комплексу загальних і специфічних методів етномистецтвознавчого аналізу культури, серед яких компаративні, належить І. Юдкіну. Вони розглянуті як зіставлення «відмінностей у просторі та часі з метою реконструкції ліній розвитку художніх явищ» [19; 97]. Акцентування на відмінностях і «дисиметриях» дещо звужує методологію та предмет компаративістики, ядром якої вважаються порівняльна поетика й стилістика, що передбачають також типологію подібностей, спільних рис текстів культури та культурних особливостей (міжпохальних, міжперсональних, міжмистецьких, міжнаціональних, міжнародних тощо).

Фундаментальні основи для сучасної музичної компаративістики закладені І. Ляшенком (історико-порівняльне мистецтвознавство в діахронно-часовому та синхронно-просторовому аспектах) [11; 8], Л. Кияновською (музична антропологія в горизонтальних і вертикальних координатах еволюції музики, з урахуванням компаративістичних) [7; 2]. Істотні ідеї для розвитку музикознавчої компаративістики «від методу до науки» належать Ю. Чекану. Це, зокрема, обсервація формування літературної компаративістики впродовж кількох етапів та її вихід на рівень міжмистецьких порівнянь, у тому числі, з музикою; відзначення зустрічного руху в музикознавстві – від іманентно-музичних до музично-компаративних досліджень [18; 9]. В ролі вихідного пункту останніх науковець запропонував музичну інтонацію з огляду на її специфіку та особливості функціонування, що сприяють «компаративізації музикознавства» [18; 11]. Основними ж компонентами «системи музикознавчої компаративістики» означено внутрішньо текстові, між текстові та між системні порівняння (між текстові, як найбільш розгалужені, включають внутрішньовидові та міжвидові, тобто між мистецькі: текст та його інтерпретація в іншому виді мистецтва та тексти різних мистецтв на одну тему) [18; 12–13].

Чимало інших українських музикознавців вдавалися до часткових порівнянь різноманітних аспектів музичної культури – внутрішніх і міжкультурних: персоніологічних зіставлень і взаємовідносин між музикантами, композиторами та літераторами (Я. Горак, М. Загайкевич, О. Зінькевич, А. Єфименко, О. Коменда, Б. Кудрик, З. Лисько, І. Ляшенко, М. Копиця, О. Рощенко, Н. Синкевич, Я. Якуб'як та ін.); впливу видатної особистості на розвиток музичної культури (В. Витвицький, О. Зінькевич, С. Олійник, С. Павлишин, Б. Сюта, Б. Фільц і ін.); міжнародних взаємовпливів і контактів українського музичного мистецтва (Ю. Булка, А. Калениченко, Л. Кияновська, О. Кушнірук, О. Немкович, І. Сікорська, Б. Сюта, С. Туркевич і ін.); порівнянь вокальних творів з ідентичною вербальною основою (О. Басса, С. Людкевич, О. Цалай-Якименко, Я. Якуб'як і ін.), музично-педагогічних ідей у фокусі компаративістики (Г. Ніколаї) тощо. Заслугує на увагу проблематика зіставлення та зв'язків музики з іншими мистецтвами, науками, сферами людського буття (В. Витвицький, Г. Макаренко, А. Муха, В. Юдіна, Л. Ярославич та ін.). Сукупність усіх цих і подібних напрацювань виявляє потенціал до тіснішого кооперування з літературознавчими теоріями й філософськими ідеями. Зокрема, такі площини компаративістики, як інтертекстуальність та інтермедіальність, органічно доповнюють музично-антропологічну, історико- та теоретико-мистецтвознавчі сфери.

Відомо, що музика існує у різних жанрах, у тому числі, «чистих», емансипованих від чужих текстів. Але є музика, яка активно кореспондує та комунікує – з власним минулим і теперішнім (інтертексти), з іншими мистецтвами (медіями), з навколишнім світом тощо – через слово та його емоційно-смыслову ауру. Г.-Г. Гадамер висунув тезу про музику як інтерпретацію, репрезентуючий текст якої набуває еміненних, тобто вивисених якостей – за рахунок свого додаткового сенсу. Прикладом цього вважав насамперед пісню, зорієнтовану на поезію та музику [3; 156], тобто музику і літературу. Відтак сполучення слова й музики, що лежить в основі програмної музики, а також словесна інтерпретація музики в літературному тексті так само набувають еміненних прикмет. На три виміри міжмистецьких реляцій (музика й література, література в музиці, музика в літературі) спирається інтермедіальна теорія С. П. Шера [20], яку доцільно перенести на поле музично-культуральної компаративістики під егідою музично-вербальної еміненності.

У кожному вимірі названих кореспондувань музики й літератури, незважаючи на їхню своєрідність, еміненність проявляється через низку спільних ознак, що становлять її концептуальні складові. Одна з них – міметична симультанність слова й музичної інтонації, що у програмному вимірі зумовлена попередньою образною конкретикою назви твору, яка віртуально впливає на музичний текст. У вимірі вокальної музики присутня «чиста» симультанність, як взаємне наслідування – реальне злиття музики й поезії у вокальному чи вокально-інструментальному творі. «Музична» проза може ґрунтуватися на віртуальній (континуальній і дискретній) міметичній взаємодії, що впливає зі змісту (у формах «виконання», «слухання», «сприймання» чи згадування звучання), незалежно від заголовку. Та заголовок впливає на реципієнта першим,

налаштовуючи на певну музичну «хвилю», викликаючи обриси «внутрішньої форми» (О. Потебня), «попередньої емоції» (Р. Інгарден) чи «попередньої моделі» (Л. Кияновська) нарративу в його уяві. Тому варто відокремити «музичну номеносферу» художньої літератури (або публіцистики) в окремих вимір сполучення музики й слова. Назва з музичним умістом, побіч імовірного спрямування образності й формальних прикмет поезії, прози й публіцистики, може спонукати й до міметичних прийомів «словесної музики». Конкретний титульний імпульс наближує цей вимір до програмної музичної творчості. Тож мімезис супроводжує художні парадигми «словесного моделювання музики» та «музичного моделювання вербального тексту».

Зі суджень Г.-І. Гадамера про «емінентний» текст і його істинність», а саме, «сягання за межі» та «вивищення» [3; 156], висновується роль трансцендентності як компонента музично-вербальної емінентності. Філософська категорія, що означає вихід за межі повсякденного досвіду чи звичного розуміння чогось, у мистецтві загалом і музичному зокрема часто сусідує з катарсисом, зворушенням, розчуленням, потрясінням (викликаними інсайтом автора). Щодо індивідуального сприйняття твору реципієнтом (читачем, слухачем чи глядачем), який «німіє перед невимовним», і реципієнтом-інтерпретатором у виконавських мистецтвах, який перевершує самого себе, можна застосувати формули «шифрів трансценденції» К. Ясперса чи «трансцендентальної суб'єктивності» Е. Гуссерля. Цей компонент емінентності торкається не лише рецепції артефактів, а й особи митця як «антропотрансцендентність» (Н. Хамітов). Показово, що поет П. Карманський називав трансцендентним С. Людкевича, в пору їхньої спільної участі у львівській «Молодій Музі» на початку ХХ століття, через «екстраванганції», надмірну вразливість і «перечулення» композитора [6; 475].

Уподібнення названих інтеграційних вимірів принципом діалогічності дозволяє зарахувати її до органічних складових емінентності. Діалог є одним із найсуттєвіших положень у працях М. Бахтіна, зокрема, у констатаціях діалогічних відносин між текстами і всередині тексту [1; 475], «двополюсності» тексту (кожен текст є загальнозрозумілою системою знаків, а з іншого боку, виявляє свою неповторність) [1; 477]. Діалог розширено вченим до полілогу-багатоголосся, яким охоплено металінгвістичні моделі міжтекстовості, коли до смислових діалогічних зв'язків долучаються позалітературні висловлювання (репліки, листи, щоденники, внутрішня мова і т. п.). На них падають рефлексії інших голосів, у тому числі, голос самого автора [1; 485]. Це ж стосується й заголовків, які неминуче вступають у діалог із текстом. М. Бахтін теж торкнувся питання семіотичного перекодування текстів: «будь-яка система знаків (тобто будь-яка мова)... принципово завжди може бути розшифрована, тобто перекладена на інші знакові системи (інші мови)» [1; 476]. Це свідчення закладання ним, окрім теорії діалогу, підвалин для подальших концепцій міжтекстової взаємодії (в т. ч., інтертекстуальності та інтермедіальності).

Висунутий О. Самойленко принцип «самодіалогічності культури» толерує перехрестя різних сфер культури та ділянок наукового знання. Це змушує «інакше, уважніше, ставитися до пограниччя досвіду людської спільноти – затримуватися на питаннях про його зовнішні та внутрішні кордони» [14; 16]. Про трансформацію внутрішніх меж людського досвіду свідчать, зокрема, такі додаткові прояви емінентності як музична критика літераторів і белетристика музикантів, а також застосування музичної символіки-термінології в дослідженнях із філології, філософії, культурології тощо. Поєднання наукової і творчої праці або різних видів останньої у самовираженні багатогранної особистості так само є трансцендентним актом подолання певних демаркаційних ліній.

Філософ В. Ільїн доповнив Етносом діалог Логоса культури з Софією, бо «культура творчого світу не може бути не національною» [5; 162]. Утвореним полілогом постулюється вагомість національної первини в продукуванні мистецьких вартостей. В українській естетичній свідомості вони немислимі без кордоцентризму, адже ще Г. Сковородою людське серце розумілося як двері у трансцендентний світ. Тому архетип пісні, особливо народної, широко вживаний в музиці та літературі, яскраво унаочнює сприятливе етнопсихологічне підложжя музично-вербальної емінентності.

Інтерпретація є іманентним компонентом емінентного тексту внаслідок наявності в ньому «додаткового значення». Пов'язання П. Рікером символізації слова чи вислову з інтерпретацією, що відбувається через двозначність (діалогічну поліфонію) [13], релевантне до Гадамерової внутрішньо-текстової самоінтерпретації цього значення. У працях П. Рікера й Г.-І. Гадамера інтерпретація піднялася на щабель герменевтики як філософії інтерпретації. Діалогічний підхід до тлумачення інтерпретації використав Р. Інгарден, розглядаючи її як синергію пізнання мистецького твору через його специфіку та через реально-культурні умови виникнення [9; 97–98].

Доведені Ю. Лотманом неоднозначність, незавершеність, закодованість і відкритість літературного тексту внаслідок його подвійної сутності («текст у тексті»), сприяють плюралізму інтерпретацій [10; 581]. Водночас науковець розглянув культуру як текст і запропонував поняття «культурного тексту», складеного з вербальних і невербальних знаків, одним із принципів організації яких назвав «монтажний», запозичений з кіномистецтва.

Культурно-мистецькі зв'язки та запозичення, діалоги й полілоги привертають увагу теоретиків інтермедіальності, в якій вагоме місце посідають контакти та взаємовпливи музики й письменництва. В більшості досліджень повторюється думка, що термін «інтермедіальність», запроваджений німецько-австрійським дослідником О. Ханзен-Льове (1983), з'явився вслід за висунутою французькою представницею постструктуралізму Ю. Крістєвою «інтертекстуальністю» (1969). Нещодавно доведено, що першим поняття «інтермедіа» вжив Д. Гігінс 1966 р. у роботі «Синестезія та міжвідчуття: інтермедіа» [17; 51–52]. Інтертекстуальність спочатку розглядали як міжтекстовість або транстекстуальність (незалежно від мистецького поліглотизму). Згодом її редуковано до семіотичної однорідності текстів. Інтермедіальність, навпаки, зазнає розвитку, отримує вужчі й ширші дефініції: від типу міжтекстових зв'язків у одному творі на основі синтезу різнорідних мистецько-мовних кодів, від методології порівняльного аналізу художніх творів – до означення всього художньо-полісеміотичного дискурсу культурного універсуму.

Теорії продовжують розроблятися науковцями різних країн паралельно, з відчутною перевагою інтермедіальності (завдяки її безпосереднішій суголосності зі сучасним полімедійним континуумом). Створено численні інтерсеміотичні теоретичні моделі та розгалужені кваліфікації зв'язків літератури й музики, що знаходяться в постійному «русі»: доповнюються, уточнюються, модифікуються, адаптуються до етнонаціональних реалій.

Концепція інтермедіальності продовжує набувати нових обертонів у працях українських дослідників. Зокрема, Л. Генералюк простежила історичні шляхи її формування й зауважила, що теоретичні аспекти проблематики взаємозбагачення мистецтв, як передумови інтермедіальності, започаткував німецький мистецтвознавець Й. Вінкельман (праця «Історія мистецтв давнини», 1763) [2; 5]. Однак відомо, що музичні теоретики торкалися цих аспектів раніше: представник італійського Ренесансу Дж. Царліно 1558 р. доводив імплікаційну підрядність грона мистецтв і наук (граматика, ораторське мистецтво, поезія, астрономія, філософія, медицина тощо) від музики. Його резюме, вельми привабливе для музикантів, таке: «не існує жодної доброї речі, яка б не мала музичної будови, а музика, окрім того, що тішить дух, навіртає людину до споглядання небесного і має ту властивість, що все, до чого приєднується, робить досконалим» [16; 436–437].

До проблемного поля інтермедіальності потрапляють інші терміни й поняття, зокрема, екфразис або екфразис (з гр. *виклад, опис*), що в наш час активно відроджується не лише в літературній компаративістиці, а й мистецтвознавстві та культурології (О. Афоніна, О. Колесник, А. Пучков і ін.). Це ще один компонент музично-вербальної еміненності, який можна розглядати як творчу інтерпретацію у вигляді похідного твору іншого виду мистецтва, авторський артефакт із інтермедіальним прототекстом, відображеним сукупними виразово-семіотичними засобами оригіналу (способом умовних аналогій) та нової іномистецької версії. Щодо вище вказаних вимірів існує як музичний екфразис у літературі та літературний екфразис у музиці.

В останні десятиліття українські музикознавці все активніше залучаються до досліджень міжтекстуальних і міжмедійних діалогів / полілогів з участю музики (О. Берегова, О. Коханик, Б. Сюта, А. Чібалашвілі та ін.). Концепція Є. Пахомової спирається на пріоритети «візуальності» сучасної культури, критерієм чого визначено функціонування її нових форм на засадах синестезії. Музичний екфразис тлумачиться як опис творів візуальних мистецтв, просторових характеристик об'єкту, що створений на основі музичного образу, іманентних можливостей виразових засобів, а іноді набутих властивостей описуваного [12; 64]. Тут слід уточнити: музичне «перекладення» творів візуальних мистецтв слід називати живописним, скульптурним, архітектурним екфразисом у музиці, а поезії чи прози – літературним (а не музичним) екфразисом.

А. Кравченко вперше використала поняття «інтермедіальності» щодо української музичної культури, а саме, зразків камерно-інструментального мистецтва ХХІ ст. в єдності творчих і виконавських процесів. Дослідниця розробила кореляцію інтермедіальності з феноменами синтезу мистецтв, інтертекстуальності та паратекстуальності [8; 55]. При цьому поняття синтезу мистецтв і синергізм слушно розмежовуються. Синергія осмислюється як результат цього синтезу, а інтермедіальність як синергетичний процес. «Він виникає у взаємодії як мінімум двох семіотичних кодів і лише у ситуації моносемантичної їх презентації» [8; 56]. Варто лише уточнити, що інтермедіальність не протиставляється паратекстуальності й не виключає її, остання нерідко виступає маркером інтермедіальності в мистецькому творі.

Поняття паратекстуальності (до якого ввійшли заголовки, підзаголовки, присвяти, епіграфи та інші біля текстові елементи) запровадив Ж. Женетт, який класифікував між текстові відносини за п'ятьма різновидами (інтертекстуальність, паратекстуальність, метатекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність) [4; 181]. Музичну номеносферу (або паратекст) у літературі та публіцистиці можна трактувати як пряме «запрошення» до музичного універсуму. Йї властивий доволі широкий спектр семіотичної декларативності (прізвища композиторів / виконавців, назви інструментарію, жанрів, опусів, тональностей, пісенні заголовки, інша фахова термінологія) та текстуально-знакових «перекладень» у

формах довільних фантазій, послідовних тлумачень інтонаційного процесу та алегорії-симулякра (пов'язаного з текстом не безпосередньо, а символічно-парадоксально). Аперцепційна функція літературного заголовку полягає у емоційно-інформаційному налаштуванні реципієнта. В результаті «емансипації» цього виміру відкривається можливість доповнення компаративістичної теорії С. П. Шера. Відповідний паратекст (номеносфера) програмового інструментального / літературного твору з ідентичним чи наближеним до першоджерела образним сенсом (наприклад, назва популярної народної пісні) служить індикатором тотального екфразису. В художній прозі чи публіцистиці також поширений фрагментарний (частковий) музичний екфразис, що може й не відобразитися в заголовку.

Висновки. Таким чином, виникнення нових гібридних дисциплін у гуманітарній сфері й, відповідно, комплементарних підходів до предметів їхніх досліджень, продиктоване вимогами часу, його інтегральними та глобалізуючими тенденціями, в яких утім усе більше цінується й виходить на авансцену національна своєрідність етнокультурних художніх виявів. Компаративістика дає змогу виразніше висвітлити властивості, традиції і елементи модернізації у сполученнях музики з літературою та іншими видами мистецтва. Ці сполучення, своєю чергою, інтегруються з широким культурно-науково-екзистенційним простором буття людини, в національних і міжнародних, ідеологічних, гендерних, особистісно-творчих, міжперсональних, освітніх, перцепційних та інших координатах. Усе це здатне вивчатися музично-культуральною компаративістикою. Адже в історії культури були «музикоцентричні» періоди чи епохи, коли музика обіймала більшість наук і мистецтв, не кажучи вже про її космогонічно-всеохопний генезис і стабільну онтологічну всюдисущість.

Сучасні дослідження питань міжмистецької інкорпорації активізувалися внаслідок розгортання інтермедіальних студій. Їх мистецтвознавчий ракурс актуалізується, зокрема, у вивченні типологічних вимірів синтезу музики й слова, запозичених із теорії компаративіста С. П. Шера. Терміном Г.-Г. Гадамера «"емініентний" текст» охоплено не лише вокальну творчість, а й програмну, а також «музику» в літературі, що має різні технічні й структурні прояви в художній прозі, музичній критиці письменників, белетристиці музикантів; до цих вимірів примикає також музична номеносфера літератури. Їхня емініентність полягає у взаємному уподібненні та вивіщенні текстуальних якостей музики й слова, в «єдиній» тональності «звукового образу». Це розшифровується завдяки вирізненню таких концептуальних компонентів емініентності, як мімезис, діалог / полілог, інтерпретація, трансцендентність, інтермедіальність, інтертекстуальність, екфразис і інших, що ними супроводжуються, із них випливають і стосуються сприймання текстів культури реципієнтом. І саме поглиблення рецептивно-естетичних аспектів музично-літературних кореспондувань із боку композиторів, літераторів, виконавців, слухачів, читачів, педагогів, дослідників і критиків відкриває широкі перспективи подальшого вивчення цієї проблематики.

Список використаної літератури

1. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. *Литературно-критические статьи*. Москва : Худож. лит., 1986. С. 473–500.
2. Генералюк Л. Шляхи формування інтермедіальних досліджень. *Слово і час*. 2020. № 3 (711). С. 3–27.
3. Гадамер Г.-Г. «Емініентний» текст і його істинність. *Герменевтика і поетика : вибрані твори / упоряд. і передм. Д. Наливайко ; пер. із нім. В. Бабич*. Київ : Юніверс, 2001. С. 153–163.
4. Женетт Ж. *Фигуры* : в 2 т. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. 472 с.
5. Ільїн В. В. Національно-духовне в контексті раціонально-глобального. *Людина і культура в умовах глобалізації* : зб. наук. ст. Київ : ПАРАПАН, 2003. С. 156–162.
6. Карманський П. Українська богема (Сторінки вчорашнього). З нагоди тридцятиліття «Молодої Музи». *«Чорна Індія» «Молодої Музи» : Антологія прози та есеїстики / упоряд. ред. та прим. В. Габора*. Львів : ЛА Піраміда, 2014. С. 42–89.
7. Кияновська Л. Музична антропологія і її перспективи в сучасній гуманітарній науці. URL: onmavisnyk.com.ua.
8. Кравченко А. Від компаративістики до інтермедіальності в аналізі музичного мистецтва (на матеріалі камерно-інструментальної музики України кінця ХХ – початку ХХІ століття). *Культура і сучасність*. 2016. № 2. С. 53–59.
9. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття : підруч. Київ : Либідь, 1997. 224 с.
10. Лотман Ю. Текст у тексті. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття* / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 2001. С. 581–595.
11. Ляшенко І. Проблема національного в українській художній культурі. *Наук. зап. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль : Вид. відділ ТДПУ, 1999. № 2. С. 4–9.
12. Пахомова Є. С. Музичний екфразис як прояв інтермедіальності художнього простору (на прикладі творчості Лесі Дичко). *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство* : зб. ст. Київ, 2017. Вип. 55. С. 61–70.
13. Рикер П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике. Москва : Медиум, 1995. 415 с.
14. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога : монография. Одесса : Астропринт, 2002. 243 с.

15. Фрайт О.В. Музично-вербальна емінентність в інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства: дис. ... д-ра миств.: спец. 26.00.01 теорія і історія культури. Київ, 2021. 442 с.
16. Царліно Дж. Установление гармонии. *Музыкальная эстетика западно-европейского средневековья и Возрождения* / сост. текстов В.П. Шестакова. Москва : Музыка, 1966. С. 424–513.
17. Циховська Е. Теоретичні дилеми поняття інтермедіальності. *Слово і час*. 2014. № 11. С. 49–59.
18. Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу до науки. *Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського*. Луцьк : Волинський ун-т, 2012. Вип. 10. С. 6–18.
19. Юдкін І. М. Загальні та специфічні методи етномистецтвознавчого аналізу культури. *Українська художня культура* : навч. посіб. Київ : Либідь, 1996. С. 93–110.
20. Scher S.P. Verbal music in German literature. New Haven ; London : Yale University Press, 1968. 181 p.

References

1. Bakhtin M. M. Problema teksta v lingvistike, filologii i drugih gumanitarnykh naukakh. Opyt filosofskogo analiza. *Literaturno-kriticheskie statii*. Moskva : Khudozhestvennaya literatura, 1986. S. 473–500.
2. Heneraliuk L. Shliakhy formuvannia intermedialnykh doslidzhen. *Slovo i chas*. 2020. № 3 (711). S. 3–27.
3. Gadamer H.-G. «Eminentnyi» tekst i yoho istynnist. *Hermenevtyka i poetyka : vybrani tvory / uporiad. iperedm. D. Nalyvaiko ; per. z nim. V. Babych*. Kyiv : Yunivers, 2001. S. 153–163.
4. Zhenett Zh. Figury : v 2 t. Moskva : Izd-vo im. Sabashnikovykh, 1998. T. 2. 472 s.
5. Ilin V. V. Natsionalno-dukhovne v konteksti ratsionalno-hlobalnoho. *Liudyna i kultura v umovakh hlobalizatsii* : zb. nauk. st. Kyiv : PARAPAN, 2003. S. 156–162.
6. Karmanskyi P. Ukrainka bohema (Storinky vchorashnoho). Z nahody trydtsiatylyttia «Molodoi Muzy». «Chorna Indiiia» «Molodoi Muzy» : *Antolohiia prozy ta eseistyky / uporiad., redaktsiia ta prym. V. Gabora*. Lviv : LA Piramida, 2014. S. 42–89.
7. Kyianovska L. Muzychna antropolohiia i yii perspektyvy v suchasni humanitarnii nauksi. URL: onmavisnyk.com.ua.
8. Kravchenko A. Vid komparatyvistyky do intermedialnosti v analizi muzychnoho mystetstva (na materialii kamerno-instrumentalnoi muzyky Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia. *Kultura i suchasnit*. 2016. № 2. S. 53–59.
9. Levchuk L.T. Zakhidnoevropeiska estetyka XX stolittia : pidruch. Kyiv : Lybid, 1997. 224 s.
10. Lotman Yu. Tekst u teksti. *Slovo. Znak. Dyskurs. Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX stolittia / za red. M. Zubrytskoi*. Lviv : Litopys, 2001. S. 581–595.
11. Liashenko I. Problema natsionalnoho v ukrainiskii khudozhnii kulturi. *Naukovi zapysky. Seriia: Mystetstvoznavstvo*. Ternopil : Vyd. viddil TDPU, 1999. № 2. S. 4–9.
12. Pakhomova Ye. S. Muzychnyi ekfrazys yak proiav intermedialnosti khudozhnoho prostoru (na prykladi tvorchosti Lesi Dychko). *Kyivske muzykoznavstvo. Kulturolohiia ta mystetstvoznavstvo* : zb. st. Kyiv, 2017. Vyp. 55. S. 61–70.
13. Riker P. Konflikt interpretatsii: ocherki o germenevtike. Moskva : Medium, 1995. 415 s.
14. Samoilenko A. Muzykovedenie i metodologiya gumanitarnogo znaniya. Problema dialoga : monografiya. Odessa : Astroprint, 2002. 243 s.
15. Frait O. Muzychno-verbalna eminentnist v interpretatsiynomu dyskursi mystetstvoznavstva: dys. doktora mystetstv.: spec. 26.00.01 - teoriia ta istoriia kultury. Kyiv, 2021. 442 s.
16. Tsarlinno Dzh. Ustanovlenie harmonii. *Muzikalnaya estetika zapadno-evropeiskogo srednevekovya i Vozrozhdeniya* / sost. tekстов V.P. Shestakova. Moskva : Muzyka, 1966. S. 424–513.
17. Tsykhovska E. Teoretychni dylemy poniattia intermedialnosti. *Slovo i chas*. 2014. № 11. S. 49–59.
18. Chekan Yu. Muzykoznavcha komparatyvistyka: vid metodu do nauky. *Muzykoznavchi studii instytutu mystetstv Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*. Luts'k : Volynskiy un-t, 2012. Vyp. 10. S. 6–18.
19. Yudkin I. M. Zahalni ta spetsyfichni metody etnomystetstvoznavchoho analizu kultury. *Ukrainska khudozhnia kultura* : navch. posib. Kyiv : Lybid, 1996. S. 93–110.
20. Scher S. P. Verbal music in German literature. New Haven ; London : Yale University Press, 1968. 181 p.

PHILOSOPHICAL CATEGORY OF EMINENCE: PROJECTION ON MUSICAL AND LITERARY CORRESPONDENCE

Frait Oksana – Doctor of Art Studies, Associate Professor of Musicology and Piano Department, Institute of Musical Art, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (Ukraine, Drohobych).

In the article the contribution of Ukrainian musicologists to the process of formation of comparative studies in the field of art history is generalized; the main achievements (both fundamental ideas and principles, and specific studies) are highlighted, and introduction of a philosophical and hermeneutic category «eminent text» (according to H.-G. Gadamer) to the terminological idiom of musical and cultural comparative studies is suggested. The subject of the research is the conceptualization of the musical verbal eminence as a cultural and artistic phenomenon, based on a creative interpretation of the additional content embedded in the work. Certain dimensions of the combination of the music and word (program and vocal art, «music prose», writers' music studies, fiction written by musicians, music nomenosphere in literature) in the trend of modern comparative concepts have been studied.

Key words: music-verbal eminence, comparative studies, intermediality, dialog, musical nomenosphere, mimesis, ekphrasis.

UDC 7.072.2:165.324

**PHILOSOPHICAL CATEGORY OF EMINENCE:
PROJECTION ON MUSICAL AND LITERARY CORRESPONDENCE**

Frait Oksana – Doctor of Art Studies, Associate Professor of Musicology and Piano Department, Institute of Musical Art, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University (Ukraine, Drohobych).

The purpose of the article. Recent research in the field of comparative studies, on one hand show the desire for a deeper synthesis with various cultural phenomena and artifacts, on the other hand – demonstrate increased attention to musical and literary interference through the prism of intermediality. The subject of the research is the conceptualization of the musical verbal eminence as a cultural and artistic phenomenon. The aim is to supplement the vectors of musical and cultural comparative studies by means of involving musical and verbal eminence into the studies of various forms of correspondence between music and literature, to identify artistic intersection of the eminence and comparative studies, to clarify the conceptual components of the musical-verbal eminence.

Research methodology is based on the application of convergence an interdisciplinary and comparative approaches in the study of the problem in question; general scientific methods, such as system-analytical, structural-semantic, inductive, method of generalization and extrapolation, and empirical ones (descriptive, method of observation and reflection) have been used. As a *result*, the contribution of Ukrainian musicologists to the process of formation of comparative studies in the field of art history is generalized; the main achievements (both fundamental ideas and principles, and specific studies) are highlighted, and introduction of such a philosophical and hermeneutic category as «eminent text» (according to H.-G. Gadamer) to the terminological idiom of musical and cultural comparative studies is suggested. Certain dimensions of the combination of the music and word (program and vocal art, «music prose» and journalism, writers' music studies, fiction of musicians, music nomenosphere in literature) in the trend of modern comparative concepts have been clarified. Eminence of the selected dimensions lies in the common tone of the sound image, in the assimilations of the textual characteristics of music and word, as well as in various manifestations of technical, structural and spiritually levels. This is confirmed by the distinctions of such components of music-verbal eminence as mimesis, dialog/polilog, intertextuality, intermediality, interpretation, ekphrasis, transcendence and other, which follow with them, supplement and relate to the perception of cultural texts by the recipient. *The practical significance* of the article is that the analytical and receptive-aesthetic aspects of the proposed musical-literary correspondence by the side of composers, writers, performers, listeners, teachers and critics open wide prospects for the use of research results in music pedagogical and performance branches of arts practice.

Key words: music-verbal eminence, comparative studies, intermediality, dialog, musical nomenosphere, mimesis, ekphrasis.

Надійшла до редакції 23.03.2022 р.

УДК 7.01:7.013+001.2(502.2;7.03)

**ТАНЕЦЬ ПІД МУЗИКУ ЧАСУ : ТРАНСКРИПЦІЯ МИСТЕЦТВА
ТА НАУКИ В ХОРОВОДІ АНТИЧНИХ МУЗ**

Гамалія Катерина Миколаївна – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри теорії і історії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0002-8982-2005>
<https://doi.org/gamaleya@ukr.net>

Із метою структурованої репрезентації предмета дослідження розглянуто семіотичне відтворення яскравими представниками живопису кінця XV – початку XX ст. співіснування в культуротворчій діяльності емоційно-естетичної та раціональної складової. Виявлено та продемонстровано наявність композиційних і художньо-естетичних особливостей візуалізації такого єднання, притаманних кожному з періодів в історії мистецтва від Ренесансу до Модерну. В контексті результативності та специфіки синтезу науки і мистецтва наведено приклади творчого доробку природознавців французького Бернара Паліссі та нашого співвітчизника Миколи Шарлеманя. Доцільність повернення до синкретичності культури, підкріплюється висновком про очевидність для живописців Нового часу нероздільності наукової та художньої творчості в античній філософії.

Ключові слова: музи в живописі, хоровод, наука, мистецтво, природознавство, синкретизм, картина світу.

Постановка проблеми. Картина сучасного світу має раціональне вкорінення, що не відміння наявність у ній елементів міфологічних. Слово «міф» не вміщує жодної негативної коннотації: з грецької воно означає мова, розповідь, переважно правдива [17]. Але жоден міф не проіснував би й десятка років без художньо змальованих образів, доповнених надреальними характеристиками та можливостями. Музи, нереальні істоти, породження міфологічної та художньої уяви давніх греків,

зробили відчутний внесок в їхню культуру, а з часом і в загальноосвіту. Сучасні музеї, назва яких, в свою чергу, утворилася в результаті семантичної експансії терміну «музи», продовжують традиції збереження і поширення культурних знань у музеях – храмах, де зосереджувалось мистецьке й культурне життя Греції.

Розвиток мистецтва у Новий час відбувався шляхом консолідації окремих дисциплін, коли диференціації зазнавали різні напрями науки. Для теоретичного осмислення взаємозв'язків між мистецтвом та наукою в мистецтвознавстві склався цілісний науковий напрям – усебічне і багатоаспектне дослідження художньої творчості на основі міждисциплінарних зв'язків. Особливе зацікавлення дослідників викликають проблеми взаємовпливу мистецтвознавчої і природничої наук, на значенні якого сфокусовано зміст статті.

Мета статті: на основі концепції неподільності культурної творчості, методом семіологічного та мистецтвознавчого аналізу, визначити відмінні особливості в трактуванні античного хороводу муз за окремими роботами видатних представників живопису кінця XV – поч. XX ст., акцентувавши увагу на полікультурній діяльності природознавців Б. Паліссі і М. Шарлеманя.

Огляд досліджень та публікацій. На думку Б. Шульца, серед наших ідей не існує жодної, яка б не походила від міфології [16]. Пізнавальний аспект міфології в сучасній науці визнається з урахуванням позитивних досягнень XX ст., зокрема логічних методів міфологічного мислення, запропонованих К. Леві-Строссом [5], або міфологічності, притаманній наукам, відміченій О. Лосєвим [7].

Своєрідність давньогрецьких описів плеяди муз використав Ю. Лотман, аналізуючи хід розвитку мистецтва: «...у кожній з муз було ім'я, свій образ, інструменти і ремесло, греки незмінно бачили в мистецтві саме хоровод, ансамбль різних, але взаємно необхідних видів мистецької діяльності» [9]. Так Ю. Лотман відмічав синкретизм – нероздільність різних видів культурної творчості, притаманний раннім етапам її існування. Першим заявив про розрив між представниками науки та мистецтва письменник та вчений Чарльз Сноу [13], акцентуючи, що між традиційною гуманітарною культурою та новою культурою епохи науково-технічного прогресу відбувається катастрофічне розмежування, знищення якого необхідне для вирішення найактуальніших практичних завдань [13]. Через півстоліття після Ч. Сноу виступив зі своєю концепцією Альберто Перуцці. Він стверджував, що дві культури мають багато характерних рис, які їх розрізняють, але при цьому не є ні непорівнянними, ні ворожими [13].

На думку Ю. Лотмана, сучасне зближення наукових сфер, які традиційно вважались віддаленими, призвело до появи «гібридних» областей знання, які часом приносять найплідніші результати сміливим перенесенням методів дослідження, вироблених в одній галузі науки до іншої. Спроби застосування методик «точних наук» до вивчення різних аспектів художньої діяльності мають вже тривалу історію і здійснюються різноманітними шляхами [8; 15].

Виклад основного матеріалу. Коріння генези наукової творчості, нероздільної з творчістю культурною, проростає з ґрунту давньогрецької цивілізації. Музи, доньки царя богів Зевса та богині пам'яті Мнемосіни, опікувалися і мистецтвом, і поетичною творчістю і науками. За архаїки аонійські сестри (музи) пов'язувались з усім музичним: співами, музикою, танцями. Їхнє чисельне впорядкування до дев'яти відбулося вже в елліністичний період, коли остаточно визначилися сфери впливу богинь, включаючи для Каліопи історію, а для Уранії астрономію та інші науки (Рис. 1). Улюбленим заняттям сестер у вільний від служіння Аполлонові час було співати та водити хороводи. Науки в уяві греків поставали в хороводі пліч-о-пліч із поезією, трагедією та танцями, як їх алегорично представлено у вигляді муз на фресках та мармурових рельєфах Античності. Варіацію «музейного хороводу» використано в картині Н. Пуссена «Танець під музику часу» (1634-1636 рр.). Щоправда, в роботі генія класицистичного живопису алегоричним хороводом подано співдружність не мистецтва з наукою, а ланцюгову послідовність Бідність-Праця-Багатство-Насолода... Але то вже виявлення акцентів доби Просвітництва. Позаяк, зображення хороводу дев'яти муз, покровительок творчості в мистецтві та науках, лишається фаворитом мистецьких сюжетів починаючи від Ренесансу.



Рис. 1. Уранія. Фрагмент фрески з дому Джулії Фелікс, Помпеї, 62-72 рр.

Зазвичай сюжети із зображенням хороводу муз насичені символічним та алегоричним навантаженням. Як на полотні «Парнас», створеному на початку Високого Ренесансу, 1497 р. італійським художником Андреа Мантенья на замовлення мантуанської маркізи Ізабелли д'Есте, названої «примадонною Відродження». Закохані Арес та Афродіта стоять на узвишші гори, в печері якої видніється фігура розлюченого Гефеста. Неоднозначний сюжет із божественним адюльтером перенасичено смислами, очевидними та прихованими. Від таємного союзу Війни та Кохання з'являться на світ Ерос, Ненависть, Гармонія, Страх та Жах. Присутні на полотні Гермес з Аполлоном задіяні в композиції як прибічники подружньої зради. Ліжко за спинами коханців та прокльони обуреного Гефеста підсилюють неоднозначність картини, додаючи їй побутової світськості. Ніби не помічаючи драматизму події, дев'ять муз танцюють під звуки ліри, що в руках Аполлона, найкращого серед музик. Будь-які атрибути для розпізнання муз відсутні, відповідність можливо лише вгадувати на кшталт квесту, за натяками в позі, жесті, погляді. Вочевидь, танцюючі фігури виступають лише додатковими кольоровими плямами, та елементом єднання складної багатофігурної композиції з низкою вплетених в неї сюжетів. У той же час оповідання та розкриття кожного епізоду міфологічної історії виведено автором із середньовічною ретельністю іконописної майстерні.

Найбільшої популярності серед зображень танцюючих муз набула фреска Рафаеля Санті «Поезія» (назву «Парнас» вона отримала в ХІХ ст.), створена на піку Ренесансу (1509-1511 рр.) для Станції делла Сеньятура Ватиканського палацу (Рис. 2). Призначення фрески в інтер'єрний розпис робочого кабінету зумовлює вагомість її філософського змісту, а час написання – глибшого розуміння античного спадку. Присвячення поезії стало однією з чотирьох композицій, що відбивають області духовної діяльності людини. Сюжет розгортається на горі, в Аркадії, місцевості перебування Аполлона та муз. Молодий бог у центрі розпису грає на віолі в оточенні дев'яти муз, дев'яти античних поетів, серед яких Гомер, Сапфо, Корінна та дев'яти поетів нової (ренесансної) епохи, включаючи Данте та Петрарку. Кожна муза доповнена атрибутом, що допомагає розпізнати її, Кліо з папірусним сувоям, Калліопа з вошеною дощечкою та стилусом, Уранія зі сферою та циркулем. Щоправда, на фресці Рафаеля саме Уранію, єдину серед муз, зображено зі спиною, і атрибути її не розпізнаються. Вірогідно, значення науки в процесі поетичного натхнення відображено замріяним поглядом Музи подалі від профанного світу, в небесну далечінь. Саме Уранії, парафією якої є Астрономія, дістається пізнання небесної нескінченності, одвічної принади мрійників-поетів. Якщо на фресці Рафаеля, за висловом Махо О. Г., народжується парадигма абсолютної гармонії [10], то таку парадигму слід вважати і в відтворенні гармонійного співіснування алегоричних фігур німф.



Рис. 2. Фрескові розписи інтер'єру Станці делла Сеньятура. Ватикан.

«Аполлон і музи», або «Парнас», що зберігається нині в музеї Прадо, Н. Пуссен напише через сто років після Ренесансу, з новим відчуттям релігійних цінностей та античної філософії. Пуссен із невідомим захватом поєднає на полотні композиційні, колористичні та філософські здобутки Рафаеля Санті, продемонстровані у фресковому оздобленні Станці делла Сеньятура. Застосування ярусованого простору для розташування більше двох десятків персонажів апелює до геніального композиційного рішення Рафаеля зі сходами в «Афінській школі». Задіявання Н. Пуссеном друга-сучасника в якості моделі для образу Гомера також звучить алюзією до аналогічного прийому Санті з підбором моделей для «персонажів школи». Ідею зібрання поетів та письменників довкола Аполлона в оточенні муз-натхненниць із притаманними їм атрибутами, запозичено з уже згаданого «Парнасу» Рафаеля в оформленні папського робочого кабінету в Ватикані. І чудово виважений колорит, і пози героїв, і моралізуючий зміст ведуть глядача до генія Ренесансу, Рафаеля Санті, обраного Н. Пуссеном зразком для класицистичного живопису. Крім суто живописних прийомів, єднання муз-алегорій в хороводі сприймалося просвітителами справедливим відтворенням дійсної нерозривності наукової та художньої думки часів Античності. З розгортанням подій Нового часу актуальність такого трактування втрачається.

Образи муз епохи неокласицизму, також не позбавлених рис ренесансу, представляє розпис плафону «Аполлон і музи на Парнасі» (1760-1761 рр.) на віллі кардинала Альбані в Римі. Антон Рафаель Менгс, автор фрески, відповідно стилістиці неокласицизму, шукає ідеальність в еклектичному поєднанні грецької філософії, образної майстерності Рафаеля та колористичних і світлових досягнень живопису Бароко. Свого часу він копіював ренесансний фресковий живопис, зокрема розписи Рафаеля Санті в Станці делла Сеньятура. Не вдаючись до коментарів досить умовного колориту, звернемо увагу на відтворення ідеї зібрання муз довкола Аполлона з лірою в руці. Слід відзначити, що сплетіння муз у хороводі відсутнє, вони зображені відособлено, в театральному позуванні, ніби не помічаючи одна одну. Друга пол. XVIII ст. вносить свої корективи в розуміння взаємозв'язку між мистецтвом та науками, які вже диференційовані, або більше, протиставлені як несуміжні.

Погляд на хоровод муз Доби Модерну якнайкраще презентує одна з композицій Джона Сінгера Сарджента у фресковому розписі ротондового склепіння Музею образотворчих мистецтв в Бостоні (Рис. 4). «Аполлон і музи», написані Сарджентом у період 1916-1925 рр., заворожують плавністю силуетних ліній та витонченістю кольорової палітри. Однаково чарівні золотоволосі античні красуні, одягнені в перлові хітони, наче сестри-близнючки, щільно оточують оголену фігуру Аполлона. Якби не кіфара під його лівою рукою та спалах променів за божественною головою, чуттєво-еротичне звучання композиції затьмарило б усі інші сенси: ідеальна краса, шляхетність та витонченість як основа вищої мистецької діяльності, без зайвої деталізації, обтяжливих сюжетних подробиць та античної філософії.



Рис. 3. Аполлон та музи. Фрагмент фрескового розпису склепіння ротонди Музею образотворчих мистецтв. Д. С. Сарджент. Бостон, 1916-1925.

Звісно, наукові знання, що зароджувались у Давній Греції, шукаючи шляхи для пояснення сутності речей та природних процесів, мали відображення в мистецтві не тільки у вигляді хороводу муз. Чотири елементи Емпедокла (бл. 490-430 рр.), першооснови світу, які перебувають у постійному русі, переміщуючись, змішуючись та роз'єднуючись, одержали втілення у «натуралістичній алегорії» Пізнього Ренесансу, серії картин «Чотири стихії». Живописний цикл алегоричних портретів 1566 р. належить Джузеппе Арчимбольдо, італійському живописцю та декоратору, представнику маньєризму. Кожна з чотирьох стихій представлена окремою композицією, що складена, ніби пазлами, реальними природними формами. Знання та спостереження в галузі ботаніки і зоології поєднуються зі знаннями анатомії людини, утворюючи протиприродний симбіоз натуралістичних форм: «Повітря» – із зображень птахів, «Земля» – тварин, «Вода» – мешканців водної стихії, «Вогонь» – вируванням полум'я. Взаємодія стихій в природі подається художником як неподільність на окремі натуральні елементи кожної з них, як єдине можливе існування в єднанні природних складових. Втілюючи в алегоричних портретах уявлення давньогрецької натурфілософії, Арчимбольдо вдалося на кілька століть випередити появу сюрреалізму в мистецтві.

Бернар Паліссі (бл. 1510-1589 рр.), сучасник Арчимбольдо, французький науковець, художник-кераміст і творець оригінальних паркових гротів, вважав воду «основоположним елементом життя», віднайденим філософами. Він увійшов до історії мистецтва як творець кольорових емальованих ваз, тарелів, глеків, прикрашених аплікацією в «опуклій» манері у формі рептилій, амфібій, риб, рослин, чи викопних організмів (Рис. 4). Грот був лише незначною частиною його діяльності, проте, побудувавши свій знаменитий грот у паризькому парку для Катерини Медичі, він одержав прізвисько «Бернар Тюільрійський» [3]. Саме в організації гротів, використовуючи знання про животворність підземних вод, Паліссі, один із перших серед європейців, продемонстрував правильну теорію походження скам'янілостей. Довкола входу в грот художник-кераміст розміщував мушлі та корали, з-поміж яких виглядали черепахи, краби, морські павуки та інші натуралістично виконані «мешканці глибин». Пошуки Паліссі в мистецтві можна назвати екологічними: якщо жаби та ящірки на керамічному посуді справляли враження чогось ірраціонального, то на скелях вони виглядали зовсім природно, утворюючи єдину систему елементів «скеля-вода-рослина-тварина». Грот асоціювався в ренесансному парку з оселею німф, захисниць митців та натхненниць поетичної творчості, що прагнули усамітнення. Як святилище води, він обов'язково вмщував камінь та землю, ілюструючи в парковому середовищі єдність природних елементів та символізуючи насиченість поетичної творчості натурфілософськими роздумами.



Рис. 4. Овальне блюдо. Бернард Паліссі. Кераміка, авторська техніка, XVI ст. Ермітаж

Про надзвичайно актуальні можливості творчої співпраці мистецтвознавства і природознавства свідчить діяльність нашого співвітчизника, професора зоології Миколи Шарлеманя (1887-1970 рр.), який звернувся до природничо-наукового аналізу «Слова о полку Ігоревім», вперше відтворивши зооморфологічний орнамент цього твору. Автор «Слова» трансформував візуальні образи тварин та птахів у вербальні, використавши риторичний пристрій, нині відомий як екфразис, а Шарлемань застосував зворотню дію, провівши ідентифікацію представників етнофауни за словесним описом, завдяки чому встановив їх зоомоніми в семіосфері етнокультури Київської Русі XI-XII ст. У тексті поеми він віднайшов до 80 згадок диких тварин і птахів, відмічаючи словесне відображення звуків, які вони видають [2]. За висловом Д. Лихачова, М. Шарлемань показав, що природа у «Слові» реально існує і в часі, і в просторі [14].

Своє відчуття рідної природи Шарлемань доклав до сприяння становленню заповідної справи в Україні. Впродовж десяти років він був засновником та директором заповідника «Конча Заспа», де неодноразово бував М. Рильський, шукаючи поетичного натхнення як у міфологічному гаю з музами. Він бажав знати назви птахів, квітів, дерев, згадуючи про зустрічі з природознавцем в одному з віршів: «прошу тепер заїхати в мудре царство Шарлеманя» [12].

Отримані при аналізі змісту «Слова» висновки Шарлеманя, знайшли підтвердження при розшифруванні анімалістичних фресок Софії Київської, де, на його думку, переконливо представлене географічне та історичне середовище часів Київської Русі, а, також, тваринний світ та мисливське господарство XI ст. [14]. Так, учений відмітив, що на стіні сходів софійської вежі представлено полювання, де на дикого кабана або вепра мисливець нацьковує велику собаку, схожу на сучасну північну лайку. Отже, фреска спростовує існуюче уявлення про те, що у християнських церквах ніколи не зображували таку «нечисту» тварину. Вище на стіні можна побачити лов дикого коня – тарпана, чим спростовується твердження, що в Київській Русі не було коней. Як свідчать тексти «Слова» та стінопис Софійського собору, русичі не лише самі розводили коней, а й купували їх у сусідів-кочівників [15]. Отже, М. Шарлемань розглядав фрески софійських веж та текст «Слова» не тільки як унікальні пам'ятки літератури та мистецтва, а й як історичне джерело щодо природи, фауни й культурних зв'язків Київської Русі. Його енциклопедичні знання дозволили конкретизувати короткі словесні описи та напівстергі фрескові образи, аби, переступивши межу між природознавством та мистецтвом, визначити їх таксономічну приналежність. Зворотний зв'язок, що склався між зоологічною наукою, літературою та мистецтвом, надав можливість мистецтвознавцям, співробітникам заповідника «Софія Київська» започаткувати унікальну екскурсійну програму «Мудре царство Шарлеманя: звірі відомі й невідомі» з відтворенням природного середовища часів Русі-України.

Висновки. Античні філософи уявляли культуротворчі процеси нерозривно єдиними, що набуло відтворення в алегоричному хороводі муз. На піку Ренесансу ідея співіснування науки та мистецтва набула досконалого розкриття в образотворчості на прикладі широко відомої фрески «Парнас» Рафаеля Санті. Синкретичний період історії культури тривав до XVI ст., що очевидно з подальшого живопису представників Класицизму та Неокласицизму, які, вшановуючи досягнення Рафаеля, відходять від констатації алегоричного єднання хороводом. На початку XX ст. у роботі Дж.

Сарджента хоровод муз-покровительок є лише приводом створити гімн Довершеності в мистецтві, не вдаючись до глибин натурфілософії.

Поєднання мистецького таланту з науковими спостереженнями надало можливість Джузеппе Арчимбольдо на чотири століття випередити стан мистецтва своєї епохи, а Бернарду Паліссі – започаткувати власний стиль з авторською технологією в дрібній пластиці та кераміці. Завдяки сполученню природознавчого досвіду з дослідженням змісту пам'яток художньої культури XI-XII ст., М. Шарлемань реконструював склад зоофауни Київської Русі. Необхідність зміцнення культуротворчого потенціалу шляхом міждисциплінарної комунікації актуалізує повернення в образотворче мистецтво алегоричного хороводу античних муз.

Список використаної літератури

1. Безгін І. Д., Мусієнко О. С., Немкович О. М. Історія і проблеми українського мистецтвознавства. *Наука та наукознавство*. 2006. № 4 (54). С. 74-86.
2. Борейко М. М. В. Шарлемань: невідомі сторінки біографії. *Історія археологічних досліджень*. Беркут. 4. 1995. Вип. 1-2. С. 85-57.
3. Зайцев А. И. Культурный переворот в древней Греции VIII-V вв. до н. э. / ред. Э. Д. Фролов. Ленинград : Изд-во Ленингр. ун-та, 1985. 208 с.
4. Игнатова М. П. Две культуры – проблемы и взаимодействие. *Международный научн. журн. «Инновационная наука»*. 2015. № 5. С. 205-215.
5. Леви-Стросс К. Структура мифов. *Вопросы философии*. 1970. № 7. С. 152-164.
6. Лихачёв Д. Бессмертное произведение русской литературы (к столетию первого издания «Слова о полку Игореве»). *Звезда*. 1950. № 12. С. 150-154.
7. Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Москва : Мысль, 2001. 558 с.
8. Лотман Ю. М. Искусствознание и «точные методы» в современных зарубежных исследованиях. *Семиотика и искусствознание. Современные зарубежные исследования*: Сб. переводов / сост. и ред. Ю. М. Лотман, В. М. Петров. Москва, 1972. С. 5-23.
9. Лотман Ю. Художественный ансамбль как бытовое пространство. *Декоративное искусство СССР*. 1974. № 4. С. 48-51.
10. Махо О. Г. Образы муз в живописи ренессанса и нового времени. От студиозо Лионелло д'Эсте до картин неоклассицизма. *Актуальные проблемы теории и истории искусства*. 2016. С. 460-466.
11. Перуцци А. От двух культур к одной: короткие заметки о наследии одной научно-гуманитарной дискуссии. *Вестник Томск. гос. ун-та*. 2011. № 2. С. 26-30.
12. Рильский М. Конча-Заспа. Знак Терезів. Київ : Рад. письменник, 1959. 110 с.
13. Сноу Ч. Две культуры. Москва : Прогресс, 1973. 144 с.
14. Хохлова О. М. М. В. Шарлемань. Життєвий шлях. Наукова спадщина. Полтава, 1998. 160 с.
15. Шарлемань М. В. «Слово о полку Игоревім» як джерело до пізнання природи Київської Русі; *Стінопис мисливського змісту Софіївського заповідника – архітектурного музею у Києві*. Київ : б. в., 2006. 101 с.
16. Шульц Б. Миф и реальность. *Иностранная лит.*. 1996. № 8. С. 165-166.
17. Garland R. Ancient Greece. Everyday Life un the Birthplace of Western Civilization. NewYork : Sterling, 2008 [XVII]. 364 p.

References

1. Bezghin I. D., Musijenko O. S., Nemkovych O. M. Istorija i problemy ukrajinsjkogho mystectvoznnavstva. *Nauka ta naukoznavstvo*. 2006. # 4 (54). S. 74-86.
2. Borejko M. M. V. Sharlemanj: nevidomi storinky bioghrafiji. *Istorija arkheologichnykh doslidzhenj*. Berkut. 4. 1995. Vyp. 1-2. S. 85-57.
3. Zajcev A. I. Kul'turnyj perevorot v drevnej Grecii VIII-V vv. do n. je. / red. Je. D. Frolov. Leningrad : Izd-vo Leningr. un-ta, 1985. 208 s.
4. Ignatova M. P. Dve kul'tury – problemy i vzaimodejstvie. *Mezhdunarodnyj nauchnyj zhurnal «Innovacionnaja nauka»*. 2015. № 5. S. 205-215.
5. Levi-Stross K. Struktura mifov. *Voprosy filosofii*. 1970. № 7. S. 152 164.
6. Lihachjov D. Bessmertnoe proizvedenie russkoj literatury (k stopjatidesjatiletiju pervogo izdanija «Slova o polku Igoreve»). *Zvezda*. 1950. № 12. S. 150-154.
7. Losev A. F. Dialektika mifa. Moskva : Mysl', 2001. 558 s.
8. Lotman Ju. Hudozhestvennyj ansambl' kak bytovoe prostranstvo. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*. 1974. № 4. S. 48-51.
9. Lotman Ju. M. Ikusstvoznanie i «tochnye metody» v sovremennyh zarubezhnyh issledovaniyah. *Semiotika i ikusstvometrija. Sovremennye zarubezhnye issledovanija: Sb. perevodov / sost. i red. Ju. M. Lotman, V. M. Petrov*. Moskva, 1972. S. 5-23.
10. Maho O. G. Obrazy muz v zhivopisi renessansa i novogo vremeni. Ot studiozo Lionello d'Jeste do kartin neoklassicizma. *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva*. 2016. S. 460-466.
11. Perucci A. Ot dvuh kul'tur k odnoj: korotkie zametki o nasledii odnoj nauchno-gumanitarnoj diskussii. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2011. № 2. S. 26-30.

12. Ryljskyj M. Koncha-Zaspa. Znak Tereziv. Kyiv: Rad. pysjmenyky, 1959. 110 s.
13. Snou Ch. Dve kul'tury. Moskva : Progress, 1973. 144 s.
14. Khokhlova O. M. M. V. Sharlemanj. Zhyttjevyj shljakh. Naukova spadshhyna. Poltava, 1998. 160 s.
15. Sharlemanj M. V. «Slovo o polku Ighorevim» jak dzherelo do piznannja pryrody Kyivskojji Rusi; *Stinopys mysljvysjkogho zmistu Sofijivsjkogho zapovidnyka – arkhitekturogno muzeju u Kyevi*. Kyiv : b. v., 2006. 101 s.
16. Shul'c B. Mif i real'nost'. *Inostrannaja literatura*. 1996. № 8. S. 165 166.
17. Garland R. Ancient Greece. Everyday Life un the Birthplace of Western Civilization. NewYork: Sterling, 2008 [XVII]. 364 p.

**DANCE TO THE MUSIC OF THE TIME : TRANSCRIPTION OF ART AND SCIENCE
IN THE ROUND OF THE ANTIQUE MUSES**

Gamaliia Kateryna – Doctor of Arts, Associate Professor,
National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv

For the purpose of a structured representation of the subject of research, the author considers the semiotic display by prominent painters of the late XV-early XX centuries the coexistence of the emotional-aesthetic and rational components in the culture-creating activities. The presence of compositional, artistic and aesthetic features of the visualization of such unity, characteristic of each period of art history from the Renaissance to the Modern, is revealed and demonstrated. In the context of the effectiveness and specificity of the synthesis of science and art, examples of the creative heritage of French naturalists Bernard Palissy and our compatriot M. Sharlemanj are given. The expediency of returning to the syncretism of culture is supported by the conclusion about the obviousness for the painters of the New Age of the inseparability of scientific and artistic creativity in antique philosophy.

Key words: muses in painting, round dance, science, art, natural history, syncretism, picture of the world.

UDC7.01:7.013+001.2(502.2;7.03)

**DANCE TO THE MUSIC OF THE TIME : TRANSCRIPTION OF ART AND SCIENCE
IN THE ROUND OF THE ANTIQUE MUSES**

Gamaliia Kateryna – Doctor of Arts, Associate Professor,
National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv

For the purpose of a structured representation of the subject of research, the author considers the semiotic display by prominent painters of the late XV-early XX centuries the coexistence of the emotional-aesthetic and rational components in the culture-creating activities. The presence of compositional, artistic and aesthetic features of the visualization of such unity, characteristic of each period of art history from the Renaissance to the Modern, is revealed and demonstrated. In the context of the effectiveness and specificity of the synthesis of science and art, examples of the creative heritage of French naturalists Bernard Palissy and our compatriot Mykola Sharlemanj are given. The expediency of returning to the syncretism of culture is supported by the conclusion about the obviousness for the painters of the New Age of the inseparability of scientific and artistic creativity in antique philosophy.

Conclusions. Ancient philosophers imagined cultural processes as inseparably unique, which was reproduced in the allegorical round dance of muses. At the peak of the Renaissance, the idea of the coexistence of science and art was perfectly revealed in art on the example of the well-known fresco «Parnassus» by Raphael Santi. The syncretic period of the history of culture lasted until the 16th century, which is evident from the further paintings of the representatives of Classicism and Neoclassicism, who, honoring the achievements of Raphael, depart from the statement of allegorical union in a circle. In the early twentieth century, in the work of John Sargent, the dance of the patron muses is only an occasion to create a hymn of perfection in art, without going into the depths of natural philosophy.

The combination of artistic talent with scientific observations enabled Giuseppe Archimboldo to be 4 centuries ahead of the art of his time, and Bernardo Palissi – to start his own style with the author's technology in fine plastics and ceramics. Thanks to the combination of natural science experience with the study of the content of monuments of artistic culture of the XI-XII centuries, Mykola Sharlemanj reconstructed the zoo fauna of Kiev an Rus. The need to strengthen the cultural potential through interdisciplinary communication actualizes the return allegorical dance of ancient muses to the fine arts.

Key words: muses in painting, round dance, science, art, natural history, syncretism, picture of the world.

Надійшла до редакції 5.02.2022 р.

УДК 784.95

**ВОКАЛЬНІ КОМПОЗИЦІЇ У ФІЛЬМІ «СВАТАННЯ ГУСАРА» (ЗА МОТИВАМИ ВОДЕВІЛЮ
М. НЕКРАСОВА «ПЕТЕРБУРЗЬКИЙ ЛИХВАР»): ДРАМАТУРГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Єрошенко Олена Віталіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Харківська державна академія культури, м. Харків

<https://orcid.org/0000-0001-8197-0807>

<https://doi.org/>

elvero1110@gmail.com

Виявлено музично-виконавські складові вокальних композицій фільму «Сватання гусара» (за мотивами водевілю М. Некрасова «Петербурзький лихвар») (1979, реж. С. Дружиніна) в драматургічному аспекті. Виявлено аналогічність розміщення вокальних номерів щодо дієтичного художнього простору фільму; встановлено повне поєднання вокальних номерів з елементами композиції картини; розглянуто використання музичної лейттеми (строфа з дуету «Три голубки»), що синтезує ліричну ідею фільму; відзначено важливість вокальних композицій для представлення різних художніх сфер картини (ліричної, гротескно-комедійної, гротескно-драматичної, жанрової). Визначено, що основним драматургічним завданням вокальних номерів фільму є виразне та переконливе розкриття художнього образу героїв, що визначає першорядну роль вокальних композицій у сюжетно-образній концепції фільму.

Ключові слова: кіно-музика, вокальний номер, водевіль, сюжетно-образна концепція фільму.

Постановка проблеми. Музика посідає помітне місце в кіномистецтві і створення в процесі його розвитку самостійного жанру музичного фільму є тому яскравим підтвердженням. Одним із наочних прикладів міцної позиції цього жанру в кінематографі радянського періоду є загальновідомі фільми, створені на основі класичних водевілів, зокрема: «Ювілей» (1944, реж. В. Петров, комп. Н. Крюков), (екранізація п'єси-жарта А. Чехова «Ювілей», 1891); «Старовинний водевіль» (1946, реж. І. Савченко, комп. С. Потоцький), (за мотивами водевілю П. Федорова «Аз і Ферт», 1850); «На підмостках сцени» (1956, реж. К. Юдін, комп. В. Ширинський) та «Лев Гурич Синичкін» (1974, реж. О. Белінський, комп. І. Цветков), (обидва фільми являють екранізацію водевілю Д. Ленського «Лев Гурич Синичкін, або Провінційна дебютантка», 1840); «Ах, водевіль, водевіль ...» (1979, реж. Г. Юнгвальд-Хількевич, комп. М. Дунаєвський) (за мотивами водевілю-жарта П. Григор'єва «Дочка російського актора», 1843) та ін.

У цьому кіножанрі значну роль часто відіграє вокальний компонент, який виконує різноманітні художні функції. При цьому тема вокального виконавства у фільмах-водевілях залишає широке поле для теоретичного дослідження, що зумовлює актуальність цієї статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У період останніх двох десятиліть у галузі мистецтвознавства відзначається зростання зацікавленості науковців до музичних питань у сфері кіномистецтва. Серед досліджень цього періоду значний інтерес являють роботи, присвячені: історії розвитку музики в українському кіно та творчості кіно-композиторів (Г. Фількевич, 2005, 2014; О. Литвинова, 2009; Н. Янковська, 2017); теоретичним та практичним проблемам у галузі звукового простору кіно та кіно-музики як його частини (Т. Шак, 2010; А. Денікін, 2013; Ю. Міхеєва, 2015, 2017; Л. Рязанцев, 2018; О. Русінова, 2017, 2019, 2021); сучасним композиторським технологіям у сфері кіно-музики (О. Усова, 2015; С. Леонт'єв, 2019) та ін.

Так, на широкий спектр застосування музики в процесі театралізації кіно-форми вказує доктор мистецтвознавства Ю. Міхеєва: «До таких способів належать, наприклад, ігрове використання у фільмі музичних цитат та квазіцитат, музичні “містифікації”, інтонаційні та тембральні “ігри” з музичним звуком, музичні пародії та звуконаслідування, створення аудіовізуальних колажів та ряд інших» [4; 62]. Різні звукові та візуальні прийоми, що застосовуються в сучасному кінематографі, «значною мірою практично впливають на художню мову та стиль кіно-твору», – зазначає дослідниця [4; 56].

На «важливості звукошумових та музичних компонентів у формуванні екранної розповіді та посиленні виразності просторової складової екранних текстів» наголошує в науковій розробці, присвяченій вивченню моделі дієтичного аналізу звуку в екранних медіа, А. Денікін, автор наукових публікацій та навчальних посібників із питань звукового дизайну [3].

Вагоме значення для питання, що розглядається в даній статті, мало наукове дослідження М. Планіди (2019), присвячене вивченню трансформації жанру водевілю в музичній культурі (кінець XVIII – початок XXI ст.), зокрема проведений дослідницею детальний аналіз музики в кіно та телеверсіях водевілів (на прикладах фільмів «Солом'яний капелюшок», «Одруження Бальзамінова», «Гусарська балада»). Авторка наголошує, що «втілення творів водевільної класики в різних видах мистецтва в наші дні відбувається багато в чому завдяки їх новому прочитанню режисерами-постановниками і композиторами» і підкреслює, що музика в кіно-водевілях «набуває самостійності, беручи участь у створенні твору у взаємодії з кінодраматургією» [6]. Водночас проблематика вокального виконавства в жанрі кіно-водевілю залишається недостатньо вивченою, що й визначає науковий напрям цієї статті.

Мета статті – виявити, на основі аналізу музично-художніх і виконавських характеристик вокальних композицій фільму «Сватання гусара» (1979), їх кореляцію з драматургією, визначивши їх роль у сюжетно-образній концепції кінокартини.

Виклад основного матеріалу дослідження. Телефільм «Сватання гусара» (1979, реж. С. Дружиніна) створений за мотивами водевілю М. Некрасова «Петербурзький лихвар» і вийшов на екрани на початку 1980 р. Із того часу і до сьогодні фільм продовжує викликати жвавий інтерес у глядача. Зауважимо при цьому, що водевіль М. Некрасова, який практично зійшов із театральної сцени, отримавши (в адаптованому в телесценарій вигляді) втілення у сфері кіномистецтва, набув нового «екранного життя».

Написана поетом 1844 р. одноактна п'єса тісно пов'язана з напрямом «натуральної школи», що формувалася на той час у літературі. Так, відома літературознавиця, д. ф. н. Л. Лотман в академічному виданні Повної збірки творів і листів М. Некрасова (у 15 т.), у підготовлених нею коментарях до оригінальних п'єс поета (т. 6), зазначала: «Задум зобразити лихваря як петербурзький тип і як приналежність соціального побуту столиці пов'язував цей водевіль <...> з “натуральною школою” та з видавничими зацікавленнями молодого Некрасова, що сприяли її становленню» [5; 677]. У цьому ж виданні (у вступному дописі до коментарів т. 6) д. ф. н. М. Теплинський зазначав, що, зберігаючи певні жанрові ознаки водевілю, «“Петербурзький лихвар” є до певної міри вже комедією характерів; композиція тут будується за принципом огляду» [5; 647].

Інакше розставлені акценти у фільмі режисера С. Дружиніної, де основна увага сконцентрована на любовній інтризі та комедійності сюжету. Цільова спрямованість авторів телефільму до водевільного жанру відображена в новому найменуванні: «Сватання гусара» замість некрасовського «Петербурзький лихвар», що підкреслює тематику, характерну для водевілю, і в наповненості музичної тканини вокальними номерами, що також є обов'язковим атрибутом водевільної постановки.

Значне місце у фільмі посідає музика, створена відомим композитором Г. Гладковим. Практично не лише головні герої – лихвар Лоскутков, його дочка Ліза, гусар Налимов, а й їхнє оточення – гусари, актриси, – наділені музичними характеристиками у вигляді вокальних номерів (на слова поета Ю. Кіма (у титрах Ю. Михайлова)). Це: Монолог Лихваря «Гроші»; Куплети Лихваря «Я знаю істину...»; Романс «Відігнувши куточок фіранки»; Пісня Гусара «Честь»; Пісня Горця «Гей, які гори!»; Мисливська пісня Ростомахова «Велика справа – порода!»; Пісенька Лізи «Як я нещасна»; Сцена Лихваря та Лізи «Що наше життя? – Міраж!»; Дует Лізи та Налимова «Три голубки»; Марш гусар «На сонці зброя блищить»; Сцена Лихваря та Актрисок «Врятуйте, допоможіть!».

Для визначення виконавських особливостей вокальних композицій, їхньої художньої ролі в драматургії фільму «Сватання гусара» (1979) проаналізуємо музично-художні і вокально-технічні компоненти основних номерів, позначивши, зокрема, їх належність до художніх просторів фільму [3].

Марш гусар звучить на самому початку телефільму у виконанні чоловічого хору. У першому і другому куплетах – це умовно закадрове звучання, на тлі в'їзду до міста гусарського полку, радісно їх зустрічаючих городян і, серед них, головної героїні Лізи Лоскуткової; у третьому куплеті спів відбувається в кадрі. Таким чином, ця вокальна композиція належить дієгетичному (простір екранної дії) простору фільму. Бравий марш, написаний у формі куплетної пісні з приспівом, особливістю якої є модуляція з основної тональності (Es-dur) до субдомінантової (As-dur) при переході від куплету до приспіву. Вокальна лінія має досить широкий діапазон B-f¹ (ч. 12), її вирізняє швидкий рух до висотної кульмінації f¹ (у третій фразі) куплета та різноспрямовані широкі інтервали. У другій фразі приспіву верхні e¹ та f¹ повторюються в мелодії кілька разів на тексті «Друг не выдаст! Бог не осудит!» (рос.), підкреслюючи таким чином життєлюбність та товариство гусар [1; 64-66].

Загалом, цю музичну композицію характеризують мажорний лад і пунктирний ритм, які в поєднанні передають гусарську рішучість і бадьорість духу. Відчутне підвищення теситури в приспіві та регулярна зміна основної та субдомінантової тональностей (Es-dur-As-dur) загострюють зіставлення грайливості тексту куплетів, звернених до «красунь молодих», з текстом приспіву, який відображає настрій мужності та військової дружби гусар [1; 64-66]. Усі ці компоненти разом створюють піднесений, життєрадісний настрій у глядача і очікування подальшого оптимістичного та, відповідно до законів водевільного жанру, комічного розвитку сюжету. Зазначимо, що в драматургічному плані Марш гусар не лише адресує глядача до історичного періоду, в якому відбуваються події у фільмі, а й побічно характеризує головного героя – гусара Налимова і, водночас, є виразним тлом, на якому представлені інші герої картини та їхнє оточення.

Услід за Маршем гусар звучить Романс Налимова, який виконується персонажем (актор М. Боярський) у кадрі і, таким чином, належить до дієгетичного простору фільму. Романс має світлий мажорний характер (тональність G-dur), неквапливий темп, тридольний розмір, куплетну форму, строфа якої складається з двох частин: розгорнутої музичної строфи (16+16 тактів) та вокалізу (16 тактів). Інструментальний супровід романсу має змішану фактуру, де в першому та другому періодах строфи в основному використовується акордова фактура з елементами мелодійної фігурації, в акомпанементі вокалізу переважає гармонійна фігурація, що нагадує гітарний супровід, властивий жанру старовинного романсу.

Вокальний діапазон Романсу становить чисту ундециму (ч. 11), де нижній тон Н, верхній – e¹, що відповідає тембру високого баритона виконавця (М. Боярський). У мелодії, що починається від нижнього тону (Н) Романсу, переважає поступовий хвилеподібний рух, із наявністю одиничних кварто-квінтових висхідних інтервалів, що передає деяку схвильованість музичного висловлювання. Загальний напрям мелодії має висхідний характер від початку вокальної лінії до її кульмінації в середині другого періоду, після завершення якого виконується вокаліз. Відмінною рисою музичної побудови вокалізу є виклад

практично усієї його плавної мелодійної лінії подовженими тривалостями (половинні з точкою), що посилює загальну романсову спрямованість твору.

Висотна кульмінація вокальної лінії Романсу розташована на e^1 у середині другого періоду музичної строфи, де повторюється четвертими тривалостями кілька разів поспіль. Потім верхній тон e^1 знову з'являється у вокалізі, який починається з цього звуку (половинна з точкою) низхідною секундою (e^1-d^1) і повторюється в такому вигляді у другому реченні. Цей інтервал являє так звану інтонацію «зітхання», і, повторений двічі, наголошує на жанровій приналежності даної композиції, яка вводить глядача до ліричної сфери фільму.

Загалом, плавна вокальна лінія Романсу, фактура і тип викладу його інструментального супроводу спрямовують увагу на ліричну грань образу Налімова. Зауважимо, що у драматургічному плані цей вокальний номер не лише розкриває певні душевні якості героя, а також безпосередньо співвідноситься із зав'язкою основної сюжетної лінії картини: саме на тлі виконання Романсу гусар Іван Федорович Налімов зустрів Єлизавету Потапівну Лоскуткову, до якої в нього спалахують почуття з першого. погляду.

Звернемо увагу, що одночасно з ліричною стороною Романсу, зумовленою самою його жанрово-стильовою специфікою і, зокрема, мелодико-гармонічними особливостями вокалізу, у цьому творі є дуже відчутна іронічна складова, яка міститься в поетичному тексті. Наприклад: «Словно Байрон, рукой подбоченьсь, Как Печорин, кручу я свой ус, Неподвижная нижняя челюсть Говорит об отсутствии чувств. <...>Так что все это просто гримаса, И не верьте ни мне, ни коню» (рос.) [2; 39]. Подібні слова Романсу, зі свого боку, змушують глядача залишатися у сфері водевільного характеру фільму.

Інші грані героя фільму гусара Налімова представлені у пісні «Честь», яку він співає у кадрі, що визначає її місце у дієгетичному просторі картини. Загальний настрій Пісні «Честь» подібний до Маршу гусар. У музичному плані це виражено у застосуванні тієї ж основної тональності (E_s-dur), аналогічного за ритмом рисунку мелодії (пунктирний ритм) та нетривалих вокальних фраз, маршового чотиридольного розміру та темпу, форми куплетної пісні з приспівом. Вокальна лінія Пісні також має досить широкий діапазон $A-es^1$ (зм. 12), однак у куплетах переважає поступовий хвилеподібний рух. Подібність мелодійного рисунку спостерігається у приспіві, де неодноразово використовуються ходи вгору та вниз на широкі інтервали у пунктирному ритмі; а також спрямованість до висотної кульмінації вокальної лінії на d^1-es^1 (на словах «Умри, гусар, но чести не утрать!» (рос.)), повтореної двічі наприкінці приспіву [2; 32-35].

Загальні музичні компоненти пісні «Честь» і Маршу гусар поєднують ці вокальні композиції в одній драматургічній образно-емоційній царині, яка характеризує й історичний час у фільмі, і головні військові та душевні якості гусарського товариства. Темпераментне, веселе виконання цього вокального номера актором М. Боярським чудово розкриває властиві образу молодого гусара Налімова риси шляхетності, доблесті та життєрадісності.

Протилежний головному герою бік у водевілі, як щодо головних рис натури, так і соціального становища у суспільстві, займає персонаж лихваря Лоскуткова (актор А. Попов). Одним з основних вокальних номерів кінокартини є Монолог Лихваря, що чудово розкриває і в музичному, і в поетичному тексті образ скнари Лоскуткова. Ця вокальна композиція виконується у кадрі і, таким чином, належить до дієгетичного простору фільму.

Виконання Монологу актором А. Поповим відрізняється яскравим артистизмом та музичністю. Присутня декламаційність у вокальній лінії цілком відповідає образу літнього і жадібного лихваря, життя якого повністю присвячене накопиченню. Зазначимо, що цей вокальний номер демонструє в літературному тексті безпосередній зв'язок фільму і водевілю М. Некрасова. Так, у М. Некрасова (явище 2): «Было года мне четыре, Как отец сказал: “Взор, дитя мое, все в мире, Дело – капитал”» (рос.) [5; 141], відповідно у Ю. Михайлова: «Мне внушал папаша с детства, не жалея отчих сил, Деньги – все, и цель и средства, помни это, сукин сын» (рос.) [2; 39-44].

Монолог Лихваря звучить у тональності $d-moll$ (гарм.), має куплетну форму з приспівом, неквапливий темп із позначеним $ritu mosso$ на репризі приспіву у третьому куплеті. Інструментальний супровід у куплеті витримано в повторюваній чотиридольній акордовій фактурі арпеджіато з половинними нотами в басу, що колоритно передає недотепність і нескладність літнього скнари; а в приспіві, текст якого блискуче розкриває безмірну жадібність Лоскуткова, акомпанемент змінюється більш насиченою змішаною фактурою, ускладненою мелодійною фігурацією та дублюванням. У репризі приспіву, що завершує пісню, не тільки прискорюється темп, а й багато в чому змінюється супровід, у якому переважає щільна акордова фактура на стакато та з акцентами, що посилює та загострює гротескність образу Лоскуткова.

Вокальний діапазон Монологу Лихваря розташований у межах $A-d^1$ (ч. 11), що узгоджується з досить низьким тембром виконавця (актор А. Попов). Зазначимо, що за класифікацією співочих голосів при її застосуванні до даного художнього образу, останній більшою мірою відповідає типу характерного

(комічного) басу. Вокальні фрази, побудовані в основному на мовних інтонаціях практично однаковими короткими тривалостями (восьмими), відсутність розспіву голосних у складах, переважання досить низької та середньої теситури, нешироких інтервалів у вокальній лінії – всі ці фактори визначають декламаційний характер виконання Монологу, та, в поєднанні з літературним текстом, створюють образ підстаркуватого та хитрого Лихваря. Відчутне підвищення теситури – багаторазове наполегливе повторення верхніх тонів d^1 і c^1 у мелодії – з'являється лише в середині приспіву, на словах: «Ой, динь, динь, деньжата, деньги, денежки, Слаще пряника, милее девушки!» (рос.) [2; 41], підкреслюючи безглузду збудженість лихваря у ставленні до грошей. На завершення виконання Монологу переходить у Лоскуткова в незграбний танець як символ суцільного торжества скнарості, підлості та одночасно убогості та жалюгідності цього персонажа. Таким чином, ця вокальна композиція є однією з центральних сцен у розкритті образу Лихваря і відіграє першорядну роль у сюжетно-образній концепції кінокартини.

Вельми доповнює образ Лоскуткова Сцена з Актрисками «Врятуйте, допоможіть!», динамічна, в ритмах канкану, з танцями та блискучими діалогами, в якій не лише знову підтверджується жадібність Лихваря, але повною мірою оголюється його категоричне користололюбство у поглядах на шлюб («Чем жених тебе плох, Раз богат, то не важно, что лыс» (рос.)), що і є головною причиною його відмови небагатому гусару Налимову в руці дочки. До того ж ця Сцена розкриває ще одну непривабливу грань Потапа Івановича – старанно приховувану від оточуючих хтивість: «Ах, пташки, милашки, подружки, канашки, Родимые, как хорошо, Хоть я вам папашка, но все же, пока что, Во мне еще есть кое-что» (рос.). Ця вокальна композиція виконується персонажами у кадрі та належить до дієгетичного простору фільму.

Сцена вибудована в швидкому темпі (тональність E-dur), на середній та місцями високій теситурі, з елементами вокальної скоромовки, що надає загальній дії та персонажам динамізму і більшого комічного ефекту. Зазначимо, що загалом музично-художні особливості партії Лихваря у цій вокальній композиції певною мірою апелюють до амплуа комічного басу в опері-буфф. Неширокий октавний діапазон (e-e¹) (ч. 8) чоловічої партії конфронтує з розгорнутим діапазоном (cis¹-gis²) (ч. 12) жіночої партії, яка в коді досягає висотної кульмінації gis^2 , де цей тон наполегливо повторюється кілька разів, акцентуючи увагу глядача на резюмуючих композицію словах «А лучше, а лучше И то, и другое!» (рос.).

Музична тканина в стилі канкану та літературний текст, наповнений глузуванням та іронізуванням, характеризують цю Сцену як яскравий водевільний вокально-танцювальний номер, що вимагає від виконавців майстерного поєднання музичності, пластичності, вокального інтонування та комічності, що блискуче продемонстрували у фільмі актор А. Попов (Лихвар) та виконавиці ролей Актрисок (балерини Т. Транквелицька, О. Голова і артистка Н. Іванова). Вокальна композиція Лихваря з Актрисками в драматургічному плані активізує розвиток сюжету фільму, і в художній площині яскраво розкриває непривабливі риси образу Лоскуткова.

До цілком іншої сфери, в порівнянні з розглянутою вище композицією, належить Дует Налимова та Лізи «Три голубки», який герої виконують у кадрі, що визначає його місце у дієгетичному просторі картини. У цій вокальній композиції блискуче і ємно виражена лірична лінія фільму, що оповідає про кохання доньки лихваря Лізи (О. Коренева, співи озвучує Н. Овчарова), і гусара Налимова (М. Боярський). Композитор і поет зуміли розкрити у Дуеті «Три голубки» і перипетії, і довгоочікувану щасливу розв'язку у долі двох молодих закоханих.

Вокальна композиція має куплетну форму, де куплет складається з двох періодів, при цьому другий період функціонально близький до приспіву, проте характер музичного матеріалу є продовженням, а не контрастом до основного. У тональному плані при переході до другого періоду застосовується відхилення з основної мажорної тональності B-dur в мінорну g-moll як зіставлення паралельних мажору та мінору, і потім, через невеликий секвентний розвиток, повернення в B-dur, що загалом щоразу надає відчуття щасливого завершення колізій у долі героїв. При цьому у другому періоді частішає пульс інструментального супроводу. Загальна змішана фактура оркестрового акомпанементу, у тембровому колориті якого переважають духові та струнні, ускладнена гармонійною фігурацією з підголосками в окремих інструментах. М'яка округла мелодична лінія з вокальними фразами широкого дихання в помірному темпі, поступове підвищення теситури у фіналі Дуету, однаковий у чоловічій (d-f¹) та жіночій (d¹-f²) партіях комфортний діапазон малої децими (м. 10), світла основна мажорна тональність, поетичний текст разом із талановитим вокальним виконанням створюють у фільмі атмосферу, наповнену, попри присутні перешкоди, очікуванням щастя головних героїв.

Діалог Лізи та Налимова розподілено по черзі у виконанні куплетів, починаючи з жіночої партії. Другий куплет має розширення у вигляді вокалізу, який звучить як перегукування голосів героя та героїні, а потім на його матеріалі виконується ритуральний в оркестрі. Кульмінація Дуету розташована в третьому куплеті, побудованому на тому самому музичному матеріалі, де чергуються фрази чоловічого та жіночого голосу, і підкреслена висхідним рухом мелодії в чоловічій партії. Типова для куплетної форми

оркестрова постлюдія, побудована на окремих інтонаціях вокальних партій, з динамічним розвитком основного музичного матеріалу, емоційно розвиває кульмінацію вокальної партії.

Зазначимо, що окремі куплети цієї вокальної композиції з'являються протягом фільму кілька разів, і у фіналі вона звучить повністю, драматургічно узагальнюючи основний любовний задум твору. Таким чином, музична строфа дуету «Три голубки» застосовується як лейттема, яка неодноразово виявляє та акцентує ліричну лінію драматургії фільму, та у художньому плані відіграє провідну роль у створенні та розкритті образів головних героїв картини.

Одним з яскравих прикладів функціонування лейттеми «Три голубки» у «Сватанні гусара» є її використання в драматичній кульмінації фільму – Сцені спроби самогубства Лихваря (після відмови «Князя» придбати картину та усвідомлення Лоскутковим свого розорення), яка вирішена у фільмі в музичному модусі. Ця вокальна композиція «Що наше життя? – Міраж!» побудована у вигляді «хибного» дуету Лихваря та Лізи, де чергуються тематично не пов'язані один з одним тексти чоловічої та жіночої партій. Так, Лихвар, перебуваючи у відчаї через фінансовий крах («Иссякнул мой родник, Светильник мой угас, С деньгами мы цари, Без денег мы не люди») (рос.), наважується на самогубство («Нет, в этой жизни всей, Одна петля надежна, Так пусть она возьмет, Все, чем я дорожил») (рос.); одночасно його дочка Ліза невтішна через нездійснені очікування в коханні («Притворяться, лицемерить, Как все просто для гусар, Никому не надо верить, Правду папенька сказал») (рос.) і ворожить на воску.

Музичне вирішення Сцени безсумнівно надає більшої емоційної насиченості багато в чому водевільно-гротескній драматичній вершині фільму; двопланова конструкція вокальної композиції активізує драматургічний розвиток картини та прискорює наближення розв'язки; також присутність вокального виконання персонажів у кадрі визначає його приналежність до простору екранної дії картини.

Композиція «Що наше життя? – Міраж!» має куплетну форму з приспівом, де куплети належать партії Лихваря, а приспиви – партії Лізи. Контрастність сюжетної дії розкривається в музиці через зіставлення ладового і тонального забарвлення чоловічої (fis-moll) та жіночої (A-dur) партій; полярності їх співочих стилів: речитативного в партії Лихваря (діапазон Ais-d¹, зм. 11) та наспівного в партії Лізи (діапазон d¹-e², м. 9), хоча другий період приспіву динамічніший і активніший за перший. Саме перший період у жіночій партії представлений вже знайомою глядачеві музичною строфою з дуету «Три голубки» («Три голубки белоснежных, Разлетелись, кто куда, Нет ни веры, ни надежды, И любовь теперь одна» (рос.)), що наочно демонструє присутність основної ліричної лейттеми у фільмі.

Висновки. Звернувшись до теми вокального виконавства у фільмі «Сватання гусара» (1979) (за мотивами водевілю М. Некрасова «Петербурзький лихвар»), у статті розглянуто питання про взаємозв'язок вокальних композицій фільму з його драматургією та визначено їх роль у сюжетно-образній концепції кінокартини.

На основі проведеного аналізу музичних та виконавських компонентів основних вокальних композицій фільму: Марш гусар «На сонці зброя блищить»; Романс «Відігнувши куточок фіранки»; Пісня Гусара «Честь»; Монолог Лихваря «Гроші»; Сцена Лихваря та Актрисок «Врятуйте, допоможіть!»; Дуєт Лізи та Налимова «Три голубки»; Сцена Лихваря та Лізи «Що наше життя? – Міраж!», виявлено властиву їм спільність щодо вокальних характеристик та положення у художньому просторі фільму. У вокально-технічній площині ця тотожність проявляється у використанні композитором у всіх розглянутих музичних номерах наступних компонентів: неширокого вокального діапазону (до півтора октав); нескладного ритмічного рисунка; досить простого мелодійного фразування та помірної звукової динаміки; зручного для співака гармонічного інструментального супроводу.

Виявлено, що всі розглянуті вокальні композиції у «Сватанні гусара» використані в одному з трьох основних художніх просторів фільму (дієгетичний (простір екранної дії); метадієгетичний (суб'єктивний простір персонажа); недієгетичний, або екстрадієгетичний (простір автора)), а саме – дієгетичному, що вказує на важливу роль вокальних номерів у створенні художнього екранного дійства за мотивами водевілю М. Некрасова.

Встановлено, що у драматургічному плані розглянуті у статті вокальні номери пов'язані з елементами композиції фільму. Так, експозиція фільму розгортається на тлі Маршу гусар; зав'язка дії відбувається під час виконання головним героєм Налимовим Романсу «Відігнувши куточок фіранки»; розвиток дії пов'язаний з декількома вокальними номерами та сценами, у тому числі, Сценою Лихваря та Актрисок «Врятуйте, допоможіть!», Мисливською піснею Ростомахова «Велика справа – порода!», Піснею Князя «Гей, які гори!» та іншими номерами; кульмінація фільму – сцена спроби самогубства Лоскуткова – представлена вокальною композицією Лихваря та Лізи «Що наше життя? – Міраж!»; а щаслива розв'язка завершує картину на тлі виконання дуету Налимова та Лізи «Три голубки». Таким чином, виявлено пряму кореляцію елементів композиції фільму та вокальних композицій, що визначає першорядну роль вокальних номерів у сюжетно-образній концепції картини.

Відзначено активізуючу розвиток екранної дії роль окремих вокальних композицій (Сцена Лихваря та Актрисок «Врятуйте, допоможіть!», Сцена Лихваря та Лізи «Що наше життя? – Міраж!»), виконання яких безпосередньо поєднане з дією фільму, що в ракурсі заданої у статті проблематики підтверджує тісний взаємозв'язок вокальних номерів із драматургічною сферою кінокартини. Визначено, що у фільмі застосовується музична лейттема – строфа з дуету «Три голубки», яка у драматургічній площині проводить та узагальнює ліричну ідею фільму.

Відзначено, що вокальні номери у фільмі представляють різні художні сфери картини: ліричну (Романс «Відігнувши куточок фіранки», Дует «Три голубки»), гротескно-комедійну (Монолог Лихваря, Сцена Лихваря та Актрисок), гротескно-драматичну (Сцена Лихваря та Лізи «Що наше життя? – Міраж»), жанрову (Марш гусар, Пісня Гусара «Честь»). Разом із тим, на нашу думку, основним драматургічним завданням вокальних номерів фільму «Сватання гусара» (1979) є яскраве, ємне, концентроване виявлення та демонстрування художніх образів героїв фільму, їх емоційного стану. У художньому плані кожна із проаналізованих композицій є яскравою коляцією відповідного персонажа, який виконує вокальний номер, і нерозривно пов'язана з ним у просторі екранної дії.

Таким чином, тісний взаємозв'язок вокальних композицій з драматургією фільму «Сватання гусара» (реж. С. Дружиніна, 1979) (за мотивами водевілю М. Некрасова «Петербурзький лихвар») демонструє широкі художні можливості музично-вокальної сфери у створенні виразних рельєфних образів персонажів та безпосередньо у розвитку екранної дії, що у поєднанні визначає стрижневу роль вокальних номерів у сюжетно-образній концепції картини.

Перспективи подальших досліджень проблематики вокального виконавства у кіномистецтві пов'язані з поглибленим вивченням різних аспектів вокальних складових у фільмах різних жанрів.

Список використаної літератури

1. Гладков Г. Песни из спектаклей и кинофильмов. Москва : Сов. композ., 1988. 81 с.
2. Гладков Г. Песни из телефильмов. Москва : Сов. композ., 1985. 72 с.
3. Деникин А. А. Модель диетического анализа звука в экранных медиа. *ЭНЖ «Медиамузыка»*. 2013. № 2. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html
4. Михеева Ю. В. Музыка как элемент театриализации кинофильма. *Музыка. Искусство, наука, практика*, 2017. № 1 (17). С. 56-63. URL: https://kazancons.ru/images/magazine/iheyeva_17.pdf
5. Некрасов Н. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. / АН СССР. Ин-т русс. лит. (Пушкин. дом); редкол. : М. Б. Храпченко (гл. ред.) и др. Т. 6. Драматические произведения, 1840-1859 гг. / [подгот. текстов и коммент. К. К. Бухмейер и др.] Ленинград : Наука. Ленингр. отд., 1983. 719 с.
6. Планида М. Ю. Водевиль в отечественной музыкальной культуре (конец XVIII – начало XXI века): трансформация жанра : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Ростов. консерватория. Ростов н/Д, 2019. 25 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/vodevil-v-otechestvennoi-muzykalnoi-kulture-konets-xviii-nachalo-xxi-veka-transformatsii-zha>

References

1. Gladkov G. Pesni iz spektakley i kinofilmov. Moskva : Sov. kompozitor, 1988. 81 s.
2. Gladkov G. Pesni iz telefilmov. Moskva : Sov. kompozitor, 1985. 72 s.
3. Denikin A. A. Model diegeticheskogo analiza zvuka v ekrannyih media. *ENZh «Mediamuzыka»*. 2013, № 2. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html
4. Miheeva Yu. V. Muzyka kak element teatralizatsii kinofilma. *Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika*, 2017, № 1 (17). S. 56-63. URL: https://kazancons.ru/images/magazine/iheyeva_17.pdf
5. Nekrasov N. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: V 15 t. / AN SSSR. In-t rus. lit. (Pushkin. dom); redkol. : M. B. Hrapchenko (gl. red.) i dr. T. 6. Dramaticheskie proizvedeniya, 1840-1859 gg. / [podgot. tekstov i komment. K. K. Buhmeyer i dr.] Leningrad : Nauka. Leningr. otd-nie, 1983. 719 s.
6. Planida M. Yu. Vodevil v otechestvennoy muzykalnoy kulture (konets XVIII – nachalo XXI veka): transformatsiya zhanra : avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. : 17.00.02 / Rostov. konservatoriya. Rostov n/D, 2019. 25 s. URL: <https://www.dissercat.com/content/vodevil-v-otechestvennoi-muzykalnoi-kulture-konets-xviii-nachalo-xxi-veka-transformatsii-zha>

VOCAL COMPOSITIONS IN THE FILM «THE HUSSAR'S WOOING» (BASED ON M. NEKRASOV'S VAUDEVILLE «PETERSBURG MONEYLENDER»): DRAMATURGICAL ASPECT

Yeroshenko Olena – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The musical and performing components of vocal compositions of the film «Hussar's Wooing» (based on M. Nekrasov's vaudeville «Petersburg Moneylender») (1979, directed by S. Druzhinina) are analyzed from the dramaturgical point of view. The similarity of the placement of vocal numbers in attitude to the diegetic artistic space of the film has been revealed; full connection of vocal numbers with the elements of the film's composition has been established; the use of a musical keynote (a stanza from the duet «Three Doves») which synthesizes the lyrical idea of the film has been considered; the importance of vocal compositions for representing different artistic spheres of the film (lyrical, grotesque-comedic, grotesque-dramatic, genre) has been noted. It is determined that the main dramaturgical

task of the movie vocal numbers is to expressively and convincingly reveal the characters' artistic image, which predetermines the primary role of vocal compositions in the movie's plot-shaped conception.

Key words: movie music, vocal number, vaudeville, plot and imagery concept of the movie.

UDK 784.95

VOCAL COMPOSITIONS IN THE FILM «THE HUSSAR'S WOOING» (BASED ON M. NEKRASOV'S VAUDEVILLE «PETERSBURG MONEYLENDER») : DRAMATURGICAL ASPECT

Yeroshenko Olena – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The purpose of this article is to identify, on the basis of analysis of musical and artistic and performing characteristics of vocal compositions in the film «Hussar's Wooing» (1979), their correlation to the dramaturgy, and to define their role in the plot and imagery of the movie.

Research methodology. The article uses general scientific approaches and methods: analytical, comparative; a special part is made by specific musical-theoretical methods: musical-performing, analysis of musical forms and vocal-technical analysis.

Results. Based on the analysis of musical and artistic and performing characteristics of vocal compositions in the movie «Hussar's Wooing» (1979, directed by S. Druzhinina), it was concluded that the placement of the vocal numbers in attitude to the art spaces of the movie, is similar, namely that they are in diegetic space; there is a complete connection between the vocal numbers and the compositional elements of the film; there is a musical leitmotif that synthesizing the lyrical message of the movie (a stanza from the duet «Three Doves») is used throughout the film; the vocal numbers in the film represent different artistic areas of the picture (lyrical, grotesque-comedic, grotesque-dramatic, genre). In our opinion, the main dramaturgical aim of the vocal parts of «The Hussar's Wooing» (1979) is a bright capacious concentrated revelation and demonstration of the characters' artistic image, their emotional state, which determines the primary role of vocal compositions in the plot-shaped conception of the film.

Novelty. The article reveals the relationship of vocal compositions in «The Hussar's Wooing » (1979) to the play-acting, and determines their role in the narrative and figurative structure of the movie.

The practical significance. The article contains information that is useful for professional representatives of the spheres of music and cinema art in terms of improving their vocal and artistic performance.

Key words: movie music, vocal number, vaudeville, plot and imagery concept of the movie.

Надійшла до редакції 28.04.2022 р.

УДК 78.01:781.7

ТЕМА КОХАННЯ У ПІСЕННИЙ КУЛЬТУРІ: СПЕЦИФІКА ТА ТИПОЛОГІЯ

Каблова Тетяна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-6664-5288>
<https://doi.org/kablovatania@ukr.net>

Каданцева Наталія – доктор філософії, викладач кафедри сольного співу, Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової, м. Одеса
<https://orcid.org/0000-0001-7768-4509>

Тетеря Віктор – народний артист України, професор кафедри академічного та естрадного вокалу, Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-6172-9255>

Запропоновано систематизацію естрадно-пісенної творчості на тему кохання з урахуванням її специфіки та типології. Розглянуто умови існування таких вокальних творів у динаміці смислових змін масової культури. Проаналізовано текстові, гармонічні, мелодичні особливості естрадних пісень на тему кохання та виявлено їх характерні спільні риси та внутрішні розбіжності. З'ясовано, що естрадно-пісенна творчість на тему кохання за своїм символічним змістом тяжіє до створення концептуального комунікаційного простору, який в умовах певного культурно-історичного періоду втілює закодовану інформацію щодо цінностей та поглядів соціуму на стосунки людей.

Ключові слова: естрадно-пісенна творчість, масова культура, пісні про кохання.

Постановка проблеми. Музичне мистецтво ХХ–ХХІ ст. характеризується безпрецедентною різноманітністю форм інтерпретації, причому ця тенденція безпосередньо пов'язана з набуттям ним усе більш широким світоглядно-інтегруючих функцій. Тому інтерпретація, перш за все – художня, все частіше розуміється як складний загальнокультурний феномен, що набуває особливої актуальності в сучасному мистецтвознавстві.

Сфера творчої категорії, яка стосується уявлень, фантазії звуку і образу, інтелекту та інтуїції співака уособлює поняття інтерпретації. Адже діалог виконавця і композитора, виконавця і слухача, в

якому відбувається спілкування на різних рівнях емоційного стану і творчої свободи, надає інтерпретації художнього сенсу.

На сучасному етапі еволюції музичних жанрів, стилів, напрямів особливим різновидом творчості стає музична інтерпретація, що взаємодіє з різноманітними інтонаціями, фразуванням, тембрами, ритмами, нюансами тощо, переосмислюється та адаптується до сучасних смаків аудиторії. Тому пошук нових креативних ідей для уподобань слухачів змушує інтерпретатора вдаватися до сучасних виражальних засобів. Власне зацікавлення та особисте інтерпретування у виконанні естрадних творів інспірувало вибір теми даної роботи. Звернення до інтерпретації саме вокальних творів на тему кохання обґрунтовано тим, що у сучасній естрадній музиці ця тема є провідною. Це обумовлено багатогранністю цього почуття, потенційною можливістю для створення складної драматургічної концепції, яка знайде відгук у реципієнта, бо саме це почуття є вагомим складовим людського життя. Отже, актуальність теми підтверджується постійним інтересом та потребою у нових прочитаннях вокальних творів на тему кохання (інтерпретація), а також створення нових заходів, що потенційно складають концертно-проектну діяльність сучасності.

Мета статті полягає у виявленні специфіки та виведенні типологічних рис вокальних творів на тему кохання в естрадно-пісенній культурі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Серед провідних досліджень цієї проблематики варто зупинитися на сучасних працях із вивчення естрадного виконавства та інтерпретації: О. Бензюка – культурологічного змісту інтерпретації, О. Бережної – аналіз естрадного мистецтва як носія окремих ціннісних орієнтирів; І. Бобула – становлення основних понять естрадно-пісенної культури (феномен «зірковості», контамінація естради), І. Вежнівець – наративні прояви у творах «портретах»; М. Дружинець – загальний дискурс естрадного мистецтва; В. Марченка, М. Мозкового, А. Палійчук, О. Самойленко та ін., що висвітлюють естраду у різних її проявах від психології творчості до персоналізованого втілення у контексті епохи. Однак серед таких досліджень не визначено такого, щоб сприяло певній уніфікації пісень на тему кохання відповідно до їх специфіки та типології.

Вклад основного матеріалу. Сучасна музична естрада постає як явище масової культури. Це походить з її функціонального навантаження, а саме як можливості емоційно-образного відображення сучасних подій та сучасного світу. Це, з одного боку, забезпечує можливість слухача знайти в естрадній музиці певні схожі емоції, а з іншого, – дозволяє спрямовувати думку слухача у певне емоційне середовище, сприяє культивуванню художнього мислення. Тобто формувати те, що носить назву індивідуальної психології під час сприйняття художнього твору соціумом. Через доступні засоби музичної експресії створюються умови для співпереживання слухачами того ліричного образу, який закладено у виконанні [6; 160].

Нерідко відбувається навіть отождення себе з певним виконавцем, точніше, – сценічним образом виконавця. Це обґрунтовано потребою людини мати можливість певного наслідування, а також потреби певного зразка, зокрема й поведінкового, у різних життєвих та близьких по духу індивідууму обставинах.

Як відомо, пісенна творчість складається зі специфічно поданого вербального тексту та музично-виразових символів, притаманних історичній етнокультурній традиції та є способом світовідчуття й художнього увиразнення пріоритетних смислів соціуму культурно-історичного континууму. Спільним для слова та звуку стає єднання вербальної фрази з музичною саме у творчості конкретного естрадного співака, під стиль та образ якого створено пісню. Варто зазначити, що навіть текст пісенного твору залежить від образу виконавця, його можливостей та стилю поведінки.

Різновиди естрадної пісні створюють широкий простір сучасної масової музичної культури, що й визначає умови їх виконання та цільову аудиторію. Це концертна естрада, засоби масової інформації (радіо, телебачення, інтернет), кіноіндустрія, де пісня стала частиною синтетичного кіно тексту, і в той же час ресторанний шлягер, де естрадна пісня виступає в прикладній якості, і бардівська пісня як одна з форм самовираження інтелігенції [7].

Текст пісенного шлягеру спирається на визначене коло художньо-естетичних стилістичних фігур; так виникає подвійна канонізація мовленнєвих засобів (на рівні смислу та форми), що пронизує всі шари твору: словесний, музичний, смисловий [6]. Естрадна пісня – вокально-інструментальна композиція, що володіє стереотипністю музичної і поетичної мови, допускає різні аранжування і варіанти виконавських інтерпретацій, що поєднує декламацію словесного тексту з різними неакадемічними вокальними прийомами, розрахованими на широке коло слухачів. Естрадна пісня характеризується інтерпретацією, яка має як ступінь суспільного поширення на концертну естраду, засоби масової інформації та потребує технологічної підтримки через використання широкого спектру прийомів посилення та обробки звуку.

Важливим є також й поняття драматургії, здатне забезпечити зрозумілість та доступність широкому загалу зміст пісні, привести до популярності. В. Зак, говорячи про драматургію масової пісні, стверджував, що у якісній пісні (незалежно від того, сюжетна вона чи ні) завжди є в наявності драматургія

розвиваючого характеру, драматургія ролі, що поглиблюється від куплету до куплету. Й чим ясніше ця драматургія, тим зрозуміліше для масового виконавця логіка поступового розкриття характеру, тим життєздатніший цей твір [2; 211]. Інакше кажучи, кожен куплет у пісні трактовано як новий етап дії, події, емоційного стану, що ставить перед виконавцем певні творчі завдання. Таким чином, драматургічний план пісні складається зі змісту поетичного тексту (сюжетного чи безсюжетного), комплексу засобів музичної виразності, що визначаються зокрема і аранжуванням, і, найголовніше, виконавською інтерпретацією, завдяки якій одна й та сама пісня може репрезентувати різні типи драматургії, аж до зміни жанру пісні [3]. В основі усього цього, звісно, знаходиться емоційний ряд, художній образ, який й постає головною сферою створення драматургічного розвитку, драматургії образу.

Відповідно до дослідження Т. Шак, найтипівішими для естрадної пісні є конфліктно-драматичний та контрастно-епічний тип драматургії [8; 340-341]. Дослідниця стверджує, що при куплетній формі, основні етапи класичної драматургії – експозиція, зав'язка, розвиток, кульмінація, розв'язка – є в естрадній пісні, і ступінь їх прояву залежить від жанру пісні, наявності в ній сюжетності чи відсутності подій (медитативної), а головне – від особливостей виконавської інтерпретації, яка може підкреслити або нівелювати ці етапи. Розташування кульмінацій, їх кількість, види та емоційне наповнення залежить від авторського вербального, музичного тексту та виконавського трактування [8].

Слід наголосити, що вираз інтимних почуттів героя, суб'єктивізм, факт переживання героєм певної емоції, що трактовано як основна подія, обумовило основний і найбільш значущий жанр сучасної естрадної пісні – пісні про кохання. Цей напрям визначається важливістю широкого діапазону ліричних емоцій у житті людини, відображених у пісні. Однак діапазон ліричних емоцій у пісні значно ширший і охоплює різні суміжні теми, як тема історичних подій, часо-просторових тощо.

Для створення типології естрадних пісень про кохання було використано джерельний матеріал, естрадну спадщину з часів набуття державної незалежності і по теперішній час. Акцент зроблено безпосередньо на знакових виконавцях цього періоду, творчість яких характеризується у думці суспільства як виконавці любовної лірика: І. Бобул, І. Білик, О. Пономарьов, Н. Могилевська, Т. Кароль.

Відповідно до свого змісту, зміст пісень про кохання може відрізнятися. Так, частина з них має сюжетність, передає певні події, або навіть проміжок у часі (О. Пономарьов: «Чомусь так гірко плакала вона», «Він чекає на неї»; Н. Могилевська: «Лимонный фонарь», «Відправила меседж»). Інші характеризуються акумуляцією емоцій на одному відчутті, тобто в тексті можемо відслідковувати певну концентрацію на трансляції одного емоційного стану, сюди ж можна віднести й пісні, що передають емоцію переживання конкретної ситуації, що пройшла, чи відбудеться (наприклад, І. Бобул: «А липи цвітуть»; І. Білик «Нас нет»; О. Пономарьов «Сірооке кохання»). Окремо стоять пісні, де зображено занурення співака у середину власних почуттів та ставлення до ситуації, що описана у тексті пісні, або, навпаки, звернення до оточення, зовнішнього світу (наприклад, Т. Кароль: «Жизнь продолжается»; О. Пономарьов «З ранку до ночі»).

Варто акцентувати увагу, що цей розподіл є достатньо умовним, спільна тема кохання не може існувати чітко в одному дієвому напрямі. Відповідно, за змістом естрадні пісня про кохання складають потужний пласт емоційного вираження, де прослідковується певна типізація [4; 56-61]. Отже, за емоційним складом можна позначити ці три категорії так: сюжетно-часову; моноемоційну; інтровертно-екстравертну. Безсумнівно, варто наголосити на певній умовності введення пісень у ту чи іншу групу з таких причин:

- багатозначність тексту та музичної мови деяких пісень;
- роль виконавської інтерпретації та нового аранжування, які можуть змінити жанрову приналежність пісні.

Слід наголосити, що крім такого узагальнення у передачі емоцій ще використовується різноманітний з позицій звернення та оповідальності, ще один специфічний ракурс. Відповідно до стилю передачі закладеної у пісні емоції та інформації, переважно у вербальному тексті, можна виокремити: пейзажно-споглядальний тип, драматичний, ліричний, філософський, медитативний тощо.

Це визначається типізованим комплексом засобів музичної виразності, які дозволяються реалізувати у вокальному виконанні конкретного співака словесних формул поетичного тексту. Саме мелодико-гармонічні, метро- ритмічні формули, характерні інтонації та аранжування створюють умови для визначення специфіки зазначених жанрів у конкретному вокальному виконанні.

Найчастіше, мелодійне розгортання має типові ліричні інтонації, які характеризуються такими формоструктурами:

- низхідний рух мелодійної лінії з вершини, з поступовим розгортанням (Н. Могилевська: «До дна», «Я покохала»; О. Пономарьов: «Він й Вона»), трапляється також кружляння на одній інтонації з метою підсилення зануреності (Т. Кароль: «Я тебя рисую»; І. Бобул: «Листопад»)

- акцент на початку приспіву, що забезпечує акцент на основній тематиці, з якої є похідною пісня (О. Пономарьов: «Я **люблю** тільки тебе», «Але **він**, чекаю на неї»; Н. Могилевська: «Я **випила** твою любов до дна»; Т. Кароль: «Я все **еще** люблю»).

- Широкий діапазон емоцій (плач, крик, екстаз, переривання дихання – І. Білик: «Нас нет»; О. Пономарьов: «Тільки раз цвіте любов»)

Варто відзначити, що саме передавання діапазону емоцій й забезпечує ту індивідуальність, яка стає візитівкою виконавця: ліричність О. Пономарьова, інтонації плачу Т. Кароль, близькість до усіх емоційних складових життя людини Н. Могилевської, «дорослі» переживання обізнаної у коханні жінці І. Білик.

Щодо гармонії, то вона, як й в будь-якій масовій пісні, є достатньо простою для сприйняття, і окремої уваги в межах даної роботи не заслуговує. Варто відзначити також переважно мінорну тональність, що відповідає образному складу пісень з окремим модуляціями у мажорну тональність.

У межах даної роботи доречним звернути увагу на моменти, які імпліцитно звертаються до романтичної традиції у музичній культурі: йдеться по образи природи, а саме пейзажно-споглядального, оповідального контексту. В ряді пісень пейзаж фігурує як зображальна сфера, де герой ніби єднається через свої почуття, або звертається до неї, як найвищого прояву чуттєвого, звернення до фантастичних образів, використання традиційних фольклорних образів (О. Пономарьов: «Серце», «Вогонь»; Н. Могилевська: «Місяць», «Полюби мене такою»; І. Бобул: «Птиця с женскими глазами», «Помирає скрипаль»). Важливим є той факт, що фольклорні образи призводять й до традиційних народних поспівок, введення їх гармонійного ряду тощо.

Говорячи про типові репрезентанти любовної лірики в естрадній пісні, варто акцентувати увагу на піснях, що мають схожість із викладенням у вигляді певного монологу. Вони найбільш підходять для пісень, де закладено звернення до свого внутрішнього світу, своїх думок і переживань, відключення від зовнішньої дії. Зміст такої пісні часто демонструє звернення від зовнішнього до внутрішнього, поглибленого самоаналізу, усвідомлення психологічного процесу осмислення того, що відбувається (Н. Могилевська: «Я танцевала»; І. Білик: «Я умею любить», Т. Кароль: «Віра, Надія, Любов»; О. Пономарьов: «Зірнька»). Саме поняття «Монолог» є похідним від грецького *monos* – єдиний, та *logos* – слово – «одномовність» й трактовано у драматургії як мова однієї дійової особи в умовах сценічної ізольованості, яка вимовляється незалежно від реплік інших дійових осіб і визначає відомий момент у розвитку дії» [4; 33-38].

За своєю будовою музичний вокальний монолог в естрадному мистецтві постає як більш вільна, іноді навіть імпровізаційна форма з психологічно деталізованим змістом. Замість узагальнено-мелодійної образності – декламація або мовлення, що відображає процес мислення. Водночас акцентується, що жанр монологу є асоціативний за складом, тобто як міркування про один стан, одну думку [1; 9]. Вони дійсно дозволяють передати найбільш повно емоційну реакцію на конкретні події, враження від них, що забезпечує занурення в художній образ, який знаходить у почуттях: мрії про кохання, гіркоту розлуки, споглядання природи, радість надій, звернення до Бога, до свого внутрішнього світу тощо. Власне, це й забезпечує жанрову відповідність монологу до драматичного чи ліричного, споглядального чи монологу-роздуму.

Отже, за своєю тематикою любовна сфера забезпечена внутрішньою градацією почуттів, закладених у словесному тексті, мелодичних особливостях тощо, діапазон якої пов'язаний зі зверненням до коханої (коханого), виразом ліричної емоції через образи природи, роздумами про почуття любові, переживаннями про зустрічі та гіркоти розлуки.

Окрім того, пісенний стиль у піснях про кохання, внаслідок насиченості своєрідними інтонаційними та словесними формулами, демонструють символічність образів, що закодовані у певній епосі у конкретних проявах закоханих (наприклад, значення надісланого повідомлення у середині 2000-х у пісні Н. Могилевської «відправила меседж»), або зберігає традиційні образи, що символізують кохання: зірнька, місяць, калина, весняний цвіт (О. Пономарьов: «Зірнька»; І. Білик: «Калина красная»; Н. Могилевська: «Місяць»; І. Бобул: «А липи цвітуть», «Помирає скрипаль»).

Пісні про кохання в такому діалозі створюють найбільш популярний жанр, де суспільно-адаптивна функція масового музичного мистецтва дозволяє людині психологічно подолати існуючі проблеми через єднання з виконавським образом, або задовольнити потреби у відповідному емоційному співпереживанні.

Висновки: Отже, узагальнюючи наведену інформацію, можна стверджувати, що пісні про кохання становлять потужний пласт масової культури та спрямовані на створення концептуального простору для комунікації, ототожнювання споживачів естрадного мистецтва з соціумом через подієву складову такої пісні.

Найбільш точна комунікація забезпечується через вербальне наповнення, а також використання усталених звукових асоціацій, що існують у колективній свідомості соціуму. Пісні про кохання представлені широким спектром, де фігурують як окремо, так й у синтезі пейзажно-споглядальний, оповідальний та монологічний типи передачі емоційного ряду.

Специфічною ознакою естрадних пісень стає використання закодованих традицією слів та аналогії, що поза часом дозволяють відносити ті чи інші пісні до певної підтеми кохання відповідно широко визначення та градації цього почуття. Звернення до народної традиції та образів у сучасній естраді дозволяє провести паралелі з романтизмом, як стилем у мистецтві.

Список використаної літератури

1. Васюрина А. О. Соціально-естетичний аналіз масової музичної культури : автореф. дис. ... канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика», Київ, 1996. 21 с.
2. Зак В. И. О мелодике массовой песни. Москва : Сов. композ., 1979. 357 с.
3. Корзун В. В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. *Наук. зап. Нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова*. 2014. Вип. 120 С.74-79.
4. Маевская И. В. К проблеме интерпретации эстрадной песни в жанре видеоклипа. *Проблемы подготовки эстрадных исполнителей*. Санкт-Петербург, 2016. 140 с.
5. Рябуха Т. Витокі та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. ...канд. миств.: 17.00.03. Харків, 2017. 203 с
6. Рябуха Т. Песня как жанрово-стилевой феномен. *Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. Харків, 2015. С. 157-163 [166 с.].
7. Сапожник О. В. Популярна естрадна музика в Україні: історичний екскурс. *Мистецтво та освіта*. Київ, 2003. № 4. С. 11–13.
8. Шак Ф. М. Об исторической ограниченности термина «эстрада» *Social Science*. 2012. № 6. С. 340–347.

References

1. Vasyuryna A. O. Sotsial'no-estetychnyy analiz masovoyi muzychnoyi kul'tury : avtoref dys. ... kand. filol. nauk : spets. 09.00.08 «Estetyka», Kyiv, 1996. 21 s.
2. Zak V. Y. O melodyke massovoy pesny. Moskva: Sov. kompozytor, 1979. 357 s.
3. Korzun V.V. Khudozhnya interpretatsiya muzychnykh tvoriv yak vyshchyy shchabel' vykonavs'koyi maysternosti. *Naukovi zapysky Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. M. P. Drahomanova*. 2014. Vyp. 120 S.74-79.
4. Maevskaya, Y. V. K probleme ynterpretatsyy éstradnoy pesny v zhanre vydeoklypa. *Problemy podgotovky éstradnykh yspolnyteley*. Sankt-Peterburh. 2016. 140 s.
5. Ryabukha T. Vytoky ta intonatsiyni skladovi ukrayins'koyi pisennoyi estrady : dys. ...kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03. Kharkiv, 2017. 203 s.
6. Ryabukha T. Pesnya kak zhanrovo-stylevoy fenomen. *Visnyk Kharkiv. derzh. Akademiyi dyzaynu i mystetstv*. Kharkiv, 2015. S. 157-163 [166 s.].
7. Sapozhnik O. V. Populyarna estradna muzyka v Ukrayini: istorychnyy ekskurs. *Mystetstvo ta osvita*. Kyiv, 2003. № 4. С. 11–13.
8. Shak F. M. Ob ystorycheskoy ohranychennosti termyna «éстрада» *SocialScience*. 2012. № 6. S. 340–347.

THE TOPIC OF LOVE IN SONG CULTURE: SPECIFICS AND TYPOLOGY

Kablova Tetiana – PhD in Arts, associate professor, Associate Professor of the Department of Music Theoretical Disciplines Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts, Kyiv

Kadantseva Natalia – PhD in Arts, teacher of the department of solo singing of A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

Teteria Victor – professor of academic and variety singing, Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University

The systematization of pop-song creativity on the theme of love, taking into account its specificity and typology, is proposed. The conditions for the existence of vocal works in the dynamics of semantic changes in mass culture are considered. The textual, harmonic, melodic features of pop songs on the theme of love are analyzed and their characteristic common features and internal differences are revealed. It was found that pop and songwriting on the theme of love, in its symbolic content, tends to create a conceptual communication space, which, under the conditions of a certain cultural and historical period, embodies coded information about the values and views of society on human relations.

Key words: pop-song creativity, mass culture, song about Love

UDC: 78.01:781.7

THE TOPIC OF LOVE IN SONG CULTURE: SPECIFICS AND TYPOLOGY

Kablova Tetiana – PhD in Arts, associate professor, Associate Professor of the Department of Music Theoretical Disciplines Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts, Kyiv

Kadantseva Natalia – PhD in Arts, teacher of the department of solo singing of A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

Teteria Victor – professor of academic and variety singing, Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University

The purpose of this work is to consider the concept of universalization in the context of cultural values, substantiation of such a phenomenon as a necessary condition for the existence of culture in globalization, as well as studying the

phenomena of mass culture, including pop vocal performance. *Research methodology.* A significant number of sources were analyzed, which allowed to identify the main issues that need to be studied, namely the study of pop art from the standpoint of universalization of cultural values. The methodology of the study is to apply comparative, historical and logical methods. This methodological approach allows us to reveal and analyze certain views about Ukrainian popular music of the XX-XXI centuries and its cultural code as an values of culture. *Results.* It is established that the cultural vector of vocal and pop performance extends to anthropological direction in the context of the historical and cultural meaning of the existence of a society, which in turn is the carrier as a collective unconscious in the process of perception of a work of art. This allows us to study pop-vocal performance as the embodiment of values and as a tendency to define pop art as a socio-cultural phenomenon in the historical continuum. Proximity to human life, as well as compliance with the interactive existence of intercultural communication allows us to assert the pop-vocal performance as a carrier of cultural values in their universal meaning. *Novelty.* This paper attempts to identify the relationship between social and historical factors that make up the value layer of culture and the formation of pop music as a phenomenon that can universalize the values of culture. It can be argued that today pop vocal music reflects the main characteristics of the era and creates universal images that are inherent in the cultural values of society. *Practical meaning.* The materials of the article can be used in the study of pop music in the context of the historical development of culture.

Key words: universalization, pop-vocal performance, values of culture.

Надійшла до редакції 12.01.2022 р.

УДК 785.72

ОСОБЛИВОСТІ ПРОГРАМНИХ ЗАГОЛОВКІВ КИТАЙСЬКИХ ДУЕТІВ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ТА ТРАДИЦІЙНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Лю Сяосі – аспірантка III курсу кафедри теорії та історії музичного виконавства,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (Київ, Україна)
<https://orcid.org/0000-0003-1065-1168>,
[https://doi.org/
59733029@qq.com](https://doi.org/59733029@qq.com)

Розглянуто питання втілення програмної музики в різнометрових дуетах для фортепіано та традиційних інструментів сучасних китайських композиторів. Виявлено, що камерно-інструментальна музика є істотною й важливою частиною китайської музичної творчості, що підкреслюється історією розвитку традицій ансамблевої гри на національних інструментах. Зазначено, що поєднання традиційних тембрів у китайській музичній творчості засвідчує горизонтальну взаємодію двох цивілізаційних пластів – європейської та китайської музичних культур. Визначено, що майже всі дуетні композиції китайських композиторів наділені програмними заголовками, якому напряду підпорядковані музичні події твору. Виявлені основні тенденції трактовки поняття програмної музики в сучасній західній теорії музики – праці Дж. Гепокоскі та Р. Скрутона. У відповідності до них проаналізований ряд камерно-інструментальних творів китайських композиторів. Зазначено, що найбільш показовим для китайських інструментальних дуетів за участю фортепіано є психологічний та наслідувальний (або репрезентативний) тип програмності; менш розповсюдженим виявляється описовий тип. Визначено роль програмності в подібних творах як частини ментального коду китайської нації та окреслено значення інтерпретаційного стилю в передачі програмної назви.

Ключові слова: програмна музика, камерно-інструментальні ансамблі китайських композиторів, традиційні китайські інструменти, інтерпретація.

Актуальність дослідження. Політембровий фортепіанний дует, як самостійний виконавсько-інструментальний склад у жанровій системі камерного ансамблю, вже давно знаходиться в зоні уваги сучасних музикантів – композиторів, виконавців та музикознавців. Така популярність фортепіанних дуетів обумовлюється не лише мобільністю виконавського складу та можливістю реалізації цікавих тембрових комбінацій у подібних творах, а й вивільненням авторів із-під тиску жорстких жанрових та композиційних рамок, що відкриває шлях до вільного творчого пошуку. Особливо актуальною тема інструментального дуету, як популярного виконавського складу, є в сучасній китайській професійній музичній творчості, де фортепіанний тембр часто поєднується композиторами зі звучанням традиційних китайських інструментів. Подібні експерименти дозволяють їхнім авторам не лише ввести традиційні інструменти в зону професійної композиторської творчості, а й налагодити метафоричний зв'язок, свого роду діалог між культурними світами Сходу та Заходу, поєднавши в єдиному музичному мікрокосмі віддалені традиції написання та виконання музики.

Поєднання різноспрямованих культурних векторів – китайської і західної музики – в рамках цілісної дуетної музичної композиції початку XXI ст. засвідчує посилення глобалізаційних процесів у рамках музичної творчості, які наскрізь пронизують сучасне постінформаційне суспільство. Симптоматично, що сьогодні вже звичною є взаємодія різноманітних цивілізаційних пластів, що сполучаються як «по вертикалі»

через співставлення різних історичних епох, так і «по горизонталі», демонструючи інтерес митців та дослідників до надбань географічно віддалених культур. Говорячи про музичне мистецтво, треба зазначити особливу увагу композиторів до багатовікових духовних та музичних традицій Сходу, які органічно вплітаються до усталених процесів академічного музикування на Заході. Таке поєднання традицій відбивається не лише на творчості європейських композиторів, а й виявляється у творчості китайських митців ХХІ ст. Цікавими в цьому ракурсі виступають численні фортепіанні дуети для традиційних китайських інструментів та фортепіано, популярність та затребуваність яких серед китайської аудиторії є надзвичайно високою. Цей факт підтверджує необхідність вивчення цієї надзвичайно масштабної групи творів та засвідчує актуальність даного дослідження.

Аналіз останніх досліджень. Треба зазначити, що фортепіанним дуетам, як жанровому феномену камерної музики, присвячено достатню кількість робіт, серед яких – праці І. Польської [1], В. Макушина [2], Є. Сорокіної [5], С. Чайкіна [7], О. Щербакової [9] та ін. Так, у роботі І. Польської розглядаються теоретичні та практичні питання, що стосуються камерного ансамблю, аналізуються етапи становлення та розвитку цього жанру в європейській музиці. Нові риси сучасного камерного ансамблю ХХІ ст. (а саме – звернення композиторів до оригінальних прийомів звуковидобування в рамках експериментаторського руслу цієї сфери творчості) представлені в статті В. Макушина [2]. Характерні жанрові ознаки фортепіанних ансамблів стали предметом уваги в дисертації С. Чайкіна [7]. Жанрові особливості камерно-інструментальної музики китайських композиторів розглянуті в статті В. Батанова [1], порівняння естетики китайської та західної камерної музики представлено в статті Ц. Чжао [8]. Проте цих досліджень виявляється не достатньо для висвітлення особливостей різноманітних дуетів сучасних китайських композиторів як особливої групи творів в рамках дуетного жанру. Це пов'язується з тим, що майже всі подібні композиції виявляються маркованими *програмними заголовками*, і часто особливості внутрішніх подій у творі напряду підпорядковується цим назвам. Саме тому нагальною проблемою сучасного музикознавства залишається продовження наукових розвідок у галузі фортепіанно-дуетної творчості китайських композиторів з точки зору діалогічності як результату взаємодії культур та реалізації програмного задуму як складової образно-предметної складової дуетних композицій.

Мета статті – визначити особливості програмних заголовків фортепіанних дуетів із традиційними інструментами китайських композиторів у контексті основних тенденцій сучасної програмної музики, зокрема з точки зору відповідності цього сегменту китайської музичної творчості трендам програмної західної академічної музики.

Методологія дослідження фортепіанних дуетів із традиційними народними інструментами китайських композиторів полягає у поєднанні наступних підходів: культурно-типологічний підхід (розгляд творів у культурно-географічній диференціації), метод семантичного аналізу тексту (виявлення впливу програмного задуму на внутрішню подієвість), а також структурно-функціональний метод аналізу творів).

Виклад основного матеріалу. Камерно-інструментальна музика завжди становила істотну та важливу частину китайського музичного мистецтва, що підтверджується тривалою та продуктивною історією розвитку традицій гри на національних інструментах. Стрімке перетворення цієї сфери творчості у Китаї, яка стала частиною активної концертної практики, почалося понад сто років тому і продовжується досі. За такий період китайським композиторам вдалося створити величезний масив творів, рівень яких без перебільшення досяг висоти академічного мистецтва західного зразка. Розкриття потенціалу камерно-ансамблевої музики за участю народних китайських інструментів виявилось можливим, насамперед, через асиміляцію китайською культурою традицій західної академічної музики, підтвердженням чого стали численні опуси китайських композиторів, що поєднують інтонаційне багатство народного фольклору та композиційну стрункість європейського зразка.

Цікавою галуззю китайської камерно-інструментальної музики є жанрова сфера фортепіанних дуетів із традиційними народними інструментами, серед яких – дерев'яні духові та ударні, смичкові, щипкові та молоточкові струнні. У таких творах норми класичних музичних форм та багатство динамічних і фактурних можливостей фортепіано синтезовані з прикметами китайської музичної лексики та сонорно-кolorистичними особливостями національного інструментарію. Репертуарність таких творів, що долає межі Китаю, стає приводом для актуалізації проблематики вивчення подібних опусів та введення їх у музикознавчий обіг.

Фортепіанним дуетом традиційно називають ансамбль із двох інструментів, один з яких обов'язково має бути фортепіано. За словами Є. Суботіної [6], мистецтво гри дуетом є одним із найстаріших, проте найскладніших. Річ у тому, що дуетна творчість, на відміну від сольної, припускає як самоідентифікацію так і само відображення. В цьому смислі, на думку дослідниці, дуетна творчість, на відміну від ансамблевого виконавства з розширеним складом, характеризується більшим ступенем індивідуалізації комунікативного

процесу. Саме ж ансамблеве виконавство «представляє собою феномен появи певної художньої цілісності замкненого континуума в процесі консолідованого та узгодженого спільного виконання музики декількома (від двох до десяти) виконавцями, партії яких не дублюються» [4; 210].

Підвищена комунікативність фортепіанного дуету обумовлена історією виникнення даного жанру. Як і багато світських жанрів дует з'явився в Європі у середовищі домашнього музикування і, як зазначає В. Петров, «на перших порах, відповідно, був гранично камерним, як за змістом, формам та засобам виразності, які організують його семантико-стилістичний тезаурус, так і за способами дуетної гри» [3; 152]. Жанр дуету, витоками якого дослідник називає фортепіанну мініатюру, концерт та вокальний дует, у момент свого виникнення виконував лише утилітарну соціальну функцію, задовольняючи потреби побуту. «На цьому етапі контекст створення, контекст виконання та контекст сприйняття, як правило збігалися, у зв'язку з чим можна говорити про своєрідну «автокомунікацію» (Ю. Лотман) – спрямованості всіх творчих дій на себе» [3; 153].

Камерні жанри в китайській музиці мають також давню історію. За свідцтвом Ц. Чжао [8], перші згадки про камерну або «палатну» музику (Фанчжунюе) відносяться до періоду династії Західної Чжоу (1046–771 до н. е.), проте, на відміну від західної камерної музики, в Китаї ансамблі в основному грали в унісон. Із появою конфуціанства з'явилися естетичні ідеї про гармонійне поєднання музики та природи, що вплинули на смислові акценти в музичні практики. В епоху династій Суй і Тан переважали малі та середні інструментальні колективи, а в роки династії Цин традиційним стало поєднання струнних та духових, що сформувало базу для системи національної інструментальної музики Китаю.

Поступово, в процесі історичного розвитку китайські музиканти асимілювали традиції західної камерної музики, створивши новий варіант національної камерної творчості, основною формою якої стали невеликі інструментальні ансамблі. З часом з'явилася безліч яскравих творів із характерними рисами національної традиційної музики. Ц. Чжао зазначає, що китайська камерно-інструментальна музика містить у собі прихований сенс, дуже уважна до змін настрою та лірична за своєю суттю, адже камерні твори повинні мати здатність залишити у слухача незабутні враження, зрощувати його ментально та духовно.

Такі особливості китайської камерної музики не є випадковими та впливають з особливостей характеру китайського народу – інтелектуального, чутливого, проте стриманого. Щоб довести свою точку зору при обговоренні якогось питання, китайці часто цитують історію та використовують прислів'я. Вони не вдаються до дедуктивного методу, спираючись на конкретні приклади, а не на абстрактні ідеї. Імена, особливо поетичні та описові, здаються невіддільними від китайського життя. Назви даються не лише ландшафтними картинками, цінним предметами, важливими будівлями або навіть відомими рецептами. Відомо, що літературні характери або герої роману також мають декілька імен. З огляду на це не дивно, що з давніх часів китайці завжди підносили ідею музичного твору, наділяючи її образними визначеннями. Наприклад, п'ять пентатонічних ладів та вісім категорій музичних інструментів були пов'язані з частинами світу, днями, цифрами та іншими природними явищами. Перші програмні твори в китайській музиці не містили широких програмних пояснень, проте в декількох символах представляли загальну думку про ці твори. Дослідник Хань Ко-Хуан [11] вказує, що перший запис назв та програмних приміток до музики Цинь знаходиться в Книзі Цинь Цао (Qin cao), написаній Цао Юном (Cai Yong) близько 170 року н. е. під час пізньої династії Хан. Всі 47 назв у цій книзі – це програмні нотатки до музики для циня та інших музичних інструментів, яка використовувалася на той час. У цій книзі у певному сенсі закладені традиції назв та програмних нотаток для всіх наступних композицій для китайських інструментів.

У часи династій Мін (Ming) та Цин (Qing) більшість музичних колекцій для циня та інших інструментів друкувалися з докладним описом. Найвідоміші з них, які наводить Хань Ко-Хуан – це Шеньци Міпу (Shenqi Mipu, 1425 р.) Чжу Цюаня (Zhu Quan), Тайгу Інь (Taigu Yiyin, 1511 р.) Се Линя (Xie Lin), Піпапу (Pipapu, 1819 р.) Хуа Цюйіпіна (Hua Quiping) та Нова музика для тринадцяти великих п'ес-труб із півдня та північ (Nanbeipai shisantau daqu pipa xinpu, 1895 р.) Лі Фаньюаня (Li Fangyuan).

Звернемося до поняття програмної музики як концепту західної академічної музичної практики. Відповідно до музичного словника [13], програмною музикою називають «музику, надихнену програмою, тобто не-музичною ідеєю, яка зазвичай позначена у назві або інколи описана в пояснювальних нотатках або передмові» [13; 696, переклад мій – Л. С.]. Перші приклади програмної музики відносяться до XIV ст. Це – італійські каччі, в яких зроблено спробу передати в музиці слова, використані в тексті (вуличні крики, звуки горнів, сцени полювання, ловлі риби, звуки вогню). До цього ж періоду відносяться й мотети французів Жана Вайана (Jehan Vaillant) та Жанекена (Jaquequin), німецького лютніста Ганса Нейзідлера (Hans Neusidler) або англійського композитора-в'юрджиналіста Джона Манді (John Mundy), виходячи з чого можна зробити висновок, що тенденція використання програмних заголовків в Європі була розповсюдженою та виходила з природного зв'язку слова як способу передачі смислу та музики. Проте «золотою добою» західноєвропейської програмної музики вважається кінець XIX – початок XX ст., коли

літературні асоціації посіли провідне місце в музичній творчості, завдяки чому кількість подібної музики в репертуарах виконавців зростає надзвичайно.

Сучасні погляди на проблему програмності в музиці надзвичайно розширилися. Так, американський музикознавець Дж. Гепокоскі [9] пропонує називати усі музичні твори, що містять елементи програмності, *ілюстративною музикою*, в рамках якої програмна музика виявляється одним із різновидів базової жанрової категорії. Вчений виділяє три основні чинники програмності – *заголовок*, що спрямовує увагу слухачів до концептуальної ідеї твору, яскравий *тематизм* з елементами звуконаслідування та *відчуття простору* як результат композиторів створити віртуальний музичний простір. Дж. Гепокоскі називає програмність певним герменевтичним жанром, природа якого витікає з інтерпретації змісту слухачем: зміст твору матеріалізується в рамках його особистих культурних інтересів як реакція на назву або розгорнуті пояснення.

Р. Скрутон [13] пропонує розмежовувати поняття програмної та репрезентативної музики. Репрезентація виступає у значенні майже синонімічному, проте в більш об'ємному розумінні терміну «імітування». Це – спроба відтворення певного об'єкту в музиці, у той час як імітація являє собою просте копіювання звучання навколишнього середовища задля декоративної мети.

Повертаючись до китайської інструментальної музики треба вказати, що існує п'ять основних категорій назв творів, які вказують на зміст; структуру; настрій; тривалість твору; музичні лади.

Назви більшості творів відносяться до першої категорії, адже в їхніх назвах відображений зміст композиції. Хань Ко-Хуан називає дві причини, чому китайці віддають перевагу іменам та нотаткам у музичних композиціях. Перша причина є суто методологічною. Музика в Китаї тривалий час викладалася усно, тому важко було запам'ятовувати всі подробиці, маючи лише кілька слів назви. Саме тому вчителі почали застосовувати описові нотатки, пояснення щодо розділів твору з метою допомогти студентам запам'ятати деталі. Друга причина криється в традиції зв'язувати поетичні імена або історичні назви з музичними творами. Композитори створювали безліч заголовків та програмних нотаток, деякі з яких навіть не завжди були придатними до використання. Це призвело до того, що фактично музичний твір у Китаї може отримувати кілька різних назв. Окрім того, багато великих китайських інструментальних п'єс утворюються за принципом варіаційної форми, в рамках якої звучить декілька тематично пов'язаних коротких п'єс, зібраних разом. Іноді один або два розділи можуть бути не пов'язаними тематично з рештою. Так, твір «Green Lotus in the Musical Hall» складається з чотирьох розділів, кожен з яких спочатку мав окрему назву, проте коли вони були об'єднані в єдину композицію, три з чотирьох втратили свої старі імена та отримали нові позначення.

У більшості програмних творів китайських композиторів заголовки та підзаголовки створені з поетичних міркувань. Часто – це стійкі словосполучення, запозичені з окремого розділу китайської художньої лексики. Вони мають відношення до змісту твору та виступають частиною китайської свідомості. В даному випадку підтверджується твердження Дж. Гепокоскі про герменевтичність програмної музики як жанру, адже інтерпретація змісту напряду пов'язується зі слухачем. Назва твору «спрацьовує» адекватно, ймовірно, тільки коли мова йде про китайського слухача (а інколи й певного регіону), особисті культурні інтереси якого сприяють розкриттю смислу назви в музичній формі.

У китайських інструментальних творах Хань Ко-Хуан розрізняє три типи програмної музики: психологічний, описовий і наслідувальний. Це твердження потребує певної корекції. Перший тип – психологічний – як відтворення в назві почуттів та емоцій, якими наділений твір, не зовсім відповідає вимогам програмної музики. Р. Скрутон, критикуючи текст однієї з найперших авторитетних англомовних монографій про програмну музику Ф. Нікса «Programme music in the last four centuries» [12], вважає, що останнім часом музикознавці дуже розширили його застосування та вживають цей термін для всієї музики «... що містить поза музичні посилання, будь то на об'єктивні події чи на суб'єктивні почуття. Відповідальність за це розширення терміну частково лягає на Фрідріха Нікса, чий романтичний ентузіазм змусив його у своїй впливовій роботі на цю тему (1907 р.) не помітити життєво важливого естетичного розмежування між репрезентацією та вираженням. Законним є вузький зміст цього терміну» [13].

Щодо описового та наслідувального типу програмності в китайській музиці, то їх за Р. Скрутоном правильніше буде об'єднати в групу творів репрезентативної музики.

Тим не менш, більшість камерних творів для дуету фортепіано та традиційного китайського інструменту належить до психологічного типу програмності. Загальний настрій таких творів виражено в назві без конкретної історії або спроби наслідувати природні звуки. Приклади психологічного типу програмності в творах китайських композиторів численні: спокій можна знайти в «Весняному вітерці» для гуциня та фортепіано, «Лотосі, який завжди квітне» для китайської бамбукової флейти та фортепіано Чжаоцуна; любов – у «Північній любові» для банху та фортепіано та збудження – в «Далеких Дзвонах» для дажуаня з фортепіано Фань Кок Юна; достаток – у «Верблюжому дзвоні шовкового шляху» для

дажуаня та фортепіано Нін Йонга; миролюбність – у «Шокуючій осені» для банху та фортепіано Шень Ченя Та Сяфен; смуток і глибокі емоції – у «Ночі падаючих квітів» для чжена та фортепіано Ван Сета та Ван Данькона та у творі «Життя» для суони та фортепіано; енергію і радість – у «Старовинному танці» для гуцина та фортепіано Ван Цзяньміна.

Описовий тип програмності зазвичай ілюструє сторінки історії Китаю. Музика, зображує процеси битви, представляючи інсценування походів, імітацію сигналів горна, стрільби з гармат, військової музики, маршу, криків або погоні. Цікавим прикладом є твір для фортепіано та ерху «The Horse Race» (Перегони) Хуань Хуай Хай (Huang Huai-Hai), яку виконує Ланг Ланг в дуеті з різними виконавцями, наприклад з власним батьком Ланг Го Жень¹ (Lang Guo-ren) або з Го Гань² (Guo Gan). Ерху – це старовинний китайський струнно-смичковий інструмент із двома металевими струнами. Сьогодні ерху використовується, як правило, при грі народної та традиційної китайської музики як сольний або ансамблевий інструмент. У творі «Перегони» буквально відчуваємо ритм кінного бігу – це стрімка та активна п'яти частинна композиція концертного типу, де активні епізоди чергуються з більш ліричними «вставками». Незважаючи на свої невеликі масштаби в структурі п'єси, відводиться місце й невеликій сольній каденції ерху. У відтворенні програмного задуму надзвичайно велике значення має стиль та виконавська манера дуету. Ланг Лангу з його батьком вдається тонко передати картину кінної погоні як за допомогою цікавих прийомів виконання на ерху (наприклад, піцикато, яке імітує цокання копит), так і надзвичайно тонкого діалогу виконавців, завдяки чому ансамбль відчувається як єдине ціле. Наприкінці твору темп дуже прискорюється – «коні несуться галопом», а Ланг Го Жень за допомогою майстерного глісандування створює найреалістичну гумористичну картину іржання коня. Отже завдяки особливостям виконання твір «Перегони» можна віднести до пограничної категорії – між описовим та наслідувальним типом програмності, про який мова йде далі.

Наслідувальний тип програмності об'єднує велику кількість творів. Усі вони мають одну спільну рису – звернення до різноманітних пасажів під час імітації природних звуків. Ця техніка користується більшою популярністю у Китаї, ніж Заході, у зв'язку з культурними відмінностями. Найпопулярнішими прикладами цієї техніки є імітація співу або крику птахів. Яскравим прикладом такого типу програмності є твір «Return of the Swallow»³ («Повернення ластівки») композитора Вань Цихеня (Wang Ciheng) для дізі та фортепіано, який у виконанні Дінг Сяокуя (Ding Xiaokui) звучить надзвичайно проникливо, поетично та просторово. Вибір композитором інструменту не є випадковим. Дізі або китайська бамбукова флейта – це поперечна флейта, один із головних китайських традиційних музичних інструментів, що широко використовується в сучасній музиці Китаю. На дізі часто грають із використанням різних технік (кругове дихання, ковзання, передування, трелі тощо), саме тому її часто обирають для імітації звуків птахів.

Поштовхом до створення композиції «Повернення ластівки» став твір «Silk-Washing Stream», створений Янь Шу (Yan Shu) за часів династії Північної Сун. Ця яскрава та освіжаюча пісня зображує картину того, що навесні в усьому оживає життя, а та повертаються ластівки. Також у творі втілюється надія людей на прекрасне майбутнє. Твір складається з трьох розділів (тричастинна репризна форма) з фортепіанним вступом. Крайні розділи – це поетична пісня ластівки. Композитор намагається імітувати за допомогою засобів духового інструмента спів птаха, який, лунаючи, буквально акустично заповнює простір, нагадуючи живописні ландшафти китайської природи. Партія дізі насичена пентатонічними інтонаціями, різноманітними мелізмами, оспівуваннями тонів та звучить у високому регістрі. Їй вторить й партія фортепіано, що виконує допоміжну функцію в ансамблі. В ній застосовуються арпеджовані пасажі та трелі, які ніби відповідають на спів ластівки. Середній розділ – більш активний та віртуозний, викладений у швидкому темпі та має заряд бадьорості та потужної енергії, навіть не зважаючи на меланхолічність мінорного ладу.

Висновки. Загалом, розглянувши різні способи втілення програмного заголовку в дуетних творах для фортепіано та традиційного інструмента китайських композиторів, можна зробити наступні висновки. Китайські музиканти (не лише композитори, а й виконавці) часто інтерпретують музичні твори з літературної точки зору. Від стародавніх циньських творів до сучасних композицій, від звички описувати сенс п'єси до тлумачення її смислу стає зрозумілим, що ставлення китайців до програмної музики пройшло довгий шлях та в цілому вписується до західних традицій програмного музикування. Поетичні назви, якими китайські композитори наділяють свої камерно-інструментальні дуетні твори є традицією, що сформувалася протягом не одного століття та вписалася в особливості ментальності китайців. Практика написання програмних нотаток не є виключно китайською, проте акцент на поза музичній складовій музичних творів, їхня «поетизація» є, безумовно, унікальною рисою китайської культури, яка не має аналогів в західній практиці.

Примітки:

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=fyJemf8hwkU>

² <https://www.youtube.com/watch?v=M79DVHaFu4A>

³ <https://www.youtube.com/watch?v=MtAVHudNBZk>

Список використаної літератури

1. Батанов В. Жанрово-стилевые ориентиры камерно-инструментальной музыки китайских композиторов XX века. *European Journal of Arts*. 2020. №3. С. 23–30.
2. Макушин В. Современные тенденции в камерно-ансамблевой музыке. *Вестник Челябин. гос. ун-та*. 2010. № 11 (192). *Филология. Искусствоведение*. Вып. 42. С. 161–165.
3. Петров В. Фортепианный дуэт в контексте домашнего музицирования: жанр и культурное пространство. *Вестник Оренбург. гос. ун-та*. 2006. № 10-1. С. 152–154.
4. Польская И. Камерный ансамбль : история, теория, эстетика. Харьков : ХДАК, 2001. 385 с.
5. Сорокина Е. Фортепианный дуэт: История жанра. Москва : Музыка, 1988. 319 с.
6. Субботина Е. Фортепианный дуэт как коммуникативный феномен. *Известия Росс. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена*. 2012. № 152. С. 147–154.
7. Чайкин С. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Новосибирск. гос. консерватория им. М. Глинки. Новосибирск, 2008. 23 с.
8. Чжао Ц. Сравнение эстетики камерной музыки Китая и Запада. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2021. № 6. С. 1–8.
9. Щербак О. Програмні основи жанрово-стильової форми фортепіанного дуету : автореф. дис. ... канд. миств. : 17.00.03 / Одесь. нац. муз. акад. ім. А. Нежданової. Одеса, 2012. 18 с.
10. Hepokoski J. Program music. *Aesthetics of Music. Musicological Perspectives*. Edited by Stephen Downes. 2014. P. 62–83.
11. Kuo-huang H. Titles and Program Notes in Chinese Musical Repertoires. *The World of Music*. 1985. 27(1). P. 68–77.
12. Niecks F. Programme Music in the Last Four Centuries: A Contribution to the History of Musical Expression. 2018. London : Franklin Classics Publisher. 568 p.
13. Randel D. *The Harvard dictionary of music*. Cambridge, Mass : Belknap, Press of Harvard University Press, 2003. 1008 p.
14. Scruton R. Programme music. Oxford Music Online, Grove Music Online. 14.03.2017. URL: https://acgedumusic.files.wordpress.com/2017/02/programme_music.pdf (дата звернення: 12.05.2022)

References

1. Batanov V. Zhanrovo-stilevye orientiry kamerno-instrumental'noj muzyki kitajskih kompozitorov XX veka. *European Journal of Arts*. 2020. №3. P. 23–30.
2. Makushin V. Sovremennyye tendencii v kamerno-ansamblevoj muzyke. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2010. №11 (192). *Filologiya. Iskuststvovedenie*. Vyp. 42. P. 161–165.
3. Petrov V. Fortepiannyj duet v kontekste domashnego muzicirovaniya: zhanr i kul'turnoe prostranstvo. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2006. №10-1. P. 152–154.
4. Pol'skaya I. Kamernyj ansambl' : istoriya, teoriya, estetika. Har'kov : HDAK, 2001. 385 p.
5. Sorokina E. Fortepiannyj duet: Istoriya zhanra. Moskva : Muzyka, 1988. 319 p.
6. Subbotina E. Fortepiannyj duet kak kommunikativnyj fenomen. *Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena*. 2012. №152. P. 147–154.
7. Chajkin S. Specifika vyrazitel'nyh sredstv fortepiano v ansamblevoj muzyke : avtoref. dis. ... kand. iskuststvovedeniya : 17.00.02 / Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) im. M. Glinki. Novosibirsk, 2008. 23 p.
8. Chzhao C. Sravnenie estetiki kamernoj muzyki Kitaya i Zapada. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2021. №6. P. 1–8.
9. Shcherbakova O. Prohramni osnovy zhanrovo-stylovoi formy fortepiannoho duetu : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 / Odeska natsionalna muzychna akademiia im. A. Nezhdanovoi. Odesa, 2012. 18 p.
10. Hepokoski J. Program music. *Aesthetics of Music. Musicological Perspectives*. Edited by Stephen Downes. 2014. P. 62–83.
11. Kuo-huang H. Titles and Program Notes in Chinese Musical Repertoires. *The World of Music*. 1985. 27(1). P. 68–77.
12. Niecks F. Programme Music in the Last Four Centuries: A Contribution to the History of Musical Expression. 2018. London : Franklin Classics Publisher. 568 p.
13. Randel D. *The Harvard dictionary of music*. Cambridge, Mass : Belknap, Press of Harvard University Press, 2003. 1008 p.
14. Scruton R. Programme music. Oxford Music Online, Grove Music Online. 14.03.2017. URL: https://acgedumusic.files.wordpress.com/2017/02/programme_music.pdf (accessed 12.05.2022)

FEATURES OF PROGRAM TITLES OF CHINESE DUETES FOR PIANO AND TRADITIONAL INSTRUMENTS

Liu Xiaoxi – graduate student of the department of theory and history of musical performance of P. Tchaikovsky National Music Academy (Kyiv, Ukraine)

The question of the embodiment of program music in different duets for piano and traditional instruments of modern Chinese composers is considered. It was found that chamber and instrumental music is an essential and

important part of Chinese musical creativity, which is emphasized by the history of the traditions of ensemble playing the national instruments. It is noted that the combination of traditional timbres in Chinese music testifies to the horizontal interaction of two civilizational strata – European and Chinese musical cultures. It is determined that almost all duets of Chinese composers are endowed with program titles, which are directly subordinated to the musical events of the pieces. The main trends in the interpretation of the concept of program music in modern Western music theory – the work of J. Hepokoski and R. Scruton. In accordance with them, a number of chamber and instrumental works of Chinese composers were analyzed. It was found that the most significant for Chinese instrumental duos with the participation of piano is a psychological and imitative (or representative) type of program; descriptive type is less common. The role of programmability in such works as part of the mental code of the Chinese nation is determined and the importance of interpretive style in the transmission of the program name is outlined.

Key words: program music, chamber and instrumental ensembles of Chinese composers, traditional Chinese instruments, interpretation.

UDC 785.72

FEATURES OF PROGRAM TITLES OF CHINESE DUETES FOR PIANO AND TRADITIONAL INSTRUMENTS

Liu Xiaoxi – graduate student of the department of theory and history of musical performance of P. Tchaikovsky National Music Academy (Kyiv, Ukraine)

The aim of this paper is to identify the features of the program titles of piano duets with traditional instruments of Chinese composers in the context of the main trends of modern program music, in particular in terms of compliance of this segment of Chinese music to the trends of program Western academic music.

Research methodology based on the combination of the following approaches: cultural-typological approach (consideration of works in cultural-geographical differentiation), the method of semantic analysis of the text (detection of programmatic influence on internal events), and structural-functional method of analysis.

Results. The question of the embodiment of program music in different duets for piano and traditional instruments of modern Chinese composers is considered. It was found that chamber and instrumental music is an essential and important part of Chinese musical creativity, which is emphasized by the history of the traditions of ensemble playing the national instruments. It is noted that the combination of traditional timbres in Chinese music testifies to the horizontal interaction of two civilizational strata – European and Chinese musical cultures. It is determined that almost all duets of Chinese composers are endowed with program titles, which are directly subordinated to the musical events of the pieces. The main trends in the interpretation of the concept of program music in modern Western music theory – the work of J. Hepokoski and R. Scruton. In accordance with them, a number of chamber and instrumental works of Chinese composers were analyzed. It was found that the most significant for Chinese instrumental duos with the participation of piano is a psychological and imitative (or representative) type of program; descriptive type is less common. The role of programmability in such works as part of the mental code of the Chinese nation is determined and the importance of interpretive style in the transmission of the program name is outlined.

Novelty of the article lies in an attempt to define the features of the program titles of duets for piano and traditional instruments and introduction to musicological discourse musical pieces that have not been studied before.

The practical significance of the article lies in the possibility of using the findings in the practical activities of concert musicians, and also this work can become the basis for further researches of Chinese music.

Key words: program music, chamber and instrumental ensembles of Chinese composers, traditional Chinese instruments, interpretation.

Надійшла до редакції 17.05.2022 р.

УДК: 786.2:78.083.21

ВАРІАЦІЙНА ФОРМА У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

Чжао Юе – аспірантка кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології, Сумський державний педагогічний університет ім. А.С.Макаренка, м. Суми
<https://orcid.org/0000-0001-5932-9108>
<https://doi.org/nauka17-18@ukr.net>

Розглянуто специфіку розвитку такої музичної форми як варіаційний цикл та специфіку його розвитку в контексті розвитку китайської фортепіанної музики. Визначено умови виникнення таких циклічних форм як похідних творів від поетичної складової китайської культури. Виокремлено типові варіаційні цикли, обумовлені традиціями національного мистецтва й специфікою світогляду. З'ясовано, що варіаційні цикли є характерним жанром для китайської фортепіанної музики, який зберігає імпровізаційність та поступовість у розгортанні композиції з видозмінами, що забезпечені темпо-ритмічними, імпровізаційними або вільним викладенням матеріалу. Наведено музичні твори китайських композиторів у відповідній типології форми.

Ключові слова: варіаційні цикли, фортепіанна музика, китайська музична культура.

Постановка проблеми. Сучасна музична культура постає як різнопланова мозаїчна структуру, де особливого значення набувають вектори, що характеризують малі форми в системному дискурсі їх функціонування. Важливим аспектом тут лишаються також й національно-культурні чинники, які нині знаходяться у тісних міжнародних зв'язках. Останнє обумовлено тим, що жанри та форми, які інтегрують у міжнародному музичному просторі, набувають ознак тієї чи іншої країни й формують змістовно новий шар жанрового різноманіття.

Огляд останніх досліджень і публікацій. Серед країн, що викликають зацікавленість музикознавців, є Китай. Це обґрунтовано тим, що сьогодні все більше музикознавців, мистецтвознавців, культурологів, звертаються до теми китайської музики у різних її проявах: О. Рощенко, О. Маркова розглядають стан оперного мистецтва Китаю, його інструментально-ансамблеву музику; Г. Карась – національні витоки професійної музики цієї країни, О. Самойленко – її психологізм; Л. Кияновська, І. Ляшенко – мистецтво (технологія) обробок, аранжувань і транскрипцій китайських композиторів, В. Москаленко – виконавство та інтерпретація фортепіанних творів. Питанням теоретичного вивчення форм китайської музики присвячено роботи С. Шипа; розгляд окремих аспектів цього питання трапляється й у роботах С. Айзенштада тощо. Останнім часом спостерігається підвищення активності безпосередньо китайських дослідників щодо вивчення власної культури. Серед них можна відзначити роботи Ван Анью, Ван Лісань – спрямовані на дослідження питань становлення та розвитку історії музичної культури Китаю; Лю Сяо Лун, Лю Фуань, Лю Чі, Чжао Сяошен – стосовно фортепіанного мистецтва; Бай Є, Ван Анью, Ван Ін, Ван Лісань, Ван Ченьдо, Ван Юйхе, Вей Тінге – персоналізовані дослідження китайського музичного спадку.

Аналіз праць зазначених вище авторів дозволив дійти висновків про те, що на тлі універсалізовано-узагальнюючого підходу до створення цілісної картини китайського музичного мистецтва вибудовується потреба у виокремленні специфічних ознак у китайській музиці на прикладі її окремих жанрів, форм тощо. Саме це й дозволило визначити *актуальність* даного дослідження, *мета* якого полягає у визначенні основних циклічних форм у фортепіанній музиці Китаю ХХ-ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. ХХ ст. активізувало процес діалогу та плідної взаємодії китайської культури і європейської академічної музичної традиції. Як і в європейській музичній культурі, у китайській спостерігається розшарування епохальної стильової системи на ряд підсистем – стильових напрямів, що пов'язано із загальною тенденцією посилення індивідуального та національного мистецтва ХХ ст. У фортепіанній творчості китайських композиторів відмінність стильових напрямів визначається головним чином опорою на ті чи інші традиції чи музично-естетичні концепції. Саме тому, фортепіанна музика китайських композиторів становить найбільш благодатний матеріал для вивчення. До нинішнього часу накопичено досить значний її обсяг, що обумовлено столітньою історією фортепіанної музики в Китаї, починаючи з 1915 р., тобто часу появи першого твору китайського композитора для цього інструменту. Це дозволяє виявити певні спільності та особливості на рівні стилю і певних жанрів.

Китайська музична культура безумовно створювалася у симбіозі «Схід-Захід», що й призвело до певних розбіжностей у структурі музичного мислення. Як указує Н. Шахназарова «Східне мистецтво є доволі замкнутим, у якому впродовж кількох століть не виникало нових жанрових утворень подібних до традиційних циклічних форм, а європейське професійне мистецтво створило відкриту систему, яка виявила здатність до подальшої еволюції і жанрової модифікації» [8; 113].

Водночас, фортепіанна творчість китайських композиторів постає як складний синтез національних традицій з елементами інонаціональних художніх культур, який і зумовлює виникнення на цій основі нових традицій. Національний стиль, як концептуальна система ознак спільності, властивих народній та професійній творчості такої нації та народності [6; 126], як даність аналізованої культури, проявляється і в окремих творах, і в індивідуальній творчості конкретного композитора, й у різних напрямках. Безумовно, що в основі її створення є національні традиції, які, власне, й обумовили специфіку організації музичного матеріалу, тобто музичної форми. основну роль у китайському фортепіанному мистецтві посідає звернення композиторів до найбагатшого пласта народнописанної творчості. Справжні зразки народної творчості збереглися до теперішнього часу й активно використовуються у творчості композиторів ХХ та ХХІ століття саме у фортепіанній площині.

Як стверджує Ма Вей, інтенсивного розвитку фортепіанна музика Китаю зазнала в першій третині ХХ ст. [5; 24]. Це обумовлено зацікавленням Європи культурою Сходу. Яскравим прикладом цього є твір «Пагоди» з циклу «Естампів» К. Дебюссі, написаний під враженням від виставки, на якій було представлено традиційні китайські музичні інструменти.

Композитори Китаю починають творити для Західної Європи. Вони привносять свої інтонації й, водночас, інтегрують у своє мистецтво європейські музично-образні формули. Слід наголосити, що основна риса китайської музики, яка завжди зберігалася й зберігається – це зв'язок із національними інтонаціями, а також, що є найбільш важливим для формоструктури, – зв'язок із поетичним

мистецтвом. Його специфіка, природно, вплинула на всі існуючі сьогодні форми. Як указує Дун Гуанцзюнь, у китайській музичній формі, за аналогією з китайською поезією, можна виокремити такі типові складові розвитку як ці, чен, чжуань, хе (起承转合). Дослідник наголошує, що ці, чен, чжуань, хе (起承转合) – терміни, що використовуються для позначення певних стадій розгортання поетичної форми. Ці (起) – початок викладу; чен (承) зростання конфлікту; чжуань (转) – вирішальний момент у конфлікті; хе (合) – його завершення.

У свою чергу, у музичній формі це трансформувалося в експозицію, традиційне представлення теми, характеру, образів (ци 起); затвердження теми в її можливій зміні (чэн 承); розробка, розвиток теми (чжуань 转), й відповідно, завершення (хе 合) [3; 2]. Похідним із цього є те, що в цілому спостерігається зв'язок із традиційною європейською формоструктурою та композицією, сформованою ще Аристотелем. Але варто наголосити, що специфікою, яка вплинула на розвиток та стилетворення китайської музики, по праву вважається імпровізаційність, що перейшла в професійну музику з народної, а також безпосередньо з китайської поезії.

Імпровізаційність, як характерна риса національної традиції Китаю, суттєво вплинула на всі традиційні формотворчі складові. Так межі форми є не такими чіткими як у європейській музиці, а форма вже не вінчає задум композитора, а скоріше створює умови для його багатопланового та багатовимірного інтерпретативного початку. У китайській музиці не достатньо яскраво, у порівнянні з європейською, виражена ієрархічна підпорядкованість між темами. Досить важко буває виділити основні та другорядні, основні і прохідні. Поступового розгортання художнього образу у контрастності тематизму практично немає. Оновлення матеріалу та його розробка забезпечується скоріше через зміни метро темпу або через появу в тому ж інтонаційному матеріалі ознак іншого жанру. На відміну від європейських форм, тут діє принцип «порівняння інтонаційно близького матеріалу», а не «розкриття нового» [4; 265].

Саме це обумовило тяжіння китайських композиторів до виокремлення циклічності, як над ментальної сутності формоутворюючої структури. Такий підхід створив підстави для популяризації таких форм як варіаційно-циклічна, циклічна та вільно-циклічна.

Відповідно до зазначеного специфічного підходу до розвитку тематизму, стає зрозумілим, що найбільш популярною в китайській музиці є варіаційно-циклічна форма. Саме ця форма залишається найбільш спільною з західноєвропейським типом викладення матеріалу й певній структурі та такою, що забезпечувала створення наскрізного зв'язку, де перепліталися різні сюжетні вектори.

Характерною ознакою китайської музики є, на думку Ван Дзун те, що найчастіше китайські композитори звертаються до «давніх китайських наспівів із поетичним текстом», що дозволяє більш конкретно визначити напрями розвитку цієї музичної думки [2; 228].

Логічним буде припустити, що це обумовлює суттєвий розвиток аранжування, яке виступає у китайських композиторів як авторська проекція на пісенне народне мистецтво. Як відзначає Бянь Мэн у своїй праці, присвяченій вивченню формування та розвитку фортепіанної культури Китаю, «найчастіше самі автори не можуть точно визначити вид внутрішньо-жанрової модифікації, тому що, по-перше, вони тісно пов'язані один з одним і багато в чому перегукуються і, по-друге, представляють у своїй сутнісній першооснові, незалежно від різновидів, справжній творчий процес, який не поступається своїм характером власне твору композиції» [1; 64].

П'єси, створені шляхом аранжування, могли відрізнитись від вихідних творів, наприклад, структурними чи жанровими параметрами. При цьому обов'язковою умовою фортепіанного аранжування було оновлення художньої форми (наприклад, її метро-ритмічної сторони) з опорою на первісні характерні особливості твору. Жанр аранжування в Китаї піднімається на небувало високий художній рівень, що передбачає не лише обробку відомих мелодій, а й, насамперед, творче освоєння традицій національного музичного фольклору, що збагачує виразний потенціал фортепіано, його фактурну та звукову палітру.

Варіаційні форми включають у себе низку різновидів, серед яких, подібно до західноєвропейських, відслідковуються специфічні риси. Так, вільні за формою варіації передбачають принцип вільного розвитку. Важливим є той факт, що основна тема може змінюватися за структурою, ритмометричною характеристикою, розширюватися, зменшуватися, всередині варіаційного циклу може бути введений новий матеріал, що буде мати характер епізоду, або навіть утворювати новий тематичний матеріал для потенційного розвитку. Також використовується й такий прийом, як фрагментарне виокремлення з теми та його подальший розвиток.

Яскравим прикладом таких варіацій може бути композиція «Миті Пекінської опери» Чень Циган. Даний твір є прикладом вільних варіацій на дві теми, в яких розробляється динамічний цикл із семи варіацій на представлені у вступі теми, що завершується кодою.

Ще одним типом варіаційно-циклічної форми є варіації «цзяхуа». Даний термін використовується в китайській традиції для позначення вільно-імпрровізаційного розгортання тематичного матеріалу. Таким прикладом може бути твір Цюй Вэй «Тема з варіаціями» (1959 р.), де в основу покладено медитативно-релаксуючий характер дихання. Так, у цих варіаціях сутність «дихання» («*呼吸*») у музиці подібна до дихання людської природи; саме воно й визначає розвиток музичної думки.

Ще одним яскравим прикладом варіаційного розгортання китайської думки може бути тип варіації баньші, де основна тема або мелодія (цуйпаї) проходить ряд метро темпових змін, що дозволяють у новому світлі уявити музичний образ. Варто зазначити, що такі варіації мають у собі риси й цзяхуа. Наприклад, «Тема с варіаціями» У Цзюцян, створена під враженням народної прісні «Відображення місяця в озері», протягом розвитку майже не змінює своє пентатонічне викладення, але характеризується постійним переходом від $\frac{3}{4}$ до $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{2}{4}$ тощо. Варто зазначити, що ритмічний малюнок також зазнає змін, але незначних. Усі зміни й варіювання відбуваються за рахунок зміни метру.

Висновки. Отже, проведений аналіз китайської фортепіанної музики, зокрема форми варіаційного циклу, дає підстави зробити висновки про те, що характерна для китайської музики не замкненість форми, реалізована в циклі варіацій як засіб розгортання композиції. Вплив імпрровізаційності, яка є похідною від впливу поезії та народного мистецтва, обумовлює специфіку видів варіацій, що відрізняються за типом видозмін: темпоритмічні, імпрровізацій, вільні. Останні найбільш схожі з традиційно-європейською формою варіацій й передбачають зокрема варіацію варіації на дві теми, хоча й введення другої теми може бути епізодичним.

Тож усі перелічені прийоми становлять своєрідність національної музичної традиції Китаю і є відображенням особливого, відмінного від європейського, філософського розуміння навколишньої дійсності.

Перспективами даного дослідження може бути поглиблене вивчення інших циклічних форм у творчості китайських композиторів, а також поглиблений аналіз їх окремих варіаційних циклів.

Список використаної літератури

1. 卞萌. 卞萌. 中国钢琴文化的形成与发展, 北京: 《华乐》出版社, 1996, 181 頁.
[Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін : Хуа Ле, 1996. 181 с.]
2. 汪毓和. 汪毓和. 中国近现代音乐史, 北京: 高等教育出版社, 2005. 377 頁. [Ван Юйхе. Історія сучасної китайської музики. Пекін, 2005. 377 с.]
3. 董廣軍. 音樂中氣、陳、壯、何的形式及其使用方法. 黃河之聲 (21). 昌吉: 昌吉學院音樂學院, 2013. № 21. Р. 1-4 [Дун Гуанцзюнь. Форма ці, чен, чжуань, хе в музиці та як вона використовується. *Голос Хуанхе* (21). Чанджі : Музичний ф-т коледжу Чанджі, 2013. № 21. С. 1-4].
4. 李吉提. 中國音樂結構分析導論. 北京: 中央音樂學院出版社, 2004. 588 頁. [Лі Цзіті. Вступ до аналізу структури у китайській музиці. Пекін : Вид-во Центральної консерваторії, 2004. 588 с.]
5. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: дис. ... канд. миств.: 17.00.03. Одеса, 2004. 173 с.
6. Маркова О. Інтонційність музичного мистецтва: наукове обґрунтування та проблеми педагогіки. Київ : Муз. Україна, 1990. 182 с.
7. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського: наук. журн.* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. № 1. С. 206 – 111.
8. Шахназарова Н. Национальная традиция и национальная школа. *Избранные статьи и воспоминания.* Москва, 2013. 113 с.

References

1. Buan' Men. Formuvannya i rozvytok fortepiannoyi kul'tury Kytayu. Pekin: Khua Le, 1996. 181 s.
2. Van Yuykhe. Istoriya suchasnoyi kytays'koyi muzyky. Pekin, 2005. 377 s.
3. Dun Guantszyun'. Forma tsi, chen, chzhuan', khe v muzyke i kak ona ispol'zuyetsya. Golos Khuankhe. Chandzhi: Muzykal'nyy fakul'tet kolledzha Chandzhi, 2013. № 21. S. 1-4.
4. Li Tsziti. Vvedennya v analiz struktury kytays'koyi muzytsi. Pekin : Vyd-vo Tsentral'noyi konservatoriyi, 2004. 588 s.
5. Ma Vey. Kontseptsiya formy v muzyki Kytayu ta Yevropy: aspekty kompozytsiyi ta vykonavstva: dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03. Odesa, 2004. 173 s.
6. Markova O. Intonatsiynist' muzychnoho mystetstva: naukovе obgruntuvannya ta problemy pedahohiky. Kyiv : Muzychna Ukrayina, 1990. 182 s.
7. Moskalenko V. Analiz u rakursi muzychnoyi interpretatsiyi. *Zhurnal Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho: naukovyy zhurnal.* Kyiv : NMAU im. P. I. Chaykovs'koho, 2008. № 1. S. 206 – 111.
8. Shakhnazarova N. Natsional'na tradytsiya ta natsional'na shkola. *Vybrani statti ta spohady.* Moskva, 2013. 113 s.

VARIATIONAL FORM IN THE PIANO WORKS OF CHINESE COMPOSERS**ZHAO YUE** – Postgraduate, Sumy State Pedagogical University named after
A. Makarenko, Sumy

The article considers the specifics of the development of such a musical form as the variational cycle and the specifics of its development in the context of the development of Chinese piano music. The conditions for the emergence of such cyclical forms as derivative works from the poetic component of Chinese culture are determined. Typical variation cycles are singled out, which are conditioned by the traditions of national art and the specifics of worldviews. Variation cycles have been found to be a characteristic genre of Chinese piano music that retains improvisation and gradual unfolding of the composition with modifications provided by temporitmic, improvisational, or free presentation of the material. Musical works of Chinese composers in the corresponding typology of form are given.

Key words: variation cycles, piano music, Chinese music culture.

UDC: 786.2:78.083.21

VARIATION FORM IN CHINESE PIANO MUSIC**ZHAO YUE** – Postgraduate, Sumy State Pedagogical University
named after A. Makarenko, Sumy

The purpose of this work is to consider the form of the variational cycle in the context of the study of Chinese piano music of the twentieth century, as well as to identify the main specific features of variational cycles.

Research methodology. A significant number of sources were analyzed, which revealed the main issues that need to be studied, namely the analysis of Chinese musical art from the standpoint of conceptual formation and isolation of the variational cycle as a leading form of representation of musical thought. The research methodology consists in the application of historical, structural-typological and comparative-analytical methods. This methodological approach allows us to identify and analyze certain ideas about Chinese piano music in terms of its formation and compositional formation in accordance with the form of the variational cycle.

Results. It is determined that Improvisation as a characteristic feature of China's national tradition has influenced all traditional formative components, which creates conditions for its multifaceted and multidimensional interpretive beginning. It is established that the characteristic of Chinese music is the openness of the form, realized in the cycle of variations as a means of unfolding the composition. The influence of improvisation, which is derived from the influence of poetry and folk art, determines the specifics of the types of variations that differ in the type of variation: tempo-rhythmic, improvisational, freeform.

Novelty. In this paper, an attempt is made to identify the relationship between the specifics of the formation of Chinese and European piano music, in particular in the of the variational cycle. The main types of variations that reflect the national traditional views on the musical culture of Chinese composers are identified. It can be argued that these features are unique to the national musical tradition of China and are a reflection of a special, different from the European, philosophical understanding of the surrounding reality.

Practical content. The materials of the article can be used to analyze musical forms in the works of Chinese composers, as well as to study the musical culture of China.

Key words: variation cycles, piano music, Chinese music culture.

Надійшла до редакції 12.05.2022 р.

Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

УДК 78.071.1/2:172.15(=161.2)

СВІТОГЛЯДНИЙ УКРАЇНОЦЕНТРИЗМ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КРЕЧКА

Кравчук Олександр – здобувач вищої освіти III (аспірантура) освітнього рівня спеціальності 034 «Культурологія», Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0001-7763-4157>
<https://doi.org/oleksandrkravchuk97@ukr.net>

Запропоновано концепцію україноцентризму як системи світогляду життєтворчості Михайла Кречка. Виявлено багатовекторну діяльність митця у сфері диригентської, композиторської, педагогічної, публіцистичної, громадської діяльності. Розглянуто питання україноцентричності як системи поглядів свідомих громадян держави. Запропоновано нову концепцію терміну «україноцентризм» – консолідуючої світоглядної системи справжнього патріотизму як любові до своєї Батьківщини та широго націоналізму як утвердження власної національної ідентичності. Охарактеризовано вплив діяльності М. Кречка на процеси розвитку, реінтеграції української національної культури. Визначено роль митця у збереженні культурної спадщини України.

Ключові слова: україноцентризм М. Кречка, життєтворчість, українська культура, хорове мистецтво України.

Постановка проблеми. Сьогодні, коли українська державність вкотре, виборює право на незалежність, коли під загрозою руйнації опиняється «генетичний код» нації, культури, актуальним є збереження й дослідження діяльності її знакових постатей, що були чи є рушіями розвитку українського суспільства. За усіма культуротворчими процесами, змінами у суспільному житті, зрушеннями у мистецтві стоять митці, чия діяльність є широковідомою. Однак в українській культурі залишається чималий пласт діячів культури, творча праця яких за різних обставин є малодослідженою. Однією з таких постатей є Михайло Кречко, визнаний український хоровий диригент, композитор, педагог, публіцист, громадсько-культурний діяч, що своєю творчістю сприяв розвитку української культури, зокрема, музичної. Тож поглиблене дослідження історії української культури, вивчення життєтворчості українських митців заслуговує на подальшу увагу вітчизняних науковців.

Останні дослідження та публікації. До питань висвітлення життєтворчості відомого українського митця М. Кречка у вітчизняному науковому дискурсі періодично зверталися мистецтвознавці, музиканти, педагоги, що розглядали лише деякі аспекти його спадщини. Ці праці характеризуються спрямованістю на дослідження, перш за все, біографічних даних та його діяльності як диригента. Так, О. Бенч [1; 207-208] у книзі «Український хоровий спів» особливу увагу приділяє виявленню принципів роботи митця із Заслуженим академічним Закарпатським народним хором, очолюваного ним у 1954-1969 рр., акцентуючи на специфіці формування репертуарної політики колективу.

У праці «З історії Київської хорової школи» А. Лашенко [10], розглядаючи організаційно-культурну діяльність диригента, окреслював особливості роботи М. Кречка з Національною заслуженою академічною капелюю України «ДУМКА», а також хором Київського муніципального академічного театру опери та балету для дітей та юнацтва (1982–1996 рр.).

М. Кравчук у статті «Проблема створення художньо цілісного образу при роботі над хоровою партитурою: специфіка творчих методів М. М. Кречка» виявляє основні принципи роботи диригента з хоровою партитурою; наголошує на проблемі відсутності повноцінної біографії митця, підкреслюючи, що «...усі існуючі джерела подають фрагментарний опис творчої діяльності та життєвого шляху майстра... малодослідженою... залишається специфіка творчої діяльності М. Кречка у царині вітчизняної хорової культури» [5; 254-255].

У роботі «Добрий геній українського хорового мистецтва» О. Лігус [12; 95-100], опираючись на спогади його сучасників, музикантів (Л. Дичко), його учнів (А. Масленікової, Е. Сокача, О. Тарасенка) та доньки – заслуженої артистки України, доцентки, завідувачки кафедри музичного мистецтва КНУКіМ, диригентки Н. Кречко, особливу увагу приділяє концертним програмам, які вдалося йому реалізувати, перебуваючи на посаді керівника Державної хорової капели «ДУМКА».

Н. Кречко у статті «Вплив українського фольклору на розвиток вітчизняного хорового мистецтва 60-80-х років ХХ ст.» [9; 95-100] аналізує стан хорового мистецтва України II пол. ХХ ст.

на основі концертних програм хорових колективів, проводить порівняльний аналіз програм у різній часовий проміжок, зокрема, наводить приклади програм капели «ДУМКА» у період керівництва М. Кречка. Це дозволяє простежити зміни у репертуарному плані капели до та безпосередньо під час керівництва капелою М. Кречком.

Мета статті – полягає у виявленні різних аспектів діяльності Михайла Кречка з точки зору його світоглядного україноцентризму.

Виклад матеріалу дослідження. Задля висвітлення проблеми світоглядного україноцентризму, як світогляду М. Кречка, варто звернутися до терміну «україноцентризм». За визначенням В. Лизанчука «... україноцентризм – це світоглядна і філософська морально-психологічна позиція, політична та соціально-економічна концепція, центральними тезами якої є: ... у культурі – переосмислення власної історії і пошук істини в ній, підтримка національної гідності, захист національної спадщини тощо...» [11; 97]. Тобто діячі, котрі керуються ідеями національної консолідації українського народу, захисту його «генетичного коду», культури є свідомими українцями-громадянами своєї країни.

До змісту поняття «україноцентризм» входять два терміни «патріотизм» та «націоналізм», що становлять основу україноцентричної концепції. На думку М. Вавринчука та М. Яруша, під терміном «патріотизм» слід розуміти відданість та любов до своєї країни, культури, традицій, а «націоналізм» є «... природний закономірний рух народу на захист і утвердження своєї самобутності» [2; 420-421].

Варто зазначити, що «націоналізм» у розумінні україноцентричності, не містить ознак радикальності та зверхнього ставлення свого «понад» іншими націями. Тобто йдеться про такий український націоналізм, що сповідує філософію рівноправності усіх націй. У контексті україноцентризму поняття «патріотизм» й «націоналізм» набувають суголосного значення та спрямовані на об'єднання своїх характеристик у єдину світоглядну систему. Таким чином, україноцентричність – це система поглядів, у центрі якої є консолідація української нації через культуру у широкому всеохопному її розумінні.

Культура ж, на думку М. Корінного, розуміється як сукупність матеріальних і духовних надбань, комплекс характерних інтелектуальних і емоційних рис суспільства, що включає в себе не лише різні види мистецтва, але й спосіб життя, основні правила людського буття, системи цінностей, традицій і вірувань [4; 171].

Центральним орієнтиром у різнобарвному спектрі життєтворчості М. Кречка була Україна – її музична культура, суспільне життя. Важливість утвердження національної ідеї простежується в усіх сферах діяльності: як хормейстера, композитора, публіциста, педагога та громадсько-культурного діяча. У кожному зазначеному виді діяльності митець продукував ідеї української ідентичності, мови та культури, свободи художньої творчості. Ці ідеї суголосні з думками, які сповідували українські митці-шістдесятники, що творили у період «відлиги». На сьогодні важко стверджувати, через брак аналітичного матеріалу з окресленої тематики, що постать М. Кречка була частиною цього руху, проте з можемо простежити ті спільні цілі, до яких прагнув митець та діячі культури, що визначали свою приналежність до руху «шістдесятників».

У кожному виді власної багатогранної творчої діяльності М. Кречка відображається україноцентрична спрямованість світоглядних переконань. Аргументуючи наведену думку, окреслимо основні вектори його творчої реалізації і основні досягнення Митця.

Як хоровий диригент М. Кречко є спадкоємцем і послідовником традицій київської хорової школи, зокрема, визнаних представників вітчизняного мистецтва Г. Верьовки та Е. Скрипчинської-Верьовки, які, у свою чергу, сформувалися під впливом М. Лисенка – родоначальника професійного музичного мистецтва України. Саме Е. Скрипчинська-Верьовка як наставник та, за визначенням Михайла Михайловича «духовна мати», примножила й удосконалила природні уміння свого учня. Їй вдалося сформувати у своїх учнів високе почуття любові до національної культури, традицій, самовідданості професії хорового диригента, вмінню відчувати особливості роботи з українськими голосами.

При роботі М. Кречка з хоровими колективами простежується загальна риса – особливості у системі підбору репертуару. Індивідуальний підхід до репертуарної політики диригента полягав у розширенні виконавських можливостей колективу за допомогою його залучення до вивчення творів різних епох, стилів, жанрів та технічної складності. Таким чином, хормейстер посилював виконавські вимоги до хорового колективу, що, у свою чергу, підвищувало його виконавські можливості та стало фундаментом для подальшої роботи.

Реформи репертуарної політики М. Кречко розпочав ще у період керівництва Закарпатським народним хором [13; 452-46]. Новітнім для того часу було уведення до репертуару, поряд з українськими народними піснями та авторськими творами вітчизняних композиторів, творів європейської класики. Останнє, у свою чергу, зумовило не лише зростання виконавської майстерності колективу та розширення тембрального арсеналу, а й запровадження нових традицій у колективі.

Варто зазначити, що М. Кречко був першим українським диригентом, який додав до репертуару народного хору академічний репертуар. У виконанні народного хору звучали твори українських, західноєвропейських композиторів, що дозволило хоровому колективу виконувати естетичну, виховну, просвітницьку функції. А відкритість до сприйняття і поглиблення знань про культуру інших народів сприяло більш досконалому виконанню і художньо-витонченому пропагуванню культури національної. Ці якісні зміни зумовили популярність колективу, його високу професійну оцінку серед музикантів, критиків, як в Україні, так і за її межами. Удосконалення можливостей хору, репертуарні новації, плідна робота призвели до того, що Закарпатський народний хор у 1959 р. був удостоєний звання «Заслужений колектив УРСР».

Головним завданням для керівника колективу стала популяризація унікальної культури закарпатського регіону, його особливостей та традицій. Так, у репертуарі колективу з'явилися твори, уперше введені до концертної практики зі сфери побутового виконання. М. Кречко був тим професійним хормейстером, який багато і плідно займався обробкою народної пісні. Серед відомих та популярних творів: «Паде дощ», «Коломийки», «Їхав козак на війноньку», «Не пий, коню, воду», «Не рубай ліщину», «Ой на горі та женці жнуть», «Гайчі, сину, гайчі», «Ой болить ня головонька», «Тече вода каламутна», «Не рубай ліщину», «Тиха вода».

Нині ці твори широко використовуються у репертуарі вітчизняних народних та академічних хорових колективів, проте, саме завдяки пошуковій роботі, обробці етно-музичного матеріалу, фіксація у хорових збірках М. Кречком – вони уникнули забуття й отримали оновлене звучання, а український пісенний фонд поповнився новими зразками.

Процес змін у репертуарі простежуємо і у капелі «ДУМКА» якою М. Кречко керував у 1969-1983 рр. Як зазначав А. Лашенко [10]: «Керуючись ідеями національно-патріотичного відродження [Кречко], зробив ставку на творчість нової плеяди українських композиторів». Саме завдяки наполегливості М. Кречка молода генерація українських композиторів змогла презентувати свої новітні за стилем та складністю письма, твори. У виконанні колективу прозвучали прем'єри Л. Дичко «Червона калина», «І нарекоша ім'я його Київ», І. Карабиця «Сад божественних пісень», Є. Станковича «Я стверджуюсь» та ін. Ці твори змінили традиційне уявлення про хорове мистецтво, урізноманітнили виконавські можливості колективу. За високі досягнення у виконавській діяльності колектив відзначено Державною премією Української РСР ім. Т. Г. Шевченка (1981 р.).

Маючи досвід реформ із репертуаром Закарпатського народного хору М. Кречко у «ДУМЦІ» із великим ентузіазмом та наполегливістю «відкриває нові горизонти». Попри складність у створенні концертних програм, позаяк кожна програма проходила перевірку у Міністерстві культури на її Художній раді, М. Кречку вдалося досягти бажаних результатів. А відтак, репертуар колективу збагатився народними піснями українських композиторів, духовними творами М. Дилецького, А. Веделя, М. Березовського, Д. Бортнянського, а також зразками західноєвропейської класики. Звернення диригента до духовної музики вітчизняних композиторів стало своєрідним відновленням історичної справедливості та повернення українській культурі великого пласту музичної спадщини. Як зазначав сам Маєстро, він широко переживав за: «апатію наших слухачів до хорової музики, зокрема до духовної... Очевидно, що це результат інфантильності, атеїстичного виховання і низької слухацької культури» [6; 30].

Особливо цікавими для культурологічного аналізу є програми, у яких диригент поєднував духовну музику України та європейську, проводячи, таким чином, художньо-музичні та культурні паралелі. Музикант свідомо об'єднував у концертній програмі твори одного жанрового напрямлення. Виконання духовної музики вітчизняних та західноєвропейських авторів підкреслювало спільні риси, що об'єднують наші музично-культурні пласти.

Композиторська діяльність М. Кречка в основі своїй зосереджена у площині роботи з народною піснею. Звернення композитора до жанру обробки народної пісні зумовлено популярністю народного першоджерела та запитом найрізноманітнішої аудиторії. У період 1954-1968 рр., коли він був ще керівником Закарпатського народного хору, він активно займався збиранням та обробкою народних пісень закарпатського регіону. Під його редакцією вийшло друком три збірки: «Закарпатські народні пісні», «Закарпатські пісні та коломийки», «Співає Закарпатський народний хор» [8]. До них включено твори місцевих композиторів Д. Задора, І. Мартона, М. Попенка, власні опрацювання народного матеріалу.

У творчому доробку М. Кречка як композитора є козацькі, чумацькі, лірико-побутові, жартівливі та багато варіантів гуцульських коломийок. За спогадами доньки Н. Кречко «...він любив після роботи зачинятися в робочому кабінеті і писати обробки до народних пісень, авторську музику на слова українських поетів. Над кожною піснею працював досить довго, ретельно обдумуючи її драматургію...» [12; 95-100].

У доробку композитора є твори на слова українських поетів, згадаймо як наприклад, «Любів Україну» (сл. В. Сосюри), а також твори на власні поетичні тексти «Гам, де Чорна Тиса», «Вийду на Говерлу», «Київ весняний» та ін.

У київському періоді своєї творчості, митець концентрував увагу на творах духовного спрямування. У родинному архіві композитора зберігаються не видані духовні твори та «Літургія святого Іоанна Золотоустого». Остання була предметом творчої реалізації митця протягом останніх десяти років життя. В основі ідеї літургії М. Кречко закладав можливість її виконання у богослужбовій практиці. Це зумовлено і вивіреністю правильності духовних текстів та адаптації до виконання клиросним хором. Частково деякі номери з літургії презентували слухачам як у концертному виконанні, так і під час богослужіння.

Сьогодні репрезентацією композиторського доробку майстра опікується його донька, яка є головним диригентом і художнім керівником Академічного студентського хору «ANIMA» КНУКіМ. У виконанні колективу звучали частини літургії «Нехай буде ім'я Господнє» та «Прийдіть поклоніться». Окрім цього, до репертуару хору входять й інші твори митця – «Коломийки», «Їхав козак на війноньку», «Паде дощ», «Ой, у полі три криниченьки» та ін., більшість з яких презентовані на різного роду Міжнародних хорових конкурсах, фестивалях. Вдале опрацювання композитором, драматичне наповнення, використання звукообразальних елементів підштовхує до театралізації хорових творів. Чим, власне, і користуються диригенти, створюючи справжній «хоровий театр» на сцені.

Твори Михайла Михайловича нині користуються популярністю серед хорових диригентів і представлені у репертуару професійних та аматорських колективів. Зокрема, обробки народних пісень входять до репертуару та дискографії муніципальних камерних хорів «Київ», «Хрещатик», ужгородського камерного хору «Cantus», хору Київського академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва, камерного хору «MORAVSKI» та ін.

На педагогічній ниві М. Кречко також зумів досягти значних успіхів, засновуючись у своїй діяльності на власному диригентському та життєвому досвіді. Як уже зазначалося, Маєстро був учнем видатних українських педагогів-практиків. Окрім хормейстерської професії, Михайло Михайлович отримав й вокальну освіту, будучи учнем відомого українського оперного співака І. Паторжинського. Отримані різнобічні знання у царині вокального та хорового мистецтв, М. Кречко використовував у практичній діяльності.

Зокрема, цей досвід він передавав своїм учням-хормейстерам. Працюючи у Київській консерваторії (нині – НМАУ ім. П. І. Чайковського), М. Кречко-педагог виховав нову генерацію українських диригентів. Серед його учнів нині відомі Е. Сокач, О. Тарасенко, М. Мороз, А. Масленнікова та ін. Ці знання фахівці увібрали найкращі риси диригентської, виконавської майстерності свого педагога. Вони є представниками «школи Кречка» та багато у чому сповідують «наративи» й настанови, закладені Михайлом Михайловичем у його діяльності.

Особливу увагу при вихованні хормейстера М. Кречко приділяв питанню підбору творів навчального репертуару. Основа його викладацької діяльності будувалася на використанні під час навчання обробок українських народних пісень. Звісно, не лише народні пісні в обробці були у репертуарі студентів класу М. Кречка, проте підґрунтя його педагогічного методу базувалася саме на цьому. Як зазначав сам педагог, українська пісня охоплює, містить у собі весь необхідний спектр навчальних завдань. Відносно невеликий за обсягом твір для молодого диригента поставав своєрідним викликом у пошуках власних технічних можливостей мануальної техніки, вдумливого індивідуального трактування мініатюри, її глибокого аналізу. За допомогою обробки української пісні М. Кречко досягав омріяного результату та розкривав у своїх учнів вміння долати одноманітність при виконанні творів. «Якщо студент зможе продиригувати мініатюру, то зможе з легкістю ... і велику форму», зазначав Маєстро за спогадами учнів [5; 256]. Таким чином, М. Кречко адаптував вимоги до виховання та становлення диригента-хормейстера основуючись на творах українських композиторів.

Публіцистична та журналістська діяльність митця теж заслуговує на увагу у контексті його україноцентричних поглядів. Сміливість висловлення, безкомпромісність у справі відстоювання засад національної культури – ось сутнісна характеристика публіцистичної справи митця. Будучи високоерудованою особистістю, глибоким знавцем історії музики, спираючись на власний досвід та набуті знання про традиції київської хорової школи, М. Кречко у своїх публікаціях звертався до гострої проблематики у царині української культури. Варто виділити статті, полемічні роздуми автора, пов'язані з історією та сучасним йому станом хорового мистецтва України: «Незалежність – віра, надія, праця мозоляста й розумова!», «Загроза псевдонародності», «На захист жанру», «І ми не ликом шиті», «Червоний олівець і нігілізм», «Чи потрібні нам народні хори?».

У своїй статті «"Червоний олівець" і нігілізм» М. Кречко наголошував: «Протягом минулих десятиріч завдання нашого хорового виконавства було таким же, як всіх інших жанрів мистецтва – возвеличувати адміністративну систему, славити успіхи, яких не було. Зміст і форма такого співу вимагали відповідної виконавської манери – гімнично-святкової. Хорова класика (а я вже не кажу про симфонічну музику) та народна пісня, в цих концертах були бідною Попелюшкою, якщо взагалі були. Як не дивно і не прикро, такий «масовий» спів приймався за еталон, він оволодівав головами районних та обласних керівників, а це вже ставало Божою карою хорового виконавства» [7; 5]. Зауважимо, що автор не лише боровся з репертуарно-виконавською системою у практичній діяльності, але й гостро засуджував наративи радянського періоду у публічному просторі.

Просвітницька діяльність та популяризація української національної культури для М. Кречка були власним виміром його громадянської позиції. У співпраці з відомою дослідницею українського фольклору С. Грицею, М. Кречко був ведучим та членом журі відомого радіоконкурсу «Золоті ключі». За спогадами сучасників, конкурс: «популяризував саме аматорське народне мистецтво і запрошував до участі родинні ансамблі, хори-ланки, аматорські вокальні та інструментальні колективи тощо. Цей конкурс став значною подією в культурному житті України, активізував інтерес до відродження фольклорних традицій, поповнив фонди Українського радіо великою кількістю надзвичайно цікавих записів ...» [3].

М. Кречко тривалий період був ведучим телепрограми «Сонячні кларнети». Завдяки цій програмі митець міг спілкуватися з широким загалом, знайомив українського глядача з вітчизняними колективами, окреслював важливі моменти національного музичного мистецтва, провадив просвітницьку діяльність. Робота диригента спрямовалася на досягнення українською аудиторією свого культурного надбання, зрозуміння важливості його підтримки та розвитку, вміння розрізнати справжнє мистецтво від псевдо-мистецьких проявів.

Висновки. Постать М. Кречка є важливою складовою історії української культури. Його робота у сфері музичного мистецтва, як і аналогічна діяльність багатьох інших митців, формували наше культурне сьогодення, тому дослідження їх творчого доробку є необхідним завданням вітчизняних науковців.

Запропонована концепція україноцентричності М. Кречка знаходить своє підтвердження у багатовекторній діяльності митця, що простежуються, зокрема, у диригентській практиці хормейстера. Завдяки національно орієнтованій репертуарній політиці із залученням до репертуару хорових колективів української народної пісні, а також презентації сучасних композиторів розширився концептуальний підхід, намічено нові тенденції у формуванні репертуару. Зміни, реалізовані М. Кречком, розширили виконавські можливості колективу й стали підґрунтям для розкриття нових обривів національного хорового мистецтва. Виконання творів релігійно-духовного спрямування сприяло відновленню традицій виконання сакрального музичного хорового мистецтва України та привернуло увагу суспільства до стрижневих засад культури. Введення до репертуару творів західноєвропейських класиків продемонструвало міцні зв'язки України з світовою музичною культурою та унаочило рівновелику співбуттєвість, суголосність і, водночас, унікальну значущість національного культурного надбання у світовому художньому просторі.

Діяльність М. Кречка у сфері композиції була зорієнтована на збереження національно-пісенного спадку, вивела народну пісню з побутового виконання на сцену. Така робота збагатила національну культуру новими музичними шедеврами й спрямовувалася на відродження та популяризацію унікальних музично-фольклорних традицій закарпатського регіону. Твори композитора міцно закріпились у репертуарі хорових колективів як народного, так і академічного спрямування.

Окреслена у дослідженні методика М. Кречка, спрямована на розвиток та становлення диригентів-хормейстерів, розкриває його особисті напрацювання у сфері музичної педагогіки. М. Кречку-педагогу вдалося узагальнити особистий досвід, традиції київської хорової школи та об'єднати це в авторську методику з використанням саме обробки народної пісні як навчально-практичного матеріалу.

Невтомна праця М. Кречка у публіцистичній діяльності яскраво підтверджує концепцію україноцентричності поглядів митця. У своїх працях автор гостро реагував на будь-які псевдо-, квазінародні прояви у мистецтві, загострював увагу на актуальних проблемах стану національної культури, шукав шляхів їх вирішення. Участь М. Кречка у теле- та радіо ефірах дала можливість митцю залучати якомога більшу кількість аудиторії до продукування власних ідей, що в основі своїй завжди були спрямовані на збереження та розвиток національної культури.

Список використаної літератури

1. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. Київ : Ред. журн. «Український світ», 2002. 440 с.
2. Вавринчук М. П., Яруш М. В. Націоналізм та національний патріотизм: сутність та відмінності. *Університетські наук. зап.* 2008. № 1. С. 420-425.

3. Голинська О. Михайло Кречко: душа окрилена піснею. *Музика* : веб-сайт. URL: <http://mus.art.co.ua/mykhaylo-krechko-dusha-okrylena-pisnei/> (дата звернення: 03.05.2022).
4. Корінний М. М. Короткий енциклопедичний словник з культури. Київ : Україна, 2012. 384 с.
5. Кравчук М. Проблема створення художньо цілісного образу при роботі над хоровою партитурою: специфіка творчих методів М. М. Кречка. *Київське музикознавство*. Київ: Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра, 2013. Вип. 46. С. 252–261.
6. Кречко М. Київ–Марібор. *Музика*. 1995. № 2.
7. Кречко М. М. Червоний олівець та нігілізм. *Культура і життя*. 1990. № 2. 14 січ.
8. Кречко М. М. Співає Закарпатський народний хор. Київ : Муз. Україна, 1973. 50 с.
9. Кречко Н. М. Вплив українського фольклору на розвиток вітчизняного хорового мистецтва 60-80-х років ХХ ст. *Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика, освіта)* : колективна монографія. Київ : вид-во Ліра-К, 2017. С. 95-100.
10. Лашенко А. П. З історії київської хорової школи. Київ : Муз. Україна, 2007. 200 с.
11. Лизанчук В. В. Психологія мас-медіа : підруч. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2015. 420 с.
12. Лігус О. Добрий геній українського хорового мистецтва. *Академічне хорове мистецтво України (історія, теорія, практика, освіта)* : колективна монографія. Київ : вид-во Ліра-К, 2017. С. 95-100.
13. Микуланинець Л. М. Постать М. Кречка у становленні професійної музичної культури Закарпаття другої половини ХХ століття. *Культурологічний та мистецтвознавчий журнал «Аркадія»*. Одеса. 2009. № 4. С. 45–48.

References

1. Bench-Shokalo O. H. Ukrainyky khorovy spiv: aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii : navch. posib. Kyiv : Red. zhurn. «Ukrainyky svit», 2002. 440 s.
2. Vavrynychuk M. P., Yarush M. V. Natsionalizm ta natsionalnyi patriotyzm: sutnist ta vidminnosti. *Universytetski nauk. zap.* 2008. № 1. S. 420-425.
3. Holynska O. Mykhailo Krechko: dusha okrylena pisnei. *Muzyka* : veb-sait. URL: <http://mus.art.co.ua/mykhaylo-krechko-dusha-okrylena-pisnei/> (data zvernennia: 03.05.2022).
4. Korinnyi M. M. Korotky entsyklopedychnyi slovnyk z kultury. Kyiv : Ukraina, 2012. 384 s.
5. Kravchuk M. Problema stvorennia khudozhno tsilisnoho obrazu pry roboti nad khorovoiou partyturoio: spetsyfika tvorchykh metodiv M. M. Krechka. *Kyivske muzykoznavstvo*. Kyiv: Kyiv. in-t muzyky im. R. M. Hliiera, 2013. Vyp. 46. S. 252–261.
6. Krechko M. Kyiv–Maribor. *Muzyka*. 1995. № 2.
7. Krechko M. M. Chervonyi olivets ta nihilizm. *Kultura i zhyttia*. 1990. № 2. 14 sich.
8. Krechko M. M. Spivaie Zakarpatskyi narodnyi khor. Kyiv : Muz. Ukraina, 1973. 50 s.
9. Krechko N. M. Vplyv ukrainskoho folkloru na rozvytok vitchyznianoho khorovoho mystetstva 60-80-kh rokiv KhKh st. *Akademichne khorove mystetstvo Ukrainy (istoriia, teoriia, praktyka, osvita)* : kolektyvna monohrafiia. Kyiv : vyd-vo Lira-K, 2017. S. 95-100.
10. Lashchenko A. P. Z istorii kyivskoi khorovoi shkoly. Kyiv : Muz. Ukraina, 2007. 200 s.
11. Lyzanchuk V. V. Psykholohiia mas-media : pidruch. Lviv : LNU im. I. Franka, 2015. 420 s.
12. Lihus O. Dobryi henii ukrainskoho khorovoho mystetstva. *Akademichne khorove mystetstvo Ukrainy (istoriia, teoriia, praktyka, osvita)* : kolektyvna monohrafiia. Kyiv : vyd-vo Lira-K, 2017. S. 95-100.
13. Mykulanynets L. M. Postat M. Krechka u stanovlenni profesiinoi muzychnoi kultury Zakarpattia druhoi polovyny XX stolittia. *Kulturolohichni ta mystetstvoznavchi zhurnal «Arkadia»*. Odesa. 2009. № 4. S. 45–48.

WORLDVIEW UKRAINIAN CENTRISM OF MYKHAILO KRECHKOS LIFE CREATIVITY

KRAVCHUK OLEKSANDR – applicant for higher education of the third (postgraduate) educational level of the specialty 034 “Cultural Studies”, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The concept of Ukrainian centrism as a system of worldview of Mykhailo Krechko’s life creativity is offered. The multi-vector activity of the artist in the field of conducting, composing, pedagogical, journalistic, public activity is revealed. The issue of Ukrainian centrism as a system of views of conscious citizens of the state is considered. A new concept of the term "Ukrainian centrism" is proposed which is a consolidating worldview system of true patriotism as love for one’s homeland and sincere nationalism as the assertion of one’s own national identity. The influence of M. Krechko’s activity on the processes of development and reintegration of the Ukrainian national culture is characterized. The role of the artist in preserving the cultural heritage of Ukraine is determined.

Key words: Ukrainian centrism of M. Krechko, life creativity, Ukrainian culture, choral art of Ukraine.

UDC 78.071.1/2:172.15(=161.2)

WORLDVIEW UKRAINIAN CENTRISM OF MYKHAILO KRECHKOS LIFE CREATIVITY

KRAVCHUK OLEKSANDR – applicant for higher education of the third (postgraduate) educational level of the specialty 034 “Cultural Studies”, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

The aim of the study is to identify various aspects of the activities of Mykhailo Krechko in terms of his worldview Ukrainian centrism.

Research methodology. To achieve the goal of the study, general scientific methods of analysis and synthesis, systematics and source studies are used, as well as culturological methods and approaches: creative biography, historical and cultural approach, comparative studies.

Novelty. For the first time in Ukrainian culturology the creative biography of the great artist, conductor, composer, teacher, publicist, iconic figure of Ukrainian culture of the second half of the 20th century M. Krechko in the vector of his worldview Ukrainian centric views and beliefs is analyzed. The significance of the personality of Mykhailo Krechko for modern national culture is determined. The main results of the conductor's repertoire policy as the head of the Transcarpathian Folk Choir, the National Academic Choral Capella "DUMKA", the choir of Kyiv Academic Theater of Opera and Ballet for Children and Youth are characterized. The peculiarities of the construction of concert programs by the conductor, created in the combination of spiritual music of different national composer schools and the importance of his contribution to the cultural advancement of Ukraine are traced. Mykhailo Krechko's activity in composing is outlined: arrangements of folk songs, recording and preservation of folklore material, its popularization, creation of author's compositions based on poems by Ukrainian poets, writing "Liturgy of John Chrysostom" and a number of spiritual hymns. The role of the artist in the cultural and public sphere is indicated, his journalistic works in the context of time are analyzed.

Practical value. The results of the study can be used in further scientific research related to the life and work of Mykhailo Krechko, the history of Ukrainian culture and art, as well as in the educational process, in particular, educational and scientific programs in the field of cultural studies and art history.

Key words: Ukrainian centrism of M. Krechko, life creativity, Ukrainian culture, choral art of Ukraine.

Надійшла до редакції 7.05.2022 р.

ЗМІСТ

ВИТКАЛОВ В.Г. НАУКОВО-ДОСЛІДНА ДІЯЛЬНІСТЬ В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ (АБО ЗАМІСТЬ ПЕРЕДМОВИ).....	3
---	---

Розділ I. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

ПАВЛЮК Т. С. БАЛЬНА ХОРЕОГРАФІЯ У КРАЇНАХ ПІВДЕННОЇ АМЕРИКИ КІНЦЯ XVII - ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ	7
ФІЛАТОВА Т.В. АНДСЬКИЙ ЧАРАНГО ЯК ФЕНОМЕН ПІВДЕННОАМЕРИКАНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ	15
ДЖУЛАЙ Г. А. МЕТАМОРФОЗИ ОБРАЗУ ОРФЕЯ У ФРАНЦУЗЬКІЙ СОЛЬНІЙ КАНТАТІ XVII–XVIII СТОЛІТЬ.....	25
БОНДАРЕНКО А. ОБРАЗ ДАВНЬОГО КИЄВА В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПАННІЙ МУЗИЦІ 1980-х РОКІВ (НА ПРИКЛАДІ ПРОГРАМНИХ ЦИКЛІВ Б. ФІЛЬЦ, І. СОНЕВИЦЬКОГО, Г. САСЬКА).....	31
МОЙСІЮК В. СЕМАНТИКО-СТИЛІСТИЧНІ РИСИ МЕЛОДИКИ У ЛІТУРГІЇ ДЛЯ МІШАНОГО ХОРУ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО	37
БЛІНСЬКА О. А. МУЗИЧНА КРИТИКА ОСИПА ЗАЛЕСЬКОГО НА СТОРІНКАХ ЧАСОПISУ «СВОБОДА» (1960-1970 pp.)	42
ВИТКАЛОВ С. СУЧАСНА КОНЦЕРТНА ПРАКТИКА ЯК ЕЛЕМЕНТ СУСПІЛЬНИХ ЗМІН	47
ЧЖУ ЛІН. «IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI» Р. ШУМАНА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛЕЙ СЮЙ, Х. ШЕФЕР ТА Б. БОННЕЙ	52
МОЛЧКО У.Б. ВІТЛОПИС КОМПОЗИТОРА НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО	60
ПАЗИНЮК М.В. ЗОБРАЖЕННЯ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ТА МУЗИК ВОЛИНСЬКИМИ ІКОНОПИСЦЯМИ	66
СИТНИК І. В. ТВОРИ ТЕТЯНИ ЯБЛОНСЬКОЇ В КОЛЕКЦІЇ ДИРЕКЦІЇ ХУДОЖНІХ ВИСТАВОК УКРАЇНИ	72

Розділ II. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

ФРАЙТ О. В. ФІЛОСОФСЬКА КАТЕГОРІЯ ЕМІНЕНТНОСТІ: ПРОЄКЦІЯ НА МУЗИЧНО-ЛІТЕРАТУРНЕ КОРЕСПОНДУВАННЯ	79
ГАМАЛІЯ К. М. ТАНЕЦЬ ПІД МУЗИКУ ЧАСУ : ТРАНСКРИПЦІЯ МИСТЕЦТВА ТА НАУКИ В ХОРОВОДІ АНТИЧНИХ МУЗ	85
ЄРОШЕНКО О.В. ВОКАЛЬНІ КОМПОЗИЦІЇ У ФІЛЬМІ «СВАТАННЯ ГУСАРА» (ЗА МОТИВАМИ ВОДЕВІЛЮ М. НЕКРАСОВА «ПІТЕРБУРЗЬКИЙ ЛИХВАР») : ДРАМАТУРГІЧНИЙ АСПЕКТ	92
КАБЛОВА Т., КАДАНЦЕВА Н., ТЕТЕРЯ В. ТЕМА КОХАННЯ У ПІСЕННІЙ	

КУЛЬТУРИ: СПЕЦИФІКА ТА ТИПОЛОГІЯ	199
<i>ЛЮ СЯОСІ</i> . ОСОБЛИВОСТІ ПРОГРАМНИХ ЗАГОЛОВКІВ КИТАЙСЬКИХ ДУЕТІВ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ТА ТРАДИЦІЙНИХ ІНСТРУМЕНТІВ	104
<i>ЧЖАО ЮЕ</i> . ВАРІАЦІЙНА ФОРМА У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТИПАННІЙ МУЗИЦІ	110

Розділ III. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

<i>КРАВЧУК О.</i> СВІТОГЛЯДНИЙ УКРАЇНОЦЕНТРИЗМ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КРЕЧКА	115
---	-----

CONTENTS

VYTKALOV V. RESEARCH ACTIVITY IN WAR-TIME CONDITIONS	3
---	---

Part I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE

IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE

PAVLIUK T. THE DEVELOPMENT OF BALLROOM CHOREOGRAPHY IN THE COUNTRIES OF SOUTH AMERICA, THE END OF THE 17 TH – THE BEGINNING OF THE 21 ST CENTURY	7
FILATOVA T. ANDISH CHARANGO AS A PHENOMENON OF SOUTH AMERICAN MUSIC CULTURE	15
DZHULAY A. METAMORPHOS OF THE IMAGE OF ORPHEUS IN THE FRENCH SALT CANTATE OF THE XVII – XVIII CENTURIES	25
BONDARENKO A. THE IMAGE OF ANCIENT KYIV IN UKRAINIAN PIANO MUSIC OF THE 1980S (ON THE EXAMPLE OF THE PROGRAM CYCLES OF B. FILTS, I. SONEVYTSKYI, H. SASKO) ...	31
MOISIIUK V. THE SEMANTIC AND STYLISTIC MELODIC FEATURES IN THE LITURGY FOR MIXED CHOIR BY MYKHAILO VERBYTSKYI	37
BILINSKA O. SYP ZALESKY'S MUSICAL CRITICISM ON THE PAGES OF «SVOBODA» MAGAZINE (1960-1970).....	42
VITKALOV S. MODERN CONCERT PRACTICE AS AN ELEMENT OF SOCIAL CHANGES	47
ZHU LING. THE INTERPRETATION OF SCHUMANN'S «IM WUNDERSCHÖNEN MONAT MAI» BY LEI XU, C. SCHÄFER AND B. BONNEY	52
MOLCHKO U. THE LIGHT PAINTING OF THE COMPOSER NESTOR NYZHANKIVSKYI	60
PAZYNIUK M. THE REPRESENTATION OF MUSICAL INSTRUMENTS AND MUSICIANS IN VOLYN ICON	66
SYTNYK I. ARTWORKS BY TETIANA YABLONSKA IN THE COLLECTION OF THE DIRECTORATE OF ART EXHIBITIONS OF UKRAINE	72

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

FRAIT O. PHILOSOPHICAL CATEGORY OF EMINENCE: PROJECTION ON MUSICAL AND LITERARY CORRESPONDENCE	79
GAMALIJA K. DANCE TO THE MUSIC OF THE TIME : TRANSCRIPTION OF ART AND SCIENCE IN THE ROUND OF THE ANTIQUE MUSES	85
YEROSHENKO O. VOCAL COMPOSITIONS IN THE FILM «THE HUSSAR'S WOOING» (BASED ON M. NEKRASOV'S VAUDEVILLE «PETERSBURG MONEYLENDER») : DRAMATURGICAL ASPECT	92
KABLOVA T., KADANTSEVA N., TETERIA V. THE TOPIC OF LOVE IN SONG CULTURE: SPECIFICS AND TYPOLOGY	99

LIU XIAOXI. FEATURES OF PROGRAM TITLES OF CHINESE DUETES FOR PIANO AND TRADITIONAL INSTRUMENTS	104
ZHAO YUE. VARIATIONAL FORM IN THE PIANO WORKS OF CHINESE COMPOSERS	110

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

KRAVCHUK O. WORLDVIEW UKRAINIAN CENTRISM OF MYKHAILO KRECHKOS LIFE CREATIVITY	115
--	------------

ISSN 2411-1546



Наукове видання
Scientific edition

**Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку
Науковий збірник**

**Ukrainian culture : past, modern and ways of development
Scientific journals**

**Напрямок : Мистецтвознавство
Branch : Art Criticism**

**Випуск 40
Issue 40**

Редактор:
В. Г. Виткалов
Editor:
V. G. Vytkalov

Упорядкування, комп'ютерна верстка:
С. В. Виткалов, Л. М. Федорук
Computer make-up:
S. Vytkalov, L. Fedoruk

**Електронні версії наукових збірників та вимоги до публікацій
знаходяться на сайті – *kulturologiya.rv.ua***

М/т.: 096-541-71-35 – головний редактор та 067-803-23-97 – відповідальний секретар

Електронна адреса: *sergiy_vsv@ukr.net*

Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.

Зам. № 243/1. Ум. друк. арк. 23,88. Наклад 100.

Видавничі роботи:

**ФОП Брегін А.Р свідоцтво про державну реєстрацію ААБ № 750918 від 20.11.2012 р.
33009, м. Рівне, вул. Біла, 53, Г2.**

***Адреса редакції:* 33000, Україна, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12,
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології та музеєзнавства**

**Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Інститут культурології
Національної академії мистецтв України**

**Ministry of Education and Science of Ukraine
Rivne State University of the Humanities
Institute of Culturology
of the National academy of Arts of Ukraine**



**УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА:
МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ
Науковий збірник**

**UKRAINIAN CULTURE:
THE PAST, MODERN WAYS OF DEVELOPMENT
Scientific journals**

**Напрямок: *Культурологія*
Branch: *Culturology***

**За загальною редакцією *В.Г. Виткалова*
Editor-in-Chief *V. Vytkalov***

**Засновано у 1995 році
Founded in 1995**

***Випуск 41*
*Issue 41***

**Рівне: РДГУ, 2021
Rivne: Rivne State University in the Humanities, 2022**

ББК 63.3(4Укр)-7

У45

УДК 94(477)

Співзасновники: Рівненський державний гуманітарний університет та Інститут культурології Національної академії мистецтв України; видавець: Рівненський державний гуманітарний університет

Збірник перереєстрований МОН України як фахове видання з культурології (Додаток 4 до наказу Міністерства освіти і науки України 02.07.2020 № 886) і входить до категорії «Б»

Друкується за рішенням учених рад РДГУ (протокол № 8 від 26 травня 2022 р.) та Інституту культурології НАМ України (протокол № 4 від 31 травня 2022 р.)

Видання зареєстровано ISSN International Centre (Paris, FRANCE): ISSN № 2518-1890 (Print)

Видання індексується: Index Copernicus (Польща), Google Scholar, Cosmos (США) та Research Gate, Research Bible (Німеччина); CEEOL; Cite factor; European Reference Index for the Humanities (ERIH), Збірник поданий на порталі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського в інформаційному ресурсі «Наукова періодика України».

Свідчення про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації видано Міністерством юстиції України, серія KB № 22258-12158 ПР від 20.05.2016 р.

Головний редактор:

Muszkieto Radoslaw – prof. UMK profesor uniwersytetu Katedra Kultury Fizycznej Nicolaus Copernicus University, Toruń, експерт Міністерства національної освіти (Республіка Польща).

Виткалов Сергій Володимирович – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, заступник головного редактора (Україна).

Редакційна колегія:

Чміль Ганна Павлівна – доктор філософських наук, професор, дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України, директор Інституту культурології Національної академії мистецтв України (голова редколегії).

Афоніна Олена Сталівна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна).

Виткалов Володимир Григорович – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, відповідальний секретар (Україна).

Гончарова Олена Миколаївна – доктор культурології, професор, професор кафедри музеєзнавства та експертизи історико-культурних цінностей, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

Герчанівська Поліна Евальдівна – доктор культурології, професор, професор кафедри культурології та міжкультурних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна).

Душний Андрій Іванович – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (Україна).

Копієвська Ольга Рафаїлівна – доктор культурології, професор, завідувач кафедри арт-менеджменту та івент-технологій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна).

Мартич Руслана Василівна – кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії, Київський університет імені Б. Грінченка (Україна).

Петрова Ірина Владиславівна – доктор культурології, професор, завідувач кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

Скорик Адріана Ярославівна – доктор мистецтвознавства, професор, проректор із наукової роботи, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (Україна).

Сташевська Інна Олегівна – доктор педагогічних наук, заслужений діяч мистецтв України, професор, Харківська державна академія культури (Україна).

Смирна Леся Вячеславівна – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник відділу міжнародних наукових і мистецьких зв'язків, Національна академія мистецтв України (Україна).

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри хорового диригування, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової (Україна).

Шабанова Юлія Олександрівна – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософії і педагогіки, Національний технічний університет «Дніпровська політехніка» (Україна).

Zukow Walery – Associative professor, Department of Spatial Management and Tourism, Nicolaus Copernicus University in Torun, Torun (Poland).

Андрущенко Тетяна Іванівна – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри етики та естетики, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова (Україна)

Жукова Наталія Анатоліївна – доктор культурології, професор кафедри графіки ВПІ КПІ ім. І. Сікорського (Україна).

Личковах Володимир Анатолійович – доктор філософських наук, професор, заслужений працівник освіти України, професор кафедри культурології і міжкультурних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (Україна)

Фрідріх Алла Володимирівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри практики англійської мови Рівненський державний гуманітарний університет, редагування англійського тексту анотацій (Україна)

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 41 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Г. П. Чміль, В. Г. Виткалов, П. Е. Герчанівська та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2022. 84 с.

ISSN 2518-1890

Редагування англійського тексту анотацій – канд. пед. наук, доц. кафедри практики англійської мови РДГУ **Фрідріх А.В.**

Рецензент: **Панченко В.І.** – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри етики, естетики і культурології Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка; **Демчук Р.В.** – доктор культурології, професор кафедри культурології Національного університету «Києво-Могилянська академія»

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів, присвячені розгляду історико-культурологічної проблематики переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні зрані теоретико-методологічних проблем української культури. Окремі розділи складають повідомлення, огляди та рецензії.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-культурною спадщиною.

ISSN 2518-1890

**Розділ I. ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ.
КУЛЬТУРА ТА ТРАДИЦІЇ**

**Part I. DYNAMICS OF CULTURE. CULTURAL MEMORY.
CULTURE AND TRADITIONS**

УДК 130.2

**ФЕНОМЕН ТРИРАЗОВОГО ПОТРОЄННЯ (ЗХЗХЗ) БОГИНЬ
В АРХАІЧНІЙ СИМВОЛІЦІ І НАРОДНИХ ОРНАМЕНТАХ**

Причепій Євген – доктор філософських наук, професор,
Інститут культурології Національної академії мистецтв України, м. Київ
<http://orcid.org/>
<https://doi.org/>
sharapann@ukr.net

В архаїчній символіці, народних орнаментах, міфах та чарівних казках часто трапляються три жіночі образи (три богині) або три символи, що їх заміщують. На зображеннях давніх богинь присутні три знаки. Це свідчить про тісний зв'язок числа три з богинями. Трійка богинь привернула увагу дослідників архаїчної символіки (А. Голан, М. Гімбутас). Автор, аналізуючи матеріал символіки, орнаментів та казок, дійшов висновку, що в них, крім трьох богинь, присутній феномен триразового потроєння богинь (трьох «поколінь» трійок богинь). Першою трійкою були богині підземелля, сфери життя і небес, що утворились унаслідок поділу Богині-Космосу на сімку сфер, з яких були виключені чотири чоловічі сфери. Поділ кожної з цих богинь на свої трійки зумовив появу другого «покоління» – трійки богинь небес, трійки сфери життя і трійки підземелля. Поділ останніх на свої трійки утворив третє «покоління». Збільшення кількості богинь зі зміною «покоління» призвело і до зміни структури Космосу (Богиня-Космос структурувалась відповідно до кількості божеств-сфер). Першому «поколінню» відповідав семичленний (семисферний) Космос, другому – 28-членний Космос, а третьому – 88-членний Космос. Дослідження феномену триразового потроєння богинь може пролити світло на розуміння теогонії в міфології давніх людей.

Ключові слова: три богині в символіці і орнаментах, триразове потроєння богинь.

Постановка проблеми. На археологічних артефактах та народних орнаментах часто трапляються три жіночі образи або три символи, що їх заміщують. Трійка жіночих осіб присутня в чарівній казці – три баби-яги, три бранки у підземеллі. У міфології часто фігурують три богині: – три Еринії, три Мойри в грецькій міфології, три Норни в германській та ін.

Феномен трьох богинь привернув увагу дослідників. Вони дають йому різні пояснення. Однак дослідники не звернули увагу на те, що в символіці і орнаментах кожна з богинь цієї трійки часто ділиться на свою трійку богинь, які, в свою чергу, також діляться на трійки. На наш погляд, дослідження триразового потроєння богинь може пролити світло на теогонію в первісній міфології. З'ясування місця і значимості трійки богинь у архаїчній символіці, міфології та орнаментах може стати важливим кроком у розумінні духовного світу первісних людей.

Аналіз останніх досліджень. Проблемі трьох богинь приділив значну увагу російсько-ізраїльський дослідник архаїчної символіки А. Голан у книзі «Міф і символ». Він відзначає, що «образ триєдиної богині виник ще в палеоліті... В кельтській язичницькій традиції існує образ триєдиної богині. Рудименти образу троякої богині збереглися в давньогрецькій міфології (три Мойри, три Грації, три Парки, три жіночі божества пір року, три богині, суперечку між якими мав розв'язати Парис). Афіна мала епітет Tritogeneia «тричі народжена», Гекату зображали троякою» [1; 144].

Автор намагається пояснити феномен потроєння богині тим, що люди неоліту могли ділити рік на три частини. «Вірогідно в ранню землеробську епоху рік ділився на три сезони» [1; 143]. На його думку, оскільки Богиня втілювала рік, то у зв'язку з поділом року на три сезони, потроювалась і богиня. Однак він відчуває слабкість цього пояснення, відзначаючи, що у різних народів рік міг ділитися на дві, три і чотири частини [1; 144]. До того ж, як він і сам відзначає, потроєння богині спостерігається уже в палеоліті, в якому рік не ділився відповідно до сезонних робіт. Зважаючи на місце і універсальність феномену потроєння богинь у міфології, пояснення його поділом року на три сезони (чинником, який не є універсальним) виглядає непереконливим. Троякість образу богині, на нашу думку, глибоко втілена в сутність первісного жіночого божества. Вона вимагає більш аргументованого пояснення.

Значну увагу потроєнню Богині приділила також відома литовсько-американська археолог М. Гімбутас. Цій проблемі дослідниця присвятила окремий розділ під назвою «Три лінії і сила трійки» в книзі

«Мова богинь». Феномен потроєння вона вбачає у трійці символів, що зустрічаються на фігурках Богині. Автор відзначає, що «три лінії ... мають символічне значення з часів верхнього палеоліту» [9; 89]. В книзі розглянуто ряд зображень трійки символів (не тільки ліній) на артефактах палеоліту та неоліту.. «Знак трьох ліній – підсумовує вона, – ймовірно символізує потроєння (чи умноження) життєвості динамічних якостей, які витікають з тіла Богині Пташки, подательки і утримувачки життя. Потрійне джерело пов'язане з троїчністю Богині... Ця традиція продовжилась крізь всю доісторію та історію аж до грецьких Мойр, трійки римських Матрон, німецьких Норн, трійки ірландських Брігіт, трьох сестер Моріган...» [9; 97].

М.Гімбутас, на наш погляд, цілком слушно пов'язує символ трьох ліній чи інших трьох знаків на жіночих фігурках з потроєнням Богині, однак в самому феномені потроєння вона вбачає лише умноження сили та енергії Богині. На наш погляд, трійка символів зумовлена тим, що Богиня втілювала семисферний Космос, три сфери якого – підземелля, сфера життя і небеса – втілювали її іпостасі – жіночі божества (чотири чоловічі сфери ігнорувалися). Три символи є позначенням цих трьох іпостасей, умовних Дочок Богині.

Метою статті є дослідження феномену триразового потроєння богинь в архаїчній символіці та народних орнаментах. Автор прагне прослідкувати зв'язок цього феномену з можливою концепцією теогонії (зміни «покоління») первісних божеств. Оскільки первісна Богиня була тотожна Космосу, то збільшення божеств усвідомлювалось давніми людьми як збільшення сфер Космосу. У відповідності з цим простежується також зв'язок між зміною поколінь і збільшенням сфер Космосу.

Виклад основного матеріалу. Дане дослідження засноване на гіпотезі праміфу, викладеній в роботі автора [4]. Для розуміння наступного матеріалу коротко охарактеризуємо суть цієї гіпотези. Виходячи з дослідження архаїчної символіки, орнаментів, чарівних казок та міфологій різних народів, автор дійшов висновку, що первинний світогляд давніх людей включав такі ідеї:

1. *Космос ділився на сім сфер:* 1 sph (тут sph позначає лат. sphere – сфера) – підземні води; 2 sph – підземелля; 3 sph – поверхня землі, гори; 4 sph - сфера життя; 5 sph – піднебесся; 6 sph – сім планет (небес); 7 sph – зоряне небо. Парні сфери були жіночими, основними, непарні – чоловічими, неосновними. Останні могли ігноруватись і Космос ставав тричленим.

2. *Космос ототожнювався з Тілом Великої Богині,* яке також ділилось на сім сфер: 1 sph – ноги Богині; 2 sph – сідниці (вульва); 3 sph – пояс; 4 sph – живіт (і груди); 5 sph – шия; 6 sph – голова (очі); 7 sph – череп (волосся). Сфери Космосу і Тіла Богині перебували в кореляції і на зображеннях Богині ноги могли символізувати підземні води (1 sph), сідниці – підземелля (2 sph) череп – зоряне небо (7 sph).

Три богині, що символізують жіночі сфери Космосу (вертикальна трійка). Перше «покоління» богинь. Семичлений Космос. У символіці та орнаментах, на наш погляд, присутнє щось подібне до теогонії божеств. Досить умовно в ній можна виділити три «покоління». Вихідною була Велика Богиня, яка тотожна Природі (Космосу). Вона складалася з семи сфер і пов'язаних із ними божеств. Відношення Богині і цих сфер можна інтерпретувати як породження нею сімки. (У грецькій міфології богиня землі Гея породила Урана бога неба, від них походить перше покоління богів-титанів. Ймовірно і в праміфі Богиня-Космос породила бога Неба – 7 sph, а від них походить перше покоління. При цьому бог 7 sph включався у першу сімку). Перше «покоління» божеств втілювало весь Космос від підземних вод до небес. При ігноруванні чоловічих сфер Космос позначався трьома богинями, що втілювали підземелля (2 sph), сферу життя (4 sph) і небеса (6 sph). Характерною ознакою богинь-дочок, що втілюють ці сфери Космосу є те, що вони розміщені переважно *по вертикалі*, відповідно до розміщення сфер Космосу. Звідси випливає, що три жіночі образи розміщені вертикально у первісній символіці чи орнаментах можна розглядати як богині 2, 4 і 6 sph, що втілюють відповідні сфери Космосу. Іншими словами, трійку вертикально розміщених жіночих образів чи символів, що їх заміщують, з високою вірогідністю можна трактувати як трійку богинь жіночих сфер Космосу.

Такі три жіночі образи можна бачити на цьому артефакті угро-фінської культури (рис. 1), на якому зображена Богиня, поділена на три «жіночі» сфери (вульва, живіт і голова), яким надано вигляд жіночих облич. Цілком очевидно, що ця трійка символізує три основні сфери Космосу. Це випливає з вертикального розташування символів і з їх групування в єдине ціле: вони утворюють Тіло Богині, яка тотожна Космосу. До речі, по боках Богині розміщено по три фігурки з обох боків, які очевидно символізують три чоловічі сфери, (ноги, пояс та шию Богині) і трьох богів цих сфер. Четвертий бог – бог неба – переданий дугою, яка з обох боків від ніг до голови обрамляє Богиню. Так передана сімка богів, що символізують Космос і Тіло Богині. Цей рисунок чітко демонструє, що три вертикально розміщені жіночі образи, або три символи, за якими приховуються жінки-богині, позначають три жіночі сфери Космосу і богинь цих сфер.



Рис. 1,



Рис. 2,



Рис. 3

Автором [4; 97-100] доведено, що ромб як правило символізує богиню. Він, отже, може позначати жіночі сфери Космосу і три жіночі частини Тіла Богині (сідниці, живіт та голову). Виходячи з цього, три вертикально розташовані ромби на орнаменті антропоморфного горщика з Малої Азії (рис. 2, 6-5 тис. до н. е.), слід трактувати як позначення трьох богинь, що символізують три жіночі сфери Космосу і Тіла Богині.

Поділ Космосу на три основні (жіночі) сфери простежується уже в палеоліті. Так на цьому рисунку (рис. 3), на наш погляд, зображені три основні сфери Космосу – небо, яке символізує потрошений кут вгорі, сферу життя – потроєний стовбур і землю – три горизонтальні лінії внизу. Ці три сфери є водночас і Дочками Богині-Космосу (Феномен потроєння ліній, що позначають небо, сферу життя і землю, буде розглянуто далі). До речі, М. Гімбутас, з книги якої автор запозичив цей рисунок, убачає в цьому образі Богиню. Це фактично збігається з поглядом автора, який вважає, що в первісному світогляді Богиня і Космос були тотожні.

Три вертикально розміщені ромби можна бачити на орнаменті цього подільського рушника (рис.4). В ньому в нижній частині орнаменту по центрі розміщений ромб. Вище ромбу зображені умовні руки, над якими у ромбіку міститься голова у вигляді хрестика (Так передана богиня сфери життя). Вище по вертикальній лінії зображений ще один ромб. Отже, тут по вертикалі розміщено три ромби, що символізують три сфери Космосу (підземелля, сферу життя і небеса). Від найвищого ромбу, що символізує небеса і голову Великої Богині, відходять стрічки – волосся, яке іноді мало вигляд зміїв.



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6

Структури з трьох вертикально розташованих ромбів можна бачити на цих деревах із подільського рушника (рис. 5), які на нашу думку передають три основні сфери Космосу і три дочки Богині. Прикладів подібних варіантів розміщення по вертикалі трьох жіночих символів в орнаментах є чимало. Всі вони, на наш погляд, передають трійку богинь (жіночих сфер Космосу), або ж скорочену сімку.

В орнаментах на горщиках трипільців (епоха енеоліту) жіночі сфери Космосу (2, 4, 6 sph) передаються не образами, а горизонтальними смугами, розміщеними одна над одною (по вертикалі). Так, на цьому горщику з Майданецького (рис. 6) чергуються вузькі і широкі смуги. Перша нижня вузька смуга очевидно не ввійшла в рисунок. Широка темна 2 sph символізує підземелля. (Символи, що тут зображені, передають цикл Місяця, але їх аналіз виходить за рамки статті). Наступна вузька 3 sph – поверхня землі, широка (4 sph) – сфера життя з умовним деревом життя, вузька (5 sph) – піднебесся, широка з драбинками (6 sph – драбинки символи переходу з однієї небесної сфери на іншу, так це уявляли сибірські шамани під час камлання), найвища сфера (7 sph – Ч) символізує зоряне небо.



Рис. 7

Таке ж позначення сфер іноді спостерігається і в орнаментах народних рушників. Так на цьому рушнику з Тверської губернії (рис. 7) поділ Богині-Космосу на сім сфер передається сімома горизонтальними смугами (сферами), що розміщені по *вертикалі*. Три з цих смуг – широка середня (4 sph) і дві вузкі (2 sph і 6 sph) – позначають жіночі сфери, а чотири вузькі стрічки навколо них – чоловічі.

Три архаїчні богині добре відомі з чарівних казок, де вони фігурують в образах трьох бабів-яг, до яких по черзі звертається герой. Яга, що скликає гадів і жаб, утілює підземний світ (2 sph), та, що призиває звірів (Матір звірів), утілює сферу життя (4 sph) і та, що скликає птахів, – небеса (6 sph). Ці три баби яги – типові втілення Дочок Богині (До речі, в деяких казках згадується і їх Матір, за якою очевидно приховується Велика Богиня. Слід зазначити, що з часом образ Великої Богині відходить на задній план і Богинями-Матерями богів стають богині 2, 4, 6 sph).

За трійками богинь, що втілюють жіночі сфери Космосу, вгадуються старі богині, які ймовірно водночас були і стихіями –2 sph- земля (звідси «матір земля»), 4 sph – «матір звірів» у палеоліті і покровителька землеробства у неоліті, 6 sph – небеса (звідси «цариця небесна»).

Три богині, що розміщені по горизонталі. Друге «покоління» богинь. 28-членний Космос. Друге «покоління» богинь утворилося внаслідок того, що кожна з трьох Дочок Богині, будучи іпостасю (подобою) Матері, поділилась на свою трійку богинь. На відміну від першої трійки богинь, яка розміщувалась по *вертикалі*, ці три трійки в символіці та орнаментах як правило розміщені по *горизонталі*.

Унаслідок того, що кожна з трьох вертикальних жіночих сфер поділилась на трійку (сімку) божеств, семисферний Космос трансформується у 28-сферний, тобто такий, в якому міститься 28 божеств і їх сфери. Остання структура посідала важливе місце в первісному світогляді, оскільки 28 днів триває сидеричний цикл Місяця і фізіологічний цикл жінки, яка мала статус головного божества в первісному пантеоні. Тому множині 28, що позначала часову величину, надали просторового значення – сам Космос розглядався як 28-членна структура.

Семисферна структура Космосу перетворюється у 28-сферну за такою логікою. Чоловічі сфери Космосу (їх чотири) приймалися за одиниці, а трьом жіночим надавали значення сімки (богиня є сімкою!) Сума цих чисел $(1+7+1+7+1+7+1)$ дорівнювала 25, а не 28. Однак тут необхідно додати таке: у давніх людей сімка і вісімка ототожнювались. Богиня могла фігурувати як сімка і як вісімка. Тотожність сімки і вісімки, на нашу думку, була зумовлено такими міркуваннями давніх людей: за їх уявленнями, Богиня складалася з семи сфер (божеств). Звідси випливало, що сім сфер (божеств) разом узяті утворювали восьме божество – саму Богиню. Отже, там, де є сімка божеств, присутнє і восьме божество, тому $(7=8)$. Тотожність сімки і вісімки зафіксована в етимології слова «вісім» у слов'янських мовах. Воно означає «вісім», тобто, присутність вісімки «в сімці». Якщо в семисферній структурі Космосу чотири чоловічі сфери замінити одиницями, а три жіночі – вісімками, то вона набуде вигляду: $1+8+1+8+1+8+1=28$.

Із 28-членної структури, в якій жіночі сфери (2, 4, 6 sph) фігурували як сімки/вісімки (їх втілювали богині – іпостасі Матері) випливало, що єдиний семичленний Космос розпадався на три світи – небесний, земний і підземний, кожний з яких мов би повторював вихідний Космос (Богиню-Матір). На небі і в підземеллі існують світи, подібні до земного світу. За описом підземного світу під час подорожі по ньому Гільгамешом із месопотамської міфології чи Енеєм із міфології латинян той світ мало відрізняється від світу земного. Це ж стосується і подорожі небесами, які здійснювали сибірські шамани в камланнях. Подібність цих світів пояснювалась тим, що три Дочки були подобами Матері. Звідси походить трійка богинь, що втілювали небеса, трійка богинь сфери життя і трійка богинь підземелля (До речі, в «Божественній комедії» Данте фігурує якраз 28-членний Космос. Дев'ять кругів пекла – це 1 sph + вісімка підземелля (2 sph),

чистилице – це 3,4 і 5 sph (1+8+1) і рай це 6 sph (8 – сім небес і їх богиня) і 7 sph (8+1). Поет епохи Відродження творив під великим впливом астрології, що зберігала давні уявлення про Космос).

Поділ богинь неба, сфери життя і підземелля на свої сімки/трійки богинь трапляється уже в символіці палеоліту. Прикладом такого поділу є розглянутий раніше (рис. 3), на якому лінії, що позначають небеса (верхній кут), сферу життя (вертикальні лінії) і підземелля (горизонтальні лінії) потроєні. Ці потроєння ліній підкреслюють те, що Дочки Богині, які втілюють відповідні сфери Космосу, в свою чергу поділились на сімки/трійки, тобто «породили» наступну трійку (сімку) божеств.

Моделювання 28-членного Космосу можна бачити і на уже розглянутому раніше антропоморфному горщику з Малої Азії (рис. 2). Тут навколо кожного з трьох вертикально розміщених ромбів, що символізують три основні сфери Космосу, «наростили» нові горизонтальні ромби. Концентричні ромби, що утворились внаслідок цього, символізують друге «покоління» богів.

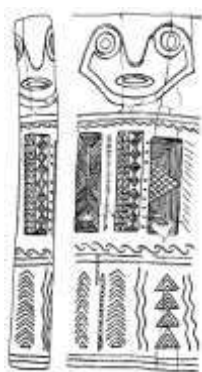


Рис. 8



Рис. 9

Досить виразно горизонтальне потроєння богинь передано на образі Богині, що вигравіюваний на сопілці з Сицилії (рис. 8, неоліт). На ньому простежується поділ сфер Космосу і Тіла Богині на вертикальну сімку – голова і дві широкі смуги нижче – три жіночі сфери і чотири вузькі смуги, що їх розмежовують – чоловічі. Крім цього, в кожній жіночій сфері простежується поділ на горизонтальні трійки/сімки (В голові ця трійка представлена трьома кругами – очима і ротом, які подібно ромбу є символами богинь).

Поділ жіночих сфер Космосу (2, 4, 6 sph) на свої трійки/сімки простежується і на орнаментах народних рушників. Його, зокрема, можна прослідкувати на дереві-вазоні цього рушника з Поділля (рис. 9). Дерево символізує Космос. На ньому можна виділити жіночі сфери: 2 sph представлена двома нижніми квітками і вазою між ними, 4 sph – двома середніми квітками і двома пелюстками між ними (деревом життя) і 6 sph – найвища квітка, що повернута голівкою вгору і дві бокові фігури, утворені з ромбів, що зображені обабіч. На наш погляд, усі три фігури на кожному з трьох рівнів позначають богинь другого «покоління». Про те, що квіти символізують богинь свідчить те, що на деяких деревах у бутонах квіток зображені жіночі фігурки. Жіночим символом є і ваза. Про це свідчить поділ її на сфери (рядками зубців позначені сфери богів-чоловіків). Ваза загалом формою моделювала жінку. Отже, в 2 sph (підземеллі) всі три символи передають жінок-богинь. На 4 sph (сфера життя) дві квітки і пелюстки, що символізують дерево життя, також передають трійку богинь. (Зауважимо, що зображене тут дерево життя символізує сферу життя на відміну від дерева-вазону, яке символізує світове дерево – Космос загалом). На 6 sph (небесах) обабіч квітки зображені фігури, утворені з трьох ромбів (нижній дещо деформований) – це жіночі символи, що моделюють богиню (сідниця, живіт і голова). Таким чином, дерево-вазон загалом постає як трійка вертикальних жіночих сфер (підземелля, сфера життя і небеса), кожна з яких поділилась на свою трійку богинь другого «покоління», що розміщені горизонтально.

Поділ жіночих сфер на сімки/трійки можна бачити і на рушнику з Тверської губернії (рис. 7). Тут у 2 і 6 sph міститься сім/вісім символів, а в середній 4 sph зображено трьох богинь. Насправді тут зображена сімка божеств (грива і хвіст коней фігурують як символи богів-чоловіків), але якщо ігнорувати цю четвірку, то сімка стає трійкою богинь.

Умовне друге «покоління» богинь простежується і в чарівній казці. Тут, як уже було сказано, вертикальний Космос утілювали три баби яги. Крім цієї жіночої трійки, в казці часто присутня трійка сестер бранок, яких, в одному випадку, дідок із довгою бородою (очевидно бог 3 sph – бог поверхні землі та гір – змій Горинич) тримає у підземеллі (2 sph), в іншому, змій-вихор (бог 5 sph) утримує на високій горі (на небесах – 6 sph). Важче ідентифікувати в казці трійку жінок, яка належала до 4 sph. У кожному разі дві жіночі трійки – підземелля і небес чітко ідентифікуються і вони збігаються з трійками богинь другого «покоління» символіки та орнаментів.

Про сімку небесних і підземних сфер (божеств) свідчать і міфи давніх народів. Так, бог неба у деяких сибірських народів має сім синів. У них же йде мова і про сім сфер підземелля [8]. І хоча в міфах

йдеться про сімку богів чоловічого роду, мало сумніву в тому, що в давні часи ця сімка включала трійку богинь. Цікавий матеріал із погляду нашої концепції містить шумеро-аккадська міфологія. В ній присутня богиня Тіамат, що уособлювала первісний хаос (море). Її зображали у вигляді *семиголової* гідри [2; 505]. Це типова богиня-стихія, яку перемиг бог сонця Мардук. Він розчленував чудовисько надвоє і з верхньої частини зробив небо, а з нижньої – землю. Те, що Тіамат була семиголовою і те, що з її тіла створений світ дає підставу вбачати в ній прообраз первісної Богині, що втілювала сім сфер Космосу. Про поділ цієї Богині на трійку Дочок у міфах не йдеться. Однак там присутні сім богів Анануків (богів неба – 6 sph) і сім воріт підземелля (2 sph), які свідчать про збіжність символіки і міфології [3; 152-177].

Трійка символів в одній богині. Третє «покоління» богинь. 88-членний Космос. Аналізуючи символи богинь другого «покоління» на орнаменті дерева-вазону (рис. 9), якими є квіти різної форми, вази, три ромби та ін., можна помітити, що останні утворені з трьох жіночих символів. Квітка містить «підкову» чи «ліру» – символ, яким часто позначають сідниці Богині, ромбик, який у даному випадку символізує живіт, і хрестик – голову. Ваза ділиться на сфери, трійка ромбів на окремі ромби. В усіх зазначених випадках богиня другого «покоління» складається з трьох жіночих символів (символів богинь). Отже, тут три жіночі символи утворюють одну Богиню. На цій підставі можна висувати гадку, що дані символи позначають третє «покоління» божеств. Особливість трійки богинь даного «покоління», яка вичитується з символіки, полягає в тому, що тут трійка богинь утворює одне ціле. Це три в одному або ж одиниця, поділена на трійку. Цілком можливо, що саме таке поєднання трійки в одному приховане за трійками грецьких Мойр, римських Матрон, німецьких Норн, ірландських Брігіт, трьох сестер Моріган, які фігурують як щось одне.



Рис. 10



Рис. 11



Рис. 12

Присутність третього «покоління» чітко прослідковується на деяких орнаментах народних рушників. Так, у горизонтальній стрічці цього подільського рушника з с. Студена Вінницької обл. (рис. 10) зображена трійка образів. У них, на наш погляд, своєрідно поєднано дерево і богиню. Останню символізує ромб у центрі. Вважаємо, що ці три образи передають трьох богинь першого «покоління» (Хоча ці символи богинь розміщені не вертикально, але їх поділ на два «покоління» свідчить про те, що вони є першим «поколінням»). Другою трійкою є три умовні гілки, що завершуються трикутниками (умовними голівками). Трикутники і голівки в орнаментах вишивки фігурують як символи богині. І третім «поколінням» є тричленна структура, на яку поділилась кожна з голівок. Ця структура складається з ромбика по середині і двох трикутників по боках. (Вона краще представлена на рушнику з цього ж села – рис. 11). Ромбик і трикутники – також символи богинь. Отже, орнамент відтворює три умовні «покоління» богинь, які утворились із поділу наступної богині на свою трійку.

Аналогічну структуру триразового поділу богинь на трійки можна бачити на орнаменті цього рушника з Тверської губернії (рис. 12). Тут також три фігури поділені на трійки, а голівки останніх утворені з трьох хрестиків або інших трьох символів, що очевидно позначають богинь. Впадає в очі структурна подібність цих трьох орнаментів при всій відмінності їх зовнішнього вигляду. Це свідчить про те, що триразовий поділ богинь на трійки (на три «покоління»?) відіграв важливу роль у світогляді первісних людей.

В архаїчній символіці поділ другого «покоління» на трійки також зустрічається, хоч і рідко. Так, на рис. 8 деякі з прямокутників, що символізують друге «покоління», поділені на менші частини (в одному випадку їх три).

Поява богів третього «покоління» вносить зміни і в структурування сфер Космосу (кількості божеств). Якщо за трьома трійками богинь приховується 28-членна структура, то потроєння цих богинь дає множину $88 = (1+28+1+28+1+28+1)$. 88-членний Космос (вірніше множина 88) присутня на артефактах палеоліту і до наших часів збереглась у фольклорі (детальніше про це: [4; 111-124]). Зокрема вона фігурує у двох бурятських казках. Множина 88 є одним з аргументів для допущення існування третього «покоління» божеств уже в міфології палеоліту.

Сенс феномена триразового потроєння богинь. Ми розглянули археологічні артефакти і народні орнаменти, на яких простежується триразове потроєння богинь. Закономірно виникає питання, що ж приховується за цим феноменом? На жаль, готової відповіді в автора не має. В статті йшла мова про «покоління» богинь, але саме слово «покоління» ми взяли в лапки, оскільки твердого переконання в тому, що йдеться саме про покоління у автора також немає. Можна висловити лише деякі міркування з цього приводу. Щодо першої (вертикальної) трійки богинь, то тут більш-менш можна впевнено твердити (наскільки взагалі можуть бути впевнені наші судження про семантику архаїчної символіки), що вони символізують богинь 2, 4, 6 sph Космосу (підземелля, сфери життя і небес) – богинь першого «покоління». З богинь другого «покоління» (трійки богинь небес, трійки сфери життя і підземелля) реально існує тільки сімка/трійка небес. Сімка планет, три з яких уявлялись богинями, могла бути реальною підставою для висновку давніх людей про сімку божеств і трійку богинь другого «покоління». На якій підставі зроблено висновок про сімку/трійку божеств підземелля і сфери життя, можна тільки гадати. Тут вони могли йти за аналогією: якщо богиня небес (6 sph) ділиться на свою сімку/трійку, то й її сестри (богині 2 і 4 sph) також мають ділитись подібним чином. На підсилення цієї ідеї могло слугувати і те, що давні люди ототожнювали Космос і Тіло Богині. А в Тілі Богині на сферу життя припадали двійка грудей і пупець, які в свідомості давніх людей фігурували як богині. Очевидно ця трійка і була з Тіла Богині спроектована у сферу життя Космосу. Так утворились три богині сфери життя. Це ж саме стосується підземелля. Тут трійками богинь були вульва і двійка сідниць Тіла Богині. Спроектовані у підземелля вони набули вигляду трійки богинь підземелля.

Важче визначити, що приховується за богинями третього «покоління». Те, що воно в символіці присутнє, не викликає сумніву. Про це свідчать орнаменти і 88-членний Космос. Однак не можемо визначити, які реальні чинники підштовхнули давніх людей допустити третій поділ богинь на трійки. І хоча в міфах присутні три покоління божеств (так, у грецькій міфології фігурують *титани*, потомки Геї (Землі) та Урана (Неба), *кроніди* потомки титанів Кроноса і Реї і третє покоління, потомки Зевса – *зевсиди*), однак при зміні поколінь тут не відбувалось потроєння богинь.

Узагалі ситуація з третім «поколінням» дещо дивна. Воно трапляється швидше на орнаментах, чим в архаїчній символіці. Однак в останній присутня множина 88, що безпосередньо пов'язана з цим «поколінням» та й образи трьох Мойр і Норн з міфології чудово узгоджуються з ними. Саме це дає нам підставу допустити існування третього «покоління». Виходячи звідси автор трактує феномен триразового поділу богинь як нарощування «поколінь». В якості гіпотези таке трактування може слугувати для дальших досліджень міфології первісних людей.

Висновки. На думку автора, в первісній міфології Велика Богиня була тотожна Космосу, сімці сфер якого відповідала сімка божеств. Трійка богинь, що фігурують у символіці і орнаментах утворилась внаслідок виключення з сімки чотирьох богів-чоловіків. За трійкою богинь чи їх символів, що розташовані вертикально, приховані богині (перше «покоління»), що символізують жіночі сфери Космосу (підземелля, сферу життя і небеса). Трійки горизонтально розміщених богинь як правило символізують богинь другого «покоління», на яке поділились попередня трійка богинь. Третє «покоління», що утворилось внаслідок чергового поділу характеризується тісною єдністю трійки. Ці поділи названо феноменом триразового потроєння богинь. Автор висловив гіпотезу, згідно з якою за цим потроєнням можуть приховуватися три покоління богинь – богині-стихії, богині-планети і ймовірно богині типу трьох Мойр, Норн та ін. Попри те, що феномен триразового потроєння богинь не до кінця прояснений, він може слугувати для дальшого дослідження первісної міфології, з якої походять архаїчна символіка, народні орнаменти, міфологія і чарівна казка.

Ілюстрації подані за джерелами:

1. Голан А. *Миф и символ*. (2-е изд.). Москва: Русслит, 1994 (рис. 2).
2. Калмыкова Л. Э. Народная вышивка Тверской земли. Ленинград: «Художник РСФСР», 1981 с ил. (рис. 7, 12).
3. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. Москва, 1998. Т. 2 (рис. 1).
4. Мицик В. Ф. Священна країна хліборобів. Київ: Такі справи, 2006 з іл. (рис. 6).
5. Причепій Є., Причепій Т. Вишивка Східного Поділля. Київ: Родовід, 2007 з іл. (рис. 4, 5, 9, 10, 11).
6. Gimbutas M. (February). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson, 2001 (fig. 3, 8)

Illustrations are taken from books:

1. Holan A. *Myf y symbol*. (2-е yzd.). Moskva: Russlyt, 1994 (rys. 2).
2. Kalmukova L. E. *Narodnaia vushyvka Tverskoi zemli*. Lenynhrad: «Khudozhnyk RSFSR», 1981 s yl. (rys. 7, 12).
3. *Myfu narodov myra*. Entsyklopedyia v 2-kh t. Moskva, 1998. T. 2 (rys. 1).
4. Mytsyk V. F. *Sviashchenna kraina khliborobiv*. Kyiv: Taki spravy, 2006 z il. (rys. 6).
5. Prychepii Ye., Prychepii T. *Vyshyvka Skhidnoho Podillia*. Kyiv: Rodovid, 2007 z il. (rys. 4, 5, 9, 10, 11).
6. Gimbutas M. (February). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson, 2001 (in English) (fig. 3, 8)

Список використаної літератури

1. Голан А. Миф и символ, 2-е изд. Москва : Русслит, 1994.
2. Мифы народов мира. *Энциклопедия в двух томах*: Москва : Сов. энцикл., 1987. Т. 1.
3. На ріках вавілонських. Київ : Дніпро, 1991.
4. Причепій Є. М. Богиня-Космос і сімка божеств у первісних міфологічних уявленнях. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2018.
5. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Санкт-Петербург, 1996.
6. Семенов В. Первобытное искусство. Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2008.
7. Фролов Б. О чем рассказала сибирская мадонна. Москва : Знание, 1981.
8. Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза. Киев, 2000.
9. Gimbutas M. *The Language of Goddess*. (1st edition). New York : Thames & Hudson, 2001.

References

1. Holan A. Myf y symbol, 2-e yzd. Moskva : Russlyt, 1994.
2. Myfu narodov myra. Entsyklopedyia v dvukh tomakh: Moskva : Sov. entsykl., 1987. T. 1.
3. Na rikakh vavilonskykh. Kyiv : Dnipro, 1991.
4. Prychepii Ye. M. Bohynia-Kosmos i simka bozhestv u pervisnykh mifolohichnykh uiavlenniakh. Kyiv : In-t kulturolohii NAM Ukrainy, 2018.
5. Propp V. Ystorycheskye korny volshebnoi skazky. Sankt-Peterburh, 1996.
6. Cemenov V. Pervobutnoe yskusstvo. Sankt-Peterburh : Azbuka-klassyka, 2008.
7. Frolov B. O chem rasskazala sybyrskaia madonna. Moskva : Znanye, 1981.
8. Elyade M. Shamanyzm: arkhaycheskye tekhniky ekstaza. Kyev, 2000.
9. Gimbutas M. *The Language of Goddess*. (1st edition). New York : Thames & Hudson, 2001.

**THE PHENOMENON OF A TRIPLE TRIPLING (3X3X3) OF GODDESSES IN ARCHAIC
SYMBOLISM AND FOLK ORNAMENTS**

Prychepii Yevhen – Doctor of Philosophical Sciences, Professor,
Institute of Cultural Research, Nacional Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

In archaic symbolism, folk ornaments, myths and fairy tales, there are often present three female images (three goddesses) or three symbols that replace them. It points to the close connection of the number three with the goddesses. The triplet of goddesses attracted the attention of researchers of archaic symbolism (A. Golan, M. Gimbutas). Analyzing the symbolics, ornaments and fairy tales, the author came to the conclusion that in addition to the three goddesses, there is a phenomenon of a triple tripling of goddesses (three «generations» of three goddesses) in them. In our opinion the first triplet (the first «generation») were the goddesses of the dungeon, the spheres of life and heaven, that were formed as a result of the division of the Cosmos Goddess into seven spheres, of which four male spheres were excluded. The division of each of these goddesses into their own triplets led to the emergence of the second «generation» – the goddesses triplet of heaven, the life spheres triplet and the dungeon triplet. The division of the last ones into their own triplets led to a third «generation». The increase in the number of goddesses with the change of «generations» also led to a change in the structure of the Cosmos. (The Cosmos Goddess was structured according to the number of deities-spheres). The first «generation» (three goddesses) corresponded to the seven-membered Cosmos (Cosmos of seven spheres). The second «generation», which included the triplets of heavens, life sphere and dungeon goddesses, corresponded to the 28-membered Cosmos, and the third one was the 88-membered Cosmos. The research of the phenomenon of the triple tripling of goddesses can shed light on the understanding of theogony in the mythology of ancient people.

Key words: triplet goddesses in symbols and ornaments, triple tripling of goddesses.

UDK 130.2

**THE PHENOMENON OF A TRIPLE TRIPLING (3X3X3) OF GODDESSES IN ARCHAIC
SYMBOLISM AND FOLK ORNAMENTS**

Prychepii Yevhen – Doctor of Philosophical Sciences, Professor,
Institute of Cultural Research, Nacional Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

The aim of this paper is to explain a triple tripling of goddesses (three «generations» of three goddesses) in archaic symbolism and folk ornaments.

Research methodology. The study uses the method of structural analysis. The author compares the structures of symbols denoting goddesses that are found on archaeological artifacts and folk ornaments.

Reasalt. The author proceeds from the assumption that the Goddess of primitive mythology and the Cosmos were identical and divided into seven spheres. Three of these spheres (the dungeon, the sphere of life, and the seven heavens) embodied her daughters, and four (groundwater, the surface of the earth, the heavens, and the starry sky) were male gods. Ignoring the male spheres, the Cosmos acquired a three-sphere appearance. Daughters, like the Goddess, were divided into their triplets (the second «generation»). Hence there are the three «female» symbols in the spheres of the dungeon, life and heaven. In the symbolics, the division of these last three into the next three (the third «generation») can be traced. The last goddesses' triplets are distinguished by a special cohesion. Apparently from here three mythological Moiras, Parks and others

occur. The author suggests that behind this three-time division of goddesses three «generations» of primitive deities can hide, i.e. primitive theogony, signs of which can be traced in a fairy tale and mythology.

Novelty. The author gives his original interpretation of the goddesses triplet in symbolism and ornaments, and also explores the phenomenon of the triple tripling of goddesses, in which he sees primitive theogony.

The practical significance. The study reveals the possible myth-making logic. It can be used in the study of the common roots of human culture.

Key words: goddesses' triplet in symbolism and ornaments, triple tripling of goddesses.

Надійшла до редакції 6.05.2022 р.

УДК 008:141]:168

РІЗНОВИДИ МАГІЧНОГО ТРАНСГУМАНІЗМУ : ВІД ШАМАНІЗМУ ДО ТЕХНОМАГІЇ

Гоц Людмила Сергіївна – кандидат культурології, доцент,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0001-5832-2406>
<https://doi.org/milahobotya93@gmail.com>

Попри часті заяви трансгуманістів про абсолютну раціональність, науковість своїх ідей та ідеології, дослідники справедливо відзначають міфологічні, релігійні, магічні коріння й складові сучасних трансгуманістичних учень. Магічний світогляд та трансгуманізм мають спільні архетипові витоки й мету. Статтю присвячено класифікації різновидів магічного трансгуманізму у синхронно-діахронному вимірі культури. Розроблено цілісну типологію та періодизацію магічного трансгуманізму та відповідні дефініції. Типологію трансгуманізму на основі найбільш відомих магічних напрямів надано в історико-логічній послідовності виникнення цих типів: шаманський трансгуманізм (Т), езотеричний Т, теургічний Т, алхімічний Т, кабалістичний Т, окультний Т, техномагічний Т. Усі, крім останньої форми можна визначити як сакральний, ідеалістичний трансгуманізм. Техномагічний Т є доволі новим феноменом, що виникає у ХХ ст. і існує на перетині сакрального і секулярного, матеріалістичного трансгуманізму. Зазначені різновиди утворюють гібридні форми і співіснують у часі паралельно.

Ключові слова: культура, трансгуманізм, магія, техномагія, класифікація, методологія, визначення, міфотехносцієнтизм, дефініція.

Постановка проблеми, її актуальність. Колись магія стала матір'ю науки, проте це не означає що сучасні наукові і навіть сцієнтистські ідеї більше не пов'язані з магічним мисленням. Трансгуманісти нерідко використовують термінологію магіко-релігійного змісту типу New Age, що вказує на наявність «подвійного коду» трансгуманізму – одночасно наукового і міфологічного. Ю. Хвастунова справедливо зазначає, що основні ідеї сучасного трансгуманізму, пов'язані як із магіко-релігійною доктриною New Age, «яка в сучасному суспільстві набула рис масового окультизму (популяризація ідей окультизму за допомогою синтезу високих технологій і старих окультних уявлень) через теорію надлюдини / транслюдини» [7; 207]. Зазначена діалектика магічного та наукового вказує на необхідність ретельного вивчення витоків та різних форм трансгуманізму, специфіки міфотехносцієнтистського мислення, а також пов'язаних із цим культурних перспектив та ризиків.

Останні дослідження та публікації. Ідеї семантичної близькості науки і магії зустрічаються у роботах зарубіжних учених [4], В. Стекланнікова [5], Е. Девіса [3]. Тема взаємозв'язку трансгуманізму та магії періодично підіймається в Інтернет-мережі та публіцистиці – Дж. Аджит [9], проте вона мало розроблена у сучасній науці. У контексті шаманізму її торкається М. Теннісон [15; 65, 71], у контексті магії, алхімії – Л. Гоц [1, 2], К. Курмо [13; 15]; магіко-релігійного дискурсу – Ю. Хвастунова [7]. *Методологія* дослідження в рамках культурології базується на концептах Нової магічної епохи [4], магії як підсвідомого технології [3], «неоміфології», «вторинної міфології» [8]. Застосовано структурний та історико-культурний підхід, а також якісні методи: концептуальний, термінологічний, порівняльний аналіз, типологізація. *Мета* статті – класифікувати магічний трансгуманізм на основі найбільш знаних магічних течій, розглянувши його в широкому культурному контексті.

Виклад матеріалу дослідження. Трансгуманістичні інтенції проявляються у різних конкретно історичних формах світогляду. Визначимо *магічний трансгуманізм* (magical transhumanism) як прагнення людини до радикального подолання встановлених природою обмежень її можливостей за допомогою магічних практик. Запропонуємо можливу класифікацію магічного трансгуманізму на основі найвідоміших магічних напрямів, не претендуючи на вичерпний їх перелік (див. таблицю 1). Необхідно відзначити, що концептуалізація магіко-релігійних практик часто утруднена, а визначення дискусійні. Не вдаючись до

термінологічної полеміки, представимо авторські дефініції, засновані на широкій науковій традиції вивчення магічних практик [16].

Однією з найдавніших форм магічних практик є шаманізм. *Шаманізм* – це загальна назва магічних трансвових практик, зумовлених упевненістю у можливості посередництва між людьми та духами; існує від архайки до сьогодні [1; 122]. Прояви трансгуманізму в рамках шаманізму логічно називати «*шаманський трансгуманізм*» (англ. shamanic transhumanism) [термінологія автора]. Тема взаємозв'язку трансгуманізму та шаманізму періодично обговорюється в Інтернет-мережах та публіцистиці [11], проте вона практично не розроблена в сучасній науці. Її торкається М. Теннісон у дисертації «Інтегральний трансгуманізм: цілісний стрибок вперед» [15; 65, 71], позначаючи шаманізм як трансгресивну, трансперсональну технологію (таку, що передбачає вихід за рамки фізичного тіла і своєї особистості) кардинального розширення можливостей людини за допомогою посилення вже відомих та розкриття прихованих здібностей [15; 65].

Езотеризм є магіко-релігійним феноменом, який історично акцентував недоступність таємних знань про трансцендентне для непосвячених; віра в езотеризмі може відігравати відчутне значення, а конкретний практичний результат – мінімальне. При цьому певні «еталонні», правильні стани свідомості в езотеризмі є первинними стосовно «психодуховних практик», які грають вторинну роль. На думку багатьох авторитетних учених езотеризм існує від давнини до сьогодні [16; 336–341]. Прояви трансгуманізму в рамках езотеризму логічно називати «*езотеричний трансгуманізм*» (esoteric transhumanism) [термінологія автора]. У науковому виданні цей термін вперше застосовано та обґрунтовано у статті автора [2]. У 2021 р. він згадується у вільному онлайн-словнику: «Езотеричний трансгуманізм, в скороченні Esh+...» [12]. «Esh+» утворено від слів «esoteric» та міжнародного символу трансгуманізму «h+» (humanity+).

Теургія – магічна практика закликуну нелюдських суб'єктів (богів, ангелів etc.) із метою отримання від них допомоги, знань чи матеріальних благ. Теургія здійснюється за допомогою комплексу ритуальних дій та різних молитовних формул. Суть трансгуманістичних практик у теургії полягає у прагненні безпосереднього, візіонерського спілкування з нематеріальними істотами, а часом і трансцендентне злиття, ототожнення з ними; практика відома з часів Стародавнього світу до сьогодні. Прояви трансгуманізму у межах теургії логічно називати «*теургічний трансгуманізм*» (theurgical transhumanism) [термінологія автора].

Алхімія – а) це загальна назва магічних практик і систем трансформації людини, заснованих на метафорі хімічних перетворень елементів, а також б) спроби отримання дорогоцінних речовин, що мають дивовижні фізичні та метафізичні властивості; існує з часів Стародавнього світу до сьогодні. Прояви трансгуманізму в рамках алхімії логічно називати «*алхімічний трансгуманізм*» (alchemical transhumanism) [визначення і термінологія автора].

Про взаємозв'язок трансгуманізму та алхімії пише відомий теоретик та практик трансгуманізму, засновник однойменного руху Макс Мор: «ми можемо легко вважати європейських алхіміків тринадцятого-вісімнадцятого століть прото-трансгуманістами. Їх пошук Філософського Камея або Еліксиру Життя виглядає як пошук чарівної форми технології, здатної перетворювати елементи, викикувати всі хвороби та дарувати безсмертя» [14; 9]. Н. Бостром пише про алхімію як одну з численних і різноманітних традицій, у якій надія на надприродне *постлюдське* існування має першорядне значення [10; 52]. Як трансгресивна трансгуманістична практика алхімія розглянута на прикладі роману Г. Майрінка «Голем» [2]. К. Курмо наголошує: «Трансгуманізм можна розглядати як продовження алхімічного проекту в двадцять першому столітті. Сучасна наука додала нові інструменти для реалізації мети алхімічного вдосконалення» [12; 15]. Також дана тема періодично обговорюється в Інтернет-мережах та публіцистиці.

Каббала – магіко-релігійна течія в іудаїзмі, що спирається на таємне знання, яке міститься в божественному одкровенні Тори; існує з XII ст. й до нині. Прояви трансгуманізму в рамках каббали логічно називати «*каббалістичний трансгуманізм*» (cabalistic transhumanism) [визначення і термінологія автора]. Суть трансгуманістичних практик у каббалі полягає у досягненні якостей Бога-Творця з використанням молитовних та магічних технік. Зокрема, широку популярність здобула практика створення Голема – штучної людини, нібито оживленої за допомогою магії [2].

Окультизм (від лат. occultus – таємний, потаємний) – загальна назва наукоподібної західноєвропейської магічної теорії та практики XVIII – XX ст., у яких термін «окультизм» використовувався як самоназва; течія поширена й досі. Окультизм, насамперед, спрямований на досягнення конкретних практичних й матеріальних результатів через звернення до трансцендентного світу, духів. У сучасному академічному вжитку цей термін зазвичай використовується саме в такому значенні. У розширеній науковій інтерпретації він деколи використовується як синонімічний езотеризму, а в повсякденному трактуванні – як синонім будь-якої магічної практики [16; 884–889]. Прояви трансгуманізму в рамках окультизму логічно називати «*окультичний трансгуманізм*» (англ. occult transhumanism) [Термінологія автора].

У своїх традиційних формах усі описані вище течії відносяться до сакрального, ідеалістичного трансгуманізму.

Техномагія чи *Магітек* (technomagic, magitech чи magitek) як поняття виникає у жанрі фантастика і навіть стає її важливим елементом. Наприклад, орден техномагів – вигадана таємна організація у творчості Дж. Майкла Стражинські та Ніка Перумова, яка використовує технологічні імплантати, вбудовані в тіло людини для досягнення магічних здібностей. У фантастиці техномагія – це синтез технології з магією чи магічною «наукою», до якої застосовуються критерії науковості (перевірюваність, повторюваність, фальсифікованість) та принципи масового промислового виробництва.

Проте техномагія існує і як реальний феномен у найрізноманітніших магічних відгалуженнях, наприклад, у Школі магії Атлантида [7]. Прикладом можуть бути комп'ютерні програми та складні пристрої, створені для активізації певних заклинань. Створимо визначення: Техномагія – загальна назва магічних практик, для яких характерний синтез магії та технології (як механіки, так і high tech).

Прояви трансгуманізму в рамках техномагії логічно називати «*техномагічний трансгуманізм*» (technomagic T., magitech T. або magitek T.), [термінологія автора]. Техномагічний T. передбачає прагнення людини до радикального подолання встановлених природою обмежень її можливостей за допомогою синтезу магії та технологій. Він є відносно новим феноменом, що виникає у ХХ ст. і одночасно належить як до сакрального, так і секулярного, матеріалістичного трансгуманізму. Цей факт, як і поширеність виразів Science Wizard (Чарівник науки) та Techno Wizard (Техно-чарівник), кібермагія, техногнозис etc. вкотре підкреслює спільність магії й науки на рівні архетипів.

Таблиця 1. Типологія магічного трансгуманізму за приналежністю до магічної течії

<p>від премодерну до ХХІ ст. САКРАЛЬНИЙ, ІДЕАЛІСТИЧНИЙ ТРАНСГУМАНІЗМ (англ. sacral transhumanism, idealistic transhumanism)</p>
<p>Термін «магія» використовується як парасольковий для багатьох магічних практик; • <i>Магічний трансгуманізм</i> (magical transhumanism) – інтенції людини до радикального подолання встановлених природою обмежень її можливостей за допомогою магічних практик.</p>
<p>різновиди магічного трансгуманізму</p>
<p>• <i>Шаманський T.</i> (shamanic T.), існує від архаїки до сучасності;</p>
<p>• <i>Езотеричний T.</i> (esoteric T., Esot+), зі Стародавнього світу до сьогодення;</p>
<p>• <i>Теургічний T.</i> (theurgical T.), зі Стародавнього світу до сьогодення;</p>
<p>• <i>Алхімічний T.</i> (alchemical T.), зі Стародавнього світу до сьогодення;</p>
<p>• <i>Кабалістичний T.</i> (cabalistic T.), із ХІІ ст. до сьогодення;</p>
<p>• <i>Окультний T.</i> (occult T.), із кінця ХVІІІ ст. до сучасності;</p>
<p>↓</p>
<p>• <i>Техномагічний T.</i> (technomagic T., magitech T. или magitek T.), із ХХ ст.</p>
<p>↑</p>
<p>ХХ – ХХІ ст. СЕКУЛЯРНИЙ, МАТЕРІАЛІСТИЧНИЙ ТРАНСГУМАНІЗМ (secular transhumanism, materialistic transhumanism)</p>

У дослідницьких цілях можна виділити й інші різновиди магічного T., проте докладний розгляд термінів у цій статті неможливий через її обмежений об'єм. У таблиці послідовність виникнення різних форм магічного T. відображає загальні історичні закономірності та дещо умовна. Зазначені різновиди можуть з'єднуватися у гібридні форми і нині співіснують паралельно у часі. Запропонована типологія магічного T., здійснена за належністю до магічного течії в перспективі може бути органічно доповнена іншими класифікаціями, виконаних на інших підставах.

Висновки. Аналіз різновидів магічного трансгуманізму у широкій історичній перспективі надав можливість розробити типологію та періодизацію магічного трансгуманізму й розробити відповідні дефініції. Шаманський T., езотеричний T., теургічний T., алхімічний T., кабалістичний T., окультний T., техномагічний T., що виникли у різні історичні періоди, на сьогодні співіснують і утворюють нові гібридні форми. Всі, крім останньої форми T. можна маркувати як сакральний, ідеалістичний трансгуманізм. Техномагічний T. є доволі новим феноменом, що виникає у ХХ ст. і існує на перетині сакрального і секулярного, матеріалістичного трансгуманізму. Особливістю культурної ситуації ХХ – ХХІ ст. є те, що інтерес до магії у масовій культурі супроводжується високим рівнем наукових технологій. Симптоматичним явищем сучасності можна вважати процес інтеграції магічної й технічної реальностей, адже й в сучасній магічній практиці (яка лише в окремих проявах є традиційною й консервативною) спостерігається зростання технократії. Технологічний анімізм й зростання

іраціональної складової культури, що став помітною особливістю свідомості в контексті розвитку трансгуманістичних рухів доби high-tech, становлять *перспективи подальших досліджень*.

Список використаної літератури

1. Гоц Л. С. Репрезентація магії в сучасній медіакulturі : дис. канд. культурології / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2014. 246 с.
2. Гоц Л. С. Трансгуманістична міфологема у романі Г. Майрінка «Голем»: від алхімії до психоаналізу. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2020. № 4. С. 3–10.
3. Дэвис Э. *Техногнозис: миф, магия и мистицизм в информационную эпоху*. Кормильцев С. Екатеринбург : Ультра. Культура, 2008. 428 с.
4. Ионин Л. Г. (ред). *Постмодерн: новая магическая эпоха*. Сб. ст. Харьков. 2002. 247 с.
5. Стекляников В. Ю. Магический Ренессанс: феномен магии в современной культуре. *Известия вузов. Северо-Кавказский регион*. Серия: Общественные науки. Ростов-на-Дону: Южный федеральный ун-т, 2007. С. 38–41.
6. Хвастунова Ю. В. Религиозный аспект трансгуманизма в свете популяризации движения в современном обществе. *Manuskript*. 2019. Т. 12. № 11. С. 207-210. DOI 10.30853/manuskript.2019.11.39.
7. Техномагія. *Енциклопедія Школи Магії «Атлантида»*. URL: <http://atlantida.wiki/%D0%A2%D0%B5%D1%85%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%B3%D0%B8%D1%8F> (дата звернення: 22.02.2022).
8. Щедрін А. Т. Культурологічно-релігійознавчі виміри «вторинної» міфотворчості : дис... д-ра культурології: 26.00.01 / Харк. держ. акад. культури. Харків. 2008. 440 с.
9. Ajit J. *Meditation in the Age of Facebook and Twitter – From Shamanism to Transhumanism*. London: Future Text, 2012. 234 p.
10. Bostrom N. Why I Want to be a Posthuman. *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*. Editor : More, Max, 2013. P. 28–54.
11. Chandler K. M. *Meditation in the Age of Facebook and Twitter – From Shamanism to Transhumanism*, 2012. 234 p.
12. Esoteric Transhumanism. *Urban dictionary*, 2021. URL: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Esoteric%20Transhumanism> (дата звернення: 22.02.2022).
13. Kurmo K. Technology Creating a New Human: The Alchemical Roots of Transhumanist Ideas. *Folklore : Electronic Journal of Folklore*, 2021. 81. P. 15-32.
14. More M. The Philosophy of Transhumanism. *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*. Editor : More, Max, 2013. P. 3–17.
15. Tennison M. *Integral Transhumanism: The Holistic Leap Forward*. Winston-Salem, North Carolina, 2010. 85 p.
16. Wouter J. H. (ed.) *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism-Brill Academic Publishers*, 2006. 1228 p.

References

1. Hots L. S. *Reprezentatsiia mahii v suchasni mediakulturi* : dys. kand. kulturolohii. Kharkivska derzhavna akadmiia kultury. Kharkiv, 2014. 246 s.
2. Hots L. S. Transhumanistychna mifolohema u romani H. Mairinka «Holem»: vid alkhimii do psykhoanalizu. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv* : nauk. zhurnal. 2020. № 4. S. 3–10.
3. Дэввс Э. *Tekhnognozys: myf, mahyia y mystytsyzm v ynformatsyonnuu epokhu*. Kormyltsev S. (Perevod). Ekaterynburh: Ultra. Kultura, 2008. 428 s.
4. Yonyn L. H. (red). *Postmodern: novaia mahycheskaia epokha*. Sb. statei. Kharkov. 2002. 247 s.
5. Stekliannykov V. Iu. Mahycheskyi Renessans: fenomen mahyy v sovremennoi kulture. *Yzvestyia vuzov. Severo-Kavkazskiy rehyon*. Seryia: Obshchestvennye nauky. Rostov-na-Donu: Yuzhnyi federalnyi unyversytet, 2007. S. 38–41.
6. Khvastunova Yu. V. Relyhyoznyi aspekt transhumanyzma v svete populiaryzatsyy dvyzhenyia v sovremennom obshchestve. *Manuskrypt*. 2019. Т. 12. № 11. S. 207-210. DOI 10.30853/manuskript.2019.11.39.
7. Tekhnomahyia. *Энцыклопедыя Школы Магьи «Атлантида»*. URL: <http://atlantida.wiki/%D0%A2%D0%B5%D1%85%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%B3%D0%B8%D1%8F> (na russkom).
8. Shchedrin A. T. *Kulturolohichno-relihiieznavchi vymiry «vtorynnoi» mifotvorchosti*: dys... d-ra kulturolohii: 26.00.01; Kharkivska derzh. akademiia kultury. Kharkiv. 2008. 440 s.
9. Ajit J. *Meditation in the Age of Facebook and Twitter – From Shamanism to Transhumanism*. London : Future Text, 2012. 234 p.
10. Bostrom N. Why I Want to be a Posthuman. *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*. Editor : More, Max, 2013. P. 28–54.
11. Chandler K.M. *Meditation in the Age of Facebook and Twitter – From Shamanism to Transhumanism*, 2012. 234 p.
12. Esoteric Transhumanism. *Urban dictionary*, 2021. URL: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Esoteric%20Transhumanism> (дата звернення: 22.02.2022).
13. Kurmo K. Technology Creating a New Human: The Alchemical Roots of Transhumanist Ideas. *Folklore: Electronic Journal of Folklore*, 2021. 81. P. 15-32.

14. More M. The Philosophy of Transhumanism. *The Transhumanist Reader: Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future*. Editor : More, Max, 2013. P. 3–17.
15. Tennison M. *Integral Transhumanism: The Holistic Leap Forward*. Winston-Salem, North Carolina, 2010. 85 p.
16. Wouter J. H. (ed.) *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*-Brill Academic Publishers, 2006. 1228 p.

TYPES OF MAGICAL TRANSHUMANISM : FROM SHAMANISM TO TECHNOMAGIC

Gotz Lyudmila – Ph.D in Cultural Studies, Associate Professor,
National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

Contrary to the frequent statements of transhumanists about the absolute rationality and scientific nature of their ideas and ideology, researchers rightly note the mythological, religious and magical roots and components of modern transhumanist teachings. The magical worldview and transhumanism have common archetypal origins and goals. The classification of varieties of magical transhumanism in the synchronic and diachronic dimension of culture made it possible to develop a holistic typology and periodization of magical transhumanism and to develop appropriate definitions. The typology of transhumanism, which is based on the most well-known magical trends, is given in the historical and logical sequence of the emergence of these types: shamanic T., esoteric T., theurgic T., alchemical T., cabalistic T., occult T., technomagic T. All but the last type can be defined as sacred, idealistic transhumanism. Technomagic T. is a new phenomenon that emerges in the 20th century and exists at the intersection of sacred T. and secular, materialistic transhumanism. These varieties can create hybrid forms and coexist in time parallelly.

Key words: culture, transhumanism, magic, science, mythotechnoscience, archetype, classification, methodology, definition.

UDC 008:141]:168

TYPES OF MAGICAL TRANSHUMANISM : FROM SHAMANISM TO TECHNOMAGIC

Gotz Lyudmila – Ph.D in Cultural Studies, Associate Professor,
National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

The aim of this paper is to classify magical transhumanism based on the most well-known magical trends, considering it in a broad cultural and historical context.

Research methodology in the field of cultural studies is based on the concepts of magic as the subconscious of technology (E. Davis), the New Magical Age (L. Ionin), and transgressiveness (M. Foucault, M. Blanchot).

Results. The typology of transhumanism, which is based on the most well-known magical trends, is given in the historical and logical sequence of the emergence of these types: shamanic T., esoteric T., theurgic T., alchemical T., cabalistic T., occult T., technomagic T. All but the last type can be defined as sacred, idealistic transhumanism. Technomagic T. is a new phenomenon that emerges in the 20th century and exists at the intersection of sacred T. and secular, materialistic transhumanism. These varieties can create hybrid forms and coexist in time parallelly.

Novelty of the work is that for the first time in the culturological discourse a typology of magical transhumanism was produced.

The practical significance. The classification of varieties of magical transhumanism in the synchronic and diachronic dimension of culture made it possible to develop a holistic typology and periodization of magical transhumanism and to develop appropriate definitions.

Key words: culture, transhumanism, magic, science, mythotechnoscience, archetype, classification, methodology, definition.

Надійшла до редакції 23.02.2022 р.

УДК 375.0.447

МІФ ТА МІФОПОЕТИКА ЯК ТИП ЛЮДСЬКОГО СПРИЙНЯТТЯ

Гоцалюк Алла Анатоліївна – доктор філософських наук, професор,
професор кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля,
Київський національний університет культури і мистецтва, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0002-2120-3232>
<https://doi.org/10.26907/2518-1890.2022.375.0.447>
goz_pravo@ukr.net, тел. 0680144683

Актуальність теми пояснюється констатацією латентного вияву міфу в культурі, його атрибутивне й навіть імперативне значення для культури. Тип міфу, що лежить в основі деякої культури чи певного світосприйняття, відповідним чином структурує світ, задаючи специфічну «сітку бачення», фактично обумовлюючи уявлення про принципи причинності, простору, часу, типи класифікації, способи ідентифікації в межах конкретно-історичного світосприйняття. *Встановлено*, що міфопоетичне світосприйняття володіє власною специфікою побудови образів і

особливими типами закономірностей. Типу соціальності, когерентному міфопоетичному світосприйняттю, притаманна низка істотних особливостей. Незважаючи на позірну традиційність і принципову протидію інноваціям, саме цей тип світосприйняття виявляється найбільш придатним для історичних періодів, коли суспільство перебуває в точках біфуркації. *Визначено*, що міфопоетика як певний тип міфу для свого функціонування потребує певного типу соціальності. Надзвичайно важливими є адаптивна та творча функції міфу. Інші функції міфу (пізнавальна, комунікативна, координаційна, інтегративна) фактично є похідними від двох основних функцій. *Зроблено висновок*, що і міфопоетика і аналітика, як різні типи людського світосприйняття, однаково необхідні людині, бо функцією аналітичного світосприйняття є підтримання людського буття як такого, натомість функцією міфопоетики є потреба зробити це буття власне людським. Міфопоетика обґрунтовує і підтримує людське буття, відповідаючи за все коло питань, пов'язаних із прагненням людини до смислу і з можливістю його суміщення з прагненням до реальності. Специфікою міфу є його здатність передавати суспільно значущу інформацію персоніфікованим чином, пристосовуючи її уточнюючи її значеннями та смислами конкретно-чуттєвого рівня побутової свідомості людини, пов'язаної з її повсякденною життєдіяльністю.

Ключові слова: міф, міфопоетика, свідомість людини, життєдіяльність, культура, світосприйняття.

Actuality of the research theme. The value of cultural renewal for a certain historical period lies in the predominance of innovations over traditions. At the same time, for the ontological aspect of the status renewal of values, modernity is formed primarily under the influence of spiritual phenomena, phenomena of mainly intangible nature. However, for postmodern psychology, the boundary, the difference between new and old traditions becomes absolute, independent of changes in a number of ontological concepts denoting traditions and innovations. In a situation of radical pluralism, the understanding of the degree of culture is lost, but the sense of myth is sharpened.

As the basic collective idea underlying culture, myth is inherent in every culture as its main element. In its epistemological essence, the myth in this interpretation is coherent with the concept of Kantian «transcendental scheme». It appears as a sensory-intellectual formation, which refers us both to the realm of empirical (which, however, is not its basis, which once again confirms the absolute insensitivity of myth to facts) and the realm of pure speculation (as indicated by our ability to productive imagination, expressed in the myth most fully). Myth combines the understanding of reality and the production of value meanings.

Myth is analyzed from a variety of positions: linguistics and paleoreligious studies (V.V. Ivanov, V. Toporov), philosophy and sociology (O. Kirsanova, M. Lifshits, P. Gurevich, A. Guliga); ethnography and folklore (S. Paramov, N. Krynychna; in particular, in ethnography the idea of mythology as a «primitive religion» is very popular – V. Wundt), psychology (A. Pyatigorsky), literary criticism and art history (N. Vetrova, E. Yakovlev). There are obviously many works on the theory of myth in the framework of philology, ethnology, culturology and philosophy. A detailed analysis of most of these theories can be found in Ye. Meletinsky's book «Poetics of Myth», as well as in the works of V. Pivoyev «Mythological Consciousness as a Way of Exploring the World» and K. Hübner's «Truth of Myth».

Concerning the myth, the modern theoretical-conceptual compendium is united in one thing: «Whether the myth was understood as an allegory or as a symbol, as poetry or as a science, as an archetype or as a structure, in fact the myth always found only what the researcher saw. Meanwhile, for those who created myths, it was an objective reality and therefore could not be an allegory, a symbol, poetry, science, archetype or structure. Accordingly, it is wrong to study myths in terms of their «hidden meaning», which is allegorical or symbolic, euhemeric, naturalistic, archetypal or structural, either to clarify the nature of the myth itself or to identify its cognitive role. However, it is possible and necessary to study myths from another point of view which is anthropological, or socio-psychological, namely: if a person creates myths, then he/her needs it for some reason; when researching myths, it is necessary to take into account the important fact that it was not just a text that belongs to a certain culture, but «interpretation and explanation of the world, explanation of the world, which came into force the law governing human life» [1; 88].

The pantheistic sense of nature, the sacred perception of the Universe and human existence in it was the main feature of proto-Ukrainian archaism and Ukrainian cultural tradition. The mythology of things, according to S. Krymsky, forms the Sophian symbols of existence [3]. Mythologizing objectivity, O. Losev believed, is one of the important functions of art in general. In its formation, the art form transforms any object in the mode of myth, endowing it with infinite richness and diversity of life [5]. The origins of the mythology of things M. Eliade saw in cosmology. According to J. Campbell, the peculiarities of its development in Buddhist culture are connected with the main idea of Eastern spirituality which is the experience of personal identity with the Divine Absolute. Transferred to any subject form, separated from the rest of the world, it gives unexpected aesthetic and artistic results, which, in fact, convinces the aesthetics of European modernism [2].

The ontology of things was specially studied by M. Heidegger («The Thing», 1950). In his opinion, the subject and the thing are not identical. Objects are recognized on the basis of functionality, they do not have an additional aura of memory. Things surround a person and create him/her much earlier than they become objects. The bowl was not «designed» by a potter, but was found in a «lake bowl» in the palms of his hands.

Unlike the object (that is, in the primary philosophical sense, what stands before the subject and is what we imagine) the thing «stands» in itself, it, according to M. Heidegger, is not a symbol but the very presence of the world, which is its essence. It embodies the four which is an inseparable union of the four principles, which is objectified in the «World Tree», Paradise, the four elements, the four parts of the world and allows it to happen, returning to humanity the experience of «closeness» of Being, for which it is necessary to change the concept of attitude to the world as a whole [9].

The proposition that myth is a phenomenon that underlies culture and worldview, and – accordingly – inherent in every culture, is naturally derived from the very definition of myth. In fact, each culture appears as a unity of diversity of numerous phenomena and processes, a kind of fractions with different denominators, which only a myth can reduce to a common denominator in the initial stages.

Myth is a necessary and inevitable basis of any culture and any worldview, as well as one of the necessary elements of knowledge. It forms what philosophers and culturologists call the universals of culture. Despite the richness of the palette of judgments about myth, many theories of myth are contradictory and they can be called mythological or even mythical. Others, at first glance much more balanced, leave behind not so much answers as questions for which new theories need to be created. Uncertainty of the subject of study and many misinterpretations contribute to the search and discovery of myth in various spheres of human activity, which leads not only to the mythologizing of the myth itself, but also to the mythologizing of culture in general. This begs the question: what is a myth after all? What is the reason for the established interest in it over the centuries and the special aggravation of this interest in recent times?

Considering that the myth itself is «undoubtedly a phenomenon of ancient culture, the authors of numerous works on this concept, however, boldly transfer it to the literature and the everyday consciousness of other times to the present day, usually without reservation about the correctness of such a transfer and not embarrassed by the existing contradiction. Even in the most thorough monographs on the theory of myth as, for example, in the classic work of Ye. Meletinsky «Poetics of Myth» there is no single definition of «myth». As a result, in the modern research environment it is perceived as self-evident that the verbal sign «myth» in our time correlates with mutually exclusive meanings and is used not only as something ambiguous, but also as essentially uncertain» [6; 262]. However, one of the key concepts of social theory can't remain uncertain for a long time, so the relevance of this aspect is beyond doubt.

Another significant trend of the modern world, which also clearly shows the urgency of the outlined problem, is related to the expansion of the mythological in the modern consciousness and in modern society, which began in the middle of the XX century and continues to this day. The study of various manifestations and aspects of mythopoetic and analytical types of worldview, analysis of their social and psychological foundations and preconditions, various sociocultural characteristics helps to highlight key issues of modern culture and worldview, which are characterized by increasing importance of mythopoetic component. In addition, if we study the myth as the basis of culture and as one of the most important factors of human worldview, the relevance of research in this area becomes obvious to philosophy, based on the need to clarify its subject base.

In fact, both for understanding a human being (what philosophical anthropology actually does), and for self-understanding (what is necessary for each person and what psychology, philosophy and art are aimed at in their targets), and for generating rules and strategies of practical activity critically-reflective attitude to the basics of worldview is a key and essential condition.

Myth is not only a phenomenon of culture and not even a special type of culture, but one of the foundations of culture itself and one of the essential components of human worldview as a whole, while mythopoetic worldview is a kind of worldview that structures both culture and society according to laws, dominates in certain types of culture and society, is reflected in cultural artefacts and ideas that form the ontological foundation of mythopoetics.

Researchers unanimously state the latent manifestation of myth in culture, its attributive and even imperative significance for culture. The type of myth that underlies a culture or worldview appropriately structures the world, setting a specific «vision grid», in fact determining the idea of causality, space, time, types of classification, methods of identification within a particular historical worldview. Different myths specifically structure the world according to the type of sociality in which they exist, adapting it to the person of a given society and determining the specifics of worldview, corresponding to this type of sociality.

The thesis according to which «a patchwork quilt of myth can be perceived only in a broad social context has convincing features. Myth is not a self-significant spiritual reality, which is, for example, literature, but a spiritual reality, which with the help of certain rituals serves the social order: authorizes some and prohibits other ways of human relations, as well as ways of human relations with the world around us» [4; 278].

Myth is often interpreted as an «archetype of social experience». Although this statement does not exhaust all the specifics of the myth, but, nevertheless, it reflects one of its most important, attributive

features. In fact, «there is nothing more or less significant in the world around us that is not reflected and rooted in mythology. Any skills and abilities, any abilities of the human race – everything is reflected in the myth» [4; 279]. However, the myth not only translates experience, but also organizes it, setting a certain «grid of vision» due to its inherent function of combining the desire for meaning and reality, as well as on the basis of canonization of meaning as a centering element of any experience.

Mythopoetic worldview has its own specifics of image construction and special types of patterns. The type of sociality, coherent mythopoetic worldview, has a number of significant features. Despite the apparent tradition and principled opposition to innovation, this type of worldview is most suitable for historical periods when society is at a bifurcation point.

Mythopoetics as a certain type of myth requires a certain type of sociality in order to function. It is no coincidence that the social environment of primitive people is significantly different from ours, and the perception of the outside world by primitive people is strikingly different from our perception.

The adaptive and creative functions of the myth are extremely important. If the first ensures the stability of culture, society and the individual, the second is the basis of change itself, the permanent spread of human interest beyond the existing worldview, which contributes to the flexibility of the worldview of society. Other functions of myth (cognitive, communicative, coordination, integrative) are actually derived from two main functions.

Exploring the aspect of «objectivity and necessity of myth», V. Polosin identifies three reasons that allow, in his view, the existence of myth «even in the heyday of rationalism». The first is the psychological function of myth - in fact, it is one of the variants of the main socio-psychological function of the myth which is adaptive, and is directly related to its second main socio-psychological function which is creative (the function of justification by reason). Each of these functions is based on the basic needs of a human being and the specifics of human worldview in general, so the presence of myth is essential for human worldview, regardless of the type of it.

According to V. Polosin, the manifestation of this function can be traced, in particular, in the fact that «while a person with all his/her depth in the actual problems of life has a desire to go beyond their own relevance – the desire for some constant and even absolute stability of life, eternity – even the most consistent rationalist retains, at least in the subconscious, elements of mythological consciousness: irrational, figurative, sensory ideas about the general semantic integrity of being as a condition of absolute stability. The desire for eternity is inextricably linked with the answer to the question of the meaning of one's own existence, and this constant inner need, amplified by each reminder of one's own mortality, gives birth to subconscious images-symbols that allegorically answer or interpret the main question» [8; 41]. Thus, the inherent human need for meaning and stability finds in the myth the possibility of its realization, its permanent reproduction, a kind of reincarnation, confirming the inevitability of the myth, its significance for almost any individual.

Performing an adaptive function, creating comfort and acceptability of the environment, the myth at the same time and humanizes it, because this movement of living is the only possible way of psychological adaptation, so the adaptive function of the myth is inextricably linked with the creative function that is with movement to meaning. Myth is one of the main ways to form the semantic field of culture.

The position of inclusivity and complicity inherent in the myth is a prerequisite for the possibility of human identification and preservation of the integrity of the human person, so the myth serves to connect not only the world but more specifically – with a society in which it can gain recognition, support and justification of one's own values.

Another function of the myth singled out by V. Polosin is ontological:

«Rational cognition focuses all efforts on the study of the present in the projection on the future, but very simplistic interpretation of the past, seeing in it always a set of imperfections, underdevelopment, errors and nonsense. Meanwhile, the past as such no longer exists in itself, outside of actual consciousness; its existence – in the (sub) consciousness of a person and society, it is a component of the present, which contains the interpretation of vital experience, built on the scheme of «if – then». The collective experience of mankind is a necessary component of the integrity of the worldview. Myth is a unique means of synthesis in the field of cognition, without it the results of the analysis lose their final value» [8; 40].

Regardless of whether any type of worldview is dominated by a focus on the past or future, it is the myth that is responsible for maintaining the integrity of our worldview, combining our views of causality and the type of collective memory on the principle of additionality so that they do not contradict each other. This preserves not only the possibility of psychological adaptation of a person to any situation – both stable and unstable, but also the integrity of ideas about the world.

Consciousness and the unconscious play a compensatory role in relation to each other: if the notions of causality are based on notions of order, as in analytics, then collective memory, respectively, involves primarily fixing exceptions and requires the development of writing. If the notion of causality is related to the concept of exclusivity (which is characteristic of mythopoetics), then collective memory, on the contrary,

will involve the fixation of homogeneous (temporal cycles, spatial organization, types and archetypes of behavior etc.) and based on oral tradition.

According to V. Polosin, the social function of myth is also important, which is expressed, in particular, in the fact that «myth is a necessary, objective and unique means of preserving and using collective social experience, becomes a subconscious of public consciousness, on the one hand, then on the other hand, it turns out that different types of worldview and, in particular, different understandings of rationality, different ideas about causality and spatio-temporal organization not only structure the world differently, but also significantly affect the formulation of socio-political ideals and ideas about opportunities and means of their implementation and in general on the possibility of existence in society of certain social forms» [8; 42].

The question of the peculiarities of the mythological picture of the world and the problems of its reconstruction has been considered by many researchers. This aspect is operated by most philosophical concepts of myth (for example, R. Bart, J. Golosovker, E. Cassirer, K. Levi-Strauss, M. Lifshitz, O. Losev, B. Malinowski, M. Pyatigorsky, K. Hübner, M. Eliade, K.G. Jung). Under the influence of R. Bart with the help of myth studies of everyday life and ideology. Myth is used to analyze many partial phenomena of culture (articles by A. Meshcheryakov, A. Rapoport, A. Etkind). In the culturologist J. Amery, the myth appears as a «national idea», which determines the worldview of society and the peculiarities of the culture of a particular historical period.

Accordingly, it is worth exploring what epistemological resources and socio-psychological functions of the myth are. In other words, what is the epistemology, sociology and psychology of myth, what is its internal structure not as a text, but as an anthropological guideline that regulates and regulates human life.

It is important theoretical and methodological importance to identify lines of kinship and the principles of demarcation of myth, science and religion. The demarcation line between myth, science and religion lies in the plane of their attitude to the relationship between faith and knowledge. As for the relationship between myth and common sense, as well as myth and axiom, the dividing line will be even more obvious, because myth will always refer us to the ability of imagination and, accordingly, expressed in the image, but common sense and axiom are always judgments and depend on a certain cognitive ability, namely the ability to judge. Accordingly, neither the axioms, nor the provisions of common sense, nor any unproblematic constructs that underlie a particular theoretical knowledge, are myths.

Non-problematization is only one of the features of the myth and the property of the secondary grade, ie a direct consequence of its deep properties, qualities and characteristics, and therefore attribute something to the realm of myth on the basis of non-problematization is not entirely correct. Another thing is that the very presence of unproblematic components in the areas of knowledge and perception prone to problematization and analysis may be a consequence of the fact that behind them is a myth, although they themselves are not myths.

Since myth as a specific phenomenon forms the foundation of every culture and underlies any type of worldview, to define the specificity of what was traditionally called «ancient myths», or simply «myths», obviously requires the introduction of a new term. The term «mythopoetics» can serve as such a term.

«Mythopoetic worldview», which suggests that, despite the basicity of the myth for personal worldview and for any culture and society as a whole, the worldview, however, can be not only mythopoetic but also some other. Otherwise a phrase «mythopoetic worldview» would have clear signs of a tautology, counterproductive doubling of meaning.

Mythopoetics is by no means synonymous with myth, although it is directly related to it. In a nutshell, mythopoetics can be defined as a reflection of the dominance of mythopoetic worldview, ie worldview based on the traditional type of myth, which becomes apparent in a comparative analysis of the principles of causality, space and time, methods of classification and identification which exist in the analytical and mythopoetic worldview. In terms of subject mythopoetics can be represented by ancient myths and folklore texts of later times.

Why does the mythopoetic type of worldview dominate in the «mythopoetic» types of societies and what are the features of its dominance? If the «logical» myth on which culture is based gives humanity the opportunity to structure, the possibility of science and systematic research, the possibility of advanced social stratification and social mobility, then what does the «traditional» myth that underlies the culture and structure of mythopoetic society give?

The main essential features of the mythopoetic worldview are as follows: probability and variability (a partial manifestation of which is the polypostasy of the heroes of mythopoetics). At the linguistic level, this manifests itself as metaphorical and symbolic, the plurality of names and titles, the variability of the story (both myth and fairy tale always differ in each new story for each new listener).

The dominance of the mythopoetic worldview arises at certain historical moments, which can be called peculiar points of bifurcation of human society, namely: in the period preceding the emergence of complex and hierarchical social system (so-called «primitive» or «mythological» societies), and in the moment of breaking

this system (a transitional period in the life of society). Providing psychological comfort in the «chaotic» periods of social development – the main specific role of mythopoetic worldview.

«The myth is not based on what is, but on what can be. This means that the structure of the myth can be described as probabilistic. In myth, a person does not proceed from the logic of fact, but from the logic according to which everything can be. This is the logic that allows to maintain a principled openness to the future –even openness to any future» [4; 127].

The myth-making reality connects the whole history of mankind with its eternal desire to comprehend the world around us and human nature. The myth is an archaic story, a legend about spirits and gods (and later – heroes), a fantastic reflection of reality, which arises as a result of spiritualization of human consciousness of natural phenomena and the world. However, despite its fantasy, the myth combines phenomena with human needs and interests. The specificity of the myth is its ability to convey socially significant information in a personalized way, adapting and refining it with the meanings and meanings of the specific sensory level of human consciousness associated with his/her daily life. These features can explain the persistence that accompanies scientific thought in the study of myth theory.

As M. Piren rightly remarked, «at one time the 'modern age' promised individual happiness based on material well-being; today we are witnessing the frustration caused by this false hope. We live in a society full of things, but people are frustrated and unhappy. Moreover, boredom is a very common feeling, because modern society is rationalist and technocratic, gave life to a refined culture of things, and all the most typical human sphere, which lies in the dimension of relationships and love, was blocked, deprived of the possibility of realization. Since happiness belongs to this sphere, we are witnessing a paradoxical phenomenon: people are satisfied with certain things and achievements, but unhappy» [7; 59].

However, despite the variety of works on the mythology, none of them considered the myth as the most general category at the same time with the isolation of a particular type of myth – mythopoetics, as well as the study of it as a specific type of human worldview inherent in any human worldview.

Conclusions. Both mythopoetics and analytics as different types of human worldview are equally necessary for a person, because the function of analytical worldview is to maintain human existence itself, while the function of mythopoetics is the need to make this being human. To paraphrase and clarify this position, we can say that analytics deals with human existence (and is its basis), it is responsible for issues related to human desire for reality, while mythopoetics substantiates and supports human existence, responsible for the whole circle issues related to the human desire for meaning and the possibility of combining it with the desire for reality.

Myth has been the subject of many disciplines. It often became the subject of special philosophical consideration, but interdisciplinary study of myth, and even more – the study of various aspects of mythopoetic and analytical worldviews as dominant types of human worldview in general in their relation to the principles of causality, space and time, social and anthropoprinciples conducted at the interdisciplinary level with data from psychology, hermeneutics, philosophy of science, sociology, culturology, philosophical anthropology and social philosophy, as well as philosophical analysis of the social functions of myth in the existing works hasn't been done.

Thus, it can be stated that there is no consensual definition of myth, which would allow to interpret the phenomenon of myth inconsistently and to assert the existence of specific features and principles of functioning of mythopoetic worldview. There is an urgent need to formulate such a definition, a huge amount of theoretical and practical material has been accumulated, which allows bringing research not only the myth itself, many aspects of human worldview in general to a fundamentally new level.

Список використаної літератури

1. Дэвидсон Б. Африканцы. Введение в историю культуры. Москва : Наука, 1975. 280 с.
2. Кэмпбелл Дж. Мифический образ. Москва : ООО «Изд-во АСТ», 2004. 683 с.
3. Кримський С. Б. Запити філософських смислів Київ : Вид. ПАРАПАН, 2003. 240 с.
4. Лобок А. М. Антропология мифа. Екатеринбург : Банк культурной информации, 1997. 688 с.
5. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. В 2-х кн. Кн. 1. Москва : Искусство, 1992. 432 с.
6. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Москва : Наука, 1976. 407 с.
7. Пірен М. І. Політико-владна еліта України (соціо-психологічна модель) : монографія. Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2013. 136 с.
8. Полосин В. Миф. Религия. Государство. Москва : Ладомир, 1999. 440 с.
9. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления / Пер. с нем.; Сост., пер., вступ. ст., коммент. и указ. В. В. Библина. СПб. : Наука, 2007. 621 с.

References

1. Devydson B. Afrykantsy. Vvedeniye v ystoryiu kulturu. Moskva : Nauka, 1975. 280 s.
2. Kempbell Dzh. Myficheskiy obraz. Moskva : ООО «Yzd-vo АСТ», 2004. 683 s.

3. Krymskyi S. B. Zapyty filosofskykh smysliv Kyiv : Vyd. PARAPAN, 2003. 240 s.
4. Lobok A. M. Antropolohyia myfa. Ekaterynburh : Bank kulturnoi ynformatsyy, 1997. 688 s.
5. Losev A. F. Ystoryia antychnoi estetyky. Ytohy tysyacheletneho razvytyia. V 2-kh kn. Kn. 1. Moskva : Yskusstvo, 1992. 432 s.
6. Meletynskyi E. M. Poetyka myfa. Moskva : Nauka, 1976. 407 s.
7. Piren M. I. Polityko-vladna elita Ukrainy (sotsio-psykholohichna model) : monohrafiia. Kirovohrad : Imeks-LTD, 2013. 136 s.
8. Polosyn V. Myf. Relyhyia. Hosudarstvo. Moskva : Ladomyr, 1999. 440 s.
9. Khaidehher M. Vremia y byt'ye: staty y vustupleniya / Per. s nem.; Sost., per., vstup. st., komment. y ukaz. V. V. Bybykhyna. SPb. : Nauka,

MYTH AND MYTHOPOETICS AS A TYPE OF HUMAN PERCEPTION

Hotsalyuk Alla – Doctor of Philosophy,
Professor of the Department of Event Management and the leisure industry
of the Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

Actuality of the research theme is explained by the statement of the latent manifestation of myth in culture, its attributive and even imperative significance for culture. The type of myth that underlies a culture or worldview structures the world accordingly, defining a specific «grid of vision», in fact determining the ideas of causality, space, time, types of classification, methods of identification within a particular historical worldview. The article establishes that the mythopoetic worldview has its own specifics of image construction and special types of patterns. It is concluded that both mythopoetics and analytics as different types of human worldview are equally necessary for a person, because the function of analytical worldview is to maintain human existence itself, while the function of mythopoetics is the need to make this being human.

Key words: myth, mythopoetic, human consciousness, vital activity, culture, world perception

UDC 375.0.447

MYTH AND MYTHOPOETICS AS A TYPE OF HUMAN PERCEPTION

Hotsalyuk Alla – Doctor of Philosophy,
Professor of the Department of Event Management and the leisure industry
of the Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine)

Actuality of the research theme is explained by the statement of the latent manifestation of myth in culture, its attributive and even imperative significance for culture. The type of myth that underlies a culture or worldview structures the world accordingly, defining a specific «grid of vision», in fact determining the ideas of causality, space, time, types of classification, methods of identification within a particular historical worldview. The article establishes that the mythopoetic worldview has its own specifics of image construction and special types of patterns. The type of sociality, coherent mythopoetic worldview, has a number of significant features. Despite the apparent tradition and principled opposition to innovation, this type of worldview is most suitable for historical periods when society is at a bifurcation point. It is determined that mythopoetics as a certain type of myth requires a certain type of sociality in order to function. The adaptive and creative functions of the myth are extremely important. Other functions of myth (cognitive, communicative, coordination, integrative) are actually derived from two main functions. It is concluded that both mythopoetics and analytics as different types of human worldview are equally necessary for a person, because the function of analytical worldview is to maintain human existence itself, while the function of mythopoetics is the need to make this being human. Mythopoetics substantiates and supports human existence by answering a whole range of questions related to man's desire for meaning and the possibility of combining it with the desire for reality. The specificity of the myth is its ability to convey socially significant information in a personalized way, adapting and clarifying it with the meanings and meanings of the specific sensory level of human consciousness associated with his daily life.

Key words: myth, mythopoetic, human consciousness, vital activity, culture, world perception.

Надійшла до редакції 7.02.2022 р.

Розділ II. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Part II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS OF MODERN CULTURAL PROCESS

УДК 03:330.111.4-026.15 «199/20»

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ
(КІНЕЦЬ ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТ) : КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР**

Плецан Христина Василівна – доцент, кандидат наук
з державного управління, доцент навчально-наукового інституту,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0002-8179-7896>
[https://doi.org/
k.pletsan@gmail.com](https://doi.org/k.pletsan@gmail.com)

Розкрито теоретико-методологічні підходи дослідження формування і розвитку креативних індустрій. Наведено огляд наукових досліджень, у яких виокремлено культурологічний вимір розвитку креативних індустрій (кінець ХХ – початок ХХІ ст). Проаналізовано ключові визначення поняття «креативні індустрії». Систематизовано дослідження формування і розвитку креативних індустрій крізь призму історичного, філософського, економічного, мистецького, правового, соціального, державно-управлінського, інформаційного, психологічного і культурологічного підходів. Виявлено і акцентовано увагу саме на культурологічному підході дослідження формування й розвитку креативних індустрій як ефективного інструменту модернізації культурного середовища. Систематизовано класифікаційні підходи до креативних індустрій. Виокремлено концептуальні засади еволюції формування креативних індустрій в Україні. Доведено, що креативні індустрії сприяють сталому розвитку соціокультурного середовища України.

Ключові слова: культура, креативні індустрії, культурологічний підхід, трансляція культурних цінностей, сучасний культурний процес, сталий розвиток.

Постановка проблеми. Найбільш дискусійним питанням у контексті сучасної культурної глобалізації, проблематики збереження культурної самобутності та культурного потенціалу є питання інноваційно-креативного характеру виробництва, передавання та популяризації культури і збереження ідентичності. Водночас українське суспільство потребує переосмислення культурного середовища, зміни мислення, розвитку творчого потенціалу та синергії з просторово-часовими вимірами креативно-культурних викликів. У цьому контексті виникають питання потреби виявлення універсальних закономірностей функціонування культури та обґрунтування розробки нової парадигми культурного капіталу України. З урахуванням цих позицій концептуально важливим є розвиток та поширення креативних індустрій як рушійної складової сфери культури, що мають значний потенціал для формування і збереження культурного розмаїття України, впливаючи на людський розвиток, синергетично поєднуючи культуру, традиції, культурні цінності, культуру й особистість, культуру і суспільство, інноваційні ідеї та цифрові технології.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. дає можливість узагальнити, що науковці і практики формують концептуальний базис розуміння специфіки і характеристик феномену «креативні індустрії». Динаміка сучасних наукових пошуків відзначається широким спектром досліджуваної проблематики, наукові пошуки здійснювались із позиції різних підходів, зокрема: історичного, філософського, економічного, мистецького, правового, соціального, державно-управлінського, інформаційного, психологічного і педагогічного. Загалом, науково-теоретичну базу дослідження становлять праці таких науковців, як: Л. Антошкіної, О. Брюховецької, І. Вахович, Е. Зеленцової, Н. Карасьової, Дж. О'Конора, О. Копієвської, Х. Лошковської, І. Петрової, С. Прокопенко, М. Проскуріної, І. Скавронської, М. Скиби, К. Фариньї, Дж. Хокінса, А. Холодницької, О. Чуль, В. Шейка, Н. Ярошенко та інших дослідників. Позитивно оцінюючи проведену роботу, відзначимо, що з позиції культурологічного підходу дослідження не проводились, що й підтверджує актуальність статті.

Мета дослідження – виявити актуальні проблеми дослідження креативних індустрій (кінець ХХ – початок ХХІ ст). крізь призму культурологічного виміру.

Методологічною основою дослідження є сукупність методів наукового дослідження загального та спеціального характеру. Зокрема, методи аналізу і синтезу, діалектичний, соціокультурний, історико-культурний та системний підходи.

Виклад матеріалу дослідження. У сучасних дискусіях у процесі глобалізації та впливу трансформаційних процесів на соціокультурне середовище все частіше виникає потреба переосмислення функціональної ролі креативних індустрій. Не відкидаючи важливості економічного характеру діяльності секторів креативних індустрій, маємо за мету у акцентувати увагу на їх важливості і необхідності у контексті становлення нової парадигми культурного капіталу України. Так, розвиток креативних індустрій, з одного боку, забезпечує мобільність, вихід на глобальний ринок, формує проєктне мислення, використовує безліч різноманітних ресурсів, сприяє розвитку людської індивідуальності і довіри в суспільстві, проте, з іншого – стимулює розвиток і збереження культури, історії і традицій, формування культурно-креативного середовища на основі людиноцентризму.

У контексті культурологічної проблематики розгляду потребує саме поняття «креативні індустрії». Зауважимо, що у наукових дослідженнях разом із терміном «креативні індустрії» науковці і практики використовують у контексті синонімічного ряду такі поняття як «культурні індустрії» і «творчі індустрії». Враховуючи цю обставину, вважаємо за доцільне детальніше розглянути існуючі в науково-практичній літературі трактування та неузгодженості понятійно-категоріального апарату. У першу чергу зазначимо, що це не тотожні поняття, проте, часто науковцями вживаються в синонімічному аспекті.

Складність розмежування понять «культурні індустрії» і «креативні індустрії» виокремлює П. Коста, зазначаючи важливість формування чіткості розуміння поняття «креативні індустрії» через розмитість понять і синонімічність визначень, а також необхідність чіткого виокремлення відповідальності [45; 400-403].

Ретроспектива понять у науковій літературі дає можливість стверджувати, що найбільш широким за значенням є поняття «творчі індустрії», що потрібно розуміти як діяльність, в основі якої лежить індивідуальний творчий принцип, навичка або талант і яка несе в собі потенціал створення доданої вартості і робочих місць шляхом виробництва і експлуатації інтелектуальної власності [11, 21, 22, 48]. У свою чергу «культурні індустрії» (cultural industries), це види культурної діяльності, в основі якої лежить індивідуальне творче начало, навичка чи талант, і яка може створювати додану вартість і робочі місця шляхом створення та експлуатації інтелектуальної власності [11, 21, 22, 48]. А. Бокова зазначає, що відмінність двох понять полягає в різних рівнях існування творчого продукту. Мова йде про те, що «культурні індустрії» спрямовані на символічну цінність і просвітницький потенціал (наприклад, традиційні ремесла, музеї, художні галереї тощо). В основі поняття «креативні індустрії» лежить процес популяризації та отримання прибутку на основі тиражування (наприклад дозвілля, телебачення, радіо, реклама, кіновиробництво тощо) [5; 61-62]. Креативні індустрії (*Creative industries*) разом із культурними індустріями, за визначенням ЮНЕСКО, поєднують створення, продукування та комерціалізацію нематеріальних сенсів культурного характеру [11; 21-22; 48].

Аналізуючи трансформаційні та ретроспективні зміни досліджень проблематики розвитку креативних індустрій, вважаємо за доцільне виокремити систему наукових розвідок із позиції різних підходів, зокрема: історичного, філософського, економічного, мистецького, правового, соціального, державно-управлінського, інформаційного, психологічного і педагогічного.

Загалом, у науковому дискурсі поняття «креативні індустрії» знаходимо з другої пол. ХХ ст. Так, появу поняття «креативні індустрії» пов'язують із прем'єр-міністром Великобританії Тоні Блером, котрий обґрунтував своє бачення стратегічного розвитку постіндустріальних економік, зазначивши на виховання нації, в якій креативні, талановиті люди будуть основною ланкою у розбудові конкурентоспроможної країни [55]. Уже в 1998 р. створено Спеціальну комісію з креативних індустрій та опубліковано документ, що дав можливість легітимізувати креативні індустрії як пріоритетний сектор, двигун майбутнього в культурній політиці та виокремити стратегічні ресурси розвитку [53; 54]. Також важливим є й те, що саме в цьому документі вперше сформульовано поняття креативних індустрій, як синергетичного явища, комплексу галузей, в основі діяльності яких індивідуальне творче начало, а основним інструментом є використання творчих здібностей, кінцевим продуктом діяльності є інтелектуальна власність. Отже, в основі креативних індустрій завжди лежить ідея та творча здібність особистості.

Розглядаючи проблематику кризь призму *історичного підходу*, важливо згадати дослідження науковців, які у контексті основних етапів розвитку світової спільноти, виокремлюють особливості становлення і розвитку креативних індустрій. Зокрема, до 1750 років – доіндустріальний період (основні характеристики: пріоритетна роль відводиться індивідуальній творчості; розвиток, розподіл, поширення і просування і дистрибуція креативності в Європі; вільний доступ до закладів, що сприяли творчому самовираженню, а саме освіти, загальних дискурсів і бібліотек; зародження дистрибуції креативності); 1750-1950 рр. – індустріальний період (основні характеристики: розвиток технологій, що сприяли популяризації культурних товарів; створення нових засобів комунікації, що стимулювали розвиток креативних індустрій і процесів творчості; впровадження інновацій, що розширили доступ до культури; лібералізація практичної

людської креативності); з 1960 років до сьогодні – постіндустріальний період (основні характеристики: цифрова революція; посилена залежність креативних індустрій від новітніх технологій (інформація і цифрові технології сприяли популяризації культурних товарів і послуг); збільшення уваги до навчальних закладів і модернізація підготовки конкурентоздатних культурних менеджерів; перехід до нових форм креативних індустрій; творчий підхід до вирішення завдань; конкурентоспроможність креативних секторів на державному та міжнародному рівні) [9; 33; 52]. Вищезазначені етапи характеризують вплив на зміну рівня і якості розвитку культурно-креативного середовища.

Зауважимо, що становлення та розвиток креативних індустрій в Україні має свою історичну та культурну та специфіку. Проведений нами аналіз дає підстави вважати, що поняття креативних індустрій в українському науковому ракурсі досліджується не так давно. Загалом в історично-культурологічному вимірі розвиток креативних індустрій в Україні слід розглядати крізь призму п'яти основних періодів, як це зазначено на рисунку 1.



Рис.1. Ретроспектива основних періодів становлення креативних індустрій в Україні, крізь призму культурологічного виміру [Сформовано на основі джерел: 3, 5, 8, 17, 19, 22, 30, 33, 48].

Доповнюючи вищезазначене, у контексті історичного підходу розгляду проблематики, виокремимо події, що, на нашу думку, стали вагомою підтримкою культурного сектору та розвитку креативних індустрій в Україні, зокрема (див. Рис. 2).

Концептуально важливим для розвитку креативних індустрій України є подальша ефективна співпраця України з європейськими партнерами у сфері культури, зорієнтована на сприяння міжкультурному діалогу, культурному обміну, нарощуванню мобільності об'єктів мистецтва тощо. У контексті розгляду особливої уваги заслуговує участь України у міжнародних програмах, зокрема: «Культура і креативність» – ініціатива «Креативні міста та регіони», програма ЄС і Східного партнерства, «Креативна Європа», «House of Europe», «COMUS», Рада Європи, «Culture Bridges», «Creative Spark», «Creative Business Cup», фестивалі. Саме підтримка європейських партнерів реалізує можливість експертної підтримки креативних проєктів отримання грантів, мобільність, технічну допомогу та розвиток креативної індустрії України загалом.

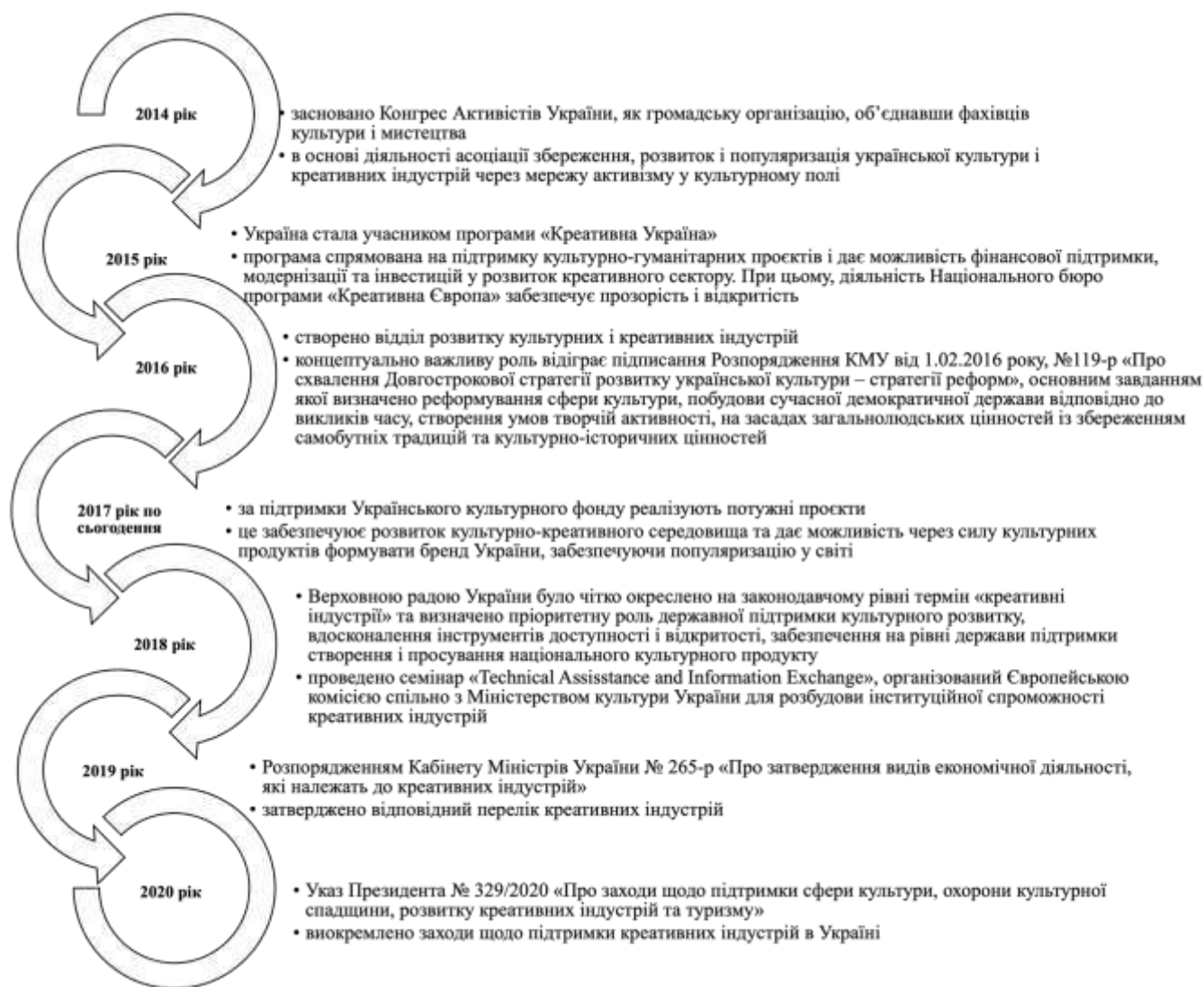


Рис. 2. Хронологія основних подій, що вплинули на формування і розвиток креативних індустрій в Україні [Сформовано на основі джерел: 21-32].

При цьому, важливим напрямом для розвитку креативної індустрії є максимальне сприяння залученню громадськості та створення платформи ефективною культурно-креативної взаємодії, реалізація кластерних ініціатив, діяльності креативних хабів, фестивалів, медіа, туризму, кіно, дизайну і моди тощо.

Розглядаючи становлення і розвиток креативних індустрій крізь призму філософського підходу, вважаємо за доцільне згадати праці таких авторів як Т. Адорно, В. Андрущенко, В. Беняміна, Г. Гегеля, Л. Губерського, М. Дяченко, М. Кагана, І. Канта, К. Кириленко, В. Леонтєвої, К. Маркса, В. Межуєва, Г. Рікєрта, Д. Сміта, В. Табачковського, В. Федя, М. Хоркхаймера і ін., в яких філософи розглядають креативні індустрії крізь призму творчої діяльності, культурних цінностей і творчого замислу людини-творця у створенні культурного продукту.

У розвитку науки культурні, креативні, творчі індустрії розкриваються у теоретичних концепціях філософської течії, зокрема, праці представників франкфуртської критичної школи Т. Адорно і М. Хоркхаймера [2; 164-170]. У своїй науковій праці «Діалектика просвітництва», автори демонструють критичне бачення концепцій культурних індустрій, стверджуючи, що корпорації формують процес розвитку культури і владно все контролюють, нівелюючи теорію розвитку культури в середині народних мас. Загалом підхід авторів франкфуртської школи ґрунтується на критиці прагматизму в культурному виробництві.

У свою чергу аналізуючи працю «Феноменологія духа» Г. Гегеля [10; 170-174], зазначимо, що автор розкривав свідомість сприйняття і розуміння особистості себе крізь творчу діяльність. В. Федь аналізує світоглядні парадигми формування, становлення і розвитку культуротворчого буття як стимуляторів соціокультурної діяльності, нерозривно пов'язаних у культуротворчому бутті [36]. Водночас М. Каган [16] відтворення суспільством культури розкриває через вираження людської

діяльності у виробництві матеріальних благ і суспільних відношень. Тоді як Л. Губерський [13] у своїх напрацюваннях виявляє духовно-практичне ставлення людини до світу. Узагальнюючи філософські підходи, можемо стверджувати, що особливістю культурно-креативної діяльності є її ціннісна складова, що лежить в основі формуванні індивідуальних і суспільних благ.

Із точки зору *економічного підходу* креативні індустрії науковці і практики розкривають як креативний простір, особливу сферу культури, де культурний потенціал та творчу діяльність обґрунтовано через економічні показники. До таких досліджень віднесемо праці Х. Анхайера, У. Баумоля, Д. Белла, М. Блауга, Й. Ісара, Н. Карасьової, С. Киризяка, Ч. Лендрі, Х. Лошковської, П. Луїджи Сакко, М. Метьюса, М. Портера, А. Пратта, М. Проскуріної, Л. Роббінса, Дж. Скотта, Д. Тросбі Л. Федулової, Т. Флемінга, Р. Флориди, Дж. Хокінса, П. Холла, А. Холодницької та ін. Загалом дослідники цього підходу креативні індустрії розглядають у контексті функціонування креативної економіки, економіки знань, розвитку креативного класу. У своїх наукових працях дослідники аналізують процес перетворення ідеї у новий продукт, творчого супроводу та реалізації, в основі яких використання креативного потенціалу особистості, історичній, культурній ідентичності та культурних ресурсах. Дослідники у своїх наукових розвідках саме культуру розкривали як рушійний фактор соціально-економічного середовища, наголошуючи на необхідності аналізу впливу культури на невизначеність і ризик, важливості людської активності в креативних індустріях. До прикладу, М. Метьюс культуру визначає основним фактором у креативних індустріях. Дослідник аналізує взаємодію і взаємозв'язок культури і креативності, розглядаючи наскільки культура і креативність сприяють переходу від категорії неврахування до категорії невизначеності і ризику за допомогою моделей, що враховують культурну складову [38].

Ч. Лендрі пропонує розглядати специфіку креативних індустрій у фокусі тенденцій розвитку міст, а креативні кластери розглядати як культурний капітал, що забезпечує економічний розвиток [25; 95-125]. У свою чергу Н. Карасьова зазначає, що у реалізації креативних індустрій культурні ресурси і використання креативного потенціалу слід розглядати як ресурс економічного зростання. У своєму дослідженні автор виокремлює відповідні складові креативних індустрій. Зокрема: попит, рівень доходу споживачів, рівень освіти і компетентності, наявність відповідних навичок, здатність створювати інфраструктуру, рівень розвитку громадського сектору, контакти громадських і державних інституцій, інтелектуальний капітал, наявність великих комерційних структур і вищих навчальних закладів [19]. Важливим для нашого дослідження є напрацювання американського економіста Р. Флориди, що виокремив основні показники рівня креативності, так званої концепції трьох «Г», а саме: технологій, таланту і толерантності [37; 35-37]. Автор розглядає креативність як передумову для інноваційного розвитку, зміною соціальних цінностей, культурного самовираження і самореалізації.

До культурологічного виміру дослідження проблематики віднесемо також і такі характеристики креативного суспільства як систематичне інвестування в інновації в різних сферах (економіка, наука, техніка, соціальна сфера, політика, культура тощо); зростання практичної віддачі від витрат на інновації; зростання кількості професіоналів, зайятих креативною роботою в різних галузях; розвиток венчурного капіталу; інноваційних інфраструктур (технопарки, інноваційно-технологічні центри і комплекси, інноваційні венчурні фірми, бізнес-інкубатори) [14; 74-76]. У свою чергу зазначимо, що становлення і розвиток креативних секторів є основою креативного майбутнього.

Розкриваючи *суспільствознавчий (правовий, соціологічний, інформаційний, педагогічний, психологічний, державно-управлінський) підхід* серед значної кількості досліджень слід виокремити в першу чергу тенденції соціодинаміки, соціальної реальності та специфіки соціокультурних процесів в соціокультурному середовищі, що формують концептуальні основи досліджень креативних індустрій і досліджені у працях Л. Антошкіної, Г. Зімеля, Дж. Ло, Б. Латура, С. Ларі, С. Леш, П. Сорокіна, Д. Харві та ін. Зокрема, у своїх наукових розвідках соціологи креативні індустрії аналізують кризь призму соціальної взаємодії та формування соціокультурного середовища.

Своє бачення у системі соціологічного підходу пропонує Л. Антошкіна, розкриваючи креативні індустрії як особливий тип соціально-культурних практик, інтегруючою домінантою яких є творча компонента, що часто граничить з експериментом, новаторством і тому не завжди переслідує комерційні цілі [3; 2-5]. Автор акцентує увагу на дослідженні і створенні умов для розвитку і реалізації творчого потенціалу населення, і перш за все, креативної молоді. Звернемо увагу на позицію І. Мацевича, який креативні індустрії аналізує кризь творчість і сталий розвиток [27]. Автор виокремлює особливий тип формування креативних індустрій на основі творчої складової та кризь взаємодію суб'єктів, об'єктів і засобів їх діяльності, для виробництва, популяризації й споживання нових творчих послуг та продуктів, в основі яких лежить задоволення суспільного попиту на духовні, моральні та екологічні цінності.

Слушним також у контексті суспільствознавчого підходу є виокремлення дослідження І. Вахович та О. Чуль. Автори акцентують увагу на теоретичних засадах розвитку креативних індустрій кризь призму

регіонального виміру. Зокрема, у роботі пропонують практичні рекомендації для забезпечення регіонального розвитку креативних індустрій, орієнтованих на забезпечення динамічного розвитку регіонів і підвищення їх конкурентоспроможності. Дослідники обґрунтовують позицію динамічного розвитку креативних індустрій та прибутковість, яку вони генерують, що змінюють підходи до формування стратегічних напрямів розвитку регіонів та надають цьому процесу інноваційно-креативного характеру [8; 5-11]. Так, визначення культури як рушія структурних змін пов'язано з її всеохоплюючим характером та всепроникаючим впливом на соціальні відносини у суспільстві, що стають не тільки джерелом організації суспільного життя, а й основою формування і розвитку креативних індустрій.

Проведений аналіз науково-практичної літератури дає можливість стверджувати, що проблематика креативних індустрій впевнено «входить» до наукового дискурсу культурології через наукові розвідки.

Вважаємо за необхідне впершу чергу зазначити, що саме розуміємо у дослідженні під дефініцією «культурологічний підхід». Загалом, у словнику культурологічний підхід визначається як конкретно-наукова методологія пізнання, основою якої є цінності, поведінка і особливості прийняття особистістю культурного процесу [11; 176]. У свою чергу, науковці культурологічний підхід виокремлюють через активність і динамічність «накопичення» культурологічного знання, аналіз та систематизацію дослідницького простору культурології з акцентом на наріжних проблемах [34; 41-45]; як визначення культурних змістів як найбільш вагомих у числі інших, що забезпечують існування соціальних явищ [30; 33-34]. Разом із тим культурологічний підхід у дослідженні формування і розвитку креативних індустрій розглядатимемо як науково-методологічну платформу пізнання культурно-креативного простору, в основі якої людиноцентризм у сприйнятті творчого середовища, успішність культурної активності, саморозвитку і самовизначення в світі культурно-творчих цінностей.

Розглядаючи становлення та формування креативних індустрій крізь призму культурологічного підходу, потрібно в першу чергу згадати мислителів Стародавньої Греції Платона і Аристотеля, що, на нашу думку, заклали теоретичне підґрунтя розуміння креативних індустрій загалом. Мислителі розкривають креативні індустрії через змістовність поняття дозвілля, творчості і розвитку творчого потенціалу. Концептуальну базу аналізу становлення і розвитку креативних індустрій сьогодення становлять праці таких дослідників як С. Безклубенко, Є. Більченко, Ю. Богуцького, М. Бровко, О. Брюховецької, В. Вашкевича, І. Вернудіної, С. Виткалова, П. Герчанівської, О. Гончарової, І. Дзюби, Т. Ємельянової, І. Живоглядкової, Н. Жукової, Н. Корнієнко, О. Копієвської, Н. Луценко, О. Оніщенко, І. Петрової, Ю. Сабадаш, К. Станіславської, Н. Хамітова, В. Шейко, Н. Ярошенко та ін.

Підґрунтя культурологічного підходу дослідження креативних індустрій в Україні формує дослідження С. Безклубенка. На думку автора, однією з важливих особливостей культури є те, що вона поєднує у собі не лише набуті історичні матеріальні й духовні цінності, а й знання та уміння людей, які живуть у певний історичний період як своєрідний творчий потенціал, що реалізується ними у діяльності. Оскільки особливістю культури є наявність постійного взаємообміну знань сучасних людей з тими надбаннями, що були здійснені їхніми предками, важливість збагачення знань й умінь сучасних поколінь, опанування досвідом творчої діяльності в процесі реалізації культурно-креативного продукту [4]. Враховуючи це, можемо стверджувати про важливість креативного підходу у процесі реалізації культурного продукту в креативних індустріях.

Розкриваючи культурологічний підхід, не можна ігнорувати багатогранність культурних ідентичностей, домівкою для яких стала Україна: міста, села, унікальні зразки культурної спадщини, творчість різних національностей. Як зазначає В. Шейко, процес створення і передавання всього найкращого, формування культурної традиції є своєрідною потребою кожної нації. Протягом усього часу свого снування український народ творив культуру, яка постійно збагачувалась, незважаючи на постійну загрозу знищення етносу та його асиміляції [41; 5-7].

Розвиток культури і креативних індустрій продиктовані викликами часу та необхідністю сьогодення. Популяризація культури української нації, культурно-історичних цінностей, сучасних феноменальних творінь є пріоритетним напрямом розвитку держави і розширює взаємодію на міжнародному рівні. Цінності, якими мислять сьогодні, сягають корінням у далеке минуле. Слушно зазначає О. Копієвська, що багатоаспектність феномену культури характеризується спільною думкою про її головне призначення, в основі якого формування єдиного розуміння суті людського життя. Так, взаємодія культури і людини формує засади спільного існування, самовизначення особою власних життєвих орієнтирів на основі безпосередньої інтеріоризації культурних цінностей, що набувають характеру виміру індивідуального та соціального життя [20; 153-154]. Наукове дослідження концептуальних засад креативних індустрій через дозвілля здійснює М. Ярошенко. Автор аналізує організаційні процеси, новації та інноваційні технології крізь призму соціокультурної діяльності [42].

Пріоритетне значення у розвитку креативних індустрій відводимо до загальнолюдських цінностей із збереженням самобутніх традицій та культурно-історичних цінностей. У цьому контексті М. Бровко виокремлює предметом гуманітарних наук різні сфери людської життєдіяльності, такі як наука, мораль, мистецтво, право, політика, мова, техніка тощо. Автор розкриває взаємозв'язок гуманітарних наук із культурно-історичним розвитком людини, суспільства [6]. На регіональному культурному просторі акцентують свою увагу С. Виткалов та В. Марченко. Автори зазначають, що саме регіональний культурний простір є пріоритетним середовищем, що найбільш активно розвивається у сучасній країні. Дослідники акцентують увагу, що саме в регіонах зосереджені оригінальні культурні ініціативи, яскраві пам'ятки національної архітектури чи скульптури, а також творчі особистості, які активно здійснюють культурно-креативну діяльність [26; 44].

Нині, креативність – це необхідність сучасного культурного процесу; це можливість самореалізації, вивільнення творчого потенціалу особистості в культурі професійних сфер діяльності. Зокрема, дослідник і практик Дж. О'Коннор розкриває сутність креативних індустрій через взаємозв'язок культурного споживання, освіти, стилю життя, дозвілля, ідентичності та культурним виробництвом і культурними товарами. Водночас зазначає, що культурне виробництво сприяє формуванню культурних цінностей у суспільства [51]. Автор підкреслює, що володіння креативністю забезпечує особистості можливість успішно співпрацювати у процесі професійної діяльності, на високому рівні здійснювати комунікативну взаємодію у процесі креативної діяльності та генерувати креативні ідеї [51]. Загалом, це інструмент для пошуку інноваційних рішень, культурних цінностей, ефективного використання культурного розмаїття надбань та ресурсів нації, виявлення універсальних культурних закономірностей, омасовлення культури загалом.

Значну роль у становленні і розвитку креативних індустрій відводимо творчому потенціалу. Цю думку підтверджує значна кількість науковців. До прикладу, Є. Зеленцова, креативні індустрії розглядає як тандем соціокультурних практик, фундаментальною основою яких є творча, культурна компонента [17]. У свою чергу Н. Луценко формально-логічну структуру творчої особистості трансформує у процес формування культурних цінностей. Характеризуючи творчість як діяльність, у процесі якої народжується принципово нові естетико-художні чи науково-технічні прояви людської активності, позначені унікальністю, неповторністю авторського бачення та суспільно-історичною значущістю [24].

Сила креативної сфери, яка дає можливість через потенціал культурних продуктів формувати бренд України та забезпечувати популяризацію її у світі, реалізується через інноваційні технології. Цікавим є бачення О. Брюховецької, яка аналізує візуальний поворот культури і культурології. У монографії авторка зазначає, що «візуальний поворот передбачає повернення до «природи», але тепер тілесний базис візуального укорінюється не стільки у сенсорних характеристиках людського ока, властивостях його перцептивної функції, оскільки у психоаналітичній концепції потягів та їх перетворень, найбільш яких є жага ока» [7; 155-157]. У культурно-креативному середовищі «проект візуальної культури наснажується не стільки зачаруванням образами, скільки бажанням його зрозуміти, залишаючись у невизначеності стосовно того, чи ця зачарованість є універсальною характеристикою людської природи, чи вона походить із тенденцій певної культурної епохи» [7; 159].

На законодавчому рівні креативним індустріям чітко відведено пріоритетну роль державної підтримки культурного розвитку, вдосконалення інструментів доступності і відкритості, забезпечення на рівні держави підтримки створення і просування національного культурного продукту [16; 26; 56]. При цьому важливо, як зазначає І. Петрова, запровадження екосистеми для креативних індустрій, у якій б було передбачено відповідні правила дій, принципи і підходи для усіх учасників креативних секторів. Саме це сприяло б зростанню підтримки креативних індустрій державними інституціями, зміцненню зацікавленості місцевих громад до різноманітних форматів креативних індустрій та їхньої популяризації. Як результат, запровадження системних заходів, спрямованих на розвиток креативних індустрій в Україні [28]. Зауважимо також, що дослідниця значну роль відводить у своїх дослідженнях формуванню і розвитку дозвілля як рушія культурних індустрій, що лежить в основі розвитку креативних індустрій.

У контексті розгляду культурологічного підходу зауважимо, що значна кількість науковців та державних інституцій виокремлюють відповідні моделі види креативних секторів. Також варто зауважити, що у науковій літературі немає сталого розуміння класифікаційних форм креативних індустрій. До прикладу, у своєму дослідженні Дж. Хокінс [15; 104-139] креативні індустрії розглядає як основу креативної економіки. Автор акцентує увагу на тому, що креативні індустрії охоплюють сферу створення і продажу креативних ідей та витворів. У дослідженні виокремлює такі сектори креативних індустрій, а саме: реклама, архітектура, образотворче мистецтво, ремесла, дизайн, мода, кіно, музика, виконавські види мистецтва, видавнича справа, програмне забезпечення, ігри, телебачення, радіо, відеоігри.

У свою чергу А. Гончарик систематизує наукові доробки і виокремлює такі сектори креативних індустрій: аудіовізуальний (радіо, телебачення, кіно, нові медіа, музика), видавнича (книгопродукція, преса), спадщина (архіви, музеї, бібліотеки, історичне середовище), перформенс (театр, мистецтво, танці), спорт, туризм, візуальні мистецтва і галереї, архітектура, дизайн, ремесла [12].

Г. Аванесова у своєму дослідженні «Культурно-дозвілєва діяльність» до пріоритетних секторів креативних індустрій відносить такі, як туризм, дозвілля, аудіо- та відеопродукцію, види культурної продукції (газети, журнали, книги), кіновиробництво та відеопродукцію, мережу кінопрокату, телеканали і радіостанції, музичну промисловість, артбізнес, шоу бізнес, театри, концертні організації, цирки, центри відпочинку, клуби, модельний бізнес, парки, мережу комунального харчування (кафе і ресторани) [1]. Водночас, Е. Зеленцова до креативних індустрій в сучасному культурному середовищі пропонує відносити музику, літературу, кіно та інші галузі художньої творчості [17].

Аналізуючи креативні індустрії, О. Чуль виокремлює 12 креативних секторів, об'єднаних у 3 функціональні блоки, а саме: основні креативні індустрії (реклама, кіноіндустрія, інтернет, музика, видавнича справа, телерадіомовлення, відео та комп'ютерні ігри), периферійні креативні індустрії (креативне мистецтво), граничні креативні індустрії (мода, спорт, програмне забезпечення, побутова електроніка) [40].

Враховуючи світовий досвід в українських реаліях у контексті аналізу культурологічного виміру креативних індустрій, вважаємо доречним виокремити основні світові класифікаційні підходи до системного розуміння видів складових креативних індустрій та їх базових структурних характеристик як це зазначено у таблиці.

Таблиця

Основні моделі класифікації креативних індустрій

Назва	Ік	Види секторів	Концептуальні засади
1		3	4
Модель DCMS (Великобританія)	998	Реклама; ринок сучасного мистецтва та антикваріату; ремесла; дизайн; мода; кіно та відео; інтерактивне дозвілля та програмне забезпечення; музика; перформативні мистецтва; видавнича справа; програмне забезпечення та комп'ютерні послуги; ТБ та радіомовлення.	Креативні індустрії Департаментом культури, медіа та спорту Великобританії визначаються як такі, що мають своє походження в індивідуальній творчості, вмінні та таланті, з потенціалом для багатства й створення робочих місць через генерування ідей та використання інтелектуальної власності.
Концентрично-кругова модель (Тросбі)	001	<i>Основні творчі галузі (центральне коло):</i> література, музика, виконавські види мистецтва, образотворче мистецтво; <i>інші основні культурні індустрії (друге коло):</i> індустрія фільмів, музеї і бібліотеки; <i>культурні індустрії (третє коло):</i> послуги щодо предметів культурної спадщини, видавнича справа, звукозапис, радіо і телебачення, відео- та комп'ютерні ігри; <i>суміжні галузі (останнє коло):</i> реклама, архітектура, дизайн, мода.	Креативні індустрії розглядаються крізь призму культурної цінності культурних благ. Творчі ідеї зароджуються в основних творчих мистецтвах у вигляді звуку, тексту та зображення, і ці ідеї та впливи розсіюються назовні через серію «концентричних кіл».
Символіко-текстова модель (Хезмон)	002	<i>Основні</i> (реклама, кіно, інтернет, музика, видавнича справа, радіо і телебачення, відео та комп'ютерні ігри), <i>периферійні</i> (креативне мистецтво), <i>прикордонні</i> (побутова електроніка, мода, комп'ютерні програми, спорт).	Креативні індустрії визначаються як процеси, за допомогою яких формується і передається культура суспільства і реалізується через поширення та споживання символічних текстів або повідомлень.
Авторсько-правова модель (Всесвітня організація інтелектуальної власності)	003	<i>Основні сектори авторського права</i> (реклама, організація колективного управління майновими правами, кіно та відео, музика, виконавські види мистецтва, видавнича справа, програмне забезпечення, радіо і телебачення, візуальне та графічне мистецтво), <i>взаємозалежні сектори авторського права</i> (записуючі матеріали, побутова електроніка, фотографічне обладнання, музичні інструменти, паперова індустрія) й проміжні сектори авторського права (архітектура, одяг, взуття, дизайн, мода, предмети домашнього вжитку, іграшки).	Креативні індустрії розглядаються крізь призму інтелектуальної власності. Зокрема, через створення, виробництво, трансляцію і розповсюдження авторських прав.

Модель «Американці»	005	Реклама, архітектура, художні училища та художні послуги, дизайн, фільми, музеї, зоопарки, музика, виконавські види мистецтва, видавництво, телебачення і радіо, образотворче мистецтво.	Креативні індустрії у некомерційній організації США визначають як такі, що забезпечують мистецько-орієнтований бізнес на основі творчого потенціалу.
Торговельно-орієнтована модель ЮНЕСКО	005	Музеї, галереї, бібліотеки, виконавські види мистецтва, фестивалі, образотворче мистецтво і ремесла, дизайн, видавництво, телебачення і радіо, фільми і відео, фотографія, інтерактивні медіа, музичні інструменти, звукове обладнання, архітектура, реклама, поліграфічне обладнання, програмне забезпечення, аудіо-візуальне забезпечення.	Креативні індустрії розглядаються як такі, що забезпечують і популяризують виробництво культурних товарів, поєднують в собі створення, виробництво і комерціалізацію товарів і послуг нематеріального і культурного характеру.
Модель Конгресу США	007	Підприємства, що безпосередньо пов'язані з виробництвом і розподілом мистецтва як основного культурного товару. Музеї, театри, сферу архітектури, реклами тощо.	Креативні індустрії розглядаються як «arts-centric businesses», що здатні виробляти і поширювати культуру і мистецтво.
Модель (UNCTAD)	008	Традиційна культура (ремесла, народне мистецтво, фестивалі), культурні пам'ятки (музеї, виставки, бібліотеки, археологічні локації), аудіовізуальні медіа (кіно, ТБ, радіо), цифрові медіа (відеоігри, програмне забезпечення тощо), сценічне та образотворче мистецтво.	Креативні індустрії конференцією ООН з торгівлі та розвитку розглядаються як креативні промисловості, в основі діяльності яких колоборація культури, креативності, інтелектуального капіталу, бізнесу та технологій.
Сінгапурська школа	008	Мистецтво і культура, світлина, образотворче мистецтво, виконавське мистецтво, мистецтво і торгівля антикваріатом, ремесла, дизайн, програмне забезпечення, реклама, архітектура, дизайн інтер'єра, графічний дизайн, ЗМІ, видавництво, ТБ і радіо, цифрові ЗМІ, кіно та відео	Креативні індустрії розглядаються як креативні промисловості, в основі діяльності яких колоборація мистецтва і культури, креативності, інтелектуального капіталу, мистецтва, ЗМІ і реклами, бізнесу та технологій.

Систематизовано на основі джерел: [9; 23; 27; 37; 31; 35; 39; 43; 44; 46-50; 53; 55-56].

Таким чином, зробимо попередні висновки, що єдиного бачення щодо системи складових (видів креативних секторів) креативних індустрій серед науковців і практиків немає. Питання є доволі дискусійним. Щодо України, то в 2019 р. на законодавчому рівні, а саме Розпорядженням Кабінету Міністрів України № 265-р затверджено відповідний перелік креативних індустрій. Зокрема, до таких віднесли: *народні художні промисли, візуальне мистецтво* (живопис, графіка, скульптура, фотографія тощо); *сценічне мистецтво* (жива музика, театр, танець, опера, цирк, ляльковий театр тощо); *література, видавнича діяльність та друковані засоби масової інформації; аудіальне мистецтво; аудіовізуальне мистецтво* (кіно, телебачення, відео, анімація, мультиплікація тощо); *дизайн, мода, нові медіа та інформаційно-комунікаційні технології* (програмне забезпечення, відеоігри); *цифрові технології в мистецтві* (3D-друк, віртуальна, доповнена, змішана реальність тощо); *архітектура й урбаністика; реклама, маркетинг, зв'язки з громадськістю та інші креативні послуги; бібліотеки, архіви та музеї* [29].

Ретроспектива культурологічного виміру аналізу наукової, нормативної і публіцистичної літератури дає можливість зазначити, що в Україні вже сьогодні активно розвиваються інституційні можливості, крізь призму діяльності Міністерства культури та інформаційної політики України, Українського фонду культури, Українського інституту при МЗС України, Державного агентства України з питань кіно, Українського інституту книги, Національного центру Олександра Довженко. Доцільно підкреслити позитивну діяльність вищезазначених інституцій з просування і популяризації України та української самобутності на міжнародному рівні, сприяння розвитку креативних індустрій шляхом співпраці з міжнародними організаціями, створення і просування впізнаваних брендів, участь у культурних проєктах міжнародного рівня, створення і розвиток культурної інфраструктури, підтримки ініціатив, проведення семінарів, круглих столів, тренінгів, майстер класів, стимулювання транскордонного співробітництва, способів створення культурного продукту та шляхів його поширення. У фокусі підтримки креативні хаби усіх сфер креативних індустрій України. Розуміння та поширення креативного способу життя, сприяння самореалізації українців – це основа сталого розвитку і конкурентоспроможності країни, підвищення її позицій в глобальних рейтингах та отримання конкретного економічного ефекту.

Переконані, що цінність креативних індустрій в Україні зростає високими темпами серед громадськості та державному рівні. Адже нові реалії сьогодення – нові виклики для креативних секторів в Україні. Зауважимо, що з кожним днем сектори креативних індустрій все більше розвиваються,

забезпечуючи сталий розвиток суспільства. Зокрема: розвивається видавнича діяльність, урізноманітнюючи види сучасності видавничої індустрії та впроваджуючи інновації з використанням діджиталізації; розширюється географія реалізації самобутньої, оригінальної, конкурентоспроможної, якісної продукції українських дизайнерів; розширюється спроможність культурних і цифрових послуг; розвивається інноваційна реклама та зв'язки з громадкістю; нематеріальна культурна спадщина виступає основним джерелом ідентифікації України у світі через її бренди, зокрема косівську кераміку, петриківський розпис, борщівську вишиванку тощо; широке застосування нових технологій та техніки, що сприяє виникненню нових тенденцій в реалізації та промоції культурного музичного продукту; популяризація української кухні, що розширює взаємодію на міжнародному рівні; реалізують потужні проекти, що збільшують потік туристів, приваблюють інвесторів та забезпечують міжнародні партнерські зв'язки; розвивається ефективна та креативна робота з ньюмейкерами через засоби культурної і мистецької аналітики та представлення української культури у світі як самодостатньої й оригінальної.

Таким чином, проведений аналіз наукової, публіцистичної і нормативної літератури засвідчив, що у культурологічному вимірі креативні індустрії забезпечують колоборацію досліджень. Синергетичний ефект культурних трансформацій креативних практик, ідей і підходів сприятиме реалізації цінності екосистем креативних підприємств, впровадженню інноваційних програм модернізації креативних індустрій, розвитку і популяризації культурного продукту креативних індустрій для культурно-креативного розвитку суспільства.

Наукова новизна дослідження полягає в теоретико-методологічній систематизації особливостей дослідження формування і розвитку креативних індустрій в Україні крізь призму культурологічного виміру. Розкрито культурологічний підхід дослідження формування і розвитку креативних індустрій як ефективного інструменту модернізації соціокультурного середовища. Систематизовано основні класифікаційні підходи до системного розуміння формування креативних індустрій.

Висновки. Підсумовуючи вищевикладене, можемо стверджувати, що динаміка наукових пошуків формування і розвитку креативних індустрій здійснюється дослідниками у широкому науковому спектрі. А саме крізь призму історичного, філософського, економічного, мистецького, правового, соціального, державно-управлінського, інформаційного, психологічного і культурологічного підходів. Акцентуючи увагу у дослідженні на культурологічному підході, підкреслимо, що мультиплікаційний характер креативних індустрій сприяє розвитку культури, економічному зростанню, формуванню позитивного іміджу країни і залученню міжнародних партнерів. При цьому, забезпечує модернізацію та інноваційну діяльність креативних секторів, вміння адаптуватись до викликів часу і шукати нові джерела ретрансляції культури. Цим самим сприяючи сталому розвитку соціокультурного середовища України.

Перспективами подальших досліджень є розробка та реалізація інноваційних програм модернізації креативних індустрій, що сприяють сталому розвитку культурно-креативного середовища.

Список використаної літератури

1. Аванесова Г. А. Культурно-досуговая деятельность. Москва : Аспект-пресс, 2006. С. 114-115.
2. Адорно Т. В., Хоркхаймер М. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. СПб. : Медиум. 1997. 312 с.
3. Антошкіна Л. І. Креативні індустрії: проблеми і перспективи розвитку. *Регіональний розвиток України: проблеми і перспективи.*: у 2 ч / відп. ред. С. Фіялка. Ч. 2. С. 8-13. URL: [https:// ir.kneu.edu.ua:443/handle/2010/1783](https://ir.kneu.edu.ua:443/handle/2010/1783) (дата звернення 1.11.2021).
4. Безклубенко С. Д. Про поняття культура та культуру визначення понять. *Культура і мистецтво у сучасному світі.* 2013. Вип. 14. С. 6-13.
5. Бокова А. В. Индустриализация культуры, от критики к построению сети. *Международ. журн. исследований культуры.* 2017. № 1 (26). С. 58-64.
6. Бровко М. М. Культурология в системе гуманитарного знания. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альм.* Київ : Вид. центр КНЛУ, 2007. Вип. 20. С. 96-102.
7. Брюховецька О. В. Візуальний поворот у культурі і культурології. *Культурологія: Могилянська школа: колективна монографія / наук. ред. та упоряд. М. А. Собуцький, Д. О. Король, Ю. В. Джулай.* Київ : О. Філюк, 2018. С. 130-165.
8. Вахович І. М., Чуль О. М. Розвиток креативних індустрій: регіональний вимір : монографія. Луцьк : Вежа-Друк, 2014. 288 с.
9. Галахова Т. О. Креативні індустрії: теоретично-методологічні підходи вивчення. *Науковий вісник Херсон. держ. ун-ту.* 2014. Вип. 9, ч. 4. С. 9-13. URL: http://ej.kherson.ua/journal/economic_09/162.pdf. (дата звернення 1.11.2021).
10. Гегель Г. В. Соч. *Феноменология духа* / пер. Г. Шпета; под ред. М. Иткина. Москва, 1959. Т. 4. 437 с.
11. Гіптерс З. В. Культурологічний словник-довідник. Київ : ВД «Професіонал». 2006. 328 с.
12. Гончарик А. Политика в области творческих индустрий: зарубежный опыт. 2005. URL: [http:// www.strana-oz.ru/2005/politica-v-oblastitvorcheskich-industryi](http://www.strana-oz.ru/2005/politica-v-oblastitvorcheskich-industryi). (дата звернення 1.11.2021).

13. Губерський Л. В. Вибрані філософські праці. Книга перша. Культура. Ідеологія. Особистість. Київ : Центр учбової літ., 2016. 400 с.
14. Давимука С. А., Федулова Л. І. Креативний сектор економіки: досвід та напрями розбудови: монографія / ДУ «Ін-т регіональних досліджень ім. М. І. Долішнього НАН України». Львів, 2017. 528 с.
15. Джон Хокинс. Креативная экономика. Как превратить идеи в деньги. Москва : Изд. дом «Классика – XXI», 2011. 256 с.
16. Закон України «Про внесення змін до Закону України «Про культуру» щодо визначення поняття «креативні індустрії». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17> (дата звернення 1.11.2021).
17. Зеленцова Е. В. Становление и развитие креативных индустрий в современной культуре: анализ зарубежного опыта: дис....канд. культурологии. Москва, 2008. 153 с. URL: <http://www.disserscat.com/content/stanovlenie-i-razvitie-kreativnykh-industrii-v-sovremennoi-kulture-analiz-zarubezhnogo-opyta>
18. Каган М. С. Диалектика бытия и небытия в жизни человеческого общества. *Личность. Культура. Общество*, 2003. Т. 5. Вып. 1-2 (15-16). С. 33-56.
19. Карасьова Н. А. Креативні індустрії як елемент стратегії постіндустріального розвитку. *Міжнародні відносини: теоретико-практичні аспекти*. 2019. Вип. 3. С. 110-120.
20. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурі сучасної України: монографія. Київ : НАККіМ, 2014. 296 с.
21. Креативні індустрії. *Офіційний сайт УЦКД*. URL: <https://uccs.org.ua/kreatyvni-industrii/kreatyvni-industrii/> (дата звернення 1.11.2021).
22. Культурні та творчі індустрії: українська модель. URL: <https://uaculture.org/texts/kulturni-ta-kreatyvni-industriyi-zapidtrumkuukf-u-2018-goszi> (дата звернення 1.11.2021).
23. Лошковська Х. С. Креативні індустрії як сучасний сегмент стратегічного розвитку країн світу. *Актуальні проблеми міжнародних відносин*. 2014. Вип. 119 (2). С. 153-158.
24. Луценко Н. А. Творчість особистості як основа культури: автореф. дис....канд. культурології: спец. 26.00.01. Сімферополь, 2012. 21 с.
25. Лэндри Ч. Креативный город. Москва : Классика-XXI, 2011. 399 с.
26. Марченко В. В., Виткалов С. В. Регіональний культурний простір України як фактор активізації мистецької ініціативи. *Вісник Маріуполь. держ. ун-ту. Серія: філософія, культурологія, соціологія*. 2014. Вип. 8. С. 44-49.
27. Мацевич И. Я. Формирование и развитие концепции креативной индустрии в современной социальной теории. *Социология*. 2012. № 3. С. 80-93.
28. Петрова І. В. Культурні та креативні індустрії: від концепцій до інструментів. *Феномен культури постглобалізму: зб. матеріалів. II Міжнар. наук.-практ. конф.*, м. Маріуполь, 26 листоп., 2021 р.: у 2 ч. Маріуполь : МДУ, 2021. Ч. I. С. 5-8.
29. Про затвердження видів економічної діяльності, які належать до креативних індустрій: *Розпорядження Кабінету Міністрів України від 24 квітня 2019 року № 265* URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/265-2019-%D1%80> (дата звернення 1.11.2021).
30. Прокопенко С. Креативні індустрії – радикальні зміни. URL: <https://gwaramedia.com/kreatyvni-industriyi-shhoda-uak> (дата звернення 2.11.2021).
31. Проскуріна М. О., Пархоменко І. І. Моделювання державної політики економічного розвитку культурних і креативних індустрій (ККІ). *Економічний простір*, 2021. Вип. 167. С. 38-44.
32. Розвиток креативних індустрій. *Офіційний сайт Міністерства культури та інформаційної політики*. URL: <https://mkip.gov.ua/content/rozvitok-kreativnih-industriy.html> (дата звернення 1.11.2021).
33. Скиба М. Креативні індустрії в Україні: вистояти, просвітити (ся). *Тиждень. ua*. 27.02.2016. URL: <http://tyzhden.ua/Society/158758> (дата звернення 1.11.2021).
34. Сучасна культурологія: постмодернізм у логіці розвитку української гуманістики: колективна монографія / Ю. С. Сабадаш, О. М. Гончарова, Л. Г. Дабло та ін. ; за заг. ред. Ю. С. Сабадаш ; ред.-уклад. Ю. С. Сабадаш, І. В. Петрова. Київ : Ліра-К, 2021. 432 с.
35. Фарінья К. Розвиток культурних та креативних індустрій в Україні. URL <https://www.culturepartnership.eu/upload/editor/2017/ResearchUA.pdf> (дата звернення 1.11.2021).
36. Федь В. Парадигма у світоглядно-культуротворчому аспекті. *Схід*. 2011. № 5 (112). С. 132-135.
37. Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущее. Пер. с. англ. Москва : Классика-XXI, 2007. 430 с.
38. Хакимова Е. Р. Современные теории креативной экономики. Экономика креативности Марка Меттьюса. *Вектор науки ТГУ. Серія «Економіка і управління»*. 2011. № 4. С. 52-55.
39. Холодницька А. В. Актуальні тенденції розвитку креативних індустрій в Україні в умовах глобалізації. *Економіка і суспільство*. 2018. № 14. С. 151-157. URL: http://economyandsociety.in.ua/journal/14_ukr/19.pdf. (дата звернення 1.11.2021).
40. Чуль О. М. Система креативних індустрій як основа формування креативної економіки в регіоні. *Зб. наук. пр. «Економічні науки»*. Серія: «Облік та фінанси». Вип. 10 (37). Ч. 5. Луцьк : ЛНТУ, 2013. С. 166–173.
41. Шейко В. М., Александрова М. Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації: монографія. Київ : Ін-т культурології Академії мистецтв України. 2009. 312 с.
42. Ярошенко Н. Н. Индустрия развлечений в современном культурном пространстве. *Вестник Моск. гос. ун-та культуры и искусств*. 2016. 3 (71). С. 122-132.

43. Albert R. and Runco M. A History of Research on Creativity In Sternberg, R. J. *Handbook of Creativity*. New York : Cambridge University Press. 1999. 56 p.
44. Americans for the Arts. 2005. URL: <http://www.americansforthearts.org>. (дата звернення 1.11.2021).
45. Costa P., Magalhaes M., Vasconcelos B., Sugahara G. On «Creative cities» governance models: A comparative approach. *Service Industries Journal*. 2008. № 28 (3). P. 393-413. DOI:10.1080/02642060701856282 (дата звернення 1.11.2021).
46. David Hesmondhalgh. *The Cultural Industries*. London : Sage Publications. 2002.
47. David Throsby. *Economics and Culture*. Cambridge : Cambridge University Press. 2001. P. 110-133.
48. Garnham N. From cultural to creative industries. An analysis of the implications of the «creative industries» approach to arts and media policy making in the United Kingdom. URL: <http://nknu.pbworks.com/f/FROM+ CULTURAL+ TO+CREATIVE+Industries.pdf> (дата звернення 1.11.2021).
49. Kathrin Müller, Christian Rammer, and Johannes Trüby. *The Role of Creative Industries in Industrial Innovation*. URL: <ftp://ftp.zew.de/pub/zew-docs/dp/dp08109.pdf>. (дата звернення: 2.11.2021).
50. Mapping the creative industries: a toolkit. *Creative and cultural economy series*. British Council. 2010. P. 61.
51. O'Connor J. Creative Industries: A new direction? *International journal of cultural policy*. Vol. 15.4. 2009. P. 387-404.
52. Skavronska I. The evolution of creative industries, *Skhid*, 2016, № 1 (141),. P. 32-34.
53. UK Creative Industries Taskforce, *Creative Industries Mapping Document*. November 1998.
54. UN Creative economy report «Creative Economy Outlook: Trends in international trade in creative industries». 2019. URL: https://unctad.org/system/files/official-document/ditcted2018d3_en.pdf (дата звернення 1.11.2021).
55. UN Creative economy report «Creative economy: a feasible development opinion». 2010. URL: http://unctad.org/es/Docs/ditctab20103_en.pdf. (дата звернення 1.11.2021).
56. UNESCO Institute for Statistics. *International Flows of Selected Cultural Goods and Services 1994-2003: Defining and Capturing the Flows of Global Cultural Trade*, Montreal: UIS. P. 13-17.

References

1. Avanesova G. A. *Kulturno-dosugovaya deyatelnost [Cultural and leisure activities]*. Moskva : Aspekt-press, 2006. С. 114-115 [in Russian].
2. Adorno T. V., Khorkkhaymer M. *Dialektika prosveshcheniya. [Dialectics of Enlightenment]. Filosofskie fragmenty*. SPb. : Medium. 1997. 312 c. [in Russian].
3. Antoshkina L. I. *Kreatyvni industrii: problemy i perspektyvy rozvytku. [Creative industries: problems and prospects]. Rehionalnyi rozvytok Ukrainy: problemy i perspektyvy: u 2 ch / vidp. red. S. Fiialka. Ch. 2. S. 8-13*. Retrieved from <https://ir.kneu.edu.ua:443/handle/2010/1783> [in Ukrainian].
4. Bezklubenko S. D. *Pro poniattia kultura ta kulturu vyznachennia poniat. [On the concept of culture and the culture of defining concepts]. Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti. 2013. Vyp. 14. S. 6-13* [in Ukrainian].
5. Bokova A. V. *Industrializatsiya kultury, ot kritiki k postroeniyu seti. [Industrialization of culture, from criticism to network building]. Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kultury. 2017. № 1 (26). S. 58-64* [in Russian].
6. Brovko M. M. *Kulturolohiia v systemi humanitarnoho znannia. [Culturology in the system of humanitarian knowledge]. Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti: almanakh. Kyiv : Vyd. tsentr KNLU, 2007. Vyp. 20. S. 96-102*.
7. Briukhovetska O. V. *Vizualnyi povорот u kulturi i kulturolohii. Kulturolohiia: Mohylianska shkola: kolektyvna monohrafiia / nauk. red. ta uporiad. M. A. Sobutskyi, D. O. Korol, Yu. V. Dzhalai. Kyiv : Oleh Filiuk, 2018. S. 130-165*.
8. Vakhovych I. M., Chul O. M. *Rozvytok kreatyvnykh industrii: rehionalnyi vymir: monohrafiia. [Development of creative industries: regional dimension: monograph]. Lutsk : Vezha-Druk, 2014. 288 s.* [in Ukrainian]
9. Halakhova T. O. *Kreatyvni industrii: teoretychno-metodolohichni pidkhody vyvchennia. [Creative industries: theoretical and methodological approaches to study]. Naukovyy visnyk Khersonskoho derzhavnogo universytetu. 2014. Vyp. 9, ch. 4. S. 9-13*. Retrieved from http://ej.kherson.ua/journal/economic_09/162.pdf. [in Ukrainian].
10. Gegel G. V. *Sochineniya. Fenomenologiya dukha [Works. Phenomenology of Spirit] / per. G.Shpeta; pod red. M. Itkina. Moskva, 1959. T. 4. 437 s.* [in Russian].
11. Hipters Z. V. *Kulturolohichni slovnyk-dovidnyk. [Culturological dictionary-reference book]. VD «Profesional». 2006. 328 s.* [in Ukrainian].
12. Goncharik A. *Politika v oblasti tvorcheskikh industrii: zarubezhnyi opyt. [Policy in the field of creative industries: foreign experience]. 2005*. Retrieved from <http://www.strana-oz.ru/2005/politica-v-oblastitvorcheskikh-industriy> [in Russian].
13. Huberskyi L. V. *Vybrani filosofski pratsi. [Selected philosophical works]. Knyha persha. Kultura. Ideolohiia. Osobystist. Kyiv : «Tsentr uchbovoi literatury», 2016. 400 s.* [in Ukrainian].
14. Davymuka S. A., Fedulova L. I. *Kreatyvnyi sektor ekonomiky: dosvid ta napriamy rozbudovy: monohrafiia [Creative sector of economy: experience and directions of development: monograph] / DU «Instytut rehionalnykh doslidzhen imeni M. I. Dolishnoho NAN Ukrainy» Lviv, 2017. 528 s.* [in Ukrainian].
15. Dzhon Khokins. *Kreativnaya ekonomika. Kak prevratit idei v dengi. [Creative economy. How to turn ideas into money]. Moskva: Izdatelskii dom «Klassika – XXI», 2011. 256 s.* [in Russian].
16. *Zakon Ukrainy «Pro vnesennia zmin do Zakonu Ukrainy «Pro kulturu» shchodo vyznachennia poniattia «kreatyvni industrii». [«On Amendments to the Law of Ukrain «On Culture» to Define the Concept of Creative Industries»]*. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17> [in Ukrainian].
17. Zelentsova Ye. V. *Stanovlenie i razvitie kreativnykh industrii v sovremennoi kulture: analiz zarubezhnogo opyta [Formation and development of creative industries in modern culture: analysis of foreign experience] : dis. ... kand. kulturologii.*

- Moskva, 2008. 153 s. Retrieved from <http://www.dissercat.com/content/stanovlenie-i-razvitie-kreativnykh-industrii-v-sovremennoi-kulture-analiz-zarubezhnogo-opyta> [in Russian].
18. Kagan M. S. Dialektika bytiya i nebytiya v zhizni chelovecheskogo obshchestva. [Dialectics of being and non-being in the life of human society]. *Lichnost. Kultura. Obshchestvo*, 2003. T. 5. Vyp. 1-2 (15-16). S. 33-56 [in Russian].
19. Karasova N. A. Kreatyvni industrii yak element stratehii postindustrialnogo rozvytku. [Creative industries as an element of post-industrial development strategy]. *Mizhnarodni vidnosyny: teoretyko-praktychni aspekty*. 2019. Vyp. 3. S. 110-120.
20. Kopiiivska O. R. Transformatsiini protsesy v kulturi suchasnoi Ukrainy: monohrafiia. [Transformational processes in the culture of modern Ukraine: monograph]. Kyiv : NAKKKiM, 2014. 296 s. [in Ukrainian].
21. Kreatyvni industrii [Creative industries]. Ofitsiyni sait UTsKD. Retrieved from <https://uccs.org.ua/kreatyvni-industrii/kreatyvni-industrii/> [in Ukrainian].
22. Kulturni ta tvorchi industrii: ukrainska model. [Cultural and creative industries: Ukrainian model]. Retrieved from <https://uaculture.org/texts/kulturni-ta-kreatyvni-industriyi-zapidtrymkyukf-u-2018-roczj> [in Ukrainian].
23. Loshkovska Kh. S. Kreatyvni industrii yak suchasnyi sehment stratehichnogo rozvytku krain svitu. [Creative industries as a modern segment of strategic development of the world]. *Aktualni problemy mizhnarodnykh vidnosyn*. 2014. Vyp. 119 (2). S. 153-158 [in Ukrainian].
24. Lutsenko N. A. Tvorchist osobystosti yak osnova kultury [Creativity of the individual as the basis of culture]: avtoref. dys. ... kand. kulturolohii: spets. 26.00.01. Simferopol, 2021. 21 s. [in Ukrainian].
25. Lendri Ch. Kreativnyi gorod. [Creative city]. Moskva: Klassika-KhKhI, 2011. 399 s. [in Russian].
26. Marchenko V. V., Vytkalov S. V. Rehionalnyi kulturnyi prostir Ukrainy yak faktor aktyvizatsii mystetskoï initsiatyvy. [Regional cultural space of Ukraine as a factor of activation of artistic initiative.]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnogo universytetu. Seriya: filozofia, kulturolohiia, sotsiologhiia*. 2014. Vyp. 8. S. 44-49 [in Ukrainian].
27. Matsevich I. Ya. Formirovanie i razvitie kontseptsii kreativnoy industrii v sovremennoy sotsialnoy teorii. [Formation and development of the concept of creative industry in modern social theory]. *Sotsiologiya*. 2012. № 3. S. 80-93 [in Russian].
28. Petrova I. V. Kulturni ta kreatyvni industrii: vid kontseptsii do instrumentiv. [Cultural and creative industries: from concepts to tools]. *Fenomen kultury posthlobalizmu: zb. mat. II Mizhnar. Nauk.-prakt. konf. M.Mariupol, 26 lystopada 2021 r.: u 2 ch.* Mariupol : MDU, 2021. Ch. I. S. 5-8 [in Ukrainian].
29. Pro zatverdzhennia vydiv ekonomichnoi diialnosti, yaki nalezhat do kreatyvnykh industrii [About the statement of kinds of economic activity which belong to creative industries] : *Rozporiadzhennia Kabinetu Ministriv Ukrainy vid 24 kvitnia 2019 roku № 265*. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/265-2019-%D1%80> [in Ukrainian].
30. Prokopenko S. Kreatyvni industrii – radykalni zminy. [Creative industries – radical change]. URL: <https://gwaramedia.com/kreatyvni-industriyi-shho-de-yak> [in Ukrainian].
31. Proskurina M. O., Parkhomenko I. I. Modeliuvannia derzhavnoi polityky ekonomichnogo rozvytku kulturnykh i kreatyvnykh industrii (KKI). [Modeling of the state policy of economic development of cultural and creative industries (CCI)]. *Ekonomichnyi prostir*, 2021. Vyp. 167, S. 38-44 [in Ukrainian].
32. Rozvytok kreatyvnykh industrii. [Development of creative industries]. Ofitsiyni sait Ministerstva kultury ta informatsiinoi polityky. Retrieved from <https://mkip.gov.ua/content/rozvytok-kreativnih-industrii.html> [in Ukrainian].
33. Skyba M. Kreatyvni industrii v Ukraini: vystoiaty, prosvityty(sia). [Creative industries in Ukraine: to survive, to be enlightened]. *Tyzhden.ua*. 27.02.2016. Retrieved from <http://tyzhden.ua/Society/158758> [in Ukrainian].
34. Suchasna kulturolohiia: postmodernizm u lohitsi rozvytku ukrainskoï humanistyky: kolektyvna monohrafiia [Contemporary culturology: postmodernism in the logic of the development of Ukrainian humanities: a collective monograph] / Yu. S. Sabadash, O. M. Honcharova, L. H. Dabla ta in. ; za zah. red. Yu. S. Sabadash; red.-uklad. Yu. S. Sabadash, I. V. Petrova. Kyiv : Lira-K, 2021. 432 s. [in Ukrainian]
35. Farinia K. Rozvytok kulturnykh ta kreatyvnykh industrii v Ukraini. [Development of cultural and creative industries in Ukraine]. Retrieved from <https://www.culturepartnership.eu/upload/editor/2017/ResearchUA.pdf> [in Ukrainian].
36. Fed V. Paradyhma u svitohliadno-kulturotvorchomu aspekti. [Paradigm in the worldview and cultural aspect]. *Skhid*. 2011. № 5 (112). S. 132-135 [in Ukrainian].
37. Florida R. Kreativnyy klass: lyudi, kotorye menyayut budushchee. [Creative class: people who change the future]. Per. s. angl. Moskva : Klassika-XXI, 2007. 430 s. [in Russian].
38. Khakimova Ye. R. Sovremennye teorii kreativnoï ekonomiki. Ekonomika kreativnosti Marka Mettysusa. [Modern theories of creative economy. The Economics of Creativity by Mark Matthews]. *Vektor nauki TGU. Seriya «Ekonomika i upravlenie»*. 2011. № 4. S. 52-55 [in Russian].
39. Kholodnytska A. V. Aktualni tendentsii rozvytku kreatyvnykh industrii v Ukraini v umovakh hlobalizatsii. [Current trends in the development of creative industries in Ukraine in the context of globalization]. *Ekonomika i suspilstvo*. 2018. № 14. S. 151-157. Retrieved from http://economyandsociety.in.ua/journal/14_ukr/19.pdf [in Ukrainian].
40. Chul O. M. Systema kreatyvnykh industriy yak osnova formuvannia kreativnoï ekonomiky v rehioni. [The system of creative industries as a basis for the formation of the creative economy in the region]. *Zb. nauk. pr. «Ekonomichni nauky»*. Seriya: «Oblik ta finansy». Vypusk 10 (37). Ch.5. Lutsk: LNTU, 2013. S. 166-173 [in Ukrainian].
41. Sheiko V. M., Aleksandrova M. Kultura ta tsyvilizatsiia v istoryko-kulturnii dumtsi Ukrainy v dobu hlobalizatsii: monohrafiia. [Culture and civilization in the historical and cultural thought of Ukraine in the era of globalization: a monograph]. Instytut kulturolohii Akademii Mystetstv Ukrainy. 2009. 312 s. [in Ukrainian].
42. Yaroshenko N. N. Industriya razvlechenii v sovremennom kulturnom prostranstve. [Entertainment industry in modern cultural space]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*. 2016. 3 (71). S. 122-132 [in Russian].

43. Albert R. and Runco M. A History of Research on Creativity In Sternberg, R. J. *Handbook of Creativity*. New York: Cambridge University Press. 1999. 56 p. [in English].
44. Americans for the Arts. 2005. URL: <http://www.americansforthearts.org>. [in English].
45. Costa P., Magalhaes M., Vasconcelos B., Sugahara G. On «Creative cities» governance models: A comparative approach. *Service Industries Journal*. 2008. № 28 (3). С. 393-413 Retrieved from DOI:10.1080/02642060701856282
46. David Hesmondhalgh. *The Cultural Industries*, London: Sage Publications. 2002 [in English].
47. David Throsby. *Economics and Culture*. Cambridge : Cambridge University Press. 2001. P. 110-133 [in English].
48. Garnham N. From cultural to creative industries. An analysis of the implications of the «creative industries» approach to arts and media policy making in the United Kingdom. Retrieved from [http://nknu.pbworks.com/f/FROM+ CULTURAL+ TO+CREATIVE+Industries.pdf](http://nknu.pbworks.com/f/FROM+CULTURAL+TO+CREATIVE+Industries.pdf) [in English].
49. Kathrin Müller, Christian Rammer, and Johannes Trüby. The Role of Creative Industries in Industrial Innovation. Retrieved from <ftp://ftp.zew.de/pub/zew-docs/dp/dp08109.pdf>. [in English].
50. Mapping the creative industries: a toolkit. *Creative and cultural economy series*. British Council. 2010. P. 61 [in English].
51. O'Connor J. Creative Industries: A new direction? *International journal of cultural policy*. Vol.15.4. 2009. P.387-404.
52. Skavronska I. The evolution of creative industries, *Skhid*, 2016, № 1 (141), P. 32-34 [in English].
53. UK Creative Industries Taskforce, Creative Industries Mapping Document. November 1998 [in English].
54. UN Creative economy report «Creative Economy Outlook: Trends in international trade in creative industries». 2019. Retrieved from https://unctad.org/system/files/official-document/ditcted2018d3_en.pdf. [in English].
55. UN Creative economy report «Creative economy: a feasible development opinion». 2010. Retrieved from http://unctad.org/es/Docs/ditctab20103_en.pdf. [in English].
56. UNESCO Institute for Statistics. *International Flows of Selected Cultural Goods and Services 1994-2003: Defining and Capturing the Flows of Global Cultural Trade*, Montreal: UIS. P. 13-17 [in English].

**CURRENT PROBLEMS OF DEVELOPMENT RESEARCH CREATIVE INDUSTRIES
(END OF XX – BEGINNING OF XXI CENTURY): CULTURAL DIMENSION**

Pletsan Khrystyna – Associate Professor, PhD in Public Administration,
Associate Professor of the Research Institute,
Kyiv National University of Culture and Arts of Kyiv, Ukraine

The article reveals the theoretical and methodological approaches to the study of the formation and development of creative industries. An overview of scientific research is presented, in which the culturological dimension of the development of creative industries is singled out (end of the XX – beginning of the XXI century). The key definitions of the concept of «creative industries» are analyzed. The study of the formation and development of creative industries through the prism of historical, philosophical, economic, artistic, legal, social, public administration, information, psychological and cultural approaches is systematized. The culturological approach to the study of the formation and development of creative industries as an effective tool for modernizing the cultural environment is identified and focused. The main classification approaches to creative industries are systematized. The conceptual principles of the evolution of the formation of creative industries in Ukraine are highlighted and described. It is proved that creative industries contribute to the sustainable development of the socio-cultural environment of Ukraine.

Key words: culture, creative industries, culturological approach, translation of cultural values, creative sectors, modern cultural process, sustainable development.

UDC 03:330.111.4-026.15 «199/20»

**CURRENT PROBLEMS OF DEVELOPMENT RESEARCH CREATIVE INDUSTRIES
(END OF XX – BEGINNING OF XXI CENTURY) : CULTURAL DIMENSION**

Pletsan Khrystyna – Associate Professor, PhD in Public Administration,
Associate Professor of the Research Institute,
Kyiv National University of Culture and Arts of Kyiv, Ukraine

The article reveals the theoretical and methodological approaches to the study of the formation and development of creative industries. An overview of scientific research is presented, in which the culturological dimension of the development of creative industries is singled out (end of the XX – beginning of the XXI century). The key definitions of the concept of «creative industries» are analyzed.

The study of the formation and development of creative industries through the prism of historical, philosophical, economic, artistic, legal, social, public administration, information, psychological and cultural approaches is systematized. The culturological approach to the study of the formation and development of creative industries as an effective tool for modernizing the cultural environment is identified and focused.

The main classification approaches to creative industries are systematized. The conceptual principles of the evolution of the formation of creative industries in Ukraine are highlighted and described. It is proved that creative industries contribute to the sustainable development of the socio-cultural environment of Ukraine.

The aim of this paper is to analyze current issues of research in creative industries (late twentieth – early twentieth century) through the prism of culturological dimension.

To achieve the goal of scientific research, the following tasks are identified: to identify and reveal a system of theoretical and methodological approaches to research of creative industries; to substantiate the conceptual foundations of the

historical and cultural aspect of research on the formation and development of creative industries in Ukraine; identify and analyze the main classification approaches to creative industries; to prove that creative industries contribute to the sustainable development of the socio-cultural environment of Ukraine.

Research methodology. The research methodology involves the use of a set of research methods of general and special nature. In particular, the historical-analytical method for the collection and analysis of primary data; system analysis, to highlight the theoretical and methodological foundations of the concept of «creative industries» in the cultural dimension and systematization of research on the formation and development of creative industries through the prism of historical, philosophical, economic, artistic, legal, social, public administration, information, psychological and cultural approaches; content analysis of goals, prerequisites and objectives; method of logical generalization for theoretical substantiation of culturological approach to research of creative industries; fundamental method of cognition to identify the main sectors and types of creative industries; prognostic – to summarize the results, understanding the importance and features of creative industries in Ukraine.

Results. The conceptual bases to the definition of the essence of creative industries are singled out and substantiated in the research. In historical retrospect, the Ukrainian practice of formation and development of creative industries is analyzed. Emphasis is placed on the fact that the dynamics of scientific research on the formation and development of creative industries is carried out by researchers in a wide scientific range. Namely, through the prism of historical, philosophical, economic, artistic, legal, social, public administration, information, psychological and cultural approaches. The main classification approaches to creative industries are described. The conceptual principles of the evolution of the formation of creative industries in Ukraine are highlighted and described. The best world experience of classification forms of creative industries and possibilities of adaptation to tendencies of formation of cultural and creative environment of Ukraine are analyzed.

The Ukrainian practice of formation and development of creative industries in historical retrospect is singled out and analyzed. It is proved that in the cultural dimension, creative industries provide collaboration of research. Emphasis is placed on the synergetic effect of cultural transformations of creative practices, ideas and approaches, which will promote the value of ecosystems of creative enterprises, implementation of innovative programs for modernization of creative industries, development and promotion of cultural products for cultural and creative development.

It is proved that the animated nature of creative industries contributes to the development of culture, economic growth, the formation of a positive image of the country and the involvement of international partners. At the same time, it provides modernization and innovation of creative sectors, the ability to adapt to the challenges of time and seek new sources of retransmission of culture. Thus contributing to the sustainable development of the socio-cultural environment of Ukraine.

Novelty. The scientific novelty lies in the theoretical and methodological systematization of the features of the study of the formation and development of creative industries in Ukraine, through the prism of culturological dimension. The culturological approach to the study of the formation and development of creative industries as an effective tool for modernizing the socio-cultural environment is revealed. The main classification approaches to the system understanding of the formation of creative industries are systematized.

Prospects for further research are the development and implementation of innovative programs for the modernization of creative industries that contribute to the sustainable development of cultural and creative environment.

Key words: culture, creative industries, culturological approach, translation of cultural values, creative sectors, modern cultural process, sustainable development.

Надійшла до редакції 27.01.2022 р.

УДК 477.3.75.2

ГАЛУЗЬ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ ЕКСПЕРИМЕНТУ : ТЕОРЕТИЧНІ НОТАТКИ ДО ПРОГРАМИ РЕГІОНАЛЬНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ

Виткалов Володимир – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
<https://orcid.org/0000-0003-0625-8822>
https://doi.org/volodumur_vitkalov@ukr.net

Виткалов Сергій – доктор культурології, професор, професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне.
<https://orcid.org/0000-0001-5345-1364>
sergiy_vsv@ukr.net

Аналізується одна з актуальних проблем регіональної культурної практики – роль методичних органів культури (Центрів народної творчості) в системі функціонування клубної мережі у зв'язку з реформою місцевого самоврядування. Наголошується на важливості пошуку нової управлінської структури (моделі), здатної взяти на себе повноваження, спрямовані на зміну ситуації в галузі. Підкреслюється важливість наукової складової у практиці майбутньої форми та пропонується відповідна модель науково-методичного Центру народної творчості, запропонована у процесі спільного обговорення даного питання з зацікавленими структурами авторами цієї статті.

Ключові слова: обласні центри народної творчості, реформування галузі, територіальні громади, вища освіта, культура спадщина.

Актуальність проблеми. Трансформаційні зміни в суспільстві, пов'язані з активною реалізацією реформи місцевого самоврядування, а останнім часом, – і викликаних війною з РФ, передбачають і суттєві зрушення як у системі управління галуззю культури, так і в тих організаційно-методичних структурах, які чимало років забезпечували відповідне її функціонування. Йдеться про обласні центри народної творчості, які в різних регіонах країни, виходячи з компетенції їхніх керівників, обумовлених їх базовою освітою, формах відносин із місцевою керівною верхівкою, професійним досвідом роботи в галузі, наявністю відповідних традицій тощо, більш-менш ефективно методично забезпечували наявну мережу клубних закладів, а в окремих випадках – і ДМШ, зважаючи навіть на створення в регіоні культурно-дозвіллевих комплексів (2003 р.). Однак у сучасних умовах, беручи до уваги згадану реформу та економічний стан країни, а також безліч інших аспектів в її життєдіяльності через брак фахових сегментів у системі органів державного управління, поступово перетворюються в анахронізм галузі, оскільки фактично стають не потрібним елементом уже не існуючої системи культурного обслуговування місцевого населення у зв'язку з відсутністю якісного складу працюючих, а відтак, – і новизни у формах їх діяльності тощо. Утім це зовсім не означає, що культурна політика, як важливий напрям державотворення, сьогодні втрачає свою актуальність. Навпаки, вона й надалі залишається в пріоритетах держави і її регіональних організаційно-методичних структур, які, на жаль, дуже повільно змінюються у відповідності до нових потреб соціуму. Актуалізується це й через війну РФ з Україною та подальшим налагодженням суспільного життя й підвищенням ролі популяризаторської діяльності стосовно національної культурної спадщини.

Тож виявлення ролі типового обласного центру народної творчості в сучасних умовах і напрямів (шляхів) його можливої трансформації й складає актуальність даної розвідки, *мета* якої – спрогнозувати, базуючись на організаційно-культурних аспектах його функціонування, джерельній базі цього центру, майбутню можливу структуру і перспективу подальшої діяльності.

Огляд останніх публікацій. Задоволення духовних потреб населення засобами культурно-дозвіллевої діяльності є предметом наукового інтересу не лише окремих дослідників, зокрема й в структурі органів державної влади [3], свідченням чого є низка ухвалених законодавчих актів останнім часом. Це є й предметом наукової рефлексії фахівців багатьох галузей наукового знання.

Не ставлячи за мету акцентувати увагу навіть на провідних напрямках наукового пошуку, наголосимо лише на тому, що окреслена проблематика є предметом наукової рефлексії дослідників вищої школи, яка дає добрий приклад формування фахової підтримки тих реформ, що започатковуються як вищими органами державної влади, зокрема й Кабінетом Міністрів України, Міністерством культури та інформаційної політики, через внесення до своїх комплексних наукових програм цієї актуальної проблематики. І розробка та захисти дисертаційних тем у провідних ЗВО галузі культури і мистецтва країни, якими є КНУКіМ, НАКККіМ, ХДАК навіть останнім часом це підтверджують повною мірою [5]. Розширюють інформаційний простір у цьому напрямі й різноманітні наукові збірники, що друкуються у згаданих спеціалізованих ЗВО країни [4], авторський склад яких також поглиблює окреслену проблематику [2]. Утім, проблема полягає лише в тому, що наукові напрацювання не стають надбанням сучасних практиків та управлінців через низку загальновідомих причин, тобто між вищою школою і галуззю культури й надалі залишається інформаційне провалля, а відтак – ці здобутки не є засобом зміни ситуації і вища школа, візьмемо на себе таке припущення, не стає сьогодні центром здобуття фахових компетенцій у свідомості переважної більшості і управлінців, і практиків галузі. Хоча іншого шляху у цьому процесі не існує. Тому популяризація цих видань співробітниками згаданого Центру й сприятиме зміні ситуації на краще, допоможе й закладам вищої освіти прагматизувати навчальний процес, наблизити його до потреб сучасної практики.

Суттєву інформаційну (практичну) підтримку у процесі реформування галузі могла б надати й чимало років функціонуюча Рада керівників обласних центрів народної творчості України, члени якої найбільш обізнані як із проблемами галузі, так і державною політикою у цьому напрямі, концентруючи у собі всеукраїнський досвід, утім будь-яких пропозицій стосовно цього реформування від них немає, свідченням чого є багаторічне спілкування з Головою названої структури (від часу її заснування і до кінця 2019 р.) авторів цієї статті. Тож проведений аналіз інформаційної (джерельної) бази дослідження засвідчив не лише актуальність цієї проблематики, але й необхідність її розробки у найближчий період, оскільки відсутність будь-яких наукових рефлексій та подальших пропозицій, спрямованих на удосконалення чи формування нової моделі цієї структури, здатної ефективно працювати у докорінно змінених суспільних обставинах, зробить її, як і мережу закладів культури, непотрібними регіонам і згорне таким чином галузь.

Виклад матеріалу дослідження. Невисока організаційно-культурна ефективність сучасного клубного закладу обумовлена відомими параметрами: слабкою матеріально-технічною базою, що не дозволяє йому організувати ефективну культурну діяльність, не престижністю самої галузі в сучасних умовах, яка мотивується, на жаль, виключно фінансовими показниками, відсутністю вмотивованої культурної політики в регіонах, що призводить до того, що сільський клуб, до прикладу, у Західному Поліссі має у своєму штаті 1-1,5 ставки на установу, що не дає йому можливості налагодити будь-які форми креативних індустрій, пов'язаних, до прикладу, із «зеленим» туризмом, за допомогою яких можна було б змінити ситуацію на краще і для закладу, і для місцевого населення.

Серед іншого – й не можливість самого закладу позиціонувати себе у просторі сучасної культури через низку інших сегментів: найнижчий професіональний рівень кадрового корпусу, обумовлений відсутністю хоча б базової фахової освіти через ту ж саму не престижність (у свідомості населення) її здобуття; майже критичний рівень організаційно-культурної і навчальної діяльності фахових коледжів, які традиційно забезпечували середню ланку, тобто сільський та районний рівень відповідними фахівцями через вище наведене тощо.

Спроба реформувати галузь через запровадження до Класифікатора нової спеціальності 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності» (2015) і впровадження її до навчальних планів коледжів, як і зміна їх назви на «фахові коледжі перед вищою освітою» не змінила ситуацію на краще, оскільки в цій мережі не відбулися аналогічні зміни в свідомості її кадрового складу, тобто їх мотиваційній складовій і, відповідно, освітніх компетенціях. Тож і надалі там продовжується підготовка фахівців напряму 02 «Культура і мистецтво» спеціальності «Народна художня творчість», які хоча й також потрібні галузі, однак вони вже не зовсім відповідають напряму розпочатих реформ. Адже, до прикладу, в західноукраїнському регіоні на рівні українського села чи району зберігається безліч оригінальних артефактів, які за допомогою новітніх форм належної їх популяризації могли б суттєво покращити туристичну, а відтак – й інвестиційну привабливість цих теренів.

До того ж фактично вся мережа цієї освіти також знаходиться в кризовому стані через слабку матеріальну базу, брак сучасних кадрів із новим типом (стилем) мислення, оскільки переважна більшість коледжів розміщена в районних центрах, що, з точки зору молодого фахівця, який навіть набув належні професійні навички у ЗВО, не відповідає можливій чи бажаній формі його подальшої самореалізації через не високу статусність цього місця роботи [1; 160-226]. Та й оплата праці у фаховому коледжі, як і загалом у мережі освіти, явно відстає від тих показників, які можуть зробити її привабливою для сучасної молоді. Адже навчаючись в університеті, переважна більшість молодих людей вже працювала на різних посадах переважно обслуговуючого напряму приватного сектора, де заробітна плата на порядок вища, ніж це є у секторі державному. Тому вона не бачить перспективною подальшу професійну самореалізацію не лише у мережі середньої спеціальної освіти, розміщеній у районному центрі, але й ЗВО. Значним гальмуючим чинником у цьому напрямі є й сезонні роботи у Польщі чи країнах ЄС, які взагалі нівелюють розуміння ролі вищої освіти в суспільстві, посилаючись на її кореляцію з оплатою праці. Відтак без зміни ситуації в галузі, тобто підвищення заробітної плати на підставі розробки відповідних критеріїв її оцінки, зокрема й у мережі вищої освіти, годі сподіватися на суттєві зрушення не лише в освітній чи клубній мережі, але й суспільній свідомості молоді.

Однак, залишаючи окреслене питання для подальшого розгляду у майбутньому, повернемося до тих аспектів, про які йшла мова вище, а саме ролі методичних органів галузі культури у системі налагодження ефективної діяльності за допомогою сучасних обласних центрів народної творчості. Тим більше, що в переважній більшості з них працюють справді ентузіасти, що здобули фахову освіту ще у минулу добу, або ті, що мають значний практичний досвід такої діяльності, широкі між культурні та міжнародні зв'язки через систему організації фестивального руху, участі у грантових програмах, майстер-класах чи інших напрямках неформальної освіти, а головне – шире бажання працювати на конкретний результат.

Тож проведений аналіз наявної практики роботи КЗ «Рівненський ОЦНТ», співпраця з працівниками його відділів упродовж багатьох років, як і обговорення даного питання зі всіма зацікавленими фахівцями галузі та представниками управлінських структур області, дозволило сформувати його нову структуру, своєрідну модель, провідними напрямками якої, на нашу думку, можуть стати наступні:

- *Відділ прогнозування (науковий відділ):* на підставі обсягу передбачуваної діяльності повернення до назви Центру додатку «науково-методичний»; створення «культурної карти області», в програмі якої – виявлення основних потреб галузі, шляхів їх вирішення; розробка фахової термінології і внесення пропозицій до відповідних структур стосовно її змінення чи коригування, а також критеріїв оцінки (ефективності) роботи працюючих у галузі на підставі хронометражу їх робочого часу та критеріїв якості діяльності підпорядкованих структур; моніторинг стану справ у галузі, співпраця зі спеціалізованими кафедрами ЗВО та коледжами на предмет розробки інструментарію наукового пошуку (анкет, програм

опитувань, соціологічних досліджень) та його фахової обробки. Проведення локальних досліджень із метою з'ясування ефективності креативних індустрій та формування пропозицій щодо їх упровадження усім зацікавленим структурам і доведення цієї інформації до управлінського складу галузі. Створення «творчих портретів» клубного, бібліотечного, музейного працівника (т. б. професіограми фахівця) і на підставі цього – рекомендації ЗВО різних рівнів акредитації стосовно їх підготовки; професійно-адаптаційні заходи для випускників; заохочувальні заходи для працівників культури у разі виконання вищенаведених критеріїв. Оцінка стану кадрового корпусу в галузі і розробка пропозицій щодо його зміцнення (форми, напрями); рекомендації Головам територіальних громад щодо прийняття на роботу випускників, які пройшли відповідне стажування в Центрі. Широкі контакти з аналогічними структурами в регіонах. Заснування всеукраїнського періодичного часопису (іноземний досвід, зокрема Польщі чи інших країн), де б ці питання стали предметом обговорення. Його тиражування на підставі офіційної розсилки в усі установи культури за передплатою, що зменшить або взагалі нівелює витрати на його тиражування. Працівники відділу могли б взяти на себе функцію і редагування значної частини публіцистичної чи методичної продукції, спрямованої на галузь, що перетворило б наявні праці на якісні інформаційні джерела ще й стосовно форми подання матеріалу тощо.

- *Відділ охорони культурної спадщини*: народна культурна практика (фольклор, ремесла) в усьому її розмаїтті, фіксація зразків нематеріальної культурної спадщини; співпраця з Управлінням культури і туризму облдержадміністрації, музеями, ІКЗ, бібліотеками, архівами, ЗВО з питань її збереження та популяризації. Розробка критеріїв фіксації і обробки фольклорного матеріалу з урахуванням наявного досвіду та її популяризація (розсилка на місця); створення відповідного архіву народно-культурної практики через концентрацію в Центрі копій (чи результатів) усіх проведених народознавчих експедицій, повернення до Центру аналогічних матеріалів минулих досліджень і створення відповідної картотеки фіксації пам'яток, на підставі чого стала б можливою згодом наукова обробка зібраного матеріалу та його подальша публікація. Контакти з відповідним відділом ЛНМА ім. М. Лисенка, фахівці якого займаються розробкою Атласу народної музичної культури Погориння та іншими аналогічними структурами, зокрема й Інститутом народознавства й Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, Центром культурних досліджень НАКККіМ, ЗВО. Оприлюднення фольклорного матеріалу через друк відповідних напрацювань чи художні (концертні) програми. Створення (локалізуючи питання) «фольклорної карти» області. Відновлення практики виділення коштів і концентрація при Центрі (або заснування Художнього музею з відповідним відділом чи використання будь-яких вільних приміщень із цією метою, залучаючи до його оформлення членів творчих Спілок) фонду культурних пам'яток (зокрема й CD із записами фольклорних зразків, зібраних, зокрема й за багаторічно реалізованою програмою Міністерства України з надзвичайних ситуацій на Рівненщині; відеотеки фестивалів, картотеки майстрів народної творчості, самодіяльних композиторів тощо і фіксації їх творчості тощо); наукова обробка всієї методичної інформації області; концентрація її при Київському центрі культурних досліджень, робота якого має бути спрямована, серед іншого, і на цей аспект організаційно-культурної діяльності (що є надзвичайно важливим, оскільки щорічні звіти обласних Центрив народної творчості, що формуються за результатами діяльності районних структур, залишаються в областях і жодним чином не репрезентують Україну у просторі сьогодення та зводять нанівець функціонування самої галузі, історії її культурно-дозвілдової діяльності, регіональної нематеріальної культурної практики), або створення (відновлення діяльності) аналогічного Всеукраїнському НМЦНТ, за допомогою якого Україна позиціонувалася б як країна з високим рівнем збереження етнокультурних ознак. Накопичений там матеріал всеукраїнського обсягу дав би підставу для подальшого його наукового опрацювання і популяризації. Активна співпраця з Радою керівників обласних центрів народної творчості України та Управлінням культури і туризму ОДА у цьому напрямі і просування даної ідеї в регіони. Підготовка спільних, із зацікавленими сторонами, зокрема й аналогічними структурами країн ЄС, вітчизняними науково-дослідними установами колективних монографій, хрестоматій, наукових розвідок про стан народної культурної практики. Пропозиції щодо перегляду ролі окремих обласних відділень творчих Спілок України у просторі національної культури, надання їм здатності активно втручатися в культурний простір регіону.

- *Відділ зв'язків із громадськістю, організації оглядів, фестивалів та інших форм популяризації культурної практики (методичний відділ)* (моніторинг регіонального «святково-обрядового» календаря, створення відповідної «фольклорної» програми (карти) області; розробка критеріїв оцінки заходу; науково-практичні конференції за результатами їх проведення, їх (заходів) популяризація; система організації численних форм та піар-технологій під час їх організації, фандрайзинг). Проведення, в числі співорганізаторів, різноманітних традиційних свят, комплексних оглядів народної культурної практики рівня «Музейних чи Замкових гостин», «Мистецтво одного села», «...І творчістю хата багата» (Рівне, Острог, Сарни). Широкі контакти з аналогічними структурами в області (КЗ «РОКМ», «ОУНБ») та

України (Культурний фонд, Міністерство культури та інформаційної політики) на предмет запрошення учасників; питання співпраці, фінансування тощо. Підготовка відповідних публікацій за матеріалами їх проведення. Робота з представниками національних історико-культурних товариств регіону, внутрішньо переміщеними особами на предмет залучення їх до культурної сфери. Широкі контакти з обласною Радою на предмет перегляду і ухвалення цільових комплексних Програм («Розвитку культури села», «Охорони культурної спадщини», «Забезпечення місцевого населення українською книгою» та ін., або пропозиції стосовно розробки більш актуальних їх напрямів); редколегією енциклопедичного видання «Звід пам'яток історії та культури Рівненщини», обласними відділеннями Національної Спілки краєзнавців, журналістів, музичної Спілки тощо. Стимулювання членів названих вище творчих структур до загального покращення ситуації в регіоні.

- *Відділ підвищення кваліфікації працівників галузі за напрямками (жанрами самодіяльного мистецтва) та керівників установ, зокрема й ДМШ, ДХШ, ДШМ*: контакт із Рівненським факультетом підвищення кваліфікації НАКККіМ із питань уточнення власних функцій; подальша співпраця на основі укладеної угоди. Атестація кадрів в галузі і направлення їх на навчання. критерії підвищення кваліфікації, програма і її узгодженість із потребами галузі, участь у різноманітних он-лайн курсах, конференціях, програмах, нарадах. Використання потенціалу укладених угод про співпрацю з музичним училищем, коледжами культури і мистецтв регіону, Інститутом мистецтв та профільними кафедрами РДГУ стосовно їх участі у підвищенні кваліфікації працівників галузі. Спільні заходи у цьому напрямі. Залучення працівників Центру у якості стейкхолдерів до обговорення ОПП наявних спеціальностей в навчальних закладах області, або в статусі професіоналів-практиків для забезпечення навчального процесу (професійно-орієнтованих дисциплін) у місцевих ЗВО. Широке використання потенціалу «регіонального замовлення» (або цільове навчання); контакти з Департаментом освіти та науки облдержадміністрації і ЗВО різних рівнів акредитації. Розширення потенціалу неформальної освіти, її інституалізаційний сегмент. Моніторинг результативності власної діяльності. Контакти з керівниками структурних підрозділів (головами ради директорів ДМШ, ДШМ, фахових коледжів) на предмет результативності підвищення кваліфікації, ролі цих закладів у районах, вивчення їх актуальних проблем.

- *Редакційно-видавничий відділ*: розробка і друк науково-методичних матеріалів, а також відновлення випуску обласного періодичного журналу («Народна творчість Рівненщини»), спрямованих на популяризацію кращого досвіду з обов'язковою рубрикою «Юридична сторінка». Друк здійснюється на підставі централізованої розсилки до територіальних громад, управлінь (відділів культури), обласних музеїв, бібліотек, державних (національних) історико-культурних заповідників та ін., що зроби́ть його рентабельним. А постійний контакт із територіальними громадами, на підставі чого накопичується основний методичний матеріал, допоможе ефективно розв'язувати проблемні питання за допомогою штатних співробітників та залучених на правах консультантів інших фахівців. Науково-методичні матеріали, розроблені в Центрі, як і забезпечення тиражування будь-якої літератури для потреб НПП вищих навчальних закладів, також здійснюється на підставі самоокупності. За умови залучення фахівців, Відділ міг би взяти на себе функцію редагування усієї навчально-методичної літератури й місцевих фахових коледжів чи, принаймні, підготовленої регіональними краєзнавцями. Усе це дозволить певним чином задовольнити потреби місцевого населення, а співробітникам Центру мати фінансові надходження для розширення власної професійної діяльності.

Із представників цих відділів формується наукова (і художня) рада, представники якої переглядають, відповідно, усі творчі програми (чи науково-методичні матеріали) і надають допуск на їх реалізацію (друк та оприлюднення у формі концертних/публіцистичних заходів).

Своєю активною прагматичною діяльністю Центр має сформувати думку у працівників підлеглих структур про його доцільність і заохочувати надходження інформації проблемного характеру, яка має розв'язуватися керівництвом цієї установи і у такий спосіб зазначена структура зможе стати корисною для галузі культури, підніме на новий щабель функціонування народної творчості.

У перспективі функції Центру можуть розширюватися (корелюватися), враховуючи запити практики та охоплюючи своїм впливом й інші установи *соціально-культурної сфери*, що знаходяться в межах його впливу, створюючи таким чином специфічний консорціум із надання різноаспектних послуг. Це певною мірою ліквідує потребу створення інших організаційних структур, які намагатимуться взяти на себе функції організації культурного простору регіону.

Висновки. Поза сумнівом, запропонована модель може викликати чимало запитань стосовно ефективності не лише напрямів діяльності, але й її форм. Однак у зв'язку з трансформацією соціокультурного життя країни через реалізацію реформи місцевого самоврядування, дію глобалізаційних чинників, широких міжкультурних та й міждержавних контактів, війною з РФ тощо, потрібно змінювати й інші організаційні структури, що займалися питаннями «культурного

забезпечення» життєдіяльності суспільства, які перетворилися сьогодні в анахронізм і лише гальмують розвиток культурного потенціалу галузі. Їм потрібно надати відповідної конкретики, оптимізувати структуру, яка б за мінімальних організаційно-фінансових витрат могла б принести максимальну користь усім працюючим у мережі.

Тож лише конкретні регіональні напрацювання з цього напрямку та їх критичне осмислення усіма зацікавленими сторонами допоможуть вносити постійні зміни до законодавчої бази культури, чи розпорядчу регіональну документацію, розширюватимуть творчий потенціал народної культурної практики, впливатимуть на якісне обслуговування місцевого населення, сформуєть найбільш оптимальну модель сучасної мережі, перетворять заклади та установи культури в ефективно функціонуючу систему, яка й забезпечуватиме подальший розвиток української держави, впливаючи на формування і збереження історичної пам'яті та політичної культури соціуму, як визначальних компонентів державності.

Список використаної літератури

1. Вища культурологічна освіта в Україні: регіональний дискурс: крізь призму діяльності кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства РДГУ: монографічно-довідк. вид. / Автор – Виткалов С. В. Рівне : ПП «А. Брегін», 2021. С. 124-226 [550 с.].

2. В підтвердження наведемо статті лише з одного наукового збірника кафедри: Копієвська О. Р. Інноваційний формат клубної справи в Україні: виклики децентралізації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Вип. 39 (культурологія). Рівне : РДГУ, 2021. С. 108-114 [179 с.], Шибєр О. О. Рекреаційно-дозвілєві практики в контексті цифрової гуманітаристики. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Вип. 39 (культурологія). Рівне : РДГУ, 2021. С. 114-119 [179 с.], Діденко Н. О. Культурно-спортивні заклади та рекреаційна хореографія в масовій культурі сучасної України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Вип. 39 (культурологія). Рівне : РДГУ, 2021. С. 132-140 [179 с.] та ін.

3. Про внесення змін до Закону України «Про культуру» Закон України Номер акта:1432-ІХУ Постанова: Верховна Рада України Дата ухвалення:29 квітня 2021 р

4. «Культура України» : Вісник Харк. держ. акад. культури; «Вісник КНУКіМ», «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку»: наук. зб. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т; «Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв», «Культурологічний вісник» Ін-ту культурології НАМ України та ін.

5. Садовенко С. М. Хронотоп української народної художньої культури: взаємозв'язок традицій та інновацій: автореф. дис...д-ра культурології: спец. 26.00.01 / Нац. акад. керівн. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 40 с.; Шибєр О. О. Рекреаційно-дозвілєва практика в культурі сучасної України: дис... канд. культурології: спец. 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2021. 215 с.; Шмаюн О. Ю. Культурно-дозвілєвий центр як атрактивний феномен в умовах глобалізації: дис...канд. культурології: спец. 034 «Культурологія» / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2022. 207 с.

References

1. Vyshcha kulturolohichna osvita v Ukraini: rehionalnyi dyskurs: kriz pryzmu diialnosti kafedry ivent-industrii, kulturolohii ta muzeieznavstva RDHU: monohrafichno-dovidk. vyd. / Avtor – Vytkalov S. V. Rivne : PP «A. Brehin», 2021. S. 124-226 [550 s.].

2. V pidtverdzhennia navedemo statii lyshe z odnogo naukovooho zbirnyka kafedry: Kopyievska O. R. Innovatsiinyi format klubnoi spravy v Ukraini: vyklyky detsentralizatsii. Ukrainaska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb. Vyp. 39 (kulturolohiia). Rivne : RDHU, 2021. S. 108-114 [179 s.], Shyber O. O. Rekreatsiino-dozvillievi praktyky v konteksti tsyfrovoi humanitarystyky. Ukrainaska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb. Vyp. 39 (kulturolohiia). Rivne : RDHU, 2021. S. 114-119 [179 s.], Didenko N. O. Kulturno-sportyvni zaklady ta rekreatsiina khoreohrafiia v masovii kulturi suchasnoi Ukrainy. Ukrainaska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zb. Vyp. 39 (kulturolohiia). Rivne : RDHU, 2021. S. 132-140 [179 s.] ta in.

3. Pro vnesennia zmin do Zakonu Ukrainy «Pro kulturu» Zakon Ukrainy Nomer akta:1432-IXU Postanova: Verkhovna Rada Ukrainy Data ukhvalennia:29 kvitnia 2021 r

4. «Kultura Ukrainy» : Visnyk Khark. derzh. akad. kultury; «Visnyk KNUKiM», «Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku»: nauk. zb. / Rivnen. derzh. humanit. un-t; «Visnyk Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv», «Kulturolohichni visnyk» In-tu kulturolohii NAM Ukrainy ta in.

5. Sadovenko S. M. Khronotop ukrainskoi narodnoi khudozhnoi kultury: vzaiemozviazok tradytsii ta innovatsii: avtoref. dys...d-ra kulturolohii: spets. 26.00.01 / Nats. akad. kerivn. kadriv kultury i mystetstv. Kyiv, 2021. 40 s.; Shyber O. O. Rekreatsiino-dozvillieva praktyka v kulturi suchasnoi Ukrainy: dys... kand. kulturolohii: spets. 26.00.01 / Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv, 2021. 215 s.; Shmaiun O. Yu. Kulturno-dozvillievyi tsentr yak atraktyvnyi fenomen v umovakh hlobalizatsii: dys...kand. kulturolohii: spets. 034 «Kulturolohiia» / Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv, 2022. 207 s.

**FIELD OF CULTURE IN EXPERIMENTAL CONDITIONS:
THEORETICAL NOTES TO THE REGIONAL TRANSFORMATION PROGRAM**

Vytkalov Volodymyr – Ph.D., Prof., Head of the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies of Rivne State University for the Humanities
Vytkalov Serhii – Doctor of Cultural Studies, Professor,
Professor of the Department of Event Industries, Cultural and Museum Studies

One of the current problems of regional cultural practice is analyzed - the role of methodological authority of culture (Centers of Folk Art) in the system of functioning of the club network in connection with the reform of local self-government. It emphasizes the importance of searching for a new management structure (model) that can take over the powers aimed at changing the situation in the industry. The importance of the scientific component in the practice of the future form is emphasized and the corresponding model of the scientific and methodical Center of Folk Art is offered. The model was proposed in the process of joint discussion of this issue with interested institutions by the authors of this article.

Key words: regional centers of folk art, reform of the field, territorial communities, higher education, cultural heritage.

UDC 477.3.75.2

**FIELD OF CULTURE IN EXPERIMENTAL CONDITIONS:
THEORETICAL NOTES TO THE REGIONAL TRANSFORMATION PROGRAM**

Vytkalov Volodymyr – Ph.D., Prof., Head of the Department of Event Industries, Cultural Studies and Museum Studies of Rivne State University for the Humanities
Vytkalov Serhii – Doctor of Cultural Studies, Professor,
Professor of the Department of Event Industries, Cultural and Museum Studies

The urgency of the problem. The reasons for the increase in interest in the methodological structures of the field of culture are revealed. For a significant period of time these structures were engaged in organizational and methodological support for the functioning of club facilities. The problem series, which makes their activity in modern conditions an anachronism, is analyzed and the model of scientific-methodical center of folk art, which will perform new functions in modern conditions, is offered, referring to the materials of discussion of this issue with experts and representatives of local authorities.

Scientific novelty. Based on the analysis of the practical activities of the modern regional center of folk art, related to the implementation of local government reform, a model of this structure is identified and formed; emphasis is placed on possible directions of its activity. Emphasis is also placed on its extensive contacts with a number of cultural institutions of the regional center, with a help of which the essence of this activity is crystallized. It was emphasized that all the work of the future center should be based on scientific principles, which will ensure its effectiveness and usefulness.

Practical significance. Critically considered material makes it possible to use these developments in all regional centers. The model proposed by the authors of the article will significantly affect the structuring of the network of not only clubs, but also all institutions of socio-cultural sphere, will normalize their activities and structure the leading areas. The proposals made regarding the pragmatization of this activity will provide an opportunity for the Center's management to find the necessary funds needed for the implementation of many programs. An effectively functioning structure will ensure the preservation of regional cultural heritage through the fixation of monuments, expand opportunities for retraining, provide the industry with the necessary scientific and methodological materials.

Key words: regional centers of folk art, reform of the field, territorial communities, higher education, cultural heritage.

Надійшла до редакції 3.03.2022 р.

УДК 93–304.2

**ІСТОРІЯ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ПРОЦЕС У МЕТОДОЛОГІЇ
«НОВОЇ ІСТОРИЧНОЇ НАУКИ» АННАЛІВ**

Носенок Богдана – аспірантка спеціальності 034 «Культурологія»,
Київський національний університет ім. Т. Шевченка, Київ, Україна
<https://orcid.org/0000-0002-3034-9217>
[https://doi.org/](https://doi.org/danynosenock@gmail.com)
danynosenock@gmail.com

Проаналізовано підхід школи «Анналів» до історії та вплив цього підходу на культуральні дослідження. Застосовано міждисциплінарний підхід у культурології у комплексі з системним методом у якості ключової методології дослідження. Охарактеризовано «нову історичну науку» школи Анналів як закономірний етап становлення культуральних досліджень, де історія є ядром гуманітаристики. Висвітлено «нову історичну науку» як напрям в історичній науці, заснований на міждисциплінарному підході до вивчення суспільства, де культурологія,

соціологія, психологія, етнографія тощо працюють на «єдиному фронті». Розглянуто культуральні дослідження як феномен, котрий зосереджує особливу увагу на суспільстві, оскільки соціальне є невіддільним від культурного.

Ключові слова: культуральні дослідження, міждисциплінарність, школа Анналів, культурологія, «нова історична наука».

Постановка проблеми та актуальність теми дослідження. Школа «Анналів» не дарма вважається проривом у сфері історіографії та історії. Сьогодні для цих наук є правилом, що, читаючи історичне джерело, потрібно знати обставини його створення і пам'ятати, що автор міг спеціально приховати або підкреслити якійсь події. Проте, цій думці не так уже й багато років. Вона вийшла з надр школи «Анналів». Наприкінці 1920-х років засновники школи «Анналів» – течії у французькій історіографії, самі представники якої відмовлялися вважати себе школою, – здійснили справжній прорив у своїй галузі. Одна з їхніх головних ідей – представити історію як культурний процес, що одночасно є важливим для сучасних культуральних досліджень.

Аналіз досліджень та публікацій. Школа «Анналів» – частий «гість» наукових розвідок. Так, цій темі присвячені праці Г. Саедзянової, Е. Анхейма, Дж. Хьюперта, Б. Мюллера, Ж. Ревеля. Проблема «нової історії», яка теж є центральною для цієї роботи, у свою чергу, порушувалася М. Фурньє, К. Жененом, Дж. Хартлеєм. Крім того, важливими для нашої статті виявилися розвідки Є. Бушковської (щодо феномену міждисциплінарності), Е. Колчінського (про розвиток науки у період криз), а також методологічні настанови О. Крушельницької.

Мета статті – характеристика історії як «культурного процесу», спираючись на історіографію школи «Анналів» та періодичних видань – продовжувачів ідей істориків-анналістів.

У ході написання дослідницької роботи використано філософські та культурологічні *методи*, зокрема: дедуктивний та індуктивний, діалектичний методи, а також абстрагування та узагальнення.

Виклад матеріалу. Історіографія – термін, недостатньо визначений та чіткий. Іноді історіографію ототожнюють з історією, проте у даній роботі розмежовуємо ці поняття. Так, історіографію розглядаємо як: а) вивчення історичної літератури певного предмета (критичний огляд джерел); б) синонім історичної літератури (у цьому випадку критичний огляд є так би мовити, «історією історії», і в цьому сенсі термін «історіографія» отримав право бути присутнім в низці спеціальних праць останніх десятиліть). У свою чергу, історія постає як наука (*historia rerum gestarum*) про відоме знання та – одночасно – як предмет цього (відомого) знання (*res gestae*), тобто сукупність фактів минулого. Для логіки даного дослідження є доречним розглянути історію становлення школи «Анналів» та закономірності її виникнення. Для початку необхідно згадати про попередників школи «Анналів», зустрічі у Страсбурзі та витоки «нової історії», котра зіграє суттєву роль у культуральних дослідженнях.

1. На рубежі XIX-XX ст. гуманітарні науки переживали затяжну економічну кризу. Вченим (і не тільки) здавалося, що всі звичні підвалини гуманітарних наук руйнуються. Багато в чому це відчуття було викликано науковою революцією початку століття: відкриття, зроблені в точних науках, поставили під сумнів можливість єдиного всеосяжного пояснення дійсності. При цьому колосальні втрати, понесені всіма учасниками Першої світової війни (1914–1918), продемонстрували, що наука, яка повинна була принести людству перемогу над смертю, на ділі послужила створенню зброї масового ураження [6; 70–73].

Учені пропонували різні виходи з кризи. Хтось залишався вірним принципам, викладеним Ш. В. Ланглуа і Ш. Сеньобосом у «Вступі до вивчення історії» (1898). Ці принципи з певною часткою умовності можна назвати позитивістськими. По суті, їх метод (відбір документів, класифікація, критика джерел) зводився до складання історії з текстів. Відзначаючи суб'єктивний характер історичних джерел, В. Ланглуа і Ш. Сеньобос, проте, прагнули отримати «справжнє знання», що спирається на факти. Їх сучасники, неокантіанці Г. Коген (Hermann Cohen, 1842–1918) і Г. Ріккерт (Heinrich Rickert, 1863–1936) піддали переоцінці саму «науковість» історичного знання. Вони поставили питання про принципову відмінність між природничо-науковим і гуманітарним знанням: природничиків не цікавлять казуси і окремі випадки, вони шукають приклади, що підтверджують закони, історики ж, навпаки, вибирають факти за ознакою їх винятковості, важливості й культурної значущості. Так історія (в особах кантіанців) була врятована від необхідності наслідувати «справжнім» наукам [2; 294–332].

2. Тим часом на території щойно відвойованого Ельзасу, в Страсбурзькому університеті, який Президент Франції Р. Пуанкаре (Raymond Nicolas Landry Poincaré, 1860–1934) планував перетворити на вітрину передової французької науки, зібралися випускники Вищої нормальної школи М. Хальбвакс, М. Блок, Л. Февр і Ш. Блондель, а також інші видатні фахівці, наприклад Габріель Ле Бра і Ж. Лефевр. Інтелектуальне середовище, що склалася в Страсбурзі, було надзвичайно сприятливим для дослідницької думки. Саме тут в 1920 р. познайомилися медієвіст М. Блок і новіст Л. Февр, і саме тут через дев'ять років вони заснували новий історичний журнал, «Аннали економічної та соціальної історії» [7]. Звідки пішла назва, не цілком зрозуміло. Швидше за все, автори мали на увазі, що

збірник буде виходити регулярно і повідомляти про найважливіші актуальні події в світі історії. Ця назва сходиться до слова «аннали»: так називають щорічні записи важливих подій, які робилися в реальному часі (на відміну від хронік, які могли починатися хоч від створення світу) [8; 105–130].

Членів редколегії цього журналу і його авторський колектив прийнято називати школою «Анналів», тоді як самі історики воліли називати себе представниками «нової історичної науки». Вони, зокрема, критикували позитивістів за те, що вони не враховували вплив світогляду історика на його дослідження. Позитивістський підхід до джерел як до елементів мозаїки і «історія, що історизується», яка спочатку встановлювала факти, а потім запроваджувала їх у практику, також здавалися новим історикам незадовільними. Вони пропонували новий рецепт: перетворити історію на соціальну науку, включену в культурний контекст [12; 510–513].

3. Представники школи «Анналів» заявили, що хочуть створити нову історію: для них фактами історії стали факти психологічні, властивості людської свідомості. Нова історія, відтак, повинна бути:

а) тотальною, тобто вона має описувати всі форми активності людини і всі існуючі в суспільстві зв'язки: політичні, економічні, культурні. «Анналісти» прагнули подолати протиріччя між матеріальним і духовним, та вивчити взаємний вплив різних сторін людського життя [9];

б) проблемною: якщо історики-позитивісти, наприклад, згадані вище Ш. Сеньобос і В. Ланглуа, вважали, що найголовніше в історії – аналіз конкретного джерела, то представники школи «Анналів», і особливо Л. Февр, автор поняття «історія-проблема», говорили, що історик повинен спочатку поставити проблему (спираючись на свій сучасний досвід та хвилюючі його сьогодні питання), а потім уже вибрати джерела для вирішення цієї проблеми [10; 43–55];

в) гуманною, оскільки головний предмет історії, з точки зору «анналістів», – це свідомість людини і сама людина в суспільстві. М. Блок писав, що історик схожий на «казкового людожера», тобто його цікавить людина як така, у її неприкритому, повсякденному житті. Засновники «Анналів» були, насамперед, істориками-практиками і уникали абстрактних міркувань про «філософію історії», тобто про те, чи існують в історичному процесі закономірності, про роль особистості в історії, про пасіонарність [12; 510–513]. Але щоб пояснити і сформулювати принципи, з яких вони виходили, вони створили два програмних тексти:

– М. Блок виступив автором «Апології історії, або Ремесла історика» (*Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, 1949);

– Л. Февр, у свою чергу, написав книгу «Бої за історію» (*Combats pour l'histoire*, 1952).

Ці тексти дозволяють познайомитися з методом представників «першого покоління» школи «Анналів», яка залишалася в 1930-х роках явищем ще досить маргінальним. Відтак, варто детальніше проаналізувати метод перших представників школи «Анналів»:

– Вони трактують поняття «історичне джерело» набагато ширше, ніж їх попередники, оскільки вважають, що різноманітність історичних свідчень майже нескінченна. Все, що людина говорить або пише, все, що вона виготовляє, все, до чого торкається тощо, може давати про неї відомості [13];

– Вони формулюють питання і дослідницьку задачу до того, як приступають до пошуку матеріалу, оскільки тексти або археологічні знахідки розкриваються лише тоді, коли історик вміє їх «питати». Іншими словами, будь-яке історичне дослідження з перших же кроків передбачає, що опитування ведеться в певному напрямі. Допитливий дух передує діям історика. На думку представників школи «Анналів», у жодній науці пасивне спостереження ніколи не було плідним [11];

– Вони схильні до міждисциплінарності, переносять методи археології, економіки, соціології, географії та інших наук в свої дослідження. «Анналісти» дотримуються думки, що, якими б різноманітними знаннями вчені не прагнули наділити найбільш кмітливих дослідників, вони завжди – і, як правило, дуже скоро – доходять до певної межі. І тут вже немає іншого виходу, крім як замінити різнобічну ерудицію однієї людини (вченого) сукупністю технічних прийомів, застосовуваних різними вченими, але спрямованих на висвітлення однієї теми. Цей метод передбачає готовність до колективної праці [14; 1360–1376].

Зазвичай прийнято говорити про чотири покоління школи «Анналів» та сучасний період розвитку журналу «Анналі. Історія. Соціальні науки» (*Annales. Histoire, Sciences sociales* (Annales HSS)). Якщо про сучасну тенденцію вже згадували, то про покоління школи «Анналів» варто поговорити більш детально:

1. Перше покоління школи «Анналів» представляють уже згадувані Марк Блок та Льюїс Февр. Широке визнання і популярність прийшли до «анналістів» після закінчення війни. Цьому сприяли героїзація М. Блока, розстріляного французькою міліцією навесні 1944 р., і Ф. Броделя, що п'ять років просидів у таборах, лівацька репутація журналу, а також смерть головних супротивників методу школи «Анналів», Ш. Сеньобоса і Луї Альфана (Louis Sigismund Isaac Halphen, 1880–1950). Інтерес до «нової історичної науки» почали проявляти не лише студенти, а й політики, і різноманітні фонди, готові

фінансувати дослідження. Тиражі журналу помітно збільшилися, а в Практичній школі вищих досліджень була створена Шоста секція, яка згодом, у 1975 р. перетвориться на Вищу школу соціальних наук (*École des hautes études en sciences sociales*). Перше покоління змінилося «другим поколінням» школи «Анналів», до якого відносять Фернана Броделя, Ернеста Лабрусса, П'єра Шоню, Робера Мандру та інших [6; 70–73].

2. Друге покоління, у свою чергу, представлене двома найбільш гучними фігурами Ф. Броделем та Е. Лабруссом (Ernest Labrousse, 1895–1988). На відміну від Е. Лабрусса, далеко не всі «анналісти» поділяли погляди Ф. Броделя. Це призвело до того, що в 1962 р. він заснував Будинок наук про людину (*Maison des sciences de l'homme*), свій власний науковий центр, а в 1970 р. покинув пост головного редактора «Анналів». Виходячи зі ставлення до методу Ф. Броделя, в «новій історичній науці» можна виділити дві течії:

а) його прихильників, котрі активно використовували кількісні методи, серійні джерела і математичне моделювання (П'єр Шоню, Франсуа Фюре);

б) тих, хто вважав за краще орієнтуватися на індивідуальне начало в історії (Жорж Дюбі та Жак Ле Гофф) [6; 70–73].

3. Третє покоління відоме, перше за все, працями Жоржа Дюбі (Georges Duby, 1919–1996), Жака Ле Гоффа, Філіппа Арьєса (Philippe Ariès, 1914–1984), а також Еммануеля Ле Руа Ладюрі (Emmanuel Le Roy Ladurie, нар. 1929). Ймовірно, на повороті до сюжетів, що перш перебували у віданні антропологів, тобто до історії звичаїв, пов'язаних із народженням і смертю, до історії тіла, хвороби і сексуальності, позначився політичний контекст 1960-х років у Франції. Після визнання незалежності Алжиру, Франція перестала бути колоніальною імперією. Крім того, стрімко змінювався суспільний уклад: урбанізація сталася на очах одного покоління, села спорожніли (якщо в 1950-ті рр. більшість населення Франції становили селяни, то вже в 1970-х рр. їх налічувалося не більше 5 %); студентська революція 1968 р. похитнула традиційні цінності та змінила звичні освітні структури (саме тоді Паризький університет був поділений на 13 незалежних навчальних закладів). Рух за політичні свободи спричинився до появи подібних рухів в інтелектуальній сфері: зокрема рухів за свободу вибору тем і дослідницьких методик [3; 132–148].

4. Четверте покоління – це, передусім, учні представників «третього покоління» школи «Анналів»: Бернар Лепті (Bernard Lepetit, 1948–1996), Жак Ревель (Jacques Revel, нар. 1942), Жан-Клод Шмітт (Jean-Claude Schmitt, нар. 1946). Але ці дослідники отримали таке «звання» саме через те, що їхні вчителі були представниками «третього покоління». Так, уже Ж. Дюбі наприкінці 1980-х рр. писав, що школа «Анналів» припинила своє існування, розпавшись на безліч дрібних напрямів. Крім того, методологічні постулати, котрі були революційними на початку століття, втратили свою актуальність, і дослідники знову почали проявляти інтерес до подій та політичної історії (причини цього можна углядіти і у впливі філософії М. Фуко, яка підіграла інтерес до механізмів владарювання, і в бажанні знайти в історії відповіді на актуальні політичні питання, викликані крахом голізму Франції) [3; 132–148]. Втім, сам Ж. Дюбі називав і шляхи «порятунку» для історика після «Анналів»: заняття допоміжними історичними дисциплінами, історіографією і археологією.

Утім, на нашу думку, традиція школи «Анналів» продовжує існувати зокрема через видання «Анналі. Історія. Соціальні науки» (*Annales. Histoire, Sciences sociales* (*Annales HSS*)) [7] та «*Revue de Synthèse*» [15]. Сьогодні науковці мають можливість подавати у цей журнал свої наукові роботи, статті. Зокрема, на сайті видання значиться інформація, що журнал заснований у 1929 р. М. Блоком та Л. Февром. Журнал «Анналі» завжди прагнув вийти за межі своєї престижної спадщини, постійно представляючи найбільш інноваційні дослідження в галузі історії. Видання однаково забезпечує унікальну платформу для діалогу між різними соціальними науками, залишаючись відкритим для нових галузей досліджень, порівняльної історії, культурного аналізу та гносеологічних роздумів. Відомі експерти та історики, що працюють нині, сприяють збереженню духу «Анналів». Журнал також відводить важливе місце вивченню останніх наукових розробок у вигляді оглядів книг (приблизно 200 оглядів на рік) та глибокому аналізу найважливіших робіт, що публікуються сьогодні. Крім того, «Анналі» вважаються найпоширенішим франкомовним журналом у світі [7].

У 2012 р. за допомогою Національного центру наукових досліджень (*Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS)), Фонду Флоренс Гулд та Американського університету Парижа журнал розпочав випуск англійського видання, що працює лише в Інтернеті. Його мета – збільшити історіографічний обмін та заохотити розвиток міжнародного діалогу й міжнародної співпраці. У рамках нового партнерства з «*Cambridge University Press*», з 2017 р. це англійське видання доступне як в Інтернеті, так і вперше в друкованому вигляді. Проаналізуємо також сучасні напрями роботи журналу:

1. «Історіографічні цілі» журналу. Починаючи з 1930-х рр. історіографічні роздуми займали центральне місце в роботі «Анналів». Поступовий розвиток того, що іноді називають «школою», незважаючи на двозначність цього терміна та методологічну й гносеологічну еволюцію журналу, робить ці роздуми ще більш необхідними, особливо щодо ще не написаної історії «Анналів». Розділ

«Історіографічні цілі», який використовує наявні в даний час цифрові ресурси, прагне зробити свій внесок у цю роботу, висвітлюючи конкретні наукові теми через підбірку статей, опублікованих журналом протягом багатьох років. Він намагається показати як зрушення, так і спадкоємність у наукових дослідженнях, що тривають і нині, а також покликаний відновити історичність і глибину, що спричинили основні дискусії в галузі історії та соціальних наук протягом останнього століття [5; 137–147].

2. «Глобальна історія». Ця підбірка текстів, публікованих в «Анналах» з 1946 р., визначає місце журналу в рамках міжнародних історіографічних дискусій останніх років, що зосереджувались на глобальній історії, всесвітній історії, порівняльній історії та регіональних історіях (імперській, атлантичній тощо). Особлива роль у розробці напряму глобальної історії (у рамках журналу «Анналі») належить двом діячам: Ф. Броделю та П. Шоню (Pierre Chaunu, 1923–2009). «Анналі» відігравали центральну роль у методологічних дискусіях, пов'язаних зі світовою історією. Тим не менше, плутанина між «школою думок», яка, як часто вважають, припинила своє існування, і журналом, який все ще продовжує свою історію, виявила необхідність звернення уваги на практику істориків останніх десятиліть [1; 152–155].

Цей проект (мається на увазі розвиток напряму глобальної історії) виникає внаслідок партнерства між журналом «Анналі», Книжковим офісом (Bureau du Livre) Посольства Франції в Німеччині, Французьким Інститутом (Institut Français), Французьким Інститутом історії Франції (Institut Français d'Histoire en Allemagne) та Центром М. Блока (Centre Marc Bloch), створеним під час конференції «Histoire globale / Globalgeschichte. Deutsche und französische Perspektiven» («Глобальна історія. Німецька та французька перспективи»), що відбулася 6-7 грудня 2012 р. [7].

Ці проекти зокрема спричинилися до низки амбітних редакційних починань. Так, у 2001 р. вийшла ґрунтовна праця під назвою «Une histoire à l'échelle globale» («Історія в глобальному масштабі»), що включала статті не лише французьких авторів, але й зарубіжних, а також коментарі Р. Шарт'є. Це ознаменувало важливий момент у виникненні – або відновленні – поняття глобальної історія в межах французької історіографії [4]. Публікація французького історика, спеціаліста по латиноамериканському регіону С. Грузиньки (Serge Gruzinski, нар. 1949) під назвою «Les quatre party du monde» («Чотири сторони світу») у 2004 р. означувала розвиток напряму історії мондіалізації. Ця праця також значною мірою сприяла появі дослідницьких тем, пов'язаних із поняттям «першої глобалізації» на французькій історіографічній карті: особливо таких тем, як «гібридна» (métisse) думка та практика на додаток до ролі «культурної естафети» в контексті після завоювання. У 2007 р. видання «Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine» продовжувало досліджувати та оцінювати ці ідеї за допомогою праці під назвою «Histoire globale, histoires connectées» («Історія глобальна, історії поєднані». Подальші публікації (наприклад, «L'histoire du monde au XVe siècle» («Світова історія XV століття») (2009) за ред. Патріка Бушерона, і «L'histoire à parts égales» («Історія в рівних частинах») (2011) Ромена Бертрана) підтвердили прихильність французьких істориків до написання історії в регіональному чи глобальному масштабі, що протиставляє та порівнює суспільства, які зазвичай вивчаються окремо [7].

Якщо розглянути ці останні дискусії більш широко, то відбір запропонованих текстів висвітлює різні фази роздумів про метод і масштаб культуральних досліджень, що мали місце в «Анналах» і які мають значення для поступового опрацювання історичного надбання у глобальному масштабі. Вони також звертаються до різних проблем, з якими стикалися історики, починаючи від внесків Ф. Броделя, Л. Февра і П. Шоню після Другої світової війни, до значення, яке історична антропологія надавала світовій історії в 1970-х рр. та останніх подій у цій галузі. Різноманітність і безперервність цих текстів виявляє історичну «нитку», яка часто залишається непоміченою та яка протягом 50 років пов'язує журнал «Анналі» з фундаментальною інтелектуальною та політичною дилемою розширення «західного» історичного поля за межі так званого «західного» світу. З цією метою цей напрям не лише надає читачам різноманітний спектр історіографічних підходів, а й сприяє аналізу міфів та проблем, що стосуються витоків і методів світової історії, а також її ґносеологічних та критичних амбіцій [7].

3. «Освіта». Цей напрям, у свою чергу, пов'язаний із діяльністю Е. Анхейма. Проте, його історія починається раніше. Вже в 1937 р. в «Анналах» було опубліковано відомий нині текст М. Блока та Л. Февра, присвячений викладанню історії у французьких школах та потребі у реформах. У наступні роки цей інтерес до педагогічних питань знову з'явився в ряді текстів двох засновників журналу, які цікавились середньою освітою так само, як викладанням на університетському рівні. Ця тема також була присутня у роботі Ф. Броделя, який є автором підручника, призначеного для учнів загальноосвітніх шкіл – «Grammaire des civilisations» («Граматика цивілізацій»). Більш того, Ф. Бродель виконував обов'язки президента журі агрегації, що є частиною французької системи набору вчителів через конкурсні іспити, або concours. Докази цього інтересу також очевидні в ряді статей, опублікованих протягом 1960-х рр., наприклад, у статті французького історика С. Сітрон (Suzanne Citron, 1922–2018), і в місці, відведеному соціології викладання та виховання в період кінця 1960-1980-х рр. [7].

У сучасній Франції низка факторів (включаючи реформу шкільної програми та іспити щодо набору вчителів) повернули викладання в центр суспільних дебатів. У той же час зв'язок між викладанням та дослідженням може здаватися не настільки міцним, якщо говоримо про університетське співтовариство. У цьому контексті виникають певні запитання щодо місця такого журналу як «Аннали», – а ширше – щодо ролі академічних досліджень в історії та соціальних науках в системі освіти. Чи є досі актуальним для міжнародного академічного журналу звернення до широкої громадськості «педагогів», що працюють як у вищій, так і в середній освіті? Яка педагогічна мета історичного дослідження і, справді, чи повинна вона взагалі мати її? Що ще можуть запропонувати дослідження історії та соціології освіти її фактичним практикам? За яких умов історичні дослідження загалом можуть жити знання та практику вчителів середніх та вищих шкіл, а також викладачів на бакалаврському рівні? Якщо говорити ширше, чи зростаюча спеціалізація, професіоналізація та технічність дисциплін означає, що історики вже не здатні виконувати соціальну роль, яка, тим не менше, часто їм приписується (і на яку вони іноді претендують самі). «Аннали» вперше спробували відновити цю дискусію на зустрічі «Rendez-vous de l'histoire de Blois» («Місце зустрічі в історії Блуа») під час проведення круглого столу, що відбувся 12 жовтня 2013 р. Відтак, цей напрям («Освіта») покликаний переглянути не лише зв'язки між світом науки та шкіл, а також зв'язок між істориками та публічною сферою [8; 105–130].

4. «Історія Давньої Греції» (від архаїчного до елліністичного періоду). Цей напрям активно розвивається за сприяння В. Азулея та сучасного автора, спеціаліста з історії та культури Корсики Ніколя Стромбоні. Публікація спеціального випуску «Анналів», присвяченого історії Давньої Греції (№ 69-3), не була очікуваною. Тривалий час ця тема посідала лише незначне місце в журналі, особливо до 1950 р.: протягом перших двадцяти років існування журналу «Аннали» було опубліковано лише три статті про давньогрецьку культуру, усі присвячені економічним та фінансовим темам. Хоча згодом дана тема й зовсім відійшла на другий план, цей напрям економічної історії був відроджений в середині 1990-х рр. статтею французького історика Р. Дески (Raymond Descat, нар. 1946), а також переглянутий у статті Ж. Цурбаха (Julien Zurbach) про соціальний статус в архаїчній Греції [7].

Хоча статей про давньогрецьку історію, які з тих пір з'явилися в «Анналах», порівняно небагато, проте вони відображають історіографічну еволюцію, що відбулася у другій пол. ХХ ст., через збільшуване скло. Серед них можна знайти великі імена 1950-х та 1960-х років (Едуар Вілл, Луї Жерне та Жан-П'єр Вернан) – у той момент, коли вони ще не отримали визнання, яким користуються сьогодні. Починаючи з 1970-х рр., журнал регулярніше публікував статті про античність, відображаючи нові методології, що з'явилися в античній історії. Важливе місце було відведено історичній антропології та структуралістським підходам до міфів та релігій (Луї Жерне, Жан-П'єр Вернан, Марсель Детьєн, Ніколь Лоро, Полін Шмітт-Пантель), а також індоевропейських перспектив, що тоді були в моді та особливо відзначилися на працях Жоржа Дюмезіля. Тим не менше, «Аннали» ніколи не відмовлявся від соціальної історії давньогрецького світу, про що свідчать статті французького археолога та історика античності П. Вейна (Paul-Marie Veune, нар. 1930), що з'явилися в 1969 і 1982 рр. (та критичні зауваження, що послідували за цим), або Ж. Дюки (Jean Ducat, нар. 1933) [7].

На початку 1980-х «Аннали» вперше опублікували випуск, повністю присвячений давній історії. Під редакцією Франсуа Гартога ці роздуми зосереджувались на створенні античних джерел (археологічних, епіграфічних та папірологічних, а також «літературних»). Цей випуск поклав початок серії досліджень, які намагались зрозуміти способи, якими древні греки конструювали власний історичний дискурс. З іншого боку, історія культури була тут представлена не настільки широко. Крім того, видання було піддано критиці за те, що воно недостатньо висвітлювало роль жінки в історії культури Давньої Греції. Лише у 2012 р. видано спеціальний випуск на тему «Гендерні режими», який координували Віолайн Себійотт та Дід'є Летт. Цей випуск також містив кілька статей про античність. Останній елемент заслуговує на особливу увагу в цьому широко розробленому історіографічному огляді: це регулярне видання статей, що стосуються політики в Стародавній Греції. Спеціальний випуск «Політика в Стародавній Греції», виданий у 2014 р., є продовженням цієї традиції через 50 років після її початку [7].

Висновки. Таким чином, у цій статті охарактеризовано школу «Анналів» та виявлено її роль у розвитку історіографічної тенденції у культуральних дослідженнях. У даній роботі, зокрема, розмежовано історіографію та історію. Перша спирається на вивчення історичної літератури певного предмета та є синонімом історичної літератури. Друга ж постає одночасно і як наука про минуле, і як сукупність фактів минулого. Школу «Анналів» вважають проривом в сфері історіографії та історії. Вона була реакцією на кризу, котра охопила гуманітарні науки у ХІХ ст. Школа «Анналів» пов'язана з поняттям «нової історії»: тотальної, всеохоплюючої, проблемної та зосередженої на людині історії, заглибленої у повсякдення. Традиційно, говорять про чотири покоління школи «Анналів»: до першого покоління відносять М. Блока

та Л. Февра, до другого – Ф. Броделя та Е. Лабрусса, до третього – Ж. Дюбі, Ж. Ле Гоффа, Ф. Арьеса та Е. Ле Руа Ладюрі, нарешті, до четвертого – Б. Лепті, Ж. Ревеля та Ж.-К. Шмітта.

Перспективи подальших досліджень. Поглиблене дослідження феномену «нової історії», історії як культурного процесу, постульованого вперше істориками-анналістами, – одна з важливих віх сучасних культуральних досліджень. Оскільки самі культуральні дослідження можуть поставати у різних формах (*les études et sciences culturelles*, Cultural Studies, Kulturwissenschaften, культурологія тощо), вони є широкою пластичною та динамічною конфігурацією, яка породжує багато питань та суперечок, але, безумовно, усі вони є дуже релевантними та актуальними. Вони є соціокультурним та історичним ефектом. Однак так само, як суспільства є складними, усі ці іпостасі культуральних досліджень теж є, у свою чергу, складними, комплексними. Їх не дарма характеризують як своєрідного дисциплінарного «монстра», і цей термін – «монстр» – має належну багатозначність. Фактично, від латинського слова *monstrum* виводимо різні типи «монстрів»: організоване тіло, яке представляє незвичайну конформацію; щось надзвичайне, велич; щось, чого варто боятися; або щось, що відрізняється величезними розмірами чи деформаціями. Тож, «монстр» – це деякий елемент, який залишається поза балансом, виваженістю, мірою та правилами. І ця метафора стосується оригінальних досліджень у полі культури, які ламають звичну для нас дисциплінарну традицію.

Список використаної літератури

1. Бушковская Е. А. Феномен междисциплинарности в зарубежных исследованиях. *Вестник Томск. гос. ун-та. Сер. Народное образование. Педагогика*, 2010. № 330. С. 152–155.
2. Классика и классики в социальном и гуманитарном знании. Москва : Новое лит. обозрение, 2009. 536 с.
3. Колчинский Э. И. Наука, власть и общество в периоды кризисов: историко-сравнительный анализ. *Epistemology & Philosophy of Science*. 2008. Т. XV. № 1. С. 132–148.
4. Крушельницька О. В. *Методологія і організація наукових досліджень*. Київ, 2003. 136 с.
5. Носенок Б. Український проект культуральних студій: адаптація українського досвіду. *Питання культурології*. 2021. № 36. С. 137–147.
6. Саезьянова Г. Д. Филиация идей во французской исторической антропологии: от Ж. Ле Гоффа к Ж.-К. Шмитту. *Итоговая науч.-образоват. конф. студ. Казанск. ун-та 2011 г.*: сб. ст. Казань : Казан. ун-т, 2011. С. 70–73.
7. *Annales. Histoire, Sciences sociales (Annales HSS)*. URL: <http://Annales.ehess.fr/>.
8. Anheim É. L'historiographie est-elle une forme d'histoire intellectuelle? La controverse de 1934 entre Lucien Febvre et Henri Jassemin. *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2012/5, № 59-4bis, 105–130. URL: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2012-5-page-105.htm>.
9. Fournier M. La nouvelle histoire. L'explosion du territoire historien. *Sciences Humaines*. 2007. № 6. URL: https://www.scienceshumaines.com/la-nouvelle-histoire-l-explosion-du-territoire-historien_fr_21380.html.
10. Genin Ch. Les études culturelles: une résistance française? MEI. 2006. № 24–25 («Études culturelles / Cultural Studies»). P. 43–55.
11. Hartley J. *A Short History of Cultural Studies*. New York : SAGE Publications Ltd, 2003. 189 p.
12. Huppert G. Lucien Febvre and Marc Bloch : The Creation of the Annales. *The French Review*. Vol. 55. 1982. P. 510–513.
13. Müller B. Histoire et historiens. Courants et écoles historiques. URL: <https://moodle-archives.unige.ch/mod/resource/view.php?id=15626>.
14. Revel J. Histoire et sciences sociales: les paradigmes des Annales. *Revue des Annales. Economies, sociétés, civilisations*. 1979. №6. P. 1360–1376.
15. *Revue de Synthèse*. URL: <https://synth.revuesonline.com/accueil.jsp>.

References

1. Bushkovskaya Ye. A. Fenomen mezhdistiplinarnosti v zarubezhnykh issledovaniyakh. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. Narodnoye obrazovaniye. Pedagogika*. 2010. № 330. S. 152–155.
2. Klassika i klassiki v sotsial'nom i gumanitarnom znanii. Moskva : Novoye literaturnoye obozreniye, 2009. 536 s.
3. Kolchinskii E. I. Nauka, vlast' i obshchestvo v period krizisov: istoriko-sravnitel'nyy analiz. *Epistemology & Philosophy of Science*. 2008. Т. XV. №1. S. 132–148.
4. Krushel'nitskaya O. V. Metodologiya i organizatsiya nauchnykh issledovaniy. Kyiv, 2003. 136 s.
5. Nosenok B. Ukrainskiy proyekt kul'tural'nykh studiy: adaptatsiya ukrainskogo opyta. *Voprosy kul'turologii*. 2021. № 36. S. 137–147.
6. Sayezyanova G. D. Filiatsiya idey vo frantsuzskoy istoricheskoy antropologii: ot ZH. Le Goffa k ZH.-K. Shmittu. *Itogovaya nauchno-obrazovatel'naya konferentsiya studentov Kazanskogo universiteta 2011: sbornik statey*. Kazan': Kotel. un-t, 2011. S. 70–73.
7. *Annales. Histoire, Sciences sociales (Annales HSS)*. URL: <http://Annales.ehess.fr/>.
8. Anheim É. L'historiographie est-elle une forme d'histoire intellectuelle? La controverse de 1934 entre Lucien Febvre et Henri Jassemin. *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, 2012/5, № 59-4 bis, 105–130. URL: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2012-5-page-105.htm>.

9. Fournier M. La nouvelle histoire. L'explosion du territoire historien. Sciences Humaines. 2007. № 6. URL: https://www.scienceshumaines.com/la-nouvelle-histoire-l-explosion-du-territoire-historien_fr_21380.html.
10. Genin Ch. Les études culturelles: une résistance française? MEI. 2006. № 24–25 («Études culturelles / Cultural Studies»). P. 43–55.
11. Hartley J. A Short History of Cultural Studies. New York: SAGE Publications Ltd, 2003. 189 p.
12. Huppert G. Lucien Febvre and Marc Bloch: The Creation of the Annales. The French Review. Vol. 55. 1982. P. 510–513.
13. Müller B. Histoire et historiens. Courants et écoles historiques. URL: <https://moodle-archives.unige.ch/mod/resource/view.php?id=15626>.
14. Revel J. Histoire et sciences sociales: les paradigmes des Annales. Revue des Annales. Economies, sociétés, civilisations. 1979. №6. P. 1360–1376.
15. Revue de Synthèse. URL: <https://synth.revuesonline.com/accueil.jsp>.

HISTORY AS A CULTURAL PROCESS IN THE METHODOLOGY OF THE ANNALS' «NEW HISTORICAL SCIENCE»

Nosenok Bohdana – Branch of Culturology,
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

The approach of the Annals school to history and the influence of this approach on culture-based research are analyzed. An interdisciplinary approach in culturology in combination with the systematic method as a key research methodology was applied. The significance of the Annals school and the contribution made by the French historians of this school to the development of culture-based research is revealed. The «new historical science» of the Annals School is characterized as a natural stage in the formation of cultural research, where history is the core of the humanities. The «new historical science» is highlighted as a direction in historical science, based on an interdisciplinary approach to the study of society, where culturology, sociology, psychology, ethnography, etc. work on the «united front». Cultural research is considered as a phenomenon that focuses on society, because the social is inseparable from the cultural, and the cultural appears as a product of the social.

Key words: culture-based research, interdisciplinarity, school of Annals, culturology, «new historical science».

UDC 93–304.2

HISTORY AS A CULTURAL PROCESS IN THE METHODOLOGY OF THE ANNALS' «NEW HISTORICAL SCIENCE»

Nosenok Bohdana – 4th year PhD student, Faculty of Philosophy,
Branch of Culturology, Taras Shevchenko National University of Kyiv,
Kyiv, Ukraine

The approach of the Annals school to history and the influence of this approach on cultural research are analyzed. An interdisciplinary approach in culturology in combination with the systematic method as a key research methodology was applied. The «new historical science» of the Annals School is described as a natural stage in the formation of culture-based research, where history is the core of the humanities. The «new historical science» is highlighted as a direction in historical science, based on an interdisciplinary approach to the study of society, where culturology, sociology, psychology, ethnography, etc. work on the «united front». Culture-based research is considered as a phenomenon that focuses on society, because the social is inseparable from the cultural. It is not for nothing that the Annals school is considered a breakthrough in the field of historiography and history. Today, it is considered the rule for these sciences that when reading a historical source, one should know the circumstances of its creation and remember that the author could have specifically concealed or highlighted certain events. However, this opinion has not been around for many years. She came from the depths of the school «Annals». In the late 1920 s, the founders of the Annals, a movement in French historiography that refused to consider it a school, made a real breakthrough in their field. One of their main ideas is to present history as a cultural process that is also important for modern cultural research. An in-depth study of the phenomenon of «new history», history as a cultural process, postulated for the first time by historians from the Annals school, is one of the important milestones of modern cultural research. Because cultural studies itself can take many forms, they are a broad plastic and dynamic configuration that raises many questions and controversies, but they are certainly all very relevant and relevant.

Key words: culture-based research, interdisciplinarity, school of Annals, culturology, «new historical science».

Надійшла до редакції 7.03.2022 р.

**Розділ III. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО.
КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ**

**Part III. CULTURE AND SOCIETY.
CULTURE OF PROFESSIONAL SPHERE OF ACTIVITY**

УДК 130.2

**РЕЦЕПЦІЯ ФЕНОМЕНА АКТИВНОСТІ МИСТЕЦТВА
В АНТИЧНІЙ ТА СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЕСТЕТИЦІ**

Бровко Микола Миколайович – доктор філософських наук, професор, професор,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-3703-9414>
[https://doi.org/
brovko-mm@ukr.net](https://doi.org/brovko-mm@ukr.net)

Аналізується роль античної філософсько-естетичної думки в осмисленні феномену активності мистецтва. Акцентується увага на тому, що, насамперед, потрібно чітко поставити питання про те, що можемо покласти в основу аналізу історичної генези загальнотеоретичного розуміння процесу активності мистецтва. Інакше кажучи, потрібно з точки зору теорії і логіки визначитись із чого, власне, потрібно розпочинати аналіз історико-теоретичної основи проблеми. Доведено, що важливою у філософсько-теоретичному відношенні є постановка в добу античності проблеми цільового впливу мистецтва на практичне життя людини. При цьому нерідко мистецтво, його доцільність і практичну значимість порівнювали з іншими формами творчої духовної й матеріальної діяльності людини: наукою, історією, ремеслом тощо. Фундаментальну постановку даної проблеми з філософсько-естетичної точки зору чи не найперше знаходимо в Платона. Зазначається, що найважливіші витoki інтерпретації активності мистецтва в системі Платона слід шукати, насамперед, у його загально-філософських теоретичних принципах. Аристотелівська концепція активності мистецтва, значною мірою ґрунтується не лише на філософських, а й на естетичних засадах. Відомо, що Аристотель інтерпретує прекрасне в активно-діяльному аспекті. Діяльнісний аспект прекрасного логічно випливає з обґрунтованої Стагіритом ієрархії форм духовної діяльності. Філософ порівнював мистецтво з такими формами діяльності, що здатні, з одного боку, передавати людині певний життєвий досвід, а з іншого – виховувати її.

Ключові слова: активність мистецтва, концепція Платона, аристотелівська концепція мистецтва, творчо-перетворювальна функція мистецтва.

Постановка проблеми. Спроба з'ясувати сутність активності мистецтва з приводить до аналізу існуючих в історії естетичної думки теоретичних моделей, котрі є певними етапами в усвідомленні і розв'язанні цієї проблеми.

Насамперед, потрібно чітко поставити питання про те, що можемо покласти в основу аналізу історичного генезису загальнотеоретичного розуміння процесу активності мистецтва. Тобто, потрібно з точки зору теорії і логіки визначитись із чого, власне, розпочинати аналіз історико-теоретичної основи проблеми. Якщо спробувати йти шляхом з'ясування окремих аспектів, котрі якоюсь мірою стосуються суті даної проблеми, то можна розпочинати аналіз із до античних епох. Подібний шлях дослідження видається менш продуктивним, аніж той, згідно з яким можна б звернутися до філософсько-естетичних систем, в яких активність мистецтва, коли ще й не ставили в логічно завершеному вигляді як проблему, але вже розглядали як необхідну складову цілісної, системної інтерпретації сутності мистецтва. Водночас й інші філософсько-естетичні концепції, в яких активність мистецтва не була в центрі дослідницького інтересу, не повинні залишатися поза межами наукового інтересу.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Активність мистецтва як загально філософська й загально естетична проблема в теоретично значимій формі конститується в XIX-XX ст., коли в естетичній науці акцентували увагу на соціальній спрямованості художньої творчості. У вітчизняній і зарубіжній естетичній літературі в цьому руслі, як правило, розглядались активні форми буття мистецтва. Згадаємо дослідження таких авторів як Л. Бабушка, В. Панченко, Р. Русін, В. Татаркевич, В. Крутоус, Є. Мелетінський, В. Селиванов, В. Бычков, С. Безклубенко.

Мета статті – виявити стан дослідження активності мистецтва в епоху античності та середньовіччя в контексті проблеми цільового впливу мистецтва як духовно-сакрального феномена на практичне життя людини.

Виклад основного матеріалу дослідження. У філософській та естетичній науці досить актуальним є

питання про те, яка з існуючих форм творчої діяльності людини має більшу значимість у житті суспільства, яка з них здатна принести більшу користь і є необхідною для людини. Фактично, з'ясувалось питання про місце кожної окремо й разом узятих форм духовної творчості у життєдіяльності людині, здійснювалась своєрідна диференціація кожної з форм активно-творчої діяльності людини.

Фундаментальну постановку даної проблеми з філософсько-естетичної точки зору чи не найперше знаходимо в Платона. Для Платона з'ясування практичного смислу мистецтва, співставлення останнього з іншими формами духовно-творчої діяльності в основному зводились до диференціації чуттєвості й раціональності, котрі далекі від співмірності у своїй ефективній дії на людське життя. Раціональне є більш доцільним і ефективним. Сфера чуттєвості, мистецтво стоять значно нижче духовно-раціональних форм буття людини.

Найважливіші витоки інтерпретації активності мистецтва в системі Платона слід шукати, насамперед, у його загально-філософських теоретичних принципах.

У процесі створення своєї філософсько-естетичної теорії Платон не міг не спиратися на попередні філософсько-теоретичні конструкції, у яких мистецтво інтерпретували, у першу чергу, як відтворення дійсності через наслідування природних речей. Розроблена Демокритом та іншими античними філософами теорія наслідування мистецтвом природи стала настільки впливовою у філософсько-теоретичному й навіть практично-творчому плані, що Платон, створюючи свою особливу філософську систему, яка ґрунтувалася на ідеалізмі, не міг уникнути її впливу. У філософсько-естетичній концепції Платона знаходиться місце принципу наслідування, але останній набуває вже іншого змістовного звучання, багато в чому протилежного тому, як його тлумачили в попередніх філософських школах.

Платон ставив мистецтво на значно нижчу сходинку в порівнянні з раціонально-логічними засобами в досягненні істинно суцього й прекрасного. На його думку, художні засоби дозволяють відтворювати лише копії реальних речей, котрі є не чим іншим, як імітацією божественних ідей. Таким чином, в естетиці Платона стикаємося з концепцією наслідування, ієрархічною за своєю будовою. Мистецтво здатне наслідувати, але не безпосередньо, а через ускладнену ієрархічну структуру. Місце мистецтва в цій структурі зумовлене його здатністю досягнути лише зовнішні чуттєві форми реальних речей. Інакше кажучи, мистецтво стоїть значно нижче філософії у відтворенні істин буття.

Обґрунтовуючи свою концепцію, Платон доходить до негативного висновку в оцінці соціального й культурного значення мистецтва, його активної ролі в людському бутті. Мистецтво не лише не здатне проникнути в сутність речей, а, копіюючи копію, зазнає значних викривлень. По-іншому й бути не може, оскільки неадекватність відображення реалій буття закладена в сутність мистецтва з часу його виникнення. Більше того, мистецтву притаманна здатність до неправдивого, химерного відтворення реальних речей і тим самим воно активно відволікає людину від дійсного пізнання істини.

Митцеві здається, що він може вірно передати те, на що спрямований його погляд, але насправді це не так. Причина цього в природі і сутності мистецтва, що ґрунтується на принципі наслідування. Правда, принцип наслідування в Платона має досить своєрідну інтерпретацію. Наслідування в мистецтві позбавлене найголовнішого – естетичного, художнього спрямування. Митець наслідує особливості будь-якого виду діяльності людини – шевця, теслі тощо.

Характеризуючи творчість поета, Платон зазначав, що «з допомогою слів і різноманітних виразів він передає відтінки тих, чи інших мистецтв та ремесел, хоча нічого в них, і не розуміє, а вміє лише імітувати так, що іншим людям, таким же необізнаним, здається під враженням його слів, що це дуже добре сказано, – чи то говорить поет у розмірених, складених віршах про шевське ремесло, чи то про військові походи, чи то про щось інше, настільки великим є якість чаклунство всього цього» [1; 249]. Якщо ж позбавити творіння поета всіх фарб «мусічного» мистецтва, то в оголеному стані все матиме надзвичайно спрощений вигляд. Зрозуміло, що інакше й бути не може. Заперечуючи властивості, притаманні мистецтву, виходячи з його сутності, Платон, як це не може здатись парадоксальним, ураховуючи його глибоке проникнення в сутність прекрасного фактично підриває основи мистецтва. Як помічає В. Віндельбанд, «про самостійні цілі й власну цінність мистецтва він нічого не хоче знати, і там, де воно претендує на них, він відповідає різким запереченням» [2; 160]. У цьому плані порівняння мистецтва з філософією, котра прагне до пізнання істин буття, демонструє обмеженість, його неспроможність до адекватного реагування на реальні явища й процеси в житті людського суспільства. Водночас, мистецтво відповідним чином реагує на все, що відбувається в навколишньому світі. На наш погляд, для характеристики платонівської концепції активності мистецтва слід звернутись до відповідного поняття, котре змогло б більш адекватно передати її смисл. Таким поняттям може бути поняття «реактивність мистецтва». Який же зміст вкладаємо в дане поняття?

Справа в тому, що Платон, як, до речі, і пізніші його послідовники, добре розумів, специфічність мистецтва, яке по-своєму реагує на дійсність. Мистецтво не лише відтворює

довколишній світ, а й певним чином діє на людину, суспільство. Шкала наслідків цієї дії може бути надзвичайно неспівмірною – від різко негативних до позитивних впливів. Однак, переважає негативна дія, що зумовлено сутнісними характеристиками художньої діяльності.

Платон порівнював мистецтво з реакцією людського зору на предмети, котрі відображаються в душі людини. Людське око віддзеркалює предмети, що оточують людину неправильно, неадекватно, викривлено. Один і той же предмет зблизька, і здалеку здається неоднаковим. Теж саме відбувається й з «ламаністю й прямизною предметів, у залежності від того, дивимось ми на них у воді чи ні, і з увигнітістю чи випуклістю, зумовленою оманною зору: ясно, що вся ця плутанина, властива нашій душі, і на такий стан нашої природи якраз і спирається живопис з усіма його чарами» [1; 431]. Указана властивість мистецтва не є його зовнішньою ознакою, а складає його сутнісну характеристику. Звичайно, що це відповідним чином позначається й на дії мистецтва на того, хто його сприймає. Ось чому для того, щоб передати сенс дії мистецтва й необхідне поняття «реактивність мистецтва».

Поняття «реактивність мистецтва» фіксує, на відміну від поняття «активність мистецтва», насамперед негативний аспект дії мистецтва. Якщо ж мова йде про концепцію Платона, то поняття «реактивність мистецтва» здатне більш адекватно передати специфіку тлумачення ним впливу мистецтва на людину, суспільство.

Реактивність мистецтва значною мірою детермінована відсутністю в ньому власних критеріїв при оцінці істин буття. Це є причиною того, що мистецтво зображує не лише гідних, прекрасних людей, а досить часто відтворює у своїх образах потворне, низьке тощо. Художник, актор, музикант можуть відтворювати потворні обличчя, дурні звички, вчинки, пристрасті. Усе це не може не справляти негативний вплив на людей, такий, що розтіває їх свідомість і чуття. І тому, коли Платон створює свою утопію про ідеальну державу, то в ній не знаходиться місця переважній більшості видів мистецтва.

Поезія, музика, живопис піддаються критиці. Трохи поблажливіше Платон ставиться до трагедії, хоч і в ній філософ хотів би нівелювати все те, що несе із собою сентиментальність, і з цієї причини має негативний вплив на людину. Виключення розповсюджується лише на тих поетів, котрі не заперечують проти тотального контролю над їхньою творчістю з боку стражів релігійної моралі. Види і жанри мистецтва, в яких релігійно-виховний потенціал витіснений на задній план і домінує суто естетичний зміст повинні бути заборонені або піддані найсуворішій цензурі. Не зважаючи на категорично негативні висновки Платона щодо ролі мистецтва в суспільстві, слід відмітити слухність його думок стосовно негативного активізму мистецтва. До речі, це вкрай актуально сьогодні, коли ринкова стихія могутньою хвилею накочується на мистецтво, духовну культуру загалом і несе в собі значні негативні наслідки для морального, естетичного, інтелектуального розвитку людини.

Разом із тим, Платон як філософ добре розумів й інше в мистецтві. Він бачив, що якщо окремі види мистецтва підпорядкувати ідеальним цілям, котрі відповідають позитивним рисам характеру людини, таким як мужність, хоробрість, чесність, порядність, почуття громадянського обов'язку, то можна, хоч із великим застереженням, дозволити існування в ідеальній державі деяких творів мистецтва. Такі твори мистецтва здатні активно впливати на людей в позитивному плані, сприяти процвітанню ідеальної держави і життю громадян у ній.

Оцінюючи в цілому концепцію активності мистецтва в естетичній теорії Платона, необхідно відзначити, що вона, по-перше, визнає активність мистецтва, насамперед, у суто негативній дії на людину, суспільство; по-друге, не визнає за мистецтвом будь-якої пізнавальної цінності; по-третє, якщо й визнає активно-позитивний вплив мистецтва на чуття, свідомість людини, то дуже в обмеженому плані.

Враховуючи всі позитивні й негативні аспекти концепції Платона, можна констатувати, що вона була новим кроком у дослідженні мистецтва, багато в чому давала незвичну інтерпретацію тим явищам і процесам, які, здавалось б, уже одержали інтерпретацію з позицій принципу наслідування. Платон зовсім по іншому тлумачив сам цей принцип. Звичайно, подібний теоретичний досвід, що демонструє нам великий давньогрецький філософ має непересічне значення для розвитку естетичної теорії, культури загалом, сприяє подальшому осмисленню сутності та природи мистецтва.

Зовсім інше пояснення активності мистецтва знаходимо в естетичній концепції Аристотеля.

Порівнюючи поезію з історією в своїй «Поетиці», Стагірит ставить поезію вище відносно історії тому, що перша здатна передавати те, що може бути. В даному випадку намічається подолання чистого гносеологізму в розумінні активності мистецтва. В такій постановці знаходиться надзвичайно багато виходів за межі самого мистецтва. По суті, уже тут започатковується розуміння тих потенційних можливостей мистецтва, які впродовж усієї історії існування культури людства робили мистецтво активним, необхідним у суспільному розвитку.

Аристотель розробляв теорію мистецтва не лише в своїй славнозвісній «Поетиці»; вона є логічним і органічним продовженням усієї його філософської концепції. Якщо бути більш точними,

то слід підкреслити, що художньо-творчий принцип є невід'ємною складовою частиною його філософських поглядів. У цьому плані має сенс звернутися до вчення Аристотеля про душу, котра посідає місце основоположного принципу світобудови в концепції філософа і в якій міститься ряд моментів, що мають безпосередній вихід на проблему активності мистецтва.

У філософії Аристотеля душа має досить складну будову і виконує роль абстрактно-всезагального принципу світобудови. На кожному з рівнів світобудови душа діє як активний принцип, що кожного разу набуває специфічних характеристик. Особливістю активної форми існування душі, на кожному із цих ієрархічних рівнів є те, що вона сприяє художньому оформленню конкретного матеріального світу.

Значну роль у процесі становлення людської культури відіграє розумна душа, яка діє багато в чому аналогічно живій природі. Однак, якщо в природі процес і результат творчості нероздільні, вони є одним і тим же, то в світі культури суб'єкт творчості дистанціюється від результату. Звідси впливає важливий момент усієї аристотелівської естетичної концепції, суть якого полягає в тому, що мистецтво, будучи творчим результатом діяльності митця, не обов'язково повинно лише виражати об'єктивну реальність і наслідувати її. Мистецтво здатне активно впливати на світ, природу, що оточує людину. І хоча однією з найважливіших думок в естетиці Стагірита є та, що мистецтво лише наслідує природу, однак тут не все так однозначно, як це інколи подається окремими інтерпретаторами спадщини давньогрецького філософа.

Як впливає з аристотелівської концепції, природа є сама твором мистецтва, оскільки в ній єйдоси і матерія, тобто внутрішнє і зовнішнє неподільні. Отже, можна зробити висновок, що природа сама по собі, як щось абсолютно автономне, незалежне, не існує, вона у своєрідній формі наслідує мистецтво. З цього зовсім не випливають суб'єктивістські висновки, оскільки принципи світобудови в Аристотеля єдині. Ті принципи, що притаманні мистецтву, відбивають його суть, поширюються на природу, все живе в ній. Принцип наслідування в мистецтві, що пов'язується всією історичною філософсько-естетичною традицією з ім'ям Аристотеля, містить у собі його зворотний бік – принцип активності. Незважаючи на те, що в аристотелівській теорії витлумачення даного принципу не отримало всебічного розвитку, однак уже сам факт його філософсько-естетичного започаткування мав велике значення як для теорії, так і для практики античного мистецтва, та й не лише античного. Відгомін даного принципу можна спостерігати і в художній практиці середньовічної Європи і значно пізніше. Принагідно зазначимо, що на думку про зворотній вплив мистецтва на природу в теорії Аристотеля вперше звернув увагу в своїх працях О. Лосев. Ця дуже плідна ідея потребує подальшої розробки, оскільки вона містить значний потенціал, що має безпосередні виходи на теорію і практику сучасного мистецтва.

Аристотелівська концепція активності мистецтва ґрунтується не лише на філософських, а й на власне естетичних засадах. Відомо, що Аристотель інтерпретує прекрасне в активно-діяльному аспекті. Діяльнісний аспект прекрасного логічно впливає з обґрунтованої Стагіритом ієрархії форм духовної діяльності. Філософ порівнював мистецтво з такими формами діяльності, котрі здатні, з одного боку, передавати людині певний життєвий досвід, а з іншого – виховувати її. Зокрема, Аристотель наголошує: «Людину, що має досвід, вважають більш мудрішою, аніж тих, хто має лише чуттєві сприйняття, а того, хто володіє мистецтвом – більш мудрим, аніж того, хто володіє досвідом, наставника – більш мудрим, аніж ремісника, а науки про умоглядне – вище за мистецтво творення» [3].

Як бачимо, для Аристотеля мистецтво виконує специфічно активну функцію, що зумовлена тим місцем, яке воно посідає в ієрархії форм діяльності людини. З одного боку, мистецтво стоїть вище і поезії, і ремесла, а з іншого – воно все-таки нижче від філософії. Незважаючи на пріоритет, який Стагірит віддав філософії, в порівнянні з мистецтвом, усе ж утвердження чуттів, їх діяльнісного спрямування було значним кроком уперед в історії світової естетичної думки. І тому цілком вірним є твердження В. Татаркевича, який, підсумовуючи розвиток античної естетичної думки, відзначає: «Від ранньої точки зору, що стверджувала розум як джерело і мірило мистецтва, еволюція пішла в напрямку за мистецтвом рівноцінного статусу або навіть переважання почуттів. Такий погляд був чужий Платону, але вже дещо близький Аристотелю» [4; 320]. Прекрасне Аристотель тлумачить за допомогою таких понять як доцільність, гармонія, симетрія тощо. Тут філософ також вибудовував своєрідну ієрархію, вінчає яку Бог. Він, на думку Аристотеля, володіє найвищим ступенем досконалості. Однак, що цікаво зазначити, і на що не так часто у вітчизняній естетичній літературі звертають увагу, так це те, як Аристотель підкреслював про потворне, різного роду недосконалості, притаманні природі. Протилежне прекрасному має свої об'єктивні причини. Насамперед, це суперечність, що з'являється в закономірностях руху природних речей, неможливість досягнути повної гармонії в речах. Ця суперечність, звичайно, зумовлює певний динамізм у функціонуванні прекрасного в житті людини. Як зауважує В. Крутоус, «вся аристотелівська теорія прекрасного проінята принципом діяльності. Ця її загальна характеристика набуває особливо наочного і яскравого підтвердження при розгляді філософом тих видів прекрасного, які виявляються в

діяльності самої людини та їх результатах. Говорячи відносно людської краси, Стагірит віддавав перевагу красі активній, діяльній» [5; 160].

В аристотелівській теорії дає про себе знати творчо-перетворювальна функція мистецтва, яка буде усвідомлена в усій своїй повноті лише в XX ст. У той час, з одного боку, в художній практиці стверджуються зовсім нові форми, неможливі до цього раніше, а з іншого – у сфері естетичної думки формуються принципи, які, узагальнюючи художньо-практичний досвід, репрезентують активні форми буття мистецтва у соціумі. Філософсько-естетичні принципи, що були обґрунтовані в працях Р. Гароді, А. Лефевра, естетиці структуралізму (Р. Барт та ін.) ґрунтувалися не лише на принципово новій культурній практиці, а були усвідомленням тенденцій розвитку кардинально нових форм духовності, що здійснювались у руслі зростання творчо-перетворювального потенціалу мистецтва.

В естетичній теорії Аристотеля активність мистецтва не є самодостатньою величиною, навпаки, вона є немовби результатом взаємодії інших функціонально важливих його характеристик. Значну роль, із погляду Аристотеля, відіграє в мистецтві його пізнавальний потенціал і відповідна його спрямованість. Як зазначає В. Селіванов, Аристотель ставив «питання співвідношення раціонально-умоглядного і чуттєво-практичного в творчості митця, при цьому основний акцент при розгляді проблеми він переніс із питання про джерело знань митця на питання про соціальну функцію мистецтва, його здатність емоційно впливати на аудиторію, формувати суспільну свідомість співгромадян» [6; 13]. У подібному логічному поступі думки філософа відбивається певна об'єктивна закономірність, що детермінується органічною неподільністю пізнавально-активного і соціально-активного аспектів мистецтва, котрі є необхідними інгредієнтами і водночас універсального у своїй дії. В цьому відношенні теоретичний досвід Аристотеля досить переконливо засвідчує необхідність підходу до активності мистецтва як до цілісного процесу.

Окрему сторінку в історії естетичної думки щодо розуміння активності мистецтва займають концепції, що сформувались в епоху середньовіччя в лоні християнського віровчення. Потрібно зазначити дві основні тенденції характерні для цього напрямку людської думки. Якщо подивитися на ранні богословські тлумачення мистецтва і його ролі в житті людини, то тут добре прослідковуються античні мотиви. Стосується це, насамперед, розуміння матеріального світу і місця в ньому людини, що перегукується з особливою увагою до цих проблем античних мислителів. Разом із тим тут детально розробляються вчення про чуттєві і духовні насолоди, причому перевага віддавалась останнім. В цьому плані Августина Блаженного, Тертуліана, Фому Аквінського та інших цікавило, передусім, мистецтво, здатне активізувати в людині її прагнення до вищих, духовних, божественних насолод. Так, наприклад, для Августина сутність мистецтва полягала «у відтворенні абсолютних істин духу /насамперед абсолютної краси/ шляхом “наслідування” них самою структурою твору мистецтва або системою зображувально-виражальних засобів і прийомів. Першорядне завдання всіх мистецтв він убачав у піднесенні розуму до вищих істин, інтерпретованих у релігійно-ідеалістичному дусі» [7; 169]. Для Августина і багатьох інших християнських теоретиків значною мірою притаманна позиція релігійного функціоналізму в тлумаченні активності мистецтва.

Висновок. У найрізноманітніших варіантах цих концепцій надзвичайно помітна інтерпретація мистецтва як допоміжної форми духовно-релігійного діалогу людини з Богом, впливу на навколишній світ. Останнє уподібнює релігію і з мистецтвом, і з іншими способами духовно-практичного освоєння світу. І хоча самі спроби, пошуки є позитивними, однак висновки, до яких приходять релігія, теологія полягають в обґрунтуванні активізму людської душі, котра нічого вищого окрім Бога не може знати. Для розглянутих концепцій активності мистецтва активність останнього полягає, насамперед, у духовній активності, яка усією своєю суттю спрямована на умоглядний, ілюзорний, містичний тощо, вплив і на навколишній світ, і на стосунки людини з Богом. Духовна активність мистецтва в найважливіших своїх пунктах підпорядкована духовним, сакральним взаєминам людини з Богом.

Список використаної літератури

1. Платон. Государство. Соч. В 3-х томах. Т. 3, ч. 1. Москва : Мысль, 1979.
2. Віндельбанд В. Платон. Київ : Зовнішторгвидав, 1993.
3. Аристотель. Метафизика. В 4-х т. Т. 1 Москва : Мысль, 1976.
4. Татаркевич В. Античная эстетика. Москва : Искусство, 1977.
5. Крутоус В. П. Родословная красоты. Москва : Искусство 1988.
6. Селиванов В. В. Социальная природа художественного мышления. Ленинград : Изд-во Ленингр. ун-та, 1982.
7. Бычков В. В. Эстетика Аврелия Августина. Москва : Искусство, 1984.
8. Бабушка Л. Д. Фестиваль як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі. Ніжин, 2020. Вид-во ПП Лисенко М. М.
9. Мелетинский С. М. Поэтика мифа. Москва : Академ. проект, 2012.

References

1. Platon. The state. Op. In 3 volumes. Vol. 3, part 1. Moskva : Mysl, 1979.

2. Windelband W. Platon. Kyiv : Zovnishtorgvydav, 1993.
3. Aristotle. Metaphysics. In 4 volumes Vol. 1. Moskva : Thought, 1976.
4. Tatarkevich V. Ancient aesthetics. Moskva : Art, 1977.
5. Krutous V. P Pedigree of beauty. Moscow : Art 1988.
6. Selivanov V. V The social nature of artistic thinking. Leningr.: Izd-vo Leningr. un-ta, 1982.
7. Bychkov V. V Aesthetics of Aurelius Augustine. Moskva : Art, 1984.
8. Babuchka L. D. Festival as a communicative appropriator of globalization interests in the cultural space. Nizhyn, 2020. Publishing House PE Lysenko M.
9. Meletinsky Y. M. Poetics of myth. Moslva : Academic project, 2012.

RECEPTION OF THE PHENOMENON OF ART ACTIVITY IN ANCIENT AND MEDIEVAL AESTHETICS

Brovko Mykola – Doctor of Philosophical Science, Professor,
Professor Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

The article is devoted to the analysis of the role of ancient philosophical and aesthetic thought in understanding the phenomenon of art activity. Emphasis is placed on the fact that, first of all, it is necessary to clearly and unambiguously raise the question of what we can base the analysis of the historical genesis of the general theoretical understanding of the process of art activity. In other words, it is necessary from the point of view of theory and logic to determine from what, in fact, it is necessary to begin the analysis of the historical-theoretical basis of the problem. It is argued that it is important in philosophical and theoretical terms to pose in antiquity the problem of targeted influence of the whole sphere of art on the practical life of man. At the same time, art, its expediency and practical significance were often compared with other forms of creative spiritual and material human activity – science, history, craft, and so on. The fundamental formulation of this problem from a philosophical and aesthetic point of view, we may, perhaps first of all, find in Plato.

It is noted that the most important sources of interpretation of the activity of art in Plato's system should be sought primarily in his general philosophical theoretical principles. Aristotelian concept of art activity is largely based not only on philosophical but also on the actual aesthetic principles. Aristotle's concept of art activity is largely based not only on philosophical but also on aesthetic principles. It is known that Aristotle interprets the beautiful in the active aspect. The activity aspect of the beautiful logically follows from the hierarchy of forms of spiritual activity substantiated by Stagirite. The philosopher compared art with such forms of activity that are able, on the one hand, to convey a person a certain life experience, and on the other – to educate him.

Key words: activity of art, Plato's concept, Aristotelian concept of art, creative-transforming function of art.

Надійшла до редакції 2.05.2022 р.

УДК 008

КУЛЬТУРНИЙ ШОК ЯК ЕТАП ДІАЛОГУ КУЛЬТУР : МІЖЕТНІЧНІ АСПЕКТИ

Чікарькова Марія Юріївна – доктор філософських наук, професор,
професор кафедри філософії та культурології, Чернівецький національний
університет ім. Ю. Федьковича, м. Чернівці
<https://orcid.org/0000-0001-9664-8132>
[https://doi.org/
chikarkova@ukr.net](https://doi.org/chikarkova@ukr.net)

Розглядається феномен культурного шоку, що виступає одним з етапів діалогу культур. Епоха глобалізації зі змішуванням та «розчиненням» культур поставила цю проблему особливо гостро. Нині проблема «культурного шоку» («стрес акультурації», «культурної стомлюваності») привертає увагу переважно соціологів чи психологів; при цьому дослідники зазвичай обмежуються синхронічним зрізом, і основна увага приділяється тут мігрантам. Автор дотримується історико-культурологічного підходу. Феномен культурного шоку виникає задовго до сучасних процесів глобалізації і може проявлятися по-різному: крах «рольових очікувань», втрата статусу в суспільстві, релігійний конфлікт, етноцентризм тощо. Під час формування особистості кожної людини відбувається процес її інкультурації, що включає засвоєння норм і цінностей певної етнічної групи, і вони стають точкою відліку у подальшому житті. Зіткнення з іншою аксіологічною шкалою може спочатку викликати захоплення, проте швидко поступається місцем здивуванню та відторгненню, оскільки це вимагає руйнування вже сформованого менталітету. Культурний шок може проявлятися як міжособистісний або внутрішньо-особистісний конфлікт. Він також може призвести до негативної думки та формування негативних стереотипів про народ. Метою дослідження є огляд історичної природи та механізмів культурного шоку з акцентом на міжетнічну взаємодію.

Аналізуються витоки ксенофобії в широкому розумінні та недовіри до Чужого, які часто сягають корінням до різних аксіологічних систем. Такий підхід дозволяє глибше сприймати це явище в його діахронії. З погляду автора, подібний конфлікт не може бути розв'язаний лише за допомогою міжкультурних тренінгів, які часто є поверхневими. Найефективнішим способом вирішення проблеми може стати комплексна культурно-просвітницька робота. Утім, подолання етноцентризму часто може призвести до втрати своєї культурної самобутності: адже

нерідко виникає часткова чи повна асиміляція, втрата власної етнічної ідентичності. Водночас бажання зберегти її часто закінчується неможливістю міжкультурного спілкування та геттоїзацією. Байдужість до цієї проблеми ускладнює побудову діалогу культур, що є необхідним у нинішніх умовах формування «глобального селища».

Ключові слова: культурний шок, діалог культур, ідентичність.

Актуальність дослідження. У період, коли світ стає «глобальним селищем» (М. Маклюен), із надзвичайною гостротою постає питання культурної самоідентифікації людини, країни, етносу. Якщо раніше країни були більш-менш гомогенними і культура виконувала насамперед трансмісійну функцію, то тепер, у мультикультурному середовищі, важливим питанням є сприйняття Іншого, інших культур, питання їх діалогу etc.

Хочемо того чи ні, але зараз ми живемо у світі, який передбачає тісне співіснування з Іншим, однак перша стадія зустрічі з ним, представником іншої культури – це найчастіше стадія культурного шоку. Ось на твоїй вулиці в передмісті столиці оселився якийсь азіат, що вирощує розсаду для теплиць і традиційно ласує собачатиною; як бути з твоїм улюбленим цуценям, яке звикло гуляти без повідця і навіть без господаря? Або поруч із тобою оселяється мусульманська спільнота, яка вважає, що жінка не повинна носити міні-спідницю або перебувати сама на вулиці, особливо пізно ввечері. І таких прикладів можна наводити чимало. На жаль, сучасні глобалізаційні процеси з усією очевидністю демонструють, що подібні ситуації нерідко завершуються відвертими конфліктами. Отже, нагальною проблемою постає вибудовування діалогу культур зі врахуванням одного з його етапів – культурного шоку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасна наука активно займається вивченням культурного шоку, але при цьому переважна більшість публікацій поділяється на дві групи: присвячені спілкуванню мігрантів (насамперед, студентів) в інокультурному середовищі [4], [9], [13], [15] та теоретичні дослідження, що описують стадії і наслідки культурного шоку [2], [6]. І перші, і другі зосереджені, зазвичай, на психологічних чи соціологічних моментах та його прикладному значенні, ми ж виходимо з історико-культурологічного підходу.

Термін «культурний шок» введений у науковий обіг у 1960-ті роки американським антропологом К. Обергом, який визначив культурний шок як «тривогу, результат втрати всіх знайомих нам знаків і символів соціальної взаємодії» [19; 177]. У 1990-ті починають використовувати термін «стрес акультурації» [11], а зараз також трапляється таке його визначення, як «культурна втомлюваність» [2].

Більшість дослідників пов'язують феномен культурного шоку з негативом, оскільки зрозуміло, що ситуація здивування швидко переростає у роздратування і навіть неприйняття іншої культури. Як і К. Оберг, Д. Мамфорд також бачить у цьому феномені, насамперед, реакцію тривоги та невпевненості, коли не можемо зрозуміти та передбачити поведінку людей іншої культури [18]. П. Адлер підкреслює, що це, насамперед, «набір емоційних реакцій» на втрату основ власної культури та нові культурні стимули, які мають мале значення чи взагалі його позбавлені [10; 13]. Звісно, існують люди, які швидко та легко пристосовуються до нової культури, але це все ж таки – виняток, переважна більшість потребує періоду адаптації, який може тривати від кількох місяців до кількох років, а для деяких взагалі ніколи не настає. У цей час людина переживає різні стадії культурного шоку, найбільш популярна класифікація яких запропонована Р. Адлером – U-подібна крива адаптації з чотирма її етапами [10] – від повного прийняття чужої культури (завдяки баченню одних лише її переваг у порівнянні зі своєю) через її неприйняття – до інтеграції до неї. Існують численні інші класифікації стадій культурного шоку, найповніша з яких представлена М. Запфом – це зведена таблиця з дев'ятнадцятьма схемами, але всі вони включають чотири етапи і по суті вкладаються в U-подібну криву, хоча мають різні назви [21; 108].

Дуже рідко дослідниками відзначаються не лише негативні, але й позитивні наслідки культурного шоку. Так, І. Біленька зазначає, що при входженні до нової культури індивід проходить цикл «стрес – адаптація – особистісне зростання» [3].

Мета статті – розглянути основні етапи культурного шоку в аспекті формування діалогу культур з акцентом на його етнічній складовій.

Виклад основного матеріалу. Характерно, що культурний шок, по суті, є конфліктом культур, який існує лише у свідомості, коли людина бачить, що її культура не є єдиною можливою, або взагалі змушена від неї відмовитися.

Справа в тому, що в процесі становлення кожної людини відбувається процес її інкультурації, оволодіння нормами певної культури. Тому у кожної людини «формується почуття культурної і соціальної ідентичності, мережа цінностей і вірувань, спосіб життя і почуття етноцентризму як переконання в тому, що звичаї та традиції, властиві даній культурі, є доцільними і єдиною доступними» – таким чином, «освоєння нового для реципієнта культурного середовища у певній мірі схоже на соціалізацію особистості, проте, воно відбувається на тлі вже сформованої системи цінностей і світосприйняття» [3; 15]. Зрозуміло, що при зіткненні «старої» та «нової» культур відбувається їхній конфлікт, на який людина змушена реагувати.

Зустріч з Іншим – це завжди виклик, на який ти повинен відповісти. Ж.-П. Сартр колись лаконічно сформулював це фразою «Пекло – це інші». Нам непросто пристосуватися до іншого, навіть якщо ми самі запросили його до свого життя, тим більше коли він нав'язаний нам волею обставин. Непросто відмовитися від звичного багатоженства, обравши місцем проживання країну, чие громадянське законодавство колись сформувалося на основі християнської максими, згідно з якою будь-який новий сексуальний зв'язок при живому чоловікові є зрадою і перелюбом.

Коли іспанські конквістадори, що прийшли до Центральної Америки, далеко, як відомо, не ангели, зіткнулися з місцевими звичаями, то вони пережили неймовірне потрясіння. Перед ними постав край, де велися нескінченні війни, як правило – з метою захопити якнайбільше полонених, щоб мати достатню кількість матеріалу для щоденних людських жертвоприношень. Ранкове сонце в цих місцях, на шире переконання аборигенів, не могло обійтися без продемонстрованого йому жерцем з вершини піраміди свіжежирваного людського серця, після чого тіло, що ще тремтить, зневажливо скидалося з її крутих шаблів. У винаході подібних ритуальних моделей місцеві жерці були невичерпні; наприклад, вони любили також танцювати на засіяному полі, напнувши на себе зняту людську шкіру, з якої щедро крапала кров: вона-то і повинна була забезпечити врожайність землі. Словом, залишається лише дивуватися з того, що серед колонізаторів траплялися такі особи, як єпископ Бартоломе де Лас Касас, який підніс свій голос на захист індіанців, у яких його хижі одновірці намірилися відібрати найцінніше, що в них було – їхню самотню та приголомшливу культуру.

Із пори завоювання Америки пройшло не так уже й багато часу, але місць, в яких безперешкодно розвиваються власні культурні ініціативи, на землі залишається все менше, особливо у вік науково-технічної революції та обумовлених нею комунікацій, що неймовірно зросли за інтенсивністю. Сьогодні переселення народів, змішування рас, релігій, постмодерністський плуралізм, виникнення єдиного інформаційного простору залишають все менше місця для ксенофобії.

Одним із компонентів культурного шоку може бути «рольовий шок» [13], пов'язаний як із порушенням наших «рольових очікувань» в іншій культурі, так і з можливою зміною самої соціальної ролі.

М. Вінкельман фіксує такі, крім рольового, складові культурного шоку: пізнавальна втомлюваність (*cognitive fatigue*), яка є наслідком «інформаційного навантаження», та «персональний шок» – від змін в особистому житті (втрата друзів, ідентичності тощо) [20; 123].

Зустріч із новою культурою, втіленням якої є Інший (Інші), означає інший менталітет, стереотипи, традиції, ритуали, побутові норми тощо. Навіть якщо ми самі прагнули цієї зустрічі, після нетривалого захоплення, виникає незрозуміння і навіть неприйняття. Це може накладатися на т. зв. неофобію – страх перед новим, незвичайним: адже саме таким постає Інший у нашій свідомості. Зауважимо, що і без зустрічі з Іншим можемо відчувати неофобію: при прийомі на нову роботу (особливо якщо вона перша в нашому житті), при народженні першої дитини тощо, але зміни тут все ж таки не настільки кардинальні. Якщо ж ми, наприклад, за кордоном, то до нашого шоку приєднується «комунікаційний шок» (інша специфіка спілкування – і вербальна, і невербальна).

Серед ключових причин культурного шоку називають етноцентризм (це «автоматична оцінка індивідом всього, що відбувається з позиції рідної культури та її норм і традицій») та стереотипізацію, тобто «формування негативних етнічних стереотипів, які не дозволяють відкрито та неупереджено осмислювати та приймати особливості іншої культури» [1; 142]. Незабутній факт: за часів китайської «культурної революції» на вулиці Пекіна вдарили по голові індійського дипломата у тюрбані – за дивний головний убір. Справа в тому, що доросла людина вже має певну етнічну самосвідомість, етнічну самоідентифікацію, тобто належить до певної етнічної культури, однією з характеристик якої є «прагнення консервації та культивування стійких традицій» [5; 115]. Потрапляючи в інше етнічне середовище, ми відчуваємо дискомфорт і, щоб уникнути цього почуття, часто намагаємося заново приєднатися до своєї етнічної групи (тобто до мігрантів). Доведено, що цей варіант збереження етнічної ідентифікації може бути навіть важливішим, ніж дружні стосунки [14; 117], але у такий спосіб ми потрапляємо в пастку – замість розуміння (прийняття) нових культурних компетенцій людина консервується в межах рідної культури і це ускладнює міжкультурну комунікацію. Можна припустити, що людина, яка виросла в мультикультурному середовищі (наприклад, завдяки поєднанню різних культурних початків у сім'ї або місцевості, де вона проживала), буде менш сприйнятлива до культурного шоку, ніж та, яка виросла в гомогенному культурному середовищі.

Вважається, що важливу роль в успішному подоланні культурного шоку відіграє освітній рівень людини: чим він вищий – тим легше відбувається адаптація, оскільки «освіта розширює внутрішній потенціал людини, ускладнює її сприйняття навколишнього середовища, а, отже, робить її терпимішою до змін та новацій» [6; 6]. Будь-яка віротерпимість чи політична толерантність виникають у суспільстві, де багато читають. Коли в Іспанії до Реконквісти зійшлися в єдиний соціум мусульмани і ті, кого Мохаммед назвав «народом книги» – юдеї та християни, то виник дивовижний феномен почуття братерства та

приналежності до єдиної культурної основи. Там же, де язичницький «голос крові» заглушає «голос духу», шанується не слово, а справа. Саме так – справа – переклав гьотевський Фауст новозавітне *lóyos*, яке споконвіку перекладали саме як слово. І це сигніфікувало серйозне аксіологічне зрушення в німецькій національній свідомості, коріння якого – в Реформації, а, так би мовити, крона опинилася на якийсь час в «арійському вченні про космічний льод».

Е. Маркс вважає, що можна швидко подолати культурний шок, якщо прийняти «культурний релятивізм», тобто зрозуміти, що інша культура – це просто інший спосіб життя, і поводитися потрібно відповідно до «культурного контексту» [17; 60].

Держави, які давно стикаються з проблемою численних мігрантів, упроваджують т. зв. крос-культурні тренінги, які мають на меті підвищення «культурної компетенції». Так, США розробили «культурний асимілятор» (Culture Assimilation), нині перейменований на «міжкультурний активатор» (Intercultural Sensitizer) через негативні конотації слова «асиміляція» [4; 108-109]. Існують також численні дослідження крос-культурної адаптації: метод критичного інциденту, шкала соціокультурної адаптації, питання культурного шоку тощо [7].

Успішний алгоритм «вживання» у нову культуру в ідеалі має завершитись адаптацією. Г. Стефаненко визначає міжкультурну адаптацію як процес, унаслідок якого людина досягає «з'єднання» з новою культурою [8; 280]. Успішна крос-культурна адаптація означає, що людина стає бікультуральною, поєднуючи свою початкову ідентичність із новою, набутою; вона також набуває «когнітивної гнучкості» (cognitive flexibility) – стає більш відкритою до нових ідей, вір, досвіду тощо [20; 124]. Втім, адаптація також може бути різною – наприклад, вона може завершитись етнічною асиміляцією, тобто розчиненням одного етносу в іншому.

Американський антрополог Ф. Бок називає наступні способи запобігання культурному шоку: геттоїзація (штучне створення власного культурного середовища), асиміляція (відмова від власної культури та розчинення в іншій), культурний обмін, часткова асиміляція (відмова від власної культури у якійсь із сфер життя) [12]. Зрештою, будь-який із цих алгоритмів все одно призводить до формування нової картини світу. Але на цьому все не завершується. Якщо, наприклад, йдеться про мігрантів, то після тривалого перебування в інокультурному середовищі при поверненні на батьківщину має відбутися процес зворотної адаптації (реінтеграції), шок повернення [2; 8], «зворотний культурний шок» [15], «дзеркальний принцип культурного шоку» [9].

Тут адаптація відбувається за принципом W-подібної кривої [16], де перша частина літери позначає адаптацію до інокультурного середовища, а друга – повторну адаптацію до своєї культури.

Звичайно, можна також говорити про культурний шок не лише при потраплянні до іншої культури, при виїзді за кордон, але навіть у межах своєї етнокультури (зіткнення сакрального та профанного планів буття, конфлікт поколінь тощо), але ця проблематика виходить за межі цієї теми.

Отже, проблема культурного шоку стає все більш екзистенційно ваговою ситуацією, оскільки людство на нашій перенаселеній планеті постійно балансує на межі конфліктів і глобального самознищення.

Висновки. Таким чином, у нинішній період глобалізації майже кожна людина рано чи пізно переживає культурний шок – навіть тоді, коли вона не переїжджає за кордон, а залишається у своїй країні, але, наприклад, стикається зі спільнотами мігрантів. Культурний шок може набувати різних форм – він може розпочинатися з щирого захоплення або неофобії, а згодом перероджуватися у ксенофобію чи інтеграцію до нового культурного середовища. Цей процес має свої етапи, які завершуються або сприйняттям Іншого (інтеграцією в іншу культуру), або його відторгненням. Утім, навіть при наявності позитивного алгоритму культурний шок може переживатися неодноразово – наприклад, при поверненні на батьківщину або повторному зіткненні з власним культурним середовищем. Отже, ефективний діалог культур (особливо з врахуванням міжетнічних аспектів) можливий, насамперед, за умов усвідомлення небезпек етноцентризму та ксенофобії.

Список використаної літератури

1. Азбергена Г. А. Культурный шок и обратный культурный шок в психологических исследованиях. *Вестник КРСУ*. 2016. Т. 16. № 12. С. 140-143.
2. Алиматова Д. А. Культурный шок и способы его преодоления. *ЖАМУнун Жарчысы*. 2017. № 2. С. 6-11.
3. Біленька І. Г. «Культурний шок» і адаптація до нової культури. *Вісник Харк. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія: Теорія культури і філософія науки*. 2011. № 940. Вип. 41. С. 12-16.
4. Бурбело О. Р. Культурний шок – стрес акультурації. *Між нар. наук. форум: соціологія, психологія, педагогіка, менеджмент*. 2010. Вип. 3. С. 100-111.
5. Липец Е. Ю. Этнос и этническая культура: традиционные и современные формы существования. *Грамота*. 2014. № 1 (39): В 2 ч. Ч. 2. С. 113–116.

6. Питерова А. Ю. Культурный шок: особенности и пути преодоления. *Наука. Общество. Государство*. - 2014. № 4 (8). Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-shok-osobennosti-i-puti-preodoleniya>.
7. Смолина Т. Л. Методы исследования кросс-культурной адаптации (зарубежный опыт). *Известия Росс. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена*. 2013. № 162. С. 282–287.
8. Стефаненко Т. Г. Этнопсихология. Москва : ИП РАН, Академ. проект, 2000. 320 с.
9. Тарасюк І. В. Культурний шок як один із чинників адаптації та реадaptaції мігрантів до нового соціокультурного середовища. *Психологічні перспективи*. 2011. Вип. 17. С. 232-240.
10. Adler P. S. The Transnational Experience: An Alternative View of Culture Shock. *Journal of Humanistic Psychology*. 1975. Vol. 15 (4). P. 13-23.
11. Berry J. W. Psychology of immigration. *Journal of Social Issues*. 2001. Vol. 51. № 3. P. 615-631.
12. Bock P. K. Psychological Anthropology. Westport : Conn. Praeger, 1994. 404 p.
13. Byrnes F. C. Role Shock: An Occupational Hazard of American Technical Assistants Abroad. *The Annals*. 1966. № 368. P. 95-108.
14. Daniela M. I. The Culture Shock in an Intercultural Society. *International Journal of Management and Applied Science*. 2015. Vol. 1. № 9. P. 116–118.
15. Gaw K. F. Reverse Culture Shock in Students Returning from Overseas. *International Journal of Intercultural Relations*. 2000. № 24. P. 83-104.
16. Gullahorn J., Gullahorn J. An Extension of the U-Curve Hypothesis. *Journal of Social Issues*. 1963. 19 (3). P. 33–47.
17. Marx E. Breaking Through Culture Shock. Yarmouth, Maine : Intercultural Press, 2001. 228 p.
18. Mumford D. B. The Measurement of Culture Shock. *Social Psychiatric Epidemiology*. 1998. № 33. P. 149-154.
19. Oberg K. Cultural Shock: Adjustment to New Cultural Environments. *Practical Anthropology*. 1960. № 7. P. 177-182.
20. Winkelman M. Cultural Shock and Adaptation. *Journal of Counselling and Development*. 1994. Vol. 73. P. 121-126.
21. Zapf M. K. Cross-Cultural Transitions and Welness: Dealing with Culture Shock. *International Journal for the Advancement of Counselling*. 1991. № 14. P. 105-119.

References

1. Burbelo, O. R. (2010) Kul'turnyj shok – stres akul'turatsiyi [Cultural shock – stress acculturation]. *Mizhnarodnyj naukovyj forum: sotsiologiya, psykholohiya, pedahohika, menedzhment*. 2010. Vyp. 3. S. 100-111 (in Ukrainian).
2. Tarasyuk, I. V. (2011) Kul'turnyy shok yak odyn iz chynnykiv adaptatsiyi ta readaptatsiyi mihrantiv do novoho sotsiokul'turnoho seredovyshcha [Cultural shock as one of the factors of adaptation and rehabilitation of migrants to a new socio-cultural environment]. *Psykholohichni perspektyvy*. 2011. Vyp. 17. S. 232-240 (in Ukrainian).
3. Byrnes, F. C. (1966) Role Shock: An Occupational Hazard of American Technical Assistants Abroad. *The Annals*. 1966. # 368. P. 95-108.
4. Gaw, K. F. (2000) Reverse Culture Shock in Students Returning from Overseas. *International Journal of Intercultural Relations*. 2000. # 24. P. 83-104.
5. Alymamatova, D. A. (2017) Kul'turnuj shok s sposobu ego preodolenija [Cultural shock and ways to overcome it]. *ZhAMUnun Zharchysy*. 2017. # 2. S. 6-11 (in Russian).
6. Pyterova, A. (2014) Yu. Kul'turnuj shok: osobennosti i puti preodolenija [Cultural shock: features and ways to overcome]. *Nauka. Obshchestvo. Hosudarstvo*. 2014. # 4 (8). Rezhym dostupu: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-shok-osobennosti-i-puti-preodoleniya>.
7. Oberg, K. (1960) Cultural Shock: Adjustment to New Cultural Environments. *Practical Anthropology*. 1960. # 7. P. 177-182.
8. Berry, J. W. (2001) Psychology of immigration. *Journal of Social Issues*. 2001. Vol. 51. # 3. P. 615-631.
9. Mumford, D. B. (1998) The Measurement of Culture Shock. *Social Psychiatric Epidemiology*. 1998. # 33. P. 149-154.
10. Adler, P. S. (1975) The Transnational Experience: An Alternative View of Culture Shock. *Journal of Humanistic Psychology*. 1975. Vol. 15 (4). P. 13-23.
11. Bilen'ka, I. H. (2011) «Kul'turnyj shok» i adaptatsiya do novej kul'tury ["Cultural shock" and adaptation to a new culture]. *Visnyk Kharkivs'koho nats. un-tu imeni V. N. Karazina*. Seriya: Teorija kul'tury i filosofiya nauky. 2011. # 940. Vyp. 41. S. 12-16 (in Ukrainian).
12. Zapf, M. K. (1991) Cross-Cultural Transitions and Welness: Dealing with Culture Shock. *International Journal for the Advancement of Counselling*. 1991. # 14. P. 105-119.
13. Winkelman, M. (1994) Cultural Shock and Adaptation. *Journal of Counselling and Development*. 1994. Vol. 73. P. 121-126.
14. Azberhenova, H. A. (2016) Kul'turnuj shok i obratnij kul'turnuj shok v psykholohycheskykh issledovaniyakh [Cultural shock and reverse cultural shock in psychological studies]. *Vestnyk KRSU*. 2016. T. 16. # 12. S. 140-143 (in Russian).
15. Lypets, E. Yu. (2014) Etnos i etnycheskaja kul'tura: tradytsyonnuje i sovremennuje formu sushchestvovanuja [Ethnic and ethnic culture: traditional and modern forms of existence]. *Hramota*. 2014. # 1 (39): V 2 ch. Ch. 2. S. 113–116 (in Russian).
16. Daniela, M. I. (2015) The Culture Shock in an Intercultural Society. *International Journal of Management and Applied Science*. 2015. Vol. 1. # 9. P. 116–118.
17. Marx, E. (2001) Breaking Through Culture Shock. Yarmouth, Maine: Intercultural Press.
18. Smolyna, T. L. (2013) Metody issledovannya kross-kul'turnoy adaptatsyy (zarubezhnyj opyt) [Research Methods for Cross-Cultural Adaptation (International Experience)]. *Yzvestiya Rossyjskoho hos. ped. un-ta im. A. Y. Hertsena*. 2013. # 162. S. 282–287 (in Russian).
19. Stefanenko, T. H. (2000) Etnopsykhologija [Ethnopsychology]. Moskva: YP RAN, Akademicheskij proekt (in Russian).

20. Bock, P. K. (1994) Psychological Anthropology. Westport: Conn. Praeger.
21. Gullahorn J., Gullahorn, J. (1963) An Extension of the U-Curve Hypothesis. *Journal of Social Issues*. 1963. 19 (3). R. 33–47.

UDC 008**CULTURAL SHOCK AS A STAGE OF THE DIALOGUE OF CULTURES : INTERETHNIC ASPECTS**

Chikarkova Mary – Doctor of Philosophy, professor,
Professor of the Department of philosophy and culturology
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

The article deals with the phenomenon of cultural shock, which is the inevitable stage of the dialogue of cultures. The epoch of globalization with mixing and dissolving of cultures has put this problem especially acute. Currently, the problem of «cultural shock» («stress of acculturation», «cultural fatigue») attracts the attention of mainly sociologists or psychologists. At the same time, researchers are usually limited to the synchronic section and the focus is only on migrants. The author of this article maintains a historical and cultural approach. Cultural shock phenomenon has arisen long before modern globalization processes and can manifest itself in different ways: the collapse of «role expectations», loss of status in the society, religious conflict, ethnocentrism, etc. During the formation of each person, the process of his inculturation takes place, which includes the adoption of the norms and values of a certain ethnic group. They become a reference point. Collision with a different axiological scale may cause admiration at first, however, quickly gives way to bewilderment and rejection, as far as it requires breaking the already established worldview. A cultural shock is an interpersonal conflict. Nevertheless, it can lead to a negative opinion and the formation of incorrect stereotypes about an entire people. The aim of this study is a review of the historical nature and mechanisms of cultural shock with an emphasis on inter-ethnic interaction. The article gives a detailed analysis of the origins of the formation of xenophobia in a broad sense and distrust of the Alien, which are often rooted in different axiological systems. This approach allows in-depth perception of this phenomenon in its diachrony. From the author's point of view, it cannot be solved via only cross-cultural trainings, that are often superficial. More effective way to solve the problem would be a comprehensive cultural and educational work. The main idea of the articles is that overcoming ethnocentrism can often lead to the loss of its own cultural identity. A partial or complete assimilation and loss of one's own ethnic identity often comes out. At the same time, the desire to preserve it often ends with the impossibility of intercultural communication and ghettoization. Indifference to this problem complicates the construction of a dialogue of cultures, which is essential under the circumstances of a «global village».

Keywords: cultural shock, dialogue of cultures, identity.

Надійшла до редакції 20.02.2022 р.

УДК 130.2:7/62:77**МЕДІА-МИСТЕЦТВО ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ МЕДІАКУЛЬТУРИ**

Головей Вікторія Юрївна – доктор філософських наук, професор,
Волинський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк
<https://orcid.org/0000-0002-8224-5970>
v_golovey@ukr.net
<https://doi.org/>

Лонд-Маєр Олесь Володимирівна – аспірантка кафедри культурології,
Волинський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк
<https://orcid.org/0000-0002-1526-4776>
LloidmaierOlesia@gmail.com

Висвітлено соціокультурні передумови становлення медіа-мистецтва та особливості сучасного етапу його розвитку. Аналізуються виражальні можливості медіа-мистецтва і нові стратегії художньої творчості. Медіа-мистецтво концептуалізується як новий культурний феномен, що відрізняється від традиційних мистецтв матеріальними, часовими й візуальними параметрами. Обґрунтовано, що розвиток медіа-мистецтва призводить до появи культурних текстів нової якості, специфікою яких є гібридність, процесуальність, висока інформаційна ємність, потужний імерсійний вплив, інтерактивність тощо. Проаналізовано функції медіамистецтва в часи війни на прикладі українського NFT-арту.

Ключові слова: медіакультура, медіа-мистецтво, комп'ютерні технології, цифрове мистецтво, віртуальність, соціокультурний активізм, NFT-мистецтво.

Постановка наукової проблеми. Масове вироблення і поширення технічно створених візуальних образів, їх нова якість змінюють способи нашої взаємодії зі світом та іншими людьми.

При цьому істотно змінюється вся соціокультурна ситуація, зокрема й характер візуального сприйняття людини. Прискореними темпами продовжує розвиватися особливий культурний простір, сформований технічними засобами масової передачі інформації, який називаємо медіакультурою.

Важливою її складовою є медіа-мистецтво, що розвивається швидкими темпами, набуваючи повсюдного визнання і поширення. В контексті цієї проблематики актуалізується концептуальне осмислення не лише самого феномену медіа-мистецтва, а й тих соціокультурних чинників, що визначають його становлення і розвиток. Потребують аналізу й проблеми типології медіа-мистецтва, особливості його виражальної мови й сприйняття.

Огляд останніх досліджень та публікацій. Теоретичному осмисленню феномену медіа-мистецтва присвячені ґрунтовні праці таких зарубіжних дослідників як Б. Гройс, О. Грау, Дж. Рін, Д. Хігінс, Г. Янгблад. Найвагомий внесок у дослідження історії, теорії і практики медіа-мистецтва зробив німецький мистецтвознавець О. Грау, який створив перший *міжнародний архів цифрового мистецтва й реалізував низку міжнародних проектів і наукових конференцій, присвячених цій проблематиці* [8]. Історію виникнення й еволюцію цифрового мистецтва, його естетичну і технологічну специфіку аналізує відома американська дослідниця медіа-мистецтва Х. Пауль [9].

Проблематика окремих аспектів розвитку цього феномену висвітлюється у дослідженнях українських науковців Н. Агафонові, В. Головей, О. Ландяк, О. Ліщинської. С. Побожія та ін. Особливо слід відзначити дослідницьку діяльність Я. Пруденко й О. Балашової, яку вони поєднують з активною кураторською й просвітницькою роботою. Зокрема. О. Балашова досліджувала різновиди художніх медіа-практик, серед яких особливу увагу приділила нет-арту «як найбільш незаангажованій та демократичній практиці, що розвивається на теренах глобальної мережі Інтернет» [1]. Я. Руденко вивчала історію становлення медіа-мистецтва, вона – ініціаторка створення та кураторка Відкритого архіву українського медіа-арту [2].

Мета статті – аналіз соціокультурних передумов появи і розвитку медіа-мистецтва, особливостей його виражальної мови й сприйняття. В силу своєї багатоаспектності таке дослідження ґрунтується на інтердисциплінарному синтезі культурологічного, мистецтвознавчого і культурно-аналітичного методологічних підходів.

Виклад основного матеріалу. Ми будемо переважно вести мову про візуальні й аудіовізуальні мистецтва, в основі яких – технічно створене зображення. Таке мистецтво має відносно коротку історію і довготривалу передісторію, пов'язану з розвитком оптичних медіа, таких як камера обскура, магічний ліхтар (*laternamagica*), стробоскоп. Власне історія – з появою фотографії і кінематографу (як рухомої фотографії). Важливою передумовою становлення практично усіх різновидів сучасного медіа-мистецтва був якісний стрибок у розвитку медіа-технологій у другій пол. ХХ ст. Так, для становлення одного з перших і найпоширеніших його різновидів – відеоарту – особливе значення мали розвиток експериментального кінематографу, телебачення і технологій портативної відео-зйомки [3]. Подальша еволюція медіа-мистецтва, урізноманітнення його жанрів та соціокультурних функцій пов'язані із застосуванням цифрових комп'ютерних технологій, що дозволяють митцям створювати й трансформувати різноманітні динамічні візуальні, звукові й аудіовізуальні образи. Ці технології відкривають широкі перспективи для творчих експериментів та оригінальних форм художньої репрезентації концептуальних ідей, соціально-політичного активізму, медіарефлексії та медіакритики.

Саме поняття медіа-мистецтва неоднозначне. В ширшому розумінні воно включає всі види художніх практик, що створюються і презентуються за допомогою будь-яких медіа-технологій. У такому значенні це поняття охоплює різноманітні екранні мистецтва і художню фотографію. У вузькому значенні – це мистецтво, що твориться, транслюється й архівується за посередництвом новітніх мультимедійних технологій (його часто називають «мистецтво нових медіа»). Різновиди цього мистецтва розрізняються в залежності від використовуваних технологій (як аналогових, так і цифрових) і форми презентації творів, таких як: відеоарт, медіаінсталляція, медіаперформанс, інтернет-арт (нет-арт або веб-арт), саунд-арт, 3D-мепінг, віджеінг тощо.

Розвиток аудіовізуальної культури як пріоритетної складової сучасної медіакультури призводить до появи культурних текстів нової якості, специфікою яких є взаємодія звукового і зображального ряду, висока інформаційна ємність, потужний вплив на чуттєво-образне сприйняття, переконливість, динамізм, видовищність тощо. Передусім це стосується аудіовізуального медіа-мистецтва, в якому радикальних перетворень зазнає як сам творчий процес, так і його продукт – художній витвір, що в певному сенсі дематеріалізується (віртуалізується), адже створення і презентація художнього твору здійснюються за допомогою електронно-цифрових технологій. Завдяки сучасним технічним досягненням істотно розширилися простір презентації і виражальні можливості мистецтва, перш за все, за рахунок поширення у фактично безмежному віртуальному вимірі кіберпростору, поєднання статичної і динаміки, різноманітних трансформацій візуальних образів, своєрідного синтезу кольору, руху, звуку тощо.

Відбулися зміни і на змістовному рівні за рахунок розширення художньої проблематики. У книзі «Мистецтво нових медіа» М. Трайб і Р. Джана назвали поширені теми, до яких звертається сучасне

медіамистецтво: комп'ютерна творчість, співпраця, особистість, апропріація, відкритий код, телеприсутність, спостереження, а також соціокультурний активізм. На їх думку, мистецтво нових медіа – це не сукупність певних практик, а синтез, що включає три основні елементи: 1) систему мистецтв, 2) наукові дослідження і новітні медіатехнології, і 3) культурний медіа-активізм [10]. Інтерактивний характер сучасних медіатехнологій дозволяє не лише використовувати нові оригінальні форми і прийоми художньої творчості, але й репрезентувати важливі соціально-політичні ідеї, у тому числі критичного змісту, тобто реалізовувати ефективні форми культурно-політичного активізму, соціальної критики та медіакритики.

Нові медіа трансформують наш естетичний досвід від традиційного сприйняття художнього образу до мультисенсорного, інтерактивного просторового досвіду в часовому потоці. «Як тонко пов'язана павутина між наукою і мистецтвом, медіа-мистецтво сьогодні вимірює естетичний потенціал інтерактивно-процесуальних візуальних світів. Найчастіше відомі представники медіа-мистецтва працюють як вчені в дослідницьких лабораторіях, вони розробляють нові інтерфейси, моделі взаємодії й інноваційні коди, разом з тим вони по-новому – згідно технічних параметрів – задають їм естетичні цілі і більш-менш критичні послання», – зазначає О. Грау [4, 108].

Типологія жанрів і форм медіа-мистецтва проблематична, оскільки воно гібридне в технічному й жанрово-видовому сенсі, і перебуває в постійній видозміні відповідно до прискореного розвитку медіатехнологій. Швидка поява нових різновидів медіа-арту розмиває межі між видами мистецтва, тим самим руйнуючи його традиційну класифікацію. Залишається спірним і статус медіамистецтва, зокрема, його визнання в якості художнього явища, до якого можна застосувати усталені критерії естетичної оцінки. Також проблематичними є онтологічний вимір художніх медіа-творів і традиційні уявлення про авторство, про співвіднесення копії й оригіналу.

Ці сутнісні особливості обумовлюють необхідність переосмислення концепту онтології художнього медіа-зображення. Медіа-мистецтво має неартефактну природу, його твори вже не є фіксованими об'єктами як твори живопису, графіки, скульптури (тобто все те, що з XIX ст. означувалося терміном «образотворче мистецтво»). Медіа-зображення перманентно змінюється, адже твориться і транслюється в режимі реального часу. Технічно створені образи втрачають традиційний зв'язок зі своїми матеріальними носіями, їх основа – сукупність пікселів, з яких складається код цифрової репрезентації.

Слід зазначити, що медіа-мистецтву властива й особлива виражальна мова, яка породжується динамічними комбінаціями зображень і звуків. Медіа-зображення можуть мати різноманітні проєкції, презентуватися трьохвимірно (у 3D), безкінечно змінювати свої конфігурації, колір, динаміку руху тощо. Цифрове мистецтво має особливу силу візуальної виразності. Його візуально-виражальний потенціал значно перевершує можливості традиційних мистецтв і медіумів. Медіа-зображення можуть сприйматися в різних ракурсах, проєкціях, породжувати різноманітні враження, безліч інтерфейсів. Це створює можливість потужної інтерактивної взаємодії з масовою аудиторією, ефекти занурення й імерсії. Як вважає О. Грау, «візуальні медіа ... дозволяють не тільки телепатично контактувати з віддаленими предметами, але також і віртуально вступати в контакт із психікою, зі смертю, штучної життям – все це наполегливо підтримується просторовими ефектами й, відповідно, уможлиблюється. ... Засвідчення видимості цих ілюзій створює культурну техніку імерсії» [7; 104].

Серед важливих складових дискурсу актуального медіамистецтва – саморефлексія про соціокультурні й політичні умови його функціонування. Багато сучасних художників використовують інтерактивну природу медіа для репрезентації у своїх творах проблематики соціальної нерівноправності, гендерної дискримінації, екології, критики суспільства споживання й тоталітаризму тощо. Яскравими прикладами таких стратегій можуть бути художні акції М. Абрамович, П. Павленського, М. Куликовської, А. Федірка, твори відеоарту М. Рідного й Д. Кавеліної на антивоєнну тематику, відеперформанси і мультимедійні інсталяції О. Чепелик («Улюблені іграшки лідерів», «Хроніки Фортінбраса») та її мультимедійна інсталяція «VR Колайдер» тощо.

Так, у проєкті «VR Колайдер» О. Чепелик переосмислює взаємозв'язки між часопростором, наукою, екологією, політикою, історією, генетичним кодом нації, та досліджує співвідношення між минулими, теперішніми й майбутніми трансформаціями суспільства. Багаторівнева архітектоніка динамічних мультимедійних проєкцій репрезентує доленосні події (це, переважно масштабні екологічні та політичні катаклізми), що відбувалися в різних урбаністичних ландшафтах і вплинули на подальший історичний розвиток усього людства [7].

Мистецтво завжди прямо або опосередковано відображає соціокультурну ситуацію. Особливо в часи війни, коли ця ситуація стає трагічною, коли в наслідок ворожого вторгнення під загрозою опиняються не лише тисячі людських життів, але й саме існування країни. Із початком повномасштабного вторгнення на територію України російських окупантів українські митці

ініціювали створення NFT-колекцій цифрового медіамистецтва з метою відображення героїчного духу нашої боротьби і допомоги українській армії.

Поняття NFT-мистецтва з'явилося відносно недавно і тому ще не отримало належного наукового обґрунтування. Як відомо, NFT (від англ. non-fungible token – невзаємозамінний токен) – цифровий криптокод, закріплений за оригіналом цифрового зображення, що гарантує його унікальність і право власності на нього. До того ж завдяки цій технології можна відстежувати всю інформацію про автора, покупця і всі подальші операції з арт-об'єктом, адже вся інформація надійно зберігається у блокчейні [6]. Цей різновид цифрового мистецтва має багато переваг – забезпечує свободу митця у створенні, презентації і продажу творів, обумовлюючи прозорість і демократизацію арт-ринку.

Важлива особливість NFT-мистецтва полягає в тому, що, будучи органічним синтезом художньої творчості і передових медіа-технологій, воно здатне до оперативного відгуку на виклики сучасності. Саме тому з початком війни українські митці, що працюють у різних жанрах медіамистецтва, якнайшвидше самоорганізувалися, висунувши патріотичне почин – перетворити своє мистецтво на дієву зброю із захисту України від агресора. Буквально з перших днів війни у соціальних мережах були ініційовані десятки проєктів з метою створення цифрових зображень на воєнно-патріотичну тематику.

Один із таких проєктів – «Pray4Ukraine». Це благодійний проєкт, розроблений для мобілізації крипто-художників світу на підтримку України, що став офіційним партнером фонду «Повернися живим». Проєкт об'єднав понад тисячу митців, котрі створили понад 10000 NFT зображень на тему боротьби за свободу і демократію в Україні. «Серцем цього проєкту є художники. Проєкт об'єднав 1100 цифрових художників з України та інших країн світу, кожен з яких має особисту історію, на яку безпосередньо вплинула війна. Посилення їх голосу та поширення їхнього бачення є одним із пріоритетів», – зазначено на сайті Pray4Ukraine [5]. До проєкту долучилося багато молоді, зокрема й студенти ВНУ ім. Лесі Українки.

Такі проєкти передбачають відбір кращих цифрових зображень відповідної тематики, їх токенизацію і презентацію на різноманітних Інтернет-платформах у відкритому доступі для вільного продажу. Отримані гроші передаються до благодійного фонду для відновлення України й допомоги українській армії. Кожне із зображень унікальне і розповідає історію щоденної боротьби українського народу. «У вас є можливість подивитися на вторгнення крізь призму неймовірно талановитих українських цифрових художників, які вклали душу в ці токени, сподіваючись допомогти своїй країні», – зазначають організатори проєкту [5]. Трагізм і випробування воєнних часів породжують потужний творчий імпульс, унаслідок чого твори цифрового мистецтва набувають особливої виразності і сили впливу.

Висновки. У підсумку зазначимо, що медіа-мистецтво – новий культурний феномен, що відрізняється від традиційного мистецтва матеріальними, часовими й візуальними параметрами. До сутнісних ознак медіа-мистецтва можемо віднести не лише використання нових технологій, оригінальних художніх форм, але й нові стратегії творчості – демократизм, комунікативність, співтворчість автора і реципієнта. Інтерактивний характер сучасного медіа-мистецтва дозволяє репрезентувати важливі соціально-політичні ідеї, реалізовувати ефективні форми соціально-політичного та культурного активізму. Із початком російської військової агресії проти України в авангард мистецького медіа-фронту висувається NFT-арт, який демонструє здатності до оперативного відгуку на виклики сучасності та успішної реалізації важливих соціокультурних і політичних функцій, передусім таких, як: самоорганізація митців для реалізації творчих проєктів, морально-духовна та економічна підтримка української визвольної боротьби, уславлення героїзму наших захисників, викриття агресивної сутності путінського режиму, солідарність і взаємодопомога.

Список використаної літератури

1. Балашова О. О. Net.art і парадокси сучасного мистецтва. *Філософська думка*. № 6. 2009. С. 79–91.
2. Відкритий архів українського медіа-арту. URL: <http://mediaartarchive.org.ua/> (дата звернення: 25.03.2022).
3. Головей В., Рудь О. Соціокультурні передумови становлення відеоарту в контексті розвитку медіа технологій. *Наук. вісник Східноєвроп. нац. ун-ту. Серія «Філософські науки»*. 2019. № 12 (396). С. 48–52.
4. Грау О. Фантазмагорическое визуальное колдовство XVIII столетия и его жизнь в медиаискусстве. *Международный журнал исследований культуры*. 2012. № 1. С. 101–110. URL: [01_2012/IJCR_01\(6\)_2012_grau.pdf](http://www.mari.kiev.ua/node/236) (дата звернення: 20.04.2022).
5. Міжнародний проєкт «Pray4Ukraine». URL: <https://www.pray4ukraine.world/> (дата звернення 10.04.2022).
6. NFT – що це? *Голос Америки*. 11.04.2021. URL: [\(дата звернення 12.04.2022\)](https://www.america.gov/).
7. Презентація проєкту Оксани Чепелик «VR Колайдер». URL: <http://www.mari.kiev.ua/node/236> (дата звернення: 26.04.2022).
8. Grau O., Hoth J., and Wandl-Vogt E. (eds.). Digital Art through the Looking Glass: New strategies for archiving, collecting and preserving in Digital Humanities. 2019. 316 pp. URL: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/6566/1/Grau_Hoth_Wandl_Vogt_Digital_art_looking_glass_2019.pdf (дата звернення: 20.04.2022).
9. Paul, Christiane. Digital Art, World of Art Series, Thames & Hudson, UK, 3rd revised ed. 2015. 256 pages. URL

: <https://www.thamesandhudsonusa.com/books/digital-art-softcover-third-edition> [inEnglish] (accessed 25.04.2022).

10. Tribe M., Jana R. (2010). *New Media Art*. Taschen. 96 pages. URL: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/New%20Media%20Art%20-%20Introduction%20-%20Mark%20Tribe%20-%20Brown%20University%20.pdf> [in English] (accessed 25.03.2022).

References

1. Balashova O. O. (2009). Net. art i paradoksy suchasnoho mystetstva. *Filosofska dumka*. № 6. S. 79–91 [in Ukrainian].
2. Vidkrytyi arkhiv ukrainskoho media-artu. URL: <http://mediaartarchive.org.ua/> [in Ukrainian] (accessed 25.03.2022).
3. Holovei V., Rud O. Sotsiokulturni peredumovy stanovlennia videoartu v konteksti rozvytku mediatekhnolohii. *Naukovyi visnyk Skhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu. Seria «Filosofski nauky»*. 2019. № 12 (396). S. 48–52.
4. Grau O. (2012). Fantasmagoricheskoye vizualnoye koldovstvo XVIII stoletiya i egozhizn v mediiskusstve. *Mezhdunarodny yzhurnal issledovaniy kultury*. 2012. № 1. 101–110 [in Russian]. URL: [https://old.culturalresearch.ru/files/open_issues/01_2012/IJCR_01\(6\)_2012_grau.pdf](https://old.culturalresearch.ru/files/open_issues/01_2012/IJCR_01(6)_2012_grau.pdf) 20.04.2022
5. Mizhnarodnyi proiekt «Pray4Ukraine». URL : <https://www.pray4ukraine.world/> (accessed 10.04.2022).
6. NFT – shcho tse? *Holos Ameryky*. 11.04.2021. URL : <https://www.golosameriki.com/a/nft-explained/5846708.html> (accessed 12.04.2022).
7. Prezentatsiia proiektu Oksany Chepelyk «VR Kolaidier». URL: <http://www.mari.kiev.ua/node/236>
8. Grau O., Hoth J., Wandl-Vogt E. (eds.). (2019). *Digital Artthroughthe Looking Glass: Newstrategiesforarchiving, collectin gandpreservingin Digital Humanities*. 316 pp. [in English]. URL : http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok /6566/1/Grau_Hoth_Wandl_Vogt_Digital_art_looking_glass_2019.pdf [inEnglish] (accessed 20.04.2022).
9. Paul C. (2015). *Digital Art, World of Art Series*, Thames & Hudson, UK, 3rd revised ed. 256 pages. URL: <https://www.Thamesandhudsonusa.com/books/digital-art-softcover-third-edition> [inEnglish] (accessed 25.04.2022).
10. Tribe M., Jana R. (2010). *New Media Art*. Taschen. 96 pages. URL : <http://atc.berkeley.edu/201/readings/New%20Media%20Art%20-%20Introduction%20-%20Mark%20Tribe%20-%20Brown%20University%20.pdf> [inEnglish] (accessed 25.03.2022).

MEDIA ART AS A PHENOMENON OF MODERN MEDIA CULTURE

Golovei Viktoria – Doctor of Sciences in Philosophy, Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk.

Lloyd-Mayer Olesia – PhD Student, Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk

The article highlights the social and cultural preconditions for the formation of media art and the features of the current stage of its development. The expressive possibilities of media art and new strategies of artistic creativity are analyzed. Media art is conceptualized as a new cultural phenomenon that differs from traditional arts in material, temporal and visual parameters. It is substantiated that the development of media art leads to the emergence of cultural texts of new quality, the specifics of which are hybridity, procedurality, high information capacity, powerful immersive influence, interactivity and more. The functions of media art during the war are analyzed on the example of Ukrainian NFT-art.

Key words: media culture, media art, computer technology, digital art, virtuality, sociocultural activism, NFT art.

UDK 130.2:7/62:77

MEDIA ART AS A PHENOMENON OF MODERN MEDIA CULTURE

Golovei Viktoria – Doctor of Sciences in Philosophy, Professor, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk.

Lloyd-Mayer Olesia – PhD Student, Department of Cultural Studies, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lutsk

The aim of this paper is to explore the socio-cultural preconditions for the emergence and development of media art, the peculiarities of its expressive language and perception.

Research methodology. The methodology of the study based on the conceptual ideas of philosophy of technology and media philosophy. Due to its multifaceted nature, the research is based on an interdisciplinary synthesis of cultural, art history and cultural-analytical methodological approaches.

Results. As a result, we note that media art is a new cultural phenomenon that differs from traditional art in material, temporal and visual parameters. The essential features of media art include not only the use of new technologies, original art forms, but also new creative strategies – democracy, communication, co-creation of the author and recipient. The interactive nature of modern media technologies allows to represent important socio-political ideas, to implement effective forms of socio-political and cultural activism. With the beginning of the Russian military aggression against Ukraine, NFT-art demonstrates its ability to successfully implement important socio-cultural and political functions, advancing to the vanguard of the artistic media rontline.

Novelty. It is substantiated that media art, hybrid in technical and genre-specific sense, is a new form of synthesis of art, science and technology. The functions of Ukrainian NFT art during the war were analyzed.

The practical significance of the study lies in the conceptualization of the creative potential and interactive nature of modern media art and in substantiating its ability to represent important socio-political ideas, to implement effective forms of socio-political and cultural activism.

Key words: media culture, media art, computer technology, digital art, virtuality, sociocultural activism, NFT art.

Надійшла до редакції 5.05.2022 р.

УДК 111.11(1–21)

МІСТО І МІСЬКЕ ПОВСЯКДЕННЯ У ВИМІРАХ ФІЛОСОФСЬКОЇ АНТРОПОЛОГІЇ

Литвиненко Алла Іванівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри культурології, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка (м. Полтава, Україна)
<https://orcid.org/0000-0002-8572-4774>
<https://doi.org/allailtyvnyenko@gmail.com>

За допомогою аналітично-дослідного інструментарію філософської антропології досліджено «місто» і «міське повсякдення» як дві взаємно пов'язані та складно скоординовані онтологічні сутності. Наукова новизна роботи полягає в концептуалізації міста як складно організованого та подекуди експансивного щодо людського ества поняття. Місто категоризується не лише як простір буття та самореалізації людини, але і як таке онтологічне середовище, у межах якого сутнісні риси людини зазнають певних аберацій під впливом потреби адаптуватися до постійно змінних умов життя.

Встановлено, що місто епохи постмодерну пов'язане з поглибленням процесів глобалізації, тотальною технократією, засиллям маскульту і, як наслідок, дегуманізацією, а міське повсякдення набуває щораз більш загрозливого впливу на людину як створіння духовне, унікальне (йдеться про втрату індивідуальності, власного «Я», перебування в колі екзистенційних загроз, що характеризують сутнісний простір міста). Таким чином, аналіз концептів міста й міського повсякдення в сукупності зв'язків із людиною реалізує одне з основних завдань філософської антропології, що полягає у виявленні сил і потенцій, завдяки яким містянин «рухається» до своєї сутності. У дослідженні актуалізовано низку проблемних векторів загального питання окреслення міста в баченні філософської антропології, кожен з яких може стати предметом подальших наукових розвідок.

Ключові слова: місто, міське повсякдення, урбанізм, онтологічна сутність, філософська антропологія, екзистенція, постмодерна філософія.

Актуальність дослідження. З поглибленням процесів глобалізації та швидкого економічного розвитку країн світу посилюється увага до міста як осередку життєдіяльності людини у вимірах прогресу людства. Міста посилено розростаються, збільшується кількість житлових масивів та бізнес-центрів, підприємств. Саме місто без перебільшення стає алегорією, символом найвищих здобутків людства й простором для реалізації творчих, діяльнісних, прагматичних і духовних інтенцій людини. Тому не дарма 11-та ціль із-посеред 17 «Цілей сталого розвитку» (SDGs) ООН звучить як «Сталі міста й громади» [14]. Однак дуже часто ракурси розгляду міста як середовища буття більшості жителів планети, акцентуючи на економічній, соціальній складовій міської онтології, ігнорують філософський, культурологічний бік проблеми, а саме відношення між концептами «місто» й численними категоріями філософської антропології. Водночас ігнорування традиційного людино центризму в побудові філософії міста загострює настороженість у межах філософської антропології, головним предметом якої, насамперед, та здебільшого є якраз соціальне життя людини. Віддалення дискурсу в цьому проблемному полі від принципів гуманізму (людина – центр) загрожує активізацією риторики дегуманізації. Вектори світової політики в межах SDGs [14] якраз свідчать про те, що прояви дегуманізації – це не те, що загрожує людству в перспективі, а радше те, з чим людство вже зіткнулося й чому наразі мусить активно протистояти, аби дегуманізаційні тенденції не зазнавали поширення. Зарубіжні дослідники заявляють про «видатних жертв» [9; 15] філософії ХХ століття: «смерть Бога», проголошена Ф. Ніцше, «смерть суб'єкта» – за К. Леві-Стросом, зрештою – «смерть автора» (за Р. Бартом). Усе це загрожує зруйнувати філософські підвалини розуміння категорії людини й людського загалом. М. Фуко ще 1994 р. зазначав, що «людина, як нещодавній винахід, близька до свого кінця» [15], але Ж. Дерріда ще раніше констатував «кінець людини» в однойменній праці – *Finis homini* [5]. Філософська антропологія тлумачиться як філософська дисципліна, що прагне об'єднати кілька напрямів емпіричних досліджень людської природи, щоб зрозуміти людей як створіння, що є продуктом свого оточення, і як творців власних цінностей [15].

Отже, специфіка філософської антропології як наукової дисципліни, що, насамперед, займається суспільним життям людини, а також виразне домінування міста як основного середовища

суспільно-культурного буття роблять дослідження концепту «місто» з усіма його конотаціями актуальним напрямом у межах філософської антропології.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема співіснування міста й людини, людини в місті не є новою. Говорячи про ідеальну державу й поліс, ще Платон замислювався над питанням самореалізації особистості в урбаністичному просторі: «Він сказав одному серіфійцю, який ганьбив його й твердив, що він прославився не завдяки собі, а завдяки своєму місту, так ось Фемістокл сказав йому: “Можливо, як серіфієць я й не став би відомим, але ти не зажив би слави, якби навіть був афінянином”» [2]. Наведений фрагмент свідчить про позицію Платона щодо стосунку міста до людини: позитивно вибудоване міське середовище сприяє розвитку особистості людини, але насамперед людина творить саму себе, творить zarazом визначальний вплив і на місто, а не навпаки.

Із часів античності, настанням індустріалізації, діджиталізацією сучасних міст риторика проблеми не надто змінилася. Так, О. Деміхов вважає, що розростання мегаполісів, особливо на техніко-кібернетичному горизонті, спричиняє водночас пригнічення внутрішнього світу містян, схематизує й примітивізує їхнє мислення, а також звужує реальні механізми впливу пересічного городянина на життя в місті [1, 70]. Необхідно диференціювати праці, що розглядають філософію міста, від праць, що розглядають місто у фокусі філософської антропології. Філософія міста розглядає урбаністичний простір загалом як окремий організм в архітектоніці адміністративного управління державою. Тоді як філософську антропологію цікавлять лише ті аспекти урбаністичного буття, які безпосередньо чи опосередковано впливають на людину та людське.

Філософія міста трактує предмет свого дослідження як окрему онтологічну сутність і наразі концентрується здебільшого на питаннях сталого розвитку (sustainable development) міст, де виявляються проблеми забезпечення рівності містян у реалізації загальнолюдських прав у межах комунікацій та інфраструктури [7; 12]. Проте, такий підхід лише віддалено торкається філософського аспекту існування в місті людини як особистості [4]. Тобто з акцентом на нематеріальних сторонах життя людини в місті, філософії міського повсякдення.

Часто трапляється, що в межах поставленої проблеми «філософії міста» дослідники все ж більше концентруються довкола «філософії людини в місті» [6, 11, 10, 13], через що й виникають певні розбіжності в трактуванні предмета дослідження. Так, В. Ю. Попов [3], виносячи в заголовок словосполучення «філософія міста» насправді досліджує проблему людини в міському середовищі, базуючись на філософській доктрині техаського науковця Ж. Саймона (провідного представника й виразника ідей дослідницької групи Philosophy of the City Research Group – PotC) [13]. Центральним стає концепт урбанізму, що категоризується як домінуючий спосіб життя сучасного індивіда. Урбанізм характеризується як перевагами, так і великими вадами. Мислення людини під впливом соціокультурного середовища великого міста особливо схематизується (тут потрібно згадати ще вплив масової культури, масової свідомості та філософські ракурси їхнього потрактування). Конс’юмеризм (себто споживацтво) стає переважною установкою для більшості містян [10]. Проживання в місті (локальному осередкові соціуму) дає пересічній людині відчуття волі від традиціоналізму. Н. П. Гапон, розглядаючи місто в парадигмі соціальної філософії, трактує його як простір для розвитку соціальних перспектив людей (культурних, економічних, політичних) та найкращу платформу для імплементації демократичних принципів [10; 36]. Проте, з іншого боку, урбанізм асоціюється з тотальною самотністю, що не компенсується ні нечуванним прогресом техніки, ані стрімким розвитком засобів суспільних комунікацій [10; 41]. Філософський дискурс про місто й людину в ньому робить культуру міжособистісних комунікацій та можливість різносторонньої самоактуалізації громадян в урбаністичному світі визначальними тезами, що впливають на обґрунтування «духу» сучасної нам площини міста [8].

Аналіз літератури з теми дав змогу виокремити основні тенденції в позиціонуванні проблеми міста у філософській науці, зокрема, за методологією філософської антропології. З такого попереднього етапу дослідження можна зробити висновок, що місто й міське середовище частіше розглядається науковцями поряд із проблемами філософського спектру, однак часто анонсоване слово «філософія» у працях розкривається в значенні, синонімічному до «поняття», «розуміння» тощо. Проте дуже мало розглядається місто як особливий онтологічний простір у парадигмі зв’язків із людиною.

Мета статті – дослідити концепти «місто» та «міське повсякдення» у вимірах саме філософської антропології, тобто розкрити їх через мережу відношень із людиною.

Методологією дослідження є використання аналітично-дослідного інструментарію філософської антропології з метою аналізу міста як окремого феномена: не тільки як середовища буття індивіда, але й унікальної онтологічної сутності, з якою відбувається взаємодія особистості на різних рівнях.

Виклад основного матеріалу. У сучасних контекстах місто часто асоціюється якраз з індивідом XXI ст., набуваючи значення символу (The Modern City as a Symbol of Modern Man). Україн складно уявити

сучасну активну людину крізь призму будь-якого іншого середовища, окрім міського. Місто, стаючи символом людини, антропологізується, а це заразом надає цікаві інсайти для розуміння взаємозв'язків між містом, як динамічною, пластичною й адаптивною онтологічною сутністю, і людиною. Аналіз міського повсякдення та міста загалом (у всіх його сутнісних виявах) дає змогу з іншого ракурсу, наче абстраговано, поглянути на людину. Варто зазначити, що антропологія, будучи наукою, перед якою завжди стояло завдання цілісного, повного розуміння людини, розглядає не конкретного індивіда й не будь-яку окрему групу людей (якою б великою вона не була) й у площині не будь-якого окремого міста, а максимально узагальнено. Аналізуючи те, як наразі людство намагається трансформувати місто, організувати його відповідно до своїх потреб, можна не лише виокремити онтологічні пріоритети людини як соціального створіння інформаційної епохи, але й визначити цільові перспективи. Тобто з'ясувати, якою бачить себе людина в місті у проєкціях майбутнього.

Важливий елемент розуміння міста у вимірах філософської антропології становить естетична символізація його змісту. Зокрема, через архітектуру та спосіб містобудування – зримі втілення абстрактного значення культури. Так, кожне покоління пише свою біографію в моделях організації міста, а кожна культура, нація інтерпретує в місті деяку ціннісну модель – об'єднувальну ідею, яка інтегрує всю логіку побудови міського середовища.

У ХХІ ст. зберігається опозиція «місто/село», притаманна обом від найперших в історії людства заснувань міських поселень на противагу сільськогосподарським регіонам, що асоціюються й до сьогодні з селами. Однак можна констатувати, що людство, переживши епоху філософії Просвітництва, епоху Модерну, а тепер епоху Постмодерну, тотальної цифровізації, що може розглядатися як вершина тріумфу людського раціо, нині переживає чергову гносеологічну кризу. Констатована нами криза водночас пов'язана з радикальними розбіжностями між очікуваннями сучасної людини та результатами, до яких призводить поступ людства. З винайденням численних засобів синхронної та асинхронної комунікації людина прагнула врятуватися від самотності, але натомість отримала феномен відчуженості, самотності й непочутості іншими членами соціуму, що особливо загострюється якраз у площині міського життя (унікальний феномен «бути самотнім серед мільйонів собі подібних»). Окрім того, відходячи від руссоїстського принципу гармонії з природою, суміжними індивідуалізму й натуралізму, людство не тільки технократизувало свої міста, але й саме технократизувалося (отже, дегуманізувалося). Звісно, наразі було би утопією будь-як говорити про руссоїстське повернення до так званого «природного стану», що ще Вольтер дещо гіперболізовано критикував як заклик «ходити рачки». Однак опозиція міського й сільського завжди містила ознаки опозиції гармонії з природою та відчуження від природи з усіма негативними наслідками на користь середовища міста. Оскільки вже згадано вчення Ж.-Ж. Руссо, то треба згадати й те, що філософ висловив думку, наче жертви землетрусу в місті Лісабоні (1755) самі винні у своїй загибелі. Катастрофа стала наслідком того, що містяни жили в семиповерхових будинках (порвавши з природою й знехтувавши тим, що Руссо вміщував у поняття «природного стану»), а не в печерах, як дикуни. Із другої пол. ХІХ ст. помітним стає зародження стійкої тенденції асоціювати місто з самотністю, «покинутістю» людини в масі (Ж.-П. Сартр, А. Камю). У джунглях/нетрях міста (поняття використовував ще А. Конан-Дойль у каноні про Шерлока Холмса) людина зазнає тотального відчуження. Схожу конотацію бачимо в «Intermezzo» М. Коцюбинського в образі депресивного персонажа – Залізної руки города. Такі ж мотиви звучать у творах філософів-екзистенціалістів.

Проте на сучасному етапі історичного буття свого людина, не здатна відмовитися від усіх здобутків міського повсякдення, намагається в логіці організації міського середовища досягти втраченого компромісу з природою та «природним станом» руссоїстського штибу. Доказом бажання віднайти такий компроміс є активна інтеграція в міське середовище природних ідилічно-пасторальних оаз. Прикладом тут є Сінгапур, який із бетонних джунглів перетворюється на найзеленіше місто на Землі. До 2030 р. планується озеленити в місті до 80% будівель. Це є свідченням не тільки намагання уникнути екологічної кризи, але й бажання компенсувати брак спілкування з живою природою як іманентним началом людського. Для української філософської традиції це має неабияке значення (філософія Г. Сковороди з ідеєю спорідненості, «хутірна філософія» П. Куліша тощо). Українці, які споконвіку займалися землеробством, мають дуже тісний зв'язок із природою та особливу форму свідомості, національного світогляду, який складно уявити суто в межах міста як сильно технологізованому просторі. Очевидно, таке світоглядне бачення відображається й на плануванні архітектури та загалом дизайну міст тих країн, населення яких з прадавніх часів займалося землеробством й на архетипному рівні має більшу прив'язаність до природи (наприклад, порівняти хмарочоси Дубаю та архітектуру Києва, архітектуру Зальцбурга й Нью-Йорка).

Окрім самотності та відчуженості, місто чітко асоціюється з поняттям «небезпека». Надто відчутно це стає під час будь-яких тотальних загроз: пандемії, загрози військового нападу на місто тощо. Міське населення під час особливих правових режимів в екстремальних ситуаціях масово

мігрує до сіл, шукаючи там принаймні тимчасового прихистку спокою й гарантій безпеки: особистої та членів сім'ї, майна, майбутнього – відчутті захищеності, позбавленні від страху та невдач. Місто, категоризуючись як простір людського тріумфу, досягнень, водночас є простором постійного коливання між потенційними успіхами та невдачами.

До концепту «небезпека» примикає також суперечність «свій-чужий», що окреслюється в площині міста. Концепт «чужий» у межах мегаполісу завжди становитиме загрозу сутності людини не лише на рівні міжособистісних взаємин, але й на всій ієрархії соціальних зв'язків. У місті виникає постійна онтологічна потреба диференціювати, що є своїм, а що є чужим. Це водночас актуалізує питання постійного екзистенційного вибору, помилок і поглиблення відчуження та самоусунення.

Місто від Нового часу дедалі менше трактується як деяке штучне середовище в опозиції до сільського простору чи малозаселених місцевостей, яких мало торкнулася рука людини. Акценти дихотомії «місто / НЕмісто» суттєво змістилися з утвердженням раціоналізму, гносеологізму, відступу від релігійно-філософських вчень. У межах сучасної постмодерної філософії, якій притаманне заперечення реальності особистого «Я» як деякого ілюзорного поняття (через принципи палімпсестовості, повторюваності, інтеракції дискурсів і світоглядів, принцип нехтування неповторним, бо «усе вже колись було»), місто є якраз органічним середовищем для людини маскульту ХХІ століття. Знеособлення, втрата унікальності, засилля брендів, трендів, моди (не лише щодо одягу, естетичних смаків, а максимально наскрізне, що зачіпає найглибші підвалини людського ества, свідоме й підсвідоме, світоглядні установки тощо) процвітають саме в міському середовищі та є незмінними рисами міського повсякдення. А з розвитком суспільної комунікації, особливо віртуальної, усі теоретичні маркери, що заклали підвалини постмодерної філософії, виявляються насамперед саме у сутнісних рисах міського. Маємо на увазі смислово-змістові маркери невизначеності, недосказаності, замовчування, що породжуються, серед іншого, вираженою фрагментарністю й принципом монтажу. Далі треба сказати про установку на деканонізацію, розвінчування патріархальних устоїв, що, з одного боку, дає городянину більше свободу, а з іншого – кидає у світ без стійких світоглядно-аксіологічних опор. Фрагментарність і калейдоскопічність міського повсякдення не дає змоги досягнути належних психологічних і світоглядних глибин, адаптуватися й закріпитися на чомусь одному. Від того макрокосмос міста плюралістичний, непостійний, стрімко змінюваний. А позитивна іронія, що пронизує філософію постмодернізму, насправді набуває трагікомічного забарвлення. У синкретизмі, що характеризує сутність постмодерного міста, людина приречена на те, щоб втрачати себе в театральності, публічності, необхідності постійно рефлексувати на думку міського загалу. А разом це все стає серйозною онтологічною загрозою для містянина, порятунком від чого може стати лише побудова свого власного комфортного в духовному й матеріальному сенсах мікркосму, що здатен водночас не поривати з містом як онтологічним еством, так і належно дистанціюватися в міському просторі, аби не розчинитися й не дезорієнтуватися в ньому цілком.

Наукова новизна. У статті зроблено спробу дослідити концепти «місто» та «міське повсякдення» площині філософської антропології – через виявлення та аналіз розгалуженої мережі відношень міста / міського повсякдення й людини. Іншими словами, місто та людина розглянуті як дві взаємно пов'язані та складно скоординовані між собою онтологічні сутності. Місто – продукт еволюції соціального, культурного, політичного, духовного, наукового й іще цілої низки виявів діяльності людини. Однак із поглибленням процесів глобалізації, тотальною технократією, засиллям маскульту місто в межах філософської антропології набуває щораз більш експансивного впливу на людину як створіння духовне, унікальне за своїми особистісними якостями.

Висновки. Попри постійну критику антропологізації як способу пізнання й доміанти аналізу явищ буття, що почасти трактується як надто суб'єктивний, позбавлений належного евристичного та прогностичного потенціалу, здійснений у статті аналіз міста й міського повсякдення у площині методології філософської антропології дав змогу по-іншому оцінити місто, надати місту й феномену міського повсякдення виразного людиновимірного сенсу. Обраний вектор розгляду проблеми міста й міського повсякдення в сукупності зв'язків людини (як особливого різновиду суцього) й міста (як окремої онтологічної сутності й середовища реалізації інтенцій людини у вимірах буття й прогресу, ціннісному й соціальному, психофізіологічному, моральному, релігійному вимірах) виконує одне з чільних завдань філософської антропології. Полягає воно у виявленні сил і потенцій, завдяки яким містянин «рухається» до своєї сутності. До того ж сутність ця має не тільки трансцендентний, але й конкретно-історичний спосіб трансформації того, що є сутністю людини тієї чи тієї епохи (у методології філософської антропології й сама людина є здебільшого історичною істотою). Попри виявлені ризики, з якими асоціюється місто в парадигмі філософської антропології, місто все ж простором, у якому людина, як біосоціодуховна істота, здатна як активно діяти, перетворюючи простір довкола себе та адаптуючи його відповідно до власного бачення та особистих і колективних потреб. Заразом це й простір, у якому

городянин змушений пристосовуватися до обставин, поривати з природним середовищем, протистояти ризикам і небезпекам. Саме місто є уособленням цивілізації як штучно створеного середовища. Інтеграційний характер міста ґрунтується на сприятливому потенціалі для реалізації універсальних рис людини як різновиду суцього, а саме мислення (розуму, розважливості) та практичної діяльності.

Подальші дослідження з теми доречно проводити, звузивши вектор розгляду проблеми. Наприклад, детальніше розглянути дихотомію онтологічної самотності городянина на тлі буму комунікації: як сучасна людина в місті, будучи залученою до цілої мережі референтних груп, маючи постійну потребу спілкуватися (очно та віртуально), переживає стан екзистенційної самотності. А також те, які загрози це має для людини та як їх можна уникнути, користуючись інструментарієм філософії.

Список використаної літератури

1. Деміхов О. І. Філософія міста в Україні – право городян на участь в муніципальному управлінні на прикладі м. Суми. *Аспекти публічного управління*. 2016. № 4-5. С. 70–77.
2. Платон. Держава. Київ, 2000. 355 с.
3. Попов В. Ю. Філософія міста Жюля Саймона та дослідницької групи PotC. *Політичне життя*. 2021. № 3. С. 96–100.
4. Chaouki Z. M. Philosophy and the Everyday: How should their relationship be tackled? *Human and Social Studies*. 2021. Vol. 10. № 1. P. 439–450.
5. Derrida J. *Margins of philosophy*. Brighton : Harvester, 1982. 360 p.
6. Epting S. The morality of urban mobility: technology and philosophy of the city. Rowman & Littlefield, 2021. 190 p.
7. Erion G. J. (2018). Teaching Philosophy of the City. *Teaching Philosophy*. Vol. 41. № 2. P. 137–150.
8. Fesenko G., Fesenko, T. New Philosophy of City Electronic Development. Нові виклики та актуальні проблеми розвитку світового господарства : матеріали міжнар. наук.-практ. інтернет-конф., Харків, 1–28 лют. 2021 р. / Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2021. С. 112–114.
9. Frost S. *Biocultural creatures*. Durham: Duke University Press, 2016. 216 p.
10. Hapon N. P. The Space of the City and the Space of Life in the Discourse of Social Philosophy. Z. M. Atamaniuk, Ye. R. Borinshtein, N. P. Hapon, Yu. A. Dobrolyubskaya, etc. *Modern philosophy in the context of intercultural communication: collective monograph*. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2019. P. 36–52.
11. Meagher S. M., Noll S., Biehl J. S. (Eds.). *The Routledge handbook of philosophy of the city*. Routledge, 2019.
12. Nagenborg M., Stone T., Woge M. G., Vermaas P. E. (Eds.). *Technology and the city: Towards a philosophy of urban technologies* (Vol. 36). Springer Nature, 2021. 345 p.
13. Simon J. Introducing Philosophy of the City. *Topoi*. 2021. № 2. Vol. 40. P. 387–398.
14. UNO. SDGs. Goal 11. 2021. URL: <https://sdgs.un.org/goals/goal11> (дата звернення 22. 03. 2022)
15. Wentzer T. S., Mattingly C. *Toward a new humanism: An approach from philosophical anthropology*. 2018. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*. Vol. 8. № 1–2. P. 144–157.

References

1. Demikhov O. I. (2016). *Filosofiya mista v Ukraini – pravo horodyan na uchast' v munitsypal'nomu upravlinni na prykladi m. Sumy* [The philosophy of the city in Ukraine is the right of citizens to participate in municipal government on the example of Sumy]. *Aspects of public administration, 4-5* (30-31), 70–77. <https://doi.org/10.15421/151620> [In Ukrainian].
2. Platon. (2000). *Derzhava* [State]. Kyiv. [In Ukrainian].
3. Popov V. Yu. (2021). *Filosofiya mista Zhyulya Saymona ta doslidnyts'koyi hrupy PotC* [The philosophy of the city of Jules Simon and the research group PotC]. *Political life, 3*, 96–100. [In Ukrainian].
4. Chaouki Z. M. (2021). *Philosophy and the Everyday: How should their relationship be tackled?* *Human and Social Studies*, 10(1), 439-450.
5. Derrida Jacques. (1982). *Margins of philosophy*. Harvester.
6. Epting S. (2021). *The morality of urban mobility: technology and philosophy of the city*. Rowman & Littlefield.
7. Erion G. J. (2018). *Teaching Philosophy of the City*. *Teaching Philosophy*, 41(2), 137-150. <https://doi.org/10.5840/teachphil201841286>
8. Fesenko G., & Fesenko T. (2021). *New Philosophy of City Electronic Development*. Fesenko G. *New Philosophy of City Electronic Development / Fesenko G., Fesenko T. New challenges and current problems of world economy development: materials of the international. scientific-practical Internet conference, Kharkiv, February 1-28. 2021 / Kharkiv. nat. University of Moscow. household in them. OM Beketov. Kharkiv: KhNUMG them. OM Beketov* (P. 112–114).
9. Frost S. (2016). *Biocultural creatures*. Duke University Press.
10. Hapon N. P. *The Space of the City and the Space of Life in the Discourse of Social Philosophy. Modern Philosophy in the Context of Intercultural Communication*. 36-52. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-173-5/36-52>
11. Meagher S. M., Noll S., & Biehl J. S. (Eds.). (2019). *The Routledge handbook of philosophy of the city*. Routledge.
12. Nagenborg M., Stone T., Woge M. G., & Vermaas, P. E. (Eds.). (2021). *Technology and the city: Towards a philosophy of urban technologies* (Vol. 36). Springer Nature.
13. Simon J. (2021). *Introducing Philosophy of the City*. *Topoi*, 2(40), 387–398. <https://doi.org/110.1007/s11245-021-09739-0>

14. UNO (2021). SDGs. Goal 11. URL: <https://sdgs.un.org/goals/goal11>

15. Wentzer T. S., Mattingly C. (2018). Toward a new humanism: An approach from philosophical anthropology. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 8(1-2), 144-157. <https://doi.org/10.1086/698361>

UDC 111.11(1–21)

CITY AND URBAN EVERYDAY LIFE IN THE DIMENSIONS OF PHILOSOPHICAL ANTHROPOLOGY

Lytvynenko Alla – Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Cultural Studies, Poltava National Pedagogical University named after VG Korolenko

The aim of the work is to study the concepts of «city» and «urban everyday life» in the dimensions of philosophical anthropology, i.e. to reveal them through a set of relationships with man. The research methodology is the use of analytical tools of philosophical anthropology to analyze the city as a separate phenomenon: not only as an environment of the individual, but also a unique ontological entity with which the individual interacts at different levels. The scientific novelty of the work lies in the conceptualization of the city as a complexly organized and in some way expansive concept of human nature. The city in this perspective anthropologizes, acquires human-dimensional characteristics. The city (as a product of the evolution of social, cultural, political, spiritual, scientific and a number of other manifestations of human activity) and man are considered as two interconnected and complexly coordinated ontological entities. The city is categorized not only as a space of human existence and self-realization, but also as an ontological environment within which the essential features of man undergo certain aberrations under the influence of the need to constantly adapt to change, kaleidoscopic patterns of postmodern city. The city of the postmodern era is associated with the deepening of globalization, total technocracy, the dominance of the mascot and, consequently, dehumanization. Because of this, urban everyday life, within the interpretation of philosophical anthropology, is gaining more and more threatening influence on man as a spiritual, unique creation (we are talking about the loss of individuality, self, being in the circle of existential threats that characterize the essential space of the city). Conclusions. The analysis of the concepts of the city and urban everyday life in the set of connections with man realizes one of the main tasks of philosophical anthropology, which is to identify the forces and potentials through which the citizen «moves» to his essence. The study actualizes a number of problematic vectors of the general question of delineation of the city in the vision of philosophical anthropology. Each of them can become the subject of further scientific research.

Key words: city, urban everyday life, urbanism, ontological essence, philosophical anthropology, existence, postmodern philosophy.

Надійшла до редакції 29.03.2022 р.

УДК 355.01:75.05+78

МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ ПІД ЧАС ВІЙНИ : УКРАЇНСЬКИЙ ВИМІР

Тормахова Анастасія Миколаївна – кандидат філософських наук, доцент, Київський національний університет ім. Т. Шевченка, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0001-7178-850X>
<https://doi.org/tormakhova@ukr.net>

Окреслюються мистецькі практики, що виникають у сучасному українському культурному просторі. Визначено специфіку війни як феномену, що відбувається не лише у фізичному, а й інформаційно-віртуальному просторі. Наголошується, що відбувається реактуалізація мистецьких творів, створених у довоєнні часи, що набувають нового життя. Виникають нові візуальні та аудіальні артефакти, тематика яких висвітлює актуальні для сучасної української культури теми. Основою для них постають фрагменти бойових дій, перемоги та героїчні вчинки, страждання та мрії українського народу. Мистецькі практики у воєнні часи чинять потужний вплив на реципієнтів, дозволяючи об'єднати їх у спільній боротьбі. Їх ідеологічний потенціал, що реалізується через художньо-емоційну форму, виступає одним із шляхів спротиву, засобом прояву тих почуттів, які є спільними для усіх громадян України та європейської спільноти. Мистецькі практики є не лише сублимацією для багатьох українців, а й ефективним засобом комунікації, що дозволяє донести власні страждання та біль, віру та сподівання до представників інших країн. Навіть офлайн-заходи неодмінно висвітлюються через мережу Інтернет, роблячи їх надбанням світового культурного простору.

Ключові слова: війна, культура, ідеологія, мистецькі практики, музика, візуальне.

Постановка проблеми. Початок третього десятиліття XXI ст. є для українського народу часом великих випробувань. Пандемія Covid-19 стала шоком для людства, змусивши усамітнитись та

дотримуватись чітких правил, пов'язаних зі збереженням життя і здоров'я громадян. Цей процес обумовив потребу перегляду багатьох питань, що стосувались прав та свобод людини. Глобальне виживання людства вимагало відмови від багатьох факторів людського життя, які були його невід'ємною частиною – можливість відвідувати культурно-мистецькі заходи, здатність перетинати кордони не лише регіонів однієї країни, але й виїзд за її межі. Проте російська агресія, що розпочалась в лютому 2022 р., стала періодом, коли всі інші проблеми стали неактуальними. А нагальними стали потреба в інтеграції, взаємній підтримці та боротьбі з ворогом усіма доступними засобами. Не менш важливим компонентом задля виживання є культурно-мистецький простір, адже саме в ньому інтегровано здатність впливати на людський соціум, виступати чинником, що надаватиме істотної підтримки у боротьбі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Питання реактуалізації тоталітарної критики ліберальної демократії досліджується в роботі М. Беззуб'як [1]. Війна Путіна проти України, що розпочалась в 2014 р., досліджувалась у монографії Т. Кузьо [4]. Специфіку мистецтва, пов'язаного з війною, окреслено в праці Я. Назар [5], а в статті Р. Еванса [6] висвітлено роль мистецтва у військові часи. Попри те, що деякі аспекти, пов'язані з розвитком мистецтва під час війни, здобували висвітлення в науковій літературі, актуальним завданням виступає документація тих творчих феноменів, які виникають у сучасному українському культурному просторі та наголошення на їх значенні для спільноти у вкрай важкий період.

Мета статті – окреслити напрями функціонування мистецьких практик та їх потенціал за часів війни в контексті сучасного українського культурного простору.

Виклад основного матеріалу. Війна – це слово стало своєрідним табу в XXI ст. Проте сучасні реалії є такими, що не має сумнівів у сутності тих подій, що відбуваються в Україні, які не можуть підпадати під визначення «спеціальні операції». Страждання, що випали на долю українського народу, не завершуються, адже наявне знищення улюблених міст, убивства людей, відбувається руйнування цілісної та злагодженої колись інфраструктури. В сучасних умовах війна розповсюджується різними шляхами – це й активна фаза, що супроводжується бойовими діями, й менш видима, тобто та, що здійснюється іншими шляхами – інформаційно-мережевим тощо. Зокрема новим виміром є кібер війна, пов'язана з хакерськими атаками, які впроваджуються із залученням різноманітних інформаційних технологій. В XXI столітті хакерські напади стали небезпечними не лише для окремих організацій, а й країн. Так угруповання Anonymous виступили проти путінської агресії. У своїх відео-зверненнях вони відзначили свою солідарність з українським народом та бажанням усіх членів Anonymous оголосити кібервійну агресивному режиму Путіна. Початковим етапом їх боротьби стало відключення урядових веб-сайтів Росії. Даний тип війни, на відміну від фізичних боїв, може мати не лише значну результативність, а й високу ефективність, адже здатний впроваджуватись із будь-якої точки світу. До того ж анонімність та чисельність членів угруповання допомагає досягати її у різний спосіб.

Отже, деструктивний характер війни реалізується через заходи, спрямовані на фізичне знищення та дезінформацію супротивника, впровадження різних форм боротьби з ним. Проте цей процес спричиняє й значні трансформаційні процеси у національній та культурній ідентичності українців. Дослідники військових конфліктів між Росією та Україною влучно відмічали, що вони сприяли докорінній зміні світогляду. «Конфлікти змінюють національну ідентичність, відносини між соціальними групами і ставлення до сусідів. Російська анексія Криму та гібридна війна на Донбасі змінили і продовжують змінювати українську національну ідентичність» [4; 505]. Якщо прослідкувати за подіями, що розпочались у лютому 2022 р., то вони сприяли ще більшому згуртуванню українського народу та формуванню небаченої досі єдності нації. Кожна подія, що відбувалася у сучасному українському фізичному й віртуальному вимірі здобувала висвітлення в онлайн-просторі, нерідко здобуваючи мистецьких форм.

Розглянемо, які з них набувають поширення в українському та світовому медійному просторі та яким є їх потенціал під час військових дій.

В умовах поширення різноманітних технологій створюються умови для легкої фото- та відеофіксації подій, що відбуваються у навколишній дійсності. Різні етапи бойових дій чи підготовки до них здобувають висвітлення, стаючи основою для створення роликів, що мають агітаційний, ідеологічно-підтримуючий характер. Тематика матеріалу може бути розподілена за декількома рубриками: 1) героїчні, що мають патріотичний характер та змальовують вдалі перемоги над ворогом, 2) комічні, що демонструють недолугість окупантів; 3) ліричні, що показують основні цінності, за які варто боротися; 4) трагічні, що змальовують ураження, що зазнають люди у різних куточках України. Цей різний контент може формуватися на базі нового фактичного матеріалу, а також сполучатись з іншим, створеним раніше та добре пасує сучасній ситуації, виходячи з його тематики тощо.

Наявні культурно-мистецькі практики можна розподілити не лише за тематикою, а й за типом впливу та характером розповсюдження. Різні шляхи психологічного подолання супротивника реалізовувались у ході «холодної війни», що відбувалася після II світової війни між США та СРСР. У хід

йшла масштабна програма, пов'язана з ідеологічним вихованням громадян, яка б реалізовувалась у напрямку пропагування цінностей американського чи радянського способів життя. Метод маніпуляції громадською думкою став одним із провідних у посткомуністичних країнах. «У цих політичних системах східноєвропейської напівпериферії вже традиційною стала технологія масового навіювання, передусім, через засоби масової комунікації» [1; 284]. Задля цього використовувались різні формати: впровадження залізної зависи, яка б унеможливила обмін інформацією пересічного населення. Формування через ЗМІ – газети, радіо та телебачення – позитивного враження щодо власної культурної політики, супроводжувалося й становленням протилежного, яке б пов'язувалося із ворожою тощо. Саме тому одним із базових завдань стала практика усунення можливості працювати українським мовним каналам, яка відбувалась під час тимчасового захоплення міст російськими загарбниками. Водночас впровадження російських телеканалів не є вже настільки дієвим у плані формування ідеологічних настанов, адже існують інші засоби отримання інформації, зокрема Інтернет.

І за часів першої та другої світових війн, і під час холодної війни велика роль надавалась не плінним засобам комунікації, а тим, що здатні чинити перманентний вплив на реципієнта – плакати. Саме даний візуальний засіб комунікації дозволяв оперативно реагувати на ті чи інші запити суспільства. Наразі і в сучасній військовій ситуації вони виявляються дієвими та такими, що активно використовуються як у оффлайн, так і онлайн просторі. В багатьох європейських країнах проходять виставки плакатів. У польському м. Люблін на Площі Локетка у березні 2022 р. на підтримку України стартувала виставка під відкритим небом із плакатами українських ілюстраторів, згуртованих у київському Клубі Ілюстраторів Pictoric, які розповідають про війну, українців та їх боротьбу. В Закарпатському обласному художньому музеї ім. Й. Бокшая розпочалась виставка «Під час війни», куратором якої став С. Біба. У різних містах України оперативно встановлюються біг-борди, зміст яких чинить ідеологічний вплив, водночас створюючи ефект емоційної підтримки та розради у часи страшною емоційною напруги. Нерідко це проявляється на змістовному рівні біг-бордів, які водночас замінюють звичайні дорожні вказівники, що використовуються у транспортній інфраструктурі. Особливо це актуально стало з огляду на потребу дезінформації ворога, коли замість назви населеного пункту, йому вказують, куди він повинен забиратись з української землі. В дизайні та змістовних повідомленнях зосереджується увага на тих базових загальнозрозумілих показниках, які надають даним візуальним практикам особливої значимості та можливості створити комунікацію з найбільшою кількістю реципієнтів.

Не менш активно почали виникати інші візуальні зображення, зокрема мурали, творці яких вирішили акцентувати увагу на актуальних подіях, що розгортаються в українському просторі. Зокрема упродовж першого тижня війни в Україні у польському м. Познань було створено мурал. Художник Kawi зобразив президента В. Зеленського в образі чарівника Гаррі Поттера, а очільника Росії – в образі поганця Лорда Волдеморта. На даному муралі Президента представлено на Софійській площі у Києві, де можна побачити собор, пам'ятник Б. Хмельницькому та національний прапор. На лобі у Президента є шрам у вигляді літери Z. Натомість Путін постає у ролі Лорда Волдеморта, розміщеного на тлі українського прапора та вогню. «Так художник зобразив війну, яку очільник Кремля розв'язав в Україні» [TSN]. На кожному з муралів йде заклик «Ні війни».

Візуальні статичні засоби комунікації в XXI ст. не втрачають своєї дієвості, адже при наявності мережі Інтернет вони швидко поширюються, стаючи мемами. Влучні та актуальні дописи, відео у соціальних мережах, що є швидкою реакцією на військові події, стають вірусними, адже дозволяють підтримувати морально-психологічний стан громадян. Причому увага приділяється як тим із них, що допомагають пересвідчитися у ефективності та успішності дій Збройних Сил України, так і тим, що стають своєрідними трансляторами базових символів культурної ідентичності української нації.

Бойові дії, тобто фізичний вимір війни, наразі обов'язково супроводжується інформаційною. Адже війна є часом людських втрат. Водночас це також період формування героїчних вчинків, які формують історію. Даний процес стає основою для створення нових міфів, що постають, у свою чергу, базисом для різних видів творчості. Так, героїчна відповідь 13 прикордонників на острові Зміїний та їх слова, зафіксовані у медіа, за лічені години стали гаслом, з яким виходили на демонстрації люди у різних країнах Європи. Їх включила у якості своєрідного лейтмотиву у свій вірш одна з користувачів соціальних мереж, який відразу розповсюдився через Instagram та Facebook. Схематичне зображення героїв-прикордонників на тлі карти острова стало основою для візуального мему. Таким чином війна – це завжди загибель та втрати, проте водночас – це період інтеграції людей, поєднання та виявлення їх внутрішньої природи.

Хоча, здається, що війна – це не слухний час для мистецтва, але воно активно функціонує та поширюється в цей період. Так реактуалізації набувають музичні твори, пов'язані з патріотичною тематикою чи військовими діями. Зокрема на часі стали пісні гурту «Океан Ельзи» «Обійми» (2013), «Не твоя війна» (2015), «Стріляй» (2013), Т. Кароль «Батьківщина», гурту «Vivienne Mort» –

«Пташечка», «Bez обмежень» – «Моя країна», «Вільні люди», «Героям» та багато ін. Одним із треків, що став символом ЗСУ, є композиція «Доброго вечора (Where are you from?)» кременчуцьких діджеїв ProBass & Hardi, записана ще в 2021 р. Так само нового значення набула пісня «Stefania» гурту «Kalush Orchestra», яка має представляти Україну на музичному конкурсі Євробачення.

Музиканти випускають раніше, ніж планували, свої треки, як це зробив гурт ТНМК, представивши пісню «Доми» feat. Ельвіра Сарихаліл на слова С. Жадана. Спочатку ця пісня готувалась до Дня кримського спротиву російській окупації, проте останні події показали музикантам, що не варто приурочувати її до одного дня, бо сенс змінився і через мистецьку форму вони хочуть розказати усьому світу про те, що українці готові захищати свою землю від агресора. Упродовж перших тижнів виникли нові пісні й в інших виконавців, зокрема композиція «Буде весна» М. Барських, «Я-Україна» НК, яка стала фактично новим гімном боротьби для кожного українця.

«Мистецтво має допомагати людям хоча б на емоційному рівні зрозуміти, що взагалі відбувається у світі. Особливо в час війни людям треба давати зрозуміти хто наш ворог і чому ми з ним воюємо. Мистецтво оперує не інформацією, а емоціями. А вони часом правдивіші за будь-яку інформацію» [5]. Надзвичайно активно почала впроваджуватись практика облаштування концертних заходів просто неба. Зокрема 9 березня 2022 р. у Києві на Майдані Незалежності проходив концерт із закликом закрити небо над Україною. Музиканти симфонічного оркестру «Київ-Класик» під керівництвом артиста ЮНЕСКО Г. Макаренка виконали гімни України та Європи, а також низку відомих українських музичних творів. Біля Одеського театру опери та балету загравав музичний оркестр. 8 березня просто неба виступали оркестри Європи, виступаючи на підтримку України. Багато хто з провідних музикантів світу презентував власні інтерпретації гімну України, зокрема молодий британський музикант Джейкоб Коліер, володар багатьох Греммі.

Не менш поширеною є практика проведення онлайн-виступів різними виконавцями, причому значну реакцію здобувають як виступи «зірок», так і мало відомих музикантів. Ряд із них мали «стихийний» характер, адже це були короткі треки, записані виконавцями, викладені у соціальних мережах. Так, українська народна пісня «Ой, у лузі червона калина» у виконанні лідера гурту «Boombox» А. Хливнюка була оброблена іншими музикантами, зокрема оброблена The Kiffness. Чимало українських виконавців долучились до практики онлайн-концертів, зароблені кошти з яких пішли на підтримку української армії чи гуманітарну допомогу. Серед них Д. Монатік, О. Скрипка та ін.

Масштабний перформанс організувала лондонська скрипалька Керенці Пікок, яка запропонувала виконати українську народну пісню «Вербова дощечка». До цієї акції долучились 94 скрипалі з 29 країн світу, серед яких були й українські виконавці, що грали навіть у бомбосховищі. Подібні заходи є украй важливими, адже дозволяють мовою мистецтва інтегрувати представників мистецьких кіл різних країн світу до актуальних проблем та за допомогою художніх засобів донести головну ідею – необхідності боротьби за свободу, потребу у співчутті тощо.

Культура та мистецтво хоча ніяк не пов'язані з виживанням, проте і на дипломатичному, і на геополітичному, і на ідеологічному рівні вони дуже важливі. Адже в них міститься той символічний капітал та цінності, які надають сенс існуванню. В. Сильвестров, провідний український композитор, який змушений був покинути Київ внаслідок бойових дій та переїхати до Німеччини, зазначав про роль музики у сьогоденні та її характер. Вона має бути щирою та передавати ідею плінності нашого життя. «У наш час музика повинна переходити в режим тиші, режим молитви і якогось тихого, мирного дня. Музика повинна показувати, яка тендітна наша цивілізація з усією її силою. У наші дні значення малого збільшується, тому що велич цивілізації спирається на мале. Якщо мале правдиве, то і ця велич правдива» [2]. Під час воєнних дій переважно розвиваються аудіальні та візуальні мистецькі практики, які легше сприймаються, швидко та просто поширюються. Натомість інші, пов'язані з тимчасовими видами мистецтва (театр, кіно) перебувають у стадії накопичення фактичного матеріалу, адже їх виробництво та презентація потребують фінансових і часових витрат. Водночас літературно-поетична творчість, короткі відео, які можна ширити в мережі так само активно розвиваються.

Наразі актуальним завданням є не лише формування нових мистецьких творів, а й збереження тих артефактів, які мають безумовну історичну та художню цінність. Подібні процеси відбувались під час світових та локальних війн, коли у «хаосі та зруйнуванні упродовж останніх місяців війни багато визначних культурних об'єктів різного типу було втрачено чи знищено» [6; 23]. Будучи свідченнями та продуктом творчого генія наших предків, їх мрій, сподівань і культури вони виступають важливою частиною спадку, який має бути збережений під час війни.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Українське мистецтво є невід'ємною частиною культури у часи війни. Відбувається реактуалізація мистецьких творів, створених у довоєнні часи, що здобувають нового життя. Виникають нові візуальні та аудіальні артефакти, тематика яких висвітлює

актуальні для сучасної української культури теми. Основою для них постають фрагменти бойових дій, перемоги та героїчні вчинки, страждання та мрії українського народу. Мистецькі практики у воєнні часи чинять потужний вплив на реципієнтів, дозволяючи об'єднати їх у спільній боротьбі. Їх ідеологічний потенціал, що реалізується через художньо-емоційну форму, виступає одним із шляхів спротиву, засобом прояву тих почуттів, які є спільними для усіх громадян України та європейської спільноти. Мистецькі практики є не лише сублімацією для багатьох українців, а й ефективним засобом комунікації, який дозволяє донести власні страждання та біль, віру та сподівання до представників інших країн. Навіть офлайн-заходи неодмінно висвітлюються через мережу Інтернет, роблячи їх надбанням світового культурного простору.

Список використаної літератури

1. Беззуб'як М. Реактуалізація тоталітарної критики ліберальної демократії. *Наук. зап.*, 2018. Вип. 40. С. 279-289.
2. Буцко А. Валентин Сильвестров: «Вы что делаете, черти кремлевские?». URL: <https://www.dw.com/ru/walentyn-sylwestrow-w-interview-dw/a-61151672> (дата звернення: 16.03.2022).
3. Зеленський – Поттер, Путін – Волдеморт: у Польщі з'явилися мурали на підтримку України. URL: <https://tsn.ua/ato/zelenskiy-potter-putin-voldemort-u-polschi-z-yavilisya-murali-na-pidtrimku-ukrayini-foto-2004193.html> (дата звернення: 12.03.2022).
4. Кузьо Т. Війна Путіна проти України. Революція, націоналізм і криміналітет / Пер. з англ. А. Павлишина. Київ: Дух і літера, 2018. 560 с.
5. Назар Я. Мистецтво про війну: між творчістю та агіткою. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/society/2016/02/160222_war_art_lviv_hk (дата звернення: 15.03.2022).
6. Evans Richard J. Art in the Time of War. *The National Interest*, 2011. №113. pp. 16-26.

References

1. Bezzubiak M. Reaktualizatsiia totalitarnoi krytyky liberalnoi demokratii. *Naukovi zapysky*, 2018. Vyp. 40. S. 279-289.
2. Butsko A. Valentyn Sylvestrov: «Vy chto delaete, cherty kremlevskye?» URL: <https://www.dw.com/ru/walentyn-sylwestrow-w-interview-dw/a-61151672> (data zvernennia: 16.03.2022).
3. Zelenskiyi – Potter, Putin – Voldemort: u Polshchi ziavylysia muraly na pidtrymku Ukrainy. URL: <https://tsn.ua/ato/zelenskiy-potter-putin-voldemort-u-polschi-z-yavilisya-murali-na-pidtrimku-ukrayini-foto-2004193.html> (data zvernennia: 12.03.2022).
4. Kuzo T. Viina Putina proty Ukrainy. *Revoliutsiia, natsionalizm i kryminalitet* / Per. z anhl. Andriia Pavlyshyna. Kyiv : Dukh i litera, 2018. 560 s.
5. Nazar Ya. Mystetstvo pro viinu: mizh tvorchistiu ta ahitkoiu. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/society/2016/02/160222_war_art_lviv_hk (data zvernennia: 15.03.2022).
6. Evans Richard J. Art in the Time of War. *The National Interest*, 2011. №113. P. 16-26.

ARTISTIC PRACTICES DURING THE WAR: THE UKRAINIAN DIMENSION

Tormakhova Anastasiia – Ph.D, Associate Professor,
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

The article indicates the artistic practices that arise in the modern Ukrainian cultural space. The specificity of war as a phenomenon that occurs not only in the physical, but also in the information-virtual space is determined. There is a re-actualization of works of art created in pre-war times, which are now gaining a new life. New visual and auditory artifacts appear, the themes of which illuminate topics relevant to modern culture. The bases for them are fragments of military operations, victories and heroic deeds, suffering and dreams of the Ukrainian people. Artistic practices in wartime have a powerful influence on recipients, allowing them to unite in a common struggle. Their ideological potential, realized through an artistic and emotional form, is one of the ways of resistance, a means of expressing those feelings that are common to all citizens of Ukraine and the European community. Artistic practices are not only a sublimation for many Ukrainians, but also an effective means of communication that allows to convey your own suffering and pain, faith and expectations to representatives of other countries. Even offline events are necessarily covered via the Internet, making them the property of the global cultural space.

Key words: war, culture, ideology, artistic practices, music, visual.

UDC 355.01:75.05+78

ARTISTIC PRACTICES DURING THE WAR : THE UKRAINIAN DIMENSION

Tormakhova Anastasiia – Ph.D, Associate Professor,
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

The aim of study is to outline the directions of functioning of artistic practices and their potential during the war in the context of modern Ukrainian cultural space.

Research methodology. Six major publications on the subject (scientific journal and books) have been reviewed. The obtained information was used to understand the role of artistic practices during the war.

Results. Ukrainian art is now an integral part of wartime culture. There is a re-actualization of works of art that were created in pre-war times, gaining new life. New visual and audio artifacts are emerging, the topics of which highlight topics relevant to modern Ukrainian culture. The bases for them are fragments of hostilities, victories and heroic deeds, suffering and dreams of the Ukrainian people. Artistic practices in wartime have a powerful effect on recipients, uniting them in a common struggle. Their ideological potential, realized through artistic and emotional form, is one of the ways of resistance, a means of expressing those feelings that are common to all citizens of Ukraine and the European community. Artistic practices are not only a sublimation for many Ukrainians, but also an effective means of communication that allows them to convey their own suffering and pain, faith and hopes to the representatives of other countries. Even offline events are definitely covered via the Internet, making them the property of the world cultural space.

Novelty. Documented contemporary artistic phenomena that emerge in Ukrainian culture during the war and identified their integrative potential.

The practical significance. The results of this study may be important for understanding potential of artistic practices in culture.

Key words: war, culture, ideology, artistic practices, music, visual.

Надійшла до редакції 22.03.2022 р.

УДК 785.1:008(510.12) «18/19»

КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКІ ІНІЦІАТИВИ РОБЕРТА ХАРТА ЯК КАТАЛІЗАТОР ВЕСТЕРНІЗАЦІЇ ОРКЕСТРОВОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ

Кан Їнчжен – аспірант кафедри теорії та історії культури,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0001-6225-686X>
[https://doi.org/
kangyingzheng72@gmail.com](https://doi.org/kangyingzheng72@gmail.com)

Розглянуто роль британського дипломата, мецената, просвітителя і музиканта-аматора Роберта Харта у процесі вестернізації оркестрової культури Китаю кінця XIX – початку XX ст. Охарактеризовано його здобутки як засновника першого оркестру європейського зразка, сформованого з китайських виконавців, та організатора музично-освітньої системи підготовки місцевих інструменталістів. З'ясовано, що створення музичної школи для оркестрантів сприяло поширенню західного інструментарію і формуванню засад професійної музичної освіти. На основі архівних документів здійснено аналіз концертних програм оркестру Харта і його участі у культурно-масових заходах столиці. Показано значення музично-просвітницької діяльності Р. Харта у процесі вестернізації культурного простору Пекіна.

Ключові слова: Р. Харт, вестернізація, оркестрова культура, музично-освітня система, духовий оркестр, капельмейстер, репертуар.

Постановка проблеми. Серед важливих домінант розвитку китайської музичної культури однією з провідних у XIX – початку XX ст. став процес вестернізації, що відкрив доступ західній музиці у культурний простір країни та обумовив її вплив на музично-культурні традиції Піднебесної. Його найбільш значним представником став британський дипломат, меценат, просвітител і музикант Роберт Харт, чие ім'я увійшло в історію музичної культури Пекіна як засновника першого оркестру європейського типу, сформованого з китайських виконавців. Саме йому судилося очолити процес європеїзації оркестрової культури Китаю, у столиці котрого продовжували зберігатись стійкі позиції національного ансамблево-оркестрового виконавства. На відміну від Шанхая і Харбіна, в яких носіями західних оркестрових традицій виступали західноєвропейські і російські музиканти, в Пекіні британський філантроп повністю орієнтується на місцевих виконавців. Створивши на власні кошти колектив, він одночасно започатковує музичну школу європейського зразка, котра в перспективі стала центром підготовки оркестрових музикантів столиці. Залучаючи місцевих жителів для навчання грі на європейських інструментах, Р. Харт відкриває шлях до активного поширення європейських оркестрових традицій на музично-культурних теренах Пекіна. Незважаючи на значний внесок британського мецената у розвиток музичної культури Китаю, його культурно-просвітницька діяльність у контексті вестернізації оркестрового мистецтва Піднебесної продовжує залишатись недостатньо вивченою і вимагає більш глибокого дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед україномовних робіт, в яких розглядаються окремі аспекти діяльності оркестру Р. Харта, необхідно вказати дисертацію Ден Цзякуня (2019 р.), в якій автор торкається історії колективу в контексті формування китайської духової музики. Більш широко висвітлюється функціонування оркестру британського мецената у публікації іншого китайського дослідника Хан Куо Хуанга (1990 р.), котрий детально розглядає персоналії китайських виконавців. Серед англійських публікацій з означеної проблематики виділяється монографія Кейта Робінсона (2020 р.), де

представлена повна біографія європейського музиканта і мецената, не обмежена лише періодом перебування Р. Харта в Китаї. Менш розкритим залишилися питання культурно-освітньої та організаційної діяльності Р. Харта як ініціатора створення музичної школи для підготовки оркестрових музикантів, що вимагає додаткового висвітлення.

Мета статті – визначення ролі Р. Харта у процесі вестернізації оркестрової культури Китаю і формуванні основ музично-освітньої системи європейського зразка.

Вклад основного матеріалу. В характеристиці постаті Роберта Харта, як поціновувача і активного популяризатора китайської культури, літератури і мистецтва, досить влучними видаються слова його сучасника, перекладача традиційної китайської популярної літератури Джорджа Стента (1833-1884 рр.), котрий зазначав: «<...> він завжди готовий допомогти, захопити і підтримати будь-яку роботу, яка здатна збільшити інтерес і знання про Китай і китайців» [15]. Перебуваючи в Піднебесній майже пів століття на відповідальній посаді генерального інспектора Імператорської морської митної служби, Р. Харт упродовж усього життя залишався палким прихильником китайської культури. Він постійно демонстрував готовність надати моральну і матеріальну підтримку проектам, націленим як на повномасштабне вивчення Китаю, так і долучення китайців до досягнення західних культурних цінностей. Прикладом практичного втілення такого успішного задуму британського філантропа, безперечно, можна вважати створення комбінованого складу духового і струнного оркестрів, котрі впродовж понад двадцяти років він утримував на власні кошти.

Сама ідея ознайомлення китайського суспільства із західною музичною культурою через започаткування оркестру європейського зразка виникла не спонтанно, а визрівала в процесі достатньо активної аматорської діяльності Харта-музиканта. Володіючи грою на скрипці та віолончелі з ранніх років, він регулярно проводив концерти камерної музики у своїй резиденції. Партнерами в них виступали його друзі, співробітники митниці і знайомі музиканти-аматори, про яких в одному з листів від 3 січня 1885 р. він писав: «Моє оточення зараз дуже музичне: Шерцер (Scherzer) і Ліот (Liot) – фортепіано; Лайал (Lyal) – скрипка; ван Аалст (van Aalst) – фортепіано, флейта, гобой; я сам – скрипка та віолончель; і ми щосуботи проводимо музичну вечірку» [10; 442].

Показово, що серед згаданих партнерів-музикантів зустрічається ім'я Дж. А. ван Алста (1858 – після 1914 р.) – бельгійського мультиінструменталіста, працівника митниці та пошти Китаю, автора першої монографії про китайську музику на англійській мові «Chinese Music». Р. Харт надзвичайно високо цінував поштового писаря як музиканта, вважаючи його «чудовим флейтистом <...> з ніжним серцем» [10; 563]. Така оцінка майстерності Дж. А. ван Алста пояснюється тим, що він, очевидно, був єдиним із партнерів Р. Харта, хто мав консерваторську освіту як флейтист «і добре грав на фортепіано та гобої» [2; 89]. Ще перебуваючи на митниці Шанхаю, куди Дж. А. ван Алст був прийнятий у березні 1881 р., він брав активну участь у концертах Шанхайського літературного товариства, виступаючи як соліст та ансамбліст. Його переведення до Пекіна було здійснено за ініціативи Р. Харта і в подальшому, незважаючи на «нудний і поганий характер» працівника свого відомства, генеральний інспектор активно сприяв просуванню віртуоза по службі, про що він повідомляв у своїх листах вищому начальству у Лондон [7; 127].

Основу репертуару колективу, з яким він регулярно виступав на щотижневих концертах, склали кращі зразки європейської музичної класики. Окремі екземпляри програм сьогодні зберігаються у спеціальній цифровій колекції та архіві Королівського університету Белфаста (Queen's University Belfast), аналіз яких дозволяє виявити в них різноманітні камерні вокальні та інструментальні твори західноєвропейських композиторів різних епох. Іноді у вечірніх концертах звучала й китайська музика, що засвідчує програма виступу 5 березня 1885 р., в якій заключним, тринадцятим номером, вказана Китайська пісня [2]. У складі інструментальних ансамблів найчастіше фігурують фортепіано й скрипка, рідше трапляється віолончель та флейта, але пріоритет практично у всіх концертах належав співакам, котрі були найбільш активними виконавцями.

На рішення Р. Харта створити власний духовий оркестр європейського зразка, очевидно, вплинув приклад Шанхайського громадського духового оркестру, який офіційно почав діяти з 1879 р. Однак, генеральний інспектор не намагається копіювати не зовсім вдалий досвід своїх шанхайських колег, які залишали поза увагою китайців, що проживали в «місті емігрантів», і для участі в оркестрі долучали іноземців – у переважній більшості філіппінських музикантів та окремих європейських інструменталістів. Під час створення власного колективу він робить ставку на місцевих жителів, які для того, щоб стати учасниками духового оркестру, повинні були попередньо пройти курс навчання гри на інструменті. Як указує Ден Цзякунь, із метою підготовки місцевих оркестрантів Р. Харт запрошує німецького педагога Бігля (Biegle), котрий у Тянціні «з великим ентузіазмом взявся за пошук учнів та навчання їх гри на інструментах. Уже за рік він підготував вісім осіб, які могли не тільки грати на духових інструментах, але й самі спроможні були викладати» [1; 59].

Дата започаткування оркестру на сьогодні є не визначеною, щодо часу його появи висувуються різні версії. Хан Куо-Хуан (Han Kuo-Huang) стверджує, що перший склад оркестру під орудою німецького музиканта Бігля, котрий згодом покинув його, сформований у 1885 році [8; 18]. У монографії Sh. Melvin вказує 1889 р. [12, 84], а Ірен Пенг в енциклопедичному виданні заявляє про більш пізній час заснування колективу – 1895 рік [13].

Певні корективи у виявленні дати започаткування оркестру можна внести, дослідивши архівні матеріали Р. Харта в Королівському університеті Белфаста. Серед них увагу привертає програма концерту «Громадського оркестру Тяньцзіня», що відбувся 14 лютого 1888 р. У заголовку типографського бланку програми вказано «Громадський оркестр Тяньцзіня» (Tientsin Public Band) і нерозбірливим почерком вписані 10 виконуваних музичних творів та ім'я керівника А. Бігель (A. Bigel) [3]. Крім традиційних для репертуару духового оркестру вальсів, військових маршів, мазурок та польок, німецький капелмейстер також включає у програму «китайські мелодії» у власній обробці. На листку відсутні будь-які позначки, котрі б свідчили про зв'язок колективу з іменем Роберта Харта. Сама назва «Громадський оркестр Тяньцзіня» фактично співпадає з назвою Шанхайського муніципального духового оркестру, який спочатку також був відомий як «Громадський оркестр Шанхая» (Shanghai Public Band). Це може свідчити про початкові наміри Р. Харта ініціювати створення не приватного, а муніципального оркестру. Однак остаточно сформувати повноцінний склад оркестру А. Бігелю, очевидно, не вдалося, і капелмейстер разом із найбільш кваліфікованими оркестрантами, які вже могли самостійно навчати інших, переміщуються у 1888 р. до Пекіна [1; 59].

У Пекіні відбулась зміна керівника оркестру, конкретну дату якої при наявності не всіх, а лише окремих екземплярів програм концертів, встановити достатньо складно. До того ж не на кожній з них вказано ім'я диригента, як, наприклад, у програмі концерту оркестру від 20 лютого 1889 р. У ній лише перераховані твори, які виконувались, а інформація про очільника колективу відсутня. Про пошуки нового керівника в той час може свідчити один із листів Р. Харта, датований квітнем 1890 р., в якому він повідомляє: «Тримайте вухо гостро, якщо почуєте про хорошого духовика, який став би добрим поштовим секретарем і хорошим капелмейстером, котрий сам грає на першому корнеті, дайте мені знати» [11].

І хоча поява нового капелмейстера – португальця Дж. Коста, – зафіксована на концерті 29 серпня 1892 р. (при наявності в архіві лише двох програм упродовж 1889-1992 рр.), сумнівно вважати, що весь той період оркестр залишався без керівника. Португальський музикант міг очолити оркестр значно раніше, ніж зазначено у програмі.

Наступна заміна капелмейстера Дж. Кости на його співвітчизника Е. Е. Енкарнакао (E. E. Encarnaçao), як свідчить Гевін Холман, пройшла у 1896 р. [11]. Дійсно, у програмі виступу оркестру 22 серпня 1896 р. вказано ім'я Енкарнакао [4]. Однак і на цей раз стикаємося з аналогічною ситуацією, коли програми за період 1892-1896 рр. відсутні. Тому при недостатності інших джерел такі твердження не є беззаперечними.

Безпосередньо до від'їзду Р. Харта на батьківщину у 1908 р. Е. Е. Енкарнакао залишався єдиним керівником оркестру. Його функції були значно ширшими, ніж ті, що передбачає сучасне розуміння поняття диригентської діяльності, і відповідали тим вимогам, котрі ставив Р. Харт до претендентів на посаду. Він вважав хорошим капелмейстером не лише відмінного виконавця на першому корнеті, здатного транспонувати та аранжувати музику для своїх оркестрантів, але й терплячого, кропіткого керівника, котрий добре володіє простою арифметикою, має виразний та економний почерк [11]. На архівних фотографіях Е. Е. Енкарнакао, знаходячись у центрі оркестру з інструментом [9], зафіксований одночасно як перший корнетист і диригент колективу.

Аналізуючи програми виступів оркестру можна виявити, що переважну їх частину являли твори західної музики: вальси, польки, полонези, мазурки, марші, увертюри, котрі традиційно переважали у репертуарі духових оркестрів для виступів у парках і садах європейських міст у теплу пору року. Вони виконувались у просторому саду розкішної резиденції генерального інспектора, який часто організовував дипломатичні прийоми і світські вечірки для китайських урядових високопосадовців.

Досить точну характеристику універсального складу оркестру і його виступів залишила у своїх спогадах дочка Р. Харта Мейбл Мілберн Харт, котра під час свого першого візиту до Китаю у 1905 р. писала: «...коли ми увійшли, китайський оркестр мого батька грав у дворі бравурний марш. До його складу входять майже 20 китайців, яких навчає португалець. За межами приміщення вони грають на інструментах духового оркестру, а у залі на струнних. Вони грають так само, як майже будь-який оркестр, який я будь-коли чула, і прекрасно виконують танцювальну музику...» [11].

Концерти популярної музики з творів західноєвропейських композиторів, на які запрошувались гості та інші мешканці Пекіна, генеральний інспектор проводив у власному саду регулярно щосередини у весняний та осінній сезони. Крім домашніх виступів оркестр Р. Харта також періодично брав участь у

різноманітних святкових та офіційних заходах, що проводились у місті, особливо під час зустрічей зарубіжних делегацій. Показовим є факт участі духового оркестру митного інспектора у важливих державних і громадських подіях, зокрема, колектив був залучений під час китайсько-японських перемовин військових лідерів щодо питань Маньчжурії у 1905 р. Не менш знаковими для музикантів Харта були виступи на запрошення організаторів у літньому палаці Цінської імператриці Сіхі (1903 р.) та концерт у Пекінському університеті [8; 25].

Організуючи оркестр західного зразка, Харт прагнув паралельно розв'язати і супутні проблеми, зокрема, його кадрового забезпечення. Він виступив ініціатором створення відповідної музично-освітньої інфраструктури, завданням якої було залучення китайських учнів для навчання гри на різних європейських інструментах. Свідченням тому є започаткування «спеціального музичного класу при митниці», в котрому майбутні оркестранти отримували повноцінну музичну освіту і, крім духових інструментів, одночасно освоювали струнні, а також опановували навички диригування та вивчали теорію музики і сольфеджіо [17; 21]. Для багатьох китайських музикантів вона стала першоосновою на шляху формування і розвитку виконавської майстерності гри на західних оркестрових інструментах. Яскравим прикладом цього можна вважати професійну кар'єру фундатора китайської кларнетної школи Му Чжицина (Mu Zhiqing, 1889-1969 pp.), який стояв у витоків створення класів кларнета в Китаї. Саме з «оркестрової школи» Р. Харта у 1904 р. розпочинається його активна творча діяльність і популяризація кларнетового мистецтва на теренах Піднебесної. Впродовж шести років він навчався у п'яти іноземних музикантів-педагогів і в 1910 р. успішно завершив навчання, отримавши професію виконавця-кларнетиста з додатковими, непрофільними спеціалізаціями скрипаля і диригента [16]. Високий рівень виконавської майстерності Му Чжицина дозволив йому одразу ж після закінчення спеціалізованих класів отримати посаду викладача з фаху «кларнет», а пізніше стати першим китайським професійним кларнетистом у Шанхайському симфонічному оркестрі.

Освоєння західного інструментарію завдяки існуванню паралельно з класами духових інструментів спеціалізації струнних значно розширило можливості залучення китайських учнів до участі в оркестровому виконавстві і стало важливою передумовою для створення в перспективі камерного, а згодом й симфонічного оркестру. Мультиінструментальний принцип підготовки оркестрантів, котрі паралельно опановували духові й струнні інструменти, давав можливість при дефіциті в Пекіні виконавців на західних інструментах формувати змішані склади ансамблів і оркестрів із ресурсів основного колективу, яким залишався духовий оркестр англійського мецената. Такий підхід сприяв оптимізації базового складу оркестру і фінансових витрат на його утримання та одночасно забезпечував можливість комплектувати різноманітні конфігурації інструментальних груп у залежності від потреб. Як власник приватного оркестру Р. Харт не виділявся особливою щедрістю у ставленні до своїх оркестрантів, через що вони при появі значно привабливіших фінансових умов переходили в інші колективи. Більш висока заробітна плата у військових оркестрах іноді ставала причиною масового переміщення виконавців. Так, після сумісної участі оркестру Р. Харта і військового гурту Юань Шикая у святкуваннях в Імператорському палаці у 1903 р. вісім музикантів першого перейшли до військового колективу [5; 24]. Безумовно, ліквідувати наслідки такої втрати для капельмейстера Е. Е. Енкарнакао, навіть при наявності певного кадрового резерву серед учнів оркестрових класів, було надзвичайно складно. Це викликало гнів і невдоволення Р. Харта, який звинувачував конкурентів у «контрабанді» своїх музикантів, що пройшли підготовку в його оркестровій школі. Незважаючи на окремі труднощі, що виникали у комплектації складу духового і струнного оркестрів, «музичні класи при митниці» давали змогу мінімізувати негативні наслідки кадрових втрат. Вони були не лише основним резервом для духового і струнного оркестрів Р. Харта, але й «постачальником» кваліфікованих китайських виконавців на західних інструментах спочатку до військових духових оркестрів, а пізніше в камерні й симфонічні колективи Пекіна та інших міст Китаю.

Катастрофічні наслідки для творчої діяльності та існування оркестру і музично-освітнього закладу мав від'їзд Р. Харта на батьківщину у 1908 р. Відсутність державного фінансування та спонсорської підтримки меценатів привели до їх закриття, що змусило музикантів вести пошук нових місць працевлаштування. Саме цими обставинами пояснюється поява колишніх оркестрантів і викладачів спеціальних класів школи Р. Харта у симфонічному оркестрі музичного факультету Пекінського університету, започаткованому відомим китайським музикантом Сяо Юмеєм (1884-1940 pp.) у 1922 р. Видатний китайський композитор і диригент, засновник першої консерваторії у Шанхаї, Сяо Юмей продовжив утілення ідей Р. Харта щодо вестернізації оркестрової культури Китаю і створення професійної музичної освіти за кращими європейськими зразками.

Висновки. У китайській музичній культурі кінця XIX – початку XX ст. Р. Харта належить ключова роль у процесі вестернізації оркестрової культури Піднебесної. На відміну від Шанхайського оркестру, сформованого з іноземців, створений ним пекінський колектив складався

виключно із місцевих музикантів. Ініційована Хартом музично-освітня система підготовки інструменталістів стала найбільш ефективною формою поширення західного інструментарію в оркестровій культурі Китаю. Одночасно з появою музичної школи для навчання оркестрантів розпочинається процес формування національної виконавської школи на європейських інструментах, кращі представники якої згодом стануть фундаторами інструментальних класів перших музичних навчальних закладів і провідними виконавцями новостворених духових та симфонічних оркестрів.

Список використаної літератури

1. Ден Цзякунь. *Китайська оркестрова духова музика у контексті діалогу культур* : дис. ... канд. миств. : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2019. 193 с.
2. Concert program March 5, 1885. Sir Robert Hart Collection, MS 15MS15.1.30.133c 18850305. Special Collections & Archives, Queen's University Belfast. URL: <https://digital-library.qub.ac.uk/digital/collection/p15979coll33/id/500/rec/2>
3. Concert program February 14, 1888. Sir Robert Hart Collection, MS15.1.33.323a 18880214. Special Collections & Archives, Queen's University Belfast. URL: <https://digital-library.qub.ac.uk/digital/collection/p15979coll33/id/258/rec/1>
4. Concert program August 22, 1896. Sir Robert Hart Collection, MS15.1.48.121a 18960822. Special Collections & Archives, Queen's University Belfast. URL: <https://digital-library.qub.ac.uk/digital/collection/p15979coll33/id/267/rec/1>
5. Gōng Hóng Yǔ. 晚清上海租界外侨音乐活动概略之二 (1843-1911). 期音乐艺术2016年第1期音乐艺术. A Brief Introduction to the Music Activities of Foreigners in the Shanghai Concession in the Late Qing Dynasty (1843-1911). *Music Art*, 2016, Issue 1. P. 87-102.
6. Gong Hong-Yu. Music, nationalism and the search for modernity in China, 1911-1949. *New Zealand Journal of Asian Studies*, 2008 (December). 10, 2. P. 38-69.
7. Han Kuo-Huang. J. A. Van Aalst and His Chinese Music. *Asian Music*, Spring-Summer, 1988, Vol. 19, No. 2. P. 127-130.
8. Han Kuo-Huang. Hede yuedui yanjiu [A Study of Robert Hart's Orchestra]. *Han Kuo-Huang yinyue wenji* [Selected Works on Music by Han Kuo-Huang]. Vol. 1. Taipei: Yueyun chubanshe, 1990, pp. 5-26.
9. Hart Orchestra conducted by E. E. Encarnacao. Sir Robert Hart Music. Special Collections & Archives, Queen's University Belfast. URL: <https://digital-library.qub.ac.uk/digital/collection/p15979coll33>
10. Hart Robert. *The I.G. in Peking: Letters of Robert Hart, Chinese Maritime Customs, 1865-1907*. Ed. by J.K. Fairbank, K.F. Bruner and E. MacLeod Matheson. 2 vols. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1975. 824 p.
11. Holman Gavin. A pioneer of brass in the East – Sir Robert Hart's Chinese brass band. *IBEW – the History of Brass Bands*. 12 May 2020. URL: <https://ibewbrass.wordpress.com/2020/05/12/a-pioneer-of-brass-in-the-east-sir-robert-harts-chinese-brass-band/>
12. Melvin Sheila and Jindong Cai. *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*. New York: Algora, 2004. 362 p.
13. Peng Irene P. China. *The Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. P. 98-103.
14. Robinson Keith. *Hart's Chinese Brass Band*. Publisher: Lulu.com, 2020. 330 p.
15. Robinson Keith. *Sir Robert Hart the Musician: Thoughts on Western Music in 19th-Century China*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UbT0qcSRpo0>
16. Xing Xuezhi. 中国单簧管第一人记穆志静教授 [The first person of China's clarinet: Professor Mu Zhiqing]. 2009. URL: <https://bbs.cnbrass.com/thread-25585-1-1.html>
17. Zhu Shuang. *The Role of the Clarinet in China*. These DMA. Arizona State University. 2017. 44 p.

References

1. Dan Jiakun (2019). *Chinese orchestral wind music in the context of the dialogue of cultures*. Candidate's thesis. Lviv : LNMA [in Ukrainian].
2. Concert program March 5, 1885. Sir Robert Hart Collection, MS 15MS15.1.30.133c 18850305. Special Collections & Archives, Queen's University Belfast. URL: <https://digital-library.qub.ac.uk/digital/collection/p15979coll33/id/500/rec/2>
3. Concert program February 14, 1888. Sir Robert Hart Collection, MS15.1.33.323a 18880214. Special Collections & Archives, Queen's University Belfast. URL: <https://digital-library.qub.ac.uk/digital/collection/p15979coll33/id/258/rec/1>
4. Concert program August 22, 1896. Sir Robert Hart Collection, MS15.1.48.121a 18960822. Special Collections & Archives, Queen's University Belfast. URL: <https://digital-library.qub.ac.uk/digital/collection/p15979coll33/id/267/rec/1>
5. Gōng Hóng Yǔ (2016). A Brief Introduction to the Music Activities of Foreigners in the Shanghai Concession in the Late Qing Dynasty (1843-1911). *Music Art*, Issue 1. P. 87-102.
6. Gong Hong-Yu (2008). Music, nationalism and the search for modernity in China, 1911-1949. *New Zealand Journal of Asian Studies*, (December). 10, 2. P. 38- 69.
7. Han Kuo-Huang (1988). J. A. Van Aalst and His Chinese Music. *Asian Music*, Spring-Summer, Vol. 19, No. 2. P. 127-130.
8. Han Kuo-Huang (1990). Hede yuedui yanjiu [A Study of Robert Hart's Orchestra]. *Han Kuo-Huang yinyue wenji* [Selected Works on Music by Han Kuo-Huang]. Vol. 1. Taipei: Yueyun chubanshe. P. 5-26.
9. Hart Orchestra conducted by E. E. Encarnacao. Sir Robert Hart Music. Special Collections & Archives, Queen's University Belfast. URL: <https://digital-library.qub.ac.uk/digital/collection/p15979coll33>

10. Hart Robert (1975). *The I.G. in Peking: Letters of Robert Hart, Chinese Maritime Customs, 1865-1907*. Ed. by J.K. Fairbank, K.F. Bruner and E. MacLeod Matheson. 2 vols. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University.
11. Holman Gavin (2020). A pioneer of brass in the East – Sir Robert Hart's Chinese brass band. *IBEW – the History of Brass Bands*. URL: <https://ibewbrass.wordpress.com/2020/05/12/a-pioneer-of-brass-in-the-east-sir-robert-harts-chinese-brass-band/>
12. Melvin Sheila and Jindong, Cai (2004). *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese*. New York: Algora,
13. Peng Irene P. (2019). China. *The Cambridge Encyclopedia of Brass Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press. P. 98–103.
14. Robinson Keith (2020). *Hart's Chinese Brass Band*. Publisher: Lulu.com.
15. Robinson Keith. *Sir Robert Hart the Musician: Thoughts on Western Music in 19th-Century China*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UbT0qcSRpo0>
16. Xing Xuezhi (2009). Zhōngguó dānhuánguǎn dì – rén jì mù zhīqīng jiàoshòu [The first person of China's clarinet: Professor Mu Zhiqing]. URL: <https://bbs.cnbrass.com/thread-25585-1-1.html>
17. Zhu Shuang (2017). *The Role of the Clarinet in China*. These DMA. Arizona State University. 2017.

**ROBERT HART'S CULTURAL AND EDUCATIONAL INITIATIVES AS
A CATALYST OF WESTERNIZATION OF THE ORCHESTRAL PERFORMING
ART OF CHINA**

Kang Yingzheng – Postgraduate Student at the Department of Theory
and History of Culture of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

The article dwells on the role of the British diplomat, philanthropist, educator and amateur musician Robert Hart in the process of Westernization of Chinese orchestral culture of the late 19th – early 20th cc. His achievements as the founder of the first European-style orchestra of Chinese performers and as the organizer of the music-educational system of training local instrumentalists are highlighted. It was found out that the creation of a music school for the orchestra contributed to the spread of Western musical instruments and to the initial foundations of professional music education. On the basis of archival documents, the Hart Orchestra's concert programmes and his participation in cultural events in the capital city were analyzed. The article shows the importance of R. Hart's musical and educational activity in the process of Westernization of Beijing's cultural space.

Key words: R. Hart, Westernization, orchestral culture, music educational system, brass band, conductor, repertoire.

UDC 785.1:008(510.12) «18/19»

**ROBERT HART'S CULTURAL AND EDUCATIONAL INITIATIVES AS
A CATALYST OF WESTERNIZATION OF THE ORCHESTRAL PERFORMING
ART OF CHINA**

Kang Yingzheng – Postgraduate Student at the Department of Theory
and History of Culture of the P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

The aim of the article is to establish Robert Hart's role in disseminating Western orchestral traditions in Beijing and in establishing there the foundations for the formation of the music educational system of the European model.

The research methodology is based on the general scientific principles of historical reality cognition, the main methods of which are: historical – in covering the formation and development of orchestral culture in Beijing; source studies – while researching archival materials and periodicals of China in the late 19th – early 20th cc.; analytical – determining the chronological periods of the Hart Orchestra formation and the system of orchestra musicians' training.

Results. In the musical culture of Beijing in the late 19th – early 20th cc. R. Hart has a key role in promoting Western orchestral traditions. Unlike the Shanghai Orchestra, which was staffed by the foreigners only, he creates an orchestral ensemble consisting of local musicians. R. Hart initiated a music educational system of instrumentalists' training that became the most effective form of promotion for Western musical instruments.

The scientific novelty of the article consists in a comprehensive approach to the coverage of cultural and educational activities of R. Hart as the founder of the orchestral-performing culture and music educational system of the Western model in Beijing.

The practical significance. The materials of the article can be used in the preparation of special courses on the history of Chinese orchestral culture of the 19th – 20th cc.

Key words: R. Hart, Westernization, orchestral culture, music educational system, brass band, conductor, repertoire.

Надійшла до редакції 23.05.2022 р.

ЗМІСТ

Розділ I. ДИНАМІКА КУЛЬТУРИ. КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ.

КУЛЬТУРА ТА ТРАДИЦІЇ

<i>ПРИЧЕПІЙ Є.М.</i> ФЕНОМЕН ТРИРАЗОВОГО ПОТРОСННЯ (3Х3Х3) БОГИНЬ В АРХАІЧНІЙ СИМВОЛІЦІ І НАРОДНИХ ОРНАМЕНТАХ	3
<i>ГОЦ Л. С.</i> РІЗНОВИДИ МАГІЧНОГО ТРАНСГУМАНІЗМУ : ВІД ШАМАНІЗМУ ДО ТЕХНОМАГІЇ	11
<i>ГОЦАЛЮК А.А.</i> МІФ ТА МІФОПОЕТИКА ЯК ТИП ЛЮДСЬКОГО СПРИЙНЯТТЯ	15

Розділ II. ПРОБЛЕМИ І СУПЕРЕЧНОСТІ СУЧАСНОГО

КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

<i>ПЛЕЦАН Х. В.</i> АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ (КІНЕЦЬ ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТ) : КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР	22
<i>ВИТКАЛОВ В., ВИТКАЛОВ С.</i> ГАЛУЗЬ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ ЕКСПЕРИМЕНТУ : ТЕОРЕТИЧНІ НОТАТКИ ДО ПРОГРАМИ РЕГІОНАЛЬНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ	36
<i>НОСЕНОК Б.</i> ІСТОРІЯ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ПРОЦЕС У МЕТОДОЛОГІЇ «НОВОЇ ІСТОРИЧНОЇ НАУКИ» АННАЛІВ	42

Розділ III. КУЛЬТУРА ТА СУСПІЛЬСТВО.

КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ СФЕР ДІЯЛЬНОСТІ

<i>БРОВКО М.М.</i> РЕЦЕПЦІЯ ФЕНОМЕНА АКТИВНОСТІ МИСТЕЦТВА В АНТИЧНІЙ ТА СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЕСТЕТИЦІ	50
<i>ЧИКАРЬКОВА М. Ю.</i> КУЛЬТУРНИЙ ШОК ЯК ЕТАП ДІАЛОГУ КУЛЬТУР : МІЖЕТНІЧНІ АСПЕКТИ	55
<i>ГОЛОВЕЙ В.Ю., ЛОЙД-МАЙЕР О.В.</i> МЕДІА-МИСТЕЦТВО ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ МЕДІАКУЛЬТУРИ	60
<i>ЛИТВИНЕНКО А.І.</i> МІСТО І МІСЬКЕ ПОВСЯКДЕННЯ У ВИМІРАХ ФІЛОСОФСЬКОЇ АНТРОПОЛОГІЇ.....	65
<i>ТОРМАХОВА А.М.</i> МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ ПІД ЧАС ВІЙНИ : УКРАЇНСЬКИЙ ВИМІР	70
<i>КАН ІНЧЖЕН.</i> КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКІ ІНІЦІАТИВИ РОБЕРТА ХАРТА ЯК КАТАЛІЗАТОР ВЕСТЕРНІЗАЦІЇ ОРКЕСТРОВОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ	75

CONTENTS

Part I. DYNAMICS OF CULTURE. CULTURAL MEMORY.

CULTURE AND TRADITIONS

<i>PRYCHEPII Y.</i> THE PHENOMENON OF A TRIPLE TRIPLING (3X3X3) OF GODDESSES IN ARCHAIC SYMBOLISM AND FOLK ORNAMENTS	3
<i>GOTZ L.</i> TYPES OF MAGICAL TRANSHUMANISM : FROM SHAMANISM TO TECHNOMAGIC .11	
<i>HOTSALYUK A.</i> MYTH AND MYTHOPOETICS AS A TYPE OF HUMAN PERCEPTION	15

Part II. PROBLEMS AND CONTRADICTIONS OF

MODERN CULTURAL PROCESS

<i>PLETSAN K.</i> CURRENT PROBLEMS OF DEVELOPMENT RESEARCH CREATIVE INDUSTRIES (END OF XX – BEGINNING OF XXI CENTURY): CULTURAL DIMENSION	22
<i>VITKALOV V., VITKALOV S.</i> FIELD OF CULTURE IN EXPERIMENTAL CONDITIONS: THEORETICAL NOTES TO THE REGIONAL TRANSFORMATION PROGRAM	36
<i>NOSENOK B.</i> HISTORY AS A CULTURAL PROCESS IN THE METHODOLOGY OF THE ANNALS' «NEW HISTORICAL SCIENCE»	42

Part III. CULTURE AND SOCIETY.

CULTURE OF PROFESSIONAL SPHERE OF ACTIVITY

<i>BROVKO M.</i> RECEPTION OF THE PHENOMENON OF ART ACTIVITY IN ANCIENT AND MEDIEVAL AESTHETICS	50
<i>CHIKARKOVA M.</i> CULTURAL SHOCK AS A STAGE OF THE DIALOGUE OF CULTURES : INTERETHNIC ASPECTS	55
<i>GOLOVEI V., LLOYD-MAYER O.</i> MEDIA ART AS A PHENOMENON OF MODERN MEDIA CULTURE	60
<i>LYTVYNENKO A.</i> CITY AND URBAN EVERYDAY LIFE IN THE DIMENSIONS OF PHILOSOPHICAL ANTHROPOLOGY	65
<i>TORMAKHOVA A.</i> ARTISTIC PRACTICES DURING THE WAR: THE UKRAINIAN DIMENSION ..	70
<i>KANG YINGZHENG.</i> ROBERT HART'S CULTURAL AND EDUCATIONAL INITIATIVES AS A CATALYST OF WESTERNIZATION OF THE ORCHESTRAL PERFORMING ART OF CHINA	75

Наукове видання
Scientific edition



**Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку
Науковий збірник**

**Ukrainian culture : past, modern and ways of development
Scientific journals**

**Напрямок : Культурологія
Branch : *Culturology***

**Випуск 41
Issue 41**

Редактор :
С. В. Виткалов
Editor :
S. Vytkalov

Комп'ютерна верстка:
С. В. Виткалов, Л. М. Федорук
Computer make-up:
S. Vytkalov, L. Fedoruk

**Електронні версії наукових збірників та вимоги до публікацій
знаходяться на сайті – *kulturologiya.rv.ua***

М/т.: 067-803-23-98 – головний редактор та 096-541-71-35 – відповідальний секретар

Електронна адреса: *sergiy_vsv@ukr.net*

Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.

Зам. № 244/1. Ум. друк. арк. 20. Наклад 100.

***Видавничі роботи: ППДМ
свідоцтво про державну реєстрацію РВ № 11 від 12.06.2002 р.
35304, Рівненська обл., Рівненський р-н, с. Корнин, вул. Центральна, 58
Адреса редакції: 33000, Україна, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12,
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра івент-індустрій, культурології та музеєзнавства***