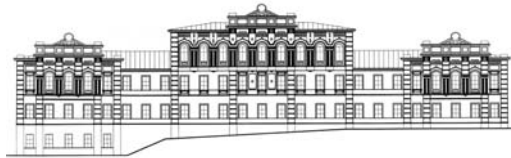


**Міністерство культури України**  
**Харківська державна академія культури**  
Ministry of Culture of Ukraine  
Kharkiv State Academy of Culture



**КУЛЬТУРА УКРАЇНИ**  
**CULTURE OF UKRAINE**

**Серія: Мистецтвознавство**  
Series: Art Criticism

**Збірник наукових праць**  
Scientific Journal

**За загальною редакцією В. М. Шейка**  
Editor-in-Chief V. Sheyko

**Засновано в 1993 р.**  
Founded in 1993.

**Випуск 63**  
Issue 63

**Харків, ХДАК, 2019**  
Kharkiv, KhSAC, 2019

УДК [008+78/79](062.552)  
K90

**Засновник і видавець — Харківська державна академія культури**

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації  
серія KB №13567-2540P від 26.12.2007 р.

Затверджено наказом Міністерства освіти і науки України № 1328 від 21.12.2015 р.  
як фахове видання з культурології та мистецтвознавства

Рекомендовано до друку рішенням ученої ради Харківської державної академії культури  
(протокол № 7 від 01.03.2019)

Збірник поданий на порталі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського в інформаційному ресурсі «Наукова періодика України», у реферативних базах «Україніка наукова» та «Джерело». Індуксується в наукометричних базах «WorldCat», «Index Copernicus», «РІНЦ» та в пошукових ситемах «Google Scholar», «BASE».

ХДАК є представленим учасником PILA.

**Founder and publisher — Kharkiv State Academy of Culture**

Certificate of state registration of printed mass media, series KB №13567-2540P of 26.12.2007

Approved by the Ministry of Education and Science of Ukraine № 1328 of 21.12.2015  
as a Specialist Culturology and Art Criticism Publication

Recommended for publication by the decision of the Academic Board  
of the Kharkiv State Academy of Culture (record № 7, 01.03.2019)

The journal is submitted to the portal of Vernadsky National Library of Ukraine in the information resource "Scientific Periodicals Ukraine", in bibliographic databases "Ukrainika scientific" and "Dzherelo". Indexed in the bibliographic databases "WorldCat", "Index Copernicus", "Russian Science Citation Index" and in the web search engines "Google Scholar", "BASE". KhSAC is the Sponsored Member of PILA.



Статті, подані до редакції, рецензуються членами редколегії та зовнішніми незалежними експертами. Редакція здійснює перевірку статей за допомогою онлайн-сервісу пошуку плагиату Unicheck.

**Веб-сайт збірника: <http://ku-khsac.in.ua>**

E-mail ред.-видавн. відділу ХДАК: [rvv2000k@ukr.net](mailto:rvv2000k@ukr.net)

**Культура України.** Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / М-во  
K90 культури України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. М. Шейка. —  
Харків : ХДАК, 2019. — Вип. 63. — 288 с.

УДК [008+78/79](062.552)

У науковому збірнику подано матеріали за результатами наукових досліджень проблем мистецтвознавства.

Для науковців, викладачів, здобувачів наукових ступенів і вчених звань.

The proceedings present the results of the scientific studies on the issues of Art Criticism.  
For researchers, teachers, applicants of scientific degrees and academic titles.

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

© Харківська державна академія культури, 2019

## **Головний редактор**

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

## **Заступник головного редактора**

**Дяченко М. В.**, Харківська державна академія культури, доктор філософських наук, професор, заслужений працівник культури України.

## **Відповідальний секретар**

**Коновалова І. Ю.**, Харківська державна академія культури, доцент кафедри теорії та історії музики, кандидат мистецтвознавства, доцент.

## **Редакційна колегія**

*Серія: Мистецтвознавство*

**Алфьорова З. І.**, Харківська державна академія культури, декан факультету кіно–, телемистецтва, доктор мистецтвознавства, професор;

**Бистрова Т. Ю.**, Уральський державний педагогічний університет, професор кафедри культурології, доктор філософських наук, професор (Росія);

**Зборовець І. В.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри мистецтвознавства, літературознавства та мовознавства, доктор мистецтвознавства, професор;

**Клітін С. С.**, Санкт-Петербурзька академія театального мистецтва, професор кафедри естради і музичного театру, доктор мистецтвознавства, професор (Росія);

**Лошков Ю. І.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри народних інструментів, доктор мистецтвознавства, професор;

**Откидач В. М.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри інструментів духових та естрадних оркестрів, доктор мистецтвознавства, професор;

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

**Рощенко О. Г.**, Харківська державна академія культури, завідувач кафедри теорії та історії музики, доктор мистецтвознавства, професор;

**Рябуха Н. О.**, Харківська державна академія культури, доцент кафедри теорії та історії музики, доктор мистецтвознавства, доцент;

**Чепалов О. І.**, Харківська державна академія культури, професор кафедри сучасної хореографії, доктор мистецтвознавства, професор;

**Шило О. В.**, Харківський технічний університет будівництва та архітектури, професор кафедри культурології, доктор мистецтвознавства, професор.

### **Editor-in-Chief**

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

### **Deputy Editor-in-Chief**

**Diachenko M. V.**, Kharkiv State Academy of Culture, Honored Worker of Culture of Ukraine, Doctor of Philosophical Sciences, Professor.

### **Executive Editor**

**Konovalova I. Yu.**, Kharkiv State Academy of Culture, Associate Professor of the Department of Theory and History of Music, Candidate of Art Criticism, Associate Professor.

### **Editorial Board**

*Series: Art Criticism*

**Alforova Z. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, Dean of TV and Cinema Art Faculty, Doctor of Art Criticism, Professor;

**Bystrova T. Yu.**, Ural State Pedagogical University, Professor of the Department of Culturology, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Russia);

**Zborovets I. V.**, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Art Criticism, Literary Criticism and Linguistics, Doctor of Art Criticism, Professor;

**Klitin S. S.**, Saint Petersburg State Theatre Arts Academy, Professor of the Department of Variety Arts and Music Theater, Doctor of Art Criticism, Professor (Russia);

**Loshkov Yu. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Folk Instruments, Doctor of Art Criticism, Professor;

**Otkydach V. M.**, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Wind Instruments and Variety Orchestras, Doctor of Art Criticism, Professor;

**Polska I. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Theory and History of Music, Doctor of Art Criticism, Professor;

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

**Riabukha N. O.**, Kharkiv State Academy of Culture, Associate Professor (Art Criticism) at the Department of Theory and History of Music;

**Chepalov O. I.**, Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Contemporary Choreography, Doctor of Art Criticism, Professor;

**Shylo O. V.**, Kharkiv National University of Construction and Architecture, Professor of the Department of Culturology, Doctor of Art Criticism, Professor.

## ЗМІСТ

### Розділ 1. Музичне мистецтво

#### Part 1. Music Art

**В. Г. Бойко** (V. G. Boiko)

**Специфіка професійної діяльності диригента академічного хору**

(Specific character of professional activity of the conductor

of the academic choir) .....8

**Т. В. Большакова, Н. О. Рябуха** (T. V. Bolshakova, T. N. Riabukha)

**Сучасні умови фахової діяльності викладачів інструментально-виконавських спеціалізацій у закладах вищої освіти України**

(Current conditions of the teachers of instrumental and performing

specializations in the higher educational establishments of Ukraine) ..... 19

**Т. В. Большакова** (T. V. Bolshakova)

**Компетентнісна модель фахівця музичного мистецтва та напрями її реалізації в сучасних закладах вищої музичної освіти** (The competence

model of music art specialist and its realization assignments

in the contemporary establishments of higher music education) .....31

**К. Ю. Донцова-Пушенко** (K. Yu. Dontsova-Pushenko)

**Ідилічне й апокаліптичне в музичній драматургії концерту «Сад божественних пісень» І. Карабиця** (Idyllic and apocalyptic in the drama

composition of the concert «The garden of divine song» by I. Karabyts)..... 42

**Н. Ю. Зимогляд** (N. Yu. Zymohliad)

**Соната В-dur (К 266) Доменіко Скарлатті: особливості виконавських інтерпретацій** (Domenico Scarlatti's B-dur (K 266) sonata:

special features of performing interpretations) .....53

**Ян Кайсень** (Yan Kaisen)

**Європейські витоки хорового мистецтва Китаю** (The European

beginnings of choral art in China) .....65

**Лі Ян** (Li Yang)

**Програмний інструменталізм як принцип художнього мислення**

**виконавця (на прикладі музичних творів для флейти соло китайських композиторів ХХ ст.)** (Programme instrumental theory as a principle

of thinking of the performer (the case of musical compositions for the solo

flute of Chinese composers of the twentieth century)) ..... 77

**Ю. М. Іванова** (J. N. Ivanova)

**Композиторська інтерпретація Псалма 138 «Камо пойду от лица твоего» у творчості Вік. Каліннікова, М. Лисенка й Веденецького**

(The composer's interpretation of the Psalm 138 «Kamo poydu ot litsa

tvoyego» in the art of V. Kalinnikov, M. Lysenko and Vedenetsky) .....87

**Розділ 2. Театральне, кіно-, телемистецтво, хореографія****Part 2. Theatre Cinema, TV-art, Choreography****З. І. Алфьорова (Z. I. Alforova)**

**Реалізація творчого потенціалу особистості в процесі аудіовізуальної освіти (на прикладі факультету кіно-, телемистецтва ХДАК)** (The fulfilment of creative potential of the individual in the process of audiovisual education: the case of the faculty of cinema and TV art of the Kharkiv state academy of culture) ..... 99

**І. О. Борис (I. O. Borys)**

**Тенденції традиції і сучасність у вихованні та становленні професійних акторів і режисерів драматичного театру** (Trends of traditions and modernization in studying and developing professional actors and directors of drama theatre) ..... 110

**Го Чанлу (Guo Changlu)**

**Специфіка функціонування сучасного оперного театру в культуротворчій сфері Китаю** (Characteristic aspects of functioning of the modern opera theater in the cultural and creative area of China) ..... 123

**В. А. Гордєєв (V. A. Gordeyev)**

**Рівненське Полісся як самобутній і архаїчний культурний регіон України: хореографічна складова мистецької спадщини** (Rivne Polissya as an authentic and archaic cultural region of Ukraine: choreographic component of the heritage) ..... 135

**Т. Л. Драч (T. L. Drach)**

**Становлення суміжних з модерном напрямів хореографії в Україні** (Forming the related styles with modern of choreography in Ukraine) ..... 144

**Н. М. Ігнатєва (N. M. Ignatieva)**

**Значення жесту в театрі** (The meaning of the gesture in theater) ..... 152

**В. Б. Чайковська (V. B. Chaykovska)**

**Методичні особливості читання лекційного курсу загальної дисципліни «Основи звукорежисури»** (Methodological aspects of teaching the lecture course of the field of study «fundamental concepts of sound engineering») ..... 159

**К. В. Курило (K. V. Kurylo)**

**Веб-серіал як новітнє явище культури постмодернізму** (Web series as the newest the cultural phenomenon of postmodernism) ..... 169

**Л. А. Маркевич (L. A. Markevych)**

**Зовнішні та внутрішні впливи на еволюцію художньої мови українського балету в другій половині ХХ ст.** (External and internal influences on the evolution of the artistic language of the Ukrainian ballet in the second half of the 20th century) ..... 175

К. В. Островська (K. V. Ostrovska)

|                                                                                                                                                                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Значення творчості театру народного танцю «Заповіт» ХДАК для української національної культури</b> (The importance of the creative work of the theater of the national dance "Zapovit" for Ukrainian national culture)..... | 186 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

### Розділ 3 . Теорія та історія мистецтв

#### Part 3. Theory and History of Arts

О. Г. Рощенко (O. H. Roshchenko)

|                                                                                                                                                                                               |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Протириччя «нелегкої» долі «leichte sonaten» (op. 49) в історії бетховенознавства</b> (Contradictions of the fate of «leichte sonaten» (op. 49) in the history of Beethoven studies) ..... | 195 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

І. Я. Зінків (I. Ya. Zinkiv)

|                                                                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Козак-Мамай: герменевтичний аспект музичного образу</b> (Cossak Mamai: hermeneutic aspect of musical image) ..... | 206 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

Н. О. Рябуха (N. O. Riabukha)

|                                                                                                                                                                       |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Специфіка звукообразного мислення К. Дебюссі: онто-сонологічний підхід</b> (Specificity of the sound-image thinking of K. Debussy: onto-sonological approach)..... | 217 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

Д. І. Манелюк (D. I. Maneliuk)

|                                                                                                                                                          |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Розвиток вітчизняного фестивального руху: історіографічний аспект</b> (Development of the national festival movement: historiographical aspect) ..... | 229 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

Є. В. Манелюк (E. V. Manelyuk)

|                                                                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Фестивальна практика Рівненщини періоду державної незалежності</b> (Festival practice of the Rivne region dating back to the state independence) ..... | 208 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

В. О. Чебан (V. O. Cheban)

|                                                                                                                                                            |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Жіночі образи в плакатному мистецтві рекламистів епохи модерну</b> (Female images in poster art of advertising agencies of the art nouveau period)..... | 253 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

В. М. Шейко (V. M. Sheyko)

|                                                                                                                                                          |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Інтелігенція, влада та процеси зміновіхівства в Україні</b> (The intelligentsia, the authorities and the processes of zminovikhivsto in Ukraine)..... | 261 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

## Розділ 1

# МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

### Part 1

## MUSIC ART

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.01>  
УДК 784.087.6.071.2(045)

**В. Г. Бойко**, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри хороознавства та хорового диригування, Харківська державна академія культури, м. Харків

slava.regen@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0003-2928-3481>

### СПЕЦИФИКА ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТА АКАДЕМІЧНОГО ХОРУ

Проаналізовано загальнокультурні, естетичні та художні компоненти професійної діяльності хорових диригентів. Розглянуто загальні положення й принципи збагачення культурологічної складової, елементи поліхудожнього підходу в теорії та практиці професійної діяльності сучасного диригента-хормейстера, котрий володіє мистецтвом творчої інтерпретації музичного твору. Осмислено підхід до вивчення проблем взаємодії й інтеграції різних видів і форм художньої діяльності в сучасному мистецтвознавстві.

**Ключові слова:** музична культура, виконавське мистецтво, музикант-виконавець, індивідуально-авторські ознаки.

**В. Г. Бойко**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой хорооведения и хорового дирижирования, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### СПЕЦИФИКА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДИРИЖЕРА АКАДЕМИЧЕСКОГО ХОРА

Проанализированы общекультурные, эстетические и художественные компоненты профессиональной деятельности хоровых дирижеров. Рассмотрены общие положения и принципы обогащения культурологической составляющей, элементы полихудожественного подхода в теории и практике профессиональной деятельности современного дирижера-хормейстера, владеющего искусством творческой интерпретации музыкального произведения. Осмыслен подход к изучению проблем взаимодействия и интеграции различных видов и форм художественной деятельности в современном искусствоведении.

**Ключевые слова:** музыкальная культура, исполнительское искусство, музыкант-исполнитель, индивидуально-авторские черты.

**V. G. Boiko**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Department of Choral Conducting, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## **SPECIFIC CHARACTER OF PROFESSIONAL ACTIVITY OF THE CONDUCTOR OF THE ACADEMIC CHOIR**

**The aim of the paper** is to describe the specific phenomenon of art, which is organically linked to the human need to express the spiritual essence. Music has a special place among the arts and is combined with deep psycho-physiological reaction to the variety of sound environments.

**Research methodology** includes the system approach to the specific professional creativity of choirmaster. The cultural approach raises the possibility of the sophisticated analysis of professional choral art and formation.

**Results.** Interpretation as a special kind of activity in musical performance arose in the late 19th and 20th centuries. The real situation embodied in educational practice and performing basic principle — the unity of artistic and technical training in the theory and methodology of music and performing arts, is quite critical. For the general practice it is characterized by a lack of unity and integrity of music and art components and technology performance.

From the standpoint of aesthetics the main goal art influence on personality is the formation of a creative approach to the perception of artistic values and aesthetic information contained in choral works.

**Novelty.** The most difficult problem artistic, poetic aspects performance arts are not studied in modern science. These issues are musical expressive intonation, definitions of the style of the author and stylistic trends of the era, the construction of the composition of the work, its focus on the perception of the audience.

**The practical significance.** Education of choirmaster and his artistic thinking is a complex, multi-faceted and multi-system process. Musical pedagogy has developed the concept of the relationship of arts in art education of the younger generation.

**Keywords:** *music culture, performing arts, performing musician, individual author's features.*

**Постановка проблеми.** Хорове мистецтво посідає особливе місце в будь-якій культурі: його своєрідність основана на розумінні людиною сутності музики. У наші часи спостерігається підвищений інтерес учених, дослідників до хорового мистецтва, його витоків, історії становлення, питань теорії та термінології, до визначення його ролі й місця в художній культурі.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** У вітчизняному мистецтвознавстві хоровий спів традиційно розглядається як прояв глибинних джерел народної культури. У другій половині XIX ст. хорове мистецтво, зберігаючи зв'язок з формами церковної літургії, стає професійним видом діяльності, що передбачає спеціальну підготовку та

освіту. Саме в цей час хорове мистецтво в його кращих зразках набуває характерних ознак класичного мистецтва, стає золотим фондом світової культури.

Більшість опублікованих праць із хорового мистецтва стосувалися переважно історії, методики, творчості та виконавства, але не повною мірою розкривали феномен хорового мистецтва в контексті вітчизняної культури.

Протягом попереднього століття сформувався певний пласт монографічної та історичної літератури, яка висвітлює методико-педагогічну та виконавську спадщину майстрів хорового мистецтва (Б. Асаф'єв (1980), Д. Локшин та ін.). Наприкінці ХХ ст. деякі науковці доклали зусиль, спрямованих на узагальнення диригентсько-хорового досвіду, однак, зважаючи на специфіку спрямованості наявних праць, пов'язану з вибором персоналій, ці дослідження не є вичерпною інформаційною основою для повномасштабного теоретичного осмислення з подальшим упровадженням у систему спеціальної диригентсько-хорової, а також загально-музичної освіти (В. Булгаков, К. Птиця).

Теоретико-методологічну основу статті становлять: системний підхід до дослідження професійної діяльності (П. К. Анохін, Л. С. Виготський (1968), О. К. Тихоміров та ін.); дослідження по музикознавству, диригентсько-хоровому виконавству (Б. Асаф'єв (1980), Г. Дмитревський, О. Єгоров, В. Живов, С. Казачков та ін.).

Основу культурологічного підходу до історії хорового мистецтва становлять загальнотеоретичні дослідження, які стосуються фундаментальних уявлень про сутність музичної культури, соціокультурні функції музики та про її походження (М. Бердяєв (1994), П. Гайденко, Є. Кассієр, О. Лосєв, Ф. Ніцше, Ф. Шлегель); дослідження у сфері філософії мистецтва (М. Каган (1996), О. Сохор, В. Холопова); дослідження історичного зв'язку хорового мистецтва та церковної літургії (О. Преображенський, М. Грінченко, Б. Кудрик, М. Велимирович, Д. Стефанович, Є. Нікітіна, І. Усова); дослідження з історії вітчизняної музики (Т. Владишевська, Ю. Келдиш, Т. Ліванова); розвідки: традицій хорового співу (Н. Гуляницька, В. Медушевський (1976), М. Успенський); історії та теорії хорового виконавства (В. Живов); хорового стилю (Г. Григор'єва, К. Птиця, С. Казачков, Ю. Паїсов).

Вокально-хоровому мистецтву, хорознавству, практичній роботі з хором, питанням вокально-хорового виховання, теорії та методики роботи з хором присвячена велика кількість наукових праць (П. Чесноков, С. Казачков, Л. Безбородова, К. Пігров, В. Соколов, В. Ємельянов, Л. Живов, Ю. Кузнєцов, П. Левандо, О. Нікольський, С. Попов, В. Самарін, Л. Шаміна, О. Єгоров, А. Анісімов, К. Дмитревська та ін.).

Наукові дослідження, присвячені діяльності хормейстерів, проблемам хорового диригування, визначали необхідні знання, уміння й навички, сприяли вивченню предметної й методичної підготовки майбутніх диригентів (С. Казачков, Л. Андрєєва, Р. Дмитревський, М. Канерштейн, О. Єгоров, К. Птиця, П. Чесноков та ін.). У наукових працях розглядаються питання диригентської техніки, особливості репетиційного процесу, проблеми стилю у виконанні, але, на жаль, не висвітлюються психологічні аспекти професійної діяльності диригента. Психологічному аналізу диригентської діяльності й розгляду структури диригентських здатностей присвячені праці А. Бочкарьова, Г. Єржемського, В. Петрушина, В. Ражнікова й ін.

Огляд наукової літератури свідчить, що проблема розвитку творчої спрямованості особистості учасника студентського хорового колективу нині маловивчена через кілька причин: по-перше, у радянський період ігнорувалась особистість у хоровому репетиційному процесі; по-друге, репетиційний процес у хорі більше був спрямований на навчання, ніж на творчість; по-третє, більшість авторів опублікованих досліджень за методикою роботи з хором стосувалися організаційних і виховних питань більшою мірою, ніж творчих.

Хорове мистецтво ХХІ ст. відображається в нових ритмах, новому звучанні, новому образному музичному мисленні. Водночас сучасне хорове мистецтво збагачує класичну, академічну музику своєрідною музичною мовою, поняттями, насичує новим гармонічним звучанням, тембрами.

Нині музикознавчі дослідження зумовлюють поглиблений культурологічний аналіз мистецтва хорового співу й розглядають його як соціокультурний феномен, цілісну музично-педагогічну систему, що містить теоретичні та практичні принципи навчання й виховання професійних хорових диригентів.

**Мета** статті — виявити комплекс найголовніших якостей диригента академічного хору, визначити їхню структуру й значення в процесі його професійної діяльності, створити психологічну модель фахівця академічного хору. Стаття має практичну спрямованість, зумовлену можливістю реалізації теоретичних положень в професійній діяльності з хоровими диригентами закладів вищої освіти, у формуванні виконавського стилю, визначенні стратегії й тактики в роботі з хоровим колективом. Аналіз вокально-технічних труднощів, форми хорового твору, його образно-інтонаційної сфери зумовлюють нові перспективи репертуарної політики.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Хорове диригування стає тією специфічною професією, якою не можуть займатися

музиканти іншого профілю без відповідної професійної підготовки. Артисти хору прагнуть працювати з професійними диригентами. Керівникові хорового колективу необхідно мати багато професійно важливих якостей, серед яких, окрім музичних, мають бути також педагогічні, психологічні, організаторські та ін.

Тому вже на початку кар'єри сучасний диригент повинен володіти глибокими знаннями специфіки своєї професійної діяльності, умінням цікаво та змістовно інтерпретувати хорові твори, виявляти психологічні закономірності диригентського мистецтва тощо.

Взаємодіючи з музичним колективом, хормейстер виконує кілька завдань, які є основою його професійної діяльності. Як відомо, головне завдання диригента — створити в хоровому звучанні образну атмосферу твору. І, безсумнівно, один із надзвичайно важливих компонентів, що визначає творчий процес створення художньої інтерпретації — комплекс професійно важливих якостей диригента.

Специфічними диригентськими даними вважаємо наявність вольових і сугестивних якостей, володіння системою диригентських жестів, достатньо розвинутий вокальний слух, метричне й ритмічне почуття, музичну пам'ять, здатність музично-слухового сприйняття, яскраво виражену комунікабельність, педагогічну майстерність. Диригент має володіти навичками всестороннього аналізу хорової партитури, розумінням її структури, знанням особливостей форми, виразних засобів, які використовуються, здатністю глибоко та змістовно інтерпретувати музичний твір. Ці якості й уміння необхідні диригентові насамперед для освоєння музичного твору, створення музично-художнього образу. Саме музичні якості диригента, його музично-виконавська культура забезпечують високий художній рівень виконання. Комплекс професійно важливих якостей диригента зумовлений багатofункціональністю його діяльності, що поєднує функції виконавця, педагога, керівника хорового колективу.

В осмисленні індивідуального виконавського стилю диригента важливим є розроблення поняття виконавської концепції та художньої цілісності твору, засобів створення такої цілісності. На основі мобільних ресурсів музичного тексту, його варіативного потенціалу можна створити інтерпретаційну версію твору, виконавську концепцію. Аналіз роботи диригента з варіативним потенціалом музичного твору (динамікою, темпом, артикуляцією, фразуванням, агогікою, образною сферою) є важливою складовою індивідуального виконавського стилю диригента.

Окрім загальнопрофесійних якостей музиканта, творчий метод диригента містить професійні якості, зумовлені специфікою хорового

мистецтва: володіння вокально-хоровою технікою та хоровою технологією, що передбачає знання базової системи елементів хорової звучності, уміння відчувати хоровий звук та хорову фактуру, здатність передавати власні відчуття на емпіричному, вербальному й мануальному рівнях.

Зважаючи на потреби сучасного суспільства в мобільній, творчій й конструктивно мислячій, здатній до саморозвитку особистості диригента-хормейстера, необхідно акцентувати на розвитку творчої спрямованості особистості учасника студентського хорового колективу.

Академічні студентські хорові колективи мають великий потенціал для здійснення на основі їхньої діяльності аналізу й досліджень потенційних можливостей художньо-педагогічних технологій розвитку творчої спрямованості особистості. Вокально-хорове мистецтво має унікальні виховні можливості. Під час спільного творчого пошуку учасників академічного хорового колективу відбувається розвиток духовно-творчого потенціалу й емоційно-почуттєвої сфери, формуються ціннісні орієнтації.

Творча спрямованість — найважливіша якість особистості, здатна протистояти духовній і фізичній інертності, що властива сучасній студентській молоді. Наявність творчої спрямованості в структурі особистості — важлива умова її повноцінного розвитку, самовдосконалення й самовиховання. Розвиток творчої спрямованості особистості допомагає майбутнім фахівцям створювати навколо себе гармонійну дійсність. Використання різноманітних, варіативних, спрямованих на творчий саморозвиток і самовдосконалення художньо-педагогічних технологій розвитку творчої спрямованості особистості, сприяє формуванню пізнавальної активності, творчих здібностей та вміння імпровізувати.

Розвиток творчої спрямованості особистості учасника студентського хорового колективу відбуватиметься ефективніше в разі реалізації таких педагогічних умов: створення творчої атмосфери в колективі; забезпечення співтворчості, взаєморозуміння, психологічного комфорту на заняттях вокально-хорового колективу; впровадження в практику роботи спеціальних художньо-педагогічних технологій; використання виховних можливостей вокально-хорового мистецтва як засобу розвитку творчих здатностей учасника студентського колективу. Слід також зважати на сукупність форм, методів і засобів, що забезпечують цілеспрямовану регуляцію художньо-творчої, художньо-комунікативної та художньо-організаційної діяльності учасників хорового колективу. Вимоги до розвитку творчої й особистісної підготовки майбутніх диригентів хору передбачають необхідність набуття індивідуальних і хороших виконавських навичок.

Форми організації розвитку творчої спрямованості диригента-хормейстера надзвичайно різноманітні: індивідуальні, групові, колективні тощо. Засоби розвитку: музично-дидактичні, методичні посібники й матеріали з організації вокально-хорової творчості; нотний матеріал; сучасні інформаційні технології у сфері мистецтва.

Найадекватнішим є трактування диригентської професії з позиції полідіяльності, тобто як професії, що органічно об'єднує кілька суміжних професій: керівника, вихователя, педагога, режисера, актора тощо, висуває особливі вимоги до диригента академічного хору.

Слід відзначити, що, крім спеціальних якостей диригента академічного хору, визначальна роль в успішності професійної діяльності належить немусичним якостям: психологічним, педагогічним, організаторським, артистичним, які компенсаторно впливають на музичні якості хорового диригента. Серед особистісних якостей диригента слід виокремити диригентський магнетизм, волю, артистичну енергетику, емоційність, лідерство, комунікабельність, морально-етичні ідеали тощо. Названі аспекти тісно пов'язані, утворюючи повноцінну систему впливу диригента на хоровий колектив.

Диригентська діяльність передбачає три основні етапи: підготовчий, репетиційний і концертний. Розподіл на етапи є умовним, елементи одного етапу можуть бути наявними в роботі на іншому етапі. Крім того, відбувається постійне повернення диригента на наступних етапах роботи до ранніх, але вже на новому рівні.

Репертуарні пріоритети, які визначає диригент, є одним із найголовніших показників його художнього кредо. Слід виховувати майбутніх диригентів на кращих зразках класичної та народної хорової музики, а також професійного хорового виконавства, зважаючи на жанрове різноманіття співочої культури. Репертуарний матеріал добирається відповідно до наступних принципів: практичності, новизни, підвищеної складності тощо. Критерії відбору тих або інших творів до репертуару музиканта-виконавця завжди пов'язані з його світоглядом, художнім смаком. Це ще більшою мірою стосується диригента-хормейстера, оскільки йдеться про хорові твори, де наявний вербальний текст, що конкретизує зміст.

Аналізуючи праці представників вітчизняної психології (С. Л. Рубінштейн, Л. С. Виготський (1968), Б. М. Теплов), естетики (А. І. Буров, В. В. Ванслов (1956), О. Ф. Єремєєв, О. Я. Зись, М. С. Каган (1996)), можна дійти висновку, що одним із найважливіших завдань диригентсько-хорової практики є робота над формою — головним компонентом в осягненні сутності хорових творів. Так, Л. С. Виготський зазначав: «Душевный процесс при восприятии образного и лирического

искусства подводится под формулу: от эмоции формы к чему-то следующему за ней. Во всяком случае, начальный и отправной момент, без которого понимание искусства не осуществляется вовсе, есть эмоция формы» (Выготский, 1968, с. 56).

Форма виконує два різні, але діалектично взаємопов'язані завдання: виражає художній зміст і є джерелом художнього сенсу.

Під час визначення форми хорового твору значимим є почуття цілісності, передбачуваності подальшого розвитку, досягнення виразної значущості структурної тканини, а також сприйняття «форми — схеми» (Б. В. Асаф'єв). У процесі вивчення хорового твору ці аспекти єдиного явища музичної форми виявляються взаємопов'язаними. Їх конкретизація доцільна в диригентсько-хоровій практиці, зокрема в підготовчій роботі диригента над партитурою (становлення виконавського задуму) та в репетиційній роботі з хором (реалізація виконавського задуму). Виконавський задум формується в період підготовчої роботи диригента над партитурою, а саме: з ознайомлення (програвання хорового твору на фортепіано або його прослуховування). Подальше досягнення хорового твору пов'язане з аналізом, який має на меті поглиблене уявлення диригента про художній зміст тексту й музики як умови виникнення виконавського трактування.

Синтетичність хорового виконавства, зумовлює аналіз диригентом поетичного тексту разом з музикою. Це дозволить глибше та детальніше вивчити багатогранність музичної форми хорового твору. Водночас взаємодію музики й тексту слід оцінювати з точки зору відповідності форми музичній тканині та поетичному тексту (композиційний рівень), взаємодії музичних і поетичних засобів художньої виразності, відповідності поетичних тем та музичних образів (Л. В. Живов).

Аналіз поетичного тексту передбачає: оцінку змісту вірша, його структури, основних художніх образів; виявлення головних слів і понять, які визначають зміст у реченні тощо. Аналіз музично-виразних засобів передбачає цілісний художньо-образний аналіз мелодики, гармонії, метру й ритму, темпу, динаміки, фактури тощо.

У деяких хорових творах структура музичної форми створює можливість для різних трактувань (наприклад, двочастинна репризна або тричастинна). Крім того, для хорових форм характерне взаємопроникнення різних принципів формоутворення, що утворюють синтетичні форми: куплетну, наскрізну, варіантну. Водночас у них достатньо чітко представлені ознаки звичайних форм (простой або складної двочастинної, тричастинної). Тому для виконавця буде актуальним відчуття форми й усвідомлено-аналітичне ставлення до структурної будови твору, його композиції, фразування.

Освоєнню особливостей форми хорового твору в підготовчий період сприятиме аналіз вокально-хорових засобів (агогіка, тембр, фразування, спосіб звуковедення тощо).

У процесі реалізації виконавського задуму успіх інтерпретації форми хорового твору багато в чому залежить від рівня технічних якостей та можливостей хору, зокрема від того, наскільки він вирівняний, рухливий або гнучкий. Це визначає особливу значимість активізації розвитку вокально-хорових навичок (способу ведення звука, широти динамічного діапазону хору тощо).

Щодо змістовної функції художньої форми хорового твору, то слід дотримувати ансамблевого виконання, формування тембру хорової звучності як одного з формотворчих елементів. У цьому випадку доцільне трактування тембру — якості звука, виразного елемента в передачі змісту, настрою поетичного й музичного тексту. Особливого значення також набуває співочий голос диригента як «живий» приклад реального втілення вимог, поставлених перед хором. Ефект диригентського показу стане ще більшим, якщо хормейстер, продемонструвавши певний тембровий нюанс, зазначить, що його можна досягти за допомогою певного дихання, атаки звука, міміки, артикуляції.

Слід зазначити, що вокально-хорова практика ґрунтується на зонній концепції (М. А. Гарбузов), яка визнає можливість гнучкого інтонування в хоровому співі залежно від зв'язку між звуками, ладових тяжінь, музичного образу тощо.

Інтонаційні відтінки — один із головних чинників становлення та розвитку музичного образу. Вони можуть сприяти посиленню й послабленню спрямованості мелодійного руху, напруженості або м'якості звучання. Тому виховання в співаків хору осмисленого, творчого уявлення інтонування дозволить у практичній роботі виразніше розкривати змістовну значимість елементів форми (періоду, речення, фрази, мотиву).

Водночас у виконавській практиці обов'язково звертаємо увагу на жест диригента, який сприяє формуванню певних тембрально-інтонаційних нюансів, відповідних емоційно-образному змісту форми хорового твору.

Досягненню художньої цілісності хорового твору сприятиме й особливість співочої дикції, зумовлена змістом твору, його образним ладом і жанром. Слід звернути увагу на логіку побудови музичної фрази, розстановку акцентів, пауз, що передусім визначає виразність мови, її смисловий і емоційний впливи. Артикуляція реалізується в штрихах-прийомах звуковедення, головною функцією якої є розчленовування або зв'язування музичної тканини, також виконує формотворчі функції.

Вибір штриха може залежати від того, що потрібно втілити у звучанні: патетику або ліризм, легкість або важкість, близькість або віддаленість тощо. Тому виникає необхідність розвитку в хорового колективу різних прийомів звуковедення: *legato, non legato, tenuto, staccato, marcato*.

**Висновки.** Стаття має допомогти хоровим диригентам глибше проникнути в сутність своєї професії й посприяти зростанню професійної майстерності. Хормейстер повинен мати комплекс професійно важливих якостей диригента академічного хору, визначити їхню структуру та значення в процесі його професійної діяльності, має знаходити власні засоби керування хоровим колективом, базуючись на своєму баченні цілей і завдань диригентської діяльності, на власних поданнях, інтуїції тощо.

Результати статті можуть бути використані як теоретико-методологічні основи, долучені до лекційних та практичних курсів («Методика викладання спеціальних дисциплін», «Хоровий клас», «Хорове диригування» тощо). **Перспективним** є використання дослідження під час складання навчальних програм з дисциплін «Хорознавство», «Методика роботи з хором». Практична значимість статті полягає: в можливості використання отриманих результатів у викладацькій і виконавській діяльності диригентів-хормейстерів; як засобу поглиблення професійної майстерності; у визначенні й можливості застосування моделі фахівця диригента хору; у процесі підготовки концертних програм академічного хору тощо.

#### Список посилань

- Асаф'єв, Б. В. (1980). *О хоровом искусстве: сборник статей*. А. Павлова-Арбенина (Сост. и коммент.). Ленинград: Музыка.
- Азизян, И. А. (2001). *Диалог искусств Серебряного века*. Москва: Прогресс-Традиция.
- Бердяев, Н. А. (1994). Смысл творчества. *Философия творчества, культуры и искусства* (Т. 1, с. 37–311). Р. А. Гальцева (Вступ. ст., сост., примеч.). Москва: Искусство.
- Библер, В. С. (1990). *От наукоучения к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век*. Москва: Политиздат.
- Бычков, В. В. (2002). *Эстетика: учебник для вузов*. Москва: Гардарики.
- Ванслов, В. В. (1956). *Содержание и форма в искусстве*. Москва: Искусство.
- Выготский, Л. С. (1968). *Психология искусства* (2-е изд.). Вяч. Иванов (Ред.). Москва: Искусство.
- Каган, М. С. (1996). *Философия культуры*. Санкт-Петербург: Петрополис.
- Кондаков, И. В. (2003). *Культурология: история культуры России: курс лекций*. Москва: ИКФ Омега-JI, Высшая школа.
- Медушевский, В. В. (1976). *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. Москва: Музыка.

Мелик-Пашаев, А. А. (1981). *Педагогика искусства и творческие способности*. Москва: Знание.

### References

- Asafiev, B. V. (1980). *On choral art: a collection of articles*. A. Pavlova-Arbenina (Comp. And comment.). Leningrad: Myzuka. [In Russian].
- Azizyan, I. A. (2001). *Dialogue of Arts of the Silver Age*. Moscow: Progress-Tradition. [In Russian].
- Berdyayev, N. A. (1994). *The meaning of creativity. Philosophy of creativity, culture and art* (Vol. 1, p. 37-311). R. A. Galtsev (Intro. Art., Comp., Footnote.). Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Bibler, B. C. (1990). *From science to the logic of culture: Two philosophical introductions to the twenty-first century*. Moscow: Politizdat. [In Russian].
- Bychkov, V.V. (2002). *Aesthetics: a textbook for higher schools*. Moscow: Gardariki. [In Russian].
- Vanslov, V.V. (1956). *Content and form in art*. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Vygotsky, L. S. (1968). *Psychology of Art* (2nd ed.). Vyach. Ivanov (Ed.). Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- Kagan, M.S. (1996). *Philosophy of culture*. St. Petersburg: Petropolis. [In Russian].
- Kondakov, I.V. (2003). *Cultural Studies: the history of Russian culture: a course of lectures*. Moscow: ICF Omega-Jl, Higher School. [In Russian].
- Medushevsky, V.V. (1976). *On the laws and means of artistic impact of music*. Moscow: Myzuka. [In Russian].
- Melik-Pashayev, A. A. (1981). *Art pedagogy and creativity*. Moscow: Znaniye. [In Russian].

Надійшла до редколегії 21.01.2019 р.

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.02>

УДК 371.2:78 (477)

**Т. В. Большакова**, заслуженный діяч мистецтв України, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків

Bolshakova777@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0001-7107-5083>

**Н. О. Рябуха**, доктор мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

ralnat1277@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4182-0289>

## **СУЧАСНІ УМОВИ ФАХОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВИКЛАДАЧІВ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ СПЕЦІАЛІЗАЦІЙ У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ**

Розглянуто актуальні питання вивчення специфіки фахової діяльності викладачів інструментально-виконавських спеціалізацій, що зумовлена сучасними засадами національної системи музичної освіти. Проаналізовано та систематизовано основні відмінності вищої музичної освіти України як невід'ємної складової загальноєвропейського освітньо-наукового простору. Окреслено комплекс спеціалізовано-професійних компетентностей, що характеризують науково-педагогічний рівень майстерності викладача у сфері освітньої діяльності. Доведено, що специфіку фахової діяльності викладачів інструментально-виконавських спеціалізацій характеризує наявність власної творчої школи та авторських методик, творчого наставництва та партнерської взаємодії «учень — викладач», активної концертно-виконавської діяльності як вагомого показника навчальної, науково-методичної та творчо-виконавської роботи.

**Ключові слова:** музична освіта, заклад вищої освіти, інструментально-виконавські спеціалізації, професійна компетентність викладача.

**Т. В. Большакова**, заслуженный деятель искусств Украины, профессор, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

**Н. А. Рябуха**, доктор искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

## **СОВРЕМЕННЫЕ УСЛОВИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ СПЕЦИАЛИЗАЦИЙ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ УКРАИНЫ**

Рассмотрены актуальные вопросы изучения специфики профессиональной деятельности преподавателей инструментально-исполнительских специализаций, которая обусловлена современными принципами национальной системы музыкального образования. Проанализированы и систематизированы основные отличительные черты высшего музыкального образования Украины как неотъемлемой составляющей общеевропейского научно-образовательного пространства. Определены комплекс специ-

ализированно-профессиональных компетенций, характеризующих уровень научно-педагогического мастерства преподавателя в образовательной сфере деятельности. Доказано, что специфику профессиональной деятельности преподавателей инструментально-исполнительских специализаций характеризует наличие собственной творческой школы и авторских методик, творческого наставничества и партнерского взаимодействия «ученик — преподаватель», активной концертно-исполнительской деятельности как важного показателя учебной, научно-методической и творческо-исполнительской работы.

**Ключевые слова:** *музыкальное образование, учреждение высшего образования, инструментально-исполнительские специализации, профессиональная компетентность преподавателя.*

**T. V. Bolshakova**, Honoured Artist of Ukraine, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

**T. N. Riabukha**, Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## **CURRENT CONDITIONS OF THE TEACHERS OF INSTRUMENTAL AND PERFORMING SPECIALIZATIONS IN THE HIGHER EDUCATIONAL ESTABLISHMENTS OF UKRAINE**

The article deals with the current issues of professional activity of the teachers of instrumental and performing specializations in the current conditions of the national system of music education.

The basic distinguishing features of higher music education of Ukraine as an inalienable constituent of European research and academic area are analyzed and systematized.

The complex of specialized-professional competences that characterize the level of research and academic mastery of teacher in the sphere of educational activity is outlined.

**Research methodology.** Interdisciplinary methodology that is based on the general academic co-operation (systems analysis, deductive method) and special (historical and cultural, competence) methods and approaches is used in the article.

**Results.** Research of the current issues of professional activity of teachers of instrumental and performing specializations is carried out. This research made it possible to define the key propriety areas of their activity in the higher educational establishments of Ukraine. The pedagogical system of creative workshops and schools of performing, founded by the prominent artists of Ukraine, in the context of current strategy of scientific and economic management of art education, is competitive in the whole world and needs the state support for its development. The national system of higher education for students of instrumental and performing specializations is analyzed. This system provides for: authorial music art school and authorial methodologies, that must conform to the unified criteria and forms of studies, creative tutorship that is based on the partnership “student — teacher”; intensification of concerto-performing activity, that is the index of quality educating of specialists and research and methodological ground for the artistic and performing work of a teacher.

**Novelty.** The paper is the first attempt for the specific character of professional activity of a teacher of instrumental and performing specializations. This context is thought of as a complex of specialized-professional competences, that characterizes the level of educational research mastery in the educational activity (in particular, critical, independent and creative thinking; competitiveness; responsibility and mobility; knowledge of foreign languages and new information technologies; orientation to the self-education and self-perfection). It is marked that integration teaching, music creation, concerto-performing experience with research and academic work provides the professional competence of a teacher as a participant of educational research area at the level of the modern European and world standards.

**The practical significance.** Research results will serve as a supplement to training and methodological materials of the courses «Public policy in industry of culture and art», «Pedagogical mastery», «Methodology of modern musical pedagogic», that will assist to the determination of key propriety areas of the development of research and academic activity of teacher of higher educational establishment.

**Keywords:** *music education, higher educational establishment, instrumental and performing specializations, professional competence of a teacher.*

**Постановка проблеми.** Сучасна національна система вищої музичної освіти потребує не лише реформування моделі навчально-виховного процесу, підвищення якості надання освітніх послуг. Престиж закладу вищої освіти, його науково-творчий потенціал залежать від якісного професорсько-викладацького складу, тобто від висококваліфікованих науково-педагогічних кадрів, котрі професійно зорієнтовані на розвиток фахових компетентностей студентів. Досягнення цієї мети потребує збереження кращих філософсько-ціннісних, національних традицій музичної освіти, а також якісного переосмислення структурно-організаційних, кадрових вимог та творчо-професійних засад фахової діяльності викладачів інструментально-виконавських спеціалізацій у реаліях сучасної України.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Специфіка фахової діяльності викладачів музичних спеціалізацій неодноразово була предметом науково-педагогічних досліджень, зокрема в працях Т. Пляченко «Формування інструментально-виконавської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі фахової підготовки» (2014), Л. Лабінцевої «Концертна діяльність як показник виконавської майстерності музикантів» (2014). Науковці визначили сутність і складові інструментально-виконавської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва, сформулювали мету й завдання фахової підготовки студентів. Теоретичні положення статті ґрунтуються на наукових працях Ю. П. Богущького, В. П. Андрущенко та ін. «Українська культура в європейському контексті» (2007), С. М. Волкова «Ретроспекції

мистецької освіти в українському суспільстві XX — XXI століття» (2012), В. І. Рожка «Європейський вектор музичної освіти в Україні: проблеми та перспективи» (2016), Т. М. Колос «Перспективи розвитку культурно-мистецької освіти в контексті реформування освітнього законодавства» (2016), у яких висвітлено загальні тенденції історико-культурного розвитку музичної освіти України, що впливали на формулювання завдань та змісту підготовки майбутніх музикантів-фахівців. На думку В. І. Рожка, «музична освіта в Україні є унікальною, ефективною і, що важливо, конкурентоспроможною системою підготовки професійних музикантів-виконавців, яка ґрунтується на європейських гуманістичних цінностях і є невід'ємною складовою загальноєвропейського простору вищої освіти» (Рожок, 2016).

У мистецькій, зокрема музичній, освіті XXI ст., яка, за визначенням С. М. Волкова, є «важливим інструментом забезпечення соціальної гармонії, культурної толерантності та, зрештою, соціальної стабільності», поширилися тенденції економічних методів управління (надання освітніх послуг за кошти населення, упровадження фандрайзингу як системи пошуку джерел фінансування закладу освіти та використання його матеріальної бази для одержання обігових коштів тощо) (Волков, 2012, с. 56).

Доцільно комплексно проаналізувати сутність і складові фахової компетентності викладачів інструментально-виконавських спеціалізацій закладів вищої освіти України в умовах інтеграції національної системи в європейський освітній простір.

**Мета статті** — виявити сучасні умови фахової діяльності викладачів інструментально-виконавських спеціалізацій та визначити пріоритетні напрями їх діяльності у вищих закладах освіти України.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Забезпечення освітньої діяльності в закладах вищої освіти здійснюється згідно з ліцензійними вимогами, затвердженими Постановою Кабінету міністрів України № 347 від 10.05.2018 р. Рівень наукової й професійної активності викладачів визначається кількісними та якісними показниками виконаних вимог, серед яких найвагоміше значення мають такі: наявність стажу науково-педагогічної та/або наукової роботи; наявність наукових публікацій, зокрема у фахових виданнях України, періодичних виданнях, які належать до наукометричних баз, рекомендованих МОН (зокрема Scopus або Web of Science Core Collection); наявність опублікованих навчальних посібників, підручників та інших навчально-методичних праць; наукове керівництво (консультування) здобувача, котрий одержав документ про присудження наукового ступеня; організаційна робота на керівних посадах у закладах вищої освіти; участь

у міжнародних наукових проектах тощо. Отже, стратегія розвитку освітньої галузі в сучасній Україні характеризується посиленням значення *наукового управління освітою*, що становить основу її розвитку й визначає формування якісного складу кадрового забезпечення викладачів музичних спеціалізацій.

Особливостями музичної освіти в сучасній Україні є те, що цей процес реформування відбувається в умовах не лише зміни політичної, економічної та соціальної структур, але й поколінь мистецької еліти, які завжди виконували функцію генератора ідей, творців художніх творів. Саме представники сучасної музичної еліти, до якої належать видатні композитори, виконавці, педагоги, музикознавці, народні артисти та заслужені діячі культури і мистецтва тощо, сприяють поширенню в національній системі освіти загальноєвропейських цінностей, що не призводить до девальвації авторитету митців минулого покоління.

Творча постать викладача — доцента, професора, видатного діяча світового виконавського мистецтва, — його безцінний досвід дозволяють молодому виконавцеві вдосконалювати свою майстерність як концертуючого музиканта й майбутнього викладача класу спеціального інструмента.

Наприклад, позитивно зарекомендували себе творчі колективи, майстерні та виконавські школи, які очолюють видатні митці Харківської державної академії культури: академічний хор (керівник та диригент — В. Г. Бойко), тріо «ЦимБанДо», ансамбль народної музики «Стожари» під керівництвом О. В. Савицької; ансамбль народної музики «Посіпаки» під керівництвом Н. В. Мельник, фольклористичні гурти «Фарби» (керівник — Г. М. Бреславець), «Лада» (керівник — В. В. Осипенко), клас народного артиста України К. Г. Шаші та солістки Харківської філармонії Марії Стецюн, класи композиції та інструментування видатних композиторів України Ю. Б. Алжнева, І. А. Гайдена, клас виконавської майстерності заслужених артистів і діячів мистецтва України А. Я. Сташевського, Т. В. Большакової, О. Д. Скларова, Л. В. Кудрич, В. М. Осадчої, В. В. Осипенко тощо. Кращі випускники, викладачі Академії виборюють престижні нагороди на міжнародних та всеукраїнських музичних конкурсах, фестивалях, засвідчуючи високий рівень і потужний потенціал українського виконавського мистецтва.

Слід зазначити, що фахова діяльність викладачів музичних спеціалізацій спрямована на самореалізацію творчого потенціалу особистості студента, яка зумовлює впровадження авторських методик у навчально-виховний процес, особистісно-орієнтованих параметрів оцінювання успішності набуття фахових компетентностей студентів.

Інноваційні процеси в культурі ХХІ ст. (комп'ютерні технології, посилення інформаційної діяльності у сфері мистецтва, зростаюча динаміка індустрії шоу-бізнесу, Internet) стають каталізаторами розвитку синтетичних, високотехнологічних видів мистецтва (телебачення, кінематографа, масових жанрів). Класична музика транслює гуманістичні ідеї видатних особистостей минулого, а використання високих технологій сприяє їх музично-виконавському втіленню. Концепція розвитку культурологічно-мистецьких закладів вищої освіти, зокрема музичних факультетів, базується на активізації та розкритті особистісного творчого потенціалу, оскільки виконує одну з головних місій *гуманізації освіти*. Об'єктом музичної освіти є творча спадщина, яка транслює й акумулює духовно-етичні цінності, укріплюючи людський Дух, Красу та Віру. Музична освіта допомагає творчій особистості відбити звуковий образ світу й накопичений досвід духовно-ціннісних відносин, який складається в систему знань та передається наступному поколінню. Для цього слід зберегти творчу атмосферу під час аудиторних занять, що передбачає партнерський діалог між викладачем і студентами, толерантні навчальні відносини між ними.

У фаховій діяльності науково-педагогічного працівника з музичних, зокрема інструментально-виконавських спеціалізацій, освітня діяльність зосереджена переважно навколо мистецьких форм робіт: організація, проведення, підготовка студентів до участі в конкурсах, фестивалях, створення концертних програм (сольних та ансамблевих), звітних концертів, аранжування й інструментування музичних творів, індивідуальний підбір виконавського репертуару, проведення відкритих занять, майстер-класів, створення спільних творчих проєктів тощо. Отже, наукова складова у фаховій діяльності викладачів інструментально-виконавських спеціалізацій, безсумнівно, збагачує навчально-методичну роботу, підвищує компетентність і рівень їхньої кваліфікації. Крім того, ціннісно-змістові й особистісно-професійні орієнтації викладача-інструменталіста формуються на власному неперервному процесові вдосконалення музично-виконавської майстерності, тобто під час практичної роботи зі студентами, виступів на звітних концертах, участі у фестивалях, конкурсах тощо. Необхідно зберегти рівновагу між мистецьким та науковим напрямками фахової діяльності, що є одним із нагальних завдань для представників органів управління, науковців і музичних педагогів.

Особливими умовами навчання з інструментально-виконавських спеціалізацій є використання індивідуальних занять як основного виду навчальної діяльності. Виконавська підготовка музикантів-інструменталістів ґрунтується на індивідуальній роботі викладача зі студентом

над музичним твором, у процесі якої засвоюються необхідні знання, формуються відповідні навички та вміння. Студент самостійно вдосконалює здобуті знання, набуті вміння й навички в щоденній самостійній роботі, що сприяє розвитку його майстерності. Цілісність навчального процесу можлива тоді, коли в процесі індивідуальної роботи осягається художньо-змістова сутність музичного твору, відповідно до якої підбираються засоби виконавської виразності та відпрацьовується технічна досконалість їх утілення. Заохочення студентів до художнього самопізнання, технічно-майстерного самовдосконалення сприяє становленню їх виконавської культури. З метою фахового розвитку індивідуально-особистісних здатностей викладач залучає студента-виконавця до самостійного художньо-інтерпретаційного аналізу музичного твору.

У зв'язку із цим слід спрямувати пізнавальну діяльність студентів виконавських спеціальностей на розуміння звукообразного змісту та жанрово-стильових особливостей твору як відображення картини світу, що ґрунтується на філософських і психологічних механізмах світопізнання.

Робота над виконавською інтерпретацією сприяє набуттю вміння орієнтуватися в структурі музичного твору, відрізнати музично-виконавські стилі різних напрямів музичного мистецтва, формуванню світогляду, художнього смаку, виконавської майстерності, необхідних для майбутньої професійної діяльності солістів, артистів та учасників музичних колективів.

В умовах модернізації вищої освіти України та її інтеграції в європейський простір особлива увага приділяється самостійній роботі студентів, яка сприяє комплексному формуванню гармонійно розвиненої особистості й музичному становленню майбутнього фахівця, є основою професійної підготовки та якісного закріплення набутих умінь, навичок, здобутих знань під час аудиторних занять.

Самостійна робота студентів спрямована на формування художньо-естетичних смаків, розвиток засобів виконавської виразності, закріплення фундаментальних знань з історії та теорії музичної культури, які допомагатимуть у творчому процесі виконавської інтерпретації. Пріоритетними принципами, якими має керуватися студент у самостійній роботі над музичними творами, є:

- концентрація уваги на художній сутності жанру, що полягає в розумінні психології суб'єкта творчості, картини світу, яка моделюється, специфічного способу музикування;
- аналіз і синтез як чинники виконавського мислення для створення власної виконавської інтерпретації;

- активізація творчого мислення залученням до найкращих зразків музичної літератури та їх реалізація в педагогічній і концертній діяльності.

Для впровадження й підвищення рівня освітніх послуг з музичних спеціалізацій необхідно орієнтуватися на європейські стандарти якості динамічної та безперервної ступеневої системи музичної освіти, які, по-перше, задовольняють можливості творчої особистості в набутті певного освітньо-кваліфікаційного рівня (за умови державного фінансування музичної інфраструктури, постійного оновлення обладнання, музичних інструментів та матеріально-технічного забезпечення спеціалізованих кабінетів, студій звукозапису тощо), по-друге, сприяють професійній мобільності на ринку праці (за умови державної підтримки цільових програм практичної підготовки з подальшим працевлаштуванням); по-третє, стимулюють музично-просвітницьку, творчо-виконавську діяльність студентів та викладачів для підвищення рівня професійної активності. Реформована чинна багаторівнева система музичної освіти в сучасній Україні має не лише відповідати вищеназваним критеріям якості, але й зберігати кращі здобутки.

Апробована часом система творчих майстерень і виконавських шкіл, започаткована видатними композиторами, виконавцями, музикознавцями, народними артистами, заслуженими діячами, працівниками культури й мистецтва, зумовлює цілісний підхід до виконавської підготовки музикантів у закладах вищої освіти. Студенти, магістри, аспіранти та випускники Харківської державної академії культури постійно виборюють на престижних міжнародних виконавських конкурсах, фестивалях, мистецьких проектах призові місця, відзнаки, засвідчуючи високий рівень фахової майстерності викладачів факультету музичного мистецтва та значний творчий потенціал вихованців.

Пріоритетними завданнями розвитку музичної освіти в закладах вищої освіти України є:

- орієнтація на передовий досвід країн світу та інтеграція в міжнародне науково-освітнє співтовариство;
- систематичний аналіз результатів роботи, котрий дозволить виявити ступінь активізації науково-творчого потенціалу викладачів музичних спеціалізацій за умови державної підтримки всіх процесів освітніх нововведень;
- збереження кращих досягнень національної системи музичної освіти, творчих здобутків музичних колективів, наукової діяльності педагогічних працівників, диверсифікація музикознавчих наукових шкіл;

- безперервність музичної освіти та креативно-індивідуальна спрямованість навчання для забезпечення потреб творчої особистості в здобутті якісної музичної освіти;
- надання державної підтримки (законодавчої, фінансової, соціальної) для навчально-методичного, матеріально-технічного й кадрового забезпечення освітніх програм.

Визначені Законом України «Про вищу освіту» (у редакції від 25.07.2018 р., 2443-VIII) головні засади стратегічного розвитку освітньої діяльності (автономія, академічна мобільність та свобода закладів вищої освіти, поєднання освіти з наукою й виробництвом, самореалізація особистості, наявність академічної доброчесності тощо) свідчать про те, що в державі оновлюється та переосмислюється *філософія вищої освіти*, яка орієнтує всіх учасників науково-освітнього простору на загальноєвропейські моральні й духовні цінності. Водночас кроскультурний вектор розвитку методики організації науково-освітнього процесу ґрунтується, передусім, на збереженні кращих традицій національної системи освіти.

Зміст музичної освіти завжди базувався на загальнолюдських гуманістичних ідеях і принципах та передбачав: поширення духовних цінностей, налагодження гармонійних зв'язків у суспільстві, взаєморозуміння та взаємообмін знаннями, ідеями, навичками, науковими й художніми моделями світу як способами мислення, національними традиціями. За часів незалежності України концептуально оновлено зміст музичної освіти. Якщо в радянські часи музична освіта, що почала формуватися в середині 30 рр. XX ст. (Волков, 2012), базувалася на принципах централізації та уніфікації системи освіти, надмірної ідеологічної залежності, що призвели до стандартизованої, безініціативної моделі навчання, то в сучасній Україні виникла можливість оперативно реагувати на запити суспільних проблем, з якими пов'язане майбутнє країни.

Стратегія розвитку сучасної музичної освіти формується на двоступеневому й безперервному процесі навчання; багатоваріантності навчальних програм та авторських методик навчання, визначених стандартами й критеріями якості вищої освіти; гармонійному поєднанні наукової, викладацької діяльності з творчо-виконавською.

Специфіка й системні принципи організації методики навчально-виховного процесу з підготовки студентів інструментально-виконавських спеціалізацій визначаються такими принципами:

- особистісний, індивідуально-диференційований підхід до системи навчання, спрямований на максимальне розкриття та розвиток творчих здібностей студента, формування особистісної цінності свідомості;

- виховання здатності майбутнього музиканта-фахівця до самостійного самовдосконалення виконавської майстерності впродовж творчого шляху;
- наявність власної творчої школи, що відповідає єдиній методиці та формам навчання (згідно із затвердженими ліцензованими вимогами впровадження освітньої діяльності);
- творче наставництво, що ґрунтується на партнерській взаємодії «учень — викладач»;
- міждисциплінарні зв'язки індивідуальних занять із музично-теоретичними курсами;
- значення практики публічного виконання програми, що свідчить про результати спільної з викладачем роботи студента.

**Висновки.** Таким чином, умови забезпечення якісної фахової діяльності викладачів музично-виконавських спеціалізацій у закладах вищої освіти України зумовлені:

- дотриманням вимог оновленого Закону України «Про вищу освіту» та відповідних Ліцензійних вимог упровадження освітньої діяльності в закладах вищої освіти;
- специфікою музично-виконавського мистецтва та системною взаємодією його компонентів: виконавської, освітньо-наукової роботи та концертної практики;
- просвітницькою та профорієнтаційною діяльністю, які засвідчують якісну підготовку фахівців та виконану науково-творчу та викладацьку роботу, що сприяє посиленню слухачького інтересу до академічного музичного мистецтва, виховує естетичну самооцінку творчої молоді, підвищує рейтинг музиканта в соціокультурному середовищі;
- належним фінансовим забезпеченням і матеріальною підтримкою державою культурно-мистецьких закладів освіти, оновленням музичного інструментарію, концертних майданчиків та приміщень;
- використанням світового досвіду у впровадженні організаційно-виховних, навчально-методичних програм, проведенні мистецьких заходів (конкурсів, фестивалів, конференцій тощо) з метою оптимізації міжнародної співпраці з іноземними закладами вищої освіти;
- налагодженням системи діяльності наукометричних видань з мистецтвознавства та культурології, затверджених МОН України, для взаємообміну та поширення авторських і новаторських методик виховання майбутніх музикантів-фахівців.

Фахову діяльність викладача інструментально-виконавських спеціалізацій розглянуто як *комплекс спеціалізовано-професійних компетентностей, що характеризують рівень науково-педагогічної майстерності у сфері освітньої діяльності*: теоретичні знання з теорії та історії музики, педагогіки, виконавства, основ репетиційно-концертної роботи, знання виконавського репертуару, методики роботи над музичними творами та технічними труднощами; уміння здійснювати музично-теоретичний, історико-стильовий, педагогічний, виконавсько-інтерпретаційний аналіз інструментальних творів, добирати індивідуальний концертно-виконавський репертуар, навички концертно-виконавської, викладацької роботи, уміння теоретично обґрунтовувати результати виконаної роботи в наукових та науково-методичних розробках.

Характеристиками, що визначають професійну компетентність викладача інструментально-виконавських спеціалізацій (як учасника освітньо-наукового простору) відповідно до сучасних європейських і світових стандартів, є: критичне, незалежне та креативне мислення; конкурентоспроможність; відповідальність і мобільність; знання іноземних мов та інформаційних технологій; орієнтованість на самоосвіту й самовдосконалення.

Масштабність і складність трансформаційних процесів в українському суспільстві та його культурі потребують відповідного вироблення й реалізації нових підходів до системи музичної освіти для ефективної державної стратегії розвитку культури в цій сфері. Тому **перспективами подальшого дослідження** є визначення ролі державної підтримки в економічному та науковому векторах розвитку освітньої діяльності в закладах вищої освіти мистецького спрямування.

#### Список посилань

- Богущкий, Ю. П., Андрущенко, В. П., Безвершук, Ж. О. й Новохатько, Л. М. (2007). *Українська культура в європейському контексті*. Київ: Знання.
- Волков, С. М. (2012). Ретроспекції мистецької освіти в українському суспільстві ХХ–ХХІ століття. *Культурологічна думка: щорічник наукових праць*, 5, 56–66. Київ.
- Колос, Т. М. (2016). Перспективи розвитку культурно-мистецької освіти в контексті реформування освітнього законодавства. *Вища мистецька освіта як інструмент збереження культурної ідентичності*. Харків: Видавництво «Водний спектр Джі-Ем-Пі».
- Лабінцева, Л. П. (2014). Концертна діяльність як показник виконавської майстерності музикантів. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, 16–17 жовтня 2014 р., м. Київ*. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка.

- Пляченко, Т. М. (2014). *Формування інструментально-виконавської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі фахової підготовки*. Узято з [http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/4871/1/T\\_Plyachenko\\_16\\_10\\_14\\_konf\\_IM.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/4871/1/T_Plyachenko_16_10_14_konf_IM.pdf)
- Рожок, В. І. (2016). *Європейський вектор музичної освіти в Україні: проблеми та перспективи*. Узято з <http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/2016/11/20161116-rozhok-dopovid.pdf>.

### References

- Bogutsky, Yu. P., Andrushchenko, V. P., Bezvershuk, Zh. O., Novokhatko, L. M. (2007). *Ukrainian culture in the European context*. Kyiv: Znannia [In Ukrainian].
- Volkov, S. M. (2012). Retrospectives of artistic education in the Ukrainian society of the 20 – 21st centuries. *Culturological Thought: Yearbook of Scientific Works*, 5, 56 – 66. Kyiv [In Ukrainian].
- Kolos, T. M. (2016). Development prospects for the cultural and artistic education in the context of reforming educational legislation. *Higher Art Education as a strategic instrument of cultural identity preservation: Collection of research papers*. Kharkiv: Publishing House «Water Spectrum GI-EM-P» [In Ukrainian].
- Labinseva, L. P. (2014). Concert performance as an indicator of the performance of musicians. *Professional of artistic education and artistic culture: Challenges of the of 21st century: materials of the of International Scientific and of Practical Conference*, October 16-17, 2014. Kyiv: Kyiv university of the name of Borys Hrynchenko [In Ukrainian].
- Plyachenko, T. M. (2014). *Formation of instrumental and performing competences of the future teacher of musical art in the process of professional training*. Retrieved from [http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/4871/1/T\\_Plyachenko\\_16\\_10\\_14\\_konf\\_IM.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/4871/1/T_Plyachenko_16_10_14_konf_IM.pdf) [In Ukrainian].
- Rozhok, V. I. (2016). *European Vector of Music Education in Ukraine: Problems and Prospects*. Retrieved from <http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/2016/11/20161116-rozhok-dopovid.pdf> [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 01.02.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.03

УДК 371.2:78 (477)

**Т. В. Большакова**, заслуженный діяч мистецтв України, професор, декан факультету музичного мистецтва, Харківська державна академія культури, м. Харків

bolshakova777@ukr.net

https://orcid.org/0000-0001-7107-5083

## **КОМПЕТЕНТІСНА МОДЕЛЬ ФАХІВЦЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА НАПРЯМИ ЇЇ РЕАЛІЗАЦІЇ В СУЧАСНИХ ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ**

Визначено та проаналізовано переваги компетентісного підходу у вищій музичній освіті. Обґрунтовано та операціоналізовано в термінах програмних результатів навчання компетентісну модель випускника закладу вищої освіти за спеціальністю «Музичне мистецтво». Визначено загальні та професійні програмні компетентності фахівця музичного мистецтва, пріоритетні завдання освітнього процесу, спрямованого на реалізацію обґрунтованої моделі.

**Ключові слова:** вища музична освіта, компетентісний підхід, компетентісна модель, освітній процес, музичне мистецтво.

**Т. В. Большакова**, заслуженный деятель искусств Украины, профессор, декан факультета музыкального искусства, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

## **КОМПЕТЕНТНОСТНАЯ МОДЕЛЬ СПЕЦИАЛИСТА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И НАПРАВЛЕНИЯ ЕЕ РЕАЛИЗАЦИИ В СОВРЕМЕННЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ ВЫСШЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Определены и проанализированы преимущества компетентностного подхода в высшем музыкальном образовании. Обоснована и операционализирована в терминах программных результатов образования компетентностная модель выпускника заведения высшего образования по специальности «Музыкальное искусство». Определены общие и профессиональные программные компетентности специалиста музыкального искусства, приоритетные задания образовательного процесса, направленного на реализацию обоснованной модели.

**Ключевые слова:** высшее музыкальное образование, компетентный подход, компетентностная модель, образовательный процесс, музыкальное искусство.

**T. V. Bolshakova**, Honoured Artist of Ukraine, Professor. Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## **THE COMPETENCE MODEL OF MUSIC ART SPECIALIST AND ITS REALIZATION ASSIGNMENTS IN THE CONTEMPORARY ESTABLISHMENTS OF HIGHER MUSIC EDUCATION**

**Problem statement.** Music art education is the industry, where every country demonstrates the customs and traditions that were created by many generations of methodologies, teachers, performers and musical critics. Thus, the relevant aim of modernization of the higher music education system is the construction of competence model of music art specialist.

**The aim** of this paper is to provide rationalization for the competence model of graduating student of speciality «Music art»; to define the priority tasks of the educational process sent to realization of this model.

**Research methodology.** Interdisciplinary methodology that is based on co-operation general academic (systems analysis, deductive method) and special (historical-cultural, competence) methods and approaches is used in the article.

**Results.** The competence approach allows: to go across from the orientation on the recreation of knowledge to their use and organization; to realize strategy of development of professional “flexibility”; to provide close connection of aims of education with its use in the real life.

The theoretical and methodological analysis gives possibility to create competence model of graduating student of establishment of higher music education. This model must contain general program competences and professional program competences.

**Novelty.** The advantages of competence approach in higher music education are analyzed. The competence model of graduating student of speciality «Music art» is grounded and operationalized in terms of programmatic results of education. General and professional program competences of music art specialist are obvious. The priority aims of educational process, directed to realization of this model, are obvious.

**The practical significance.** Research results can be drawn on at the development of standards of higher music education, educationally-professional programs of preparation of specialists, curricula, maintenance of educational disciplines in establishments of higher music education.

**Conclusion of the research.** The competence approach has substantial advantages. The competence model of graduating student of speciality «Music art» must contain general program competences and professional program competences. Priority tasks of the educational process sent to realization of this model: development of professional competence of future specialist; assistance to the professionally-personality improvement of student; development music competence of student.

**Keywords:** *higher music education, competence approach, competence model, educational process, music art.*

**Постановка проблеми.** Квінтесенцією модернізації вітчизняної системи вищої освіти є забезпечення високої якості підготовки фахівців, оскільки саме професійна кваліфікація, знання, уміння, навички та система розвинутих професійно важливих якостей визначають значимість людини на всесвітній арені, її конкурентоздатність на ринку праці та можливості набуття необхідного соціального статусу. Для реалізації цієї мети в українських закладах вищої освіти, зокрема за спеціальністю «Музичне мистецтво», реалізовано положення, у межах яких результати навчання оцінюються через досягнення або через опанування компетентностей.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Цінність освіти як основи повноцінного й повного розвитку особистості, суспільства та держави проголошено у відповідних законах України 2014 та 2017 рр. (*Про вищу освіту*, 2014; *Про освіту*, 2017). Теоретико-методологічні основи забезпечення адекватного сучасним вимогам змісту вищої музичної освіти розроблено в працях Ю. Богуцького та В. Андрущенка (2016), Т. Колоса (2016), С. Волкова (2012), В. Рожка (2016) та ін.

Мистецька освіта — саме та галузь, у якій кожна країна демонструє свої особливості та традиції, що створювалися й апробовувалися багатьма поколіннями методологів, педагогів, виконавців, музичних критиків і пересічних споживачів. Отже, актуальними проблемами в галузі модернізації системи вищої музичної освіти є створення операціоналізованої в конкретних результатах освіти моделі фахівців музичного мистецтва та визначення пріоритетних завдань освітнього процесу, спрямованого на реалізацію цієї моделі.

**Мета статті** — обґрунтувати та операціоналізувати в термінах програмних результатів навчання компетентнісну модель випускника закладу вищої освіти за спеціальністю «Музичне мистецтво»; визначити пріоритетні завдання освітнього процесу, спрямованого на реалізацію цієї моделі.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Необхідність упровадження компетентного підходу в освітні системи, на думку І. Зимньої (Зимняя, 2004), зумовлюється багатьма факторами, зокрема: загальноєвропейською та світовою тенденціями до інтеграції; необхідністю гармонізації «архітектури європейської системи вищої освіти» та певної термінологічної уніфікації; зміною освітньої парадигми, що відбувається останніми десятиріччями; різноманітним поняттєвого змісту «компетентнісний підхід»; офіційними розпорядженнями урядових установ, що відповідають за вищу освіту. Переваги компетентного підходу визначаються, по-перше, тим, що він дозволяє: замість відтворення знань розпочати їхнє використання та організацію; реалізувати

стратегію розвитку професійної «гнучкості» майбутніх фахівців; сформулювати інтегровані вимоги до результату освітнього процесу; забезпечити тісніший зв'язок цілей освіти з її використанням у реальному світі праці; підготувати людину до нескінченної розмаїтості професійних і загальножиттєвих ситуацій (Байденко, 2004; Зеер, 2004).

Рада Європи виокремила п'ять груп ключових компетентностей, формуванню яких приділяється особлива увага в розробленні програм підготовки молоді (Зимняя, 2004): політичні та соціальні; міжкультурні; комунікаційні; інформаційні; персональні. У праці О. Зимньої (Зимняя, 2004) названо три групи компетентностей: ті, що стосуються людини як особистості, суб'єкта діяльності та спілкування; взаємодії людини з іншими; діяльності людини, яка відбувається в усіх її формах.

Звісно, означений перелік компетентностей не є повним, але його аналіз уможливорює створення операціоналізованої в конкретних результатах освіти компетентнісної моделі випускника музичного закладу вищої освіти.

Компетентнісна модель випускника музичного закладу вищої освіти має містити такі елементи (групи компетентностей з їх конкретним змістом):

1) загальні програмні компетентності — персональні (особистісні) та соціальні: знання й навички, спрямовані на збереження власного здоров'я та психічного благополуччя; вміння розуміти та приймати загальнолюдські цінності культури, науки, мистецтва, виробництва, релігії, людських взаємовідносин, життя загалом; світоглядні компетентності, ґрунтовані на структурованих та критично осмислених знаннях, переконаннях, віруваннях; компетентності громадянськості, реалізовані в обізнаності та виконанні прав і обов'язків громадянина, прийнятті свободи й відповідальності; компетентності самореалізації, що проявляються в прагненні та здатності до самореалізації, саморегуляції, самовдосконалення, рефлексії; комунікативні компетентності, пов'язані зі здатностями використовувати різні технології комунікації;

2) професійні програмні компетентності:

— виконавські компетентності: формування репертуару; здатність до виконання музичних творів різної складності; застосування навичок музичної інтерпретації та слухових уявлень; здатність до прояву власної індивідуальності в процесі інтонаційно-змістовної реалізації музичного тексту тощо;

— педагогічні компетентності: здатність планувати й організовувати навчально-виховний процес, розробляти та проводити різні види теоретичних і практичних занять; вміння діагностувати та зважати в професійній діяльності на рівень фахової підготовки та індивідуальні

особливості власних учнів; навички підготовки учнів до сольних виступів; уміння контролювати результати навчання та ін.;

— дослідницькі: віднайдення та формулювання проблемних ситуацій; розроблення й реалізація плану дослідження з використанням різних методів збирання та обробки інформації; оприлюднення отриманих результатів тощо;

— організаційні: планування й організація колективної діяльності (оркестрів, ансамблів); організація культурно-дозвілєвої діяльності та ін.

У контексті новітніх соціокультурних і мистецьких перетворень перспективи реалізації компетентнісної моделі фахівця музичного мистецтва в освітньому процесі пов'язані з вирішенням багатьох важливих завдань.

1. *Розвиток професійної компетентності майбутнього фахівця* з використанням сучасних методів і прийомів музичного навчання й виховання.

Для досягнення цієї мети методологічною основою розроблення навчальних програм підготовки фахівців у галузі музичного мистецтва є уявлення багатьох учених про те, що компетентність, на відміну від узагальнених, універсальних знань, є дієвою, практико-орієнтованою, тобто компетентність — сукупність або навіть система знань, що виявляється в успішних діях. Отримання таких знань із подальшим перетворенням їх на уміння потребує від тих, хто навчається, активної пізнавальної діяльності. Отже, одним із пріоритетних завдань навчального процесу на факультеті музичного мистецтва є формування та розвиток у студентів системно організованих інтелектуальних, комунікативних, мотиваційних, вольових, рефлексивних, моральних й інших якостей, що дозволяють організовувати власну діяльність у професійному, соціальному, культурному та інших контекстах.

2. *Сприяння професійно-особистісному вдосконаленню студента* як виконавця, музичного педагога й цілісної особистості.

Сутністю цього завдання є забезпечення становлення майбутнього фахівця музичного мистецтва як особистості, здатної до саморегуляції, самореалізації та невинного професійного й особистісного зростання.

Для такого фахівця мають бути притаманними такі особистісні якості: прагнення до оволодіння вищим рівнем знань з обраної професійної галузі, зокрема ознайомлення з новими теоріями, інтерпретаціями, методами, техніками, інструментарієм, технологіями; потреба в розвитку вміння критично оцінювати та інтерпретувати новітні явища в музичній теорії та практиці й людському бутті загалом; розвиток здатності інтерпретувати результати діяльності на вищому рівні;

прагнення здійснити свій оригінальний внесок у розвиток обраної професії (через виконання відповідних проєктів, що потребують міждисциплінарного підходу та певних змін у державній політиці в галузі культури та мистецтва).

Завдання розвитку самореалізаційної орієнтації майбутнього фахівця передбачає формування у студентів цілісного морально-ціннісного ставлення до життя, прагнення через здобутки музичної культури та власної музично-виконавської й музично-педагогічної діяльності пізнати сенс свого існування та досягнути буттєвий смисл загальнолюдської культури.

У цьому аспекті потребують розвитку три групи ціннісних, смисложиттєвих орієнтацій майбутнього фахівця музичного мистецтва: ціннісно-сміслові ставлення до музичного мистецтва та цінностей музики як уособлення загальнолюдських цінностей прекрасного; ціннісно-сміслові ставлення до обраної професії, що формує привабливий образ майбутньої музично-виконавської та музично-педагогічної діяльності (усвідомлення соціального призначення, ролі та цінності професійної музичної діяльності для буття суспільства); ціннісно-сміслові ставлення до себе як виконавця або музичного педагога (високий рівень самоприйняття та самоповаги, переконання у власній професійній значущості та затребуваності, віра у власний талант та професійні досягнення).

*3. Розвиток спрямованості особистості та технологічної готовності майбутнього фахівця до виховання музичної культури масового споживача музичного мистецтва.*

Актуальність цього завдання визначається тим, що, хоча за результатами соціологічних досліджень, музика посідає провідне місце у сфері інтересів сучасної людини, зокрема молодого покоління, більшість споживачів музичного мистецтва надає перевагу «музичній продукції» сумнівної культурної, естетичної та духовної цінності. Найпопулярнішими серед молоді сучасні різновиди популярної музики належать до суто розважальних напрямів, які відіграють фонову (у супроводі такої музики можна виконувати різні справи — переміщення в просторі, побутові дії, навіть навчання) або комунікативну (спільне прослуховування музики або відвідування музичних виступів як привід чи тема для спілкування) роль. Водночас музика, що має певне смислове навантаження та сприяє духовному й естетичному розвитку, не зацікавляє значну частину суспільства.

Оскільки першою причиною означеної ситуації є нездатність або невідповідність масового споживача до сприйняття «серйозної»

музики, актуальним завданням є розвиток музичної культури, передусім молодого покоління в процесі масового музичного виховання.

Необхідність поліпшення становища масової музичної культури потребує від фахівців у галузі музичного мистецтва здатності доповнення традиційних методів музичної педагогіки новими музичними підходами, основаними на психолого-педагогічних технологіях, сутністю яких є зважання на специфіку роботи психічних процесів людини (волі, уваги, сприйняття, мислення, уяви, пам'яті, мотивації, емоцій) та їх послідовного й цілеспрямованого долучення до діяльності зі сприйняття музичних творів. Суттєвого значення для формування масової музичної культури також має розвиток здатності майбутніх фахівців музичного мистецтва поєднувати різні форми репрезентації музичного матеріалу (наприклад, прослуховування музичного твору в супроводі наочно-ілюстративних матеріалів тощо).

#### *4. Розвиток власної музичної компетентності студента.*

Музика має не тільки культурно-естетичну й духовну цінність. Вона образно моделює явища дійсності, процеси людської психіки та має можливість передавати зміну настроїв, переживань, динаміку психофізіологічних станів, почуттів, що існують у реальному житті, визначає ставлення людини до навколишнього світу, самої себе, оцінку дійсності, погляди, смаки, ідеали, систему ціннісних орієнтацій. Отже, вона виконує багато функцій: естетичну, розважальну, пізнавальну, комунікативну, комунікаційну, оздоровчу, виховну, тобто перетворюється на функціональну відповідно до цілей її використання.

Суттєвий вплив музики на благополуччя людського існування зумовлює необхідність розвитку в студентів-музикантів не тільки виконавської та музично-педагогічної компетентності, але й здатності до використання музики як засобу психологічного впливу. Саме тому важливим перспективним завданням освітнього процесу в закладі вищої музичної освіти є формування психологічної музичної компетентності студентів як складової їх загальної життєво-психологічної компетентності. Вирішення цього завдання має спрямовуватися на розвиток таких особистісних властивостей, як:

- знання специфіки функціонального використання музики різних жанрів з метою цілеспрямованого впливу на психофізіологічні стани та поведінку;
- обізнаність у галузі найкращих надбань музичного мистецтва, що дозволить орієнтуватися в різноманітті творів з метою вибору музики, адекватної поставленій меті саморегуляції;
- уміння обирати музику не тільки відповідно до її жанрових особливостей та поставленої мети (заспокоїтися, звільнитися від

негативних емоцій, підбадьоритися або ін.), але й зі зважанням на індивідуально-типологічні особливості та актуальні стани;

- навички використання різних музичних творів як умовних стимулів з метою актуалізації певних необхідних психічних станів;

- здатність виявляти несанкціонований деструктивний вплив за допомогою музики зі сторони інших людей та протидіяти йому.

Результатами професійної підготовки студентів у цьому напрямі має стати їхня здатність до здійснення спрямованого та контрольованого впливу музичних творів на стан людини з метою:

- усунення фізичного дискомфорту та зниження больових відчуттів при різних патологічних процесах в організмі людини;

- підвищення рівня працездатності, енергійності, активності;

- боротьби з утомою, сонливістю, послабленням уваги, що є наслідками виконання одноманітної монотонної роботи;

- звільнення від негативних руйнівних емоцій та почуттів, які виникають і накопичуються під час переживання стресових ситуацій, що неминуче трапляються в повсякденному житті людини;

- поліпшення настрою, тимчасове відволікання від неприємних думок;

- зниження нервового напруження під час та після роботи або іншої важливої справи, заспокоєння, боротьба з безсонням;

- надання наснаги, ентузіазму, подолання страху, паніки та інших негативних переживань, що заважають виконанню складних, небезпечних завдань;

- створення «змінених станів свідомості», викликання відчуття «іншої реальності», які практикуються, наприклад, у багатьох духовних практиках для особистісного зростання та самореалізації;

- боротьби з нудьгою, що виникає у вільний час або в процесі виконання одноманітної, нецікавої роботи;

- об'єднання, згуртування людей, поліпшення їх взаємовідносин;

- викликання необхідних емоційних станів (смутку, радості тощо) відповідно до особливостей соціальної ситуації.

Оскільки сучасні соціально-економічні, політичні, екологічні та інші умови існування людства породжують у більшості громадян стан суттєвого напруження та неспокою, особливо затребуваними в суспільстві стають різні методи й технології досягнення внутрішньої рівноваги та спокою. Оскільки найефективнішим засобом впливу на психічний і фізичний стан людини є музика, перспективним напрямом збагачення змісту освітнього процесу в закладах музичної вищої освіти може бути створення відповідної освітньої програми. Концепція освіти студентів за цією програмою передбачає не тільки їх підготовку як професійних

музикантів-виконавців та музичних педагогів у межах спеціальності «Музичне мистецтво», але й навчання методам надання психолого-педагогічної допомоги іншим людям із використанням музики як засобу цілеспрямованого особистісного розвитку, збереження й відновлення психічного благополуччя людини.

З метою вирішення названих завдань пріоритетними напрямками діяльності закладу вищої освіти є спрямованість на європейські стандарти освіти; зростання педагогічного, творчого музично-виконавського та наукового потенціалу кафедр, тісний взаємозв'язок і збагачення їх науково-дослідницької, творчо-виконавської, науково-педагогічної та просвітницької діяльності.

У сфері наукової діяльності серед провідних завдань розвитку слід зазначити: спрямованість на досягнення сучасного рівня наукових знань; долучення до регіональних, державних та міжнародних науково-дослідних структур і програм; утвердження й розвиток існуючих, створення перспективних наукових шкіл та напрямів. Важливим напрямом діяльності також є забезпечення спадкоємності наукового досвіду через активізацію наукової роботи студентів і молодих учених та створення умов для розширення наукових контактів, публікацій результатів наукових досліджень, розширення й поглиблення методології наукових досліджень у галузі мистецтвознавства.

У навчально-методичній сфері актуальним пріоритетним завданням є забезпечення відповідності змісту та форм освіти відповідно до сучасних швидкозмінюваних соціокультурних умов, упровадження в освітній процес нових педагогічних, наукових та художньо-творчих ідей і концепцій, розробка експериментальних навчальних дисциплін.

У контексті інтеграційних процесів у світову художньо-інформаційну й музично-освітню систему перспективним напрямом освітньої діяльності закладу вищої музичної освіти стає обмін творчо-виконавським та науково-педагогічним досвідом, проведення майстер-класів за участі видатних діячів культури й мистецтва, а також розроблення сумісних міжнародних проектів, міжрегіональних курсів, мистецько-педагогічних технологій.

Хоча професійна музична освіта через немало об'єктивних обставин є однією з найконсервативніших, вона не може перебувати осторонь сучасних тенденцій та має обережно, але активно прагнути освітнього та творчого розвитку, реалізації перспективних завдань мистецької освіти.

**Висновки.** З метою забезпечення високої якості підготовки фахівців в українських закладах вищої освіти, зокрема за спеціальністю «Музичне мистецтво», реалізовано положення, у межах яких

результати навчання оцінюються через досягнення або через оволодіння компетентностями.

Компетентнісний підхід, порівняно з традиційним кваліфікаційним, має немало суттєвих переваг. Сутнісними характеристиками компетентності як характеристики особистості фахівця з вищою освітою є: її інтегральність; тісний зв'язок з успішністю діяльності; здатність реалізувати потенціал у професійній діяльності та всіх інших видах діяльності.

Під час створення та реалізації компетентнісної моделі підготовки фахівців музичного мистецтва слід використовувати кращі доробки традиційного підходу. Сучасна компетентнісна модель фахівця музичної освіти, операціоналізована в конкретних програмних результатах навчання, містить такі складові:

— загальні програмні компетентності — персональні (особистісні) та соціальні компетентності, спрямовані на збереження власного здоров'я та психічного благополуччя; уміння розуміти та приймати загальнолюдські цінності; світоглядні компетентності; компетентності громадянськості; компетентності самореалізації; комунікативні компетенції;

— професійні програмні компетентності: виконавські, педагогічні, дослідницькі, організаційні.

Реалізація компетентнісної моделі фахівця музичного мистецтва в закладі вищої музичної освіти пов'язана з вирішенням багатьох важливих завдань: розвиток професійної компетентності майбутнього фахівця; сприяння професійно-особистісному вдосконаленню студента як виконавця, музичного педагога та цілісної особистості; розвиток спрямованості особистості та технологічної готовності майбутнього фахівця до виховання музичної культури масового споживача музики; розвиток власної музичної компетентності студента.

#### Список посилань

- Байденко, В. И. (2004). *Концептуальная модель государственных образовательных стандартов в компетентностном формате (дискуссионный вариант)*. Москва: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов.
- Богущий, Ю. П., Андрущенко, В. П., Безвершук, Ж. О. та Новохатько, Л. М. (2007). *Українська культура в європейському контексті*. Київ, Знання.
- Волков, С. М. (2012). Ретроспекції мистецької освіти в українському суспільстві XX–XXI століття. *Культурологічна думка: щорічник наукових праць*, 5, 56 — 66. Київ.
- Зеер, Э. Ф. (2004). Модернизация профессионального образования: компетентностный подход. *Образование и наука*, 3 (27).

- Зимняя, И. А. (2004). *Ключевые компетентности как результативно-целевая основа компетентностного подхода в образовании*. Москва: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов.
- Колос, Т. М. (2016). Перспективи розвитку культурно-мистецької освіти в контексті реформування освітнього законодавства. *Вища мистецька освіта як інструмент збереження культурної ідентичності: збірник наукових статей*. Харків: Видавництво «Водний спектр Джі-Ем-Пі».
- Про вищу освіту: Закон України від 1 липня 2014 р. № 1556-VIII. (2014). *Відомості Верховної Ради України*, 37/38, ст. 2004.
- Про освіту: Закон України від 5 вересня 2017 р. № 2145-VIII (2017). *Відомості Верховної Ради України*, 38/39, с. 380.
- Рожок, В. І. (2016) *Європейський вектор музичної освіти в Україні: проблеми та перспективи*. Узято з <http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/2016/11/20161116-rozhok-dopovid.pdf>

### References

- Baydenko, V.I (2004). *A conceptual model of state educational standards in the competence format (debatable variant)*. Moscow: Research center of problems of quality of specialists education. [In Russian].
- Bogutsky, Yu. P., Andrushchenko, V. P., Bezvershuk, Zh. O., Novokhatko, L. M. (2007). *Ukrainian culture in the European context*. Kyiv, Knowledge. [In Ukrainian].
- Volkov, S. M (2012). Retrospectives of artistic education in the Ukrainian society of the 20 -21st centuries. *Culturological Thought: Yearbook of Scientific Works*, 5, 56 – 66. Kyiv. [In Ukrainian].
- Zeer, E. F. (2004). Modernization of professional education: competence approach. *Education and science*, 3 (27). [In Russian].
- Zimnyaya, I.A. (2004). *Key competence as result-goal basis of competence approach in education*. Moscow: Research center of problems of quality of specialists education. [In Russian].
- Kolos, T. M. (2016). Prospects for the development of cultural and artistic education in the context of reforming educational legislation. *Higher Art Education as an strategic instrument of cultural identity preservation*: Collection of research papers. Kharkiv: Publishing House «Water Spectrum GI-EM-P». [In Ukrainian].
- On Higher Education*: Law of Ukraine dated July 1, 2014, No. 1556. (2014). News of the Verkhovna Rada of Ukraine, 37/38, p. 2004. [In Ukrainian].
- On Education*: Law of Ukraine of September 5, 2017, No. 2145. (2017). News of the Verkhovna Rada of Ukraine, 38/39, p. 380. [In Ukrainian].
- Rozhok, V. I. (2016). *European Vector of Music Education in Ukraine: Problems and Prospects*. Retrieved from: <http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/2016/11/20161116-rozhok-dopovid.pdf>. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 15.01.2019 р.

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.04>

УДК 785.6.087.68:781.68.071.1Карабиця](045)

**К. Ю. Донцова-Пушенко**, старший викладач, кафедра хорознавства та хорового диригування, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

[doncova.kristina@gmail.com](mailto:doncova.kristina@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-9097-0884>

## **ІДИЛІЧНЕ Й АПОКАЛІПТИЧНЕ В МУЗИЧНІЙ ДРАМАТУРГІЇ КОНЦЕРТУ «САД БОЖЕСТВЕННИХ ПІСЕНЬ» І. КАРАБИЦЯ**

Розглянуто сутність взаємодії ідилічного та апокаліптичного в драматургії «Концерту для хору, солістів та оркестру» І. Карабиця на тексти Г. Сковороди як композиторського тлумачення принципу концертного змагання. Визначено ознаки ідилічних та апокаліптичних видінь у «Саду Божественних пісень» Г. Сковороди, особливості їх композиторської інтерпретації. Музично-поетичну символіку селища й міста тлумачено як утілення видінь ідилічного саду та апокаліптичного буття всепоглинаючого світу-моря. До музично-поетичних символів ідилічного долучені інтонами «Щедрика» М. Леонтовича, трелі, солов'їні рулади, імпровізаційний тип викладення; до апокаліптичного — розвиток смислообразів вихору, кличу, стріли, коси, хвилі, бетховенської інтонами долі.

**Ключові слова:** *ідилічне, апокаліптичне, концерт, «Сад Божественних пісень», українське бароко, композиторська інтерпретація, драматургія, музично-поетична символіка.*

**К. Ю. Донцова-Пушенко**, старший преподаватель, кафедра хороведения и хорового дирижирования, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

## **ИДИЛЛИЧЕСКОЕ И АПОКАЛИПТИЧЕСКОЕ В ДРАМАТУРГИИ КОНЦЕРТА «САД БОЖЕСТВЕННЫХ ПЕСЕНЬ» И. КАРАБИЦА**

Рассмотрена сущность взаимодействия идиллического и апокалиптического в драматургии «Концерта для хора, солистов и оркестра» И. Карабица на тексты Г. Сковороды как композиторской трактовки принципа концертного соревнования. Установлены признаки идиллических и апокалиптических видений в «Саду Божественных песен» Г. Сковороды, особенности их композиторской интерпретации. Музыкально-поэтическую символику села и города трактовано как воплощение видений идиллического сада и апокалиптического бытия всепоглощающего мира-моря. К музыкально-поэтическим символам идиллического отнесены интонами «Щедрика» М. Леонтовича, трели, соловьиные рулады, импровизационный тип изложения, к апокалиптическому — развитие смислообразов вихря, клича, стрелы, косы, волны, бетховенской интонами судьбы.

**Ключевые слова:** *идиллия, апокалипсис, концерт, «Сад Божественных песен», композиторская интерпретация, драматургия, музыкально-поэтическая символика.*

**K. Yu. Dontsova-Pushenko**, senior teacher, the Department of Choral Studies and Choral Conducting, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## **IDYLIC AND APOCALYPTIC IN THE DRAMA COMPOSITION OF THE CONCERT «THE GARDEN OF DIVINE SONG»**

**BY I. KARABYTS**

**The purpose of the article** is to determine the essence of interaction between idyllic and apocalyptic in drama composition of the concert “The Garden of Divine Songs” by I. Karabyts (1971).

**The research methodology** is based on the system of philosophical, general scientific as well as specially scientific methods. In particular, the reliance on the method of hermeneutic analysis is determined by fulfilling the tasks of decoding the philosophical and artistic contents of the Concert by I. Karabyts, created on the basis of the outstanding literary work of the Ukrainian Baroque — “The Garden of Divine Songs” by G. Skovoroda; the analysis method of the musical drama of the work is intended to establish the intonational symbols of the idyllic and apocalyptic in the artistic concept of the Concert for choir.

**Results** of the study lie in the determination of the artistic concept of the Concert as a confrontation between the idyllic and apocalyptic principles that enter the struggle for mastering the soul of the lyrical character; the establishment of intonational and poetic symbols of the idyllic and apocalyptic in the context of the choral work.

**Novelty** of the study consists of the introduction of a scientific interpretation of the artistic concept in the Concert for I. Karabyts choir as a contest of symbols of the idyllic and apocalyptic for the soul of the lyrical character in the context of the latest rethinking of the Baroque picture of the world.

**The practical significance** of the study is based on the possibility of using its results in such training courses as «History of Ukrainian Music», «History of Choral Performance», «Reading of Choral Parts», as well as in the process of preparing the Concert by I. Karabyts «The Garden of Divine Songs» for concert performance.

**Keywords:** idyll, apocalypse, concert, “Garden of Divine Songs”, composer’s interpretation, dramaturgy, musical and poetic symbolism.

**Постановка проблеми.** Поява в національному хоровому мистецтві 70 рр. ХХ ст. безлічі творів у межах «хорового концерту», «канта» ознаменувала новий етап — «відродження» старовинних жанрів у сучасній музиці, що спричинило взаємозбагачення світських і духовних жанрів, розширення змістовного наповнення творів. Ознаки відроджуваних жанрів долучені до новітньої жанрової системи, яку утворюють, зокрема, хорова симфонія, хорова опера та ін.

Музичне життя України другої половини ХХ ст. — початку ХХІ ст. цікаве та різноманітне в жанрових і виконавських проявах. Зміни культурно-ціннісних орієнтирів суттєво вплинули на історико-культурний процес в Україні. Відродження, що відбувається в українському

мистецтві межі ХХ–ХХІ ст., зумовлено відновленням національної картини світу, завдяки поверненню до сучасних цінностей філософського та художнього спадку минулого, зокрема українського бароко. Виникають неординарні за стилем, жанрами й образністю твори нового українського мистецтва. Одними з найяскравіших прикладів є «Концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру» І. Карабиця, літературною основою яких стало творче мистецтво Г. Сковороди. Звернення композитора до творчої спадщини філософа, поета й мислителя ХVІІ ст. зумовлено тим, що коло естетичних і філософських ідеалів поета багато в чому суголосне сучасній епосі. З безлічі пісень збірника Г. Сковороди (їх 30), створених протягом 1753–1785 рр., сучасний композитор відібрав лише 6, які є основою «Концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру». Образно-сміслова концепція, втілена в шестистапінній циклічній композиції концерту, цілісно відображає український всесвіт, властивий поезії Г. Сковороди. Погляд на людину крізь призму мистецьких здобутків другої половини ХХ ст. та намагання усвідомити цю проблематику в контексті соціально-культурних рухів сучасності зумовили виникнення нових вокально-симфонічних жанрів.

Вивчення «Концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру» І. Карабиця на тексти Г. Сковороди з «Саду Божественних пісень» — актуальне завдання сучасного музикознавства, оскільки сприяє окресленню художніх ознак національного відродження межі тисячоліть.

**Мета статті** — визначити сутність і взаємодію ідилічного та апокаліптичного змістів у драматургії «Концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру» І. Карабиця.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Іван Карабиць, звертаючись до поезії Г. Сковороди, актуалізує жанр партесного концерту, утілюючи його сенс у модерній стилістиці, продовжуючи і традиції «високого» бароко М. Дилецького, і «золотої доби» хорового концерту. Для творчого методу Г. Сковороди притаманне висловлювання власних ідей принципами пісні, які властиві українському типові мислення. Саме цей тип самовираження відображений у найзначнішому творі Г. Сковороди «Сад Божественних пісень». Цикл пісень організований за ознаками райського саду, у якому проголошення євангельських, християнських істин набуває вираження в пісенній формі. Поряд із піснею, у сквородинівському «Саді ...» міститься ідилія як ознака українського раю.

Зворотню стороною ідилічного в концепції Г. Сковороди стає звернення до втілення руйнівних, апокаліптичних образів, які загрожують існуванню ідилічного Саду. Апокаліптичні бачення виникають

як один із наскрізних образів барочної свідомості. Наслідуючи метод створення Божественного Саду, властивого твору українського філософа, І. Карабиць розкрив концепцію Концерту, подібного до Саду, посиляючись на два найважливіші сквородинівські жанри — пісню й ідилію.

Концерт докладно проаналізований у статтях Л. Мельник, Л. Рязанцевої, І. Таркової, А. Терещенко та ін., постаті митця присвячені брошура Г. Єрмакової, монографія Л. Кияновської (рукопис), дисертаційне дослідження О. Гуркової, у кількох працях автори вивчають окремі аспекти творчості митця.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Для творчого методу Г. Сквороди властиве висловлення власних ідей за допомогою пісні як притаманних українському народу типу мислення. Саме цей тип самовираження відображений у найзначнішому творі Г. Сквороди «Сад Божественних пісень». Цикл пісень подібний до ознак — райського саду, у якому проголошення євангельських, християнських істин набуває вираження в пісенній формі. Поруч із піснею, у сквородинівському «Саді» міститься ідилія, як ознака українського раю. Жанровою моделлю, яка відповідає утворенню райського саду у віршованому творі Г. Сквороди, є ідилія.

Ідилія (з грец. «замальовка») — одна з основних форм буколіки. Невеликий, переважно віршований твір, у якому поетизується сільське життя. В історико-літературному аспекті значення терміну «ідилія» перемижується з «пастораллю» та «буколіками». Відмінність полягає в тому, що «ідилією» називають окремий віршований твір пасторального жанру, який, на відміну від буколіки, не обмежується життєписом виключно вівчарського побуту. У сучасній культурі ідилією називають твори про мирне життя. Пасторальна, або ідилічна, музика, до якої належать твори великих і малих форм і жанрів, присвячена, здебільшого, зображенню природи або сільського життя. Ознаки музичної ідилії зумовлені естетикою віршованих прообразів: розміри 6/8; 12/8, плавний, спокійний рух мелодії, наявність педалі.

Зважаючи на сказане вище, слід зауважити, що вивчення «Концерту для хору, солістів та симфонічного оркестру» І. Карабиця передбачає визначення й розгляд жанрових ознак пісні, ідилії та апокаліпсису як визначальних для викладу художньо-філософської концепції Г. Сквороди.

Змістовне поле ідилії значно ширше, ніж буколічне зображення життя. Ідилії властивий метафоричний зміст, оскільки буколічна гармонія поширюється в ній на весь земний часопростір.

Темою ідилії в широкому сенсі є милування мирним життям. Якщо ідилія — жанр, який набув відображення в поезії та музиці, то Апокаліпсис не має чітких жанрових меж, адже тяжіє до того, що підкоряє до руйнівного змісту будь-яку жанрову структуру. Тобто апокаліптичне має не стільки жанрову, скільки понаджанрову змістовність, виражаючись у мовних ознаках (дисонанси, семантика, динаміка та прийоми композиторської техніки). Ідилія, крім того, що має жанрову природу, може виявлятися й у понаджанрових контекстах. Саме ці властивості ідилічного та апокаліптичного змістів дозволили І. Карабицеві сформувати концепцію «Хорового концерту». У ньому ідея *concertato* на ідейно-філософському рівні розгортається завдяки своєрідному змаганням образів ідилічного та апокаліптичного типів, яке набуває різноманітних форм утілення.

Основою на художньому змісті «Божественного циклу» Г. Сковороди в «Концерті» з ідилічним світом пов'язані образи села, земної природи, водночас як з апокаліптичним забарвленням — образи міста та збуреного моря. На чергуванні ідилічних й апокаліптичних розділів базується логіка концертного змагання у творчості І. Карабиця. Водночас пісня є фактором, який об'єднує ідилічний і апокаліптичний плани буття. Апокаліптичні образи, які досягають абсолютної вершини, позбавляються жанрових зв'язків із піснею, наближаючись до жанрів віртуозної інструментальної музики. У зв'язку з пробудженням і кульмінацією сил Апокаліпсису відбувається руйнування не лише ідилії, але й пісні (пісенності) у музичній драматургії Концерту (II частина). Відновлення пісні відбувається у зв'язку з відродженням ідилії (як, наприклад, у IV розділі II частини «Ах ты, тоска проклята!»).

Як поетичну основу для шестичастинної концепції концерту композитор обрав десять пісень сквородинівського «Саду...». Логіка чергування пісень, відібраних композитором, відображається в етапності поетичного розвитку, де викладається початкове філософське питання-теза про сенс людського буття, що змінює етап зіткнення двох протилежних сил — людини та стихії, який знищує всі вищі творіння духу. Завершує перший етап третя частина, у якій природа трактується як своєрідний символ свободи духовного вивільнення.

На другому етапі розгортання концепції хорового «Саду...» в узагальненій формі розвивається ідея взаємин людини та всесвіту, в якій означається найважливіша думка — подолати смерть,

духовно, морально вивищитися над «безоднею небуття». Заклучна частина циклу — п'ята й шоста частини — підсумок розвитку концепції, утвердження тези про те, що лише гармонійне злиття з природою та всесвітом визначає вище призначення людини на землі — повернення ідилії.

Надзвичайно вдало розпочинає композитор концерт, віддавши першість тенору соло. Заспів тенора соло сприяє формуванню образу Поета, котрий проголошує одну з найважливіших ідей — необхідність поєднання людини з природою, долучення до її краси й гармонії («Ах поля, поля зелені»). Теноровий заспів містить атрибутивні ознаки ідилії, подібні до народної пісні: відсутність поділу на такти, інтонації епічних і ліричних пісень; мелодія з кількох посліпків і ладових зворотів українського фольклору, уведення мотиву «Щедрика» в першій частині на слові «зелені». Перша частину розпочинає картина ідилії. Звідси інтонаційна близькість до народної пісні, яка містить ознаки ідилії, елементи «оповідної» розспівності. Ствердженню ідилічної картини як головної сприяє наявність авторської ремарки, яка міститься у флейтовому розділі пасторалі (*pastorale*), але ця ремарка має бути поширеною на весь розділ. Завдяки цьому викладений заспів наближається до «думних інтонацій». Після соло тенора чутливо відтворює задумливо-пасторальний награв флейти, який імітує сопілку. Також він є своєрідним рефреном, який не одноразово з'являється в різних варіантах протягом розвитку форми. Ці награві флейти звучать на фоні глибокої оркестрової педалі.

Сфера ідилії також тісно пов'язана з внутрішнім світовідчуттям поета. Його душа й природа невіддільні, тому згадана пасторальність широко представлена в концерті, завжди відкрита для дум та вболівання за людину. У кожній частині, навіть з апокаліптичним забарвленням, як, наприклад, у другій, є ідилічні центри концерту, на яких ґрунтується завершення всього циклу. Не випадково й те, що кожну частину завершують ідилічні післямови, але різного емоційного забарвлення, адже вони залежать від контексту попереднього розвитку. Ці післямови ніби повертають до епіґрафа, соло тенора (монологу-роздуму), на якому потім створюється «сюжет». Такі монологічні завершення (незалежно від того, хто їх виконує, — хор, соліст) створюють ефект, який «цементує» форму. У змістовному плані вони розкривають особистість поета й філософа, його внутрішній світ і душу.

Апокаліптична образна сфера (драматична) проявляється у двох планах. Перший — драматизм переживання, емоційна рефлексія. Другий — драматизм подолання — пов'язаний з вольовим актом, рухом до мети, це імперативно-вольовий образ, що ніби матеріалізує

енергію становлення й поступу думки, з жорстоким, архаїчно-суровим звучанням. Здебільшого, цю місію апокаліптичного образу виконує оркестр — не акомпаніатор, а найактивніший учасник дії, який реалізує багатоплановість тексту. Він є коментатором, опонентом, відображає енергію думки, її величезну внутрішню силу та дієвість. Чутливо відтворені композитором особливості інструментальної народної музики наявні в імпровізаційних награшах (задумливо-пасторальний награв флейти).

В основі першої частини «Концерту для хору, солістів та оркестру» відбувається зіставлення двох сольних розділів, один — вокальний, інший — інструментальний (теноровий та флейтовий). Вони являють собою дві грані ідилії. Ідилія є надзвичайно важливим типом висловлювання в жанровій структурі українського бароко.

У «Пісні пісень» *«Изыдите от среды их... Прийди, брате мой, водворимся на сель. Тамо роди ты мати твоя»* перед нами постає образ квітучої природи: «круглі могили» Слобожанщини, краса зеленого лісу, яка водночас пов'язана з красою райського саду. Це — алегорія єдності прекрасної душі праведної людини з весняним оновленням природи, яка воскресає в первозданній красі, символізує очищення вірою й добродійністю людської духовності.

Таким чином І. Карабиць, звертаючись до стильових ознак музичної ідилії, впроваджуючи її ознаки в концепцію концерту, відродив чи не найважливіший жанр доби бароко, який має власну історію в розвитку національної свідомості як у музичній, так і літературно-поетичній сферах. У першому розділі першої частини авторська думка розвивається на двох рівнях — алегоричному й реально-поетичному: образ квітучої природи ніби переходить з одного рівня на інший, який охоплює різні шари фактури (різнотембровий рівень), має розвиток від соло до оркестру та хору. Відчувається краса («і прохолода прозорої ріки»), яка водночас асоціюється в уяві слухача з красою райського саду — алегоричного символу душі праведної людини.

Другий розділ першої частини концерту розпочинає дует тенора й баса «Всякому городу нрав і права» (із біблійного «зерна») «Блажен муж, иже в премудрости умрет и иже в разуме поучается святыне» з книги премудрості Ісуса, сина Сирахового, текст відомий ще у свою епоху, який згодом став основою численних кантів. Це — перехід від ідилічного до апокаліптичного світу, визнання християнського максималізму, неможливості морального компромісу зі «злим світом». Спостерігається чітка

«строфічна» квадратність, підкреслена чергуванням вокальних та інструментальних партій. Вона зберігається й після вступу хору, де тема викладена майже унісонно із незначним розподіл, а в заключному розділі розвинута в динамічному фугато хору.

Друга частина концерту, як і перша, починається соло тенора «Чолнок мой», це квадратність, мирність, вихід за межі ідилії — ознаки, що супроводжує оркестр (динаміка форте, інтонації заклику), який продовжує виконувати свою роль важливого драматургічного чинника, передбачену ще у вступі. Для цієї частини притаманні динамічна експресія, величезне інтелектуальне та чуттєве напруження. В інтонаційному плані використання інтонацій «зітхань» і тритонових стрибків як на початку в тенора, так згодом у хорі. Апокаліптична образна сфера відображається й у вербальній основі другої частини, де образ моря ототожнюється з руйнівною силою зла (на словах із соло Тенора: *«Семя море пожирает»*, — і в хорі: *«Видя житія сего я горе, кипяще, как Черное море»*).

Хорова фактура набуває форми діалогу, який здійснюється в групах сопрано та тенорів з альтами й басами, через деякий час — навпаки. Поступове нашарування та нагнітання, яке посилюється з кожною строфою, призводить до виразного емоційного напруження (слова «о горе», які інтонуються фігурами «зітхання»). Починається розшарування окремих партій на більшу кількість голосів (*divisi*), це свідчить про першу кульмінацію апокаліптичного образу в драматургії «Концерту».

Композитор органічно перетворив принципи розвитку, властиві народній музиці (високу майстерність пісенно-інструментальної варіантності, особливості народно-поліфонічного багатоголосся, гнучко поєданого з лінійною та імітаційною поліфонією). Усі особливості народно-поліфонічного багатоголосся, інтонаційне «зітхання», розшарування партій, фактура безпосередньо пов'язані з національною піснею та жанровою іділією.

Початковий розділ третьої частини викладений а *cappella*, який виконує соло баса:

«Не пойду в город богатый. Я буду на полях жить,  
Буду век мой коротати, где тихо время бежит».

Із біблійного «зерна» «Блаженны нищи духом» — ця християнська заповідь блаженства пропагує добровільне зречення «духом» того світу, де уявна вартість підміняє вартість істинну. Євангелія від святого Матвія (5, 3) та Книга Ісуса, сина Сирахового (38, 24). Гріховний світ суспільного буття

протиставляється світу прекрасної й безгрішної природи, дарованої людині Богом. «*Не піду в місто багате*», де місту — осередку зла — протистоїть природа як запорука морального здоров'я й духовної гармонії людина. Це протиставлення марного життя в місті та життя на природі.

Функцію заспіву виконує соло баса, згодом до соліста долучаються тенори, альти, після витриманої зупинки руху звучить увесь хор. Викладення хору в цій частині розширюється до семи — восьмиголосся, подібного до партесного. У цій частині наявно чимало різноманітних технік: канонічні імітації, фугато, гомофонні елементи. Концентрування й об'єднання ідилічної та апокаліпсичної картин, де на початку частини образ ідилії пов'язаний із «дубровою» в тексті «*О дуброва! О зелена! О мати моя родная! В тебе жизнь увеселена, в тебе тишина!*». Повертається тема соло флейти (Pastorale), яку імітує оркестр (імітація солов'їної трелі), де ремарка Pastorale є визначальною для ідилії.

Що стосується апокаліптичного образу, то тут він відображається в запереченні героєм життя у великому місті. «*Не хочу городов, не хочу чинов. Мне вольность одна есть нравна, и беспечальный, препростый путь!*». Заключну кульмінацію підкреслено гомофонно-гармонійним, часто унісонним складом, підтриманим акордовою фактурою та пульсуючим октавним акомпанементом оркестру, але наприкінці апокаліптичну картину змінює ідилічне забарвлення. Підсумком змагання ідилічного та апокаліптичного в цій частині є tutti хору й насиченого оркестру, яку можна назвати висновком усього вище сказаного: «*О дуброва! О свобода! В тебе я начал мудреть, до тебе, моя природа, в тебе хочу я и умереть!*».

Розпочинається четверта частина оркестровим вступом (чотирнадцятитактним) ідилічної картини з печально-скорботним забарвленням, що плавно переходить до проникливого соло альту, яке подібне до аріозного типу: «*Распрости вдаль взор твой и разумны лучи, и конец последний поминай*». Загальний тон підтримує й хорова партія, подана як двоголосна фуга, але вже з апокаліптичною образністю, через деякий час переривається речитативом альту. Другий розділ частини — драматизовано-апокаліптична картина, це енергійна чотириголосна фуга: «*Смерте страшна, замашная косо, ты не глядишь, где мужик, а где царь, все жерешь так, как солому пожар*» з поступовим спадом аж до повернення первинної фрази соло альту: «*Распрости вдаль взор*», яка озناменована аркою, що обрамлює всю частину.

У п'ятій частині особливий вплив має драматургічний розвиток цілого, оскільки в ньому зібрано всі інтонаційні та образні елементи попередніх частин і водночас відбувається наростання до головної кульмінації, апофеозу. Частина набуває статусу драматургічного центру, де після динамічного першого розділу наступний інтонаційно наближається до третьої частини — акордове триголосья: «Лутче час неж скверно целій день; Лучше в пользе десять лет, неж век без плода». Інтонація долі збільшується, втрачається смертоносна сутність, виражена в оркестрі тріолями. Ще одна тематична дуга — це соло флейти з першої частини та соло тенора, інтонаційно не споріднене з нею, однак надзвичайно важливе для розуміння драматургічної арки частини. Отже, у цій частині сконцентровані музичні символи ідилічного (соло флейти й тенора) та апокаліптичного (вихор, клич, інтонація судьби — в оркестрі).

У фіналі концерту композитор змальовує картину злиття людини з природою, відтворивши людину як складову природи, що, на думку поета, є символом справжнього щастя («идилічний центр»). Шоста частина концерту практично акапельна «Пройшли облака», де оркестр звучить лише між першою частиною й серединою (це такти 12–14 та наприкінці такти 38–43). Форма фіналу — проста тричастинна. Перший розділ фіналу (період) — з 1 по 12 такти (1–5 такти — вступні), оформлений як хорове чотириголосья без участі сопрано — *divisi* в партії альтів; 6–12 — основна частина періоду, де вступає партія сопрано, мелодія яких є чітко солюючою).

**Висновки.** Вербальне забарвлення подається тільки до солюючої партії сопрано, у якій найіндивідуалізованіші, найвиразніші пісенні інтонації. Саме в сопрано співається текст про сяючу, умиротворену природу, душевну красу людини, котра насправді може бути щасливою тільки в гармонійному злитті з навколишнім ідилічним світом. Для партій альтів і тенорів властиве часте застосування *divisi* й паралельних терцій, у партії альтів, тенорів, басів тексту немає, що підкреслює його подібність до інструментального супроводу. Соло флейти «пасторальне», звучить наприкінці, як логічне завершення цілого. Драматургічне значення соло-флейти набуває певної тембрової персоніфікації, яка зберігається протягом твору — майже в усіх ключових драматургічних моментах з'являється її проникливе соло (частина I, V, VI), ним завершується твір, створюючи своєрідне тематичне обрамлення.

Символ Апокаліпсису як вихор походить від образно-змістовної трансформації символу ідилії — солов'їної рулади. Це дозволяє визначити систему діалектичних та драматургічних зв'язків між інтонаційним і образним світом двох полюсів (ідилічного й апокаліптичного) художньої концепції концерту. Подібні діалектичні взаємозв'язки свідчать про наявність у драматургії концерту художнього методу хорового симфонізму.

**Перспективи подальших досліджень** стосуються сучасного українського хорового музичного мистецтва композиторів, котрі основуються на творчому філософсько-художньому мистецтві поета й мислителя XVII ст. Г. Сковороди.

#### Список посилань

- Барбаш, Ю. (1989). *Григорій Сковорода: Поэзия, Философия, Жизнь*. Москва: Художественная литература.
- Гужва, О. П. (2012). *Симфонізм поетичної думки: монографія*. Київ: Кафедра.
- Іваньо, І. В. (1983). *Філософія і стиль мислення Г. Сковороди*. Київ: Наукова думка.
- Корній, Л. П. (1996). *Історія української музики* (Ч. I.). Київ — Харків — Нью-Йорк: Видавництво М. Коць.
- Корній, Л. П. (1998). *Історія української музики* (Ч. II). Київ — Харків — Нью-Йорк: Видавництво М. Коць.
- Ушкалов, Л. (Ред.). (2010). *Сковорода Григорій. Повна академічна збірка творів*. Харків: Майдан.
- Сковорода, Г. (2007). *Вибране*. Харків: Прапор.
- Ушкалов, Л. (2002). *Сковорода Г. Г. Сковорода. «Сад божественних пісень»*. Харків: Майдан.

#### References

- Barbash, Y. (1989). *Gregory Skovoroda: Poetry, Philosophy, Life*. Moscow: Fiction. [In Russian].
- Guzhva, O.P. (2012). *Symphony of poetic thought: monograph*. Kyiv: Department. [In Ukrainian].
- Ivano, I. V. (1983). *Philosophy and style of thinking G. Skovoroda*. Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Korny, L.P. (1996). *History of Ukrainian Music (Part I)*. Kyiv - Kharkiv - New York: M. Kots Publishing House. [In Ukrainian].
- Korniy, L.P. (1998). *History of Ukrainian music (Part II)*. Kyiv - Kharkiv - New York: M. Kots Publishing House. [In Ukrainian].
- Ushkalov, L. (ed.). (2010). *Frying pan Gregory. Complete academic collection of works*. Kharkiv: Maidan. [In Ukrainian].
- Skovoroda, G. (2007). *Selected*. Kharkiv: Flag. [In Ukrainian].
- Ushkalov, L. (2002). *Skovoroda G. G. Skovoroda. The Garden of Divine Songs*. Kharkiv: Maidan. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 18.01.2019 р.

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.05>

УДК 780.613.432.083.6.071

**Н. Ю. Зимогляд**, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

inntasa@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8086-659X>

### **СОНАТА В-DUR (К 266) ДОМЕНИКО СКАРЛАТТИ: ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ**

Здійснено музично-теоретичний аналіз Сонати В-Dur (К 266) Д. Скарлатті, зокрема методологічне обґрунтування особливостей формотворення та засобів виразності. Досліджено засоби й елементи музичної виразності, які впливають на стилістику музичної мови сонати композитора: форму, темпоритм, мелодику, гармонію, фактуру тощо. Розглянуто виконавські інтерпретації: автентичну в трактуванні С. Росса та фортепіанну — у виконанні К. Гранте. Уперше досліджено стилістичні та виконавські особливості наведених інтерпретацій та здійснено порівняльний аналіз трактування Сонати В-dur (К 266) Д. Скарлатті.

**Ключові слова:** *сонати Д. Скарлатті, клавірна творчість Д. Скарлатті, виконавські інтерпретації, автентичність, фортепіано.*

**Н. Ю. Зимогляд**, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **СОНАТА В-DUR (К 266) ДОМЕНИКО СКАРЛАТТИ: ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ**

Осуществлён музыкально-теоретический анализ Сонаты В-Dur (К 266) Д. Скарлатти, в частности методологически обосновано особенности формообразования и выразительных средств. Исследованы средства и элементы музыкальной выразительности, которые влияют на стилистику музыкального языка сонаты композитора: форма, темпоритм, мелодика, гармония, фактура и т.п. Рассмотрены исполнительские интерпретации: аутентичная — в трактовке С. Росса и фортепианная — в исполнении К. Гранте. Впервые исследованы стилистические и исполнительские особенности представленных интерпретаций Сонаты В-dur (К 266) Д. Скарлатти и осуществлен их сравнительный анализ.

**Ключевые слова:** *сонаты Д. Скарлатти, клавирное творчество Д. Скарлатти, исполнительские интерпретации, аутентичность, фортепиано.*

**N. Yu. Zymohliad**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **DOMENICO SCARLATTI'S B-DUR (K 266) SONATA: SPECIAL FEATURES OF PERFORMING INTERPRETATIONS**

**The aim of this paper** is to study the stylistic aspects of D. Scarlatti's clavier works, to explore the performing interpretations of his B - dur (K 266) clavier sonata drawing on a note and music analysis. Particular attention is paid to an authentic performance by S. Ross and a piano

performance by C. Grante. The study also aims at identifying the stylistic and artistic features of the performing interpretations presented.

**Research methodology.** The author suggests a methodological substantiation of the characteristic features of D. Scarlatti's clavier sonatas on the basis of a systemic approach and music analysis of B-dur (K 266) sonata by D. Scarlatti aiming at a comparative analysis of two interpretations, namely S. Ross's and C. Grante's ones.

**Results.** Drawing on a music analysis the paper examines two interpretations of D. Scarlatti's clavier B-dur (K 266) sonata, namely the authentic interpretation by S. Ross and the piano interpretation by C. Grante. Ascetism, the ability to perform each note and motive deliberately is characteristic to S. Ross's interpretation. A slowly and rhythmical character corresponds to the author's tempo instructions. In C. Grante's interpretation one can feel the expressive variety of the work, which is enriched by the piano's performing abilities. In his version, the sonata acquires the features of a character; the effect of the unity of two epochs is created, namely the past and the present. Like S. Ross, C. Grante follows the tempo instructions, but minimal slowdowns and accelerations add naturalness and "air" to the general movement. The author concludes that each of the performing interpretations presented demonstrates a new aspect of the sound image of D. Scarlatti's B-dur (K 266) sonata. Architectonic harmony of S. Ross's authentic interpretation with related performing features is stylistically different from the C. Grante's dramatized interpretation. Each of the presented versions deserves attention and is of great artistic value.

**The practical significance** consists in the analysis and comparison of the performing interpretations of D. Scarlatti's clavier heritage (especially, insufficiently studied sonatas), as well as the study of the features of the composer's clavier works.

**Key words:** *D. Scarlatti's sonatas, D. Scarlatti's clavier works, performing interpretations, authenticity, piano.*

**Постановка проблеми.** Нині спостерігається значний інтерес до маловідомих сторінок фортепіанної музики першої половини XVIII ст. як музикознавців, так і виконавців. Серед композиторів цього періоду особливе місце посідає творчість Д. Скарлатті — видатного майстра клавірної музики італійського Бароко, котрий відіграв важливу роль в становленні жанру сонати. Багатогранність художнього світу сонат Д. Скарлатті приваблює дедалі більше виконавців різних стилевих напрямів та національних шкіл, виявляючи нові грані творчості композитора. В опусах Д. Скарлатті відображаються стилеві особливості епохи Бароко, оскільки саме через музичний стиль розкриваються зміст та смислові нюанси музичних творів.

**Мета статті** — обґрунтувавши стилістичні аспекти клавірної творчості композитора, на основі нотного та музичного аналізу дослідити виконавські інтерпретації клавірної Сонати B-dur (K 266) Д. Скарлатті на прикладі автентичного виконання С. Росса та

фортепіанного — К. Гранте, порівняти їх, виявити стилістичні та художні особливості наданих виконавських версій.

Клавірна спадщина Д. Скарлатті лише нещодавно повністю набула втілення в студійних записах та нотних виданнях і ще вивчена недостатньо повно. Тому **актуальність зазначеної теми** полягає в ґрунтовному і систематичному аналізі творчості композитора як у жанрі сонати, так і в інших жанрах та вивченні особливостей виконавських інтерпретацій клавірної Сонати В-dur (К 266).

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Інтерес до творчості видатного італійського маестро, незважаючи на нечисленну кількість досліджень, посилюється. Так, книга Р. Керкпатріка про Д. Скарлатті, опублікована в 1953 р., вийшла друком 2016 р. російською мовою в перекладі О. Майкапара, є найповнішим, ґрунтовним і вичерпним дослідженням життя та творчої спадщини італійського композитора. Вона перекладена багатьма мовами та набула світового визнання. Приблизно двадцять років минуло після публікації праці Р. Керкпатріка, коли з'явилось нове фундаментальне дослідження — дисертація Дж. Шевелева «Клавірна музика Доменіко Скарлатті», а на початку нового тисячоліття — праця Д. Саткліффа «Клавірні сонати Доменіко Скарлатті та стиль XVIII ст.».

Вивченню стилістики Д. Скарлатті через призму інструменталізму присвячена праця І. Окраїнець. У полі зору автора — аналіз клавесинної техніки, осмислення сонатної форми та історико-культурний погляд на музику італійського композитора в широкому контексті мистецтва Бароко. «Музика видатного композитора — не частина цілого стосовно всієї епохи, а все ціле, щоразу неповторно сфокусоване» (Окраїнець, 1994, с. 3). Крім того стиль та творчість Д. Скарлатті характеризували Б. Асаф'єв, К. Кузнецов, М. Друкін та Т. Ливанова.

Проблеми виконавства музики епохи Бароко розглядала Н. Кашкадамова в праці «Мистецтво виконання музики на клавірно-струнних інструментах» (1988), питання західноєвропейської барокової естетики досліджувала М. Лобанова (1994). О. Алексєєв (1988) у своїх працях здійснив екскурс в історію фортепіанного мистецтва, а Т. Кюрегян (1998) аналізувала формотворчі особливості музичних творів. Останніми теоретичними дослідженнями в цьому напрямі є статті А. Фатериної (2015) та Т. Цветкової (2016), котрі вивчають виконавський аспект клавірних сонат Д. Скарлатті.

Завдяки фундаментальним дослідженням, зокрема і Р. Керкпатріка, та запровадженню до музичного життя всієї клавесинної спадщини Д. Скарлатті почали з'являтися студійні записи сонат композитора. Першою — і за часом, і за художнім значенням була інтерпретація

С. Росса. Більшість сонат він виконав на клавесині, декілька — на органі. Повний цикл сонат записав датський клавесиніст Пітер-Ян Белдер, а також Р. Лестер, використавши для цього клавесин, орган та фортепіано. Заслужують на увагу записи фортепіанних інтерпретацій сонат Д. Скарлатті К. Гранте, котрий переосмислює стилістику та манеру виконання епохи Бароко.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Ім'я Д. Скарлатті, як відомо, пов'язане з історичним процесом становлення сонатної форми. Важлива частина творчої спадщини композитора — клавірні сонати. Маєстро писав їх протягом усього життя. Відомо, що ці твори створювалися як посібник для вдосконалення навичок клавірного виконавства. Сонати поєднали багато специфічних ознак інструментальної музики початку XVIII ст. та внесли до неї багато нового (Лобанова, 1994, с. 84).

За життя композитора опубліковано лише близько тридцяти творів, які Д. Скарлатті називав «*Essercizi*». Вони призначалися для розвитку технічних навичок під час гри на клавичембало. Така авторська назва уподібнює жанр сонати до творів імпровізаційно-прелюдійного типу композиторів італійської органно-клавірної школи попереднього періоду. Про їх спорідненість свідчать і наявність поліфонічних моментів: імітацій, канонів. Багато п'єс тяжіють до поліфонії та близькі за жанром до бахівських інвенцій чи прелюдій. О. Алексєєв зазначає, що ці п'єси «органічно поєднують технічні завдання з високохудожнім змістом та належать до ранніх зразків художнього етюд» (Алексєєв, 1988, с. 43).

Кожна соната Д. Скарлатті має певне технічне завдання (часто не одне), яке реалізується в музиці за допомогою віртуозних ефектів, що й визначає своєрідність композиторського клавірного стилю.

Сонати Д. Скарлатті пов'язані з однотемними формами, іноді складно визначити кількість тем через їх спорідненість. Однак у більшості сонат композитора сфери основних партій чітко розмежовуються. Так, сфера головної партії найімпульсивніша, має зв'язок з поліфонією: імітація теми у вигляді ядра, що потім вільно розгортається. Сфера побічної партії (часто сполучно-побічної) найбільше нестійка, має відхилення та складніші гармонічні зв'язки. Тональна стійкість повертається в заключній партії. Розробки сонат Д. Скарлатті порівняно невеликі, часто основані на матеріалі головної партії, з характерним секвентним розвитком, частими відхиленнями та модуляціями в далекі тональності (композитор використав двадцять одну тональність з двадцяти чотирьох). У репризі відбувається повторення побічної та заключної партій в основній тональності.

Окрім такої поширеної схеми сонатної форми у творчості Д. Скарлатті трапляються симетричні форми без розробки; елементи розробки; у зрілих сонатах — епізоди всередині розробки; повні репризи, що починаються головною партією, та ін.

Самобутньо композитор використовує засоби музичної виразності у своїх сонатах. Майже всюди музика викладена в швидких темпах *Allegro*, *Presto*, має мажорний лад (близько 3/5 сонат композитора мажорні) та рухливий характер (Керкпатрик, 2016, с. 287). Мелодика сонат зовсім не та, що становила основу італійської скрипкової школи XVII ст.: широкого дихання, велична та спокійна, що «ллється» кантиленою. Її образно-виразна та технічна основа інші. Мелодичні образи «Екзерцисів» розгортаються в широкому діапазоні, окреслені розмашистим та пожвавленим силуетом; лінії бувають досить різноманітними: іноді гнучкими, округлими; часто можуть мати гострий, ламаний малюнок з короткими, виразними фразами та різкими стрибками на широкі інтервали в різних регістрах. «З появою скарлаттівських широких і частих стрибків, *batterie*, *glissandi*, октавних пасажів і перехрещень рук, пальцями почали керувати часті рухи рук або принаймні кисті. Це був абсолютно новий принцип клавірної гри, який використовували в старовинній музиці лише в рідкісних змінах регістру або під час цезур між фразами, в гамах в терцію і сексту, які виконувалися *non legato*, без зміни пальців або ж в октавних подвоєннях в лівій руці, що практикувалися виконавцями *continuo*», — так описував Р. Керкпатрік свої спостереження за технікою виконання клавірних творів Д. Скарлатті (Керкпатрик, 2016, с. 313).

Ритмічна винахідливість сонат композитора була для свого часу та інструмента безмежною. Зберігаючи опору на ритмах побутуючих танців і награвань, часто іспанських, Д. Скарлатті відтворював їх у сотнях примхливих варіантів, ніколи не обмежуючи ними мелодичного руху та не перебільшуючи з манерністю. Його ритмічні фігури енергійні, гнучкі, експресивні й водночас природні; часто використовувані синкопи також мають народно-танцювальне походження.

Нові фарби та прийоми клавірного письма композитор застосовував у сфері гармонії, втіливши кращі елементи, запозичені з народної музики. Характерно звучать квартово-секундові гармонії в акомпанементі. Лінія басу ненав'язливо підтримує партію верхнього голосу, маючи певний мелодичний малюнок.

Більшість сонат Д. Скарлатті — гомофонного складу, але й у гомофонно-гармонічну фактуру часто влітаються імітаційні побудови. В одноголосних мелодіях та гармонічних фігураціях завжди відчутні «приховані» голоси. Фактура сонат завжди створена досконало,

без «зайвих рухів». Частота та раптовість технічних змін, як свідчить Н. Кашкадамова, зумовлені контрастними зіставленнями жанрово-характерних тем (Кашкадамова, 1988, с. 130). Одночасне поєднання складних фігураційних візерунків та різних штрихів, поліритмія, безліч подвійних нот *legato* та *staccato*, великі пласти октавної фактури в швидких темпах, надширокі регістрові стрибки — усе це потребує бездоганної техніки, культури звуку та тонкого смаку від виконавця (Кашкадамова, 1988, с. 45).

Безумовний внесок в опануванні сонатної спадщини Д. Скарлатті належить зарубіжним та вітчизняним музикантам, дослідникам, видавництвам. Перша, масштабна публікація клавірних сонат композитора здійснена наприкінці 1830-х рр. К. Черні. Новий етап інтересу до творчої спадщини започаткував А. Лонго, опублікувавши 500 сонат у 11 томах з наскрізною нумерацією (Л №). Американський музикознавець Р. Керкпатрік створив хронологічний каталог сонат Д. Скарлатті (з позначкою К №) та опублікував повне видання всіх 555 сонат (1972 р.).

Як зазначено вище, більшість клавірних сонат Д. Скарлатті належать до гомофонно-гармонічного типу докласичної сонатної форми. Кожна п'єса розкриває художні пошуки цього жанру. Самобутнім художнім утіленням композитора є соната B-dur (К 266), яка, за класифікацією Г. Келлера, стосується повільних сонат (*Andante*), котрі становлять доволі невелику групу (Окраинец, 1994, с. 132).

Форма сонати являє собою зразок старовинної сонатної форми, яку Т. Кюрегян характеризує як «форму зі сталим сонатним тональним планом (за принципом: тоніка — не тоніка в експозиційній частині; не тоніка — тоніка в розвивально-завершальній), але з різним ступенем, зокрема невисоким, тематичної рельєфності та структурної розробленості партій, а також малоінтенсивним (порівняно з класичною сонатою) розвитком» (Кюрегян, 1998, с. 171). Таким чином, форму розглянутої сонати можна назвати двочастинною докласичною сонатною, що тяжіє до гомофонно-гармонічного типу викладення.

Соната B-dur має чотиридольний розмір (C) та темп *Andante*, що свідчить про розміреність руху. Тема головної партії досить лаконічна, викладена чотиритактовими побудовами та являє собою період повторної будови, що завершується повним кадансовим зворотом. Мелодична лінія поєднує широкий стрибок на дециму в швидкому ритмі, що викликає бадьорий настрій і впевненість, та мелодичне заповнення цього стрибка в синкопованому ритмі, таким чином продовжуючи танцювальність. Партія басового голосу врівноважує ритміку верхнього пласта рівномірним викладенням четвертними та восьмими тривалостями. Сполучна партія продовжує попередній інтонаційний

розвиток та являє собою низхідний пасаж ламаними терціями, що модулює через d-moll у тональність побічної партії g-moll.

Тема побічної партії розпочинається арпеджованим ходом звуками домінантового септакорду g-moll. Тоніко-домінантові переклички підкреслюються діалоговим типом викладення, в основі якого — мотивний розвиток. Використання динаміки F та стрімкі висхідні та низхідні устремління надають рішучості, яка поступово згладжується м'яким серединним кадансом. Характерна для старосонатної форми неподільність побічно-заключної сфери застосовується і в цьому випадку. Два ланцюги низхідних пасажів стверджують тональність g-moll, завершуючись повним кадансовим зворотом із затриманням до основного тону.

Розробковий розділ лаконічний, складається з двох етапів-фрагментів. Перший з них оснований на матеріалі теми побічної партії, що за допомогою мотивно-секвенційного розвитку модулює у f-moll; другий — базується на інтонаціях другого речення головної партії, де відбувається складний тональний розвиток. Цей епізод різко контрастує з попереднім розвитком та є найбільше нестійким та напруженим у сонаті.

У репризі немає головної сфери та, відповідно, сполучної партії. Відбувається динамізація побічно-заключної через ускладнення фактури, звуження діапазону, виникають подвійні ноти (дублювання в терцію), що значно ускладнює музичну мову викладення. Повторність структур, тривале використання домінантових гармоній спрямоване на ствердження основної тональності.

Після висвітлення деяких стилістичних особливостей клавірної творчості композитора й аналізу вибраної Сонати B-dur (K 266), доцільно розглянути виконавські інтерпретації твору, оскільки творчість Д. Скарлатті зацікавила багатьох виконавців, що підтверджується наявністю численних аудіозаписів. Клавірну музику композитора виконують багато автентичних виконавців, зокрема клавесиністи В. Ландовська, С. Росс, Р. Лестер, Р. Керкпатрік та ін. Інструментальні твори композитора грають також піаністи, котрі впевнені, що тільки рояль здатний передати широку палітру звукових відтінків. Серед таких виконавців — М. Аргеріх, А. Бенедетті Мікаланджелі, М. Плетньов, К. Гранте та багато інших.

У цьому дослідженні розглянемо дві інтерпретації Сонати B-dur (K 266): автентичну — С. Росса та фортепіанну — К. Гранте.

У виконавській інтерпретації С. Росса соната Д. Скарлатті B-dur є найпоширенішим аудіозаписом. Виконання з перших тактів вибудовується в єдину архітектонічну структуру. Розпочинається соната темою головної партії, у якій музикант звертає увагу слухача на

функціональну лінію басового голосу, який утримує вигадливий мелодичний рисунок. Кожен звук розмірений та грає своїми барвами. Виконавець чітко дотримує темпових указівок композитора, де темп більше стосується настрою, ніж швидкості розгортання.

Серед особливостей виконання можна відзначити стримані кадансові звороти, де С. Росс особливу увагу приділяє мелізматичі, що вирівнює переходи гармоній. Клавесиніст розшифровує трелі в уртексті за французьким зразком — з верхньої допоміжної ноти. Зазначимо, що Д. Скарлатті не виписував розшифровки прикрас; у деяких повторюваних місцях не вказані навіть позначення мелізмів<sup>1</sup>. Музикант надзвичайно м'яко долучає трель до загального ритмічного рисунка не порушуючи пульсації твору. Перед початком побічної партії С. Росс витримує люфт-паузу, розділяючи внутрішні грані форми. У виконанні цього розділу виконавцеві притаманні віртуозність володіння діалогічним типом викладення фактури, уміння тонко відчувати грані мотивів та фраз. Завершує експозицію заключна партія, чітко витримана по вертикалі та горизонталі.

Сфера розробки вирізняється імпульсивними пошуками, що виражено в тональній нестійкості, яку клавесиніст підкреслює, виокремлюючи голоси. У діалогічному викладенні фактури за допомогою опорних гармонічних точок підкреслюється значимість прихованої поліфонії. У другому елементі побічної теми виконавець звертає увагу на чітке дотримання штрихів, що впливає на фразування, яке вибудовує емоційний підйом до кульмінації сонати.

Репризний розділ твору після напруженого розгортання звучить упевнено та посвітлено. «Відтягуючи» останній каданс С. Росс готує слухача до уповільнення руху завершального розділу, створюючи логічне завершення твору загалом.

Таким чином, виконання С. Росса є автентичною інтерпретацією Сонати B-dur (K 266) Д. Скарлатті, що дозволяє слухачеві відчутти «дух епохи» композитора. Клавесиніст з точністю дотримує текстових вказівок композитора, не порушуючи темпу, агогіки, ритміки твору та створюючи єдину цілісну конструкцію з градацією емоцій і «живим» переживанням кожного епізоду сонати.

Інший тип виконання клавірної спадщини Д. Скарлатті — фортепіанні інтерпретації творів, що становлять основну кількісну частину

<sup>1</sup> Суперечливим є іноді питання про виконання трелі: слід її грати з верхньої допоміжної чи з головної ноти? Судячи з різних джерел, у XVII ст. трель розшифровували з головної ноти, але вже у працях 20-х років XVIII ст. її рекомендують виконувати за французьким зразком — з верхньої допоміжної (Алексеев, 1988, с. 44).

виконавських версій. Самобутнім є зразок трактування Сонати В-dur (К 266) Д. Скарлатті італійським піаністом К. Гранте.

Фортепіанне прочитання сонати відрізняється багатогранністю образної палітри: безтурботність та невимушеність, завзятість та жарт, інколи печаль та смуток характерні для нотного тексту твору. Щирість та особистісні спогади викликає виконання К. Гранте. Виникає ефект зближення різних епох, що вирізняє цю інтерпретацію поміж багатьох інших.

Початок Сонати В-dur (К 266) у виконанні піаніста звучить урочисто та бадьоро, головна партія випромінює світло завдяки тонким градаціям динаміки й мотивному устремлінню. Усі голоси фактури К. Гранте ретельно організовує у звукопросторі, що створює враження оркестрового звучання. Мелодична лінія твору створена за принципом контрасту повторюваних фраз та демонструє майстерність піаніста в роботі зі звуком. Особливу увагу в прочитанні твору слід приділити виконанню штрихів: у кожному розділі сонати К. Гранте демонструє пластичність широких фраз на *legato*, грайливих мотивів *staccato*, розмірену ходу *non legato*. Інтонаційне фразування, що ґрунтується на мотивному «диханні», дозволяє поступово змінювати настрій у музиці, підпорядковуючи його зміні тонально-гармонічних переходів. Каденційні звороти обережно завершують розділи форми, відокремлюючи один від одного.

Побічну партію К. Гранте виконує надзвичайно м'яко й обережно штрихом *staccato*. Розміреність руху досягається люфт-паузами, які піаніст витримує перед кожною фразою, компенсуючи темп стрімким рухом до мелодичної вершини. Як і у виконанні С. Росса, К. Гранте дотримує діалогу фактурних пластів, який наповнює текст об'ємом та повітрям. Педалізація піаніста точкова, що не порушує крихкості образу, а тільки наповнює його більшою красою та вишуканістю.

Заклучна партія — це віртуозні пасажі, які майстерно влітають ся в загальний потік звучання. Цю частину можна вважати кульмінацією в сонаті в інтерпретуванні К. Гранте.

Контрастним є розробковий розділ твору. Темпово-ритмічна точність, повторюване пульсування створює напружений образ тривоги. Елементи побічної партії, якою розпочинається розділ, піаніст виконує на *staccato*, гра динаміки, тональностей та штрихів змальовує похмурий епізод, що відтіняє мажорність репризи.

Повернення до основної тональності В-dur засвідчує про початок останнього розділу сонати. Основана на матеріалі побічної теми, реприза звучить просвітлено та виразно. Динаміка *forte* і безперервний рух шістнадцятими створюють легкість та вишуканість у виконанні

К. Гранте. Гра динаміки, тонка педалізація, дзвінкість високого регістру у верхньому пласті та оксамитові баси — у нижньому передають фактурний звукопростір і віртуозну майстерність піанізму. Завершується соната впевненими інтонаціями заключної теми-партії, що стверджує основну тональність повним кадансовим зворотом.

**Висновки.** Таким чином, у контексті розглянутої сонати клавірна творчість Д. Скарлатті є характерним явищем музичного мистецтва Бароко (Фатерина, 2015, с. 94). За своє тривале творче життя композитор звертався до багатьох жанрів, але особливо важливою є його роль у становленні жанру сонати, розвитку й удосконаленні сонатної форми.

Самобутність авторського письма композитора, притаманний їй художній синтез зумовили затребуваність музики багатьма виконавцями. У дослідженні наведені дві інтерпретації Сонати B-dur (К 266): автентичного виконання С. Росса та фортепіанного — К. Гранте як найпоширеніші аудіозаписи цього твору.

Інтерпретація клавесиніста С. Росса належить до автентичної ланки виконавства. Його прочитання Сонати B-dur (К 266) Д. Скарлатті свідчить про вимогливу аскетичність, здатність ретельно ставитися до кожної ноти, мотиву, фрази як по горизонталі, так і по вертикалі. Неспішність та розміреність відповідають темповим указівкам автора. Слід відзначити обережне виконання кадансових зворотів, які виконавець підкреслює незначними темповими уповільненнями та люфтваузами. Загалом прочитання С. Росса вважають еталонним, таким, що вміє заворожити слухача від першої до останньої ноти та вдало відтворює дух епохи.

У виконанні К. Гранте можна відзначити образний спектр твору, який розширюється виконавськими можливостями фортепіано. У його виконанні соната набуває персонажності, створюється ефект єдності двох епох: минулого та сучасності. Прозора фактура твору набуває оркестрового масштабного звучання. Як і С. Росс, К. Гранте дотримує темпових указівок, але мінімальні сповільнення-прискорення додають невимушеності та «повітря» у загальному рухові. Динамічна наповненість та гра напруження-розрядки втілюють романтичну ідею пошуку особистісного. Точкова педалізація, яку використовує виконавець, не порушує фактурного рішення Д. Скарлатті, навпаки, додає глибинності низькому регістрові та надає дзвінкості верхнього фактурного пласта.

Завдяки ґрунтовному аналізу нотного тексту та двох інтерпретацій можна висновувати, що кожна версія демонструє нову грань звукообразу. Так, архітектонічна вибудованість С. Росса за наявності спільних виконавських особливостей стилістично відрізняється від

театралізованого рішення інтерпретації К. Гранте із посиленням барвистої сторони фактури та оркестровим звучанням (Кашкадамова, 1988, с. 216). Але кожна інтерпретація потребує детального вивчення та претендує на художню цінність.

Розглянувши інструментальність сонат Д. Скарлатті, зазначимо слова Б. Асаф'єва, що клавірна соната є мостом від інструментальної поліфонії до сонатно-гармонічного мислення. На думку І. Окраїнець, у Д. Скарлатті «є невимущена життєрадісність юного Моцарта і мудра врівноваженість поліфоністів. Він уміє бути природним і тонким одночасно. Йому притаманні гострота та італійське лукавство. Д. Скарлатті завжди трохи несподіваний — його музика звучить раптово, мчить уперед, підстрибуючи, змінюючи маски, глузливо вклоняючись, сповнена душевного здоров'я» (Окраїнець, 1994, с. 148). Композитор ґрунтується на традиціях італійської національної культури та сприяє виникненню сонатно-симфонічного стилю (Фатерина, 2015, с. 94). Д. Скарлатті прагнув розвивати ті аспекти нового, у яких клавесин міг найяскравіше проявити специфіку. Він присвятив власну творчість переважно одному типу творів — одночастинній клавесинній сонаті.

Таким чином, Д. Скарлатті повністю реалізує можливості клавесина, підкреслюючи його переваги, дозволяє приховати недоліки, використовуючи блискучу віртуозну техніку, яскраву емоційність і неповторну своєрідність фактурних рішень.

**Перспективи подальших досліджень** полягають у детальному аналітичному дослідженні клавірної творчості Д. Скарлатті, зокрема його сонат. Особливу увагу слід приділити проблемі стилю композитора, що є маловивченою західноєвропейськими та вітчизняними дослідниками. Аналіз виконавського аспекту та інтерпретацій клавірних сонат Д. Скарлатті допоможе майбутнім музикантам удосконалювати майстерність у виконавстві музики епохи Бароко.

#### Список посилань

- Алексеев, А. (1988). *История фортепианного искусства* (Ч. I и II). Москва: Музыка.
- Кашкадамова, Н. (1988). *Мистецтво виконання музики на клавійно-струнних інструментах: навчальний посібник*. Тернопіль: СМП «Астон».
- Керкпатрик, Р. (2016). *Доменико Скарлатти*. А. Е. Майкапар (Пер.). Челябинск: МРІ.
- Кюрегян, Т. (1998). *Форма в музыке XVII — XX веков*. Москва: ТЦ «Сфера».
- Лобанова, М. (1994). *Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики*. Москва: Музыка.
- Окраїнець, І. (1994). *Доменико Скарлатти: Через інструменталізм к стилю*. Москва: Музыка.

- Фатерина, А. (2015). Педагогические возможности клавирных сонат Д. Скарлатти в музыкально-исполнительской подготовке студентов в классе фортепиано в ВУЗе. *Вестник Алтайского государственного университета*. 22, 85–88.
- Цветкова, Т. (2016). Теоретические аспекты освоения стилевых особенностей музыки барокко в классе фортепиано в ВУЗе. *Мир науки, культуры, образования*. 6 (61), 92–95.

### References

- Alekseev, A. (1988). *History of piano art* (Parts I and II). Moscow: Myzuka. [In Russian].
- Kashkadamova, N. (1988). *The art of performing music on keyboards: a tutorial*. Ternopil: «Aston». [In Ukrainian].
- Kirkpatrick, R. (2016). *Domenico Scarlatti*. A. E. Maikapar (Trans.) Chelyabinsk: MRI. [In Russian].
- Kyuregyan, T. (1998). *The form in the music of the 17 – 20th centuries*. Moscow: Creative center “Sphera”. [In Russian].
- Lobanova, M. (1994). *Western European musical baroque: issues of aesthetics and poetics*. Moscow: Myzuka. [In Russian].
- Okrainets, I. (1994). *Domenico Scarlatti: Through instrumentalism to style*. Moscow: Myzuka. [In Russian].
- Faterina, A. (2015). Pedagogical possibilities of clavier sonatas D. Scarlatti in the musical performance of students in the piano class at the university. *Bulletin of the Altai State University*. 22, 85–88. [In Russian].
- Tsvetkova, T. (2016). Theoretical aspects of mastering the stylistic features of baroque music in the piano class at the university. *The world of science, culture, education*. 6 (61), 92–95. [In Russian].

Надійшла до редколегії 23.01.2019 р.

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.06>

УДК 371.2: 78 (477)

**Ян Кайсень**, аспірант, кафедра теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, м. Харків

975042803@qq.com

<https://orcid.org/0000-0003-4142-4080>

## **ЕВРОПЕЙСЬКІ ВИТОКИ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ**

Розглянуто історичні, соціокультурні та музичні фактори, які вплинули на становлення професійного хорового мистецтва Китаю. Визначено, що китайська хорова музика виникла в результаті запозичення європейських жанрово-стильових основ та системи музичної освіти. Виокремлено витоки хорового мистецтва Китаю, зумовлені місіонерською, просвітницькою діяльністю європейських діячів і музикантів XVII — XIX ст., освітньо-реформаційною спрямованістю державних перетворень у країні межі XIX — початку XX ст. та синтезом жанрових моделей побутової й масової пісні з використанням європейських і американських музичних тем.

**Ян Кайсень**, аспирант, кафедра теории и истории музыки, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

## **ЕВРОПЕЙСКИЕ ИСТОКИ ХОРОВОГО ИСКУССТВА КИТАЯ**

Рассмотрены исторические, социокультурные и музыкальные факторы, которые повлияли на становление профессионального хорового искусства Китая. Определено, что китайская хоровая музыка возникла в результате заимствования европейских жанрово-стилевых основ и системы музыкального образования. Выделены истоки хорового искусства Китая, обусловленные миссионерской, просветительской деятельностью европейских деятелей и музыкантов XVII — XIX в., образовательно-реформационной направленности государственных преобразований в стране на рубеже XIX — начале XX в. и синтезом жанровых моделей бытовой и массовой песни с использованием европейских и американских музыкальных тем.

**Yan Kaisen**, postgraduate student of the Department of Theory and Music History, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## **THE EUROPEAN BEGINNINGS OF CHORAL ART IN CHINA**

**The aim of the paper** deals with the historical, socio-cultural and music factors that have influenced the formation of professional choral art in China. It is determined that Chinese choral music arose as a result of the borrowing of European genre-style foundations and systems of music education.

**Research methodology.** The offered paradigm of study of the factors, which has influenced the formation of professional choral art in China, allows connecting culturological, historical and genre and style approaches in the context of musicological discourse.

**Results.** The beginnings of choral art in China are distinguished due to the missionary, educational activity of European figures and musicians of the 16th — 19th centuries, the educational reformatory orientation of state reforms in the country at the turn of the nineteenth and early twentieth centuries. The missionaries distributed the Christianity-inspired Renaissance polyphonic music.

**Novelty.** The factors of the formation of the professional choral art of China, which had European origins, are singled out. The genre of the school song was of historical importance in the formation of choral art in China, combining national traditions with European ones and the synthesis of genre models of school massive songs using European and American musical themes. The style of chorals and folk songs was copied by Chinese composers and added to school curricula to teach children important life lessons; and patriotic large ensemble pieces were created and performed to inspire nationalism.

**The practical significance.** The key results of this research can be used in the lessons of performing skills, as well as in the series of lectures «Music Culture of Foreign Countries».

**Keywords:** *Chinese choral art, professional music education, traditions, school song, missionary work, educational activities.*

**Постановка проблеми.** Становлення національного хорового мистецтва Китаю, на відміну від більшості європейських країн, відбулося на початку XX ст., коли хорові твори мали дидактично-прикладне значення у сфері музичної освіти, слугували засобом національно-патріотичного виховання та політичної пропаганди. Але слід зважати на глибинні фактори, які вплинули на формування хорової культури Китаю загалом. Окрім історичних, соціокультурних обставин, які склалися в країні протягом XVII–XX ст., виокремлюється значення місіонерської, просвітницької діяльності європейських діячів, митців і музикантів, котрі в певний час вплинули на європейський реформаційний вектор державних перетворень у країні межі XIX — початку XX ст. Крім того, засвоєння жанрових моделей на національному ґрунті, яке відбувалося в результаті розповсюдження церковно-хорових та світських творів, збільшило важливість європейських впливів на становлення хорового мистецтва Китаю, які в українському музикознавстві ще не набули відповідного наукового осмислення. Отже, актуальність обраної теми зумовлена невивченістю проблеми європейських витоків у хоровому мистецтві Китаю та наявністю відповідної наукової літератури китайською мовою, що потребує ґрунтового аналізу.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Особливості хорового мистецтва Китаю вивчали китайські вчені. У дослідженні Ван Юйхе «Огляд розвитку хорового мистецтва Китаю» (1991) та «Хорова музика Китаю нового часу» аналізуються основні засади розвитку хорового мистецтва Китаю, визначні хорові твори XX ст. Учений обґрунтовує

значення освітньої реформи 1904 р., завдяки якій поширилася практика виконання авторських шкільних пісень. Це сприяло, водночас, формуванню хорових груп, які поступово вивчали західноєвропейську музику. Дослідник зазначає, що пріоритетними жанрами хорової творчості композиторів у 40 рр. XX ст. стали сольна й масова (хорова) пісня патріотичного змісту. Подібний процес відбувся в європейській музичній культурі межі XVIII – XIX ст., у якому під впливом прогресивних радикальних ідей суспільства на основі народної хорової пісні сформувався жанр революційної пісні.

У дослідженнях Хуань Сюаня «Вплив хорового мистецтва на загальне виховання студентів» (2004), Чжана Вейцзя «Роль хору в підвищенні загальної якості підготовки студентів» (2010), Чень Юй «Хорова освіта у ЗВО на сучасному етапі» (2010), а також у працях Фен Ібіня «Питання про реформи системи професійної хорової освіти в педагогічних ЗВО» (2004) та Лі Цзюньшеня «Розвиток хорового мистецтва й виховання талановитих хорових диригентів» (2006) показано важливість змін у системі музичної, зокрема диригентсько-хорової освіти, які відбулися наприкінці XIX – на початку XX ст., європейська музична культура стала тим підґрунтям, на якому китайські музиканти отримали можливість професійно навчатися.

У праці Тянь Сяобао «Сучасне хорове мистецтво Китаю» (2008) розглянуто походження хорового мистецтва в Китаї, особливості його становлення у XX ст. Однак недостатньо вивчено проблему періодизації історії розвитку китайського хорового мистецтва, пов'язану, з одного боку, з політичною, ідеологічною основою мистецтва загалом, з іншого — жанрово-стильовою специфікою, що відображає особливості національного характеру й музичного мислення. Сін Сяоменг та Сюй Дун Гуан «Розвиток і еволюція китайської хорової культури» (2015) виокремили національні витоки хорового мистецтва Китаю, зумовлені фольклорними піснями на різні теми. Жанр шкільної пісні став передвісником виникнення китайського багатоголосного хорового співу. Після соціокультурної реформації суспільства на початку XX ст. поступово сформувався унікальний національний хоровий стиль, який показував шлях повернення хорової культури до народнопісенних традицій китайського народу.

Отже, виконаний огляд досліджень китайських учених зумовлює вивчення значущості впливу європейської культури на еволюційні процеси в китайському хоровому мистецтві, художньо-стилістичні особливості якого синтезують національні та світові традиції.

**Мета статті** — виявити європейські витоки хорового мистецтва Китаю, які характеризують історико-культурні та жанрово-стильові

особливості становлення національної музичної професійної освіти наприкінці XIX — початку XX ст.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Витоки хорового мистецтва Китаю сягають XVI ст., коли розпочався взаємообмін між культурами Заходу та Сходу. У період правління династії Мін (1368 — 1644) місіонер католицької церкви Маттео Річчі вперше презентував західноєвропейську музику китайській аристократії. Найвпливовішими місіонерами, котрі впроваджували в китайську культуру західноєвропейську співочу традицію, були іспанський священник-єзуїт Томас Перейра (1645 — 1708 рр.) і проповідник римсько-католицької церкви Теодорікус Педріні (1670 — 1746 рр.). Окрім місіонерського руху, пов'язаного з культурним просвітництвом та проповідництвом, заснуванням перших католицьких храмів, однією з головних місій священників, проповідників, учителів було поширення західної культури в східних регіонах. Звісно, що в храмах звучали католицькі піснеспіви та хорали, тобто в Китаї тривала інтенсивна асиміляція християнської музичної традиції та освіти в національну культуру.

Згідно з дослідником Ван Юйхе, хорове мистецтво Китаю розпочало свій розвиток не більше, ніж сто років тому. У статті «Огляд розвитку хорового мистецтва Китаю» (1991) вчений визначає провідне значення західноєвропейських церковних хоралів, піснеспівів, які перекладалися китайською мовою та вивчалися як приклади професійного піснеспіву. Вони створили основу для розвитку оригінального жанру ранньої китайської хорової музики — «шкільної пісні». У монографії Тао Я Бінь «Музично-культурний обмін між династіями Цин і Мін» (2001) ідеться про те, що зародження жанру шкільної пісні в китайській музичній культурі пов'язують із «Рухом Юе Ге». На початку XX ст. у навчальні програми загальноосвітніх та спеціалізованих музичних шкіл були введені різноманітні пісні різних національностей — європейські, японські, американські тощо.

На думку вченого У Сян-сян (1937), «першим католицьким гімном», перекладеним китайською мовою, був збірник із восьми пісень «Сі Цінь Цюй І», створений у 1601 р. Маттео Річчі для навчання імператорських євнухів європейській музичній грамоті та хоровому співу. У Пекіні у створеній у 1606 р. М. Річчі церкві люди співали меси в унісон під супровід клавесина, органа<sup>1</sup>, слухали проповідь та брали участь у проведенні святкових церемоній. Таким чином, Пекін став

<sup>1</sup> У часи правління династії Цин відомим органістом був Шалль фон Белл, 1650 рр. За відомостями Лі Ланцинь, у 1650 р. імператор Шунь Цзи надав можливості Шаллю фон Беллу збудувати церкву та встановити в ній новий орган (див. про це у статті Гун Лі «З історії виникнення китайської професійної хорової музики», 2011 р.).

найвпливовішим місіонерським центром Китаю (див. про це в монографії Тао Я Бінь), що сприяв не лише поширенню католицької релігії, а й розвитку хорового виконавства та музичної освіти.

Завдяки просвітницькій та освітянській діяльності Т. Перейри та Т. Педріні в Китаї розпочався переклад китайською книг з теорії музики (західноєвропейської музичної грамоти, вивчення основ гармонії, принципів голосоведення). Так, у книзі Т. Педріні вперше йдеться про особливості одноголосної та багатоголосної музики, основи багатоголосної хорової композиції та партитури з розподілом на партії сопрано, альт, тенора й баса. Наводяться приклади відповідності між теситурою хорової партії та віковими особливостями співаків: верхні голоси виконують діти, середні — дорослі люди, а нижні — люди похилого віку. Саме найнижчий голос виокремлюється як основа всієї хорової партитури.

Наприкінці XVI — початку XVII ст. у зв'язку з призупиненням місіонерського руху в Китаї (протягом 200 років) зменшилася кількість придворних учителів музики з Європи. На думку Тао Я Бінь, у Пекіні був відомим придворний учитель німецького походження Флоріан Бар (1706 — 1771 рр.), який створив перший професійний хоровий колектив — хору з вісімнадцяти молодих євнухів, котрі володіли музичною грамотою та необхідними знаннями для унісонного виконання хорових партій. Територіальна належність, прикладна функція хорового колективу зумовили те, що хорове мистецтво не могло розвиватися за межами імператорського палацу. Лише після 1840 рр. з відкриттям по всій території Китаю християнських храмів (за трьома основними напрямками християнства — католицизмом, протестантизмом та православ'ям) при церковних школах здійснювалося навчання музики й хорового співу зокрема. У працях Чень Шеньцін «Стародавні джерела християнської музики» (1985) та Юе Фен «Православ'я та китайська культура» (2000) наводяться статистичні дані про наявність 6890 шкіл та 13 університетів, засновниками яких були протестанти, 3 католицьких університетів і 20 православних шкіл, в яких відбувалася підготовка церковних регентів та півчих.

У XIX ст. популяризація західної хорової музики відбувалася активно й динамічно. Значний внесок здійснили протестантські місіонери, зусиллями котрих проводилися інтенсивна перекладацька діяльність і видавництво збірників псалмів, навчальних посібників, що свідчить про розвиток хорової освіти й виконавства в контексті храмової культури. Протестантські місіонери публікували власні збірники гімнів («Ода про Бога» Е. Тьюксбері), підручники для церковного співу («Ноти маленького псалма» М. Мартіна), навчальні посібники («Шен

Ші пу» Д. Матіра). Але ні церковноприходські школи Китаю, ні навіть їхній демократичний напрям діяльності, не могли повною мірою задовольнити потребу в музичній освіті. Тому в м. Фуцзянь Асоціація християнської освіти ініціювала відкриття багаторівневих музичних класів для навчання дітей навіть з нехристиянських сімей.

Отже, у зв'язку із просвітницькою діяльністю католицьких і протестантських місіонерів у Китаї поширювалися та популяризувалися західноєвропейське церковно-хорове мистецтво, переклад церковних піснеспівів та літератури. У більшість церковноприходських шкіл на навчання приймалися діти нехристиянських релігійних конфесій, водночас музичні заняття відбувалися з використанням китайської нотації (див. про це книгу Гао Шилян «Історія церковних шкіл у Китаї»). З розвитком діяльності таких шкіл до навчально-виховного процесу було долучено спеціальні музичні дисципліни: хор, інструментальне мистецтво, ансамбль тощо. В основі програми навчання — зразки церковних гімнів і світська музика. Але китайська багатоголосна хорова музика високого професійного рівня, спеціально створена китайськими композиторами, з'явилася лише на початку XX ст.

Окрім західноєвропейських витоків хорового мистецтва Китаю, слід назвати й ті, що мають слов'янське походження. Ідеться про вплив православної церковно-хорової традиції на національно-музичну основу китайського хорового мистецтва. На думку Ю. Воскобойнікової, «<...> зараз ми є свідками народження нової співацької традиції православної культури Китаю» (2018, с. 272). Це унікальне культурно-мистецьке явище зародилося ще в далекі роки XIV ст., але розвиток системи православної богослужбової практики розпочався в 1920 рр. XX ст., коли внаслідок громадянської війни в Росії збільшився потік емігрантів. З поширенням у культурному середовищі Китаю православної церковно-хорової традиції утворилася основа для синкретичної взаємодії національної музики, буддійської, конфуціанської й фольклору з жанром літургії. Наразі в Китаї діють численні православні храми у великих містах (Пекін, Шанхай), навіть влада стимулює релігійно-культурний обмін. Один із перших зразків авторської літургії, створеної китайською мовою та на основі національної китайської мелодики, належить регентові Успенської Церкви при посольстві Російської Федерації Ніні Старостіній. У літургії унаслідувалася традиційна китайська інтонаційність у поєднанні з інтонаціями грецького розспіву. Отже, поєднання слов'янської та китайської культур відбулося на богословсько-семантичному й музично-інтонаційному рівнях, як уважає Ю. Воскобойнікова (2018, с. 282).

Окрім релігійного впливу європейського церковно-хорового мистецтва на формування хорової культури Китаю, значне місце належить впровадженню європейської системи музичної освіти на національне підґрунтя. Початок XX ст. — це новий етап у розвитку музичного мистецтва Китаю. Незважаючи на стрімке поширення професійної музичної освіти в 1920 — 1930 рр., у Китаї бракувало кваліфікованих хороших виконавців, так само, як і музикантів-теоретиків, оперних співаків, оркестрових виконавців тощо. Значний внесок у становлення хорового мистецтва здійснили іммігранти — професійні музиканти, діячі, активісти. У першій половині XX ст. в Шанхаї працювали професійні музиканти з Європи — італійський піаніст і диригент М. Паті, скрипаль А. Фоа, російські музиканти — композитор О. Черепнін, А. Авшаломов, німецький композитор і музикознавець В. Френкель, на гастролі приїжджали оперний співак Ф. Шаляпін, скрипалі Я. Хейфец, Ф. Крейслер, піаністи Л. Годовський, А. Рубінштейн, В. Горовиць.

Окрім цього, у Китаї гастролювало чимало російських оперно-театральних труп, які виступали в приватних театрах з постановками опер «Іван Сусанін» М. Глінки, «Черевички», «Євгеній Онєгін», «Пікова дама» П. Чайковського, а також в м. Харбін функціонували змішані хори працівників залізничного транспорту, різноманітних музичних колективів, ансамблів, які були затребуваними серед емігрантської публіки.

Професіоналізація хорового мистецтва Китаю зумовлена започаткуванням національної музичної освіти. Із часу створення в 1921 р. в Харбіні першої музичної школи, у 1924 р. — вищого музичного училища імені Глазунова, у 1927 р. — Шанхайської консерваторії, в яких працювали російські емігранти — композитор С. Аксаков, викладачі з вокалу Є. Селіванов, В. Шушлін, з фортепіано Б. Захаров, В. Чернецька, з диригування А. Слуцький, була закладена основа для розвитку професійного хорового мистецтва Китаю. Отже, російські емігранти відіграли значну роль у поширенні професійної музичної освіти в Китаї та ініціювали організацію оркестрових і хорових концертів на основі «золотого репертуарного фонду» європейської музичної культури.

Жанр одноголосної хорової пісні «Сює тан ює ге» («Шкільна пісня»), яка засвідчує значення шкільної реформи Китаю в 1898 р., став основою для розвитку багатоголосного хорового співу. Шкільна пісня як жанр була створена з метою впровадження нової освітньої концепції, започаткованої імператором Гуансюй: брати за основу європейську та японську модель освіти (Ван Юйхэ, 2012, с. 34). Як музичний жанр шкільна пісня має прикладне значення, тому її актуальність у сучасній системі музичної освіти не має концептуального значення. Завдяки

реформі освіти в школах Китаю почали вводити уроки співу, але викладачі орієнтувалися на «Устав про імператорські училища» (1902 р.), в якому урок музики та співу є обов'язковою дисципліною.

За жанровим призначенням шкільна пісня виникла на основі принципів сучасної європейської музичної освіти — демократичності та доступності. Головна навчально-виховна функція цього жанру полягала в підтримці національно-визвольного духу китайського народу. Лян Цичао, Шень Сінгун та їхнім однодумцям належить чималий внесок у розвиток цього жанру. Але з часом під впливом європейської та американської культур жанр шкільної пісні втратив своє першочергове значення в освітній практиці, посідаючи своє місце в пісенному репертуарі сучасних хорових колективів Китаю. Перші зразки китайських шкільних пісень створювалися на європейській інтонаційній основі (мелодії й музичні теми з популярних європейських та американських творів) з текстом китайською мовою.

Європейські мелодії, покладені в основу більшості шкільних пісень, звучали, на думку їх творців, піднесено, благородно. Причиною переваги європейського пісенного матеріалу був намір розвивати художньо-естетичний смак музикантів, прививати на цій основі європейські культурні цінності.

Згідно з У Хунюань, на початку 1920 рр. з 1200 китайських шкільних пісень лише 10 були оригінальними, а всі інші — з китайським підтекстовим перекладом європейських музичних тем (2016, с. 46). За умовами, способом і формами побутування музики в китайській хоровій музиці жанр шкільної пісні був зорієнтований на європейську жанрову модель народно-побутової пісні. На відміну від Японії, в якій процес реформ у державній, соціокультурній та освітній сферах уже тривав, Китай перейняв започатковану японцями традицію наслідування та поширення європейської культури для формування нової цивілізації. Тому не лише мелодико-інтонаційна основа пісень, але й їх вербальний зміст співпадали з європейськими прообразами масової пісні. Так, дослідник Ван Юйхе за образно-художнім змістом шкільні пісні класифікує на 7 різновидів. Узагальнюючи цей науково-теоретичний досвід, виокремимо 5 жанрово-стильових різновидів шкільної пісні:

1) військово-патріотичні — основані на пропаганді державної величчя країни, армії, національного духу (пісні «Чому встає сонце» на слова Ся Сунлая, «Військовий гімн» на слова Хуан Гунда, «Скорбота за батьківщиною» на слова Лі Шутуна, «Військові навчання» на слова Шень Сінгуна) та воєнні марші («Війська виступають», «Виступаємо в похід», «Пісня про надходження на військову службу», «Студентські

війська», «Морський бій»), використання яких зумовлено запровадженням у шкільну програму військових дисциплін;

2) революційні — присвячені революції 1911 р. («Революційна армія» на слова Шень Сінгуна, «Прекрасний китайський народ» — музика Чжу Юньвана, слова Шень Сінгуна);

3) пісні про рівноправ'я жінок — закликають до гендерної рівності чоловіків і жінок («Боротьба за жіночі права» на слова Чу Цзин, «Жіноча гімнастика» і «Складність бинтування ступень» на слова Шень Сінгуна);

4) пісні на шкільну тематику, присвячені реформі шкільної освіти («Математика», «Англійська мова», «Риторика», «Географія», «Читаємо газети», «Побажання маленьким школярам» і «Мураха» на слова Шень Сінгуна, «Прощання» та «Озеро Сіху» на слова Лі Шутуна);

5) пісні-присвяти — привертають увагу молодих людей до заповітів великих мудреців («Шануй Конфуція» на слова Кан Юйвей, «Мудрець Конфуцій» на слова Шень Сінгуна).

Жанр шкільної пісні мав історичне значення у становленні хорового мистецтва Китаю, яке перевищує їх художньо-естетичну функцію. Шкільні пісні виконували прикладну функцію й мали задовольняти освітні програми, за якими готувалася освічена молодь. Китайська шкільна пісня була пов'язана, з одного боку, з політичною, ідеологічною основою мистецтва загалом, а з іншого — жанрово-стильовою специфікою побутової та масової пісні, що відображає особливості європейського характеру й музичного мислення. Проте шкільні пісні підготували підґрунтя для появи авторських багатоголосних хорових творів у мистецтві Китаю.

**Висновки.** Таким чином, китайська професійна хорова музика виникла в результаті запозичення традицій європейського музичного мистецтва та системи освіти. Виокремимо фактори становлення хорового мистецтва Китаю, які мали європейські витоки: 1) місіонерський — розвиток практики ранньої музичної освіти при місіонерських церковноприходських школах протестантів і католиків; 2) просвітницький — набуття слухового досвіду церковно-хорового співу, слухання органної багатоголосної музики (XVI–XIX ст.); концертно-гастрольна діяльність емігрантів музичних колективів, оперних труп, викладацька робота професійних європейських музикантів, заснування професійних музичних закладів освіти (кінець XIX — початок XX ст.); 3) освітньо-реформаційний — становлення національної системи музичної освіти в результаті змін у соціально-політичній ситуації в країні та реформування освітньої сфери Китаю на межі

XIX — початку XX ст.; 4) жанрово-стильовий — створення жанру одноголосної хорової пісні «Сює тан ює ге» («Шкільна пісня»), яка наслідувала, по-перше, європейську жанрову модель побутової та масової пісні з використанням європейських й американських музичних тем, а по-друге — за морально-дидактичною та естетично-виховною функціями була суголосною хоровим сценам зі шкільної драми, створеної в духовних та світських навчальних закладах Європи й України XVI–XVIII ст.

Становлення та розвиток китайської хорової музики, з одного боку, зумовлені впливом європейської музичної культури, з іншого — характеризуються глибоким переосмисленням і дбайливим збереженням багатовікових національних традицій, нерозривно пов'язаних з історичними й соціальними умовами межі XIX–XX в. Мовні, культурні та громадські впливи європейської культури визначили зміст китайських хорових творів, втілюючи особливий національний хоровий стиль. Докладніше вивчення національно-стильової специфіки хорової музики Китаю на конкретних прикладах композиторської роботи має стати предметом **подальших наукових досліджень**.

#### Список посилань

- Ван Юйхэ. (2012). *История современной китайской музыки* [китайською мовою].
- Ван Юйхе. (1991). Огляд розвитку хорової музики Китаю. *Вісник Тяньцзінської консерваторії*, 1, 18–21 [китайською мовою].
- Воскобойнікова, Ю. В. (2018). *Регентська діяльність як системне явище сучасної православної культури. (Дис. ... д-ра. мист. : спец. 26.00.01)*. Харків, ХДАК.
- Ли Цзюньшен. (2006). Развитие хорового искусства и воспитание талантов хоровых дирижеров. *Педагогика и профессия*, 11, 85–86 [китайською мовою].
- Лі Шіюань. (2004). *Сучасна музика Китаю: діалог з традиціями Заходу*. Шанхай: Видавництво Шанхайської консерваторії [китайською мовою].
- Сін Сяомєнг, Сюй Дун Гуан. (2015). Розвиток і еволюція китайської хорової культури. *Журнал Північно-Східного педагогічного університету. Серія: Філософія і соціальні науки*, 4, 58 — 76 [китайською мовою].
- Тао Я Бінь. (2001). *Музично-культурний обмін між династіями Цін і Мін*. Пекін: Видавництво «Схід» [китайською мовою].
- Тянь Сяобао. (2008). *Современность хорового искусства Китая*, 5, 131–132 [китайською мовою].
- У Сян-сян. (1937). Стислі нариси про розповсюдження західної музики на Сході. *Історико-географічний щомісячник*, 2. Шанхай [китайською мовою].

- У Хунюань. (2016). *Китайская художественная песня: теория и история жанра (Дис. ... канд. искусствоведения)*. Харьков.
- Фен Ибинь. (2004). Вопросы о реформе системы профессионального хорового образования в педагогических вузах. *Музыка Китая*, 3, 113–114 [китайского мовою].
- Хуань Сюань. (2004). Влияние хорового искусства на общее воспитание студентов. *Вопросы об искусстве*, S1, 88–89 [китайского мовою].
- Чень Юй. (2010). Хоровое образование вузов на современном этапе. *Известия современной экономики*, 3, 616–619 [китайского мовою].
- Чжан Вейцзя. (2010). Роль хора для повышения общего качества студентов. *Материалы о педагогике*, 2, 113–114 [китайского мовою].

### References

- Wang Yuhe. (2012). *The history of modern Chinese music* [In Chinese].
- Wang Yuhe (1991). Review of Choral Music Development in China. *Bulletin of the Tianjin Conservatory*, 1, 18-21 [In Chinese].
- Voskoboinikova, Yu.V. (2018). *Regency activity as a systemic phenomenon of modern Orthodox culture* (Thesis of doctor of Art Criticism: specialty 26.00.01). Kharkiv, KhSAC. [In Ukrainian].
- Li Junsheng. (2006). The development of choral art and the education of the talents of choral conductors. *Pedagogy and the profession*, 11, 85–86 [In Chinese].
- Li Shiyuan (2004). *Contemporary Chinese Music: Dialogue with Western Traditions*. Shanghai: Shanghai Conservatory Publishing House [In Chinese].
- Xing Xiaomeng, Xu Tong Guan. (2015). Development and evolution of Chinese choral culture. *Journal of the North-Eastern Pedagogical University. Series: Philosophy and Social Sciences*, 4, 58 - 76 [In Chinese].
- Tao Ya Bin (2001). *Music and cultural exchange between the dynasties of Qing and Ming*. Beijing: Publishing House “East” [In Chinese].
- Tian Xiaobao. (2008). *Modernity of Chinese Choral Art*, 5, 131–132 [In Chinese].
- Xiang Xiang. (1937). Brief essays on the distribution of Western music in the East. *Historical and geographical monthly*, 2. Shanghai [In Chinese].
- Wu Hongyuan. (2016). *Chinese art song: theory and history of the genre (Thesis of Candidate of Art Criticism)*. Kharkov. [In Chinese].
- Fen Yibin. (2004). Questions about the reform of the system of professional choral education in pedagogical universities. *Music of China*, 3, 113–114 [In Chinese].
- Huan Xuan. (2004). The influence of choral art on the general education of students. *Art questions*, S1, 88–89 [In Chinese].
- Chen Yu. (2010). Choral education of universities at the present stage. *Proceedings of the modern economy*, 3, 616–619 [In Chinese].
- Zhang Weijia. (2010). The role of the choir to improve the overall quality of students. *Materials on pedagogy*, 2, 113–114 [In Chinese].

Надійшла до редколегії 11.01.2019 р.

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.07>

УДК 781.22

**Лі Ян**, аспірант, кафедра теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, м. Харків

lian76712@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4877-0552>

### **ПРОГРАМНИЙ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ ЯК ПРИНЦИП ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ВИКОНАВЦЯ (НА ПРИКЛАДІ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ ДЛЯ ФЛЕЙТИ СОЛО КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТ.)**

Розкрито сутність поняття програмного інструменталізму як принципу художнього мислення виконавця, зумовленого темброво-акустичними, органологічними та артикуляційними особливостями музичного інструмента (у контексті національної культури). Створено типологію музичних творів для флейти в супроводі фортепіано китайських композиторів ХХ ст., яка відбиває жанрово-стильові, фактурно-композиційні способи втілення ідейного задуму.

**Ключові слова:** *флейта, програмність, інструменталізм, принцип художнього мислення, жанр, стиль.*

**Ли Ян**, аспирант, кафедра теории и истории музыки, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **ПРОГРАММНЫЙ ИНСТРУМЕНТАЛИЗМ КАК ПРИНЦИП МЫШЛЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ (НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ СОЛО КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ ХХ СТ.)**

Раскрыто понятие программного инструментализма как принципа художественного мышления, обусловленного темброво-акустическими, органологическими и артикуляционными особенностями музыкального инструмента (в контексте национальной культуры). Создана типология музыкальных произведений для флейты соло китайских композиторов ХХ в., которая отражает жанрово-стилевые, фактурно-композиционные способы воплощения идейного замысла.

**Ключевые слова:** *флейта, программность, инструментализм, принцип художественного мышления, жанр, стиль.*

**Li Yang**, post-graduate student of the Department of Theory and Music History, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **PROGRAMME INSTRUMENTAL THEORY AS A PRINCIPLE OF THINKING OF THE PERFORMER (THE CASE OF MUSICAL COMPOSITIONS FOR THE SOLO FLUTE OF CHINESE COMPOSERS OF THE TWENTIETH CENTURY)**

**The aim of the paper** is concerned with the programme instrumental theory in the flute art as a principle of thinking of the performer that is embodied in composer's attitude toward the flute and the comprehension of timbre possibilities of the flute in single works.

**Research methodology.** The offered paradigm of studying the programme instrumental theory in the flute art makes it possible to connect aesthetic and culturological, genre and stylistic approaches in the context of musicological method.

**Results.** The specific character of art thinking of the performer reveals the world-modeling, semantic, timbre-coloristical and time-spatial parameters of musical sound. The author determines the main historical and culturological and immanent stylistic factors of the flute performance as a unity of composer's and performing creation, as the co-operation of academic and non-academic options of the flute instrumentalism.

**Novelty.** The analysis of traditional and innovative repertoire of the flutist achieves a stylistic and textological level and enables to line up the conception of "flute instrumentalism" as a theory and practically meaningful for a modern flutist — performer and teacher. The unity of performing and musicological issues is confirmed in the course of musical message. Certain performing ways are revealed in the context of artistic and stylistic bases of the flute performance.

**The practical significance.** The key results can be used in the lectures of performing skills, as well as in the series of lectures «Music Culture of Foreign Countries».

**Keywords:** *flute, programme music, instrumental theory, principles of art thinking, genre, style.*

**Актуальність теми дослідження.** Будь-який композиторський текст відбиває звукообразний світ через поетику мислення як систему принципів і засобів побудови художнього цілого, властивий певному жанру або творчості. В інструментальному творі сенс сприймається інтуїтивно через «мову почуттів». Своєрідним ключем до систематизації інструментальної творчості є поетика жанру та стилю, які зосереджують увагу дослідника на вивченні не лише концептуального змісту музичного твору, але й узгоджують художній смисл зі способами організації художнього цілого.

Актуальність теми дослідження пов'язана з тим, що на сучасному етапі розвитку китайської музики завдяки набуттю сучасного досвіду жанрово-стильового моделювання духовного світу людини, поєднуються європейські та національні виконавські традиції. Це вможливує виокремити в межах дослідження *програмний інструменталізм* як **принцип художнього мислення** в китайському музичному мистецтві, що базується на сукупності специфічних форм і художніх засобів, спрямованих на сконцентроване вираження внутрішнього духовного світу особистості крізь призму особливостей національної ментальності.

Отже, **мета статті** — визначити сутність принципу програмного інструменталізму та специфіку його жанрово-стильового прояву в китайській флейтовій музиці 1930 — 2010 рр.

Вивчення методу програмності в музикознавчій літературі традиційно пов'язане з визначенням типів програмності в композиторській творчості. Слід зазначити, що програмність як метод музичного мислення охоплює не тільки композиторську творчість, але проявляється й на рівні виконавського мистецтва, котре унаочнюється необхідністю втілення у звуковій драматургії музичного твору тих асоціативних пластів, які закладені в його програмі. Виконавський інструменталізм — один із виявів виконавської інтерпретації композиторського тексту, через який мають поширюватися традиційні типи програмності, специфіковано відображені в процесі виконавської інтерпретації.

Об'єктом дослідження є програмний інструменталізм як принцип утілення художнього змісту в музичному творі, а предметом — особливості прояву програмного інструменталізму у творах для флейти китайських композиторів 1930 — 2010 рр.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Методологічною основою є інтонаційна концепція музики, відповідно до якої програмний зміст розглядається в контексті мовленнєвої та культуротворчої діяльності, про що свідчать праці Є. Назайкінського, В. Холопової, О. Маркової, О. Самойленко тощо. Теоретико-методологічний апарат статті зумовлений єдністю семіотичного, жанрово-стильового та виконавського підходів до вивчення художньо-семантичних засад програмного інструменталізму в китайській музичній творчості.

Теоретичне підґрунтя статті становлять також дисертаційні праці В. Апатського (1993), В. Дзисяка (2006), В. Качмарчика (2008), присвячені дослідженню розвитку духового мистецтва, зокрема формуванню виконавської майстерності флейтистів і мистецтва інтерпретації музичних творів для флейти.

У проблемному полі дослідження специфіки флейтового виконавства та педагогіки недостатньо висвітлені програмно-інструментальні чинники флейтової діяльності як єдності композиторської та виконавської творчості, зокрема взаємодія західноєвропейських та національних жанрово-стильових основ флейтового інструменталізму. Цим підтверджується подібність музикознавчих і виконавських питань у контексті проблеми специфіки інструментального мислення флейтиста й означаються нові методологічні способи осмислення національних художньо-стильових засад флейтового інструменталізму.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У чому полягає система принципів інструментальної програмності та яким чином вона втілюється в китайській флейтовій музиці?

Програмність у музиці зумовлена мовно-стильовим контекстом, оскільки еволюція способів моделювання світу пов'язана

з семантизацією немусичних засобів утілення смислу (словесних, візуальних, танцювальних тощо) в музичному тексті. Програмний інструменталізм як принцип мислення розвивався в контексті теорії афектів. З різноманітними афектами (згідно з класифікацією А. Кірхера) пов'язані музично-риторичні формули («фігури»). Для музики XVII – XVIII ст. характерна моноафектність (бароко), що створює єдиним афектом усю музичну форму. В епоху класицизму бурхливість емоцій спричиняє перевагу емоційно контрастних тем і частин форми. Інтонаційно-смыслову основу програмного твору становлять «музично-слухові лексеми» (термін М. Арановського) – інтонації, фактурні та ритмічні формули.

Емоційність романтичної музики доповнюється інтроспективним сприйняттям внутрішнього світу людини, що відповідає антропоморфному й символічному типам моделювання дійсності. Духовний зміст романтичної музики збагатила любовна лірика та пов'язані з нею естетика романтичного почуття. Рух як тип музичної семантики набуває значення «образно-смыслові тези» (термін В. Бобровського), що зумовлює діалектичний взаємозв'язок структурно-композиційних і драматургічних рівнів розвитку авторської ідеї.

Інструментальне мислення музиканта долучає інтонаційно-ритмічний рух до програмного змісту. Згідно з інтонаційною концепцією Б. Асаф'єва, «ритмоінтонація» як тип музичної семантики зумовлена змістовно-виразною функцією ритму, що відображає особливість буття людини.

Музичні інструменти «розширили образне, смыслове, семантичне поле музики, перетворивши його на інструментальну подобу антропоцентричного макрокосму дійсності» (Назайкінський, 1998, с. 117). Поетика інструментально-виконавського мислення відображає індивідуальне ставлення композитора до звукової природи інструмента як «організму, що звучить». Ключову роль у цьому відіграє ідея інструменталізму, у якій «закодована» культурна пам'ять.

Флейтове мистецтво, на століття випередивши розвиток струнно-смичкових інструментів, завжди зберігало національно-культурні особливості традиційного музикування. У культурі Китаю образ флейти характеризується філософським уявленням про образ світу, що звучить, який, якщо звернутися до методологічних настанов сучасного мистецтвознавства, феноменологічно пов'язаний з культурологічними узагальненнями щодо «художнього мислення флейтиста» (згідно з М. Карпяком).

Еволюція уявлень щодо походження та ролі флейти в стародавній європейській культурі пов'язана з розвитком міфологічних,

етико-космологічних і філософських концепцій, що зумовили формування музично-естетичних поглядів. Подібно до європейського тлумачення флейти, китайська «сяо» також генетично пов'язана з традиціями класичної філософії, згідно з якими, завдяки лагідному звучанню та специфіці звукодобування, стародавня бамбукова китайська флейта «сяо» співвідноситься з терміном «псяо ля» — Краса як утілення космосу. Відповідно до китайської філософської традиції розуміння музики як звукового втілення ідеалів гармонії, єдності та взаємопроникнення протилежних начал Усесвіту, звучання флейти підпорядковується онтологічній специфіці звука. Зокрема у флейтовому звучанні п'ять музичних тонів (як і в музиці загалом) у китайській філософії уособлюють першоеlementи, явища природи, частини світу. Отже, як у європейській, так і в китайській культурах звукообразні уявлення про світ проеціються на конструктивні та темброво-акустичні особливості інструмента в його національних різновидах.

Оперування пантеїстичними образами, лаконізм висловлення, просторовість процесуально-архітектонічного типу мислення, реалізованого у звуковому образі інструмента, виокремлюють флейтову китайську музику як невід'ємну складову професійної музичної культури.

У китайському флейтовому мистецтві програмний інструменталізм слід класифікувати за фактурно-артикуляційними принципами втілення ідейного задуму, зумовленими темброво-акустичними й органічними особливостями музичних інструментів (у контексті національної культури).

Відповідно до специфіки жанрово-стильових настанов флейтового виконавства, слід виокремити типи програмного інструменталізму, втілені у творах для флейти китайських композиторів ХХ ст.:

1) **зображальні** — пейзажна символіка, звукопис, картинність, портретність, які ґрунтуються не на оптичному, а на психологічно-змістовому (опосередкованому через аналогію, асоціацію, метафору, символ) зв'язку людини зі світом;

2) **літературно-поетичні** — розкривають художній зміст через літературно-поетичні образи, цитати, алюзії;

3) **жанрово-семантичні** — це своєрідна гра жанровими стилями:  
*пісенні* — колискова, лірична пісня, романс, елегія;  
*декламаційні* — речитатив, роздум, медитація, монолог;  
*оповідальні* — новелета, казка, «мініатюрна поема» (термін В. Кліна);

*характерні* — скерцо, гумореска;

*моторно-рухливі* — етюд, токати;

*танцювальні* — національні танцювальні жанри;

*маршові* — військовий, похоронний, святковий;  
*сигнальні* — дзвонівість, ритмофактурні інтонації.

Програмний інструменталізм належить до такого типу програмності, який передбачає виявлення зв'язку семантичних знаків («жанрових кліше» — пісенність, декламаційність, рухова, речова, або мовна, семантична природа) з певним типом образності, що відповідають *національним принципам інструментального стилю*. Так, пісенну групу можна вважати ліричною сферою образності, а речову, або мовну, — лірико-психологічною. Жанри оповідальної групи пов'язані з ліро-епічним типом образності. Належність жанрам руху, що мають внутрішню диференціацію, того чи іншого типу образності складно визначити, оскільки трапляються суміжні типи: наприклад, марш може бути героїчним і фантастичним, похоронним та святковим. Але жоден інструментальний тип музики не зберіг певного конкретно-емоційного змісту, оскільки драматургічний зміст цього типу музики є образно опосередкованим. Тому внутрішній поділ на типи образності умовний. Образно-асоціативна, або літературна, програмність, переважно означається в самій назві твору. Такий тип поширений в українській фортепіанній музиці, продовжуючи романтичну традицію.

Головним критерієм інструментальної програмності в китайській музиці є трактування флейти як утілення Краси, відображення ліричного настрою, що автор передає за допомогою ліричного героя. Зміст лірики зосереджений на відображенні внутрішнього світу художника в його імпульсивності та спонтанності, споглядальності, особливій щироросердечності. Ці стани співіснують у динаміці та зміні вражень, фантазій, настроїв, асоціацій, тобто не у статичі, а в «живому синтезі», що відповідає цілісній картині світу з перевагою емоційно-суб'єктивних елементів. Таким чином, особистість, її душевні стани та внутрішні переживання стають основою психологічного змісту інструментальної програми.

Лірика як суб'єктивний спосіб художнього висловлювання є основою трактування образу флейти, що свідчить про її здатність бути найкращим засобом утіленням образів Природи та Краси. Пантеїстичний дух репрезентує не лише просторово-пейзажну лірику, а й відтворює пантеїстичну картину світу, яку «озвучує» сам голос природи — звуками флейти. Це узагальнений (символічний) образ природи, втілений у звуках дощу, моря, вітру, шуму дерев, таємничої стихії води, зоряного нічного неба.

Під час аналізу творів для флейти слід виокремити термін «ліричний сюжет», оснований на суб'єктивному просторі авторського «Я». Закономірним для ліричного сюжету є те, що суб'єкт, утілений в образі

ліричного героя (оповідача, персонажа), і автор — одне ціле. Тому основою ліричного сюжету творів, згідно зі словами Т. Чернової, є не «сюжетно-предметний рух», а сфера вільного висловлення внутрішніх переживань, міркувань — це «медитація ліричного героя» (Чернова, 1984, с. 28).

Ліричний спосіб музичної організації, для якої закономірним є «переживання однієї події», зумовлює використання малих, «однотемних» форм (Чернова, 1984, с. 55), які одномоментно розкривають психологічний стан та емоції ліричного героя. В. Холопова виокремлює специфічні для європейської інструментальної музики типи емоцій: природного музичного матеріалу й ті, що втілюють образ у музиці. Перший тип емоцій автор чітко диференціює відповідно до його трьох природних джерел (Холопова, 2000, с. 133–134): моторно-ритмічна, співоча, або вокальна, сфера, речова, або декламаційна, сфери.

У народнопісенній культурі Китаю традиційно оспівувалися образи природи, буття людини в навколишньому світі, що характерне й для творів у жанрі музичної обробки, у яких композитори використовують оригінальні народнопісенні зразки:

1) *трудова пісні* (супроводжували важку роботу селян, рибацтво тощо) — «Пісня на риболовлі» Ло Сухуа в обробці Лі Гочуана; «Збір врожаю восени» Хей Цзиньджи в обробці Юе Сінь та Лю Хонбін;

2) *регіональні пісні* (розкривають особливості життя в провінції, місцеві умови, звичаї) — «Пісня любові в Кандині» (з провінції Сичуань), «Червоні квіти на горі», «Жасмин» (з провінції Цзянсу) в обробці Хань Го Ляна;

3) *ліричні пісні* (передають психологічний настрій, стан та ліричні почуття героїв, котрі споглядають красу природи) — «Ремствування струмочка» Інь Ігуна в обробці Хуан Пейцина; «Молоді верби» в обробці Чжан Вень Сю та Лю Хонбіна; «Очікуючи» в обробці Ся Чжен Хуа та Гао Цинь Піна; «Під сріблястою луною» в обробці Ян Венін та Юе Сінь; «Весна Паміра» в обробці Лі Джуфена та Цзинь Фудзай;

4) *сімейні пісні* (розкривають взаємини чоловіка та жінки в сім'ї, уклад життя) — «Новорічне Янге» (з провінції Шенсі) в обробці Хань Го Ляна;

5) *ігрові, жартівливі пісні* (описуються кумедні ситуації, радісні моменти) — «Весела Саліха» в обробці Юе Сінь та Лю Хун Біна; «Маленька капуста» в обробці Хань Го Лян.

Програмний інструменталізм у музичних обробках народних пісень пов'язаний з традиціями народнопісенного й інструментального музикування. «Весела Саліха» в обробці Юе Сінь і Лю Хун Біна передає знання навичок та особливих прийомів гри на флейті, які вивчають

музиканти-початківці. Рухливі пасажі, швидкий темп, мінлива динаміка відтворюють танцювальну стихію й жартівливу атмосферу.

Іншим прикладом є «Пісня на риболовлі» Ло Сухуа в обробці Лі Гочуана, у якій відтворюється старовинний стиль традиційної китайської цитри гучжен, відомої ще за часів правління китайських династій. Розмір, кількість струн, співвідношення тонів, інтервалів мали етико-космологічне та сакральне значення. Довжина інструмента 3,66 фута символізувала 366 днів року, а п'ять струн — п'ять стихій (вогонь, воду, землю, метал, дерево), дека — небосхил, тринадцять відміток на грифі — місяці року, зокрема високосного. Фактурна формула шістнадцятих у партії флейти, фортепіанні арпеджіато та staccato відтворюють темброво-артикуляційні прийоми «хуа джи», характерні для струнно-щипкового інструмента.

«Подорож у Гусу» Цзяньсівея в обробці Юе Сінь та Лю Хонбіна відтворює витонченість традиційного оркестру струнних та духових інструментів, який поширений на півдні Китаю. У I ч. спокійна мелодія з м'яким, оксамитовим тембровим звучанням зображує красиві види провінції Гусу. У партії флейти часто використовують близько розміщені трелі. Це засвідчує наслідування прийому виконання на традиційній китайській поперечній бамбуковій флейті Дицзі, виконаній з очерету або нефриту. Друга частина — граційне й ліричне Andante передає споглядання за живописними красотами садів. Третя частина — Allegretto — життєрадісна та скерційна. Партію фортепіано становлять акомпаніюючі фактурно-композиційні формули, характерні для китайського струнно-щипкового інструмента піпа. У четвертій частині Andante знову звучить головна тема першої частини, але лірико-споглядальна атмосфера посилюється декламаційними інтонаціями речитативу, роздуму, монологу.

Отже, *програмний інструменталізм* — це історично сформована система темброво-артикуляційних, жанрово-семантичних і темброво-стилістичних засобів смислоутворення, зумовлених органологією інструмента та закріплених у тексті інтонаційними лексемами, які моделюють образ світу й людини.

*Програмний інструменталізм як принцип художнього мислення виконавця* зумовлений темброво-акустичними, органологічними та артикуляційними особливостями музичного інструмента (у контексті національної культури). Жанрово-стильові особливості музичних творів для флейти китайських композиторів засвідчили такі принципи програмно-інструментального мислення:

1) мелодійно-одноголосне трактування флейти (на відміну від масштабного оркестрального використання флейтового тембру);

2) створення фактурно-динамічними прийомами специфічної флейтової кантиленності, що відтворює художньо-семантичне амплуа інструмента як образу романтичної мрії, кохання, таємничості;

3) відсутність тембрової персоніфікації втілює онтологізм мислення виконавця через інструмент — як голос Природи в пантеїстичній картині світу;

4) лірико-поетичний образ звучання флейти засвідчує перевагу поетичної, образно-асоціативної, картинно-малювничої програмності над жанровою.

Лінеарно-мелодійне трактування флейти в поєднанні з ритмічною вишуканістю, кантиленністю, що продовжує концепцію К. Дебюссі, а також наслідування архаїчно-фольклорних ознак у способах інтерпретації народнопісенного мелосу засвідчують унікальні темброві можливості флейти для вираження надособистісного ліризму, пов'язаного з онтологічним осмисленням буття людини XX — початку XXI ст.

**Висновки.** Підсумовуючи вивчення принципів програмного інструменталізму, відзначимо важливі моменти наукового моделювання проблеми, за допомогою яких було охарактеризовано жанрово-стильову специфіку музичних творів для флейти китайських композиторів.

1. Критерій інструментальної програмності у флейтовому мистецтві полягає в нерозривності та єдності мовно-стильової, жанрово-семантичної й інструментально-тембрової структури звучання.

2. Програмність як важливий критерій мислення китайських композиторів є проявом традиційного взаємовпливу художньо-акустичної й мовленнєвої форм інструментального втілення, які налаштовують слух виконавця та слухача на енергійну хвилю, стверджуючи своє право на індивідуальність.

3. Мелодизація, співоча культура дихання втілені в різних інтонаційних синтезах (мовному, пластичному).

4. Інструменталізм базується на усталених формулах фактурно-артикуляційної структури, зумовлених органологією інструмента, його акустичними й фізичними характеристиками.

Програмний інструменталізм виявляється, передусім, у духовній вертикалі комунікативного діалогу (автор — виконавець — слухач), а роль звукотембру інструмента відбивається в логічну організацію процесу смислоутворення — музичну драматургію.

5. Програмний зміст інструментальної музики — це тривалий історичний шлях генетичного закріплення інтонацій-лексем, що слугували музичними еквівалентами образів-рухів. Також семантизуються

звукообразне, темброве амплуа флейти в контексті національної сфери інструменталізму. Створена типологія музичних творів для флейти соло відбиває жанрово-стильові, фактурно-композиційні способи втілення ідейного задуму.

6. Поєднання європейського й національного в музичній творчості має кілька точок дотику, усвідомлених на рівні загальних закономірностей музичного мислення: звуковисотна організація (мажор/мінор або пентатоніка), ладогармонія з її колористичними можливостями, інструменталізм — якість інтонування за допомогою не природних голосових зв'язок і дихального апарату, а звуковідчуття інструмента як продовження руки виконавця.

**Перспективами подальшого дослідження** має бути створення історичних та теоретичних проєкцій запропонованої типології на різні періоди розвитку китайського флейтового мистецтва, а також визначення специфіки трактування флейти у творчості видатних китайських композиторів.

#### Список посилань

- Апатський, В. М. (1993). *Теоретичні основи гри на духових інструментах (на прикладі фагота)*. (Дис. доктора мистецтвознавства). Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ.
- Дзисюк, В. Ю. (2006). *Гра на флейті як художній феномен* (Дис. канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Качмарчик, В. (2008) *Немецкое флейтовое искусство XVII–XVIII вв.: монография*. Донецк: Юго-Восток.
- Ма Вей. (2004). *Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства* (Дис. канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Маркова, Е. (2000). *Проблемы музыкальной культурологии*. Одесса: Астропринт.
- Назайкинський, Е. (1988). *Звуковой мир музыки*. Москва: Музыка.
- Чернова, Т. (1984). *Драматургия в инструментальной музыке*. Москва: Музыка.
- Чернова, Т. (1978). О понятии драматургии в инструментальной музыке. *Музыкальное искусство и наука: сборник статей*, 3. Москва: Музыка.
- Холопова, В. (2000). *Музыка как вид искусства*. Санкт-Петербург: «Лань».

#### References

- Apatskyi, V. M. (1993). *The theoretical bases of playing the wind instruments (as in the case of bassoon)*. (Doctor of Art Criticism). Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. [In Ukrainian].

- Dzysiuk, V. Yu. (2006). *Playing flute as the artistic phenomenon* (Dissertation for Candidate of Arts). The Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Odesa [In Ukrainian].
- Kachmarchik, V. (2008). *German flute art of the 17 – 18th centuries*: monograph. Donetsk: Jugo-Vostok [In Russian].
- Ma Wei (2004). *Concept of form in the music of China and Europe*: aspects of composition and performing (Dissertation of Candidate of Art Criticism). The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Odesa [In Ukrainian].
- Markova, E. (2000). *The Issues of music culturologists*. Odessa: Astroprint [In Russian].
- Nazaykinsky, E. (1988). *The sound world of music*. Moscow: Myzuka [In Russian].
- Chernova, T. (1984). *Dramaturgy in instrumental music*. Moscow: Myzuka [In Russian].
- Chernova, T. (1978). *The concept of dramaturgy in instrumental music. Musical art and science: Collection of scientific works*, 3. Moscow: Sovetskij kompozitor [In Russian].
- Kholopova, V. (2000). *Music as an art*. St. Petersburg: Lan [In Russian].

Надійшла до редколегії 21.01.2019 р.

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.08>

УДК 783.27:781.68.071.1](045)

**Ю. М. Іванова**, кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра хороознавства та хорового диригування, Харківська державна академія культури, м. Харків

ivochkajulia843@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5529-5713>

### **КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПСАЛМА 138 «КАМО ПОЙДУ ОТ ЛИЦА ТВОЕГО» У ТВОРЧОСТІ ВІК. КАЛІННІКОВА, М. ЛИСЕНКА Й ВЕДЕНЕЦЬКОГО**

Розглянуто музично-виразні засоби втілення Псалма 138 «Камо пойдучи до лиця твого» у творчості вітчизняних композиторів. Виявлено, що фундаментальним елементом композицій на цей текст є його змістовний план. Канонічний текст композитори сприймають як предмет творчості. Текст створює музичну інтонацію, впливає на гармонію та фактуру творів, зумовлює форму. Кожна композиторська інтерпретація, залежно від ментальності авторів, набуває певних ознак національного характеру, поєднує церковну традицію та власну музичну поетику. Лаконізм і обмеженість виразних засобів з акцентуванням на текстовій основі зумовлюють тенденцію до мінімалізму в цих творах.

**Ключові слова:** *духовна музика, канонічні тексти, псалми, композиторська інтерпретація, музичні засоби виразності.*

**Ю. Н. Иванова**, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра хороведения и хорового дирижирования, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **КОМПОЗИТОРСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПСАЛМА 138 «КАМО ПОЙДУ ОТ ЛИЦА ТВОЕГО» В ТВОРЧЕСТВЕ ВИК. КАЛИННИКОВА, Н. ЛЫСЕНКО И ВЕДЕНЕЦКОГО**

Рассмотрены музыкально-выразительные средства воплощения Псалма 138 «Камо пойдучи до лиця твоего» в творчестве отечественных композиторов. Выявлено, что фундаментальным элементом композиций на заданный текст является его содержательный план. Канонический текст композиторы воспринимают как предмет творчества. Текст обуславливает музыкальную интонацию, влияет на гармонию и фактуру произведений, выстраивает форму. Каждая композиторская интерпретация, в зависимости от ментальности автора, приобретает особенности национального характера, объединяет церковную традицию и собственную музыкальную поэтику. Лаконизм и ограничение выразительных средств с акцентированием на текстовой основе определяют тенденцию к минимализму в данных произведениях.

**Ключевые слова:** *духовная музыка, канонические тексты, псалмы, композиторская интерпретация, музыкальные средства выразительности.*

**J. N. Ivanova**, Candidate of Art Criticism, Associate Professor of the Department of Choral Studies and Choral Conducting of the Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv

### **THE COMPOSER'S INTERPRETATION OF THE PSALM 138 «KAMO POYDU OT LITSA TVOYEGO» IN THE ART OF V. KALINNIKOV, M. LYSENKO AND VEDENETSKY**

**The aim of the article** is to describe all the features of the composers' types of musical expressive means, which are used in the Psalm 138 «Kamo poydu ot litsa tvoyego» in the V. Kalinnikov's, M. Lysenko's and Vedenetsky's artistic legacy.

**Research methodology** consists of the interaction of such research methods as a system approach used in the art criticism, historical, comparative and genre and style analyses.

**Results.** The composer's interpretations of the Psalm 138 «Kamo poydu ot litsa tvoyego» are represented with three samples in the national culture. The creation of Vedenetsky is just a religious piece. The interpretations of V. Kalinnikov and M. Lysenko belong to the best examples of the national music culture at the turn of 19-20th centuries. They reconstruct the original homeland music culture, which combines church tradition and musical poetics.

The sense on the religious poetical word becomes the fundamental element of the compositions. Both composers use the same strophes (7-10) of the Psalm 138 and tune the musical form of this piece. They make the stress on those elements which look to be more important than the others.

The 10th strophe of the Psalm 138 is the main. It becomes the most important for both composers. The culminations of all the pieces are made on the same words of this strophe.

The art imagery and esthetic value are also very important for the authors. The composers perceive the canonical text as an art object. The text generates a musical intonation, inspires the harmony and texture, and engenders the form. The composers of different mentalities provide a national character attributes into music. Both of the composers dedicate to the romantic tendency that forms the number of used expressive methods.

Both V. Kalinnikov and M. Lysenko use the form of the choir concert, which considers being the most bright and capacious. It is possible to reconstruct all the variety of the feelings and the shades of the piece imagery. The laconic and clean texture, short list of the expressive methods with an accent onto the text shows us a minimalism tendency.

The V. Kalinnikov's concert shows us an author's lyric tendency and his song melody. At the same time the art piece written by M. Lysenko is full of the Ukrainian folk intonations and has a more meditative and calm character. Its emotions and feeling are seen from time to time. The temporhythm, which becomes an important factor of the dramatic process, also plays an important part of the image meaning of the Psalm exposuring. Versatile and diverse dynamics in these pieces becomes the main type of musical expressiveness.

**Novelty.** The paper presents an attempt to describe all the features of the composers' types of musical expressive means, which are used in the work with canonical texts.

**The practical significance.** The paper may be of a particular interest to the specialists in religious music culture.

**Keywords:** *sacred music, canonical texts, psalms, composer's interpretation, musical expressive means.*

**Постановка проблеми.** Духовна музика є важливою складовою композиторської творчості, що існує від стародавніх часів до сучасності. Специфічні ознаки духовних творів тісно пов'язані зі сферою індивідуального творчого мислення композитора, глибиною його переживань та почуттів. Результатами взаємодії традиції та новаторства стає виникнення в духовних творах нових тенденцій, які охоплюють інтонаційність, формотворення, ритм, динаміку, засоби звукоутворення тощо.

Церковна музика недостатньо вивчена з точки зору співвідношення тлумачення тексту в богословській традиції та інтерпретації композитора, котрий розробляє канонічний текст засобами музичної мови. Величезний пласт української духовної музики від старовинних знаменних розспівів до сучасних хорових композицій дедалі більше зацікавлює дослідників. Перед композитором постає складне й відповідальне завдання — моделювання молитовного змісту крізь призму особистих сприйняття та уявлення.

У статті пропонуємо розглянути особливості композиторського втілення канонічної структури Псалма 138 «Камо поїду от лица твоего» у творчості композиторів початку ХХ ст. Вик. Каліннікова, М. Лисенка й Веденецького.

**Мета статті** — виявити особливості втілення Псалма 138 «Камо поїду от лица твоего» у творчості Вик. Каліннікова, М. Лисенка й Веденецького, розглянути засоби музичної виразності, які використовують композитори в роботі з канонічними структурами.

Об'єкт розвідки — духовна творчість вітчизняних композиторів ХVIII — ХХІ ст., предмет — утілення Псалма 138 «Камо поїду от лица твоего» у творчості вітчизняних композиторів.

Методологічною базою праці є поєднання дослідницьких підходів, а саме: системний підхід у вивченні музично-художніх явищ, історичний, порівняльний, жанрово-стильовий аналізи.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні особливостей використання тексту Псалма 138 «Камо поїду от лица твоего» у творчості вітчизняних композиторів.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Псалом — це духовна пісня, яка належить до богослужіння. Джерелом і натхненником цих пісень є Бог, а предметом їх змісту — Його різноманітні властивості та справи. Єврейська назва книги Псалмів вказує на основне,

внутрішнє наповнення змісту як хвалебних пісень Богові, а грецьке найменування — на зовнішній спосіб їх виконання під акомпанемент музичних інструментів. Більшість псалмів написані Давидом — стародавнім царем Ізраїлю. Усі псалми Давида — поетичний виклад подій його життя. Поезія висловлює внутрішні переживання й відрізняється різноманіттям своїх видів. Тут є елегії, до яких можна долучити покаятні псалми; хвалебні творіння, що уподібнюються до од, месіансько-пророчі та ін. Автором 138 Псалма, згідно з єврейською Біблією, є саме Давид. Псалом 138 належить до месіансько-пророчих і містить лише 24 строфи. У цьому Псалмі Давид образами та картинами висловлює думку про всюдисущого та всезнаючого Господа. Це роздуми про те, що не знайдеться жодного місця у Всесвіті, де людині можна сховатися від Бога чи уникнути Його влади. Для вираження цієї думки Давид використовує найвіддаленіші частини Всесвіту — небо й пекло, схід і захід. Словом «рано» він визначив схід, а словами «последних моря» — захід. Надалі автор зазначає, що десниця (права рука) Бога завжди та всюди наздожене людину: «Возьму ли крылья зари и переселюсь на край моря; и там рука Твоя поведет меня, и удержит меня десница Твоя» (пер. с евр.). Текст містить глибоку філософську думку про людину й Бога, віру в Бога, сенс життя, це зумовило втілення композиторами тексту музичними засобами.

Взаємодію музики та слова активно розглядали науковці другої половини ХХ ст. та сучасні музикознавці. Теоретичні дослідження музично-поетичного синтезу є в Б. Асаф'єва, М. Алексєєвої, М. Балашова, В. Бахтіна, В. Васіної-Гроссман, Н. Герасимової-Персидської, О. Зінкевич, М. Руч'євської, А. Сохора, В. Цукермана, Т. Чередніченко, О. Самойленко та ін. Літургічне музикознавство формували О. Кастальський, В. Металов, А. Нікольський, А. Преображенський, Д. Разумовський, С. Смоленський та ін.

Відомо тільки три музичні композиції, що дійшли до нашого часу і які ґрунтуються на цьому тексті: В. Каліннікова, М. Лисенка та Веденєцького. У далекі часи візантійської культури Псалом 138 теж співали на богослужінні, але автори цих творів невідомі.

Для музичного втілення всі три композитори використовували тільки 4 строфи (7–10), які є квінтесенцією всього змісту Псалма:

7 *Камо пойду от Духа Твоего? И от лица Твоего камо бежу?*

8 *Аще взыду на небо — ты тамо еси, аще сниду во ад — тамо еси*

9 *Аще возму криле мои рано и вселюся в последних моря —*

10 *и тамо бо рука Твоя наставит мя и удержит мя десница Твоя.*

Духовний твір «Камо пойду» на тексти Псалма 138 В. Каліннікова написаний у достатньо зрілому віці, коли композитор вже мав відточену

професійну техніку, майстерно володів засобами хорового письма. В. Калінніков належить до видатної плеяди композиторів Нового на-пряму вітчизняної духовної музики кінця XIX — початку XX ст. Пильний інтерес композитора до церковної музики зумовлений його біографією: він був викладачем Синодального училища. Твір має чотиричастинну контрастну структуру та, незважаючи на досить невеликі розміри, належить до жанру хорового концерту. Саме зміст і структура Псалма 138 сприяли втіленню цього тексту засобами жанру концерту. Надання уваги певним строфам канонічного тексту сприяло виявленню контрастів текстових і, як результат, музичних. Контрастності сприяє розмаїття змістовних складових строф Псалма 138. Спочатку в 7 строфі означається «теза» про постійну присутність Бога в житті людини. Надалі автор тексту наводить приклади: Бог є на небі, Бог присутній у Пеклі, на Сході й на Заході людина відчуває Його присутність. Останню (10) строфу можна сприймати як своєрідний висновок: Бог є всюди, він стежить за тобою й завжди допомагає.

Твір «Камо поїду» належить до найчастіше виконуваних творів композитора. Музичну мову концерту вирізняє мінімалізм, він проявляється в лаконічних засобах виразності, використаних у концерті. «Мінімалізм» характерний для більшості композиторських творів церковного походження. Обмеженість виразних засобів дозволяє зосередитися на молитовному тексті, зрозуміти його глибокий філософський зміст.

Починається хоровий твір 7 строфою Псалма. Автор використовує патетичну тональність c-moll, що надає твору величчя та піднесеності, покірності перед Богом. Лірична тема споріднена з народною піснею, розвивається у висхідному русі, що зумовлює динаміку музики. Автор двічі повторює слово «камо» 8 строфи, «висвітлює» його різними гармонічними барвами. Своєрідна увага до цього слова зумовлюється зупинкою на гармонічному затриманні з подальшим розв'язанням у партії сопрано, що створює ефект напруження та схвильованості. 8 строфу автор повторює двічі й вирішує різними музичними засобами. Повторення додають музиці емоційності завдяки побудові музичної фрази з вершини. Рухливіше представлений новий розділ, що починається текстом «Аще взыду на небо...». Автор використовує ефект звукообразування, музичними засобами змальовує ефект сходження на небеса. Прозора фактура, відчуття «небесного» досягаються в результаті використання спочатку жіночої групи хору, а потім додаванням до неї тенорової партії. Контрастом у музичній тканині є фраза «Аще сниду во ад». Імітаційні вступи хорових партій надають музиці драматизму.

Контраст розділу досягається також завдяки зіставленню тональностей B-dur — Des-dur.

Наступний розділ «Аще возьму крыле мои рано» насичений драматизмом завдяки поверненню в мінорну ладову сферу й темпу Allegro, що надає музиці емоційності та схвильованості. Мелодія розвивається висхідними хроматизмами. Накопиченню драматизму сприяють відхилення c-moll — d-moll — g-moll — c-moll. Цю строфу автор повторює двічі, саме на ній накопичує енергетику для подальшої кульмінації твору. Наступна строфа — «Вселюся в последних моря» — передбачає кульмінацію твору — найнапруженіша завдяки уповільненню темпу та септакорду подвійної домінанти c-moll.

Кульмінація твору припадає на текст «И тамо, тамо бо рука твоя наставит мя». Усі засоби музичної виразності сприяють виокремленню цієї думки як головної в усьому творі — Всевишній завжди поряд із тобою. Повернення після напруженої подвійної домінанти в тональність c-moll сприймається як домінанта f-moll. Але автор зіставляє f-moll — F-dur, що надає музиці урочистості та піднесеності. Надалі мінливість ладу (f-moll — F-dur) стає знаковим засобом виразності твору. Яскравим засобом виразності в кульмінації є зміна метра (тридольного на чотиридольний). Зміна метра створює відчуття просторової безмежності, всюдисущого Бога.

Текст «И удержит мя, и удержит мя десница твоя» автор повторює тричі. Він знову використовує імітаційне викладення голосів. Початкові унісонні інтонації надають особливої патетики, що походить від стилю бароко, імітаційне викладення — щемливості, болісності. Можливо, автор таким музичним утіленням тексту виразив прагнення допомогти людині, котра страждає. Розширення музичного розвитку використанням гармонічного f-moll як домінанти до основної тональності твору, використання підголосків як основного принципу розвитку музичної тканини створює відчуття ледь помітного надриву, душевного болю та страждання. Завершується твір хоральними акордами однойменної тональності C-dur як ствердження надії на світле буття та покладання на волю Божу. В. Калінніков наприкінці твору, як і багато його сучасників, котрі працювали в Синодальному училищі, використовує бас-октаву, темброва барва такого голосу надає хоровому звучанню просторової широти та об'єму.

Композитор використовує метроритмічні зміни в розділах, що нагадує стилістику ранніх християнських пісень, тобто новими засобами намагається відтворити унікальний старовинний ритм церковного співу.

Як представник Московської композиторської школи, В. Калінніков використовує давньоруські пісенні традиції, але вони в нього трактуються досить вільно, авторське мислення превалює над канонічними елементами. Елементи давньоруських розспівів відчуються у використанні октавних унісонів, підголосків, особливої інтонаційності, що перебуває на межі церковної та концертної практик. В. Калінніков відмовляється від традиційних романсових інтонацій. Інтонаційна природа концерту має особливий мелодико-гармонічний стиль. Концерт В. Каліннікова «Камо поїду» майже не має цієї межі, його й нині використовують у церковній практиці.

Духовні твори М. Лисенка стали революційними в українській духовній музиці. На відміну від своїх попередників, для яких проблема стильового вирішення перебувала в площині традицій російського музичного мистецтва, композитор відтворив своєрідність української народної пісенності в межах професійної форми композиторського мислення. М. Лисенко звернувся до духовної музики, як і В. Калінніков, у зрілому віці, коли ознаки його творчості набули самобутності. Прикладом глибини відтворення філософського змісту Псалма та професійної майстерності став хоровий концерт «Камо поїду» М. Лисенка, написаний у 1909 р. Цей твір у виконанні хору Київського університету під керівництвом О. Кошиця звучав на похоронах композитора. Академік Ф. Колесса, котрий свого часу листувався з М. Лисенком, так згадував про концерт «Камо поїду...»: «Цей твір, овіяний містичним настроєм, написав покійний, мабуть, у передчутті смерті, сягаючи думкою у вічність і безкінечність» (Колесса, 1978, с. 26). За словами М. Юрченка, хоровий концерт «Камо поїду от лица твоего» — це невелика оперна сцена з контрастними епізодами, які яскраво змальовують різні стани людських поривань: від тужливо-скорботного через радісно-піднесений до споглядально-захопленого» (Юрченко, 1993, с. 3).

М. Лисенко використовує український переклад Псалма 138. Як В. Калінніков, звертається до 7–10 строф Псалма як найємніших, однак повторює словосполучення «і наставить мя» тричі, чим акцентує на провідній ролі сили Божественної.

Твір складається з трьох контрастних розділів, що зможливає долучити його до жанру хорового концерту. Тональність концерту — d-moll, колорит цієї тональності своїми барвами створює відчуття внутрішньої стриманості, мужності, певної настороженості. З перших акордів концерту слухач поринає в атмосферу філософських роздумів. Неповний склад хору, використаний композитором (T-A-S), що походить від триголосних кантів, у першому періоді твору надає музиці прозорості, внутрішнього спокою. Цей настрій відтворює основна

мелодія, споріднена як з кантами, так і з українськими ліричними піснями. Ритмічна організація теми сприяє виокремленню важливих слів тексту. Так, після спокійного руху чвертками та вісімками автор використовує тріоль і пунктирний ритм, чим висвітлює звернення до Бога. Повторення 7 строфи Псалма є варіантом попереднього тематизму, але завдяки повному складу хору, гармонія набуває емоційності. Гармонія першого розділу не складна, базується на основних функціях і не заважає зосередитися на молитовному тексті. Особливий інтерес становить музичне втілення фрази «камо біжу?». У першому реченні завдяки пунктирному ритму та руху мелодичної лінії на терцію вгору означене в тексті запитання набуває більшого драматизму, ніж під час повторення.

Середній розділ концерту контрастує за темпом, динамікою та ритмоінтонаціями. Автор максимально дотримує змісту тексту у виборі музичних засобів виразності. Таким чином, тріольна ритмічна організація розділу надає музиці схвильованості й рухливості.

Фраза «аще взиду на небо, ти тамо еси» основана на висхідних арпеджіо однойменного мажору, які ніби прагнуть злетіти до Бога. Завершується строфа перервним зворотом з *ritenuto*, який ніби висить у просторовій безмежності. Виникає відчуття недововленості, запитання, що не має відповіді. У фразі «аще сниду во ад» композитор змінює темп, використовує низьку теситуру хору, завершує музичну думку перервним зворотом, який наповнює музику сумом і навіть трагізмом. Наступна строфа Псалма належить до другого розділу твору, але не відрізняється тематизмом, а контрастує лише тональністю та метричною організацією. Рух музичної фрази за текстовою призводить до зміни музичного розміру (6/8 на 12/8). Завдяки цьому відбувається розширення музичної форми й зосередження на змістовному аспекті Псалма. Останні повтори фрази «в послідніх моря» перериваються паузами, що асоціюються з переривчастим диханням схвильованої людини. Також остання фраза розділу «в послідніх моря» вирішена автором через октавний унісон, що надає музиці внутрішньої стриманості, яка походить від унісону старовинного знаменного розспіву.

Третій розділ концерту — квінтесенція тексту Псалма, своєрідний його висновок. Композитор повторює текст «і тамо удержить мя» двічі, наголошуючи на провідній ролі Бога. Особливо на початку музика споріднена з хоралом, вона передає спокій, смирення, каяття, благоговіння перед Господом. Але надзвичайні емоційність і чутливість композитора надалі привносять у молитву весь талант його щирої творчої душі. На словах «рука твоя» автор зупиняється на зменшеному септакорді

подвійної домінанти D-dur. Напружене звучання септакорду передає всю силу страждання, приховану від людських очей.

Наступна фраза «і наставить мя десница твоя» повторюється шість разів. Таким чином автор наголошує на покровительстві Божественної десниці. У розділі є ритмові «відголоски» з першої частини, це — пунктирний ритм, яким композитор, як і в першій частині, виокремлює найголовніші слова в тексті (наставить, Твоя), що сприяє єдності, монолітності твору.

Текстові повтори мають однакову ритмічну організацію й розрізняються лише гармонічним вирішенням (D-dur — d-moll — D-dur — a-moll — d-moll) та поступовим мелодичним рухом вгору, що зумовлює кульмінацію твору. Кульмінаційними є мелодична вершина розділу та гармонія подвійної домінанти D-dur. Суворий і стриманий плагальний каданс з мажорним тонічним тризвуком завершує твір, він є повторенням тексту «десница твоя» і утворює Божественне проведіння.

Концерт має тонку й виразну динаміку. Наявність великої кількості агогії надає музиці схвильованості та емоційності. Оповідальність першого розділу підкреслена динамікою *mp*. Піднесеність другого розділу *Allegro* підвищує рівень динаміки до *Forte*. В останньому розділі концерту динаміка коливається кілька разів від *p* до *f*. Динамічні коливання зумовлюють кульмінацію твору, після якої настає смирення та спокій, що відтворює динаміка *p* та *pp*.

Хорова фактура концерту засвідчує величезний співочий дар українського народу, який виявив себе не тільки в народній творчості, а й у церковних піснеспівах. Композитор майстерно використовує залежно від образного змісту тексту різні типи фактури: на початку твору — неповний склад хору, що надає звучанню прозорості та легкості. Глибину філософського змісту Псалма підкреслено використанням октавних унісонів та елементів хоральності.

Твір Веденецького відомий лише з рукописних нот архіву Є. А. Курликова. Біографічні дані про цього композитора невідомі. А творчість Веденецького представлена лише кількома творами, зокрема Псалмом 138. На відміну від інтерпретацій попередніх композиторів, Веденецький не створює контрастного твору у формі концерту. Це типовий приклад суто церковного твору, який має тричастинну форму, що вибудовується завдяки змісту тексту Псалма. Музичний матеріал однотипний, розподіл на частини відбувається завдяки фактурним змінам та розгорнутим кадансам. Основна тональність твору *c-moll* надає музиці піднесеності, стриманого пафосу. Мінливий лад твору (*c-moll* — *Ees-dur*) створює відчуття внутрішньої схвильованості, почуттєвої нестійкості.

У першій частині твору використана 7 строфа Псалма, яка повторюється в музичному втіленні завдяки перегукам хорових партій та розширенням у кадансах.

Твір починає унісонна тема партії басів, що нагадує знаменний розспів, надалі початкова тема вже в гармонічному викладі набуває стриманого суворого звучання. Дублювання хорових партій, перегуки жіночого та чоловічого хорів споріднюють твір з партесним стилем.

Усі музичні засоби твору використані для того, щоб відтворити церковні стриманість і суворість, хор співає одноманітну та малоемоційну мелодію, водночас сам текст Псалма 138 яскравий за образами та почуттями. Мелодія твору маловиразна, має багато повторів і варіантів. Незначного контрасту твору надають мінливий лад та перегуки жіночого й чоловічого складів хору. За стилістикою «Камо поїду...» Веденецького ґрунтується на літургічній практиці докласичної епохи, не створюючи навіть динамічних відтінків у творі.

**Висновки.** Композиторські інтерпретації Псалма 138 «Камо поїду...» у вітчизняній музичній культурі представлені трьома зразками: Вік. Каліннікова, М. Лисенка та Веденецького. Твір останнього є суто церковним і не становить особливого інтересу для музикознавчого аналізу.

Композиторські інтерпретації Псалма 138 «Камо поїду...» Вік. Каліннікова та М. Лисенка належать до найкращих зразків духовної творчості вітчизняної музичної культури кінця XIX — початку XX ст. Вони відображають своєрідність рідної музичної культури, поєднуючи церковні традиції та власну музичну поетику.

Фундаментальним елементом композицій на згаданий текст є його змістовний план — семантика релігійно-поетичного слова. Композитори використовують однакові строфи Псалма 138 (7–10) і вільно вибудовують музичну форму твору, акцентуючи на певних елементах богослужбового тексту, які є головними на думку авторів. Квінтесенцією змісту Псалма 138 є його 10 строфа («и тамо бо рука Твоя наставит мя и удержит мя десница Твоя»). Саме вона для композиторів найважливіша, на певних словах і словосполученнях строфи відбуваються кульмінації всіх творів.

Для авторів важливого значення набуває його художня образність, естетична цінність тексту Псалма. Канонічний текст композитори сприймають як предмет творчості. Текст зумовлює музичну інтонацію, впливає на гармонію та фактуру творів, вибудовує форму. Втілення Псалма 138 композиторами різної ментальності надає музиці національних ознак.

Обидва композитори належать до романтичного спрямування, що визначає коло виразних засобів, якими вони користуються.

В. Калінніков та М. Лисенко звертаються до форми хорового концерту як найяскравішої та найємнішої, здатної відтворити різноманітні почуття та відтінки образного змісту твору. Лаконізм і прозорість фактури, обмеженість виразних засобів з акцентуванням на текстовій основі у творах зумовлюють тенденцію до мінімалізму.

У концерті В. Каліннікова виявляється ліричний дар композитора, відчувається пісенно-романсове узагальнення мелодизму. Твір М. Лисенка пронизаний інтонаціями українських народних пісень, стриманіший, медитативніший, емоції та відкриті почуття виявляються лише миттєво.

Важливу роль для композиторів у розкритті образного змісту Псалма відіграє темпоторитм, що стає провідним чинником драматургічного процесу. Гнучка й різноманітна динаміка у творах — головний музично-виразний засіб.

**Перспективи подальших досліджень.** Дослідницькі перспективи полягають у вивченні особливостей інтерпретації канонічних текстів у творчості українських композиторів від давнини до сучасності.

### Список посилань

- Борисова, Е. Ю. и Погорелова, Н. Ю. *Виктор Сергеевич Калинин — яркий представитель московской школы хорового пения кон. XIX — нач. XX вв.* Взято из <https://cyberleninka.ru/article/n/viktor-sergeevich-kalinnikov-yarkiy-predstavitel-moskovskoy-shkoly-horovogo-peniya-kon-xix-nach-xx-vv>.
- Дмитревская, К. В. (1971). Виктор Калинин: К 100-летию со дня рождения. *Хоровое искусство*, 2, 53–67. Ленинград.
- Колесса, Ф. (1978). *Спогади про Миколу Лисенка*. Львів: Вільна Україна.
- Медушевский, В. В. (2014). *Духовный анализ музыки: учебное пособие*. Москва: Композитор.
- Ковалев, А. Б. (2010). Русская духовная музыка на рубеже XX – XXI веков. *Жизнь религии в музыке: сборник статей* (с. 225–238). Т. А. Хопрова (Ред.). Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург.
- Медушевский, В. В. (2014). *Духовный анализ музыки: учебное пособие*. Москва: Композитор.
- Лисенко Микола Віталійович. Узято з [http://ukrnotes.in.ua/biografi\\_lysenco.php](http://ukrnotes.in.ua/biografi_lysenco.php)
- Юрченко, М. (1993). М. Лисенко та його релігійні твори. *Релігійні твори для мішаного хору* (с. 1–3). Дрогобич: Відродження.

### References

- Borisova, E. U., Pogorelova, N. U. (2011). *Viktor Sergeevich Kalinnikov as a bright representer of the Moscow choral school at the turn of 19 and 20th centuries*. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/viktor-sergeevich-kalinnikov-yarkiy-predstavitel-moskovskoy-shkoly-horovogo-peniya-kon-xix-nach-xx-vv> [In Russian].
- Dmitrevskaia, K. V. (1971). Viktor Kalinnikov: for the 100 anniversary of the birth. *Choral art*. Leningrad, 2, 53-67. [In Russian].
- Kolesa F. (1978). Memories of Nikolay Lysenko. Lviv: Free Ukraine. [In Ukrainian].
- Medushevsky, V. V. (2014). Spiritual analysis of music: tutorial. Moscow: Composer.
- Kovalev, A. B. (2010). Russian spiritual music at the turn of 20 and 21st centuries. *The religion life in the music*. T. A. Khoprova (Ed.). Saint-Petersburg conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov. Saint-Petersburg, 225-238. [In Russian].
- Lysenko Mykola Vitaliovych*. Retrieved from [http://ukrnotes.in.ua/biografi\\_lysenko.php](http://ukrnotes.in.ua/biografi_lysenko.php). [In Ukrainian].
- Medushevskii, V. V. (2014). *The spiritual analysis of the music: study book*. Moscow, Kompozitor. 632 p. [In Russian].
- Yurchenko, M. (1993). M. Lysenko and his spiritual works. *Religion works for the mixed choir* (p. 1-3). Drohobych Vidrozhennia. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 04.02.2019 р.

## Розділ 2

# ТЕАТРАЛЬНЕ, КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ

## Part 2

# THEATRE CINEMA, TV-ART, CHOREOGRAPHY

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.09>

УДК 378.093.5:[781+075.2]:[378.6:008](477.54-25) ХДАК(045)

**З. І. Алфьорова**, доктор мистецтвознавства, професор, декан факультету кіно-, телемистецтва, Харківська державна академія культури, м. Харків

al055@ ukr.net

<https://orcid.org/0000-0003-4698-9785>

## РЕАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ОСОБИСТОСТІ В ПРОЦЕСІ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ ОСВІТИ (НА ПРИКЛАДІ ФАКУЛЬТЕТУ КІНО-, ТЕЛЕМИСТЕЦТВА ХДАК)

Розглянуто способи реалізації творчого потенціалу особистості в процесі аудіовізуальної освіти на прикладі діяльності факультету кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури. Означено базові принципи формування фахових компетентностей фахівця аудіовізуальної сфери на сучасному етапі. На основі аналізу десятирічної діяльності професорсько-викладацького складу факультету виявлено зміст і форми розкриття творчих здібностей майбутніх режисерів кіно та телебачення, операторів і телерепортерів. Окреслені основні моделі сучасної мистецької освіти. Проаналізовані мистецькі проекти, реалізовані на факультеті кіно-, телемистецтва, охарактеризовані основні творчі досягнення студентів факультету, сучасний ринок праці фахівців аудіовізуальної сфери та перелічено ті компетентності, які зумовляють затребуваність майбутнього фахівця.

**Ключові слова:** вища мистецька освіта, аудіовізуальне мистецтво та виробництво, творчий потенціал, особистість, факультет кіно-, телемистецтва ХДАК.

**З. И. Алфорова**, доктор искусствоведения, профессор, декан факультета кино-, телеискусства, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

## РЕАЛИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА ЛИЧНОСТИ В ПРОЦЕССЕ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ФАКУЛЬТЕТА КИНО-, ТЕЛЕИСКУССТВА ХГАК)

Рассмотрены способы реализации творческого потенциала личности в процессе аудиовизуального образования на примере деятельности

факультета кино-, телеискусства Харьковской государственной академии культуры. Выявлены основные принципы формирования профессиональных компетентностей специалиста аудиовизуальной сферы на современном этапе. На основе анализа десятилетней деятельности профессорско-преподавательского состава факультета раскрываются содержание и формы реализации творческих способностей будущих режиссеров кино и телевидения, операторов и телерепортеров. Очерчены основные модели современного художественного образования. Проанализированы художественные проекты, реализованные на факультете кино-, телеискусства, охарактеризовано основные творческие достижения студентов факультета, современного рынка труда специалистов аудиовизуального искусства, тех компетентностей, которые позволят будущему специалисту быть востребованным.

**Ключевые слова:** *высшее художественное образование, аудиовизуальное искусство и производство, творческий потенциал, личность, факультет кино-, телеискусства ХГАК.*

**Z. I. Alforova, Doctor of Art Criticism, Professor,** Dean of TV and Cinema Art Faculty, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## **THE FULFILMENT OF CREATIVE POTENTIAL OF THE INDIVIDUAL IN THE PROCESS OF AUDIOVISUAL EDUCATION: THE CASE OF THE FACULTY OF CINEMA AND TV ART OF THE KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE**

**Problem Statement.** The teaching staff of the departments of the Cinema and Television Art Faculty has the opportunity to introduce new courses within the curriculum, provide academic mobility to the students of the faculty and the possibility of individualizing their own education plans. All of this provides the formation of a specialist capable of creating innovative audiovisual works, working in difficult dynamic changes. Students of various educational and professional programs learn to work as a team and individually, creating audiovisual works in various types and genres. The educational process also involves testing the creative potential of students in experimental artistic forms: video art and media art. Gradually revealing the creative abilities of each student, attentive teachers are trying to identify their individual tendencies in the audiovisual field. In the concept of the educational process a multi-level education system is implemented that allows adapting the national scope of audiovisual art and production to the requirements of modern European educational standards.

**The aim of the paper** is to reveal the ways to fulfil the creative potential of the individual in the process of audiovisual education by means of an example of the Faculty of Cinema and Television Art of the Kharkiv State Academy of Culture.

**Research Methodology** is a logical interpretation of the basic principles of educational reform in Ukraine on the basis of the legislative acts and other normative documents of the contemporary period of the history of the country.

**Results.** The author considers the ways of fulfilment of the creative potential of the individual in the process of audiovisual education by means of an example of the Faculty of Cinema and Television Art of the Kharkiv State Academy of Culture. The basic principles of formation of professional competences of a spe-

cialist of audiovisual sphere at the present stage are revealed. By analyzing the decade of activities of the teaching staff the author highlights the content and forms of fulfilment of creative abilities of future filmmakers and film directors, operators and television reporters. The main models of contemporary artistic education are outlined. The author analyzes the artistic projects that are implemented at the Faculty of Cinema and Television Art and defines the main creative achievements of the students of the faculty, the modern labour market of audiovisual professionals and a list of those competencies that will enable a future specialist to be increasingly in demand.

**Novelty.** The newest tendencies of the labour market in the audiovisual sphere and requirements to the competences of the future specialist of this field have been specified.

**The practical significance.** The experience of combining the curriculum and the implementation of the art projects of the faculty enables to assert that the faculty has found the ways of fulfilment of creative potential of the individual, both the student and the teacher.

**Keywords:** *higher education, audiovisual art and production, creative potential, personality, Faculty of Cinema and TV Art of KhSAC.*

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Проблеми розвитку мистецької освіти, як і освіти загалом, неодноразово ставали об'єктом наукових досліджень, публічних дискусій та гострої суспільної полеміки. Після відновлення незалежності України різні державні та громадські інституції й окремі діячі висловлювали думки щодо реформ у вітчизняній освіті. Упровадження засад Болонського процесу в Україні на початку 2000 рр. віддзеркалені як у матеріалах наукових конференцій (Київ, 2003; Тернопіль, 2004; Харків, 2005), так і різноманітних наукових виступах окремих учених (Алфьорова, 2005; Алфьорова, 2017; Большакова, 2005; Рибін, 2005; Шейко, 2005; *Зеркало недели*, 2006).

З прийняттям законів України «Про освіту» та «Про вищу освіту» розпочалося формування галузевих Державних стандартів вищої освіти, що триває і нині (Алфьорова, 2016). Саме тому важливо звернутися до певного досвіду, якого набули підрозділи вищої мистецької освіти. Профільні кафедри, мистецькі факультети українських закладів вищої освіти є тим джерелом, яке дозволяє систематизувати певні досягнення в зазначеній сфері та визначити наступні етапи для здійснення реформ. «Метою молодих митців має бути не просто бажання, а кредо  $\frac{3}{4}$  берегти величезний пласт надбань своїх пращурів <...>,  $\frac{3}{4}$  зазначає І. О. Борис (2018, с. 272). Така місія потребує максимальної творчої реалізації особистості, реалізації, примноженої досвідом попередніх поколінь. Це надзвичайно важливе завдання актуалізує питання сучасної мистецької освіти, зокрема освіти в царині аудіовізуального мистецтва та виробництва.

**Мета статті** — розкрити способи реалізації творчого потенціалу особистості в процесі аудіовізуальної освіти на прикладі діяльності факультету кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Формування сучасного аудіовізуального мистецтва в Україні, сфери, до якої долучилися кінематограф і телебачення, неможливе без творчих особистостей, котрі є мобільними, креативно мислячими, глибоко вкоріненими в національну культуру й мистецтво. Як зазначає В. М. Шейко, «Українська культура перебуває сьогодні на роздоріжжі. Унаслідок брутальних суспільно-політичних колізій ХХ ст. вона зазнала глибоких, непоправних втрат. Гинули у зовнішніх і внутрішніх війнах творці матеріальних та духовних цінностей, винищувалася та витіснялася за межі культурної творчості значна частина національної інтелігенції, під гаслами «інтернаціоналізації» та «злиття націй» відбувалися процеси русифікації, звужувалася сфера вживання української мови, штучно знижувався престиж національної культури. Сьогодні українська культура — це культура з неповною структурою, кілька її ланок послаблено, а деякі взагалі втрачено. Відновлення їх — важливе завдання фахівців-культурологів, митців, усіх працівників культурної сфери» (Шейко й Білоцерківський, 2009, с. 12–13). Саме інструменти аудіовізуальної культури, зокрема кінематографа й телебачення, нині стають головними джерелами формування соціокультурних та художніх цінностей, впливу на суспільну й індивідуальну свідомість.

У сучасній Україні здійснюється немало реформ (правова, економічна, медична тощо), завданням яких є продовження державотворення. Їхня мета стосується формування цілісної національної ідентичності, оновлення певних ціннісних орієнтирів буття української нації. Наразі відбувається реформування сфери кіно- і телевиробництва. Скорочення державного сектора виробництва аудіовізуальних творів супроводжується формуванням ринку фрілансерів  $\frac{3}{4}$  фахівців творчих професій, котрі співпрацюють із традиційними аудіовізуальними виробничими структурами (телевізійними каналами, виробничими студіями, агенціями тощо). Нині фрілансери в аудіовізуальній сфері, за різними даними, становлять до 40 % ринку праці. Згідно з висновками Центру інтернет-досліджень, другим за популярністю серед інтернет-секторів послуг є сектор послуг, які пов'язані з аудіовізуальним виробництвом. Найвірогідніше, самозайнятість фахівців творчих професій у зазначеній сфері збільшуватиметься (Алфьорова, 2015).

Фрілансерська модель співпраці з традиційним сектором аудіовізуального ринку актуалізує проективну складову підготовки такого

фахівця, адже творчо-виробничі контракти підписуються не на фіксований термін (наприклад, на 5 років, як це було раніше), а на термін існування аудіовізуального проекту. Фрілансери аудіовізуальної сфери можуть бути прикріплені до однієї або кількох організацій-роботодавців та розміщувати своє творче портфоліо на спеціалізованих сайтах. З часом фрілансер може накопичити базу клієнтів та працювати за індивідуальними замовленнями. Таким чином, реалізується базовий принцип фрілансерства — фахівець аудіовізуального мистецтва та виробництва залежить від самопросування, самоорганізації, самоконтролю над власною творчо-виробничою діяльністю. Це перші компетентності, якими має володіти фрілансер.

Наступна компетентність — юридична обізнаність, згідно з якою людина має знатися на конкретних юридичних моментах формування виробничих домовленостей, щоб не бути ошуканою. Виникає потреба знати свої права та обов'язки. Важливою компетентністю також є економічна обізнаність, тобто фахівець має вміти планувати свої витрати та доходи, щоб мати рентабельність у галузі й вміти конкурувати на ринку. Із цим пов'язана робота за грантами в аудіовізуальній сфері — здатність відшукувати гранти, заповнювати документи на їх подання та вміти доволі майстерно презентувати ідею, для реалізації якої знайшлися б спонсори, що потребує базових компетентностей — комунікації та стресостійкості. Фрілансер має бути тонким психологом та вміти комунікувати, порозумітися з різними «миттєвими» роботодавцями, вирішити непорозуміння, що можуть виникати під час створення аудіовізуального твору. Також слід зазначити, що відсутність у сучасного фахівця аудіовізуальної сфери знань іноземних мов зменшує його шанси на роботу в ринкових умовах. Міжнародні аудіовізуальні проекти-замовлення надають можливості роботодавцеві заощадити, а фрілансерові отримати зарплатню вищу, ніж за аналогічне замовлення на теренах України.

Як поєднати зазначені вимоги сучасного ринку праці в аудіовізуальній сфері з вимогами до творчих потенцій майбутнього фахівця? Наразі це можливо. Десятирічний досвід існування факультету кіно-, телемистецтва Харківської державної академії культури доводить, що орієнтація на мінливість ринку праці в галузі повинна співіснувати з дотриманням базових принципів вищої мистецької освіти, серед яких домінуючим є принцип творчої реалізації особистості як такої. «Абетка» професії повинна зумовити розкриття творчих можливостей кожного студента. Така концепція навчання повністю відповідає і Державному стандарту зі спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво». Найважливіше завдання факультету — формування

власного наукового, творчого «обличчя», яке вирізнятиме «харківську школу» з-поміж інших українських вищих мистецьких закладів освіти (Алфьорова, 2016).

Факультет кіно-, телемистецтва створено у 2009 р. на базі організованого у 2003 р. факультету театрального та кіно-, телемистецтва (ТКМ). Основою факультету є три кафедри — телебачення; телерепортерської майстерності; мистецтвознавства, літературознавства і мовознавства. Усі кафедри очолюють відомі як в Україні, так і за її межами фахівці. Факультет кіно-, телемистецтва став однією з п'яти існуючих в Україні кіношкіл.

Кафедру телебачення очолює кандидат мистецтвознавства, доцент Н. В. Мархайчук, кафедру телерепортерської майстерності — заслужений працівник культури України Т. О. Логінова, кафедру мистецтвознавства, літературознавства і мовознавства — доктор мистецтвознавства, професор С. Б. Рибалко. На факультеті кіно-, телемистецтва здійснюється підготовка фахівців за напрямом «Кіно-, телемистецтво» як на денній, так і на заочній формах навчання за освітньо-професійними програмами «Режисура телебачення», «Телерепортерство», «Оператор телебачення».

Сучасна мистецька освіта в аудіовізуальній сфері базується на кількох ціннісно-орієнтаційних моделях: освітньо-інформаційній, виховно-етичній та практично-утилітарній. Виклики сьогодення потребують не тільки синтезувати зазначені апробовані у світі моделі, але й скорегувати їх відповідно до національної специфіки. Це завдання повністю відповідає засадам Закону України «Про вищу освіту», який орієнтовано на стандарти вищої освіти в Європі. На факультеті намагаються створити умови для підготовки кадрів для сфери аудіовізуального мистецтва та виробництва з міцним освітньо-інформаційним підґрунтям, здобуття майбутніми фахівцями необхідних практично-утилітарних знань та набуття навичок, формування гуманістичного, національно-орієнтованого світогляду, який би мав чіткі етичні норми та цінності.

У концепції навчального процесу втілена система багатоступеневої освіти, яка дозволяє адаптувати національну сферу аудіовізуального мистецтва та виробництва до вимог сучасних європейських освітніх стандартів. На факультеті здійснюється підготовка фахівців за першим (бакалавр) та другим (магістр) рівнями вищої освіти зі спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво» галузі знань 02 «Культура і мистецтво».

Модель організації навчального процесу поєднує теоретичну й практичну складові. Заняття відбуваються в межах академії та на технічних базах телерадіокомпаній і продакшн-студій м. Харків.

Співробітники кафедр мають можливість упроваджувати нові курси в межах навчального плану, забезпечувати студентам факультету академічну мобільність та можливість індивідуалізації планів власного навчання. Усе це сприяє формуванню фахівця, здатного створити новаторські аудіовізуальні твори, працювати у складних умовах динамічних змін. Студенти різних освітньо-професійних програм вчаться працювати в колективі й індивідуально, створюючи аудіовізуальні твори в різних видах та жанрах, працюючи як з кіноформою, так і телевізійною художньою формою. Навчальний процес передбачає також апробацію творчого потенціалу студентів і в експериментальних художніх формах: відео-арті та медіа-арті. Поступово розкриваючи творчі здібності кожного зі студентів, уважні викладачі намагаються виявити їхні індивідуальні схильності в аудіовізуальній сфері.

Стратегією мистецької освіти в аудіовізуальній сфері можна вважати інновацію як метод активного підвищення здатності людини виділяти та знаходити як власні проблеми, так і проблеми суспільства. Митець — людина з креативним інтелектом, а виховання митця — методологія та методика формування креативного інтелекту. У митця інтелект тісно пов'язаний з чуттєвою сферою: почуттями, уявою, інтуїцією. На нашому факультеті на цю особливість творчої реалізації зважається. Окрім власне виконання творчих завдань навчальних планів кожної освітньо-професійної програми, існують постійно діючі проекти факультету й одноразові проекти.

Так, на факультеті постійно діють: арт-проект «Тут є кіно», у межах якого відбувається науково-дискусійна діяльність викладачів та студентів факультету; арт-проект «АТОграф» («Герої не вмирають») отримав Почесну відзнаку Секретаріату Національної спілки журналістів України (Київ, 2015 р.) в номінації «Журналістська акція». Шість студентів за рекомендацією факультету та сукупністю їхніх робіт для вітчизняних ЗМІ обрані членами професійної спілки — Національної спілки журналістів України, проект об'єднав серію фільмів «Герої не вмирають» для телебачення та кінорепертуарної мережі; проект «Зміст» — волонтерський проект, який висвітлює інновації в медійному середовищі України, «Харків мобілізаційний» — про долі харків'ян у зоні АТО (отримав відзнаку ХОДА та Мініборони України, презентований ректорському корпусу Харківщини як кращий проект 2016 р.); онлайн-проект «Моє місто, моя країна», який діє на сайті факультету; проект «Територія надії» — підтримка благодійних акцій, допомога дітям-сиротам тощо; «Культури світу» — його мета — популяризація світової та національної культурних спадщин; арт-проект «Розкажи казку дітям» (аудіозаписи для дитячих бібліотек

і будинків); арт-проект «VIVAT!»  $\frac{3}{4}$  до 90-річчя Харківської державної академії культури, який об'єднав серію нарисів-портретів викладачів Академії, історії її підрозділів. На факультеті також започатковано фестиваль екранного мистецтва та фотографії «Золотий кадр», який у 2016 р. виграв конкурс інноваційних проектів м. Харків і отримав грант міської ради.

Творчі досягнення кафедр факультету відзначені дипломами лауреатів таких конкурсів: «London Shows International Film Festival» (Велика Британія); «Molodiya festival; Vasteras International Film Festival» (Вестерос, Швеція); Міжнародного конкурсу «Калинові мости» (Польща); «Філософія серця» — фото-, відеоконкурсу, присвяченому волонтерському руху в Україні (м. Харків); Відкритого Всеукраїнського фестивалю екранних мистецтв «Молоде кіно України» (м. Дніпро); Всеукраїнського фестивалю екранних мистецтв «Дніпро-сінема» імені Данила Сахненка (м. Дніпро); Міжнародного кінофестивалю КІТИ; Всеукраїнського фестивалю соціальної реклами «Твоїми очима» (м. Миколаїв); Міжнародного правозахисного кінофестивалю «Ступени» (укр. «Східці») (м. Харків); Міжнародного студентського кінофестивалю «Пролог» (м. Київ); Міжнародного фестивалю документального кіно про права людини «Doc.days.ua» (м. Київ); Міжнародного фестивалю короткометражного кіно «Харківський бузок» (м. Харків); театральнo-дизайнерського фестивалю «Живи!» (м. Харків); фестивалю аудіовізуальних мистецтв «Арт-motion»; фестивалю сучасного мистецтва «Non-Stop media» (м. Харків) тощо.

Систематична профорієнтаційна робота на факультеті кіно-, телемистецтва свідчить про те, що суспільний попит на фахівців аудіовізуального мистецтва є стабільним. Конкурс на означені освітньо-професійні програми — доказ високої фахової підготовки на факультеті та конкурентоспроможності таких фахівців на сучасному ринку праці.

**Висновки.** Таким чином, етапами реалізації творчого потенціалу особистості кожного студента факультету кіно-, телемистецтва ХДАК є: співтворчість студентів та викладачів як в обов'язковому навчальному процесі, так і на різноманітних позанавчальних заходах; апробація творчих здібностей під час створення широкого спектра аудіовізуальних творів; поєднання формування фахових (прикладних) компетентностей з глибокою науково-теоретичною підготовкою; уважне ставлення педагогів до участі студентів як у колективній професійній діяльності, так і в заохоченні до індивідуальної творчості.

**Перспективи подальших досліджень** полягають у подальшому осмисленні інновацій в діяльності закладів вищої мистецької освіти, у виявленні найефективніших форм і методів творчої реалізації

студентської молоді, публічному обговоренні досвіду існування різних мистецьких шкіл.

### Список посилань

- Алфьорова, З. І. (2015). Ринок праці фахівців з кіно-, телемистецтва в контексті нових реалій в Україні. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні: збірник наукових праць*, 10: «Молоде мистецтво України: проблеми реалізації творчого потенціалу випускників мистецьких вишів», с. 11–14. Національна академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ.
- Алфьорова, З. І. (2017). Сучасні проблеми впровадження освіти за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво в Україні». *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 9–12 жовтня 2017: Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи; Актуальні питання мистецтвознавства: виклики ХХІ століття* (с. 19–21). Міністерство освіти і науки України, Департамент освіти і науки, Харківська облдержадміністрація, Національна академія мистецтв України [та ін.]. Харків.
- Алфьорова, З. І. (2005). Кампуси: ласкаво просимо до економіки уявного (перші кроки віртуалізації художньо-мистецької освіти). *Матеріали науково-практичної конференції 13–14 грудня 2005 р. Інформаційно-культурологічна та мистецька освіта (консенсус, партнерство, стандарти) у контексті Болонського процесу* (с. 14–16). Харківська державна академія культури. Харків.
- Алфьорова, З. І. (2016). Парадокси стандартизації компетенцій фахівця зі спеціальності 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво». *Матеріали Всеукраїнської науково-методичної конференції з проблем мистецької освіти в межах акції «Мистецтво молодих 2016», 9 листопада 2016 року: Сучасне українське кіно: від відтворення до творення нової екранної реальності* (с. 398–323). Національна Академія мистецтв України, Інститут проблем сучасного мистецтва, Інститут культурології, ІПСМ НАМ України. Київ.
- Большакова, Т. В. (2005). Проблеми збереження найкращих надбань вітчизняної вищої професійної музичної освіти в Болонському процесі. *Матеріали науково-практичної конференції, 13–14 грудня 2005 р. Інформаційно-культурологічна та мистецька освіта (консенсус, партнерство, стандарти) у контексті Болонського процесу* (с. 152–153). Харківська державна академія культури. Харків.
- Борис, І. О. (2018). Традиції і сучасний розвиток Національної професійної школи виховання акторів та режисерів. *Культура України. Серія 6: Мистецтвознавство*, 61, с. 261–272. Харківська державна академія культури. Харків.
- Бронзовий век образования (2006, 18 марта). *Зеркало недели*.

- Журавський, В. С. і Згуровський, М. З. (Упоряд.). (2003). *Болонський процес: головні принципи входження в Європейський простір вищої освіти*. Київ: ІВЦ Видавництво «Політехніка».
- Матеріали науково-практичної конференції, 13–14 грудня 2005 р. Інформаційно-культурологічна та мистецька освіта (консенсус, партнерство, стандарти) у контексті Болонського процесу.* Харківська державна академія культури. Харків.
- Кремен, В. Г. (Ред.). (2004). *Основні засади розвитку вищої освіти в Україні в контексті Болонського процесу (документи і матеріали 2003–2004 рр.)*. Видавництво ТДПУ імені В. Гнатюка. Київ–Тернопіль.
- Рибін, С. В. (2005). Проблеми впровадження Болонської системи у навчальних закладах мистецького спрямування. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*, 3, с. 26-34. Харків.
- Шейко, В. М. і Білоцерківський В. Я. (2009). *Історія української культури: навчальний посібник*. Знання. Київ.
- Шейко, В. М. (2005). Трансформація інформаційно-культурологічної та мистецької вищої освіти України та Болонський процес (с. 3–9). *Матеріали науково-практичної конференції, 13–14 грудня 2005 р. Інформаційно-культурологічна та мистецька освіта (консенсус, партнерство, стандарти) у контексті Болонського процесу.* Харківська державна академія культури. Харків.

### References

- Alforova, Z. I. (2015). The labor market of specialists in the field of cinema and television in the context of new realities in Ukraine. *Modern issues of artistic education in Ukraine: collection of research papers. 10: "Young art" of Ukraine: issues of fulfilment creative potential of the graduates of artistic higher education institutions.* (pp. 11-14). National Acad. Arts of Ukraine, Institute of Contemporary Art. Kyiv. [In Ukrainian].
- Alforova, Z. I. (2017). Modern issues of introduction of education in the specialty 021 "Audiovisual art and production in Ukraine". *International scientific and practical conference proceedings, Oct. 9-12. 2017: Pedagogical aspects of the training of teachers in visual arts and design: modernity and prospects; Major aspects in Art Criticism: Challenges of the 21st Century* (pp.19-21). Ministry of Education and Science of Ukraine, Department of Education and Science, Kharkiv regional state administration, National. Acad. Arts of Ukraine [and others]. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Alforova, Z. I. (2005). Campuses: Welcome to the imaginary economy (the first steps of the virtualization of artistic and artistic education). *International scientific and practical conference proceedings, December 13-14, 2005. Information-culturological and artistic education (consensus, partnership, standards) in the context of the Bologna Process* (pp. 14-16). Kharkiv State Academy of Culture, KhSAC, Kharkiv. [In Ukrainian].

- Alforova, Z. I. (2016). Paradoxes of standardization of competences of a specialist in speciality 021 "Audiovisual art and production". *All-Ukrainian scientific and methodological conference proceedings on the issues of artistic education within the framework of the action "Art of the Young 2016", November 9, 2016: Modern Ukrainian cinema: from the reproduction to the creation of a new screen reality*. (pp. 398-323). National Acad. of Arts Ukraine, Institute of Contemporary Art, Institute of Cultural Studies, IPSM NAM of Ukraine. Kyiv. [In Ukrainian].
- Bolshakova, T. V. (2005). Problems of preserving the best achievements of homeland higher professional music education in the Bologna process. *International scientific and practical conference proceedings, December 13-14, 2005. Information-culturological and artistic education (consensus, partnership, standards) in the context of the Bologna Process* (pp. 152-153). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Borys, I. O. (2018). Traditions and modern development of the National Professional School of the Education of Actors and Directors. *Culture of Ukraine. Series 6: Art Criticism*, 61, p. 261-272. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Bronze Age of Education (2006, March 18). *Zerkalo nedeli* (The mirror of the week). [In Russian].
- Zhuravsky, V. S. and Zgurowsky, M. Z. (Comp.). (2003). *Bologna process: the main principles of entry into the European Higher Education Area*. Kyiv: ITC Publishing House "Polytechnic". [In Ukrainian].
- International scientific and practical conference proceedings, December 13-14, 2005. Information-culturological and artistic education (consensus, partnership, standards) in the context of the Bologna Process* Kharkiv State Academy of Culture, KhSAC, Kharkiv. [In Ukrainian].
- Kremen, V. G. (ed.). (2004). *Basic principles of the development of higher education in Ukraine in the context of the Bologna process (documents and materials 2003-2004)*. Publishing house of Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University. Kyiv-Ternopil. [In Ukrainian].
- Rybin, S. V. (2005). Issues of implementation of Bologna system in educational institutions of artistic school. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art Criticism. Architecture*, 3, p. 26-34. Kharkiv [In Ukrainian].
- Sheyko, V. M. and Belotserkovsky, V. Ya. (2009). *The history of Ukrainian culture: a textbook*. Znannia. Kyiv. [In Ukrainian].
- Sheyko, V. M. (2005). Transformation of information-culturological and artistic higher education of Ukraine and the Bologna Process (pp. 3-9). *International scientific and practical conference proceedings, December 13-14, 2005 Information-culturological and artistic education (consensus, partnership, standards) in the context of the Bologna Process*. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 17.01.2019 р.

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.10>

УДК 792.2.071.5(045)

**І. О. Борис**, доцент, декан факультету театального мистецтва, заслужений діяч мистецтв України, Харківська державна академія культури, м. Харків

8212176@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4301-5996>

## **ТЕНДЕНЦІЇ ТРАДИЦІЙ І СУЧАСНІСТЬ У ВИХОВАННІ ТА СТАНОВЛЕННІ ПРОФЕСІЙНИХ АКТОРІВ І РЕЖИСЕРІВ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ**

Проаналізовано традиційні та сучасні тенденції у вихованні та становленні професійних акторів і режисерів драматичного театру. Послідовно викладено принципи виховання молодих митців на основі інноваційної методики ПАСВІСу, розробленої на базі експериментальної майстерні театральних досліджень «ЕКМАТЕДОС» при Харківській державній академії культури. Досліджено практичне втілення студентами вистав у напрямі новаторських пошуків в «ЕКМАТЕДОСі» в хронологічному розрізі — від заснування майстерні і понині. Розглянуто можливість альтернативного способу виховання та становлення акторів і режисерів драматичного театру в професійних структурах, актуальні проблеми, пов'язані із цим багатоетапним процесом.

**Ключові слова:** *виховання професійних акторів і режисерів, театральна педагогіка, театральні освітні тенденції, «ЕКМАТЕДОС», ПАСВІС, ЕМЕНІМ.*

**І. А. Борис**, доцент, декан факультета театального искусства, заслуженный деятель искусств Украины, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

## **ТЕНДЕНЦИИ ТРАДИЦИЙ И СОВРЕМЕННОСТЬ В ВОСПИТАНИИ И СТАНОВЛЕНИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ АКТЕРОВ И РЕЖИССЕРОВ ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА**

Проанализированы традиционные и современные тенденции в воспитании и становлении профессиональных актеров и режиссеров драматического театра. Последовательно изложены принципы воспитания студентов на основе инновационной методики ПАСВИСа, разработанной на базе экспериментальной мастерской театральных исследований «ЭКМАТЕДОС» при Харьковской государственной академии культуры. Исследовано практическое воплощение студентами спектаклей в направлении новаторских поисков в «ЭКМАТЕДОСе» в хронологическом разрезе — от основания мастерской и поныне. Рассмотрена возможность альтернативного способа воспитания и становления актеров и режиссеров драматического театра в профессиональных структурах, актуальные проблемы, связанные с этим многоэтапным процессом.

**Ключевые слова:** *воспитание профессиональных актеров и режиссеров, театральная педагогика, театральные образовательные тенденции, «ЭКМАТЕДОС», ПАСВИС, ЭМЕНИМ.*

**I. O. Borys**, Associate Professor, Dean of the Faculty of Theatrical Art of the Kharkiv State Academy of Culture, Honored Artist of Ukraine, Kharkiv

## **TRENDS OF TRADITIONS AND MODERNIZATION IN STUDYING AND DEVELOPING PROFESSIONAL ACTORS AND DIRECTORS OF DRAMA THEATRE**

**The aim of this paper** is to analyze the traditional and contemporary trends in the education and formation of professional actors and directors of the drama theater. The article consistently outlines the principles of educating young artists based on the innovative method of the PASVIS, developed on the basis of the Experimental Studio of Theater Studies ECMATEDOS at the Kharkiv State Academy of Culture.

**The relevance** of the topic lies in the lack of elaboration of the topic of the complex of professional theater pedagogical process at universities of Ukraine.

**The research methodology** includes basic and specialized methods of theatrical and artistic approaches.

**Results.** A complex of tendencies of education and training of professional actors and directors of the drama theater has been formed from traditions to the present. The practical embodiment of the students' performances in the context of innovative solutions in ECMATEDOS is analyzed in chronological section from the foundation of ECMATEDOS to the present day. The essence of the experimental style of the theatre and pedagogical process for working with students of theater universities is revealed.

**The novelty** is to analyze the possibility of an alternative way of education and the formation of actors and directors of drama theater in professional structures, and the current range of problems associated with this multicomponent process.

**The practical significance** includes the option of creating an experimental laboratory to carry out the search for equipment and technology of the actor and director of the drama theater in line with the world of theatrical techniques.

**Keywords:** *education of professional actors and directors, theater pedagogy, theatre educational tendencies, ECMATEDOS, PASSVIS, EMENIM.*

**Постановка проблеми.** ХХІ ст. для молодих фахівців професійного театального та кіномистецтва України — певний виклик часу історії та світу сучасної глобалізації. Молоді митці у сфері театральної й кінодіяльності намагаються у виставах та кінофільмах висвітлювати проблеми, які їх хвилюють. Проте не завжди їхні внутрішні підсвідомі й інтуїтивні чуттєві бачення майбутніх вистав і кінофільмів відповідають певному рівню професійної майстерності стосовно засобів розкриття змісту драматургічних творів або кіносценарію, форм їх вираження. Особливо це помітно в театральному мистецтві молодих режисерів, акторів, сценографів, балетмейстерів, музичних керівників творчого процесу, котрі використовують як «живі» виконавські можливості акторів,

так і поєднання їх з різноманітними технічними засобами подання голосового звучання.

Також це стосується створення дизайну костюма, деталей сценографії, реквізиту, бутафорії, світлового вирішення та інших складових роботи над виставами. Однією з причин є поспіх, метушня та невинуватана самовпевненість стосовно свого таланту. Це зумовило підміну в сучасних театрі та кінематографі глибокого дослідження літературних джерел, розуміння закладеної в них больової проблеми автора та зіставлення цієї проблеми з реаліями сучасного світу, його жорстокістю соціально-психологічних відносин людей у середовищі щоденного буття. Тому і виникає стилізований, «модний» творчий продукт, який намагаються виправдати сучасним постмодернізмом. Поширюється дивне явище в театральному та кіномистецтві — природа існування акторів, їхнє тілесне та внутрішньоемоційне вираження в більшості практичних зразків набувають формотворчості й поверховості швидкісного орієнтування, переважно під егідою «глядачі сьогодні бажають дивитися видовище, прагнуть відпочинку під час вистав і кінофільмів, насолоди, задоволення внутрішніх особистих потреб».

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Є кілька варіантів розуміння подібного явища. Розглянемо їх та знайдемо певні спрямування, спробуємо означити способи, які у майбутньому допоможуть уникнути поверховості та примітивності у творчих пошуках молодих митців.

Однією з причин є навчальний процес у ЗВО театального та кіномистецтва України, який, з одного боку, зумовлює збереження напрацьованих у попередніх поколіннях професорсько-викладацького складу ЗВО певних систем і методик, їх конкретизацію та навіть консервативність у системі навчання акторів і режисерів, з іншого, — поєднання застарілих традицій із сучасними інноваційними пошуками.

Нині молодий митець, користуючись Інтернетом та його розмаїттям технічних засобів безмежного інформаційного поля, втрачає важливий аспект у виховному навчальному процесі: скрупульозність і прискіпливість до пізнання й аналізу будь-якого джерела художньо-літературного або візуального предмета вивчення.

Результат не довго чекає відповіді на подібний цикл навчання: «Ідіот» Ф. Достоєвського чи «Чайка» А. Чехова, «Украдене щастя» І. Франка, чи «Лісова пісня» Лесі Українки, не кажучи вже про літературні джерела та фіксовану їх візуальність, наприклад, в екзистенційному виді театру парадоксу, абсурду нереалістичного спрямування призводять до того, що молоді митці часто нарікають: «формат цієї вистави та кінофільму застарілий, архаїчний, консервативний і традиційний». І тут подається інший аспект: «Розумієте, сьогодні люди хочуть

швидкості, тотальності, доступності й модерновій форми втілення». Є й такі постулати розуміння театального та кіномистецтва серед молодого покоління митців: «У чому проблема? Я так бачу, відчуваю, хочу, глядачі мене розуміють і щовечора заповнюють залу моїх вистав та кінофільмів, бажаючи отримати насолоду».

Дискусія стосовно цих питань буде марною. Єдиний шлях вирішення означеної проблеми — з першого семестру першого курсу навчання акторів та режисерів знайти такі професійно-методичні важелі та створити такі умови навчання у сфері театру та кіно, які б не дозволяли студентові-початківцеві виходити за межі базових правил і навичок, а не, так би мовити, відпускати їх у самовираження, інтуїтивізм та безконтрольне накопичення знань.

Наприклад, в експериментальній майстерні театральних досліджень «ЕКМАТЕДОС» на базі кафедри майстерності актора факультету театального мистецтва ХДАК уже перший набір у новій спеціалізації, розпочатий у 2001 р., акторів драматичного театру та кіно й режисерів драматичного театру, їх навчання поставили завдання — спробувати створити такий цикл у навчанні молодих митців, який поєднував би традиції національної театральної та кіношколи України, поліфонію розмаїття зафіксованих і відпрацьованих у прикладній сфері європейських і світових театральних шкіл, інтелектуальне вдосконалення знань впливу світових класичних релігій на професію актора та режисера, а також світових базових течій філософій від давнього світу до сучасності.

Також уведено нові дисципліни, спрямовані на вдосконалення майстерності молодих митців: специфіка роботи акторів і режисерів в українському поетичному театрі та кіно, робота акторів і режисерів у музично-драматичному театрі, нові технології роботи актора та режисера в театрі й кіно. Це надало позитивний результат, особливо для тих студентів, котрі дійсно мають на маті не просто отримати дипломи, а здобути знання професійної майстерності акторів та режисерів. Саме в «ЕКМАТЕДОСІ» відпрацьовано новий метод роботи акторів і режисерів драматичного театру та кіно, описаний у науковій дослідницькій монографії «Таїнство творіння актора та режисера». У цьому спрямуванні знайдено універсальний метод техніки та технології роботи акторів над сценічними й кінообразами, з організаторами та творчими керівниками всього процесу: режисерами, сценографами, композиторами, балетмейстерами тощо.

В «ЕКМАТЕДОСІ» використовується свій, унікальний метод, що має назву ПАСВІС — паралельний світ існування в середовищі вистави або кінофільму, а також конкретність у розробленні техніки

й технології, ЗОНЕРІС — зона енергетичного існування, ЕМЕНІМ — емоційно-енергетичні імпровізації, застосовуються поняття і терміни «чистий простір», «емоційно-енергетичне шатро», «матеріалізоване ядро», проводяться відповідні тренінги очищення фізичного та внутрішнього нервово-психічного організму актора й режисера на початку ознайомлення з літературно-художнім джерелом, здійснюються його аналіз і втілення у виставі або кінофільмі.

Не всі зможуть опанувати подібний метод техніки та технології в роботі актора й режисера не з причини нерозуміння, а через небажання й неможливість щоденного пізнання складного універсального циклу професійних спрямувань театрального й кіномистецтва. Тут виникає нова проблема: не як зацікавити студента чи примусити його здобувати вищезгадані професійні знання, а допомогти йому зануритись у доступне для кожного поняття «світогляд», яке містить багато відповідей на запитання: «Яка моя мета в житті митця? Що я хочу сказати людям сьогодні? Якими засобами виразності я користуюсь у художньому просвітництві глядачів?». Задаючи такі запитання, молоді люди повинні з першого курсу зрозуміти, навіщо обрали цю професію, що для них важливіше — задовольняти внутрішню насолоду відпочинку, повністю відсторонитися від будь-яких проблем життя чи задавати камертон думки осмислення мого людського існування не тільки як біофізичного, а й духовного, тобто сакрального, вищого розуміння мети життя людини, творіння світу високого художнього осмислення?

В «ЕКМАТЕДОСі» протягом 15 років існування студенти-актори та режисери драматичного театру створюють повноцінні акторські й режисерські вистави, базуючись на засадах не самовираження, а розуміння того, навіщо втілюється певне літературно-художнє джерело.

Вистави, створені в «ЕКМАТЕДОСі» викладачами та студентами-режисерами («Одержима» Лесі Українки, «Яма» О. Купріна, «Осіннє кохання» Олександра Олеса, «Чайка», «Історія сім'ї Прозорових» А. Чехова, «Дім бога», «Сніги Кіліманджаро» Е. Хемінгуей, «Монахія» Д. Дідро, «Медея» Ж. Ануя, «Перетворення» Ф. Кафки, «За зачиненими дверима» Ж. Сартра, «Кроки» С. Беккета, «Зупинка на зелене світло» за драматургічним твором «Людський голос» Ж. Кокто), дозволяють майбутнім молодим митцям театру та кіно опанувати на практиці техніку й технологію роботи актора в системі емоційно-енергетичних імпровізацій з метою досягнення паралельного світу існування актора у виставі або кінофільмі.

Студенти-актори після базового опанування реалістично-психологічного методу техніки та технології, розпочинають вивчати систему емоційно-енергетичних імпровізацій ЕМЕНІМ. Цей достатньо

складний цикл теоретичних і практичних занять потребує повної довіри, концентрації та координаційної роботи з усвідомлення — як працювати за новою методикою роботи актора ПАСВІСу.

Вистави, поставлені студентами-режисерами драматичного театру В. Чайкою, Г. Кобець, В. Малєвою, О. Падалкою, А. Токаревою, М. Чежиною, Н. Мостепаловою, Є. Димитровою в «ЕКМАТЕДОСі», — перші професійні спроби вже в межах ЗВО опанувати техніку й технологію емоційно-енергетичних імпрровізацій з метою досягнення паралельного світу існування в середовищі майбутньої вистави чи кінофільму.

Паралельний світ вистав «ЕКМАТЕДОСу» — це певна таємниця, загадка, невидима як глядачам, так і молодим виконавцям, котрі опанували методику, техніку й технологію емоційно-енергетичних імпрровізацій ЕМЕНІМ. Якщо в професійному театрі актори переважно за допомогою режисера-постановника «розчиняються» в атмосфері, то студенти-актори розуміють техніку й технології свідомого долучення до загальної атмосфери паралельного світу вистави або кінофільму ПАСВІСу завдяки законам і знанням, набутим в «ЕКМАТЕДОСі».

Якщо актори професійного театру тільки за допомогою режисера-постановника зможуть за кілька місяців роботи над виставою «розчинитися» в атмосфері, створеній ним, то в «ЕКМАТЕДОСі» загальна атмосфера вистави — це колективний пошуковий цикл викладачів і студентів за методом емоційно-енергетичних імпрровізацій ЕМЕНІМ, що зумовлює в результаті інші вимір і природу існування актора в середовищі паралельного світу вистави ПАСВІСу. Проблема полягає в тому, що в професійному театрі творчий колектив акторів працює, згідно зі здобутими методичними знаннями у вищих театральних школах, переважно за апробованою часом і доступною для всіх системою реалістично-психологічного театру, напрацьованою в МХАТі К. С. Станіславським та його учнями. Звичайно, сучасні актори та режисери в театрах України мають певні знання й навички законів техніки та технології професійної діяльності з інших, існуючих нині, методик і систем акторської професії, які зафіксовані й набули практичного втілення в багатьох країнах світу.

«ЕКМАТЕДОС» — зовсім інші пошуки нової, сучасної системи опанування професії, тому актори й режисери, котрі навчалися в лабораторній школі «ЕКМАТЕДОС» й опанували методику техніки та технології роботи актора й режисера, працюючи в будь-якому театральному колективі, змушені будуть або відмовитися працювати за законами ПАСВІСу, або знайти можливість і час створити

альтернативні позапланові вистави практичного втілення методики й системи «ЕКМАТЕДОСу».

Слід зазначити, що в кожному професійному державному або приватному театрах існують різні методики роботи над створенням майбутніх сценічних образів. Режисери та актори, котрі зможуть протягом нетривалого періоду часу опанувати закони техніки й технології методики «ЕКМАТЕДОСу», досягнуть важливого результату — впливу на глядачів невидимим світом таємниці життя.

Режисер, здобувши базові знання за методикою ПАСВІСу, працюючи в професійному театрі над створенням вистави, де зайнята значна кількість акторів з різними театральними школами, зобов'язаний об'єднати всі складові вистави в цілісну структуру атмосфери середовища паралельного світу існування. Така цілісність можлива тоді, коли режисер чітко знає, як створити паралельний світ середовища існування майбутньої вистави, які технологічні засоби використати для досягнення остаточного результату. Для цього в професійному театрі увесь творчий склад, зайнятий у виставі, повинен опанувати техніку й технологію тренінгів та емоційно-енергетичних імпровізацій ЕМЕНІМ.

Студентські вистави в «ЕКМАТЕДОСі» Харківської державної академії культури — це постійний пошук і щоденний процес глибокого опанування надзвичайно складної, нової, сучасної техніки в роботі актора над майбутнім сценічним або кінообразом.

Беручи до репертуару в ЕКМАТЕДОСі конкретні драматургічні або прозові твори, слід розуміти, яким буде результат і яка мета втілення майбутньої вистави або кінофільму.

Безперечно, пошук і опанування методики роботи актора над майбутнім сценічним або кінообразом за допомогою емоційно-енергетичних імпровізацій ЕМЕНІМ з метою досягнення паралельного світу існування актора в середовищі майбутньої вистави ПАСВІСу у студентських роботах «ЕКМАТЕДОСу» мали чітку програму досягнення мети. Незалежно від змісту, жанру, виду літературно-художнього джерела, усі вистави студентів в «ЕКМАТЕДОСі» створювалися за чітким планом.

Перший етап — реалістично-психологічний аналіз драматургічного твору. На цьому етапі режисери й актори зобов'язані дослідити та проаналізувати логічним мисленням увесь пласт реалістично-психологічного театру. Другий етап — перехідний між реалістично-психологічним і емоційно-енергетичним методом. Третій — глибоке «занурення» в систему емоційно-енергетичних імпровізацій паралельного світу середовища існування майбутньої вистави. Четвертий — існування в паралельному світі існування вистави.

Кожна зі створених в «ЕКМАТЕДОСі» студентських дипломних вистав мала на меті не тільки досягти результату роботи, а й у процесі її становлення обов'язково проходити всі чотири етапи роботи актора над майбутнім сценічним образом.

Повість «Яма» О. Купріна не випадково обрано в «ЕКМАТЕДОСі» для дипломної вистави. Прозовий твір перетворено в драматургічний, тобто створено сценічну версію цієї повісті. Студенти-актори, ознайомившись і дослідивши творчий та життєвий шлях О. Купріна, проаналізувавши саму повість «Яма», у письмовій формі зобразили біографії своїх персонажів від дня народження до появи їх у сюжеті літературно-художнього джерела. Викладач з майстерності актора, А. Плохотнюк, разом зі студентками режисерського відділення Т. Шевченко та Г. Кобець протягом семестру навчання опанували увесь цикл реалістично-психологічної методики роботи над майбутнім сценічним образом. Надзвичайно важливо на першому етапі роботи актора над роллю зрозуміти перебіг розвитку подій літературно-художнього джерела, вчинків персонажів, їхніх мотивів і психологічний процес пізнання характерів майбутніх сценічних образів. Коли вся реалістично-психологічна методика була опанована та стала для студентів-акторів зрозумілою й доступною, розпочинається другий етап — перехідний — на межі існування акторів у реалістично-психологічному характері персонажів та його переходу в емоційно-енергетичну структуру з метою досягнення паралельного світу середовища існування майбутньої вистави. Невидимий світ життя персонажів не перебуває в середовищі паралельного світу існування майбутньої вистави. Усі тренінги та репетиції на цьому етапі мають неповторну, індивідуальну, знайдену в «ЕКМАТЕДОСі» методику техніки та технології роботи актора над майбутнім сценічним або кінообразом. Викладачам цієї методики в роботі актора над персонажами важливо попередньо надавати теоретичний виклад методики невидимого світу існування майбутньої вистави, а потім розпочинати майбутні тренінги й репетиції.

Мета перехідного періоду в роботі актора над майбутнім сценічним або кінообразом — пізнати та зрозуміти інший спосіб мислення, логіки поведінки і природи почуттів актора з метою досягнення середовища паралельного світу існування майбутньої вистави або кінофільму.

Третій етап — глибоке входження в систему простих і складних емоційно-енергетичних імпровізацій ЕМЕНІМ. Зауважимо, що літературно-художнє джерело О. Купріна «Яма» має високий художній рівень та чудову основу для експерименту й утілення методики роботи актора над сценічним або кінообразом.

Четвертий етап — перебування в середовищі паралельного світу існування майбутньої вистави або кінофільму. Усі студенти-актори, учасники вистави «Яма», намагалися зрозуміти й відтворити на цьому етапі роботи перебування власного «Я» актора в іншому «Я» в таїні невидимого середовища паралельного світу існування майбутньої вистави ПАСВІСу. Найточніше це вдалося студентам-акторам, виконавцям ролей Жені (О. Лещова), Тамари (Г. Капралова) й економки (О. Бондарева). Режисер-педагог кафедри телебачення Т. Долгошея та студенти-оператори й режисери телебачення створили телевізійну версію вистави «Яма» за О. Купріним, яка увійшла в показ школи «ЕКМАТЕДОС» для студентів факультетів театрального, кіно- й телемистецтва Харківської державної академії культури.

«Одержима» за драмою Лесі Українки була важливим твором не тільки для студентів-акторів і студентів-режисерів, котрі втілювали її, а й для всієї майстерні «ЕКМАТЕДОС». Зміст цього драматургічного твору містить яскраво виражений релігійний пласт: Месія, народ, одержима — Міріам. Зрозуміло, що на попередньому етапі проаналізовано й досліджено не тільки життєвий і творчий шлях, але й рушійну силу мети Лесі Українки, яка спонукала її до написання цього драматичного твору. Проте виникла проблема: як у ХХІ ст. художніми засобами розказати та показати самого Месію. Тут саме емоційно-енергетичні імпровізації з метою досягнення середовища паралельного світу існування майбутньої вистави надали відповідь. Емоційно-енергетичні імпровізації ЕМЕНІМ, створені на основі елементів флори та фауни, стали не просто черговим тренінгом у роботі над виставою, а існуючим природним, загальним середовищем, яке логічно співпало зі змістом драматургічного твору Лесі Українки. В. Шекіта виконав роль Месії в єдиному можливому нинішньому втіленні — певній роздвоєності між власним «Я» актора та його персонажем.

Студентська вистава «Осіннє кохання» за новелою Олександра Олеся «Осіннь», поставлена в «ЕКМАТЕДОСі», значно посприяла вираженню всіх попередніх теоретичних і практичних досліджень методу та системи техніки й технології роботи актора за допомогою емоційно-енергетичних імпровізацій ЕМЕНІМ.

Молоді режисери О. Соляник та В. Чайка на попередньому етапі входження та дослідження за допомогою реалістично-психологічного методу разом з головними виконавцями В. Поплавською, Ю. Забутною, П. Алдошиним, А. Боровиком виконали увесь цикл логічного дієвого аналізу та опрацювання сюжету драматургічного твору Олександра Олеся .

На другому етапі відбулося перехідне входження та втілення вистави «Осіньне кохання» за методикою й системою емоційно-енергетичних імпровізацій. Якщо на першому етапі головні герої та введені персонажі — духи лісу у виконанні О. Горбуленко, А. Моргунової, Т. Куликової, Н. Радишевської, С. Сулими логічно виправдані поведінкою й перебуванням у системі реалістично-психологічного театру, то на перехідному періоді до середовища паралельного світу існування майбутньої вистави вони стали складовою самого середовища існування, зберігаючи водночас автономність персоніфікації та власного «Я» актора.

Зміст і сюжет розвитку подій літературно-художнього джерела новели «Осінь» надають важливу основу для практичного втілення методики й системи емоційно-енергетичних імпровізацій: події сюжету, описані в новелі, відбуваються саме серед флори та фауни, що прискорює опанування органічного власного людського «Я» середовища паралельного світу існування вистави.

Під час роботи над виставою «Осіньне кохання» використовуються додаткові елементи в техніці та технології роботи актора над персонажами, аутентичні ритуальні дієства. Цей принцип надав змогу вдосконалити саму методику роботи над емоційно-енергетичними імпровізаціями. Частини природи флори й фауни (вода, камінь, земля, дерево, пісок тощо) стали додатковими елементами за допомогою аутентичних ритуальних дійств у роботі студентів-акторів з метою досягнення середовища паралельного світу існування майбутньої вистави.

Сучасне життя вистави «Осіньне кохання» не завершилось у стінах навчального театру ХДАК, а продовжено на багатьох театральних фестивалях, конкурсах на території України та за її межами.

Творчі пошуки «ЕКМАТЕДОСу» є не тільки локальними, а мають ширший зв'язок як у теоретичному, так і в практичному аспектах поза межами академії. Цікавим досвідом в «ЕКМАТЕДОСі» є співпраця студентів кафедри майстерності актора Харківської державної академії культури (ХДАК) та кафедри режисури Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (ХНУМ). Вистави студентів-режисерів ХНУМу Н. Мостепалової, Є. Іонеско «Стільці» та Е. Димитрової «Зупинка на зелене світло» за драматургічним твором Ж. Кокто «Людський голос», де виконавцями головних ролей були студенти-актори ХДАК О. Сьомак і Т. Шевченко.

Особливо плідним процесом роботи над пізнанням і втіленням методики ПАСВІСу стала вистава «Зупинка на зелене світло». Використовуючи екзистенційну драматургію, студенти, режисер та актриса самі стали повноцінними співавторами вистави й послідовниками

втілення складної експериментальної школи. Виконавиця головної ролі була не просто захоплена бажанням зіграти роль Ліліан, а глибоко зрозуміти методику ЕМЕНІМ та ПАСВІСу для майбутнього професійного становлення. Переборюючи у своєму власному «Я» природний конфлікт між реальним щоденним отриманням у житті насолоди та повною відмовою від марного витрачання часу, майбутня актриса Т. Шевченко створила інший світ у реальному житті власного «Я» та зуміла відтворити його через художній образ Ліліан у цій виставі. Для неї не потрібні були щоденні тренінги в навчальних аудиторіях. Її тренінг — постійний щоденний аналіз і заглиблення в думки, поведінку та почуття створеного іншого світу існування героїні в системі розвитку подій сюжету драматургії. Режисер Є. Димитрова, здобувши початкову, базову освіту сценографа, теж стала для актриси творчим однодумцем під час роботи над першим етапом — реалістично-психологічним утіленням вистави. Усі елементи сценографії були надзвичайно аскетичні та знаково-метафоричні, що надало можливості актрисі та глядачам перебувати в середовищі світу повної відстороненості від суєти життя та внутрішнього відчуття болю самотньої жінки. У сюжеті розвитку подій вистави було п'ять окремих епізодів, у кожному з яких актриса відтворювала законами ПАСВІСу матеріалізовані ядра та зони середовища існування. Цей спосіб засвоєння методу ПАСВІСу на етапі опанування перших професійних технологій стане для молодих митців у майбутньому справжнім відкриттям до світу невидимого життя сценічних та кінообразів. Сумісна робота студентів двох ЗВО м. Харків в «ЕКМАТЕДОСі» розширює можливості практичного втілення методики роботи акторів та режисерів законами ПАСВІСу.

Проаналізуймо практичне втілення методу ПАСВІСу через репетиційний період у роботі над майбутнім сценічним образом та його результат показу для глядачів на Відкритому фестивалі театрального мистецтва «Золота Хортиця — 2017» у м. Запоріжжя — виставу «Зупинка на зелене світло» за драматургічним твором Ж. Кокто «Людський голос». Складність процесу роботи над цією виставою за методом ПАСВІСу зумовлена чіткою системою збереження всіх етапів роботи: від реалістично-психологічного, перехідного періоду до входження й перебування за законами ЕМЕНІМ, ЗОНЕРІС у середовищі паралельного світу існування (ПАСВІС).

Експериментальність у навчальному процесі студентів кафедри майстерності актора ХДАК полягає в тому, що методика ПАСВІСу, ЕМЕНІМу і ЗОНЕРІСу стає, по суті, кінцевим і одним із найскладніших сучасних втілень майбутніх сценічних та кінообразів. Паралельно, як підґрунтя до ПАСВІСу, студенти кафедри майстерності актора

зобов'язані вивчати й досліджувати в теорії та на практиці інші зафіксовані в професійній театральній сфері системи й методи світових театральних та кіношкіл. Прикладом є звіт творчої майстерні «ЕКМАТЕДОС» на малій сцені Київського національного академічного драматичного театру імені І. Я. Франка з показом уривків з драматургічних творів «Гамлет», «Король Лір» В. Шекспіра, «Матінка Кураж та її діти» Б. Брехта, «Жайворонок» Ж. Ануя за методикою Г. Крега, Б. Брехта, М. Чехова, Є. Гротовського за участі студентів М. Кішмерешкіної, Р. Голуба, Т. Шевченко й Т. Гапічевої. Подібні творчі звіти студентів можливі тільки завдяки професійному розумінню та підтримці керівників театрів, у цьому випадку – досвідченості й мудрості генерального директора та художнього керівника Київського національного академічного драматичного театру імені І. Я. Франка М. В. Захаревича.

Важливо, що будь-який пошуковий експеримент під час навчання студентів-акторів не повинен бути пошуком заради пошуку, а є результатом попередньої роботи над методикою ЕМЕНІМ, ПАСВІС з акторами в державних професійних театрах України та за її межами.

**Висновки.** Театральна педагогічна система в Україні перебуває на перехідному етапі між традиційним та інноваційним підходом до теорії та практики у вихованні акторів та режисерів драматичного театру. Розглянута тенденція творчого пошуку та розвитку серед молодих митців засвідчує необхідність створення компромісного виховання молодого покоління професійних акторів та режисерів драматичного театру. Створена на базі кафедри майстерності актора факультету театрального мистецтва Харківської державної академії культури ХДАК експериментальна майстерня театральних досліджень ЕКМАТЕДОС стала справжньою пошуковою лабораторією з дослідження і поглиблення техніки та технології системи емоційно-енергетичних імпровізацій ЕМЕНІМ з метою досягнення паралельного світу існування ПАСВІСу акторів у виставі в процесі щоденного навчання студентів. Тому експериментальний напрям театральної педагогіки в ЕКМАТЕДОСі заслуговує на подальше втілення в руслі нової системи роботи в сценічному просторі за методом ПАСВІСу зі збереженням традиційної поглибленої форми вивчення та дослідження зі студентами світових театральних шкіл. Головним поняттям виховання молодих митців стає «світогляд» як система усвідомлення, розвитку та самовдосконалення молодого покоління творчих особистостей.

**Перспективи подальших досліджень.** Сучасні педагогічні тенденції в руслі театального мистецтва розвиваються на основі практичних та теоретичних досліджень на базах вищих навчальних закладів.

«ЕКМАТЕДОС» при Харківській державній академії культури — це вища театральна школа, науково дослідницька лабораторія пізнання з практичним втіленням у майбутньому учнями творчої майстерні «ЕКМАТЕДОС» у професійних державних театральних колективах ХХІ ст. нового методу роботи законами ПАСВІСу. Експериментальний зріз дослідження зі студентами техніки та технології роботи актора та режисера за методом ПАСВІСу наразі перебуває на етапі розробки та потребує комплексного практично-теоретичного підходу до занять. Важливою є можливість створення методичної літератури та практичних вистав за законами ПАСВІСу для подальшого розвитку методики у творчому та освітньому театральному процесі України.

*Надійшла до редколегії 15.02.2019 р.*

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.11>

УДК 781.22

**Го Чанлу**, аспірант, кафедра теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, м. Харків

645200681@qq.com

<https://orcid.org/0000-0001-8926-4309>

## **СПЕЦИФИКА ФУНКЦІОНУВАННЯ СУЧАСНОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ В КУЛЬТУРОТВОРЧІЙ СФЕРІ КИТАЮ**

Виявлено специфіку функціонування сучасного оперного театру Китаю як поліструктурного культурно-мистецького, розважального комплексу, у якому реалізуються різноманітні державні програми підтримки мистецьких заходів. На прикладі діяльності Державного Великого театру Китаю (National Grand Theatre, м. Пекін) розглянуто особливості сучасної китайської музично-театральної культури, яка увиразнюється розмаїттям видів і форм оперного мистецтва, зорієнтованих на європейський досвід в умовах глобалізованого соціокультурного середовища.

**Ключові слова:** оперний театр, культуротворча сфера, оперно-театральна культура сучасного Китаю, сучасна китайська опера.

**Го Чанлу**, аспірант, кафедра истории и теории музыки, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

## **СПЕЦИФИКА ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА В КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКОЙ СФЕРЕ КИТАЯ**

Вывявлена специфика функционирования современного оперного театра Китая как полиструктурного культурно-художественного, развлекательного комплекса, в котором реализуются различные государственные программы поддержки творческих мероприятий. На примере деятельности Государственного Большого театра Китая (National Grand Theatre, г. Пекин) раскрыта особенность современной китайской музыкально-театральной культуры, которая отличается ярким разнообразием видов и форм оперного искусства, ориентированных на европейский опыт в условиях глобализационной социокультурной среды.

**Ключевые слова:** оперный театр, культуротворческая сфера, оперно-театральная культура современного Китая, современная китайская опера.

**Guo Changlu**, postgraduate student of the Department of Theory and Music History, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## **CHARACTERISTIC ASPECTS OF FUNCTIONING OF THE MODERN OPERA THEATER IN THE CULTURAL AND CREATIVE AREA OF CHINA**

**The aim of the papers** deals with the modern opera theater as a polystructural, cultural and artistic phenomenon. An integral interpretive model of the opera theater is formed as the basis of modern opera creative practice and the realization of the artistic and aesthetic concepts of the opera and theatrical art.

**Research methodology.** The offered paradigm of study of the definition of modern opera theater allows connecting culturological, praxeological and hermeneutic approaches in the context of musicological discourse.

**Results.** The author studies an opera repertoire as the necessary basis of activities of modern opera theater, finds the leading category of confutation in the concept of repertoire. The repertoire constants of modern opera work, traditional and innovative directions of opera repertoire are determined. Repertoire bases of modern foreign opera theater are characterized; approaches to a repertoire factual account of modern Ukrainian opera theater are developed.

**Novelty.** The opera house in China is built into the system of concert-theater and entertainment complex. Thus, the modern opera house is a polystyrene cultural and artistic entertainment and commercial complex and a functional part of the metropolis, in which various state programs of support of artistic events under the conditions of a globalized cultural environment are implemented.

**The practical significance.** The key results of this research can be used in the lessons of performing skills, as well as in the series of lectures «Music Culture of Foreign Countries».

**Keywords:** *opera theater, cultural sphere, opera and theater culture of modern China, contemporary Chinese opera.*

**Постановка проблеми.** Дослідження оперної культури Китаю актуалізується в сучасному процесі національної самоідентифікації, а також у зв'язку із підвищенням авторитету оперного театру як «найбільше усупільненої синтетичної форми художньої комунікації» (Чжан Кай). Мистецькі пошуки провідних оперних колективів Китаю, різних за творчими спрямуваннями та конкуруючих між собою, збагатили загальну палітру світової музично-театральної культури яскравим розмаїттям видів і форм оперного мистецтва, зорієнтованих на європейські світоглядні тенденції.

Важливим завданням розвитку сучасної китайської оперної культури є не лише ознайомлення слухацької аудиторії зі здобутками європейської та національної оперної спадщини, але й створення високотехнологічної, масштабної оперно-театральної інфраструктури. Саме сучасний оперний театр як соціокультурний об'єкт та новітня архітектурна споруда стає центром мистецького життя країни, візитною карткою культурного ландшафту Китаю останньої третини ХХ — початку ХХІ ст. У зв'язку з недостатньою вивченістю проблеми в українському та західноєвропейському мистецтвознавстві потребують дослідження реалії китайської оперно-театральної інфраструктури, в яких виокремлюється соціохудожня функція сучасного оперного театру Китаю.

**Мета статті** — визначити специфіку функціонування оперного театру в сучасній культуротворчій сфері Китаю, що віддзеркалює

тенденції розвитку національної оперно-театральної інфраструктури останньої третини XX — початку XXI ст.

**Об'єктом** є оперно-театральна інфраструктура Китаю останньої третини XX — початку XXI ст., а **предметом** — сучасний оперний театр як поліструктурний об'єкт художньої та соціокультурної комунікації.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** У сучасному мистецтвознавстві вийшли друком наукові праці, присвячені дослідженню становлення та розвитку китайської оперної культури. Серед них на особливу увагу заслуговує дисертація Чжан Лічжень (2010), у якій трактується поняття «сучасна китайська опера», що почала формуватися в перші десятиліття XX ст. під безпосереднім впливом європейської оперної традиції. Сучасна китайська опера й донині продовжує інтенсивно розвиватися, на відміну від національно самобутньої китайської традиційної драми «сицуй», основним різновидом якої є Пекінська опера (з XVIII ст.). Чжан Лічжень ґрунтовно аналізує взаємодію китайської та європейської оперних культур.

Значний внесок у дослідження оперної культури Китаю XX ст. здійснили китайські вчені Лю Цзинь (2010), Сунь Цзюань (2013), Ло Чжихуей (2016), Чжан Кай (2017), але не вивчили проблеми специфіки сучасного оперного театру Китаю як поліфункціонального, соціо-художнього явища.

Серед праць китайських дослідників, написаних під керівництвом українських науковців, слід виокремити дисертацію Чжан Кай «Сучасний оперний театр як художнє явище та категорія музикознавчого дискурсу» (2017), у якій визначено теоретичні критерії оцінки художньо-діяльнісних взаємин театральної творчої практики та жанрової форми опери, а також розроблено дефініцію «рольовий концепт», виявлено провідні тенденції рольової концептуалізації опери як автономної художньо-семантичної сфери. Систематизуючи музикознавчі та театрознавчі дослідження, Чжан Кай характеризує поняття «сучасний оперний театр» як міждисциплінарну гуманітарну категорію, що має змістовно-художню подвійність.

В останні роки в музикознавстві створено наукові праці, присвячені становленню китайської національної опери. У дисертації Чжан Лічжень «Сучасна китайська опера (історія й перспективи розвитку)» досліджено відмінності європейської та китайської традицій, однак не аналізуються напрям і особливості європейських впливів.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Серед важливих тенденцій розвитку оперно-театральної інфраструктури Китаю, що визначили художньо-діяльнісний вектор творчої практики оперних труп,

особливе місце посідає активне спорудження новітніх театральних сцен, концертних зал і приміщень із найсучаснішим обладнанням.

Інтенсивне оперно-театральне й концертне життя в Китаї зумовлено появою сучасних будівель, у яких використовується новітнє акустико-технічне та світло-звукове обладнання театральних сцен. Саме в таких новобудовах розвивається сучасне оперне життя, формується новітня національна інфраструктура музичного мистецтва в умовах реалій XXI ст.

Національний Великий театр (National Grand Theatre, м. Пекін) — головна оперна сцена сучасного Китаю. На офіційному сайті оприлюднено такі ділові принципи та перспективи розвитку: доступність театру суспільному загалові, артистизм, відкритість культури Сходу художньому світові, міжнародна інтеграція в контексті глобалізації, зближення національного та світового досвіду на театральній сцені. Перспективи розвитку театру пов'язані зі спробою стати важливою часткою культурної спадщини світу, вищою ланкою виконавського мистецтва Китаю, лідером мистецької освіти, найбільшою платформою для взаємообміну між культурами Сходу й Заходу, а також базою для розвитку оперно-театральної інфраструктури.

Протягом багатьох десятиліть керівництво Національного Великого театру сформувало *нову операційно-інфраструктурну модель оперного театру*. Вона ґрунтується на основі унікального «Статуту», який регламентує не лише діяльність виконавських і творчих колективів, а й різноманітних комерційних проєктів та інформаційно-розважальних програм. Завдяки управлінським рішенням оперне мистецтво Китаю стає тією складовою оперно-театральної інфраструктури, яка долучається до сфери великого бізнесу, маркетингу, брендингу — важливих сучасних засобів професійного управління мистецькими закладами, впровадження високих технологій і бізнес-підтримки галузей культури.

У Національному Великому театрі створено потужну творчо-організаційну систему, яка розробляє мистецькі проєкти на основі поєднання економіко-виробничих і художніх завдань. Нині театр реалізує бізнес-проєкти, які зумовлюють найвищу якість репрезентації професійного оперного мистецтва та розвиток національного виконавства. Показником діяльності театру стає річний звіт про комерційний прибуток, який сягає близько 3 млн юанів. Отже, діяльність Пекінського Національного Великого театру базується на плюралізмі творчо-мистецьких ідей та бізнес-проєктів, що сприяє подальшому розвитку національної культури.

Керівництво театру сформулювало шість основних цінностей, які відображають концепцію розвитку:

1. Послідовність утілення принципу «для людей, для мистецтва, для світу».
2. Дотримання високих стандартів та художньої якості класичного й народного мистецтва.
3. Активне впровадження інноваційних ідей.
4. Обстоювання ідеї про важливе значення мистецтва, що змінює життя.
5. Наполягання на оцінці всіх проектів з точки зору поєднання творчості та комерційності.
6. Дотримання принципів чесності, безпрограшності й перспективності.

Національний Великий театр Китаю, відкритий у червні 2007 р., має унікальну інфраструктуру. Це комплекс приміщень, у якому постійно функціонують оперна сцена, концертна зала, виставкові зали, галереї, художній салон, арт-центр з культурного обміну. Кількість концертів у кілька разів перевищує кількість оперних і балетних вистав, що нормально для світової практики, оскільки концерти можуть проводитися в кількох залах комплексу одночасно. Приміщення комерційного призначення (підземний паркінг, книжковий, сувенірний, аудіовізуальний магазини, ресторан тощо) також є невід'ємною складовою оперно-театральної інфраструктури Великого театру. Вони не лише здійснюють сервісні програми, а також дозволяють відвідувачам відчувати грандіозну атмосферу театру, надаючи якісні послуги для популяризації мистецтва та розширення слухацької аудиторії.

Нині Національний Великий театр є найбільшою театральною спорудою в Азії. Площа комплексу — 120000 м<sup>2</sup>, загальна площа споруд — 165000 м<sup>2</sup>, зокрема площа головної будівлі — 105000 м<sup>2</sup>, а площа підземних об'єктів підсобного призначення — 60000 м<sup>2</sup>. Висота будівлі Великого театру — 46,68 метрів. Загальний обсяг інвестицій, вкладених у реалізацію цього проекту, становить 3 млрд 100 млн юанів.

Будівництво Великого театру мало розпочатися в 50 рр. XX ст., але після рішення державного уряду його призупинили. Лише в 1990 рр. Міністерство культури створило організаційне бюро з будівництва театру, розпочавши підготовчий етап роботи.

Комплекс Національного Великого театру спроектував відомий французький архітектор Пол Ендрю. Театр розташовано в центрі м. Пекін біля штучно створеного озера Чжуннаньхай. Архітектурний задум ґрунтується на втіленні двох концептів — *кола* та *дзеркала*. У своїх інтерв'ю Пол Ендрю метафорично називав споруду «перлиною,

що застигла посеред озера», «величезною півкулею», «насінням самого життя».

Концепт кола реалізований у загальній архітектурі комплексу, побудованого у формі еліпсоїдного купола. Продовженням концепції кола є унікальний напівкруглий дизайн оперної сцени, що нагадує образ сонця або повного місяця. М'якість округлих форм поєднується з вишуканістю та елегантністю оздоблювальних матеріалів. Завдяки округлій формі глядачі можуть повноцінно бачити оперну сцену, незалежно від місця розташування в залі.

Концепт дзеркала втілено у виборі будівельних матеріалів — скла й титану, які вдень відбивають сонячні промені, а вночі — місячне сяйво. Корпус будівлі театру виготовлений з понад 18000 титанових пластин, площа яких перевищує 30000 м<sup>2</sup>. Поверхня титанових пластин технологічно оброблена методом оксидування, що надало особливої міцності та яскравості металевому блиску. Центральна частина будівлі — скляна панельна стіна, яка складається з понад 1200 частин скла. У результаті поєднання двох видів матеріалів виник візуальний ефект віддзеркалення колоподібного руху сонця, що зі світанком повільно піднімає театральну завісу, запрошуючи слухачів до оперної вистави. Золотаве сяйво театру видно майже з усіх точок міста. На поверхні корпусу встановлено багато ліхтарів, вони немов зоряні сузір'я, що видніються на нічному небосхилі. Зовнішній вигляд театру у вечірньому освітленні створює атмосферу таємничості, очікування почуття безмежності, злиття зі Всесвітом, Космосом, Красою світу.

Унікальність будівлі доповнюють кришталево чисте озеро площею 355 м<sup>2</sup> та великі ділянки зелених насаджень навколо нього. Усі входи та виходи з будівлі перебувають під водою. Для того, щоб опинитися всередині, відвідувачам потрібно пройти 80-метровий скляний підводний тунель. Вода в озері настільки прозора, що навіть проглядається дно водойми, а зелені насадження в парковій зоні — дерева, квіти — не тільки поліпшують екологічне середовище міста, але й відображають ідею Даосизму, згідно з якою дух і матерія органічно доповнюють один одного.

Отже, екстер'єр та інтер'єр будівлі втілюють ідею гармонії між природою й людиною, мистецтвом і буттям. Будівництво Великого театру заплановано архітектором як креативний, інноваційний та навіть авангардний проект, що виокремлюється серед інших будівель своїм оригінальним задумом з урахуванням синтезу архайчних символів кола та дзеркала, втіленого за допомогою новітніх технологій будівництва й архітектури. Пол Ендрю реалізував ідею, яка є новаторською для

XXI ст. — синтезу протилежних начал — прихованого та явного, містичного й реалістичного, природного та високотехнологічного.

Усередині Великого театру є чотири зали: зала для оперних постановок (у центрі), концертна зала (на східній стороні), зала для театральних спектаклів (на західній стороні), мала театральна зала (на західній стороні південного входу). Усі зали є самостійними концертними приміщеннями, оснащеними найсучаснішим обладнанням.

Інфраструктура театру має значний масштаб. У театрі є десятки гримерок, кімнат для відпочинку артистів, колективів, репетицій з фортепіано. Зала для оперних постановок — найбільше з усіх концертних приміщень театру, а сцена — грандіозне інженерно-технічне спорудження. Інтер'єр оформлено в блискучому золотавому кольорі. У залі відбуваються оперні, балетні спектаклі й інші масштабні постановки. Глядацька зала на 2398 місць має партер і балкони з трьома ярусами, зокрема є «стоячі» місця, інноваційну, технічно складну сцену з функцією переміщення в усіх напрямках по горизонталі й вертикалі, балетну сцену з функціональними можливостями нахилення, оркестрової ями, що вміщує потрійний склад оркестру. Подібне передове сценічне облаштування світового рівня надає артистам необмежених можливостей для творчої самореалізації.

Функціонально сцена передбачає п'ять видів пересувань (за допомогою механізмів для штовхання, підймання, повороту). Це допомагає під час вистави швидко й автоматизовано змінювати декорації. Центральний майданчик з автоматизованим поворотним механізмом є найбільшою безшовною балетною сценою спеціального призначення. Завдяки тришаровій конструкції збільшено пружність покриття сцени, що максимально захищає ноги й пуанти артистів.

Площа оркестрової ями театру становить 120 м<sup>2</sup> і вміщує три склади оркестру (до 90 музикантів). Оркестрову яму можна підіймати до рівня глядацької зали, тому іноді вона використовується як додаткові місця для глядачів. В оркестровій ямі спроектовано диригентський подіум для того, щоб диригент міг непомітно з'являтися на сцені й виходити на поклін до публіки. Цікаво обладнано в залі акустичну систему. На внутрішній поверхні багатокутних стін встановлено сферичні металеві сітки. У такий спосіб створено зорову дугу й багатокутний акустичний простір, що позитивно впливає на звукову реверберацію (1,6 сек.).

У Концертній залі розташовано найбільший у країні орган, виготовлений німецьким майстром Йоханнесом Клеї, котрий упорядковував і частково реставрував орган Кельнського кафедрального собору. Орган привносить у концертну залу атмосферу вишини й витонченості.

Для концертної зали розроблено модифікований дизайн зі сце-ною, яку видно з усіх глядацьких місць. Це робить сцену центральним місцем у залі та сприяє кращому поширенню звука. Сцена концертної зали шириною 24 м, глибиною 15 м може вмістити оркестр і (або) хор на 120 осіб.

Сцена складається зі стійок з підйомними сценічними механізмами. За допомогою регулювання висоти сценічної платформи можна створювати ступінчасту поверхню, щоб слухачі могли побачити виступ музикантів. Навіть великий концертний рояль, установлений на передній платформі сцени таким чином, що він може пересуватися та підійматися перед глядачами. На четвертому поверсі, недалеко від режисера кого пульта, розташовано аудіо-відеоцентр концертної зали.

Інфраструктура оперного театру масштабна: великий гардероб червоного кольору; підводна галерея (довжиною 80 м, шириною 24 м), яку розміщено в тунелі під водою штучного озера; нефритова зала, прикрашена натуральними каменями смарагдово-зеленого кольору; фойє площею 7000 м<sup>2</sup> з куполом висотою 46 м із деревини цінних порід, прикрашене 10 видами натуральних мінералів і каменів (саме тому залу називають «Прекрасною землею», вона є алегорією прекрасної панорами країни); виставкова зала площею 1200 м<sup>2</sup>, у якій демонструються досягнення духовної культури Китаю (пекінського оперного мистецтва, тематична виставка давньогрецького театру драми, художня виставка гравіювання, спеціальна виставка дипломатичних церемоній, художня виставка з книжкового дизайну); сувенірні магазини, торгова галерея.

Великий театр є найважливішою складовою культурно-мистецької індустрії, тому торговельна галерея має магазини із сувенірною продукцією, театральні крамниці національного й драматичного театрів, книжкові крамниці, магазин порцелянових виробів. Усі сувеніри, вироби, які продаються в магазинах, відбивають архітектурні символи Державного Великого театру, образи класичного оперно-балетного репертуару. У крамниці драматичного театру представлені вироби традиційної китайської опери й народного мистецтва (традиційні театральні маски, різні ляльки-маріонетки, вишукані вироби театру тіней, різані вироби з паперу, картини, а також багато інших елементів китайського театру).

Репертуарна політика та менеджмент Великого театру ґрунтуються на базових принципах стратегії розвитку національного оперного мистецтва та театральної інфраструктури. Вистави охоплюють широкий жанровий спектр: оперу, балет, симфонію, народну музику, камерно-ансамблеві твори, драму, пісні й танці та ін.

Репертуарну основу театру становить як класичне оперне мистецтво світу, так і виконання творів китайських композиторів. Але найвагомішим внеском антрепризи є суто прагматичний фактор — фінансування діяльності театру, яке вможливлювало запрошувати гастролерів, здійснювати успішні постановки та заохочувати виконавців до творчої праці. Це — велика платформа для культурного обміну між Китаєм і зарубіжними країнами, найважливіша база для китайських музичних колективів. На базі театру функціонують два всесвітньовідомі музичні колективи — Національний оркестр (диригент — Лу Цзя, керівник — Чень Цзоюй) та Національний театральний хор (диригент — Ву Лінгфен). Виконавська діяльність оркестру та хору зосереджена на оперних і концертних виступах, вони активно беруть участь у заходах культурного взаємообміну.

До сучасного репертуарного фонду Національного Великого оперного театру належать опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Турандот», «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, «Травіата» Дж. Верді та ін. Театр став найбільшим центром у південній частині Китаю й одним із трьох найбільших театрів у країні, поряд з Великим театром у Шанхаї (Shanghai Grand Theatre) та оперним театром у Гуанчжоу (Guangzhou Opera House). Інноваційна система сценічного обладнання цього театру дозволяє ставити будь-які, навіть технічно складні, вистави. Цим із задоволенням користуються імениті режисери, котрих запрошують з усього світу.

На оперній сцені поставлено китайські опери «Сива дівчина», «Одруження Сяо Ерхей», «Скорбота», «Рівнина», «Цзян Цзе», «Легенда про Яо Цзи», «Ян Гуйфей», мюзикл «Хуа Мулань», балети «І Менсун», «Діти степів», «Червоний жіночий загін», «Тінь плетеної огорожі» та ін.

Стосовно оперного репертуару, то ввійшли в історію китайського театру вистави, які вже стали національною класикою: «Красуня Сі Ши», «Сирота Чжао», «Пісня про Великий канал», «Червоногвардійські загони озера Хунхі», — шедеври європейської музики: «Весілля Фігаро», «Любовний напій», «Севільський цирульник», «Італійка в Алжирі», «Бал-маскарад», «Ріголетто», «Травіата», «Отелло», «Летючий голландець», «Лоенгрін», «Кармен», «Тоска» та ін.

На сцені Великого театру працювали режисери зі світовими іменами (Франческа Замбелло, Джанкарло дель Монако, Уго Діана, Чень Синї, Цао Цицзинь, Ляо Сянхун), диригенти (Лорін Маазель, Даніель Орен, Йосель Леві, Андрій Ліката, Люй Цзя, Лі Синьцао, Чжан Гоюн), співаки (Пласідо Домінго, Лео Нуччі, Інва Мула, Хуан Понс, Брандон Джованович, Франциско Мело, Дай Юйцян, Вей Сун, Мо Хуалунь,

Юань Ченьє, Ляо Чанюн, Чжан Я Лунь, Чжан Ліпін, Дільбар, Сюнь Сюей, Хе Хуей, Лі Сяолян). Щороку постановок спектаклів, балетів, концертних програм — понад 100.

Національна опера, яка належить до репертуару сучасних китайських театрів, стає систематичною жанрово-стильовою основою, визначаючи провідні напрями оперних творів — історико-героїчний та лірико-психологічний. Постановочно-театральна інтерпретація китайськими виконавцями оперних творів західноєвропейських композиторів, загальновизнаних у світовому просторі, — головний чинник апробації новаторських жанрово-стильових тенденцій сучасного оперного мистецтва, переосмислення оперної мови.

Члени художнього комітету, відповідальні за репертуар і якість підготовки спектаклів:

- художній керівник відділення танцювального мистецтва Державного Великого театру Чжао Жухен;

- художній керівник драматичного відділення Державного Великого театру Сюй Сяочжун;

- художній керівник відділення музичного мистецтва Державного Великого театру Чень Цзохуан.

Театр надає важливого значення ще одній своїй функції художньої освіти, уможливорює широкий доступ для всіх поціновувачів мистецтва й представників широкої громадськості. У театрі проводяться «Концертний вікенд», «Класичний художній форум», «Віч-на-віч із майстром», «Відкриті репетиції», «Світові записи», «Польові концерти» і багато інших заходів, які стали брендом освітнього проекту театрального мистецтва й високо оцінені більшістю аудиторії. Нині Великий театр є пам'яткою культури Китаю, що, як сучасне життя, швидко розвивається в країні, прагнучи якісного зростання духовної та культурної сфер. Великий театр — це міжнародний і національний храм виконавського мистецтва, лідер комерціалізованої художньо-мистецької діяльності, найбільший міжнародний творчий майданчик.

«Культура є країною, нація — її душею» — теза генерального секретаря Сі Цзіньпіна, що увиразнює високий ступінь культурної самосвідомості лідерів держави, котрі впевнені в тому, що жодна нація неможлива без процвітання її культури.

Народження Національного Великого театру — закономірний результат економічного й культурного розвитку Китаю. Театр є свідченням нової ери культурного процвітання. Десять років його функціонування в Новітній історії держави засвідчили подолання випробувань на шляху обстоювання мистецтва, зміцнення духовності, яка відроджується в Китаї в мистецькій карті та сучасній картині світу.

**Висновки.** Таким чином, специфіка функціонування сучасного оперного театру Китаю зумовлена орієнтованістю на комерціалізацію всієї інфраструктури, стратегією маркетингу й управління для отримання інвестицій, виробництва та презентації національного й світового мистецтв, поширенням високого мистецтва серед аудиторії, просуванням і популяризацією оперного мистецтва на сучасній сцені, обладнаній відповідно до останніх технологій оперно-театрального виробництва.

Гігантизм є важливою ознакою існування «театрального блоку» в сучасній китайській культурі. Сучасний оперний театр Китаю — національний інститут, що засвідчує зростання попиту у сфері духовної культури й мистецтва. Визначення Grand Theatre відображає не лише кількісно-якісні показники розвиненості оперно-театральної інфраструктури, але й засвідчує масштабність архітектурної ідеї, просторової величі (за об'ємом і масштабом) будівлі, що охоплює різні некомерційні та комерційні структури.

Оперний театр Китаю інтегрується до системи організації концертно-театрального та розважального комплексу. Таким чином, сучасний оперний театр — це *поліструктурний культурно-мистецький, розважально-комерційний комплекс та функціональна складова мегаполіса*, в якій реалізуються різноманітні державні програми підтримки мистецьких заходів в умовах глобалізованого середовища культури.

#### Список посилань

- Государственный Большой Театр Китая. Взято из <http://www.chncpa.org/>  
 Лю Чжихуэй. (2016). *Концертная жизнь современного Китая* (Дис. канд. искусствoved.). Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург.
- Лю Цзинь. (2010). *Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров* (Дис. канд. искусствoved.). Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург.
- Сунь Цзюань. (2013). *Становление и развитие музыкального театра в Китае* (Дис. канд. искусствoved.). Белорусский государственный университет культуры и искусств. Минск.
- Чжан Личжэнь. (2010). *Современная китайская опера (история и перспективы развития)* (Дис. канд. искусствoved.). Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург.
- Чжан Кай. (2017). *Сучасний оперний театр як художнє явище та категорія музикознавчого дискурсу* (Автореф. дис. канд. мистецтвознав.). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.

---

### References

- State Bolshoi Theater of China*. Retrieved from <http://www.chncpa.org/>
- Luo Zhihui. (2016) *Concert Life of Contemporary China* (Dissertation for Candidate of Art Criticism). St. Petersburg State Conservatory of the name N. A. Rimsky-Korsakov. St. Petersburg [In Russian].
- Liu Jin. (2010) *The opera culture of modern China: the problem of the preparation of performing cadres* (Dissertation for Candidate of Art Criticism). St. Petersburg State Conservatory of the name N. A. Rimsky-Korsakov. St. Petersburg [In Russian].
- Sun Juan (2013). The Formation and Development of Musical Theater in China (Dissertation for Candidate of Art Criticism). *Belarusian State University of Culture and Arts*. Minsk [In Russian].
- Zhang Lizhen (2010). *Contemporary Chinese opera (history and development perspectives)* (Dissertation for Candidate of Art Criticism). St. Petersburg State Conservatory of the name N. A. Rimsky-Korsakov. St. Petersburg [In Russian].
- Zhang Kai (2017). *Modern opera house as an art phenomenon and a category of musicological discourse (Author's abstract of the degree of Candidate of Arts)*. Odesa National Musical Academy of the name Antonina Nezhdanova. Odesa [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 25.01.2019 р.

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.12>  
УДК792.8(477.41/.42)(477.81)

**В. А. Гордеев**, старший викладач, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

<https://orcid.org/0000-0002-5843-3621>  
1604102018@ukr.net

## **РІВНЕНСЬКЕ ПОЛІССЯ ЯК САМОБУТНІЙ І АРХАІЧНИЙ КУЛЬТУРНИЙ РЕГІОН УКРАЇНИ: ХОРЕОГРАФІЧНА СКЛАДОВА МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ**

Аналізується комплекс історичних передумов формування хореографічної складової мистецької спадщини Рівненського Полісся в минулому та сьогоденні. Новизна цієї публікації полягає в спробі висвітлення історичних причинно-наслідкових зв'язків формування культурно-хореографічної специфіки українського населення поліських земель Рівненщини. Означено суспільно-політичні, етнічні, культурні та природні обставини становлення мистецтва танцю в ретроспективі. У результаті аналізу історичних передумов формування хореографічного мистецтва мешканців Рівненського Полісся з'ясовано, що у вказаному регіоні через різні природні, суспільно-політичні, соціально-економічні та етнічні обставини сформувався досить стійкий тип традиційної танцювальної культури українського населення, характерний саме для Півночі України. Вельми істотним фактором також був значний вплив матеріальної й духовної культури білоруського етносу.

**Ключові слова:** історичні передумови, духовна культура, матеріальна культура, Українське Полісся, Рівненське Полісся, субрегіон, поліщуки, хореографія, танець, мистецтво.

**В. А. Гордеев**, старший преподаватель, Ровенский государственный гуманитарный университет, г. Ровно

## **РОВЕНСКОЕ ПОЛЕСЬЕ КАК САМОБЫТНЫЙ И АРХАИЧЕСКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ РЕГИОН УКРАИНЫ: ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ НАСЛЕДИЯ**

Анализируется комплекс исторических предпосылок формирования хореографической составляющей художественного наследия Ровенского Полесья в прошлом и настоящем. Новизна этой публикации состоит в попытке освещения исторических причинно-следственных связей формирования культурно-хореографической специфики украинского населения полесских земель Ровенщины. Освещены общественно-политические, этнические, культурные и природные факторы становления искусства танца в ретроспективе. В результате анализа исторических предпосылок формирования хореографического искусства жителей Ровенского Полесья выяснено, что в указанном регионе в силу различных природных, общественно-политических, социально-экономических и этнических обстоятельств сформировался достаточно стойкий тип традиционной танцевальной культуры украинского населения, характерный именно для Севера Украины. Весьма существенным фактором также было значительное влияние материальной и духовной культуры белорусского этноса.

**Ключевые слова:** *исторические предпосылки, духовная культура, материальная культура, Украинское Полесье, Ровенское Полесье, субрегион, полешуки, хореография, танец, искусство.*

**V. A. Gordeyev**, Senior Lecturer, Rivne State Humanitarian University, Rivne

### **RIVNE POLISSYA AS AN AUTHENTIC AND ARCHAIC CULTURAL REGION OF UKRAINE: CHOREOGRAPHIC COMPONENT OF THE HERITAGE**

**The aim** of this paper is to analyze the complex of historical prerequisites of forming the choreographic component of art heritage of the Rivne Polissya in the past and the present. Social and political, ethnic, cultural and natural circumstances of forming the art of dance in a retrospective are highlighted.

**Research methodology.** The author uses the integrated approach caused by need of the involvement of the comparative and historical method which fixes similarity between the cultural phenomena as certificates of community of their origin. The application of culturological methodology which includes socio-cultural approach –as it focuses attention on the unity of culture and sociality, taking into account scientific achievements of a choreology, cultural science, ethnography, history, etc. has been integral to the study.

**Results.** It is established that non-ritual dancing repertoire in the northern areas of the Rivne region is submitted by specific local dances. There were twists — pair dances where participants move around in one direction, exchanging at the same time partners; buckwheat — women's dance which was carried out during agricultural works with the corresponding refrain; chumak subject dance of the hopak group; small pillows — dance of men and women who went around, having joined hands; a drill — dance which was carried out by the three of dancers. All-Ukrainian genres of the national dances were also widespread in the northern Rivne region.

The historical prerequisites of forming the choreographic art of residents of the Rivne Polissya were found in the specified region owing to different natural, social and political, social and economic and ethnic circumstances, where traditional dancing culture of the Ukrainian population characteristic of the north of Ukraine was created. Considerable influence of material and spiritual culture of the Belarusian ethnos was a considerable factor too.

**Novelty.** An attempt is made to analyze Ukrainian choreographic arts in Rivne Polissya from the point of view of changes of cultural eras.

**The practical significance.** The results of the study can be used in developing the monographs and publications on the history of dance in the authentic ethnographic regions of Ukraine.

**Keywords:** *historical prerequisites, spiritual culture, material culture, Ukrainian Polissya, Rivne Polissya, subregion, Poleshuks, choreography, dance, art.*

**Актуальність теми дослідження** пояснюється тим, що сукупність історичних обставин формування етнографічних особливостей танцювальної культури населення Рівненського Полісся ще не набула свого комплексного висвітлення у вітчизняній науці.

**Постановка проблеми** дослідження полягає в аналізі комплексу історичних передумов, що визначили специфіку хореографічної складової мистецької спадщини населення Рівненського Полісся в минулі століття та нині. До означених історичних передумов слід долучити етнічні, культурні, соціальні, політичні, економічні та природні обставини на означеній території в певний історичний період.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Серед історіографії наукового вивчення регіональних особливостей танцювального мистецтва мешканців Рівненського Полісся можна виокремити два проблемні напрями:

– праці на тему історичних і сучасних особливостей українського національного танцю (Г. Боримська (1971), А. Гуменюк (1963) тощо), у регіональному контексті (В. Давидюк (2010) та ін.);

– розвідки, що стосуються етнографічних, історичних, соціальних та економічних особливостей поліських регіонів загалом і Рівненського Полісся зокрема. Ця група праць є вельми чисельною, тому потребує детального аналізу.

У другій половині ХХ ст. опис матеріальної й духовної культури, а також соціально-економічного становища населення Північної Рівненщини (т. зв. «поліщуків») здійснено у фундаментальній історико-етнографічній монографії «Українці» (1960 р.). У період після 1991 р. поліщукам також було присвячено немало публікацій історико-географічного, лінгвістичного, культурологічного спрямувань.

Серед сучасних комплексних наукових етнографічних досліджень стосовно поліського регіону слід виокремити колективну монографію українських і білоруських учених «Полесьє. Матеріальна культура» (1988) (Бондарчик, Браим и Бураковская, 1988) та матеріали наукових конференцій 1996 р., які відбулися в Києві «Полісся: мова, культура, історія» (1996) і 1997 рр. в Луцьку «Полісся: етнікос, традиції, культура» (1997).

Вузким питанням традиційної танцювальної культури населення Рівненського Полісся присвячені публікації В. Ярмоли щодо танцювальних жанрів скрипкової музики Рівненсько-Волинського Полісся (2012), І. Степанюк стосовно хореографічної культури Волині в контексті танцювального мистецтва України («Народне хореографічне мистецтво Волині», 2012; «Хореографічна культура Волині в контексті танцювального мистецтва України», 2012). Волинському танцю присвячені праці і зарубіжних учених, зокрема польського дослідника О. Кольберга (2002).

Відаючи належне виконаним дослідженням хореографічної культури цього регіону, слід зазначити, що вони стосуються переважно

ширшого ареалу, ніж Рівненське Полісся, наприклад, це Західне (Рівненсько-Волинське) Полісся у В. Ярмоли, Волинь — у І. Степанюк і О. Кольберга. Тому слід і далі продовжувати наукові розвідки про народну хореографічну культуру на півночі Рівненщини.

**Мета статті** — висвітлити сукупність передумов, які в минулому сформували визначену специфіку танцювальної культури населення Рівненського Полісся.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Полісся — значний за площею (близько 120 тис. км<sup>2</sup>) і населенням регіон у Східній Європі, розташований на території України, Білорусі, Польщі та Росії. Українське Полісся охоплює басейн річок Прип'яті й Десни.

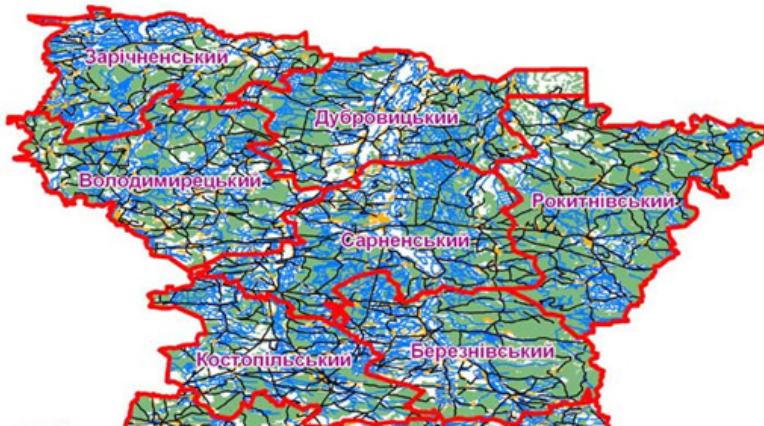
На нашу думку, найприйнятнішим з точки зору характеристики матеріальної культури загалом і харчування зокрема є поширений розподіл Українського Полісся відповідно до адміністративних областей. Таким чином можна виокремити Волинське, Рівненське, Житомирське, Київське, Чернігівське та Сумське Полісся. Південну межу Українського Полісся прийнято проводити по лінії Володимир-Волинський — Луцьк — Здолбунів — Житомир — Фастів — Васильків — Переяслав-Хмельницький — Прилуки — течія річки Сейм. Цей розподіл є більшою мірою мовознавчий і ґрунтується на умовній південній межі поширення поліських діалектів (Бушай (Ред.), 2003, с. 31).

У контексті дослідження в межах північних районів Рівненської області (орієнтовно на північ власне від м. Рівне) можна виокремити Рівненське Полісся (рис. 1). Зазначений регіон також відомий у вітчизняній науковій думці під назвою Рівненсько-Волинське Полісся (В. Ярмола), до нього долучені лісові райони нинішньої Волинської області (Ярмола, 2012).

На теренах Рівненського Полісся як українське, так і білоруське населення через історичні та природно-кліматичні обставини мало надзвичайно схожі традиції матеріальної й духовної культур, зокрема у сфері танцювального мистецтва. Означена спільність елементів мистецтва закономірно вплинула на взаємопроникнення традицій — від білоруського населення до українського й навпаки.

Вплив білоруських національних традицій став одним із вирішальних історичних передумов формування танцювального мистецтва населення Рівненського Полісся. Цей вплив, на наше переконання, є домінантним зовнішнім етнічним фактором для української частини поліських земель. Так, наприклад, поліський танець «круглик», поширений на Рівненщині, у сусідніх районах на півдні Білорусі називається «крутуха, крутель, круцелькі, крутяк». Білоруський відповідник мав

і поліський танець «подушечки» — на північ від Прип'яті — він називався «падушачка» (Ярмола, 2012, с. 170, 172).



**Рис. 1.** Рівненське Полісся — у межах Березнівського, Костопільського, Сарненського, Володимирецького, Рокитнівського, Дубровицького й Зарічненського районів Рівненщини (Рівненське Полісся — у межах Березнівського, Костопільського, Сарненського, Володимирецького, Рокитнівського, Дубровицького й Зарічненського районів Рівненщини).

Значним є білоруський вплив у художній мові танцю. Зокрема І. Степанюк відзначає, що «у мові танців населення українсько-білоруської етнічної смуги (північні райони Рівненщини) трапляються окремі рухи, властиві білоруському народному танцю: високі підскоки під час обертів у польці, пружні рухи ногами, поєднання різких похитувань корпусом і руками зі стриманими підніманнями й опусканнями плечей» (Степанюк, 2012, с. 81).

Слід відзначити, що характерною особливістю етнічних процесів на Рівненському Поліссі, які зумовили архаїчний тип матеріальної й духовної культур та його часткове збереження до наших часів, є те, що цей край із прадавніх часів (до утворення державності — Київської Русі) належав виключно слов'янським етнічним об'єднанням. Це підтверджується як сучасними історичними дослідженнями (Бондарчик, Браим и Бураковская, 1988), так і топонімами й особливо гідронімами цієї місцевості. Останні, на відміну від решти історико-географічних регіонів України, є суто слов'янськими — Прип'ять, Горинь, Случ, Стир, Льва, Ствига тощо.

Осілий спосіб життя слов'янських племінних союзів нинішнього Рівненського Полісся, насамперед деревлян, значна кількість водних

ресурсів та лісів сприяли розвитку землеробства, рибальства та збиранництва, а також сформували специфічний обрядовий, зокрема хореографічний, календар місцевого населення, пов'язаний із сільськогосподарським циклом.

На базі викладених історичних обставин у Рівненському Поліссі формувалися як суто специфічні регіональні хореографічні жанри, так і поширювалися загальноукраїнські (обрядові й необрядові). Зокрема до власне поліського обрядового танцювального репертуару в північних районах Рівненської й Волинської областей В. Ярмола долучає два весільні ритуальні танці — паходу й танець батька та матері молодії (Ярмола, 2012, с. 169). Регіональними назвами паходи, яку виконували на початку весілля, були «пощедровицька» й «повітьська» (Ярмола, 2012, с. 169). Що стосується танцю батька й матері, то він виконувався на змовинах, коли між двома родинами остаточно затверджувалася згода на шлюб (Ярмола, 2012, с. 170).

Суто поліський необрядовий танцювальний репертуар у північних районах Рівненщини представлений питомими локальними танцями (такими як крутяк — парний танець, де танцівники рухаються колом в одному напрямку, змінюючи партнерів; гречка — жіночий танець, що виконувався під час сільськогосподарських робіт, супроводжувався відповідними приспівками; чумак — сюжетний танець гопакової групи; подушечки — танець чоловіків і жінок, котрі ходили колом, взявшись за руки; бура — танець, який виконували трійки танцівників, котрі бралися під руки й під мелодію бігли з одного кінця хати або подвір'я в інший, а потім розділялися на пари й оберталися) (Ярмола, 2012, с. 170–171).

Звісно, що в північній Рівненщині, крім згаданих локальних, також були поширені загальноукраїнські жанри народних танців — хороводи, вальси, гопаки, козаки й польки. Водночас архаїчність культури окремих віддалених районів області зумовила те, що в них означені танці не стали віджитим реліктом (як у багатьох урбанізованих регіонах України), а є живою «тканиною» народної повсякденної й особливо святкової культури.

**Висновки.** Отже, у результаті аналізу історичних передумов формування хореографічного мистецтва мешканців Рівненського Полісся з'ясовано, що у вказаному регіоні через різні природні, суспільно-політичні, соціально-економічні та етнічні обставини сформувався досить стійкий тип традиційної танцювальної культури українського населення, характерний саме для Півночі України. Означене зумовлено такими обставинами:

— віддаленістю поліських земель від найбільших політичних й економічних центрів України, обмеженістю міграцій поліського населення в період до другої третини XX ст., що зумовило консервацію тут традиційного соціально-економічного укладу та збереження багатьох архаїчних звичаїв, зокрема в хореографічному мистецтві;

— залежністю традицій, зокрема в танцювальному мистецтві, від сільськогосподарського циклу, у межах якого реалізувалися певні обрядові елементи, невід'ємною складовою яких була хореографічна компонента;

— значним впливом матеріальної й духовної культури білоруського етносу.

**Перспективи подальших досліджень** особливостей танцювальної культури Рівненського Полісся стосуються виявлення передумов формування саме сучасного стану традиційних хореографічних практик, зокрема в діяльності творчих колективів краю. Без з'ясування цих факторів неможливе комплексне етнографічне дослідження особливостей танцювальної культури Рівненського Полісся.

#### Список посилань

- Бондарчик, В. К., Браим, И. Н. и Бураковская, Н. И. (1988). *Полесье. Материальная культура*. Киев: Наукова думка.
- Боримська, Г. (1971). *Самоцвіти українського танцю* [Текст]. Київ.
- Бушай, В. (Ред.). (2003). *Перлина українського Полісся. Чернігівському району 80 років*. П. Марухненко (фото). Чернігів.
- Верховинець, В. (1990). *Теорія українського народного танцю*. Київ: Музична Україна.
- Вовк, Хв. (1995). *Студії з української етнографії та антропології*. Київ: Мистецтво.
- Гордєєв, В. (2012). Формування регіональних танців Українського Полісся та взаємовплив національних культур сусідніх держав. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтво*, 11, 244–248.
- Горленко, В. Ф. (1988). *Становление украинской этнографии конца XVIII – первой половины XIX ст.* Киев: Наукова думка.
- Гуменюк, А. І. (1963). *Народно-хореографічне мистецтво України*. Київ: АН УРСР.
- Давидюк, В. (2010). *Вибрані лекції з українського фольклору*. Луцьк: Твердиня.
- Кубійович, В. (Ред.). (1994). *Енциклопедія українознавства. Загальна частина* (Т. 1). Київ: Інститут української археографії НАН України.
- Купленник, В. (Укл.). (1997). *Нариси до історії українського народного танцю: практичний матеріал для вчителів ЗОШ, шкіл нового типу та керівників позашкільних закладів*. Київ: ІЗМН.
- Макарчук, С. А. (2008). *Етнічна історія України*. Київ: Знання.

- Мишанич, О. В. (Відп. ред.). (1989). *Літопис руський*. Л. Є. Махновець (Пер. з давньоборус.). Київ: Дніпро.
- Полісся: етнікос, традиції, культура: Матеріали міжнародної конференції. (1997). Луцьк: Вежа.
- Полісся: мова, культура, історія: Матеріали міжнародної конференції. (1996). Київ.
- Рівненське Полісся — у межах Березнівського, Костопільського, Сарненського, Володимирецького, Рокитнівського, Дубровицького й Зарічненського районів Рівненщини. Узято з <https://travelko.wordpress.com/рівненська-область-rivne-oblast>
- Степанюк, І. В. (2012). Народне хореографічне мистецтво Волині. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 19 (2), 74–78.
- Степанюк, І. В. (2012). Хореографічна культура Волині в контексті танцювального мистецтва України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 18 (1), 78–82.
- Українці: Історико-етнографічна монографія. (1960). Київ.
- Ярмола, В. (2012). Танцювальні жанри скрипкової музики Рівненсько-Волинського Полісся. *Матеріали до української етнології*, 11, 168–179.
- Kolberg, O. (2002). *Dziela wszystkie. Wolyn. Suplement do tomu 36*. Poznan.

### References

- Bondarchik, V. K., Braim, I. N. and Burakovskaya, N.I. (1988). *Polesie. Material culture*. Kiev: Naukova Dumka. [In Russian].
- Borimskaaya, G. (1971). *Gems of Ukrainian Dance* [Text]. Kyiv. [In Ukrainian].
- Busha, V. (ed.). (2003). *The pearl of Ukrainian Polissya. Chernihiv district is 80 years old*. P. Marukhnenko (photo). Chernigov. [In Ukrainian].
- Verhovinets, V. (1990). *Theory of Ukrainian folk dance*. Kyiv: Music Ukraine. [In Ukrainian].
- Vovk, Khv. (1995). *Studios in Ukrainian ethnography and anthropology*. Kyiv: Art. [In Ukrainian].
- Gordeyev, V. (2012). Formation of regional dances of Ukrainian Polissya and mutual influence of national cultures of neighboring countries. *Bulletin of Lviv University. Series: Art*, 11, 244-248. [In Ukrainian].
- Gorlenko, V.F. (1988). *The formation of Ukrainian ethnography of the late 18th - the first half of the 19th century*. Kiev: Naukova Dumka. [In Russian].
- Gumenyuk, A. I. (1963). *Folk-choreographic art of Ukraine*. Kyiv: Academy of Sciences of the USSR. [In Ukrainian].
- Davydyuk, V. (2010). *Selected lectures on Ukrainian folklore*. Lutsk: Tverdynia. [In Ukrainian].
- Kubiyovych, V. (ed.). (1994). *Encyclopedia of Ukrainian Studies. The general part* (Vol. 1). Kyiv: Institute of Ukrainian Archaeography of the National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].

- Kupennik, V. (Comp.) (1997). *Essays on the history of Ukrainian folk dance: practical material for teachers of secondary schools, schools of a new type and heads of out-of-school institutions*. Kyiv: Publishing house «IZMN». [In Ukrainian].
- Makarchuk S.A. (2008). *Ethnic History of Ukraine*. Kyiv: Znannia. [In Ukrainian].
- Mishanich, O. V. (ed.). (1989). Russian chronicle. L. E. Makhnovets (Trans. from Old Russians). Kyiv: Dnipro. [In Ukrainian].
- Polissya: *Ethnicos, Traditions, Culture: Materials of the International Conference*. (1997). Lutsk: Vezha. [In Ukrainian].
- Polissya: *Language, Culture, History: Materials of the International Conference*. (1996). Kyiv. [In Ukrainian].
- Rivne Polissya - within the limits of Bereznivsky, Kostopil, Sarnen, Volodymyrets, Rokytnivsky, Dubrovytsky and Zarichnensky districts of Rivne region. Retrieved from <https://travelko.wordpress.com/english-region-rivne-oblast>. [In Ukrainian].
- Stepanyuk, I. V. (2012). Folk choreographic art of Volyn. *Ukrainian culture: the past, modern, ways of development*, 19 (2), 74-78. [In Ukrainian].
- Stepanyuk, I. V. (2012). Choreographic culture of Volyn in the context of dance art of Ukraine. *Ukrainian culture: the past, modern, ways of development*, 18 (1), 78-82. [In Ukrainian].
- Ukrainians: Historical and Ethnographic Monograph*. (1960). Kyiv. [In Ukrainian].
- Yarmola, V. (2012). Dance genres of violin music of Rivne-Volyn Polissya. *Materials to Ukrainian Ethnology*, 11, 168-179. [In Ukrainian].
- Kolberg, O. (2002). *Dziela wszystkie. Wolyn. Suplement do tomu 36*. Poznan. [In Polish].

Надійшла до редколегії 21.01.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.13

УДК 792.83:793.322](477) «19/20»

**Т. Л. Драч**, хореограф, танцювальна студія «Шоколад», м. Львів, аспірант, Національна академія керівних кадрів культури та мистецтв, м. Київ

drach.tamara@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-7657-7004

## **СТАНОВЛЕННЯ СУМІЖНИХ З МОДЕРНОМ НАПРЯМІВ ХОРЕОГРАФІЇ В УКРАЇНІ**

Проаналізовано останні публікації та наукові праці, що стосуються джаз-модерн танцю, вивчено розвідки хореографів, які становлять модерновий доробок української хореографії. Розглянуто літературу та досліджено останні тенденції в розвитку модерн-танцю в Україні, можливості поєднання означеного стилю хореографії з народною та сучасною основою, простежено еволюцію та метаморфозу хореографічної лексики на базі створення гібридної хореографії, що суміжна зі спорідненими видами. Детально розглянуто питання створення нової лексичної партитури для постановки нових балетів та мініатюр, які актуальні й витримані в одному стилістичному вузькопрофільному напрямі, де головним є модерн-танець.

**Ключові слова:** *джаз-модерн танець, фольк-модерн, рок-балет, західно-європейська культура, Українська академія балету, танець модерн.*

**Т. Л. Драч**, хореограф, танцевальная студия «Шоколад», г. Львов, аспирант, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

## **СТАНОВЛЕНИЕ СМЕЖНЫХ С МОДЕРНОМ СТИЛЕЙ ХОРЕОГРАФИИ В УКРАИНЕ**

Проанализированы последние публикации и научные работы, в которых изучается модерн-джаз танец, а также современные постановки хореографов, ставшие главным достоянием украинской хореографической культуры. Рассмотрено научную литературу, определены последние тенденции в развитии современной хореографии в Украине, возможность слияния стилей хореографии с народной и классической основой. Детально изучены метаморфозы танцевальных форм для создания гибридной хореографии, которая объединяет разные направления для создания новых форм в балетах и танцевальных миниатюрах.

**Ключевые слова:** *танец джаз-модерн, фольк-модерн, рок-балет, западно-европейская культура, Украинская академия балета, танец модерн.*

**T. L. Drach**, choreographer of modern-dance studio «Chocolate», Lviv, postgraduate student, National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

## **FORMING THE RELATED STYLES WITH MODERN OF CHOREOGRAPHY IN UKRAINE**

**The aim of the article** is to determine the main principles of modern-jazz dance, folk-modern dance and rock-ballets, to analyze the latest publications, which deal with the development of the modern-dance styles in Ukraine.

**Research methodology** Two theses were analyzed during the scientific research, three articles became the base for the study, and some performances were taken for the study in art criticism in Ukraine and abroad.

**Results.** The study demonstrates the newest forms of modern dance. The author considers the evolution of modern dance in Ukraine and other European countries. The paper observes the publications, which deal with the rock-ballets in Ukraine and Europe, and the activities of modern dance choreographers, such as Boris Eyfman, Alla Rubina, Radu Poklitaru. The author analyzes the artistic style of *Maurice Béjart* and his creative contribution to the development of the jazz-dance, modern styles of dancing, etc. The author describes the development of the folk-modern dance in Ukraine and European countries, due to Alla Rubina's art activities in the Jewish theatre, and her works with the modern artists. The author obtains the common picture of the development of the modern dance in Ukraine.

**Novelty.** An attempt is made to describe the newest styles in choreography in the post-modern period in Ukraine, the way they are connected with the modern-dance, what is common and different in them.

**The practical significance.** Ukrainian researchers can find the opportunity to develop issues on the modern-jazz dance and folk-modern dance. It is the first attempt to create the art criticism analysis of post-modern choreography in Ukraine.

**Key-words:** *jazz-modern dance, folk-modern, rock-ballet, Culture of Western Europe, Ukrainian Academy of Ballet, modern-dance.*

**Постановка проблеми.** Сучасні хореографічні мініатюри в Україні виконують у стилі контемп, однак слід зважати на важливість напряму модерн, який завдяки зусиллям та роботі молодих хореографів набув розголосу та розвитку саме в Україні. Проблематикою статті є вивчення нових стилів хореографії, суміжних з модерном, які виникли на межі XX та XXI ст. та набули лексичної еволюції в цей постмодерний культурний проміжок часу. Переважна більшість аналітиків та освітян України відзначають завершення розвитку культури модерну й виникнення його нових форм, однак у цьому науковому дослідженні ми стверджуємо й доводимо, що стиль модерн набуває нових форм, сприяє наданню нового вигляду сучасним класичним та модерн-балетам, поєднується з такими напрямками: джаз, класика, пол-данс, фольк, використовує нові тенденції хореографічного мистецтва, котрі сприяють виникненню стилістично нового матеріалу, який уможливорює розкриття драматургічних ідей сучасних балетмейстерів.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** З-поміж опублікованих статей та наукових досліджень слід зосередити увагу на працях В. Ю. Нікітіна (1999), В. В. Пастух (1999), О. І. Чепалова (2007), М. М. Погребняк (2009), Д. І. Шарикова (2010), О. М. Шабаліної (2010), Н. О. Чілікіної (2014), О. А. Плахотнока (2016), у яких

розкрито поняття модерн-танцю, а також визначено нові напрями хореографії, які виникають завдяки подоланню культурного рубежу між модерним та постмодерним мистецькими проявами.

Серед головних питань, котрі розглядають провідні науковці-хореографи України, є й історичний аспект розвитку танцю-модерн в Україні, а також творчість жінок-балетмейстерів у стилі модерн. Надано мистецтвознавчу оцінку творчості та виконавської діяльності провідних хореографів України. **Мета** статті — дослідити стиль джаз-модерн, котрий поєднав елементи джазу та модерну на творчому просторі європейської цивілізації, а також фольк-модерн, що набув популярності в Україні завдяки Євробаченню та творчості народних колективів, зокрема і народному ансамблю танцю ім. П. Вірського, у програмах котрого трапляються як модернові, так і академічні постановки, притаманні сучасній інтерпретації народної хореографії.

У цій статті визначаємо основні особливості танцю джаз-модерн та фольк-модерн в Україні, простежуємо вплив зарубіжних хореографів на розвиток стилів хореографії в нашій державі, здійснюємо мистецтвознавчий аналіз творчості українських хореографів у цьому напрямі.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** В Україні створено немало професійних шкіл, де вивчають та викладають джаз-модерн танець та модерн-фольк. Джаз-модерн виник у результаті поєднання двох стилів хореографії — модерн та джаз-танцю. Згідно з В. Ю. Нікітиним, до нього долучені як африканський джаз, з його емоційною та імпровізаційною складовими, так і американський напрям модерн-танцю, чому сприяло поширення означеного напрямку в Сполучених Штатах Америки (Никитин, 1999, с. 3).

Згаданий напрям на наших теренах набув поширення наприкінці ХХ ст., коли в Україну із Західної Європи прибули хореографи, котрі почали популяризувати цей новий стиль. Як і фольк-модерн, модерн-джаз танець базується на стилі модерн, однак музичний супровід, костюми, сценічні атрибути мають відповідати національній (африканській) джазовій тематиці.

В Україні до періоду незалежності джазова хореографія в чистому вигляді не існувала, адже мистецтво, так само, як і наука та культура, мало певні цензурні обмеження. Після зникнення бар'єрів на шляху до Європейської цивілізації, обмін інформацією в галузі хореографії України інтенсифікувався. Першими, з ким мав можливість ознайомитись радянський глядач, стала труппа «Elvin Eily», яка показала радянському глядачеві джазовий танець. Після цього почали проводитись семінари та тренінги, які дозволили опрацювати та розвинути цей стиль

хореографії в Україні, а згодом «завезений» стиль набув української національної еволюції і нових форм, що посприяло виникненню постановок у модерн-джаз танці, розвитку фольк-модерну (Плахотнюк, 2016, с. 123).

Першою, хто почав працювати в цьому стилі, була представниця столичної школи, випускниця Української муніципальної академії балету Тетяна Островерх. І нині можна спостерігати розвиток цього стильового напрямку завдяки проведенню нею професійних майстер-класів по всій території України.

Тетяна Островерх є бажаною гостею Львова, Києва та Харкова, свої майстер-класи вона проводить цікаво як для аматорів-початківців, так і для професійних виконавців. Її майстерне виконання та творчий запал рівноцінний провідним хореографам Європи. Наразі вона здійснює активну постановочну діяльність у Франції та продовжує співпрацювати з українськими артистами. У своїй постановці «Парад планет» вона продемонструвала київському глядачеві модернізовану класичну та джаз-модерн хореографію. А її постановки «Щедрівки», «Танго» та інші вразили не тільки відвідувачів розважальних клубів Києва, а й спеціалістів у галузі хореографії, які відзначили її творчий смак та здатність обирати доречну хореографію для артистів.

Наразі в Україні існують лише кілька професійних шкіл, де можна вивчати цей напрям хореографії, серед яких найіменитішими є Totem Danse Group Христини Шишкарьової (м. Київ), балет «Fors» Тетяни Винокурової (м. Київ). Христина Шишкарьова у своїй танцювальній майстерні більшість часу приділяє джаз-модерну та створює постановки, притаманні джазовій інтерпретації модерну. У її колективі важливу роль відіграють індивідуальність танцівника, його особистий талант та власний досвід.

Можна простежити і вплив зарубіжних майстрів джазового та модерн-танцю на розвиток постановочної діяльності в Україні. Так, Моріс Бежар відмовився від куліс, під час гастролей в Україні та світового турне з роботою «Мати Тереза та діти світу» показав таланти своїх провідних артистів балету: у його постановці брали участь люди з різними фактурою та здібностями. Темношкірий, котрий стрибав, наче не був підвладний гравітації. А дівчина з короткою зачіскою (на той час це було табу в балеті) мала неймовірно розвинуті підйоми стопи, що характерно для балетного виконання. Героїню Мати Терезу зображала артистка, котра відповідала більше уявленню про справжню Мати Терезу, з її м'якими лініями та об'ємним тілом. На сцені під час вистави з глечиків текла вода, а головний герой заспівав оперним голосом. Це була захоплююча та новаторська для сучасного глядача вистава, яка, на

жаль, стала останньою великою роботою майстра Моріса Бежара. Його «Балет де Луазанна» продовжує діяльність і розширює межі модерн-джаз танцю у світі (*Філософія танця Моріса Бежара*).

Ще один хореограф танцю модерн, чия діяльність вплинула на розвиток сучасної хореографії в Україні, є Борис Ейфман (*Ейфман, Борис Яковлевич*). Співпрацюючи з українськими артистами, він не раз зі своїм творчим колективом відвідував Київ і представив немало власних відомих постановок у Київській національній опері. Модерн-джаз танець характерний і для його творчості. Мистецтво хореографа не має меж, як і його творча фантазія, адже впродовж своєї діяльності він поставив більше сорока повноцінних балетів. Під час київських гастролей, на конкурсі ім. Сержа Лифаря, він представив свою нову роботу — «Червона Жизель», у якій перемістив драматичні дії, що відбуваються в балеті, у сучасність.

Ще одним ноу-хау для нього стали рок-балети, у яких він поєднав нестандартну музику із сучасною хореографією, розкриваючи у своїх артистах, окрім драматичного таланту, ще й особисті здібності завдяки вдало підібраній хореографічній лексиці. Артисти його балету є прикладом працьовитості, а хороша організація колективу дозволила створити професійну труп, гастрольна діяльність якої триває і нині. У постановках хореографа беруть участь випускники Київського, тодішнього Ленінградського та Московського хореографічних училищ, а в трупі немало справжніх виконавців, що сприяє особливому естетичному сприйняттю його балетів.

Серед українських молодих майстрів джаз-модерн танцю та фольк-модерну слід особливу увагу приділити творчості Раді Поклітару. У його балеті працюють переважно випускники Київського хореографічного училища. Однак ця ситуація склалася не відразу, адже спочатку він не міг тримати професійну труп, зараз його колектив має повноцінний репертуар на базі Київського муніципального театру дітей та юнацтва.

Суміжним напрямом хореографії, поряд з модерном, є і фольк-модерн. На думку С. В. Устяхіна, фольк-модерн — стиль сучасної хореографії постмодерного періоду, котрий поєднує танець-модерн з народною та народно-сценічною хореографією, таким чином є своєрідною інтерпретацією фольклору засобами сучасної хореографії. Науковець звертає увагу на дослідження доктора філософії та магістра танцювального мистецтва Н. Джексона, де доведено існування синтезу танцювальних етнічних, фольклорних та національних культур у рамках танцю модерн, з його послідовним визначенням диференційованих завдань у межах явища — культурних, політичних, освітніх та ін. Незважаючи

на те, що Н. Джексон розглядала ці завдання в межах вивчення синтезу культур в американському танці модерн, на думку дисертанта, аналогічне дослідження можливо та необхідно провести і в рамках феномену фольк-модерн танцю в інших країнах, зокрема і в Україні.

У нашій державі цей напрям хореографії набув поширення завдяки творчості народних колективів танцю, зокрема Київському Єврейському балеті театру «МАЗЛТОВ», де з 1990 р. Алла Рубіна створювала власні хореографічні постановки на основі єврейської хореографії. Окрім постановок до театральних вистав, вони неодноразово створювали рок-вистави, особливо популярні на той час. У 1995 р. на фестивалі в Лос-Анджелесі «Єврейський балет» отримав почесний приз «Зірка Голлівуду» (*Київський єврейський театр МАЗЛТОВ*).

У Львові фольк-модерн почав професійно розвиватися з виникненням танцювального колективу «Життя», у якому важливу роль відіграє народна хореографія, однак мета хореографа — створити колектив з етнічним корінням та ознаками, а отже посприяти розвиткові культури етнічної автентики.

Фольк-модерн наявний у виконанні трупі «Життя», коли на Євробаченні, разом зі співачкою Русланою, вони танцювали запальні «дикі танці». Її творчість дозволила хореографові Наталії Мазур знайти в етнічних ритмах натхнення на запальний танець, котрий найбільше вразив європейську спільноту.

У 2017 р. відома співачка Джамала також вразила аудиторію своїми етнічними мотивами, котрі вподобали європейці та які сприяли створенню кримсько-татарських постановок у сучасних хореографічних колективах.

**Висновки.** У науковій роботі проаналізовано сучасні наукові джерела, що стосуються суміжних з модерном напрямів хореографії, розглянуто творчість українських та зарубіжних хореографів, надано визначення стилю модерн-джаз танцю та фольк-модерну. Завдяки попереднім науковим дослідженням розкрито еволюцію стилю модерн в Україні. Приділено особливу увагу розвитку стилю модерн в Україні та світі.

**Перспективи подальших досліджень.** Наступні публікації плануємо присвятити дослідженню впливу сучасного танцю на професійне балетне мистецтво України, а також тенденцій у взаємовпливі сучасної пластики та драматичного театру та цирку, де важливу роль відіграє постановочна діяльність балетмейстерів, зокрема Алли Рубіної, Радю Поклітару, Людмили Попович та ін. У своїх виставах вони неодноразово використовували техніки як танцю-модерн, так і контемпорарі.

**Список посилань**

- Григорович, Ю. Н. (Глав. ред.). *Балет: Энциклопедия*. (1981). Москва: Советская энциклопедия.
- Эйфман Борис Яковлевич*. Взято из [https://ru.wikipedia.org/wiki/Эйфман,\\_Борис\\_Яковлевич](https://ru.wikipedia.org/wiki/Эйфман,_Борис_Яковлевич)
- Киевский еврейский театр МАЗЛТОВ*. Взято из <https://www.kino-teatr.ru/teatr/955/>
- Никитин, В. Ю. (1999). *Модерн-джаз танец: история, методика, практика*. Ленинград: «ГИТИС».
- Плахотнюк, О. А. (2016). *Сучасний джаз-танець як феномен художньої культури. (Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури)*. Державний вищий навчальний заклад «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ.
- Філософія танця Мориса Бежара*. Взято из <http://www.dsnews.ua/politics/art8454>.
- Шариков, Д. І. (2010). *Теорія, історія та практика сучасної хореографії: Генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі види: монографія*. Київ: Київський міжнародний університет.

**References**

- Grigorovich, Yu. N. (Editor-in-Chief). *Ballet: Encyclopedia*. (1981). Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. [In Russian].
- Eyfman, Boris Yakovlevich*. Retrieved from [https://ru.wikipedia.org/wiki/Eyfman\\_\\_Boris\\_Yakovlevich](https://ru.wikipedia.org/wiki/Eyfman__Boris_Yakovlevich). [In Russian].
- Kiev Jewish Theater MAZLTOW*. Retrieved from <https://www.kino-teatr.ru/teatr/955/>. [In Russian].
- Nikitin, V. Yu. (1999). *Modern jazz dance: history, methodology, practice*. Leningrad: "GITIS". [In Russian].
- Plakhotnyuk, O. A. (2016). *Contemporary jazz dance as a phenomenon of artistic culture. (Thesis for the degree of the candidate of art studies, speciality 26.00.01 - theory and history of culture)*. State Higher Educational Institution "Vasyl Stefanyk Precarpathian National University". Ivano-Frankivsk. [In Ukrainian].
- Philosophy of Dance by Maurice Béjart*. Retrieved from <http://www.dsnews.ua/politics/art8454>. [In Ukrainian].
- Sharykov, D. I. (2010). *Theory, History and Practice of Modern Choreography: Genesis and Classification of Modern Choreography - Directions, Types of Styles: Monograph*. Kyiv: Kyiv International University. [In Ukrainian].

### Додатки



Додаток 1. У своїй постановці «Червона Жизель» Борис Ейфман інтерпретує історію видатної балерини Ольги Спесивцевої мовою модерн-танцю.



Додаток 2. Наразі Балет Бежара де Луазанна очолює Жиль Роман, котрий намагається зберегти автентичність всіх постановок Моріса Бежара у виконанні нових артистів балету.



Додаток 3. Яскрава фольк-модерн хореографія у рок-опері «Мойсей» Одеського академічного театру музичної комедії, де Алла Рубіна стала балетмейстером-постановником.

*Надійшла до редколегії 08.02.2019 р.*

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.14>

УДК 792

**Н. М. Ігнат'єва**, викладач, Харківська державна академія культури,  
м. Харків

[ignateva2607@gmail.com](mailto:ignateva2607@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-6023-9767>

## ЗНАЧЕННЯ ЖЕСТУ В ТЕАТРІ

Висвітлюється необхідність роботи над розвитком виразнодіючих рук. Проаналізовано виникнення жестів у житті та їх використання на сцені. Розкривається важливість усвідомлення їх значення під час втілення образу на сцені. Наведено приклади з вистав, яким чином змінюється суть сцени, якщо використовується інший жест. Висвітлюється необхідність узгодження на сцені внутрішнього стану персонажа з його зовнішнім вираженням.

**Ключові слова:** *руки актора, жести в житті, значення жестів на сцені.*

**Н. М. Игнат'єва**, педагог, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

## СМЫСЛ ЖЕСТА В ТЕАТРЕ

Раскрыта необходимость работы над развитием выразительнодействующих рук. Проанализировано возникновение жестов в жизни и их использование на сцене. Раскрывается важность осознания их значения при воплощении образа на сцене. Приведены примеры со спектаклей, как изменяется смысл сцены, если используется другой жест. Отображается необходимость согласования на сцене внутреннего состояния персонажа с его внешним отображением.

**Ключевые слова:** *руки актера, жесты в жизни, смысл жестов на сцене.*

**N. M. Ignatieva**, lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## THE MEANING OF THE GESTURE IN THEATER

**The purpose of this article** is to classify gestures that are used in the theater, to understand their importance in the process of creating an image on the stage.

**Research Methodology.** The study investigates this issue by comparing the introduction of gestures in everyday life and in the Drama Theater, and monitoring the practical application of gestures on stage.

**Results.** The variety of gestures that occur in life is faced with theatrical convention, which creates additional difficulties in the external embodiment of the image on the stage. The article confirms that by using another gesture, which is not built in accordance with the logic of circumstances given by the author or director, it is possible to shift semantic accents not only in plastic numbers, but also to change the meaning of a particular scene, and even the idea of the whole performance. The author argues that for a harmonic connection of verbal and non-verbal communication on the stage the actor should be constantly engaged in psychophysical training, pay attention to the particulars and details

of the movements, strive to subjugate his own body and make it obedient to the actor's will.

**The novelty** of this article is to summarize the experience of using gestures on the stage, which opens the basis for its further research as one of the means of expression in the theater.

**The practical significance** lies in the fact that working on the image creation and realizing the meaning of the gesture in the theater the actor ought to select the necessary movements and gestures that are determined by the proposed circumstances.

**Keywords:** *actor's hands, gestures in everyday life, the meaning of gestures on the stage.*

**Актуальність теми дослідження.** Під час викладання дисципліни «Основи сценічного руху» відзначено, що багато студентів не розуміють, чому важливо працювати зі своїми руками, розробляючи рухомість суглобів, гнучкість, пластичність і м'якість рухів, навіщо відпрацьовувати дрібні деталі в рухах, запам'ятовуючи й фіксуючи їх точне виконання.

На сцені вони не знають, що робити зі своїми руками та тілом. Рухи таких акторів скуті, невиразні, малорухливі або навпаки занадто рухливі, а це заважає акторській грі. На думку студентів, правильне самопочуття забезпечить потрібне зовнішнє вираження, тому нехтують опануванням «зовнішніх» технічних прийомів і набуттям навичок, необхідних для творчості. Однак невідповідне тіло маловиразне й нездатне реагувати на внутрішні переживання актора-персонажа.

Особливо складною є робота над розвитком виразнодіючих рук: це потребує концентрації уваги, наполегливості, щоденної самостійної роботи, уміння свідомо контролювати рухи та м'язове напруження в руках. У процесі створення образу руки актора найбільше активні й виразні, і саме тому їх потрібно постійно розвивати.

До речі, найсильніше фізичні закріпачення на сцені помітні саме в руках актора, оскільки руки навіть у житті постійно на виду. Під час спілкування люди використовують жести, тому підсвідомо звертають на них увагу.

Що таке жест? Яке значення він має на сцені? Які функції виконує?

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** У театрі жести використовували здавна. Але ґрунтовно жести й пластику почали вивчати в XIX ст. Дельсарт, а потім такі видатні театральні діячі, як: К. Станіславський (1954, 1955), Вс. Мейєрхольд, М. Чехов (1999). На важливості жестів під час створення образу наголошували й розробники предмета сценічний рух І. Іванов, Є. Шишмарьова, І. Кох (1970);

інші викладачі — Г. Морозова (1987), М. Розін (2004), М. Карпов (1999). Серед сучасних — А. Немеровський (2013), А. Дрознін.

Дослідники вважали, що акторові важливо розвивати пластичність і виразність тіла, отже тіло — це інструмент, за допомогою якого можна створювати яскраві сценічні образи.

**Мета статті** — проаналізувати, як виникають і використовуються жести в житті та як це відбувається в драматичному театрі зокрема, класифікувати жести, що використовуються на сцені, усвідомити їх значення в процесі втілення образу.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** К. С. Станіславському належить найвідоміша в усьому світі система виховання майбутніх акторів. Створена на початку XX ст., вона й понині актуальна. Її теоретичні та практичні розробки використовують під час підготовки фахівців інших професій — продавців, менеджерів, адміністраторів, психологів.

Унікальність цієї системи полягає в умінні спостерігати й аналізувати життєві прояви людини. Людина існує, мислить, відчуває, реагує на вплив навколишнього середовища, діє, не помічаючи, як виявляє себе через рух — пози, жести, міміку. Усе це відбувається неусвідомлено.

Можна зазначити, що жести, пози, міміка — це тілесна форма вияву думок та почуттів людини. Так само повинно бути й у драматичному театрі. На жаль, студенти-актори забувають про це, оскільки на сцені виникає інша реальність — умовні час, простір, обставини, запропоновані автором. І саме в них акторові необхідно існувати так само природно, як і в житті.

З фізіологічної точки зору руки мають найскладнішу будову порівняно з іншими частинами корпусу людини. Налічується 17 рухливих суглобів, 15 з них — кисті й пальці рук. З тулубом руки поєднуються тільки за допомогою лопаток і суглобів плеча. Вони є найрухомішою частиною рук, що дозволяє людині вільно рухати кінцівками.

У житті людини руки виконують різні функції:

- технологічну — різноманітні дії — шиття, різання, писання, виконання роботи. Цю функцію можна поділити на повсякденні побутові дії та професійні рухи — ті, що притаманні людям певної професії (хірургам, піаністам, операторам комп'ютерного набору тощо);
- чуттєво-емоційну — внутрішній емоційний стан людини: від почуття любові, ніжності, пестощів, турботи до образи, ненависті, фізичного насилля;
- комунікативну — здатність доносити до співбесідника суть своєї промови за допомогою жестикуляції;
- художню — виразність рук акторів, диригентів, танцівників.

Якщо звернути увагу на драматичне мистецтво, усі ці функції актори повинні активно використовувати під час втілення образу на сцені, де доводиться грати людей різних професій, зі своїми почуттями й емоціями, проблемами, які необхідно вирішити, усе це повинно набути гармонічного вираження на сцені.

У житті людина використовує жести, тобто супроводжує мовлення або замінює його рухами тіла чи рук. Жест має певне значення. Це знак або символ, що вказує, підтверджує або означає певні емоції або дії людини. На думку психологів, у житті жести виконуються підсвідомо, автоматично, координуючись внутрішнім відчуттям, людина не завжди може їх контролювати. Тому жести можуть «розповісти» про емоції людини більше, ніж слова. Також психологи стверджують: коли люди спілкуються в житті, тільки 7% сенсу промовленого сприймають зі слів, 38% — з інтонації, 55% — з мови тіла.

Саме на це мають зважати актори під час роботи над роллю. Використання жестів актором індивідуальне й залежить від багатьох причин (національності, виховання, типу характеру, темпераменту, душевного стану тощо). Жест може контролювати все тіло та відображати складність психофізичного життя образу, визначати його емоційний стан і взаємостосунки з партнерами, потаємні думки й бажання.

Жести можна поділити на:

- історичні, характерні певному історичному періодові;
- політичні, які виникають під час політичної боротьби;
- національні, характерні для представників однієї національності;
- інтернаціональні, зрозумілі представникам різних національностей;
- психологічні, які передають емоційний стан людини;
- професійні, характерні для представників однієї професії;
- плакатні або публіцистичні, що закликають до чогось людину;
- стилізовані або узагальнені, які найчастіше використовуються в пантомімі;
- лейтмотивні, що найчастіше використовуються впродовж усієї вистави для відображення певного характеру або проблеми, яку намагається подолати актор.

Жести й рухи мають немало варіантів, інтонацій, яких безліч, тому ними складно відреагувати на всі життєві випадки. Жести відрізняються як за значенням (тобто по суті), так і за формою. Один і той самий жест у різних обставинах може виконувати різні функції. Так само, одні й ті самі емоції й почуття можна передати різними жестами.

На сцені жести — результат існування актора-персонажа в запропонованих автором і режисером обставинах. Отже, працюючи над

створенням образу й усвідомлюючи значення жесту в театрі, акторові потрібно вміти відбирати необхідні рухи та жести, зумовлені запропонованими обставинами. Відібрані рухи й жести визначають певну манеру зовнішньої поведінки, яка допомагає акторові найточніше та найглибше розкрити внутрішню суть персонажа. Різноманіття жестів, що використовуються в житті, стикаються з театральною умовністю, що призводить до додаткових труднощів для зовнішнього втілення образу. Жести, не підкріплені доцільністю, логікою, емоційністю та ті, що не відповідають запропонованим автором і режисером обставинам, виглядають на сцені штучними й не відображають внутрішнього стану персонажа. Безглузді або нелогічні жести можуть змінювати змістові відтінки не тільки в пластичному номері, а і суть окремої сцени, навіть ідею всієї вистави.

Наведемо кілька прикладів з нашої практики:

- Для постановки пластичних сцен для однієї вистави запросили хореографа. У танці всередині відбувалися такі рухи — один з персонажів руками хапався за невидимий канат і намагався ніби вилізти, але після невдалих спроб відступав назад. Через деякий час змінився виконавець, йому необхідно було вивчити танок. Але вводили його не хореограф і не перший виконавець. Йому довелося вчити, переглядаючи перший відеозапис постановки танцю. На жаль, рухи змінилися — тепер цей персонаж наштотхувався на невидиму стіну й відступав назад. Чи змінилася суть пластичної сцени?

- Хлопець і дівчина грають закоханих. Протягом усієї вистави вони декілька разів зустрічаються наодинці і, звісно, обіймаються. Вони роблять це завжди однаково: дівчина охоплює хлопця руками за шию, а хлопець обіймає дівчину за талію. Проте кожна сцена — це різний емоційний стан: в одній сцені хлопець довго чекав на дівчину й нарешті дочекався; в іншій — він, охоплений ревностями, вимагав пояснень, і коли з'ясовувалося, що вони безпідставні, з радістю обіймав її; дівчина розповідала про свій страх, що мати хоче видати її за іншого, і тоді хлопець обіймав так, начебто хотів захистити кохану; в іншій — для вирішення своїх проблем закохані повинні на деякий час розлучитися: вони ніжно обіймаються на прощання, і нарешті, коли все вирішується — щасливі лнуть один до одного. Чи однаково вони повинні обійматися?

- В іншій виставі хлопець освідчується дівчині в коханні. Це мала бути лірична сцена, наповнена щирістю й коханням. На сцені спостерігаємо, як тіло актора подане вперед, ніби він тягнеться до дівчини, і говорить з потрібною інтонацією, ніби справді кохає, але пальці стиснуті

в кулаки. Виникає запитання, чи дійсно він її кохає? Чи за цим зізнанням щось приховане? Суть ліричної сцени змінилася.

**Висновки.** Безсловесне спілкування, передачу інформації та вплив за допомогою міміки, пози, жестів психологи називають невербальним спілкуванням, а все, що люди передають за допомогою слів, — вербальним. Якщо виникає протиріччя між двома видами спілкування, тобто людина говорить одне, а вираз обличчя й уся поведінка свідчать про інше, люди схильні довіряти саме невербальній інформації. Цікаво, що в житті людині легше контролювати слова (до речі, на сцені так само), на відміну від тіла, жестів та виразу обличчя, тому невербальне спілкування може розповісти про людину значно більше, ніж її слова.

На сцені акторові необхідно поєднати два види спілкування — вербальне (слова, подані в п'єсі) й невербальне (те, що приховане за словами, — емоції, почуття, думки та бажання персонажа, які виявляються через пластику, пози, жести). Для вможливлення такого поєднання акторові слід постійно виконувати психофізичний тренінг, задіюючи емоції, думки й фізику. Не варто відмовлятися від неочікуваних пластичних рішень, запропонованих режисером тільки тому, що це незвично та складно реалізувати: рухи скуті, а сама пластика стримує внутрішні переживання. Кожний жест має своє значення, кожний рух слід уміти виправдати. Акторові важливо вчитися звертати увагу на дрібниці та деталі в рухах, намагатися контролювати тіло й робити його слухняним. К. С. Станіславський зазначав: «Нехай кожен актор насамперед приборкає свої жести настільки, щоб не вони володіли ним, а він ними».

**Перспективи подальших досліджень** пов'язані з детальнішим вивченням існуючих жестів у театрі як одному із засобів виразності, порівнянням методичних та практичних засобів виховання виразнодіючих рук у різних системах акторського виховання.

#### Список посилань

- Карпов, Н. В. (1999). *Уроки сценического движения*. Москва.
- Кох, И. Э. (1970). *Основы сценического движения*. Москва-Ленинград: Искусство.
- Морозова, Г. В. (1987). *Сценическое движение*. Москва: Искусство.
- Немеровский, А. Б. (2013). *Пластическая выразительность актера: учебное пособие*. Москва: ГИТИС.
- Пиз, А. (1995). *Как читать мысли других по их жестам*. Н. Котляр (Пер. с англ.). Москва: Смысл.
- Розин, М. Я. (2004). *Основы сценического движения: учебно-методическое пособие*. Харьков: ХГАК.
- Станиславский, К. С. (1954). *Собрание сочинений* (Т. 1). Москва: Искусство.

Станиславский, К. С. (1954). *Собрание сочинений* (Т. 2). Москва: Искусство.  
Станиславский, К. С. (1955). *Собрание сочинений* (Т. 3). Москва: Искусство.  
Чехов, М. А. (1999). *Об искусстве актера*. Москва: Искусство.

### References

- Karpov, N. V. (1999). *Lessons from the scenic movement*. Moscow. [In Russian].  
Koch, I. E. (1970). *Fundamentals of the scenic movement*. Moscow-Leningrad: Iskustvo. [In Russian].  
Morozova, GV (1987). *Stage movement*. Moscow: Iskustvo. [In Russian].  
Nemerovsky, A. B. (2013). *Actor's plastic expressiveness: study guide*. Moscow: State Institute of Theatrical Art (GITIS). [In Russian].  
Pease, A. (1995). *How to read the thoughts of others by their gestures*. N. Kotlyar (Transl. From English). Moscow: Smysl. [In Russian].  
Rozin, M. Ya. (2004). *Fundamentals of the scenic movement: a teaching aid*. Kharkov: KhSAC. [In Russian].  
Stanislavsky, K. S. (1954). *Collected Works* (Vol. 1). Moscow: Iskustvo. [In Russian].  
Stanislavsky, K. S. (1954). *Collected Works* (Vol. 2). Moscow: Iskustvo. [In Russian].  
Stanislavsky, K. S. (1955). *Collected Works* (Vol. 3). Moscow: Iskustvo. [In Russian].  
Chekhov, M. A. (1999). *On the Art of the actor*. Moscow: Iskustvo. [In Russian].  
*Надійшла до редколегії 14.01.2019 р.*

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.15>

УДК 778.534.4:378.147(045)

**В. Б. Чайковська**, викладач, Харківська державна академія культури,  
м. Харків

ValentyaChaikovska@i.ua

<https://orcid.org/0000-0001-6775-2571>

## **МЕТОДИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЧИТАННЯ ЛЕКЦІЙНОГО КУРСУ ЗАГАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «ОСНОВИ ЗВУКОРЕЖИСУРИ»**

Систематизовано досвід викладання звукорежисури у ЗВО в умовах постійного розвитку кіно й телебачення, яка є одним із важливих засобів екранної виразності, тому новизна праці полягає в розширенні вже відомих та розробленні нових форм викладання. Охарактеризовано причини зростаючої потреби в екранному продукті й, відповідно, необхідності оптимізації викладання фахових дисциплін. Проаналізовано розподіл фахових обов'язків (певна дифузія фахових обов'язків) у сучасному телевізійному виробництві. З'ясовано головні поняття методики в освіті та методики навчання предмета. Запропоновано деякі нові форми й засоби викладання звукорежисури, які використані в процесі викладання та надали свій результат. Означено приклади застосування таких форм і засобів. Сформульовано висновки щодо доцільності застосування деяких нових форм і засобів викладання дисципліни в інших розділах курсу.

**Ключові слова:** *методика, форми навчання, форми контролю.*

**В. Б. Чайковская**, преподаватель, Харьковская государственная  
академия культуры, г. Харьков

## **МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЧТЕНИЯ ЛЕКЦИОННОГО КУРСА ОБЩЕЙ ДИСЦИПЛИНЫ «ОСНОВЫ ЗВУКОРЕЖИССУРЫ»**

Систематизирован опыт преподавания звукорежиссуры в высших учебных заведениях в условиях постоянного развития кино и телевидения, которая является одним из важных средств экранной выразительности, поэтому новизна работы заключается в расширении уже известных и разработке новых форм преподавания. Охарактеризованы причины растущей потребности в экранном продукте и, соответственно, необходимости оптимизации преподавания профессиональных дисциплин. Проанализировано распределение профессиональных обязанностей (определенная диффузия профессиональных обязанностей) в современном телевизионном производстве. Определены главные понятия методики в образовании и методики преподавания дисциплины. Предложены некоторые новые формы и способы преподавания звукорежиссуры, которые были задействованы в процессе преподавания и дали свой результат. Даны примеры применения таких форм и способов. Сделаны выводы относительно таких форм и способов преподавания дисциплины в других разделах курса.

**Ключевые слова:** *методика, формы обучения, формы контроля.*

**V. B. Chaykovska**, teacher, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **METHODOLOGICAL ASPECTS OF TEACHING THE LECTURE COURSE OF THE FIELD OF STUDY «FUNDAMENTAL CONCEPTS OF SOUND ENGINEERING»**

**The aim of this paper** is to systematize experience of teaching of theoretical part of the field of study «Fundamental Concepts of Sound Engineering» at the higher educational establishments and to give some examples of methods and teaching forms which have been already applied in this course.

**Research methodology.** The article provides a detailed examination of teaching the lecture course of Sound Engineering from the positions of methods of teaching the disciplines at higher schools.

**Results.** The experience of teaching sound engineering at the higher educational institutions in the context of the continuous development of film and television, which is one of the important means of on-screen expressiveness, is systematized. The reasons for the growing need for a screen product and, accordingly, the need to optimize the teaching of professional disciplines are described. The distribution of professional duties in modern television production has been analyzed. The main concepts of the methodology in education and methods of teaching the discipline are defined. Some new forms and ways of teaching sound engineering have been proposed, which were involved in the teaching process and gave their result. Examples of the use of such forms and methods are given. Conclusions are drawn concerning such forms and methods of teaching the discipline in other sections of the course.

**The novelty** of this article consists in demonstrating the forms and methods of teaching the Sound Engineering, which is different from the standards of teaching the lecture course of one or another discipline.

**The practical significance** consists in providing some forms and methods of teaching the theoretical part of discipline «Fundamental Concepts of Sound Engineering».

**Keywords:** *methods, forms of education, forms of control.*

**Постановка проблеми.** «Основи звукорежисури» є однією з важливих фахових дисциплін, що викладаються у ЗВО, де існують факультети екранних мистецтв. Оскільки будь-який різновид екранних мистецтв складається із зображення та звука, зрозуміло, що звук в екранних мистецтвах є не менш важливим, ніж зображення. Інакше кажучи, звук — частина екранної режисури.

Існує немало посібників і джерел, спрямованих на надання знань студентам, котрі навчаються за спеціальністю «Звукорежисер». Проте підручників для спеціалізацій «Режисер телебачення», «Телеоператор», «Телерепортер» обмаль, як і методик викладання загального курсу для студентів вищезначених спеціальностей, хоча режисери, оператори та телерепортери повинні мати певні знання зі звукорежисури, необхідні для подальшої роботи. Але склад, зміст, спрямованість і обсяг таких

знань суттєво відрізняються від складу, змісту, спрямованості та обсягу тих знань, що надаються звукорежисерові-фахівцеві. У навчальних планах ЗВО, де наявні факультети екранних мистецтв, передбачені загальні курси, присвячені вивченню звука в екранних мистецтвах — «Основи звукорежисури», це зумовлює необхідність розробити методи й форми викладання, які відповідають специфіці професій «Режисер телебачення», «Телеоператор», «Телерепортер». Крім того, екранні мистецтва є такими, що перебувають у постійному розвитку й потребують різноманітних методик, які використовуються під час викладання дисциплін, пов'язаних з екранним звуком.

**Мета статті** — систематизувати досвід викладання теоретичної частини загальної дисципліни «Основи звукорежисури» у ЗВО та надати деякі приклади методів і форм викладання, використані в цьому курсі.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У викладанні певної дисципліни особливо важливими є методика викладання й форми навчання. Методика — це готовий «рецепт», алгоритм, процедура для виконання будь-яких запланованих дій; вона відрізняється від методу конкретизацією засобів і завдань (наприклад, математичне оброблення даних експерименту — метод (математичне оброблення), а конкретний вибір критеріїв, математичних характеристик — методика) (Коджаспирова и Коджаспиров, 2005). Методика в освіті — опис конкретних прийомів, способів, техніки педагогічної діяльності в окремих освітніх процесах; «збирання правил виховної діяльності» (Коджаспирова и Коджаспиров, 2005). Методика навчання предмета містить навчальні, освітні, розвиваючі, виховуючі, практичні завдання, принципи навчання, зміст навчання, засоби навчання, форми навчання, методи навчання, загальні методи навчання, приватні методи навчання (Коджаспирова и Коджаспиров, 2005).

Протягом тривалого часу в галузі екранних мистецтв сформувалася тенденція виконання тими чи іншими фахівцями обов'язків суміжних фахівців, зокрема на приватних студіях телебачення та продакшн-студіях. Така тенденція зумовлена багатьма причинами, пов'язаними зі зростаючою потребою в екранному інформаційному та художньому продукті, з оновленням смислів (сучасний екранний наратив) (Зубавіна, 2015), розвитком техніки та ін. Зрозуміло, що в ідеалі кожен фахівець повинен виконувати свою роботу, але життєві реалії зумовлюють певну дифузію обов'язків: наприклад, телерепортер знімає, режисер озвучує тощо.

Отже, виникає потреба докладнішого вивчення студентами роботи фахівців суміжних спеціальностей загалом і звука (оскільки про це йдеться) зокрема.

Методичне спрямування викладання звукорежисури має, на наш погляд, орієнтуватися на вищезгадану дифузію обов'язків, тому виникає потреба в:

1) постійному пошуку методик, які б створювали безпосередній зв'язок між предметами, наприклад, «Режисура» й «Звукорежисура»;

2) пошуку дієвих засобів викладання, спрямованих на перетворення суто лекційної форми викладання на «інтерактивну» форму взаємодії викладача та студента протягом заняття;

3) чіткому і стислому викладанні (під «стислим викладанням» мається на увазі орієнтування на змістовний, але стислий конспект викладача);

4) пошуку дієвих засобів викладання, спрямованих на донесення інформації до студентів;

5) формуванні самостійного мислення студентів.

Таким чином, перед викладачем постають завдання вдосконалювати традиційні форми навчання, постійно шукати додаткові.

Теоретичний курс «Основи звукорежисури» передбачає обов'язкові завдання:

1. Створення у студентів уявлення про специфіку діяльності, на яку спрямований курс.

2. Надання студентам теоретичних знань у межах дисципліни.

3. Формування у студентів поняттєвого апарату як інструменту фаху.

4. Інформація про практичне використання теоретичних знань.

5. Інформація про спосіб взаємодії працівників згаданої професії з іншими підрозділами виробництва (Чайковская, 2014).

Курс «Основи звукорежисури» складається з таких форм навчання:

1. Лекційний курс.

2. Практична робота в навчальній телевізійній студії (за наявності навчального АСБ — апаратно-студійного блоку у ЗВО).

3. Перегляд і аналіз екранних творів з позицій використання засобів звукової режисури (переглядовий семінар).

4. Озвучення студентами власної екранної роботи з режисури.

5. Форми контролю (теоретичний звіт та екранна робота).

6. Асистентська практика за фахом, яка містить знання, вміння й навички, здобуті під час вивчення курсів «Основи звукорежисури» та «Звукорежисура».

7. Виробнича практика за фахом, яка передбачає практичну реалізацію знань, умінь і навичок, здобутих під час вивчення курсів «Основи звукорежисури» та «Звукорежисура».

8. Дипломна практика за фахом, що містить знання, уміння й навички, здобуті під час вивчення курсів «Основи звукорежисури» та «Звукорежисура».

Викладання курсу «Основи звукорежисури» на факультеті кіно, телемистецтва має певну специфіку залежно від фахової спрямованості навчання, тому викладання цього предмета потребує певних уточнень і орієнтування на специфіку подальшої роботи на виробництві для кожної з означених спеціальностей.

**Викладання курсу «Основи звукорежисури» залежно від фахової спрямованості.**

1. «Режисура телебачення». Майбутній режисер, згідно з фахом, взаємодіє з усіма компонентами екранного цілого: режисер знімає, монтує та озвучує екранний твір або транслює ту чи іншу подію, надає вказівки підлеглим і є відповідальним за це. Тому він має знати, вміти та мати навички щодо всіх частин етапів у межах цих спеціалізацій («Оператор телебачення», «Телерепортерство», «Звукорежисура»).

2. «Телерепортерство». Професія телерепортера стосується обмеженого кола творчих екранних питань (порівняно з режисером). Водночас його компетенція має містити знання, вміння та навички, необхідні для виконання досить складних творчих завдань, наприклад, створення жанрових різновидів нарисів.

3. «Оператор телебачення». Оператор, як свідчить практика, не лише здійснює зйомку під час репортажу, але й відповідає за запис або трансляцію звука. Таким чином, крім іншого, оператор має знатися на необхідній звуковій техніці, а також звукових планах, акустиці приміщень і відкритих просторів, звуковому маскуванні тощо.

Таким чином, викладання загального курсу «Основи звукорежисури» для різних спеціалізацій має певну фахову спрямованість, але принципово не відрізняється змістом та обсягом.

Для того, щоб теоретичний курс був ефективним, він повинен мати такі якості:

1) достатній та багатосторонній обсяг інформації в межах спеціальності;

2) відповідний рівень підготовки студента, має орієнтуватися на прогресивні методики, спрямовані на оптимізацію навчального процесу;

3) теоретичний курс дисципліни з послідовною, логічною структурою, який відображає внутрішні причинно-наслідкові зв'язки;

4) розділи курсу мають бути взаємопов'язаними та взаємозумовленими, щоб їх розуміли всі слухачі курсу;

5) лекційний курс цієї дисципліни має бути системно вбудованим у навчальний план, наприклад, від того, чи прослухала певна група

настановний курс режисури, виклад теми «Звук як частина екранної режисури» є проблематичним. У тому випадку, якщо ця група не прослухала настановний курс режисури, курс «Основи звукорежисури» розпочинається з теми «Природа звуку», присвяченої описовій фізиці роботи звукових хвиль. Рівень вбудованості курсу в систему навчального плану, логічна послідовність дисциплін у межах навчального плану сприяють урізноманітненню засобів викладу матеріалу (Чайковская, 2014).

Методи викладання дисципліни «Основи звукорежисури»:

- 1) лекції;
- 2) практичні заняття;
- 3) дискусійні технології навчання (Кларин, 1996);
- 4) ігрові технології навчання (у різновиді організаційно-діяльнісних) (Байкова, 1994);

5) індивідуальна робота викладача зі студентом зі звуком в екранному творі;

6) самостійна робота студента — освоєння навчального матеріалу за допомогою вивчення конспектів заняття й рекомендованої літератури, самоосвіта, власна творча робота, яка передбачає:

а) письмове складання звукової експлікації до моделі екранної ситуації (викладач пропонує на вибір певну кількість моделей екранних ситуацій у формі письмового тексту) — домашнє завдання або аудиторна робота;

б) створення реального зведеного саундтреку моделей екранних ситуацій за допомогою комп'ютерних засобів (викладач пропонує на вибір певну кількість моделей екранних ситуацій у формі письмового тексту) — домашнє завдання;

в) створення звукових радіоверсій творів малих літературних форм (вірш, оповідь, казка тощо) — домашнє завдання.

У лекційних формах занять, поряд із традиційними методами, виклад матеріалу під конспект, вільний виклад матеріалу, який передбачає спосіб конспектування на розсуд студента, також можуть бути використані такі схеми подання матеріалу:

1. Теза — коментар — приклад — модель.
2. Спільне формулювання теми лекції (дискусійні технології навчання).

### **Схема I.**

- 1) теза;
- 2) коментар;
- 3) приклад;
- 4) модель;
- 5) обговорення;
- 6) конспектування;

### **Деталізація.**

1. Теза. Викладач пропонує певну тезу з теми лекції в усній формі.
2. Коментар. Викладач пояснює тезу в усній формі.

Надалі (також в усній формі) викладач розширено коментує зміст поданого положення дисципліни.

3. Приклад. З метою засвоєння студентами змісту тези викладач наводить приклад її практичного формулювання у творчому задумі під час роботи.

4. Модель.

Викладач пропонує студентам самостійно створити модель виробничої ситуації або творчого задуму, де слід використати те чи інше теоретичне положення.

5. Група обговорює його використання (полегшений різновид семінару).

6. Після виконаної роботи викладач повертається до обговореної тези та пропонує її законспектувати, бажано максимально точно, особливо в тих випадках, коли в тезі наявна спеціальна термінологія.

### **Доцільність.**

Така схема дозволяє:

а) створювати чіткий, «графічний» конспект, що не містить нічого зайвого;

б) сприяє усвідомленому, а не механічному конспектуванню;

в) формує послідовність уявлень і знань з теми лекції;

г) активізує мислення;

д) сприяє розвитку творчої фантазії;

е) підвищує професійну самооцінку.

У разі постійного використання така схема має надати студентів певної фахової самостійності, тобто сформувати звичку ґрунтуватися на своїх особистих знаннях, не потребуючи сторонньої допомоги.

### **Схема II (дискусійні технології навчання):**

1) постановка питання;

2) дискусія;

3) висновки;

4) конспектування.

### **Деталізація.**

1. Розгляд нової теми починається із запитання до студентів з матеріалу, який ще не викладався. Наприклад: розглядається тема «Природа звука».

Викладач запитує студентів: «Як ви вважаєте, що таке звук?», «Чи є звук сигналом, який проходить у повітрі або це щось інше?» — або озвучує провокаційне твердження, яке студенти мають заперечити

або підтвердити, наприклад: «Звук і повітря пов'язані між собою (не пов'язані між собою)».

2. У результаті виникає дискусія, під час якої студенти спільно з'ясовують для себе природу звукових явищ.

3. Остаточне формулювання уточнює викладач, а студенти конспектують.

### **Доцільність.**

Ця схема досить витратна щодо часу та інтенсивності мислення, але вона водночас найдоцільніша: найґрунтовніші знання здобуваються під час власного розумового зусилля. Зауважимо, що такий засіб — вивчати тему за допомогою запитання до групи — слід використовувати не лише на початку розгляду нової теми, але й у всіх випадках, коли необхідно зрозуміти складний матеріал.

### **Деякі практичні форми засвоєння матеріалу.**

1. Пропонується перегляд екранного твору, який має певні помилки щодо звука (перелік помилок не повинен виходити за межі вивченого студентами матеріалу). Перегляд відбувається в стоп-режимі з аналізом помилок. У деяких випадках студентам пропонується усунути звукові проблеми іншим чином. Пропозиції студентів обговорюються, після чого здійснюється повторний перегляд фрагмента екранного твору.

Така форма роботи розвиває локалізацію звукової уваги студента й уміння корегувати, за необхідності, саундтрек власного екранного твору, що створюється згідно із завданнями з фахової дисципліни.

2. Надається фрагмент добре відомого, відомого (або невідомого) екранного твору, наприклад, ігрового художнього фільму, який відтворюється на екрані без звука. Студентам пропонується згадати, що міститься на зведеному саундтреку цього фрагмента. Новим етапом роботи є створення власної версії саундтреку (експлікація в усній формі) до цього фрагмента (власне режисерське рішення). Останньою формою роботи є перегляд фрагмента зі звуком.

Така форма роботи розвиває вміння розуміти звукову картину кадру, її деталі та сприяє розвитку творчої фантазії студента.

### **3. Організаційно-діяльнісна ігрова технологія.**

Створюється модель виробничого процесу, де студент має владнати позаштатну ситуацію, опираючись на свої знання. Наприклад: «режисер прямого ефіру» (викладач) під час умовного прямого ефіру надає неправильну вказівку «звукорежисерові» (студент). «Звукорежисер» у ситуації жорсткого цейтноту часу (в умовах «прямого ефіру») повинен зрозуміти помилковість, миттєво зорієнтуватися та прийняти правильне рішення щодо виправлення звукової ситуації.

### **Інші форми навчання.**

**Реферати.** Написання реферату в межах вивчення дисципліни «Основи звукорежисури» не є важливим методичним засобом. Уважаємо, краще надавати написання реферату виключно за бажанням самого студента, якщо він виявляє схильність до наукової діяльності. Студент читає та коментує реферат в аудиторії для всієї групи. Практикується також презентація реферату без читання, у переказі, що навчає студента чітко висловлювати думки.

#### **Різновиди самостійного навчання:**

**1. Теоретичний (вивчення матеріалу).** Важлива самостійна робота над матеріалом (самостійне вивчення матеріалу), яка стимулює самостійність мислення, зумовлює ефективний результат навчання. У цьому разі викладач може надавати студентам посилення на інтернет-джерела (однак слід зважати, що не всі інтернет-публікації відповідають потрібному рівню).

**2. Самостійна практична робота.** Самостійну практичну роботу (створення звукової експлікації, саундтреку тощо) студент виконує без допомоги викладача з подальшою перевіркою викладачем.

**Форми контролю:** залік, іспит, контрольна робота, тестування, письмова робота з аналізу екранного твору тощо.

**Залік та іспит.** Уважаємо за доцільне в межах заліку або іспиту перевіряти знання студента й розуміння ним дисципліни «Основи звукорежисури» в обсязі всього семестру або всього курсу, що читався. Від студента потребується певна мобільність в орієнтуванні в усіх темах курсу одночасно для успішної подальшої роботи (зважаючи, наприклад, на специфіку прямих ефірів, яка не надає навіть щонайменшого часу для згадування знань з курсу).

**3. Контрольна робота.** Контрольна робота з дисципліни «Основи звукорежисури» виконується в аудиторний час у письмовій формі, щоб з'ясувати, як добре студент засвоїв теоретичну частину курсу.

**Окремі випадки (складний матеріал).** Контроль засвоєння знань відбувається в окремих випадках також безпосередньо під час аудиторних занять у формі резюмування здобутих знань наприкінці заняття (зокрема відбувається самоперевірка знань і взаємна перевірка знань між студентами в групі: студенти запитують один одного замість викладача — гарна практика для формулювання власних думок).

Такий різновид роботи формує у студента вміння формулювати запитання:

а) до тексту (фахові поняття тексту: письмовий текст, екранний текст тощо);

б) до себе;

в) до однокурсників, у подальшому (на роботі) — до учасників телевізійної команди або знімальної групи.

**Висновки.** Означені форми, схеми, підходи до викладання мають забезпечувати якісне засвоєння студентами матеріалу курсу «Основи звукорежисури».

Вказані засоби викладання теоретичної частини курсу дисципліни «Основи звукорежисури» можна використати в темах «Звук як частина екранної режисури», «Особливості слухового сприйняття звука» та ін.

Усі різновиди викладання спрямовані на розвиток максимальної самостійності мислення студентів.

#### Список посилань

- Коджаспирова, Г. М. и Коджаспиров, А. Ю. (2005). *Словарь по педагогике*. Москва: ИКЦ «МарТ»; Ростов-на-Дону: Издательский центр «МарТ».
- Байкова, Л. А. (1994). *Технология игровой деятельности* (с. 7–14). Рязань: Рязанский педагогический университет.
- Кларин, М. В. (1996). Учебная дискуссия. *Мир образования*, 1, 28–31.
- Зубавіна, І. Б. (2015). Сучасний екранний наратив: оновлення смислів. *Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини*, 11, 75–92. Узято з [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spdr\\_2015\\_11\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spdr_2015_11_10)
- Чайковская, В. Б. (2014). Некоторые способы изложения лекционного материала в теоретическом курсе «Звукорежиссура». *Проблеми становлення молодих фахівців гуманітарно-мистецької сфери в сучасних ринкових відносинах: міжвузівська регіонально-наукова конференція (18 – 19 грудня 2014 р.)*. Харківська державна академія культури. Харків.

#### References

- Kodzhaspirova, G. M. and Kodzhaspirov, A. Yu. (2005). *Dictionary of Pedagogy*. Moscow: IC “MarT”; Rostov-on-Don: Publishing Center “MarT”. [In Russian].
- Baikova, L. A. (1994). *Technology gaming activities* (p. 7-14). Ryazan: Ryazan Pedagogical University. [In Russian].
- Clarín, M.V. (1996). Educational discussion. *World of Education*, 1, p. 28–31. [In Russian].
- Zubavina, I. B. (2015). Modern screen narrative: updating meanings. *Modern issues of research, restoration and preservation of cultural heritage*, 11, 75-92. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spdr\\_2015\\_11\\_10](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Spdr_2015_11_10). [In Ukrainian].
- Chaikovskaya, V. B. (2014). Some ways of presenting the lecture material in the theoretical course “Sound Production”. *Issues of forming young specialists of the humanitarian and artistic field in modern market relations: Interuniversity regional scientific conference* (December 18–19, 2014). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. [In Russian].

Надійшла до редколегії 28.01.2019 р.

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.16>

УДК 791.272:077]:7.038.6](045)

qazwekate@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6909-9788>

**К. В. Курило**, аспірант, факультет культурології, Харківська державна академія культури, м. Харків

## **ВЕБ-СЕРІАЛ ЯК НОВІТНЄ ЯВИЩЕ КУЛЬТУРИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

Відстежено процес інтеграції веб-серіалу в систему аудіовізуальної культури. Наведено концепції становлення веб-серіалу дослідників Пола Грейнджа, Джин Бюргесс та Джошуа Гріна. На прикладі розгляду інтерактивних відносин автора веб-серіалів з їх аудиторією виявлено формотворчі ознаки веб-серіалу, що характеризують його як новітнє явище в культурі постмодернізму.

**Ключові слова:** *веб-серіал, Інтернет, культура постмодернізму, аудіовізуальна культура, новітня культурно-мистецька форма, аудиторія, інтерактивність.*

**К. В. Курило**, аспирант, факультет культурологии, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

## **ВЕБ-СЕРИАЛ КАК НОВЕЙШЕЕ ЯВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ПОСТМОДЕРНИЗМА**

Отслежен процесс интеграции веб-сериалов в систему аудиовизуальной культуры. Приведены концепции становления веб-сериала исследователей Пола Грейнджа, Джин Бюргесс и Джошуа Грина. На примере рассмотрения интерактивных отношений автора веб-сериалов с их аудиторией выявлены формообразующие признаки веб-сериала, характеризующие его как новейшее явление в культуре постмодернизма.

**Ключевые слова:** *веб-сериал, Интернет, культура постмодернизма, аудиовизуальная культура, новейшая культурно-художественная форма, аудитория, интерактивность.*

**K. V. Kurylo**, postgraduate student, Faculty of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## **WEB SERIES AS THE NEWEST THE CULTURAL PHENOMENON OF POSTMODERNISM**

This article deals with the process of integrating the web series into a system of audiovisual culture. The concepts of the creation of the web series by the researchers Paul Grainger, Jean Bourges and Jhua Green are presented. The interactive relationship between the creator of the web series and their audience are considered. The study reveals the specific features of the web series, which characterizes it as the latest phenomenon in the postmodernism culture.

**The aim** of the article is to identify the morphogenetic features of the web-series as the newest phenomenon in the postmodernism culture.

**Research methodology** uses the cultural approach and methods of systematic, morphological and art-study analysis, the comparative method. The author highlights the morphogenetic features of the web series as the newest phenomenon in the postmodernism culture.

**Results.** *The author has demonstrated that the web series is the latest cultural and artistic form of the postmodernism culture.*

The morphogenetic features of the web series are:

1. Its ontological rhetoric, plurality and interactivity;
2. Polymorphism ensures the affiliation of the web series to two morphological systems: audiovisual and Internet systems;
3. Procedurality and dissipative creation of figurative and stylistic structure;
4. Programmed eclecticism and fragmentation due to the standardization of consumer platforms;
5. Increased level of rhetoric due to the participation of the audience in the creation of web series;
6. Non-analytical, superficial, reflection of reality;
7. Open seriality type.

These morphogenetic features characterize the web series as a product of postmodernism and a part of the post-postmodernism culture.

The obtained conclusions enable to continue the research of the issues of integrating the web series into the system of contemporary culture.

**Novelty.** The paper is the first attempt to study the characteristic features of the web series as an element of postmodernism culture.

**The practical significance.** The material in this article can be used in the production of web series.

**Keywords:** *web series, internet, postmodernism culture, audiovisual culture, newest cultural and artistic form, audience, interactivity.*

**Постановка проблеми.** Епоха постмодернізму суттєво вплинула на спосіб сприйняття інформації глядачем унаслідок превалювання принципів урізноманітнення та еклектизму в мистецтві й культурі. Розміщення і поширення аудіовізуальних творів через соцмережі зумовили трансформацію наявних типів наративів. Як відповідь на цей культурний запит виник веб-серіал. Новий тип оповіді, пристосований до технічної стандартизації соцмереж та орієнтований на інтернет-аудиторію, вирізняє веб-серіал як автентичну новітню культурно-мистецьку форму в аудіовізуальній культурі постмодернізму. Означена гармонійна суголосність цих компонентів сприяє зростанню попиту на веб-серіали в багатьох країнах світу, зокрема і в Україні, що зумовлює інтернаціональну актуальність означеної проблематики.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Передумови інтеграції веб-серіалу в культурний простір висвітлив професор факультету мистецтв Ноттінгемського університету Пол Грейндж у праці «Ephemeral Media: Transitory Screen Culture from Television to YouTube», виявивши,

що збільшення кількості веб-платформ надало аудіовізуальній культурі мобільності (Grainge, 2011, с. 3). Це явище стало однією з причин необхідності пристосування аудіовізуального наратива до інтернет-сегмента культури постмодернізму, що зумовило виникнення веб-серіалу.

Розміщення веб-серіалів на відеохостингах, на кшталт You Tube, зорієнтувало глядачів на «культуру участі», у якій інтерактивність є онтологічною ознакою. Цей аспект у праці «YouTube: Online Video and Participatory Culture» розглядають дослідники Джин Бюргесс та Джошуа Грін (Burgess, Green, 2009, с. 12). Інтерактивність і демократичність культурного наповнення веб-платформ сприяли посиленню й поглибленню зв'язків між аудиторією та автором новітньої культурно-мистецької форми.

**Мета статті** — виявити формотворчі ознаки веб-серіалу як новітнього культурно-мистецького явища в культурі постмодернізму.

**Методологія** дослідження полягає у використанні культурологічного підходу та методів системного, морфологічного й мистецтвознавчого аналізу, компаративного методу. Культурологічний підхід застосовано для відстеження інтеграції веб-серіалу як сегмента аудіовізуальної культури в загальну площину культури. Метод системного аналізу дозволяє виокремити компоненти веб-серіалу, на які впливає аудиторія, метод морфологічного аналізу виокремлює формотворчі ознаки веб-серіалу, метод мистецтвознавчого аналізу висвітлює особливості роботи над створенням веб-серіалу з урахуванням колективного авторства (глядач як співавтор). Компаративний метод допомагає виокремити формотворчі ознаки веб-серіалу за допомогою зіставлення зі специфічними ознаками багатосерійного телефільму.

Розміщення культурного продукту на веб-порталах відбувається безперервно, що потребує постійного оновлення контенту, стрімкої зміни тенденцій через різноманітність аудіовізуального наповнення платформ та визначає веб-серіал як процесуальну й дисипативну культурно-мистецьку форму. Зважаючи на ці особливості, виробництво веб-серіалів є досить швидким, що пояснюється наміром авторів не втратити зацікавлену їх тематикою аудиторію.

Парадокс існування культурного продукту в мережі полягає в тому, що веб-серіалам легко знайти потенційно зацікавлену тематикою аудиторію та водночас складно втримати постійну кількість глядачів. Однією з причин мінливості аудиторії є невідповідність її культурних запитів до подальшого авторського бачення серій. Глядач у коментарях має можливість висловити свої побажання, які стосуються насамперед культурної та мистецької складових зазначеної форми. Наприклад, якщо у веб-серіалі автори намагаються відтворити певну

стилізацію, представники відповідної культурної спільноти можуть поставити під сумнів її доцільність. Можливість концептуального впливу на розміщений контент наділяє веб-портали новою функцією: зі споживацької платформи вони перетворюються на ареал сумісної творчості аудиторії й автора, що свідчить про належність веб-серіалу до двох морфологічних систем водночас: аудіовізуальної та інтернет-системи.

Процес виробництва веб-серіалу в певних випадках ілюструє такий принцип постмодернізму, як «утрата власного «я»». Для збереження своєї непостійної інтернет-аудиторії режисерові доцільно зважати на наведені поради. Така співучасть у створенні образно-стилістичної структури веб-серіалу є його формотворчою ознакою. Але цей процес деперсоналізує автора, змінюючи первісне бачення веб-серіалу й таким чином робить авторство колективним, процесуальним та нестійким (дисипативним).

Через можливість долучитися за допомогою коментарів до колективного авторства кожного з глядачів, котрі є прихильниками різноманітних культурних норм та цінностей, веб-серіал онтологічно стає ризомним і плуральним. Часто посилюється різниця між смисловим та змістовним наповненням веб-серіалу смислами «елітарного» культурного походження, виразними, надзвичайно видовищними й навіть епатажними засобами, характерними для масової культури. Це суттєво підвищує атрактивність новітньої культурно-мистецької форми та має на меті втримати її мінливу аудиторію.

Участь аудиторії в процесі створення веб-серіалу свідчить про виникнення нового типу серіальності як основної формотворчої ознаки цієї культурно-мистецької форми. Це виявляється в результаті зіставлення типів серіальності багатосерійного телефільму та веб-серіалу. Телесеріали також є культурно-мистецькою формою постмодернізму, яка поєднала основні характеристики телебачення як платформи розміщення контенту для аудиторії. Телебачення виконувало інтерактивну функцію переважно під час трансляції інформаційно-аналітичних програм (телеміст тощо). Під час показу ігрових форм прямого зв'язку між автором та аудиторією не було передбачено. Це свідчить про використання закритого типу серіальності, який формувався авторами на етапі розроблення концепції багатосерійних телефільмів. Можливість прямого впливу глядача на смисловий компонент веб-серіалу за допомогою інтерактивності веб-платформ трансформує закритий тип серіальності у відкритий. Залежно від затребуваності контенту аудиторією, регулятивний процес кількості серій відбувається не на етапі формування концепції веб-серіалу, а в режимі реального часу. Відкрита серіальність перестає бути статичною: якщо веб-серіал поступово

втрачатиме аудиторію, автор може корегувати концепцію й кількість серій, змінювати тип наратива. Ця пластичність під час виробництва веб-серіалу долучає його не лише до постмодерної, але й до постпост-модерної культури.

Технічні вимоги соцмереж також є регулятором концептуального аспекта веб-серіалів. Наприклад, соцмережа Instagram вводила ліміт на тривалість відео не більше 59 сек. Тому структура сюжету веб-серіалу для цього ресурсу була переважно кліповою, що дозволяло повноцінно розповісти історію за такий проміжок часу. Також культурну потребу глядача сприймати коротші наративи зумовила велика кількість джерел розміщення аудіовізуального контенту. Вищеназвані чинники виокремлюють такі формотворчі ознаки веб-серіалів: лаконічний хронометраж та варіативність культурного наповнення. Використання смислової колажності за допомогою короткої тривалості наділяє веб-серіал фрагментарною ознакою постмодернізму.

Якщо автор хоче охопити різноманітну в контексті культурних потреб аудиторію, тематика веб-серіалу повинна бути доступною для сприйняття всіма її представниками. Тому інколи смисловий конструкт веб-серіалів базується на черговій складовій постмодернізму — поверховості. Це втілюється у формотворчій ознаці веб-серіалу — специфічному, неаналітичному відображенні реальності в новітній культурно-мистецькій формі.

Популяризація веб-платформ сприяла виникненню нового способу поширення контенту на міжкультурному рівні та його глобалізації. Відсутність усталеної стандартизації виробництва веб-серіалів урізноманітнює їх смислове наповнення. Це свідчить про пластичність змістовного та морфологічного компонентів веб-серіалу. Зазначена особливість зумовила поширення цієї аудіовізуальної форми в культурі постмодернізму.

**Висновки.** Веб-серіал є новітньою культурно-мистецькою формою сучасної культури постмодернізму.

Формотворчі ознаки веб-серіалу:

1. Онтологічна ризомність, плюральність й інтерактивність.
2. Поліморфізм, який робить його культурно-мистецькою формою двох морфологічних систем: аудіовізуальної та інтернет-системи.
3. Процесуальність і дисипативність створення образно-стилістичної структури.
4. Запрограмовані еклектичність та фрагментарність, спричинені, передусім, стандартизацією споживацьких платформ.
5. Підвищена риторичність, зумовлена участю в її творенні нестійкої й різноманітної за культурними вподобаннями аудиторії.

6. Неаналітичне, поверхове відображення реальності.

7. Відкритий тип серіальності.

Зазначені формотворчі ознаки характеризують веб-серіал, на відміну від традиційних фільмічних модерних форм, як продукт постмодернізму та складову постпостмодерної культури.

**Перспективи подальших досліджень.** Висновки дозволяють продовжувати дослідження проблематики інтеграції веб-серіалу в систему сучасної культури.

#### Список посилань

- Benson, P. (2017). *The Discourse of YouTube: Multimodal Text in a Global Context*. New York: Taylor & Francis. (Routledge).
- Burgess, J., and Green, J. (2009). *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. United States: John Wiley & Sons. (Polity Press).
- Grainge, P. (2011). *Ephemeral Media: Transitory Screen Culture from Television to YouTube*. United Kingdom, London: British Film Institute. (Palgrave Macmillan).
- Harrington, R. (2011). *Professional Web Video: Plan, Produce, Distribute, Promote and Monetize Quality Video*. Canada: Taylor, & Francis.
- Staskus, J. (2010). *Analyzing Box of Schmu: An Examination of the Web Series and the Aesthetics of Internet Television*. United States: Ball State University.

#### References

- Benson, P. (2017). *The Discourse of YouTube: Multimodal Text in a Global Context*. New York: Taylor & Francis. (Routledge). [In English].
- Burgess, J., and Green, J. (2009). *YouTube: Online Video and Participatory Culture*. United States: John Wiley & Sons. (Polity Press). [In English].
- Grainge, P. (2011). *Ephemeral Media: Transitory Screen Culture from Television to YouTube*. United Kingdom, London: British Film Institute. (Palgrave Macmillan). [In English].
- Harrington, R. (2011). *Professional Web Video: Plan, Produce, Distribute, Promote and Monetize Quality Video*. Canada: Taylor, & Francis. [In English].
- Staskus, J. (2010). *Analyzing Box of Schmu: An Examination of the Web Series and the Aesthetics of Internet Television*. United States: Ball State University. [In English].

Надійшла до редколегії 15.01.2019 р.

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.17>

УДК 792.82(477)

**Л. А. Маркевич**, викладач, кафедра хореографії, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

1604102018@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0001-7224-7756>

## **ЗОВНІШНІ ТА ВНУТРІШНІ ВПЛИВИ НА ЕВОЛЮЦІЮ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТУ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.**

Розглянуто зовнішні та внутрішні впливи на еволюцію художньої мови українського балету другої половини ХХ ст. З'ясовано, що зовнішніми факторами є вплив європейського мистецтва танцю, зарубіжних виконавських технік, епохи постмодерну. Серед відповідних внутрішніх факторів доцільно виокремити такі: поступову шоуїзацію хореографічного мистецтва, комерціалізацію балету, а також розвиток виконавських якостей учасників балетних вистав.

Позитивне запозичення українським балетом європейських художніх впливів безпосередньо пов'язане з аксіологічною подібністю вітчизняної й загальноєвропейської культурних матриць. Протягом другої половини ХХ ст. поступово зникала межа між суто чоловічими й жіночими ролями в балетному театрі. Упродовж останніх десятиліть ХХ ст. відбулися поширення видовищної складової хореографічного мистецтва, формування тренду на його шоуїзацію. У контексті мистецтва балету шоуїзація передбачає використання в класичному балеті художньої мови й художніх прийомів досить поширених нині танцювальних шоу-програм.

**Ключові слова:** *балет, хореографія, танець, класичний танець, сучасний танець, вистава, модерн, постмодерн, взаємопроникнення, школа, шоу, естрада.*

**Л. А. Маркевич**, преподаватель, кафедра хореографии, Ровенский государственный гуманитарный университет, г. Ровно

## **ВНЕШНИЕ И ВНУТРЕННИЕ ВЛИЯНИЯ НА ЭВОЛЮЦИЮ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА УКРАИНСКОГО БАЛЕТА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ ХХ В.**

Рассмотрены внешние и внутренние влияния на эволюцию художественного языка украинского балета во второй половине ХХ в. Выяснено, что внешние факторы — это влияние европейского искусства танца, зарубежных исполнительских техник, эпохи постмодерна. Среди соответствующих внутренних факторов целесообразно выделить такие: постепенную шоуизацию хореографического искусства, коммерциализацию балета, а также развитие исполнительских качеств участников балетных спектаклей.

Положительное заимствование украинским балетом европейских художественных влияний непосредственно связано с аксиологическим сходством отечественной и общеевропейской культурных матриц. В течение второй половины ХХ в. постепенно исчезала граница между сугубо муж-

скими и женскими ролями в балетном театре. На протяжении последних десятилетий XX в. произошло усиление зрелищной составляющей хореографического искусства, формирование тренда на его шоуизацию. В контексте искусства балета шоуизация означает использование в классическом балете художественного языка и художественных приемов весьма распространенных ныне танцевальных шоу-программ.

**Ключевые слова:** *балет, хореография, танец, классический танец, современный танец, спектакль, модерн, постмодерн, взаимопроникновение, школа, шоу, эстрада.*

**L. A. Markevych**, teacher of the Department of Choreography, Rivne State University of Humanities, Rivne

### **EXTERNAL AND INTERNAL INFLUENCES ON THE EVOLUTION OF THE ARTISTIC LANGUAGE OF THE UKRAINIAN BALLET IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY**

**The aim of this paper is** to analyze the features of the choreographic language of the Ukrainian ballet performance in the second half of the 20th century. The basic principles of art of choreography during the studied historical period are considered.

**Research methodology.** The author uses the integrated approach caused by need of the involvement of the comparative and historical method which fixes the similarity between the cultural phenomena. The application of culturological methodology which includes the sociocultural approach –as it focuses attention on the unity of culture and sociality, taking into account scientific achievements of a choreology, cultural science, ethnography, psychology, history, etc. has been integral to the study.

**Results.** It is found that at the heart of art language of choreography there was a unique phenomenon of a sensitive and graphic statement of substantial reality. The author reports that during the second half of the 20th century in the choreographic language of the Ukrainian ballet performance it is possible to observe two main sociocultural orientations: corporal and spiritual. The choreographic art in the second half of the 20th century has united a number of types and genres of dancing activity among which the leading place has been taken by the ballet. At the same time in ballet art the image of the identity of the performer is the key point which translates into its movements and is supported by music performances.

At the present stage the choreographic language needs to be considered as a culture mirror, as its objective image, model as it accompanies its development. At the same time the surrounding cultural matrix changes, passes through transformations and art language of the ballet. The dance terminology is borrowed from the classical ballet.

**Novelty.** An attempt is made to analyze the features of the development of the choreographic language of the Ukrainian ballet performance, relevant in terms of the modern art, in the second half of the 20th century.

**The practical significance.** The results of the study can be used in developing the monographs and publications on the contemporary history of choreography of Ukraine.

**Keywords:** *ballet, choreography, dance, classical dance, modern dance, performance, modern, postmodern, interpenetration, school, show, variety art.*

**Постановка проблеми.** Оцінка зовнішніх та внутрішніх впливів на еволюцію художньої мови українського балету в другій половині ХХ ст. є актуальним і важливим науковим завданням.

Звичайно, розвиток будь-якого культурного явища ґрунтується на діалектичному поєднанні екзогенних (зовнішніх) і ендогенних (внутрішніх) впливів. Водночас, імовірно, найбільше «чутливим» до таких впливів є балетне мистецтво, яке ніколи не розвивається окремо, а завжди перебуває в культурному контексті епохи (історії) й певного регіону (географія).

Балет — особливий різновид хореографічного мистецтва, який має спільні елементи з усіма іншими мистецькими жанрами, нерідко використовує їх, крім того, характеризується власними особливостями. Він існує в єдності із драмою та хореографією, багато в чому не лише визначає їх, але й залежить від них. В історії художньої культури мали місце зовнішні та внутрішні впливи на художню мову балетного мистецтва.

*Взаємопов'язаність дослідницької проблеми з важливими питаннями інших наук.* Розгляд зовнішніх і внутрішніх впливів на розвиток вітчизняного балету вможливлений поєднанням дослідницьких підходів різних наук про мистецтво танцю, культурологію, мистецтвознавство, соціальну історію та ін.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Серед вітчизняних науковців, котрі протягом останніх років систематично та ґрунтовно досліджували розвиток хореографічного мистецтва на території України, слід, зокрема, відзначити Ю. Колесниченка (2014), Є. Досенка, І. Федькову (2014), Д. Шарикова (2017), а зарубіжного балетного мистецтва — Н. Кабачок (2013), О. Плахотнюка (2016), М. Рожка (2014).

Незважаючи на ґрунтовні дослідження, слід визнати: проблема впливів на розвиток художньої мови українського балету ще не була об'єктом окремого комплексного наукового дослідження, що можна пояснити факторами, зокрема доволі широким колом питань, пов'язаними з такими впливами.

**Мета** статті — виявити специфічні особливості зовнішніх та внутрішніх впливів на еволюцію художньої мови українського балету в другій половині ХХ ст.

**Об'єкт** дослідження — екзогенні й ендогенні впливи на художню мову українського балету.

**Виклад основного матеріалу дослідження.**

*Вплив європейського мистецтва танцю.* У другій половині ХХ ст. в європейському хореографічному мистецтві відбувалися важливі й принципові зміни. Вони виявлялися в істотному посиленні інтересу в європейському суспільстві до мистецтва хореографії як самобутнього культурного явища. Це супроводжувалося і суттєвими змінами в художній мові танцю, які відбувалися через процеси фактично «транснаціоналізації» (хоча це не завжди можна застосувати до танцювального мистецтва).

Формується європейська медіакультура, культура танцювальних шоу, яка, звичайно, не могла бути елітарною (як у попередні історичні епохи), а орієнтувалася на масового глядача. Водночас образи, що використовували в цій культурі танцю, мали бути загальнозрозумілими, тому, на нашу думку, повинні ґрунтуватися на певних архетипах людської свідомості. Крім того, до мистецтва танцю вперше в другій половині ХХ ст. в Західній Європі почали висувати доволі жорсткі фінансово-економічні вимоги, одна з яких — обов'язкова успішна комерціалізація того чи іншого танцювального продукту. Звичайно, балет у європейському культурному просторі не міг перебувати осторонь від цих явищ, хоча він меншою мірою залежав від них порівняно з іншими танцювальними напрямками.

Позитивне запозичення українським балетом європейських художніх впливів безпосередньо пов'язане з аксіологічною подібністю вітчизняної та загальноєвропейської культурних матриць. Цінності європейського мистецтва в усі часи ґрунтувались на таких компонентах, як: креативність та індивідуальний підхід. Значною мірою ці ознаки також характерні для української національної культури й мистецтва. Це стосувалося балету, у якому концентровано виражається все прекрасне, що є в людському образі. Естетичні канони сучасної хореографії, безсумнівно, закладено в західному світі, зокрема в Європі в другій половині минулого століття багатьма представниками танцювального мистецтва.

Європейський вплив у балетному мистецтві виявлявся, насамперед, у формі індивідуальної й колективної лексики виконавців на сцені, а також їхньої пластичної мови. Відповідно, вітчизняна хореографія певною мірою відігравала «наздоганяючу роль», оскільки наслідувала європейські тенденції.

*Вплив зарубіжних виконавських технік.* Зазначений вплив доцільно проаналізувати на прикладі жіночого балетного виконавства. Загалом

жіночий балетний театр сформувався на Заході в 1970 рр. Згідно з оцінками дослідників, його «<...> започатковано американською театральною трупю «It's all right to be a woman» («Добре бути жінкою»). Потім підтримали «Women Sprоject» (1978, Нью-Йорк), створений для п'єс, постановки яких здійснювали жінки. У Великій Британії цей рух став основою альтернативного театального руху в 70 рр. XX ст., коли організовано такі театральні студії: «Women S theatre group» (1973) та деякі інші» (Шабаліна, 2010, с. 244–245).

Із жіночим балетом другої половини XX ст. на Заході пов'язані видатні імена таких балетмейстерів, як: Піна Бауш, Каролін Карлсон і Кристина Капріолі.

П. Бауш відома як автор «театру танцю», що формувався за складною структурою, яка залежала від індивідуальних рис героїнь вистави. Фокусуючи увагу на буденних деталях, що набували в її сценічних композиціях естетичного забарвлення та філософського тлумачення, П. Бауш тяжіла до мінімалізму. Стиль її виконавства в балетному театрі характеризувався поєднанням елементарних рухів із класичним виразним танцем (*Інтерв'ю с Пиной Бауш*).

Балетні вистави П. Бауш де-факто являють послідовність мікро-епізодів, які можуть демонструватися паралельно або починатися в той момент, коли попередній епізод ще тривав. Крім того, особливістю є відсутність чіткого поділу на головну та другорядну дії. Водночас, як і в поетичному кінематографі, зв'язок між епізодами в балетній виставі П. Бауш базується більшою мірою на асоціації й меншою мірою на логіці, що зазвичай викликало багато суперечностей (*Інтерв'ю с Пиной Бауш*).

К. Карлсон мала неабиякий як балетмейстерський, так і власне виконавський талант, і саме останній здобув найбільше шанувальників у Європі 1970 — 1980 рр. Її специфічною ознакою можна вважати імпровізацію, яка супроводжувалася яскравою естетикою почуттів. Крім того, К. Карлсон у своєму виконавстві не зважала на традиції та сучасні її балетні школи (Франція, Німеччина), натомість активно використовувала імпровізацію як засіб пізнання тіла та контролювання його в умовах руху, простору й часу (Шабаліна, 2010, с. 245).

К. Капріолі (Італія) поширила новаторські й постмодерністські ідеї «інтелектуального танцю». У контексті роботи із жінкою-виконавцем як із «танцюючим інтелектуалом» К. Капріолі створила різноманітну хореографію, а її роботи — це інтелектуальний діалог із глядачем, який здійснюється мовою тіла, простору й часу. Серед вистав К. Капріолі — «Божевільна на горищі» (1997) за мотивами роману Ш. Бронте «Джейн

Ейр», де головна героїня є прикладом талановитого жіночого балетного виконавства (Шабаліна, 2010, с. 246).

У контексті впливу зазначених технік на український балет слід наголосити, що формування жіночого балетного мистецтва України пов'язане із балетмейстерською творчістю Г. Березової. Балет «Лілея» (прем'єра — 26 серпня 1940 р., поновлення — 1945 р.) став квінтесенцією світогляду автора, базисом якого, на думку дослідниці М. Загайкевич, було «глибоке розуміння принципів академічного мистецтва як основи хореографічної лексики. Г. Березова прагнула до широкого залучення в образну систему твору народних форм танцю, убачала в органічному поєднанні цих двох лексичних струменів — класичного й народного — шлях до створення єдиного хореографічного «мовного апарату», покликаного розкрити сюжетні колізії, переживання та почуття персонажів» (Загайкевич, 1978, с. 144).

Саме в балеті «Лілея», як уважає Ю. Станішевський, відбувалося становлення жіночого танцю українського національного балету. «Поєднання народного танцю з елементами класичного збагатило жіночий танець в українському балеті, надало йому неповторного національного колориту» (Станішевський, 2005, с. 174).

У подальшому в жіночому балетному виконавстві активно переосмислювалися українські фольклорні теми. Так, найістотнішою особливістю балету «Маруся Богуславка» А. Свечникова є «глибоке вкорінення в український фольклор» (Загайкевич, 1978, с. 155). «У партії Марусі важливе місце посідають варіації, основані на побутово-романсових мотивах і наділені підкреслено кантиленною пластикою, в якій виразно простежуються рухи, запозичені з українських ліричних дівочих танців» (Загайкевич, 1978, с. 158).

*Вплив постмодерну.* У процесі аналізу зовнішніх факторів впливу на художню мову українського балету в другій половині ХХ ст. слід згадати епоху постмодерну, яка набула поширення в західному світі саме в зазначений період.

Постмодерн став надзвичайно популярним терміном не лише для наукового дискурсу, але й масової свідомості. Цю дефініцію постійно використовують і в мистецтвознавчих працях для позначення епохи другої половини ХХ ст. Постмодернізм, як і модерн, звичайно, є певною мірою вторинним явищем, проте характеризується притаманними лише йому ознаками: іронією, змішанням стилів, абстрагуванням від моральних цінностей.

Постмодернізм не можна вважати запереченням модерну, оскільки його художня мова була сформульована в літературі й лише потім

набула поширення в образотворчому мистецтві, інших культурних практиках і, зрештою, у мистецтві танцю.

Звичайно, «хореографію постмодерну» наразі можна вважати умовним поняттям, яке поки не проаналізовано в науковому дискурсі. Водночас очевидно, що ця дефініція має передбачати сукупність стилів і напрямів танцю, які виконувалися впродовж другої половини ХХ ст. і були об'єднані кількома трендами. Узагальнено постмодерн передбачав іронізацію мистецтва, зокрема хореографічного, заперечував надбання модерну та класичних періодів; у межах постмодерного дискурсу змішувалися (іноді невинновданно) різні художні стилі.

Слід зазначити, що епоха ХХІ ст. передбачає використання цінностей попередніх епох і часів. Тому закономірно, що не можна виключати активне звернення в країнах Європи до естетики та художніх прийомів класичного танцю, зокрема балетного мистецтва.

З-поміж внутрішніх чинників впливу на еволюцію художньої мови українського балету другої половини ХХ ст. слід виокремити такі: шоуїзацію хореографічного мистецтва (використання художньої мови естради), комерціалізацію балету, розвиток виконавських якостей учасників балетних вистав.

*Шоуїзація хореографічного мистецтва* — явище, безпосередньо пов'язане з активним долученням шоу до різних мистецьких площин і сфер, що, по суті, характеризує одну з тенденцій розвитку сучасної культури — перетворення її найважливіших сфер на шоу. Загалом тренд на шоуїзацію культури поки в сучасній вітчизняній науці досліджений недостатньо, що актуалізує здійснення відповідних розвідок, спрямованих на заповнення цієї лакуни. Однак поширення шоуїзації має як позитивні (на нашу думку, більшою мірою), так і негативні наслідки. Серед останніх можна назвати, зокрема, ймовірну примітивізацію культурних сфер унаслідок шоуїзації, задоволення ціннісних й естетичних потреб якнайширших прошарків населення.

Дедалі більшого значення в сучасному хореографічному мистецтві набувають естрадні жанри. Сучасні науковці (В. Зайцев, В. Откидач) вважають естраду «синтетичним видом мистецтва, який функціонально об'єднує не лише музичні (пісню, інструментальну п'єсу), але й хореографічні (танцювальну мініатюру), театральні (інтермедію, скетч, інсценізований фейлетон) і циркові (жонглювання, еквілібристику, акробатику, дресирування) жанри» (Зайцев, 2003; Откидач, 2013). Інші дослідники також наводять видозмінені терміни, які не мають принципової різниці від вищенаведеного визначення естради.

Шоуїзація хореографічного мистецтва наразі є синонімом явища поширення видовищності хореографічних вистав. Водночас нині

поняття «видовищність» не має однозначного тлумачення, незважаючи на свій очевидний зв'язок зі словом «видовище». Можна говорити насамперед про його можливі синоніми, а саме: видовищність і здатність викликати сильне візуальне враження.

Видовищність безпосередньо пов'язана з видовищем та із зоровим враженням. Синонімами цього слова є: картина, вид, сцена, спектакль, вистава, ігри, лицедійство, драма, трагедія, комедія, опера, оперета, фарс, водевіль, п'єса, пантоміма. У сучасному розумінні поняття видовищність — це характеристика, якість, що стосується всіх жанрів мистецтва як високої, так і масової культури. Видовищність — це емоційна оцінка мистецтва, яка належить до його емоційного змісту. Видовищний означає вражаючий, розважальний, такий, що надає задоволення.

Отже, з кінця ХХ ст. набувають значного поширення різні гібридні хореографічні форми, зокрема танцювальні шоу — різновид вистави, для якої характерна наявність усіх театральних ефектів: світло, музика, костюми тощо, а також танцювальної пластики й відповідних елементів танцювальної майстерності. Ідеться, насамперед, про шоу-програми, присвячені певній тематиці.

Еволюція танцювальних шоу з використанням елементів класичного танцю відбувалася не лише в останні десятиліття ХХ ст., вона триває й понині. Упродовж історичного розвитку з різною динамікою розвивалися: збірний концерт, концерт народної творчості, дитячі концерти, сольні концерти, концерти-конкурси, звітні концерти. Крім того, набували популярності такі форми концерту, як: ювілейні концерти, або бенефіси, концерти-вистави, гранд-шоу, шоу-програми, телеконцерти та багато інших (Мельник, 2006, с. 49). Водночас кожна із цих концертних форм має певні особливості режисури, специфіку структури (Мельник, 2006, с. 50).

*Комерціалізація балету.* Б. Ейфман, сучасний балетмейстер постмодерного драматичного балету в праці «Я проповідую тотальний театр», зазначав, що «сьогодні світовий балет переживає непростий період. Наразі балету необхідні нова мова, новий стиль пластичного мислення. Танець знову повинен звернутися до внутрішнього світу людини, її психологічної та духовної сутностей... Час повернути танець до сфери театального мистецтва як такого і не сприймати балет як набір абстрактних рухів під музику... Балет має розвиватися в різних напрямках — як в абстрактно-асоціативному, так і в хореодрамі» (Ейфман).

Західні фахівці з хореографічного мистецтва стверджують, що сучасна людина щороку висуває дедалі вищі вимоги до якості балетних вистав. На думку дослідників, поціновувач починає

вимагати від кожної балетної постановки більшої досконалості (*Legion of Extraordinary Dancers*).

У західній науці стверджується, що танець у всіх його формах надалі буде ще більше орієнтованим на медіасередовище, щоб набути більшої видовищності, цікавості у візуальному сенсі, тому в балетних виставах виникатимуть нові трюки, спецефекти тощо — усе, що може вразити глядача (Burt, 2008, p. 114).

Таким чином, у контексті проблематики публікації ми дійшли певних **висновків**, зокрема:

— зовнішніми факторами впливу на балетне мистецтво України в досліджуваний період є: вплив європейського мистецтва танцю, зарубіжних виконавських технік, епохи постмодерну. Серед відповідних внутрішніх факторів доцільно виокремити поступову шоуізацію хореографічного мистецтва, комерціалізацію балету, а також розвиток виконавських якостей учасників балетних вистав;

— позитивне запозичення українським балетом європейських художніх впливів безпосередньо пов'язане з аксіологічною подібністю вітчизняної та загальноєвропейської культурних матриць. Значною мірою ці елементи також характерні і для української національної культури й мистецтва. У повній мірі це стосувалося мистецтва балету, у якому концентровано виражається все прекрасне, що є в людському образі;

— вплив зарубіжних виконавських технік можна простежити на прикладі жіночого балетного виконавства. Іноземний вплив у цій сфері передбачав важливе значення гендерного компонента в хореографічних практиках, що стосувалося як зарубіжного балету, так і українського. Упродовж другої половини ХХ ст. поступово зникала межа між суто чоловічими та жіночими ролями в балетному театрі;

— упродовж останніх десятиліть ХХ ст. відбулися посилення видовищної складової хореографічного мистецтва, формування тренду на його шоуізацію. У контексті мистецтва балету шоуізація означає використання в класичному балеті художньої мови та художніх прийомів вельми поширених нині танцювальних шоу-програм.

Крім того, важливо, що до внутрішніх факторів, які безпосередньо впливали на еволюцію художньої мови українського балету в другій половині ХХ ст., слід додати якості самих виконавців балетних вистав, зокрема спосіб мислення, пов'язаний із творчою образно-естетичною й психологічною індивідуальністю, креативністю, а також артистизмом, пластичністю та хореографічністю.

**Перспективи подальших досліджень** пов'язані з невивченими питаннями, такими як: взаємне долучення художньо-естетичних канонів

української до неєвропейських хореографічних шкіл у період другої половини й особливо кінця ХХ ст., а також значення художньої мови українського балету для соціальних змін у суспільстві України в зазначений історичний період.

#### Список посилань

- Загайкевич, М. П. (1978). *Драматургія балету*. Київ: Наукова думка.
- Зайцев, В. П. (2003). *Режисура естради та масових видовищ*. Київ: Дакор.
- Кабачок, Н. Л. (2013). *Феномен неокласики в хореографічній культурі ХХ ст. (на досвіді Дж. Балачіна). (Автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства: 26.00.01)*. Харківська державна академія культури. Харків.
- Колесниченко, Ю. В. (2014). *Українське намисто. Десять українських танців*. Вінниця: Нова Книга.
- Мельник, М. М. (2006). Театралізація як творчий метод організації масового дійства. *Культура і сучасність: альманах*, 1, 48–53. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Откидач, В. М. (2013). *Естрадний спів і шоу-бізнес*. Вінниця: Нова Книга.
- Плахотнюк, О. А. (2016). *Сучасний джаз-танець як феномен художньої культури. (Автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства: 26.00.01)*. Державний вищий навчальний заклад «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ.
- Рожко, М. Н. (2014). *Актуальные вопросы зарубежной хореографии*. ГУ «ЛНУ имени Тараса Шевченко».
- Станішевський, Ю. (2005). Проблеми інтеграції українського хореографічного мистецтва у світовий та європейський культурний контекст. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 2, 302–317.
- Федькова, І. А. (2014). *Українська хореографічна лексика: структурно-семантична та генетична характеристики. (Автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук: 10.02.01)*. Державний вищий навчальний заклад «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ.
- Шабаліна, О. М. (2010). Від танцю експресивного до танцю інтелектуального. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*, 1, 242–246.
- Шариков, Д. І. (2017). *Неокласицизм у хореографічній культурі: генеза і концепція балетного театру: монографія*. Київ; Вінниця: Нілан.
- Эйфман, Б. *Я проповедую тотальный театр*. Взято из [www/ria.ru/interview](http://ria.ru/interview)
- Burt, D. S. (2008). *The Drama 100: A Ranking of the Greatest Plays of All Time*. New York: Facts on File.
- Legion of Extraordinary Dancers*. Retrieved from <http://thelxd.com>
- Valerie Lawson. *Интервью с Пиной Бауш*. Взято из [http://www.ballet.co.uk/magazines/yr\\_02/feb02/interview\\_bausch.htm](http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/feb02/interview_bausch.htm)

## References

- Zagaykevich, M. P. (1978). *Ballet dramaturgy*. Kyiv: Naukova Dumka. [In Ukrainian].
- Zaitsev, V. P. (2003). *Directed pop and popular shows*. Kyiv: Dakar. [In Ukrainian].
- Kabachok, N. L. (2013). *The phenomenon of neoclassics in the choreographic culture of the twentieth century. (the case of J. Balanchina). (The dissertation dissertation ... candidate of art studies: 26.00.01)*. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Kolesnychenko, Yu. V. (2014). *Ukrainian necklace. Ten Ukrainian dances*. Vinnytsia: Nova Knyga. [In Ukrainian].
- Melnyk, M. M. (2006). Theatricalization as a creative method of organizing a mass action. *Culture and modernity: an almanac*, 1, 48–53. Kyiv: National Academy of Cultural and Arts Management. [In Ukrainian].
- Otkydach, V. M. (2013). *Variety singing and show business*. Vinnytsia: Nova Knyga. [In Ukrainian].
- Plakhotnyuk, O. A. (2016). *Contemporary jazz dance as a phenomenon of artistic culture (Abstract of the dissertation ... Candidate of Arts: 26.00.01)*. State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University». Ivano-Frankivsk. [In Ukrainian].
- Rozhko, M. N. (2014). *Major aspects of foreign choreography*. State University «LNU named after Taras Shevchenko». [In Russian].
- Stanishevsky, Yu. (2005). Issues of integration of Ukrainian choreography in the world and European cultural context. *Art culture. Major aspects*, 2, 302–317. [In Ukrainian].
- Fedkov, I. A. (2014). *Ukrainian choreographic vocabulary: structural-semantic and genetic characteristics. (The dissertation ... the candidate of philological sciences: 10.02.01)*. State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University». Ivano-Frankivsk. [In Ukrainian].
- Shabalina, O. M. (2010). From the dance of expressive to intellectual dance. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art studies. Architecture*. 1, 242–246. [In Ukrainian].
- Sharikov, D. I. (2017). *Neoclassicism in choreographic culture: genesis and the concept of ballet theater: a monograph*. Kyiv; Vinnytsya: Nilan. [In Ukrainian].
- Eifman, B. *I preach total theater*. Retrieved from [www / ria.ru/interview](http://ria.ru/interview). [In Russian].
- Burt, D. S. (2008). *The Drama 100: A Ranking of the Greatest Plays of All Time*. New York: Facts on File. [In English].
- Legion of Extraordinary Dancers*. Retrieved from <http://thelxd.com>. [In English].
- Valerie Lawson. *Interview with Pina Bausch*. Retrieved from [http://www.ballet.co.uk/magazines/yr\\_02/feb02/interview\\_bausch.htm](http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_02/feb02/interview_bausch.htm). [In Russian].

*Надійшла до редакції 30.01.2019 р.*

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.18>

УДК 792.83:793.31](477.54-25)Заповіт(045)

**К. В. Островська**, доцент, завідувач кафедри народної хореографії,  
Харківська державна академія культури, м. Харків

<https://orcid.org/0000-0003-4782-8043>

[karinkaostrovskaya74@gmail.com](mailto:karinkaostrovskaya74@gmail.com)

## **ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ ТЕАТРУ НАРОДНОГО ТАНЦЮ «ЗАПОВІТ» ХДАК ДЛЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ**

Досліджено та обґрунтовано, що творчість театру народного танцю «Заповіт» має важливе значення для розвитку та популяризації українського хореографічного мистецтва, створення позитивного іміджу сучасних українців у різних країнах світу. За своєю суттю театр народного танцю «Заповіт» Харківської державної академії культури є своєрідною творчою візитівкою не лише цього закладу вищої освіти чи Харкова, а й усієї України.

**Ключові слова:** *театр танцю, танцювальне мистецтво, український танець, репертуар, колектив, конкурс, фестиваль.*

**К. В. Островская**, доцент, заведующая кафедрой народной хореографии, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

## **ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ТЕАТРА НАРОДНОГО ТАНЦА «ЗАПОВИТ» ДЛЯ УКРАИНСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

Исследовано и обосновано, что творчество театра народного танца «Заповіт» имеет большое значение для развития и популяризации украинского хореографического искусства, создания позитивного имиджа современных украинцев в разных странах мира. По своей сути театр народного танца «Заповіт» Харьковской государственной академии культуры является своеобразной творческой визиткой не только этого заведения высшего образования или Харькова, а и всей Украины.

**Ключевые слова:** *театр танца, танцевальное искусство, украинский танец, репертуар, коллектив, конкурс, фестиваль.*

**K. V. Ostrovska**, Assistant Professor, HoD of the Folk Choreography of the Kharkiv State Culture Academy, Kharkiv

## **THE IMPORTANCE OF THE CREATIVE WORK OF THE THEATER OF THE NATIONAL DANCE “ZAPOVIT” FOR UKRAINIAN NATIONAL CULTURE**

**The aim of this article** is to analyze the creative work and characterize the main stages of development of the Theater of the National Dance “Zapovit” of the Kharkiv State Academy of Culture Dance.

**Research methodology.** The following methods were used: a historical method (for studying the trends in the development of Ukrainian folk dance); an analytical method (to substantiate the features of development and improvement

of the Ukrainian folk stage choreography; chronological method; theoretical analysis of scientific sources).

**Results.** It is proved that nowadays the National Dance Theater «ZAPOVIT» is the leading ensemble of the country, which successfully keeps, multiplying and developing, the Ukrainian folk dance. Thanks to its wide creative activities, rarest examples of folklore are preserved, thus not only in Ukrainian choreography, but in Ukrainian culture as well. The study has confirmed that most of the dance routines and choreographic compositions from the repertoire of the Kharkiv Dance Theater «ZAPOVIT» have influenced the formation of Ukrainian culture in some countries and the creation of a solid foundation of Ukrainian ethnicity and become cells of its preservation and development.

**Novelty.** An attempt is made to identify the main stages of the creative activity of the staff members of the folk choreography department of the Kharkiv State Academy of Culture. The repertoire of the theater has a large number of dance routines and choreographic compositions that preserve the samples of dance folklore. The artists of the theater are effectively working for improving their skills and professional level. Thanks to this, the Ukrainian dance art is becoming more popular all over the world.

**The practical significance.** The material can be used in further developments of Ukrainian folk and stage choreography, in writing essays, term papers made by the students of Choreography Higher Schools, in reading lectures and conducting seminar classes on the history of choreography, art of ballet-master, Ukrainian folk and stage dance.

**Key words:** *dance theater, dance art, Ukrainian dance, repertoire, staff members, competition, festival.*

**Постановка проблеми.** Танець є найбільшою цінністю будь-якої нації. Танцювальне мистецтво — конкретно-історичне явище, яке має в кожного народу свої особливості, зумовлені історико-культурним і суспільно-економічним розвитком. Історія України — історія самовідданої боротьби українського народу проти соціального та національного гніту, боротьби за рідну землю, мову, національну культуру, у якій розвинувся український танець, що нині є гордістю українців, одним із найяскравіших виявів їхньої національної свідомості та духовного багатства.

Багато хореографічних колективів прославляють і пропагують надзвичайно емоційний український танець не тільки в Україні, а й на міжнародних фестивалях та конкурсах в багатьох країнах світу, викликаючи прихильність і шану до цього прекрасного виду мистецтва. Одним із них є театр народного танцю «Заповіт» Харківської державної академії культури.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Останнім часом ви-йшли друком публікації, у яких відображено творчість театру народ-ного танцю «Заповіт», серед яких — журнал Верховної Ради України

«Віче» (2010 р.), Усеукраїнський діловий журнал «Быть лидером» (2011 р.), журнал «Губерния» (2010 р.), офіційне видання асамблеї ділових кіл «Лидеры XXI столетия» (2013 р.), біографічний довідник «Лауреати нагород» (2009 р.), журнали «Танець в Україні і світі» (2011 р., 2013 р.), «Тутти дансе» (2006 р., 2008 р.); методичні праці народного артиста України, професора, академіка Б. М. Колногузенка «Види мистецтва і хореографії» (2009 р.), «Хореографічна композиція» (2018 р.), «Хореографічне мистецтво» (збірник статей, 2008 р.), матеріали науково-практичних конференцій, а також окремі видання Польщі, Франції та Болгарії.

**Мета статті** — проаналізувати творчу діяльність й охарактеризувати основні етапи розвитку творчого колективу кафедри народної хореографії Харківської державної академії культури — театру народного танцю «Заповіт».

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Театр народного танцю «Заповіт» створено в Харківській державній академії культури в 1990 р. Його організатором і незмінним керівником протягом 30 років є народний артист України, лауреат міжнародних конкурсів, Почесний громадянин Харківської області, професор, академік Борис Миколайович Колногузенко. Назва колективу не є випадковою, вона свідчить про збереження надбання в царині танцю. Б. М. Колногузенко є автором майже всіх творів репертуару колективу, конкурсних і концертних програм. Більшість програм «Заповіту» — своєрідні вистави з життя українського народу від Слобожанщини до Закарпаття, в яких висвітлюються його побут, традиції, обряди, боротьба за незалежність. З першого року існування театр народного танцю «Заповіт» є постійним учасником майже всіх творчих подій м. Харків, області та всієї України. Глядачі завжди надзвичайно тепло зустрічають виступи артистів, котрі гідно демонструють своє мистецтво на головних сценах України. Завдяки численним концертам, гастролям і перемогам у багатьох найпрестижніших конкурсах не тільки України, а й зарубіжжя колектив швидко здобув світове визнання. Секрет такої популярності студентського колективу полягає не тільки в тому, що Борис Миколайович і його колеги виховують танцівників з високою технікою виконання та яскравою акторською виразністю, але й у тому, що кожна хореографічна композиція майстра — це міні-вистава із цікавим сюжетом та яскравими образами. Програми його концертів поєднують усе різноманіття танців народів України, проте провідна роль завжди відводиться українському народно-сценічному танцю.

Перша велика робота, яку створено в театрі народного танцю «Заповіт» у 1992 р., — «Незвичайні заручини». З нею головний режисер

Національного палацу мистецтв «Україна» вперше запросив молодий харківський колектив на головну сцену країни. За цю композицію Б. М. Колногузенко отримав звання лауреата й головний приз «За кращу балетмейстерську роботу» на Міжнародному конкурсі танцю в травні 1992 р. в м. Красноярськ (Росія). «Незвичайні заручини» — не просто сюїта, а справжня танцювальна вистава, не сповнена бутафорії, побутових подробиць. У цій сюїті використано досвід роботи автора в українському музичному театрі. Мабуть, тому вона вирізняється емоційним напруженням драматургії всього сюжету та яскравими персонажами. Характерними ознаками для неї також є гармонійне поєднання образної музики та образної лексики, елементів слобожанського народного танцю з пантомімою, точний вибір зображальних засобів.

Під час роботи з театром народного танцю «Заповіт» Б. М. Колногузенко створив кілька цікавих хореографічних сюїт, які протягом багатьох років з успіхом виконуються артистами й радують глядачів багатьох країн світу. Усі вони є сюжетними, відображають життя українського народу: «Вітає Заповіт», «Вишиванка», «Весна в Карпатах», «На винограднику», «Закликання весни», «Український святковий».

Важливою й цікавою сторінкою життя театру є участь у всеукраїнських та міжнародних конкурсах і фестивалях, завдяки якій студенти набувають практичного досвіду в організації та проведенні репетиційної роботи, у підготовці концертних виступів, організації конкурсів і фестивалів, підвищують свою виконавську й акторську майстерність. За 30 років творчого життя колектив театру ставав переможцем багатьох найпрестижніших виконавських і балетмейстерських конкурсів в Україні та інших країнах світу. Найвищою нагородою і визнанням правильного професійного шляху, яким рухається колектив кафедри народної хореографії ХДАК, можна вважати перемоги на найпрестижнішому конкурсі нашої держави — Усеукраїнському фестивалі-конкурсі народної хореографії імені П. П. Вірського. Основна мета фестивалю-конкурсу — популяризація творчої активності професійних і аматорських хореографічних колективів, виявлення кращих шкіл та постановок народної хореографії, визначення перспектив розвитку хореографічного мистецтва в новому тисячолітті. Театр народного танцю «Заповіт» — єдиний колектив в Україні, який посів три перші місця та здобув гран-прі цього відомого на весь світ конкурсу.

29 квітня світ відзначає Міжнародний день танцю. Із цієї нагоди в м. Київ за підтримки Національної хореографічної спілки України проводиться Міжнародний фестиваль-конкурс танців народів світу «Веселкова Терпсихора». Театр народного танцю «Заповіт» тричі брав участь у цьому конкурсі. Уперше у 2003 р. представлено

хореографічну сюїту за народними обрядами Слобожанщини «Незвичайні заручини» та розгорнуту танцювальну сцену «Парубоцькі жарти». Балетмейстерське рішення цих творів, манера та краса виконання дозволили стати лауреатом I ступеня. Вдруге у 2004 р. «Заповіт» брав участь не тільки в основній (ансамблевій) номінації, а й у номінації «Малі хореографічні твори». Усьому складу було вручено гран-прі конкурсу, а в малих формах колектив посів I та II місця. Третій раз колектив брав участь у «Веселковій Терпсихорі» у 2006 р. з хореографічною композицією «Закликання весни» з танцем угорців Закарпаття «Біля корчми», циганським народно-сценічним танцем «Гості степу», а також гуцульським і російським танцями для дуету солістів. За підсумками конкурсу дует солістів став кращим у своїй номінації, а театру танцю «Заповіт» було вручено головний приз «Веселкової Терпсихори». Цікава деталь: за положенням цього конкурсу один і той самий колектив може неодноразово брати участь у конкурсному змаганні, але отримати гран-прі можна лише один раз. Але рівень конкурсних творів «Заповіту», манера й техніка виконання його артистів були настільки вищими, ніж в інших конкурсантів, що журі одноголосно прийняло рішення, як виняток, вручити гран-прі фестивалю-конкурсу колективу харківського театру вдруге.

У листопаді 2007 р. у Москві, на головній сцені Російської Федерації державної концертної зали імені П. І. Чайковського відбувся унікальний Міжнародний конкурс професійних виконавців народного танцю «Лідер-2007» — єдиний у світі конкурс, у якому змагаються найкращі професійні артисти державних ансамблів і театрів своїх країн. Україну мали представляти солісти Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені П. П. Вірського. Але у зв'язку із тим, що колектив у цей час був зайнятий, генеральний директор, Герой України Мирослав Вантух рекомендував оргкомітету для участі в московському конкурсі солістів харківського театру «Заповіт» з хореографічними мініатюрами, створеними Б. М. Колногузенком. До Москви приїхали представники дванадцяти країн світу. Вони змагались у трьох номінаціях: сольний чоловічий танець, сольний жіночий танець, дуетний танець. У другій номінації солістка театру народного танцю «Заповіт» Марія Холодна стала лауреатом II ступеня, а в номінації «дуетний танець» харків'яни Олена Лісовська та Володимир Василенко стали володарями III премії цього престижного професійного змагання. Сценічне танцювальне мистецтво України, навіть у представленні студентів кафедри народної хореографії ХДАК, зайняло високі виконавські та балетмейстерські позиції серед професіоналів міжнародного рівня.

У 2008 р. в Україні започатковано ще одне престижне змагання з народної хореографії — Усеукраїнський конкурс імені Героя України Мирослава Вантуха. На I конкурсі в листопаді 2008 р. театр народного танцю «Заповіт» здобув перемогу, після чого отримав пропозицію взяти участь у програмі «Інтеграція європейських культур».

За час творчої діяльності колектив представляв своє мистецтво в багатьох країнах світу. Концерти артистів «Заповіту» бачили глядачі міст Австрії, Бельгії, Білорусі, Болгарії, В'єтнаму, Греції, Грузії, Іспанії, Італії, Люксембургу, Македонії, Німеччини, Нідерландів, Португалії, Польщі, Російської Федерації, Словаччини, США, Туреччини, Угорщини, Франції, Чехії. Перший закордонний виступ колективу відбувся в 1990 р. Саме в той час виникла потреба направити делегацію із Харкова в Цинциннаті (США). Спеціально створена комісія відібрала програму саме театру народного танцю «Заповіт», з якою артисти мали честь представляти м. Харків у США. Неодноразово колектив брав участь у Днях української культури у Франції. Створена спеціальна оригінальна програма для участі в саміті європейських країн з розвитку туризму в Чехії. Ще одна програма була створена для виступу театру танцю «Заповіт» у межах іспанського урядового проекту з розвитку фольклорного танцю. У 2008 р. колектив «Заповіту» став лауреатом I ступеня найпрестижнішого Міжнародного фестивалю-конкурсу «Фольклорне літо Іспанії», у якому взяли участь 136 ансамблів. До речі, в Іспанії колектив представляв своє мистецтво кілька разів. Уперше це відбулося в 1996 р. під час міжнародних фестивалів і конкурсів танцю в окремих містах Іспанії й Португалії (Хаєн, Санта-Марія-де-Фейра). Колектив нагороджено багатьма медалями та призами фестивалів, мерів і урядів провінцій.

Театр народного танцю «Заповіт» неодноразово брав участь у багатьох творчих проектах і урядових концертах, які відбувалися на головних сценах м. Київ: усі творчі звіти провідних мистецьких колективів і виконавців Харківщини; концерт кращих ансамблів танцю України з нагоди 100-ї річниці з дня народження видатного українського режисера та балетмейстера Василя Авраменка; сольний концерт на сцені Палацу мистецтв «Український дім» на запрошення Національної філармонії України; сольний концерт, присвячений століттю Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. 18 січня 2019 р. на сцені Національної опери України відбулося велике хореографічне свято «Танець як доля» до восьмидесятиліття видатного українського митця Мирослава Вантуха за участі Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені П. П. Вірського та провідних танцювальних колективів. Театр народного танцю «Заповіт»

був серед запрошених і представив своє мистецтво на високому професійному рівні.

22 січня 2019 р. Україна вшановувала велику подію — століття Соборності України (злуки). Головне дійство відбувалося на Софійській площі в м. Київ. Велике державне значення мало театралізовано-концертне дійство «Моя Соборна Україна знову зустрічає день новий» в обласному театрі м. Івано-Франківськ, в якому, крім посадових осіб, взяли участь провідні творчі колективи та виконавці Прикарпаття й почесний гість свята — театр народного танцю «Заповіт». Напередодні, 21 січня, учасники театру «Заповіт» виступали у святковому концерті, присвяченому цій історичній події в м. Городенка. Слід відзначити, що колектив Харківської державної академії культури приймали надзвичайно гостинно: глядачі після кожного виступу аплодували. Усі дні з колективом театру були начальник управління культури, національностей та релігій ОДА Володимир Федорак і директор обласної філармонії Василь Тимків.

Талановитими помічниками головного балетмейстера театру протягом багатьох років є заслужений працівник культури України, лауреат міжнародного конкурсу, доцент, завідувач кафедри народної хореографії ХДАК Карина Островська, музичний керівник театру, лауреат усеукраїнських конкурсів та міжнародного фестивалю Володимир Лісневський, відмінник освіти України, старший викладач кафедри народної хореографії ХДАК Олександр Цомая, Лауреат I ступеня IV Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії імені П. П. Вірського, викладач Ірина Мостова. Колектив студентського театру танцю — бажаний гість на всіх святкових концертах рідного м. Харків, він часто виступає і на кращих сценах м. Київ — столиці України. На різних сценах країн світу концерти харківського театру танцю завжди називають яскравою творчою подією. Недарма Б. М. Колногузенко — єдиний в Україні хореограф, котрий є лауреатом 17 міжнародних конкурсів, а серед його вихованців лауреатами міжнародних мистецьких конкурсів і фестивалів та конкурсів народної хореографії стали 53 артисти. Харківський театр народного танцю «Заповіт» — єдиний хореографічний колектив України, який нагороджено орденами «За розбудову України» та «Слобожанська слава» й вищою відзнакою України в хореографічному мистецтві — «Медаллю Павла Вірського».

**Висновки.** Завдяки творчій діяльності театру народного танцю «Заповіт» з національною культурою України ознайомилися люди різних держав світу. Виступи артистів театру надають можливість глядачам нашої країни та багатьох інших відчути самотність

й оригінальність української культури, безпосередньо ознайомитися з особливостями виконання танців і театралізованих обрядів різних регіонів України, побачити національний одяг. А якщо зважати на те, що артистами «Заповіту» є студенти кафедри народної хореографії Харківської державної академії культури й у недалекому майбутньому від них залежатиме виховання молодшого покоління та збереження культурної спадщини держави, то очевидним є той факт, що творча діяльність театру народного танцю «Заповіт» має велике значення для освіти й того, щоб яскраве та неповторне народне мистецтво України стало відомим у всьому світі.

**Перспективи подальших досліджень.** У подальшому дослідженні ретельніше проаналізуємо кращі постановки, здійснені Б. М. Колногузенком під час роботи з театром народного танцю «Заповіт» Харківської державної академії культури, звернемо увагу на етнографічні особливості та локальні відмінності хореографічних композицій.

#### Список посилань

- Віче. Журнал Верховної Ради України*, 11, 64–65. Київ.
- Журавльов, О. (2008). Заповіту — браво! *Туттіденс*, 1 (12), 34–41.
- Журавльов, О. (2006). Триумф повторено! *Туттіденс*, 3, 38–40.
- «Заповіт» як символ танцю. (2013). *Танец в Украине и мире*, 2 (6), 20–21. Харків.
- Колногузенко, Б. М. (2009). *Види мистецтва та хореографії: методичний посібник для підготовки бакалаврів і спеціалістів за фахом «Хореографія» (6.020200)*. Харків: ХДАК.
- Колногузенко, Б., Островська, К. і Курдупова, О. (2009). *Кафедра народної хореографії ХДАК. 20 років*. Харків.
- Колногузенко, Б. (2008). *Хореографічне мистецтво: збірник статей*. Харківська державна академія культури. Харків: ХДАК.
- Колногузенко, Б. (2007). *Хореографічна сюїта: метод, матеріали з курсу «Мистецтво балетмейстера»*. Міністерство культури і туризму України, Харківська державна академія культури. Харків: ХДАК.
- Миколаєнко, Г. (2010, березень). 20 хвилин на біс. *Губернія*, 44–45. Харків.
- Найкращі серед кращих. (2011). *Танец в Украине и мире*, 1, 32. Харків.
- Олександренко, В. (2009) Унікальне танцювальне мистецтво українського народу.
- Танець — це життя. (2011). *Буть лидером*, 4 (19), 46–47. Харків.
- Хореограф за покликанням. (2013). *Офіційне видання асамблеї ділових кіл «Лідери XXI столетия»*, 2 (169), 48–49.
- Шейко, В. М., Каністратенко, М. М., Кушнарєнко, Н. М. та ін. (2009). *Харківська державна академія культури: до 80-річчя з дня заснування: монографія*. Харків: ХДАК.

### References

- Viche. *Journal of the Verkhovna Rada of Ukraine*, No. 11, 64–65. Kyiv. [In Ukrainian].
- Zhuravlev, O. (2008). The will is brave! *Tuttidens*, 1 (12), 34–41. [In Ukrainian].
- Zhuravlev, O. (2006). Triumph is repeated! *Tuttidens*, 3, 38–40. [In Ukrainian].
- «Zapovit» as a symbol of dance. (2013). *Dance in Ukraine and the world*, 2 (6), 20–21. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Kolmohuzenko, B. M. (2009). *Types of art and choreography: a methodological manual for the preparation of Bachelors and Specialists in the field of "Choreography" (6.020200)*. Kharkiv: KhSAC. [In Ukrainian].
- Kolmohuzenko, B., Ostrovskaya, K. and Kardupova, O. (2009). *Department of folk choreography of KhSAC. 20 years*. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Kolmohuzenko, B. (2008). *Choreography art: a collection of articles*. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv: KhSAC. [In Ukrainian].
- Kolmohuzenko, B. (2007). *Choreographic Suite: Method, materials on the course «Art of the Choreographer»*. Ministry of Culture and Tourism of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv: KhSAC. [In Ukrainian].
- Mykolayenko, G. (2010). 20 minutes for an encore. *Gubernia*, March 2010, 44–45. Kharkiv. [In Ukrainian].
- The best of the best. (2011). *Dance in Ukraine and the world*, 1, 32. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Oleksandrenko, V. (2009) Unique dance art of the Ukrainian people. [In Ukrainian].
- Dance is life. (2011). *Be the leader*, 4 (19), 46–47. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Choreographer by vocation. (2013). *Official edition of the Assembly of Business environment «Leaders of the 21st century»*, 2 (169), 48–49. [In Ukrainian].
- Sheyko, V. M., Kanistratenko, M. M., Kushnarenko, N. M. and others. (2009). *Kharkiv State Academy of Culture: to the 80th anniversary from the day of foundation: monograph*. Kharkiv: KhSAC. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 14.01.2019 р.

## Розділ 3

### ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВ

#### Part 3

#### THEORY AND HISTORY OF ARTS

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.19>  
 УДК 780.616.432.082.2.071.1Бетховен(045)

**О. Г. Рощенко**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії та теорії музики, Харківська державна академія культури, м. Харків  
[elena.roshenko@gmail.com](mailto:elena.roshenko@gmail.com)  
<https://orcid.org/0000-0002-6048-6335>

#### **ПРОТИРІЧЧЯ «НЕЛЕГКОЇ» ДОЛІ «LEICHTER SONATEN» (OP. 49) В ІСТОРІЇ БЕТХОВЕНОЗНАВСТВА**

Фортепіанні сонати Л. ван Бетховена op. 49 (№№ 19, 20), що набули авторського визначення «Leichte», традиційно перебувають на маргінесі бетховенознавства, не зазнавши проблемного аналізу. Варіативність тлумачення історико-хронологічного виникнення op. 49 (від 1883 до 1890 рр.), неоднозначність жанрово-стильової природи «Leichte Sonaten» зумовлені парадоксальною подвійністю їх буття в складі 32 фортепіанних сонат композитора. Написані на ранньому етапі творчого спадку Бетховена, вони опинилися серед сонат центрального періоду його творчості, не відповідаючи властивому йому загалом стилю. Комплекс невизначених аспектів, пов'язаний з «Leichte Sonaten» композитора, сприяв наданню op. 49 статусу самостійної історико-теоретичної проблеми в структурі сучасного бетховенознавства.

**Ключові слова:** «Leichte Sonaten», бетховенознавство, авторське жанрове визначення, opus, періодизація, фортепіанно-сонатний спадок.

**Е. Г. Рощенко**, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории и теории музыки, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

#### **ПРОТИВОРЕЧИЯ «НЕЛЕГКОЙ» СУДЬБЫ «LEICHTER SONATEN» (OP. 49) В ИСТОРИИ БЕТХОВЕНОВЕДЕНИЯ**

Фортепианные сонаты Л. ван Бетховена op. 49 (№№ 19, 20), обретшие авторское определение «Leichte», имеют маргинальное значение в структуре бетховеноведения, не найдя проблемного анализа. Вариативность трактовки историко-хронологического возникновения op. 49 (от 1883 до 1890 гг.), неоднозначность жанрово-стилевой природы «Leichte Sonaten» обусловлены парадоксальной двойственностью их бытия в составе 32 фортепианных сонат композитора. Написанные на раннем этапе творческого наследия Бетховена, они оказались среди сонат центрального

періода його творчості, не відповідаючи своїй сутності в цілому стилю. Комплекс неопределенних аспектів, зв'язаний з «Leichte Sonaten» композитора, сприяв повідомленню оп. 49 статусу самостійної історико-теоретичної проблеми в структурі сучасного бетховеністики.

**Ключевые слова:** «Leichte Sonaten», бетховеністика, авторське жанрове визначення, *opus*, періодизація, фортепіанно-сонатна спадщина.

**O. H. Roshchenko**, Doctor of Art Criticism, Professor, HoD of History and Theory of Music, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **CONTRADICTIONS OF THE FATE OF «LEICHTE SONATEN» (OP. 49) IN THE HISTORY OF BEETHOVEN STUDIES**

**The aim of the article** is to identify the historical and chronological controversies surrounding Beethoven's "Leichte Sonaten" (op 49).

**Research Methodology** is based on the historical and chronological method of the analysis of models of the classical and modern Beethoven Studies, conditioned by the task of identifying the contradictions concerning the functioning of "Leichte Sonaten" in the structure of 32 piano sonatas by L. van Beethoven in science terms.

**Results.** The author provides evidence for defining the contradictions in establishing the chronology and historical conditions of the emergence of Beethoven's "Leichte Sonaten" (op 49), inherent in Beethoven Studies; the reasons for their marginalization in the structure of Beethoven Studies; giving the status of an entire historical and theoretical issue in the structure of modern Beethoven Studies to op. 49.

**Novelty.** An attempt is made at identifying the contradictions surrounding "Leichte Sonaten" (op 49) in classical and modern musicology, finding out the reasons for their marginalization in the structure of the Beethoven Studies; giving the status of an entire historical and theoretical issue in the context of Beethoven Studies to op. 49.

**The practical significance** is conditioned by the need of introducing the materials in this article to the structure of the training course on "History of World Music". The findings can be applied in new developments of historical and theoretical study of the Beethoven's Op. 49 as an entire historical and theoretical issue in the context of Beethoven Studies.

**Keywords:** "Leichte Sonaten", Beethoven Studies, author's genre name, *opus*, periodization, piano and sonata legacy.

**Постановка проблеми.** Дві фортепіанні сонати Л. ван Бетховена оп. 49, що набули авторського визначення «Leichte» (тобто «Легкі»), мають зовсім «нелегку» долю в історії як наукової, так і мистецької бетховеністики. Для дослідників «Легкі сонати», на відміну від інших збірників жанру, традиційно перебувають на маргінесі бетховеністики, у якому здебільшого функціонують як згадки, своєрідний контекст

визнаних бетховенських художніх звершень, не зазнавши проблемного аналізу. Щодо виконавської практики, то «Легкі сонати» композитора частіше тлумачаться не стільки як концертні твори (а саме до цього різновиду сонати тяжів композитор), скільки як такі, що призначені для салонного або (згідно з Н. Ніколаєвою) «жіночого виконавства», яке на межі XVIII–XIX ст. мало другорядне значення. На сучасному етапі розвитку фортепіанної виконавської культури «Легкі» сонати внаслідок властивих їм лаконізму форми, «прозорості» фактури набули навчально-дедуктивної функції, долучилися до репертуару піаністів-початківців. Виконавська практика, пов'язана із сонатами Л. ван Бетховена №№ 19 і 20, дещо порушує універсальність спостереження В. Конен, згідно з якою, фортепіанні сонати останнього представника історії віденської фортепіанної школи не є «сферою навчального музикування», оскільки постають як «бажані номери концертних програм». Винятком у виконавській долі «Легких» сонат є дійсно титанічні, а тому й достатньо рідкісні, творчі спроби цілісного виконання впродовж кількох *KlavierAbend*, розосереджених у концертному сезоні, циклу «Усі 32 фортепіанні сонати Л. ван Бетховена», необхідною структурною одиницею якого є й ор. 49, утворена двома «Легкими сонатами». Серед таких величних творчо-виконавських задумів, що набули гідного втілення, слід згадати творчі подвиги Артура Шнабеля (1930 р.), Клаудіо Аррау, Марії Юдіної, котра називала 32 сонати Л. ван Бетховена «Новим заповітом «фортепіанної музики»», професора Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського М. О. Єщенко, Д. Баренбойма. Серед виконання 32 сонат Л. ван Бетховена як цілісного утворення, що відбулося у 2000 рр., відзначимо цикл концертів Т. Аліханова (2004). За запропонованим піаністом П. Лаулом планом «*Leichte Sonaten*» (ор. 49) були вміщені між 8 й 21 сонатами в другий із семи фортепіанних вечорів, що відбулися протягом концертного сезону (з 12 січня по 27 грудня 2015 р.). Зазначимо: розміщення «*Leichte Sonaten*» (ор. 49) у структурі концертних вечорів циклу, запропоноване П. Лаулом, дозволяє сформулювати такі висновки. По-перше, піаніст розміщує «Легкі сонати» на межі раннього й початкового етапів центрального періоду, що суголосне рокам публікації ор. 49; по-друге, слід відзначити виникнення двох своєрідних «понад-циклів», один з яких утворений «тріадою» з послідовності 19, 20 й 21 сонат, інший – «тетралогією» 8, 19, 20, 21 сонат. Якщо в сонатній «тріаді» «*Leichte Sonaten*» як «малі» взірці жанру передують сонати № 21 ор. 53 («Аврора»), яка належить до «великих» сонат композитора, то в умовній «тетралогічній» концепції «Легкі сонати» утворюють мініатюрні центральні «частини», оточені двома монументальними «великими» сонатами.

Поруч із відвертою декларацією змісту та призначення фортепіанних творів, яким, насправді, не без іронії композитор надав авторське жанрове визначення «Leicthe Sonaten», стосовно ор. 49 виникає немало згадок, варіативних історико-хронологічних тлумачень та суперечностей, розв'язати які на сучасному етапі розвитку бетховенознавства у зв'язку з недостатністю архівних даних можливо лише частково. Ускладнює вивчення «Легких сонат» Л. ван Бетховена властива їм неоднозначність жанрово-стильової природи, яка корегується авторським визначенням «Leicthe». Однак, оскільки одним із наукових завдань сучасного бетховенознавства є виявлення тих проблемних ситуацій (до яких належить і історико-хронологічна), що потребують якщо не остаточного визначення, то принаймні окреслення, звернення до бетховенського opus'у 49 цілком доречно.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Наукова бетховеніана має розвинену історію – понад двісті років. У структурі бетховенознавства праці, присвячені вивченню форми та змісту фортепіанних сонат композитора, посідають найпочесніше й найпомітніше місце, набувши значення наскрізної дослідницької теми. У музикознавчій літературі розглядають фортепіанні сонати, що репрезентують «три стилі» композитора, – ранній, середній (див. працю Л. Мазеля) та пізній (праці Г. Єрмакової, Вл. Протопопова, Ю. Тюліна, Юй Ле). Дослідники віднайшли як загальні закономірності розвитку бетховенського стилю, відбиті у фортепіанних сонатах композитора, так і специфічні ознаки, що вирізняють окремі opus'и бетховенського макроциклічного творіння. Бетховенські фортепіанні сонати набули проблемно-аналітичного вивчення, тому зумовлюють визначення своєрідності виявлення стильових особливостей бетховенського стилю. У праці Ю. Холопова «Поняття модуляції у зв'язку із проблемою співвідношення модуляції та формотворення у Бетховена» як приклади «градації поступовості руху від висхідного устрою» постають I частина 1, I частина 3, I частина 6, Adagio 11 фортепіанних сонат.

Виняток серед багатомірно й фундаментально дослідженого фортепіанно-сонатного спадку Л. ван Бетховена – opus 49, два номери якого (19 і 20) визначені композитором як «Leicthe Sonates». Навіть згадки про обидві «Легкі Сонати» в контексті загального бетховенознавства мають виключно епізодичне значення. Свідченням цього є, наприклад, дослідження фортепіанних сонат Бетховена, здійснене Н. С. Ніколаєвою. Показово: згадки про «Leicthe Sonates» відсутні в монографічному дослідженні К.-Х. Келера, яке ґрунтується на вивченні «розмовних зошитів Бетховена». Це означає, що відомий біограф Л. ван Бетховена не знайшов серед автографів композитора

жодних авторських посилань на означені твори. Відсутність авторських посилань у відомих нині архівних матеріалах, передусім у так званих «розмовних зошитах», на сонати ор. 49 може бути об'єктивним підтвердженням належності творів до раннього періоду творчості композитора, коли композитор ще не страждав на страшне захворювання й не відчував потреби фіксувати думки в письмовому вигляді. Водночас відсутність авторських посилань на ор. 49 на пізніших етапах творчості опосередковано свідчить про певну неувагу як композитора, так і його оточення до фортепіанних сонат, що дістали авторську назву «Leicthe».

Парадоксальність художнього буття сонат №№ 19 і 20, які доповнюють авторське визначення «Leicthe», зумовлене властивою їм подвійністю: написані на ранньому етапі творчого спадку Бетховена, вони опинилися серед сонат, які репрезентують центральний період його творчості. Саме тому їх досліджено недостатньо ґрунтовно, хоча саме з ними пов'язані й досі не розв'язані питання історично-хронологічного та жанрово-стильового спрямувань. «Легких сонат» у зв'язку із властивою їм стильовою та стилістичною нетиповістю не належать до сфери наукових інтересів дослідників, праці яких репрезентують класичне музикознавство (як, наприклад, Л. А. Мазель, котрий вивчав тематизм і форми у творах Л. ван Бетховена раннього й середнього періодів творчості). Історико-хронологічна неоднозначність, властива «Легким сонатам», посилюється відсутністю в бетховенознавстві єдиного погляду щодо часу їх створення.

Своєрідним поясненням дослідницької неуважності до «Легких сонат» композитора, що стала своєрідною традицією, є характерне для історії бетховенознавства поверхове ставлення до творів композитора раннього, передусім боннського, періоду творчості, зумовлене ще В. Ленцем. Один із найперших дослідників творчості Л. ван Бетховена висловив думку, згідно з якою особливість першого періоду творчості Бетховена «полягає в тому, що музика намагається вирішити технічне завдання, не тяжіючи обов'язково до ідейного змісту, втілення будь-якої поетичної ідеї» (Галь, 1932, с. 61). Розвінчана Г. Галем на початку ХХ ст. традиція оцінки стилю «молодого Бетховена» як меншовартісного певною мірою простежується й у новітньому бетховенознавстві.

На думку В. Дж. Конен, «будь-яка бетховенська соната – окрема проблема для теоретика, який аналізує структуру музичних творів». Однією з проблем, до речі, досі не вирішеною історико-теоретичним музикознавством, є 19 і 20 фортепіанні сонати Бетховена. Інформація про них у розвідках музикознавців неґрунтовна та епізодична. Традиційним стало ігнорувати «Легкі сонати» під час наскрізного вивчення фортепіанно-сонатного спадку композитора.

Своєрідним винятком у цьому разі є проблемна стаття Н. Зубаревої та Г. Галлямової «Подієва структура сонатного типу (досвід вивчення специфіки на прикладі 1-х частин)» (2005). Автори розвідки розглядають візуалізацію часових пропорцій і структурну підпорядкованість елементів сонатного формотворення, аналізуючи перші частини «Легких» сонат та надаючи графічні схеми «подієвої щільності» бетховенського формотворення. Але сучасні дослідники не мали на меті розкрити історико-хронологічний зміст творів як проблемну ситуацію, що склалася стосовно сонат «Легких» оп. 49.

**Мета статті** — визначити історико-хронологічні суперечності, які стосуються «Leichte Sonaten» (оп. 49) Л. ван Бетховена.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Існують зовнішні та внутрішні (приховані) фактори, що впливають на перебіг історії мистецтва, створення й оприлюднення митецьких творів. Розглянемо історію друку «Легких сонат». Публікації цього твору, яка певною мірою була випадковою, посприям брат Л. ван Бетховена – Карл, котрий у кризовий період творчості композитора (епоха «Гейлігенштадського заповіту» на початку XIX ст.) запропонував видавцеві написані раніше твори, не вважаючи за доцільне зважати на думку їх автора (Альшванг, 1977, с. 115). Відомо, що Карл, якому композитор доручив виконувати обов'язки свого секретаря, у листі від 23 листопада 1802 р. до видавця Андре з Оффенбаха згадував про «дві маленькі легкі двочастинні сонати <...>» (Альшванг, 1977, с. 122). Ця згадка, певно, й зумовила їх публікацію. Можливо, що певною мірою лист Карла сприяв набуттю ними нині загальноприйнятої назви «Leichte Sonaten». Видання сонат під номерами 19 і 20 заповнило «паузу» в хронологічній послідовності випуску бетховенських сонат, зумовлену кризовим станом, у якому на той час перебував композитор. Відомо, що вихід друком «Легких сонат» спричинив небувалий захват шанувальників композитора й видавців: «стомлені» постійним ускладненням музичної мови фортепіанної творчості Бетховена, сучасники, котрі раніше вбачали у своєму кумирові «нового Моцарта», вітали в його нещодавно виданих творах прояв тієї «легкості», яку традиційно приписували «сонячному юнакові».

Одним із завдань вивчення проблеми функціонування «Leichte Sonaten» у складі фортепіанного циклу Л. ван Бетховена з 32 сонат з історико-хронологічних позицій є визначення належності до певного періоду та років створення. Згідно з класичною періодизацією, перше «коло» з 14 фортепіанних сонат розпочинають три сонати оп. 2, присвячені Й. Гайднові (1795), а завершують сонати оп. 27 № 1 і 2 (1801): «Місячна» (№ 14) — кульмінація фортепіанно-сонатної творчості композитора першого віденського періоду. У центральний віденський

період, однією з кульмінацій якого є «Appassionata» (ор. 57, № 23, 1804 – 1805), написані сонати ор. 21 (№ 15 – «Пасторальна», 1801) – ор. 81 (№ 26, 1809 – 1810). Пізній стиль фортепіанної творчості композитора репрезентують сонати №№ 27 (ор. 90, 1814) – 32 (ор. 111, 1821). У виданнях 32 фортепіанних сонат Л. ван Бетховена «Легкі сонати» (№№ 19, 20; g-moll і G-dur, ор. 49) поміщені між сонатами ор. 31 (№№ 16, 17, 18), що належать до початку центрального періоду творчості композитора (завершені 1803 р., після подолання першої творчої кризи), і сонатою ор. 53 (№ 21), відомою як «Аврора» (створена 1803 – 1804 рр.).

Розміщення «Легких сонат» між 18 і 21 сонатами відповідає не хронології написання (у такому випадку вони мали би бути написані не раніше 1803 р., коли було завершено 18 сонату, і не пізніше 1804 р., ознаменованого завершенням 21 сонати), а часу надрукування (здаймо лист брата Бетховена Карла від 1802 р., адресований нотовидавцеві). Сонатам №№ 19 і 20 належить унікальна роль у структурі 32 фортепіанних сонат Л. ван Бетховена – «цього літопису духовного життя» композитора, за висловом Ю. Кремльова (Кремльов, 1970, с. 4), що спостерігається в межах історико-хронологічного, стильового, виконавського призначення. «Легкі сонати» – єдиний орpus, долучений до світу бетховенських фортепіанних сонат поза хронологічною послідовністю.

Розглянемо відому інформацію щодо створення Л. ван Бетховеном «Leichte Sonates», сповнену протиріч. Згідно з Н. Ніколаєвою, «Легкі сонати» композитор завершив 1790 р. («дві сонати ор. 49, g-moll і G-dur створені в 1790 р.» (Николаева, 1967, с. 293)). Отже, «Leichte Sonates» написав двадцятирічний автор, тому вони належать до боннського періоду його творчості, що розпочався 1783 р. Однак, Н. Фішман (1973, Т. 1, с. 454) зазначає, що робота Л. ван Бетховена над «Легкими сонатами» розпочалася в 1795–1796 рр. і завершилася 1798 р. У такому випадку «Leichte Sonates» написав двадцятип'ятирічний композитор на початку раннього віденського періоду творчості. Натомість Л. Кіріліна зауважує, що паралельно з різномірною «першою групою сонат», до яких належать №№ з 1 по 11 (створені між 1793 – 1800 рр.), яку утворюють «великі сонати» (ор. 2, 7, 10), створено «витончені мініатюри» (ор. 49), спрямовані на «дівоче або дамське виконання»: не конкретизуючи написання «Leichte Sonates», дослідниця поширює їх написання на 8 років (з 1793 до 1800 рр.). Отже, невизначеність щодо виникнення сонат ор. 49 призводить до того, що їх створення «розтягується» на десятиріччя – з 1790 до 1800 рр. Якщо брати до уваги швидкість властивій композиторові жанрово-стильової еволюції, зокрема в ранній період його творчості, це – гігантський розрив, який представляють різні етапи еволюції творчого методу Бетховена.

Аналіз особливостей жанрово-стильової еволюції, властивій композиторському методі Л. ван Бетховена, засвідчує, що десятирічний етап у творчості композитора має надзвичайно важливе значення. Згідно з Н. Ніколаєвою, «періодизація сонат ускладнена тим, що Бетховен у цій сфері творчості нібито випереджає сам себе, «ривком завойовуючи <...> вершини», подібні, наприклад, до «Патетичної» (Николаева, 1967, с. 269). Саме «ривкоподібна» еволюція бетховенського стилю зумовлює важливість визначення належності «Легких сонат» композитора до конкретного етапу раннього періоду його творчості — боннського або ранньовіденського. Адже, якщо «Легкі сонати» створені в межах добоннського етапу творчої еволюції Бетховена, то їх, на думку Н. Ніколаєвої, слід долучити до «старого стилю» в розвитку музичного мистецтва кінця XVIII ст., відмова від якого здійснювалася поступово (Николаева, 1967, с. 267). Але, якщо їх створення відбувалося паралельно з роботою над сонатами ор. 2, то сонати «Легкі» є «сучасницями» «першого стильового зсуву», відбитого в «ранніх віденських сонатах». Саме в них відбувся той «перший якісний стрибок <...>, який ознаменував ранній віденський період у сонатній творчості композитора» (там само). Якщо зважати на думку Л. Кіріліної, згідно з якою сонати «Легкі» виникають поруч із сонатами ор. 2, то на них поширюється концепція того «першого якісного стрибка», про який ідеться в розвідці дослідниці. Але, якщо «Легкі» сонати написано під час боннського етапу, вони належать до тих творів, які готували виконаний композитором «перший якісний стрибок».

Визначаючи дату створення «Leichte Sonates», доцільно звернути увагу на такий історичний факт. Першим твором, який Л. ван Бетховен визначив «opus», стали Три фортепіанні trio ор. 1, створені в 1795 р. «Leichte Sonates» g-moll і G-dur набули статусу опусованого твору лише в процесі розміщення серед фортепіанних сонат Бетховена другого віденського періоду, тобто протягом 1803–1804 рр. Відсутність авторського opus'у під час написання «Легких сонат» свідчить, що вони виникли до 1795 р., тобто в довіденський (боннський) період, а також про своєрідну відчуженість «Легких сонат» від означених композитором як гідних визнання та друку творів через їх долучення до тих сонат, які він сам мав намір публікувати. Однак вони стали умовним центром величного сонатного макроциклу.

Розгляд специфіки функціонування «Leichte Sonaten» у контексті 32 сонат Бетховена актуалізує проблему тлумачення фортепіанно-сонатного спадку композитора як циклу, сформованого в бетховенознавстві. Згідно з Л. Кириліною, «Бетховен ніколи не вважав свої 32

сонати для фортепіано єдиним циклом. Однак у нашому сприйнятті їх внутрішня цілісність безперечна» (2004 р.). На думку науковиці, у фортепіанних сонатах композитора відображено тривалий шлях майстра «від юнацьких спроб «штурмувати небеса» <...> до містичного злиття з Богом і Космосом у заключній частині останньої сонати». Позиція позациклічного тлумачення бетховенських 32 фортепіанних сонат, викладена сучасною дослідницею, суперечить концепції представників класичного музикознавства, згідно з якою 32 фортепіанні сонати Л. ван Бетховена є саме циклом (див. працю Н. Ніколаєвої про фортепіанні сонати Бетховена). Серед аргументів щодо позациклічного тлумачення 32 фортепіанних сонат композитора найважливішого значення набуває «випадкове» розміщення сонат ор. 49 у сонатному контексті.

Положення Н. Ніколаєвої, що стосуються «Легких сонат», суперечать науковій концепції дослідниці. «Цикл з 32 сонат охоплює період з 1796 по 1822 рік <...>» (Николаева, 1967, с. 268). Це означає, що співвіднесення «Легких сонат» з 1790 рр. засвідчує їх цілковите усунення з циклу 32 фортепіанних бетховенських сонат, робота над яким розпочалася в 1796 р. Таким чином, руйнується наукова концепція тлумачення 32 сонат композитора як «літопису духовного життя Бетховена», згідно з Ю. Кремльовим (1953, с. 4), в основі якого має бути принцип хронологічної послідовності.

**Висновки.** Унікальність «Легких сонат» ор. 49 (№№ 19, 20) Л. ван Бетховена в контексті фортепіанно-сонатного спадку композитора зумовлена невизначеністю їх історико-хронологічного виникнення, «випадковістю» розміщення в складі 32 сонат, що відбулося без волі автора, нетиповістю жанрово-стильових ознак у контексті сонатної творчості.

**Перспективи подальших досліджень.** Поширення дослідницької уваги на фортепіанні сонати Бетховена №№ 19 і 20 передбачає розгляд цих творів з жанрово-стильових позицій, що сприятиме визначенню їх історико-хронологічного місця в контексті спадку композитора.

### Список посилань

- Альшванг, А. (1977). *Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества*. Москва: Музыка.
- Галь, Г. (1932). Особенности стиля молодого Бетховена. *Проблемы бетховенского стиля: сборник статей* (с. 61–126). Москва: Государственное музыкальное издательство.
- Зубарева, Н. і Галлямова, Г. (2005). Подієва структура сонатного типу (до-свід вивчення специфіки на прикладі 1-х частин). *Вестник СНО ПГИИК*, 1. Взято из <http://enbezed.kulichin.ru/artic/2005-2006>.

- Кёлер, К.-Х. (1983). «... прожить тысячу жизней!». По страницам разговорных тетрадей Бетховена. Москва: Музыка.
- Конен, В. Дж. (1981). *История зарубежной музыки*, 3. Москва: Музыка.
- Кремлев, Ю. (1970). *Фортепианные сонаты Бетховена*. Москва: Советский композитор.
- Кириллина, Л. В. (2004). Фортепианные сонаты Бетховена. *Буклет к циклу концертов Т. А. Алиханова*. Московская консерватория, 2004.
- Єрмакова, Г. О. (1973). *Пізні фортепіанні сонати Бетховена (принципи втілення конфлікту)*. Київ: Музична Україна.
- Мазель, Л. (1971). Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периодов творчества. *Бетховен: сборник статей*, 1, 36–160. Москва: Музыка.
- Николаева, Н. (1967). Фортепианные сонаты. *Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен* (с. 266–329). Москва: Музыка.
- Протопопов, Вл. (1971). Сонатная форма в поздних произведениях Бетховена. *Бетховен: сборник статей*, 1, 161–250. Москва: Музыка.
- Тюлин, Ю. (1971). О произведениях Бетховена последнего периода. Цепляемость музыкального материала. *Бетховен: сборник статей*, 1, 251–332. Москва: Музыка.
- Фишман, Н. (1973). Бетховен. *Музыкальная энциклопедия* (Т. 1, с. 445–459). Москва: Советская энциклопедия.
- Холопов, Ю. (1971). Понятие модуляции в связи с проблемой соотношения модуляции и формообразования у Бетховена. *Бетховен: сборник статей*, 1, 333–369. Москва: Музыка.
- Юй Ле. (2018). *Феномен останніх сонат Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ч. Айвза, О. Скрябіна в інтерпретації стилевих етапів композиторської творчості (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – муз. мистецтво)*. Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.

## References

- Allschwang, A. (1977). *Ludwig van Beethoven. Sketch of life and work*. Moscow: Music. [In Russian].
- Gal, G. (1932). *Features of the style of young Beethoven. Issues of the Beethoven style: a collection of articles* (p. 61-126). Moscow: State Music Publishing House. [In Russian].
- Zubareva, N. and Gallyamova, G. (2005). Effect of sonat type structure (experience of studying specificity drawing on the example of 1 parts). *Bulletin of the Perm State Institute Of Culture*, 1. Retrieved from <http://enbezed.kulichin.ru/artic/2005-2006>. [In Russian].
- Köhler, K.-H. (1983). “... live a thousand lives!”. *Through the pages of Beethoven's conversational notebooks*. Moscow: Music. [In Russian].
- Konen, V. J. (1981). *History of foreign music*. Issue 3. Moscow: Music. 534 s. [In Russian].

- Kremlev, Y. (1970). *Beethoven's Piano Sonatas*. Moscow: Soviet composer. 270 s. [In Russian].
- Kirillina L. V. Beethoven's Piano Sonatas. *Booklet to the cycle of concerts T. A. Alikhanov*. Moscow Conservatory, 2004. [In Russian].
- Yermakova, G. A. (1973). *Late piano sonatas of Beethoven (the principles of the embodiment of the conflict)*. Kyiv: Music Ukraine. [In Ukrainian].
- Mazel, L. (1971). Sketchbook of thematic and form in the works of Beethoven of the early and middle periods of creativity. *Beethoven: a collection of articles*, 1, 36–160. Moscow: Music. [In Russian].
- Nikolayev, N. (1967). Piano Sonatas. *Music of the French Revolution of the 18th Century Revolution. Beethoven* (pp. 266–329). Moscow: Music. [In Russian].
- Protopopov, V. I. (1971). *Sonata form in the late works of Beethoven. Beethoven: a collection of articles*, 1, 161–250. Moscow: Music. [In Russian].
- Tyulin, Y. (1971). On the works of Beethoven last period. *Clutching musical material. Beethoven: a collection of articles*, 1, 251–332. Moscow: Music. [In Russian].
- Fishman, N. (1973). *Beethoven. Musical Encyclopedia* (Vol. 1, pp. 445–459. Moscow: Soviet Encyclopedia. [In Russian].
- Kholopov, Y. (1971). The concept of modulation in connection with the problem of the ratio of modulation and shaping in Beethoven. *Beethoven: a collection of articles*, 1, 333–369. Moscow: Music. [In Russian].

Надійшла до редколегії 13.02.2019 р.

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.20>

УДК 78.481;78.6

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

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

i.zinkiv@gmail.com

### **КОЗАК-МАМАЙ: ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ АСПЕКТ МУЗИЧНОГО ОБРАЗУ**

Здійснено герменевтичний аналіз образу козака-музиканта з українських народних картин «Козак Мамай» канонічного типу. Виявлено ранній варіант сюжету картин («Казак — душа правдивая»), визначено основні та допоміжні, синергійнодіючі мотиви-символи. Доведено, що основою символіки є відтворення ритуалу перехідного циклу, який виник в індоєвропейському, давньоіранському (скіфо-алано-осетинському) та давньослов'янському пластах культури Давньої України.

**Ключові слова:** українська народна картина «Козак Мамай», козак-музикант, обряд перехідного циклу, кобза.

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

### **КАЗАК-МАМАЙ: ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗА**

Осуществлен герменевтический анализ образа казака-музыканта из украинских народных картин «Казак Мамай» канонического типа. Установлен более ранний вариант сюжета картин («Казак — душа правдивая»), определены основные и вспомогательные, синергично действующие мотивы-символы. Доказано, что в основе символики картин — воспроизведение обряда переходного цикла, имеющего истоками индоевропейский, древнеиранский (скифо-алано-осетинский) и древнеславянский пласты культуры Древней Украины.

**Ключевые слова:** украинская народная картина «Казак Мамай», казак-музыкант, обряд переходного цикла, кобза.

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

### **COSSACK MAMAI: HERMENEUTIC ASPECT OF MUSICAL IMAGE**

**Problem statement.** The author performs a hermeneutic analysis of Cossack-musician image from the Ukrainian folk paintings “Cossack Mamai” of the canonical type. It is proved that the painting symbolism is based on the reproduction of transitional rite, which has sources to the Indo-European, Old Iranian (Scythian-Sarmatian-Alanian-Osetian) and Old Slavic layers of culture of the Ancient Ukraine.

**The aim of this paper** is to carry out a hermeneutic analysis of the Cossack-musician image from the Ukrainian folk paintings “Cossack Mamai” of canonical

type, to establish an earlier version of the painting plot, to determine the main and auxiliary, synergetic-acting motifs-symbols.

**Research methodology.** The author applies the comparative and historical and logical methods used for the comparative study of the transitional cycle rituals of the ancient nations from the Indo-Iranian and Old-Slavic worlds.

**Results.** Based on this research results it can be concluded that “Cossack the Musician” painting plot reflects the cultural signs transcoding of the historical past — the ancient Iranian (Scythian-Alanian-Osetian) myths and epics. They, being generated within the territory of Ukrainian lands, reflect the transitional rite. Cossack-musician image preserves the ancient spiritual historical symbolic code of the Ukrainian people and relics of its ancient mythical-religious beliefs. The semantic centre of the paintings includes two synergetic motifs-symbols: 1) Cossack-musician with priest-shaman attributes — a musical instrument, a bowl, a sacred headpiece, and 2) a horse tied to a thrustured spare with its spike up, which is an analogue of the World Tree (both are symbols of transition). The musical instrument in Cossack’s hands is a key motive in the composition structure and acts as a mediator, combining the three areas of the universe and other motifs into a single narrative text; it gives grounds for interpreting the hidden meaning of the reproduced event as a reflection of the transitional rite (death — revival).

**Novelty.** It is proved that the invariant symbols of “Cossack Mamai” paintings contain the relics of the Scythian-Alan-Ossetian transitional rites, which are reflected in the content of folk paintings. It is determined that the instrument in Cossack’s hands is the kobza, not the bandura.

**The practical significance.** The material in this article can be used in the academic programs of the university courses for cultural studies, art studies, instrumental studies, ethnomusicology and the history of bandura art.

**Key words:** *Ukrainian folk picture «Cossack Mamai», cossack-musician, rite of the transitional cycle, kobza.*

**Постановка проблеми.** Вибір теми статті зумовлений недостатністю вивчення архаїчного, закодованого змісту народних картин «Козак Мамай», що актуалізує тлумачення ритуальної сутності їх сюжетної символіки, обґрунтування індоєвропейської (вужче — індоіранської та давньослов’янської) генези, а також факту, що основою змісту є зображення обряду перехідного циклу давньоіранського походження, який побутував на теренах Давньої України.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Козак-музикант — одна з найзагадковіших постатей української народної культури, зокрема малярства, інтерпретація якої дотепер є неоднозначною. Цей образ вивчали чимало дослідників (П. Білецький, Т. Марченко-Пошивайло, М. Чорна та ін.). Розглянемо його в дискурсі канонічних полотен, оминаючи увагою новотвори XIX–XX ст. Відомо, що існують два варіанти сюжетів класичних картин: «Казак — душа правдивая» та «Козак-музикант». Яка із них є первісною? У найдавнішому пласті полотен

зображення козака різняться лише композиційно, незмінним є канонічний набір мотивів, розміщених щодо фігури козака. Вони мають семіотичний статус і можуть стати ключем до розуміння тієї реальності, яка сформована праукраїнською міфічно-релігійною традицією, багатовіковим спадком культурної історії України, зокрема індоєвропейським та індоіранським пластами її культури.

Універсалізм загальної схеми картин ґрунтується на головних мотивах-символах: козак-музикант, дерево, кінь, інколи гора (курган). Інші мотиви — штоф і келих, зброя, одяг (шапка) є допоміжними елементами закодованої системи символів давньої картини світу. Кожен із цих знаків переосмислено потрапив до сюжету не випадково, а з якогось *сакрального, давно забутого прототипу*, який донині не зберігся. Адже еволюція релігійної свідомості прадавнього населення відбувалася не в результаті повної заміни старих форм новими, а нашаровування на них нового змісту. Тому його онтологічну реконструкцію слід розпочинати із зіставлення з іншими давніми історико-культурними традиціями та видами мистецтва, що існували на теренах Давньої України. В дискурсі картин сукупність цих мотивів виконує функцію *єдиного давнього ритуального тексту*, «прочитання» якого із сучасних позицій надзвичайно проблематичне.

Унікальна для українського народного малярства східна, точніше — кочова, поза Мамай-подібна до зображень музикантів, котрі сидять «по-східному», у балканській (Болгарія, Сербія) і тюркській (Коркут) народних образотворчих традиціях. Академік П. Білецький припускав, що праобразами картин були мотиви, запозичені із сюжетів скіфського мистецтва, а це золота ремінна бляха із «Сибірської колекції Петра I» з Алтаю, з половецької монументальної скульптури («кам'яні баби»), з буддійської іконографії та давньоіранської й індійської мініатюр (Білецький, 1960, с. 16–18, 20). Дослідник лише констатував ці спостереження. Зазначимо, що в буддійській ритуалістиці заборонялося застосування струнних інструментів, тому припущення П. Білецького про запозичення образу музиканта з буддійської іконографії є хибним. Адаптація образу Будди слов'янським світом через воїнів-буддійців у складі Батиевої Орди, які вели руйнівні війни на

<sup>1</sup> Етимологія епоніма «козак Мамай», який апріорі тривалий час уважали тюркським, має індоіранське походження. На тюркському, історично пізнішому лексичному матеріалі, це слово не має етимологічного пояснення. Тому його генезу варто шукати в інших лексичних джерелах; воно перекладається лише зі скіфської як складне двокореневе слово, перший корінь якого — *man* — людина, другий *mau* — кінь, тобто «людина-кінь» (грецькою — кентавр) (Зінків, 2013). Через тисячолітні контакти ранньослов'янських племен з іраномовним світом на землях Давньої України відбувалося засвоєння його українською лексикою.

землях Слов'янщини, навряд чи сприяла б запозиченню чужорідного божества. Ні «буддійська» поза рук, ні сам образ козака-музиканта з почепленим за спиною поруч зі зброєю інструментом, *не пов'язані* з добою Середньовіччя. А мудреців Сходу, котрі грали на музичних інструментах, зображали без них.

Так звану східну позу рук можна пояснити за давніми археологічними пам'ятками IV–II тис. до н. е. — кам'яними стелами з теренів України, які залишили індоевропейські племена аріїв і які з території Східної Європи через Кавказ, Малу й Середню Азію, Іранське нагір'я мігрували в Північну Індію. Записану санскритом «Ригведу» створили вихідці з Подніпров'я або їх нащадки (Лозко, 1998, с. 77). Тому реконструювати праукраїнські релігійні обряди та їх символіку слід за ведичною міфологією. Стели-ідоли мають зімкнуті спереду руки й підняті вгору великі пальці, які символізували універсальну істоту патріархальної спільноти — Пуруша, людину-першопредка, з тіла якого боги створили світ. Його риси втілені в божествах скіфів і сарматів. Ця сама поза рук першопредка також корелюється з положенням рук козака-Мамає, яка в народній лексиці дістала назву «воші б'є».

Отже, історично раннім варіантом сюжету «Козаків Мамаїв» є той, що пов'язаний з образом першопредка. Другий варіант — «Козак-музикант» — пізніший — корелюється з образом першого скіфського царя Колаксія (у перекладі зі скіфської — Сонце-царя) та жерця його культу. Визначення праобразу важливе для тлумачення семантики інших мотивів тексту. Їх первісне значення можна реконструювати за допомогою індоіранських і пізніших скіфо-сармато-аланських паралелей з релігійною традицією, міфологією та ідеологією (Зінків, 2013).

Вплив скіфо-сарматської культури на ранньослов'янські племена позначився на поширенні її елементів у матеріальній культурі та поховальному ритуалі праслов'янських племен. Дослідники вважають, що *традиція встановлення антропоморфних стел виникла й поширилася під впливом саме іранських етносів*. Скіфськими впливами можна пояснити наявність у слов'янському язичницькому пантеоні божеств, близьких до іранських (Хорс, Симаргл), а також деяких епічних і казкових героїв, зокрема скіфського першопредка Таргітая. Згідно з Геродотом, він був батьком першого царя Скіфії Колаксія, від якого ведуть родовід усі скіфські царі. Культ предків, особливо предків царів, у скіфів відігравав значну роль і був запозичений слов'янським світом. Давньоіранські впливи на слов'ян у межах черняхівської археологічної культури сприяли вкоріненню скіфського генеалогічного міфу, який

набув відбиття в їх міфології та фольклорі (Рыбаков, 1981). Згідно з релігійними уявленнями скіфів, Колаксай утілював культ перших царів і культ героїв, на честь яких встановлювали кам'яні скульптури. Тому майже всі скіфські статуї мають незмінні атрибути — зброю як символ військової влади і ріг — символ влади сакральної. Функція захисту в давні часи — основна, тому зброя — найголовніший атрибут першопредка-захисника. У цьому контексті картини мають багато спільного з образом першопредка у скіфській монументальній скульптурі. Передусім Мамай — воїн-захисник, козак-характерник, тобто жрець, віщун і чародій.

Розглянемо семантику інваріантних атрибутів як єдину кодифіковану систему, яка є ключовою в «прочитанні» архаїчного шару їх поетики. До найдавніших інваріантних елементів сюжету (крім козака) належать: дерево, на гілках якого висять лук і сагайдак зі стрілами (або інша амуніція); кінь, прив'язаний до вертикально встромленого списа; музичний інструмент у руках козака; штоф і келих (чаша); одяг (зокрема шапка). Наявність цих незмінних символів-атрибутів можна реконструювати за індоіранськими та скіфо-сармато-аланськими паралелями. Для цього слід проаналізувати семантику окремих мотивів-символів і причин їх залучення до тексту; функційні взаємозв'язки між ними та їх синергічну дію в розкритті символіки сакрального. Обґрунтуємо гіпотезу про зображення на картинах символів-атрибутів обряду переходу.

Розглянемо ключовий мотив «козак-музикант і його інструмент». Останній у руках козака перебуває в центрі колоподібної композиції. З якою метою його долучено до неї? Спів і гра на інструментах у давні часи завжди пов'язувалися з чаклунством, магією, волхвуванням. Давнє слово «баїти» в слов'янських мовах мало два значення — «розповідати» і «чаклувати» (Лозко, 1998, с. 192–194; Мороз, 1977, с. 71). З магічною дією пов'язана етимологія назви іншого, історично давнішого музичного інструмента слов'ян — гусел, що збереглася в польських словах *gęśle* і *guślarz* (чародій). Жерці, волхви, співці завжди належали до вищої духовної касты, зберігаючи у своєму середовищі архаїчні перекази, міфи, що виконувалися в супроводі струнного інструмента, можливо, речитативними формулами-поспівками, за типом кобзарських дум, плачів, осетинських кадагів, які пов'язані з культом героїв і поховальною обрядовістю. Тому є підстави вважати давніх волхвів, гудців-кошуніків попередниками українських кобзарів і лірників, а їхні кошуни — прототипами українських кобзарських дум (Лозко, 1998, с. 193). Музичний інструмент — ліроподібні гусли Бояна — у «Слові о полку Ігоревім» відігравав важливу роль у волхвуванні. Їх струни-лебеді самі співають

«слави»<sup>1</sup> князям. Ототожнення їх з водоплавним птахом суто символічне: адже лебідь — єдина істота, що пересувається в трьох стихіях — землею, водою й повітрям. Недаремно цих птахів у релігії багатьох народів Євразії вважали медіаторами між світом богів, людей і прашчурів. Ліроподібні гусли як елемент моделі світу в давніх слов'ян були тісно пов'язані з міфологемою Світового дерева (Мороз, 1977, с. 66–67). Козака-музиканта на картинах зображали поруч зі Світовим деревом.

Гене́за середньовічних українських ліроподібних гусел також пов'язана зі скіфо-сармато-аланським світом, зокрема образом скіфсько-го Колакся й жерця його культу. На народних картинах його функцію здебільшого виконує українська кобза, поширена в традиційній інструментальній практиці періоду їх створення. Скіфська ліра відігравала важливу роль у сакральних обрядах, присвячених культу першого царя Колакся, і була обов'язковим його атрибутом (Олійник, 2003, с. 40). На діадемі із Сахнівки відтворено основний генеалогічний міф скіфів про сакральний шлюб Колакся з головною богинею скіфів Табіті, який супроводжується грою на лірі. У синкретизмі ритуалу ліра була рівнозначним з іншими атрибутами компонентом обряду. Її форма та прикраси також символізували священні золоті дарунки, отримані Колаксем від Табіті (мотив випробування). Мотив випробування (шаманської містерії) набув поширення з давньоіранського світу в тюркському епосі та практиці сибірського шаманізму. Цей мотив зберігся в східнослов'янських чарівних казках, де пов'язаний зі здобуттям гусел-самогудів (В. Пропп). Цікаво, що й гусли віщого Бояна в «Слові» «самі князям славу рокотали», тобто були магічними. А гудець перед грою «растекашеся мислю по древу», що символізує зв'язок гри із концепцією Світового дерева, тобто звернення за допомогою інструмента до світу богів і прашчурів. Той факт, що пальці Бояна автор «Слова» називає віщими, характеризують музичну гру як чаклунську дію (Мороз, 1977, с. 65).

У добу Бароко гусли вже не використовувалися в ужитку, тому на «Мамаях» зображено грифні струнні інструменти різних видів, форм і розмірів, що були типовими для українського побуту XVII–XIX ст. Здебільшого це довго-, рідше — короткошийкові кобзи з одно- або двосторонньо розміщеними на корпусі приструнками<sup>2</sup>. Зрідка це були віоли, скрипки, гітари. Очевидно, народні маляри намагалися не зображувати якийсь конкретний тип струнного інструмента, а означити його обов'язкову наявність у сюжетах картин, тобто наслідували якийсь давній композиційний канон, який ґрунтувався на забутій міфічно-епічній

<sup>1</sup> Слави — епіко-героїчні пісні-уславлення.

<sup>2</sup> Таку кобзу з двосторонніми приструнками зобразив І. Рєпін на картині «Запорожці пишуть листа турецькому султану».

традиції, що зникла, — зображення героя-воїна-музиканта, генетично спорідненого з образами скіфо-алано-осетинських богатирів-нартів. Як відомо, нарти чудово володіли грою на музичних інструментах. У всіх алано-осетинських похованнях воїнів на Кавказі збереглася традиція ховати їх з музичним інструментом і тими атрибутами, що зображені на картинах типу «Козак-музикант».

*Козак.* Образ козака-характерника також має індоєвропейські основи й типологічно споріднений з тими архаїчними образами народів Євразії, традиційна культура й вірування котрих в етногенезі зазнали суттєвого впливу індоєвропейського культурного шару. Це культ білого старця-першопредка Нагі-іке обських угрів Сибіру, а також бурятського білого старця Сагаан-Убугуна, пов'язаного з Ак Янг — білим шаманством. Функційно й типологічно ці образи, як і образ козака-музиканта, збігаються з функцією захисту. Зауважимо, що Мамай був передусім характерником, тобто шаманом-чарівником, носієм давніх сакральних знань жрецької касты. Пам'ять про це семантичне навантаження образу зберегли написи на народних картинах, на кшталт: «В мене ім'я не одне, а єсть їх до ката, хоч ти на мене дивишся, та ба, не вгадаєш». Тут можна простежити відгомін давньої традиції табування імені священного першопредка. Або: «Сидить козак, в кобзу грає, що замислить, то все має» (що свідчать про надприродні, сакральні здібності). Тому образ козака-музиканта має зв'язок зі світом слов'янського язичництва, а картини з його зображенням у народному середовищі завжди функціонували як апотропеї-обереги, поруч із християнською символікою. На відміну від останньої, зображували навіть на побутових предметах — скринях, меблях, віконницях. Відтак ототожнення козака з кобзарями як носіями давніх сакральних знань, із якими їх позиціювала традиційна українська культура, зрозуміле.

Отже, мотив картин «козак зі струнним інструментом» міг утілювати образ божественного першопредка-захисника, давнього віщуна-жерця, а також богатиря — воїна-музиканта, основи якого сягають індоєвропейського та давньоіранського (скіфо-аланського) пласта української культури. Першопредок-цар (воїн, шаман-жрець) за допомогою сакрального звучання голосу інструмента (струн) мав здатність спілкуватися зі світом богів та пращурів, охороняючи свою землю й соціум, подібно до бога Папая, творця Вари, яка, за Авестою, захищала й охороняла соціум сакральним звуком гат — пісень, що маркували й охороняли кордони Вари.

*Кінь, прив'язаний до вертикально встромленого списа.* Для розуміння символіки образу козака-музиканта значну роль відіграє мотив коня. У космогонії індоєвропейських народів кінь символізував

середину тричленної моделі світу й був пов'язаний із сонцем, вогнем та Світовим деревом (Акишев, 1984, с. 31). У скіфів кінь присвячувався першому царю Колаксаю. Кінь і цар трактувались як символічне втілення сонця. У слов'ян ця тварина також брала участь в обряді на честь сонячних богів Яровіта та Світовида (Рыбаков, 1981, с. 184). Водночас кінь був тісно пов'язаний з поховальною обрядовістю й об'єднував «три світи», переміщуючи небіжчиків зі світу живих у світ померлих. Тому в поховальних церемоніях неабияке значення надавалося жертвопринесенням коней, воно супроводжувало також поховання соціальної верхівки у ведичних аріїв. Кінь, згідно з віруванням індоіранців, здатен передавати царям безсмертя, що яскраво виявлено в індійському ритуалі жертвопринесення коня *ашвамедхе*, описаному в Ригведі (I, 162, 6), яке трактується як смерть і відродження царя, котрому жертвний кінь дарує безсмертя. Під час обряду коня прив'язують до вертикально встромленого вістря угору списа, що символізує Дерево життя. Тварина, прив'язана до списа, була символом безсмертя царя або героїзованого прасура (Акишев, 1984, с. 32–33). Народні перекази й написи на народних картинах про безсмертя Мамая свідчать про зв'язок із цим давнім ритуалом: йому стріляють у спину, а вбити не можуть. Відгомін обряду *ашвамедха* донедавна існував у поховально-поминальній обрядовості народів Кавказу. Зокрема зберігся унікальний кам'яний гробівець XVII–XVIII ст. (с. Егікал, Інгущетія), у якому археологи виявили гарно збережене поховання воїна-музиканта з його особистими речами. Їх комплекс — разом з музичним інструментом — достеменно збігався із сакральними мотивами-символами («особистими речами»), зображеними на традиційних картинах типу «козак-музикант». При цьому етнографи реконструювали обов'язкову наявність списа, устромленого вістря угору, на могилі загиблого воїна-музиканта (Семенов, 1960, с. 51). В епічному чоловічому плачі батька за загиблим сином-воїном ідеться про участь у поховальному обряді коня, прив'язаного біля могили небіжчика, що підтверджується археологічними знахідками: на багатьох гробівцях існувало місце для прив'язування коней — конов'язь. Під час поховання коня загиблого прив'язували до стовпа (аналога Світового дерева) і кілька разів обводили довкола склепу, що символізувало посмертну подорож. Біля дерев'яної труни клали *струнний музичний інструмент* (Виноградов, 1966, с. 71–72) типу української кобзи. Функційно тотожний поховальний обряд дійсно існував в осетинів ще на початку XX ст. У реліктових формах він зберіг зв'язок зі скіфо-сармато-аланськими ритуалами перехідного циклу. Відлуння цих ритуалів утілене в колоподібному просторі композиції та сюжетній символіці картин, що засвідчує спорідненість з міфом, його циклічним

(щорічним) повторенням. Етнолог Б. Калосєв (1973, с. 72–105) описує осетинський *обряд присвячення коня небіжчикові*, який у XIX ст. вже не супроводжувався закланням тварини: осетини зображали зброю та особисті речі небіжчика на могильному стовпі (Дюмезиль, 1990, с. 187–188). Вони вражають збігаються з «речами козака», зображеними на українських народних картинах: штофом з чаркою, люлькою, зброєю, конем і музичним інструментом. В осетинів (як і в гуцулів) зберігся ще один обряд — «сидіння при померлому», який здійснюється через тиждень після Нового року й у день Богоявлення. На честь чоловіка-небіжчика його родичі випікали великий хліб, робили опудало-ляльку (функційного замісника померлого), розпинаючи на палицях його одяг, розкладали навколо особисті речі — гвинтівку, шаблю, кинджал, люльку з тютюном і струнний музичний інструмент (фандир). Перед опудалом ставили чарку та пляшку з горілкою. Ж. Дюмезиль вважає (1990, с. 189), що цей обряд осетини запозичили у скіфів. У цьому ритуалі можна помітити відлуння нартівських легенд, що походять від скіфського епосу, за якими нарти-богатири Сослан, Уастирджи, Сирдон, подібно до українських козаків, повинні були володіти інструментом так само вправно й досконало, як і зброєю. Відомо, що скіфи обирали собі вождів і царів із касти воїнів (а отже, і музикантів). Описаний обряд міг стати функційним прототипом сюжету, зображеного на українських картинах, і генетично має з ним спільні джерела в індоіранському, зокрема скіфо-аланському культурному шарі.

**Висновки.** У сюжеті картин «Козак-музикант» відбулося перекодування культурних знаків історичного минулого — давньоіранських (зокрема скіфо-алано-осетинських) міфів та епосу. Вони сформувалися на теренах сучасних українських земель і відображають ритуал перехідного циклу. Ці картини виникли в добу бароко — час секуляризації мистецтва, коли сакральну функцію оригіналу, з якого вони були скопійовані, було втрачено. Однак відгомін міфів зберігся в народних традиціях — обрядах «присвячення коня» та «сидіння при померлому» осетинів. Масове тиражування картин у XVIII–XIX ст. призвело до забуття семантики давнього обряду, з якого була скопійована їх «сюжетна» атрибутика. Фетишизація ритуальних артефактів перетворила їх на картину-тотем, картину-оберіг, де центральною фігурою є козак-музикант<sup>1</sup>. Образ козака-музиканта зберіг давній символічний

<sup>1</sup> У сюжетах найдавніших картин (XVII ст.) можна простежити зв'язки з давньогрецькими оберегами-паладіями, що зародились у малоазійській малярській традиції та згодом стали джерелом виникнення візантійського іконопису. «Антуражне оточення» головного персонажа певними речами відбулося внаслідок канонізації давньоукраїнською традицією тих самих артефактів, що збереглись у скіфо-алано-осетинській поховальній традиції Північного Кавказу.

код української духовної історії та релікти міфічно-релігійних уявлень пращурів. Основою колоподібної композиції «Мамаїв» з козаком-музикантом у центрі стало відтворення атрибутики давньоіранського ритуалу перехідного циклу з притаманними йому предметами-символами. В атрибутах культу ці «знаки» в народній свідомості з часом перетворилися на особисті «речі» козака. У процесі більше як тисячолітньої трансформації ритуалу його первісна суть була втрачена в народній пам'яті слов'ян. А знакова символіка самої ритуальної дії першопредка-жерця та її основних атрибутів цілковито переосмислена. Але давній міф з утратою первісного концепту в нових умовах може розвинути у новий (Потебня, 1877, с. 42). На основі аналізу дискурсу канонічних картин із цих позицій можна висунути гіпотезу про те, що *на давніших прототипах картин* (скульптурах, фресках, творах ужиткового мистецтва) *міг бути зображений трансформований образ легендарного першопредка, першого царя* (перший, міфологічний рівень), *функції якого в обряді виконував жрець з музичним інструментом* (другий рівень — відтворення колись реально існуючого обряду), на що додатково вказує розміщення персонажа біля Світового дерева. Кінь, прив'язаний до вертикально встромленого списа, зображений зазвичай за спиною козака, свідчить, що обряд відбувся біля могили воїна (царя). *Музичний інструмент уможливить тлумачити прихований сенс відтвореної події як зображення обряду перехідного циклу.*

**Перспективи подальших досліджень.** Образ козака-музиканта можна вивчати й інакше, зокрема як реальноіснуючого історичного персонажа. Проте запропоноване нами його трактування в контексті найдавніших шарів української культури вможливорює реінтерпретацію з цих позицій інших знаків-символів національної музичної культури — троїстої музики. коломийки, думового епосу, традиційних музичних інструментів тощо.

#### Список посилань

- Акишев, К. А. (1984). *Искусство и мифология саков*. Алма-Ата: Наука Казахской ССР.
- Білецький, П. О. (1960). «Козак-Мамай» — українська народна картина. Львів: Видавництво Львівського університету.
- Виноградов, В. Б. (1966). *Тайны минувших времен. Серия: Из истории мировой культуры*. Москва: Наука.
- Дюмезиль, Ж. (1990). *Скифы и Нарты*. Москва: Наука.
- Зінків, І. (2013). *Бандура як історичний феномен: монографія*. Київ: ІМФЕ.
- Калоев, Б. А. (1973). *Материальная культура и прикладное искусство осетин*. Москва: Наука.
- Лозко, Г. (1998). *Українське народознавство*. Київ: Зодіак-ЕКО.

- Мороз, Е. Л. (1977). Следы шаманских представлений в эпической традиции Древней Руси. *Фольклор и этнография: Связи фольклора с древними представлениями и обрядами* (с. 64–72). Москва: Наука.
- Олійник, О. (2003). Зображення скіфського музиканта на сахнівській пластині. *Археологія*, 4, 40–54.
- Потебня, А. А. (1877). Малорусская песня за списком XVI века. *Из записок по теории словесности*. Воронеж.
- Рыбаков, Б. (1981). *Язычество древних славян*. Москва: Наука.
- Семенов, Л. П. (1960). Склеп с фресками в ингушском селении Эгикал. *Известия Чечено-Ингушского научно-исследовательского института* (Т. 2: Грозный), 1, 46–54.

### References

- Akishev, K. A. (1984). *Art and mythology of the Saks*. Alma-Ata: Nauka Kazakhskoi SSR. [In Russian].
- Biletskyi, P.O. (1960). *“Kozak-Mamai” - Ukrainian folk painting*. Lviv: Publishing House of Lviv University. [In Ukrainian].
- Vinogradov, V. B. (1966). *Secrets of the past. Series: From the history of world culture*. Moscow: Nauka. [In Russian].
- Dumezil, G. (1990). *The Scythians and Narts*. Moscow: Nauka. [In Russian].
- Zinkiv, I. (2013). *Bandura as a historical phenomenon: a monograph*. Kyiv: Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology named after M. T. Rytsky National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].
- Kaloyev, B. A. (1973). *Material culture and applied art of Ossetians*. Moscow: Nauka. [In Russian].
- Lozko, G. (1998). *Ukrainian ethnology*. Kyiv: Zodiak-ECO, 367. [In Ukrainian].
- Moroz, Ye. L. (1977). *Traces of shamanic representations in the epic tradition of Ancient Rus. Folklore and Ethnography: Links of Folklore with Ancient Representations and Rituals* (64–72). Moscow: Nauka. [In Russian].
- Oliynyk, O. (2003). The image of a Scythian musician on a sahnovsky plate. *Archeology*, 4, 40–54. [In Ukrainian].
- Potebnia, A.A. (1877). Malorusskaya song for the list of the XVI century. *From notes on the theory of literature*. Voroniez. [In Russian].
- Rybakov, B. (1981). *Paganism of the ancient Slavs*. Moscow: Nauka. [In Russian].
- Semionov, L. P. (1960). Crypt with frescoes in the Ingush village of Egikal. *News of the Chechen-Ingush Research Institute* (Vol. 2: Groznyj), 1, 46–54. [In Russian].

Надійшла до редколегії 09.01.2019 р.

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.21>

УДК 781.22:760.616.432

**Н. О. Рябуха**, доктор мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

ralnat1277@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4182-0289>

## **СПЕЦИФИКА ЗВУКООБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ К. ДЕБЮССІ: ОНТО-СОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД**

Виявлено онто-сонологічні засади творчого методу К. Дебюссі, що відбивають концепцію інтонованого звуковідчуття епохи: «буття (ontos) — звук (sonos) — звуковий образ світу (logos)». Визначено, що специфіку звукообразного мислення композитора розкривають світомоделючі, семантичні, тембровоколеристичні та часопросторові параметри музичного звука, які розширили межі звукосимволічного світовідчуття митця. Розкрито сутність індивідуально-стильового втілення онто-сонологічної концепції звукового образу світу у творчості К. Дебюссі, яка ґрунтується на просторово-споглядальному, інтровертному типі звукомузичної експресії.

**Ключові слова:** *звук, тембр, звукообразне мислення, звуковий образ світу, онто-сонологічний підхід, звуковідчуття світу, звукомузична експресія.*

**Н. А. Рябуха**, доктор искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

## **СПЕЦИФИКА ЗВУКООБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ К. ДЕБЮССИ: ОНТО-СОНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД**

Выявлены онто-сонологические основы творческого метода К. Дебюсси, отражающие концепцию интонированного звукоощущения эпохи: «бытие (ontos) — звук (sonos) — звуковой образ мира (logos)». Установлено, что специфику звукообразного мышления композитора раскрывают мирооформирующие, семантические, темброво-колеристические и время-пространственные параметры музыкального звука, которые расширили границы звукосимволического мироощущения художника. Раскрыта сущность индивидуально-стилевого воплощения онто-сонологической концепции звукового образа мира в творчестве К. Дебюсси, основанная на пространственно-созерцательном, интровертном типе звукомузыкальной экспрессии.

**Ключевые слова:** *звук, тембр, звукообразное мышление, звуковой образ мира, онто-сонологический подход, звукоощущение мира, звукомузыкальная экспрессия.*

**N. O. Riabukha**, Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

## **SPECIFICITY OF THE SOUND-IMAGE THINKING OF K. DEBUSSY: ONTO-SONOLOGICAL APPROACH**

**The aim of the paper is** to develop the principles of K. Debussy's sound-image thinking, which reflect the ontological concept of the sound image of the

world. It is revealed that the specificity of sound-thinking K. Debussy discovers the world-modeling, semantic, timbre-coloristical and time-spatial parameters of musical sound, which broadened the boundaries of the sound-symbolic worldview. It is proved that in the work of K. Debussy, the ontological concept of the sound image of the world («ontos — sonos — the sound image of the world») is based on a spatially contemplative, introvert type of sound-musical expression.

**Research methodology.** The article is based on the integrative approach, proceeding from a combination of general scientific (system, phenomenological) and special onto-sonological method, developed by the author of the article in his doctoral dissertation.

**Results.** The research formulates the onto-sonological notion of the sound-image of the world through perceiving/thinking/reproducing the synergy of being with sound-images within the system «ontos — sonos — logos» (being — sound/sounding — meaning). The sound-image of the world is determined by the holistic and diverse perception of sound, which is correlated to thinking with sound-images and is implicated in the semiotic structure of a piece of music in signs and symbols related to timbre and instruments. In the piano culture, the sound-image of the world is an intonation-connotational way of instrumental sound-expression, which objectifies the sound-musical consciousness of an artist through artistically organized sound.

**Novelty.** When studying and analyzing the of K. Debussy's sound-image thinking The onto-sonological content of the sound-image of the world is explicated through a system of functions (ontological, gnoseological, world-modelling, sociocultural, sonological, mental and psychological, semiotic, sound-symbolic, individual style, and performance/interpretation). Onto-sonological approach has allowed us to reveal the nature of the transformation of the sound-image of the world, which consists in widening the sound-musical consciousness of artists and conceptualization of onto-sonological grounds of sound-image modeling of reality.

**The practical significance.** The key results of this research can be used in the lessons of performing skills, as well as in the series of lectures «Music Culture of Foreign Countries».

**Key words:** *sound, timbre, sound-image thinking, the sound image of the world, onto-sonological approach, sound feeling of the world.*

**Постановка проблеми.** На межі XIX–XX ст. творчість К. Дебюссі пов'язана з реформами у сфері музичної мови, поступовим переосмисленням художньо-естетичних основ класико-романтичного мистецтва та впровадженням художніх методів мислення. Новизна музики К. Дебюссі — це особлива звукова поетика, що ґрунтується на підкресленні темброво-колеристичної природи звука. Композитор винайшов новітній спосіб звукообразного моделювання світу, завдяки якому «за кадром» залишаються душевні пристрасті та переживання ліричного героя. Зосередження уваги композитора на темброво-колеристичних, сонорних властивостях звука стало однією з ключових ідей у музиці

Новітнього часу (зокрема у творчості Л. Ноно, Д. Лігеті, Г. Канчелі, Е. Денисова та ін.). Новий рівень звуко-музичної самосвідомості та переосмислення традицій романтичної культури, безумовно, вплинули на зміни в структурі музичного буття, зокрема на осмислення онто-сонологічної концепції звукового образу світу, втіленої у творчості К. Дебюссі, а також митців наступних поколінь. Тому актуальним для сучасного музикознавства є висвітлення специфіки звукообразного мислення К. Дебюссі як попередника нової концепції звукового образу світу Новітнього часу за допомогою онто-сонологічного підходу, що розкриває онтологічну єдність буття та «звукожиття» свідомості митця.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** У науковій літературі висвітлено новаторство композитора у сфері музичної мови, пов'язане з відходом від художньо-естетичних норм класико-романтичного мистецтва та методів мислення.

У сучасних наукових працях, де вивчається своєрідність музичного мислення К. Дебюссі, виокремлюються такі проблемні сфери: вплив художніх методів символізму на музично-виконавську поетику (Д. Андросова (2014), С. Яроцинський (1978), Л. Кокорева (2010)); утілення принципів програмності (І. Довжинець (2006)); новаторство в мовно-стильовій стилістиці, а саме: полімодальності, полігармонії, поліладовості, особливості часопросторової організації та композиційно-драматургічної логіки музичних творів (Ю. Кудряшов (1985), С. Мозгот (2006)).

Найважливішою проблемою в сучасній науці є вивчення специфіки *звукової поетики* К. Дебюссі, що ґрунтується на зримому відчутті безмежності та багатовимірності звукового простору, у якому підсилюються сонорні властивості звука, звуко-темброва колористика (обертонове забарвлення звучання), що «підсвічуються» полімодальністю, ладово-гармонічною основою — переважанням полігармонічних, політональних відношень над ладовою функціональністю. Звукова структура як смислова одиниця зменшується до масштабів тембру-тону, гармонії-барви, мотиву-барви, фактури-рельєфу. Композитор передчуває сонористичну концепцію музики, акцентуючи на фонологічному рівні організації музичного цілого. З точки зору онто-сонологічного підходу загострене звуковідчуття окремого звука як стильового образу-знаку посилює тонову й інструментальну символіку.

Л. Кокорева звукову символіку К. Дебюссі пов'язує з мотивами символістської поезії, втіленої в опері «Пелліас і Мелізанда»: «Композиторові вдалося втілити у звуках оригінальну символістську концепцію метерлінківського театру: *поетичним символам драми він*

*знайшов музичний еквівалент, що ґрунтувався на методі звукового символізму»* (Кокорева, 2010, с. 33). «Слово і музика, — продовжує автор, — рухаються паралельно <...> тонко взаємодіючи один з одним за допомогою мови символів» (Кокорева, 2010, с. 39).

Доречно згадати відомий вислів Стефана Маларме, що характеризує сутність французького поетичного символізму: «Назвати предмет — значить на три чверті знищити його». Це, безумовно, підкреслює вплив поетичного символізму на звукообразне мислення К. Дебюссі. Композитор неодноразово висловлював таку думку: «Потрібно, щоб краса була відчутною, щоб вона приносила нам насолоду негайно, щоб вона підкорювала чи сприймалася нами без витрат на це будь-яких зусиль з нашого боку!» (пер. А. Бушен, 1964). У цьому полягає головне кредо композитора, його звуковий ідеал — оспівувати красу світу в усій повноті символічного вираження. Але в інструментальній музиці невербальна сутність звукової символіки «слова, що звучить», відводить традиційний алегоричний зміст на другорядний план.

Онто-сонологічний підхід до вивчення специфіки звукообразного мислення К. Дебюссі сприяє осмисленню духовного сенсу звукожиття особистості, дозволяє пізнати художню свідомість митця, котрий моделює світ у просторі екстрамузичних значень. Сутність цього підходу полягає в розкритті поетики звукообразного сприйняття/мислення/відтворення композитора в триелементній системі: «буття (ontos) — звук (sonos) — звуковий образ світу (logos)». Звукотворення й мислення звуковими образами імплікує онто-сонологічну цілісність буття *в музичний текст у звукових архетипах, знаках, символах*. Під онто-сонологічним змістом розуміємо історично усталені складові музичного твору:ontos — часопростір як фактурно-композиційна конфігурація (згідно з Ю. Чеканом); sonos — функціональні властивості звука та його художнє впорядкування в семіотичній структурі; logos — мовленнєва сфера, у якій відтворюється звуковий образ світу, зумовлений свідомістю митця та специфікою інструментального звуковираження.

**Мета статті** — розкрити за допомогою онто-сонологічного підходу індивідуально-стильову характеристику концептуальних засад звукообразного мислення К. Дебюссі, які відбивають концепцію інтонованого звуковідчуття епохи кінця XIX — початку XX ст.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** К. Дебюссі — один із перших композиторів, котрий розширив межі образного уявлення й музичного мислення, що надало можливості почути та побачити світ «у новому фокусі». Споглядання за реальністю було головним методом К. Дебюссі як композитора-імпресіоніста. Композитор фокусував увагу не на зовнішній «фотографічній» точності передачі образу, а на

його внутрішньому баченні, уявленні, сприйнятті об'єкта «зсередини». Саме тому митця цікавили не історична дійсність і зміни в суспільстві, а прагнення відтворити звуковідчуття одномиттєвості, неповторності та швидкоплинності моменту часу у звуковому просторі навколишнього середовища. Спостереження за мерехтінням світла й тіні, грою води, швидкоплинними хмарами на небі, які вже самі по собі є живою музикою світу, викликає бажання сповнити свої звукові картини аудіовізуальною зримістю, просторовістю та внутрішнім психологізмом.

Композитор тяжів до суто музичного, невербального символізму, що зумовлює *внутрішній та зовнішній смислові вектори*. З одного боку, музичний тайнопис К. Дебюссі формують різні звукові структури — *мотиви-символи* (мелодико-інтонаційні та ритмофактурні комплекси), що характеризують *образну символіку* програмного змісту, та *звуки-символи* (тони, фіксовані інтервали, співзвуччя), які розкривають прихований смисл *«тонової символіки»* (вислів Л. Кокоревої (2010, с. 146)) у композиторському тексті.

З іншого боку, ці звукові структури, набуваючи відповідного інструментального втілення, персоніфікуються через темброво-акустичні характеристики музичного інструмента. Фонічні властивості звука-тону (тембр, динаміка, звуковисотність, гучність, просторова локалізація) роблять відчутним «внутрішнє життя» музичного смислу, у якому художньою свідомістю керують уявлювані звукові образи в їх конкретній вербалізації через інструментальний образ. Так виникає *семантичне поле інструментальної символіки*.

Єдність сприйняття *зримого (образного)* та *уомозримого* (символічного) в процесі свого становлення — *інструментального смислонародження* — віддзеркалює суть *звукообразного мислення К. Дебюссі*, яке тяжіє до *звукосимволічного сприйняття й відтворення дійсності*. Такий спосіб художнього мислення можна назвати *ейдетичним*, що означає мислення «чистими», або абсолютними, феноменами музичного смислу — звуковими образами. Отже, музика К. Дебюссі вирізняється специфікою звукообразного мислення, яке в динаміці *становлення-споглядання* за красою інструментально-звукового образу спрямовує *«рефлектуючу свідомість»* людини в приховану глибинну сутність музичного Логосу.

Взаємозв'язок між просторовими якостями звука та художньо-акустичними можливостями фортепіано зумовлений *синестетичною парадигмою звукообразного мислення*, що відобразилася в посиленні значення візуального начала в музиці (В. Холопова) і мистецтві загалом. У цьому сенсі темброво-колеристична палітра «Естампів», «Образів», Прелюдій К. Дебюссі близька до пошуків передачі видимого, чутного

та відчутного в художніх полотнах К. Моне, О. Ренуара, символістській поезії С. Малларме, Ш. Бодлера, А. Рембо. Передача звуковідчуття природи, метафоричність звукового зображення образів співіснують у музиці К. Дебюссі з одномоментністю й символічністю звуковідчуття, детермінованого фонізмом, полігармонією та просторовістю. Водночас значно посилюється роль тембровофонічних ресурсів й артикуляційних виконавських прийомів аж до їх індивідуалізації, що зумовлюється тематичною функцією звукового колориту та прийомами звукодобування.

У розумінні К. Дебюссі музичний звук і простір діють як *символи вічних ідей*, оскільки поновлюються їх первинні властивості — метафізичність, звукоспоглядальність, зануреність у глибинну стихію звучання, символічність світобачення. Це певною мірою збігається з релігійно-філософськими ідеями Стародавнього Сходу стосовно розуміння звука-абсолюту як філософської категорії, трактування законів організації простору й часу, онтологічної вертикалі Всесвіту.

Абсолютно нове бачення та спосіб моделювання звукового образу світу проявилися в множинності смислів і образів звучання, утілених у невербально-звуковій формі за участі музично-змістових і позамузичних асоціативних уявлень. Звук як фізичний, психологічний та художній феномен «опредметнюється» через такі просторові якості, як: маса, об'єм і щільність. Творчий пошук композитора, спрямований на розкриття «внутрішнього життя» музичного звука, проявився на фонічно-акустичному мікрорівні музичної композиції та композиційному макрорівні. Це зумовило посилення ролі індивідуальних динамічних, тембральних, артикуляційних і просторових якостей звука як «живого музичного організму» (Гаккель, 1976), їх смислового навантаження на одиницю музичного часу.

Орієнтація композитора на мікроструктуру звука (фази атаки, розгортання та затухання), підсвічування його тембровокологічних якостей ладогармонічними засобами віддзеркалюються в архітектоніці музичної форми, у якій композитор не завжди дотримує класичних принципів. Процесуальне начало, яке активізується в момент вслуховування й відтворення виконавцем звукової драматургії на різних масштабних рівнях, утворює *виразно-смыслову симетрію* між мікро- та макропроцесами часопросторової моделі твору, про що свідчить трансформація романтичної концепції звука з атомарної (звук-атом) у постромантичну — процесуальну (звук-процес). Саме ставлення до звука не як до матеріалу,

а як моделі, *концепту*, що містить безліч смислових граней звукового образу світу, стає не тільки стилеутворюючим фактором фортепіанної музики К. Дебюссі, а й важливою домінантною ознакою музичної творчості ХХ ст.

Повітряна атмосфера, завуальованість звукової експресії й «обертонний принцип письма» К. Дебюссі (Гаккель, 1976) позначилися на особливостях трактування темброво-акустичних можливостей фортепіано. Незважаючи на схильність композитора до «засурдиного» звучання, до фортепіано композитор висував вимоги, як до сольного концертного інструмента, для якого характерні найрізноманітніші відтінки звучання з однаковим застосуванням як правої, так і лівої педалей. Особливо вражало слухачів у виконавському мистецтві К. Дебюссі багатство педальних ефектів (довготривалі басові звучності, органні пункти, вібруюча педаль («напівпедаль»), поєднання прийомів гри на різних педалях).

Розширення шкали звукових і виражальних можливостей фортепіано узгоджується із внутрішніми психологічними передумовами (які ґрунтуються на перетині різних модальностей сприйняття — слухової, візуальної, тактильно-кінестетичної), а також із зовнішніми параметрами акустичного середовища (архітектурні, акустичні, ревербераційні характеристики приміщення).

Отже, прагнення «бачити й чути світ в іншому вимірі» (Г. Орлов) надає суб'єктові творчості необмежених можливостей для вираження глибинного, ємного й багатовимірного звукового образу світу, що засвідчує трансформацію романтичної концепції звука та фортепіано в постромантичну модель просторового відчуття інструментального звука.

Нове відчуття звукової матерії також пов'язане зі стилістикою імпресіонізму. К. Дебюссі продовжує пошуки художників у сфері передавання видимого, чутного та відчутного простору не лише в миттєвих враженнях, моментах часу, а в полотнах картин. «Острів радощі» (1904) — п'єса, монументальна за формою та квазі-оркестровим письмом, що не обмежується фортепіанним стилем. Звукообразне мислення композитора *політемброве* (передбачає мислення оркестровими тембрами, які слугують символами художніх епох — флейта, скрипка, валторна, або архетипами — пастуша сопілка); *поліжанрове* (зумовлює використання танцювальних ритмів, ритмоінтонацій); *полісемантичне* (звукова гра образами та їх смислами). Це своєрідна музична транскрипція картини Ватто «Відплиття на Цитеру (Кіферу)». Три теми — радісний тон першої теми передає образ «святкового Риму»

(вислів М. Лонг) чи «спіненої хвилі» (А. Альшванг), що звучить як заклик. Динамічний тон досягає апофеозу — металічного звучання труб із цілотоновим висхідним ходом та танцювальною темою (ля мажор, 3/8), які проводяться в кодї.

Розкриття внутрішнього потенціалу звука або звукокомплексу (інтервалу, акорду, фігурації) як самодостатнього сонорного елементу з індивідуальними темброво-регістровими, динамічними й артикуляційними характеристиками, спостереження за його розгорненням на макрорівні музичного цілого зумовлюють *новий принцип звукоорганізації*, пов'язаний з порушенням класичної функціональної логіки. Це стимулювало композитора до *пересемантизації музичної мови*, розширення фонічних властивостей мовленнєвої системи смислового поля інструментальних форм вираження.

Звукообрази в К. Дебюссі, як і живописні у художників-імпресіоністів, народжені спонтанно, миттєво, навіть стихійно, ескізно, тому в його музиці відчуються просторість, легкість і «акварельність» форми. Відчуття кольору та світла в «Морі», «Ноктюрнах» чи «Іграх» К. Дебюссі майже зрима як вільний і невимушений рух звукових потоків, набагато ближчий до безпосереднього відчуття живої природи, що зумовлено продуманим і ретельним ставленням композитора до найдрібніших деталей.

Розвиток тематизму фактурного типу здійснюється за принципом «музичного монтажу» (Е. Денисов). Мотивна проробка фактурно-тематичного комплексу К. Дебюссі відзначається вільним квазі-імпровізаційним варіюванням інтерваліки на основі ладово-гармонічної організації, характерної вже для музики А. Веберна («пермутації серії та її чарунок», що проектується як на горизонталь, так і на вертикаль фактури). Для стилю К. Дебюссі, за визначенням Л. Гаккеля, характерні «фонічний принцип» письма, «ілюзія тембрів», «поліфонія гармонічних шарів» — «гармонічних тіл».

Відтворення звукообразного смислу в музичному творі конкретизується через інструментальне звуковираження образно-інтонаційної ідеї та логіко-конструктивної основи музичного твору. Отже, у творчості К. Дебюссі можна простежити розширення художніх функцій звука, тембру, гармонії, ладу, що свідчить про тяжіння композитора до *сонорної логіки фортепіанного письма*. Вона проявляється на різних рівнях музичного цілого:

— на *фонічному рівні* окремий звук-тон (як й інтервал чи акорд — «гармонічне ядро») стає головним семантико-акустичним елементом системи музичної мови, джерелом та стрижнем розвитку композиції;

— *на рівні фактури* посилюються якісні характеристики звукового рельєфу та фонових комплексів (щільність, маса, об'ємність, просторова локалізація), значення яких знижує динамічність часового пульсу у зв'язку з *перефокусуванням сприйняття з процесуально-динамічної на просторово-об'ємну* модель розгортання звукових структур;

— *на тонально-композиційному рівні* поліладовість, поліладовість, мобільність мелодико-гармонічних опор зумовлюють часовий аспект звукової перспективи.

Індивідуальне звуковідчуття світу та особливість творчої манери К. Дебюссі полягають у *єдності фонізму і просторовості*, яка утворюється завдяки художньо-живописному баченню з метою досягнення звукообразної достовірності. Оригінальність звукових фарб, темброво-колеристика письма, фонізм, просторова модель звукоорганізації, поліладовість композиторського письма К. Дебюссі підкреслюють тенденцію, що стала характерною для всієї музики ХХ ст. — це посилення значення фонічного та композиційного рівнів музичного цілого, про що свідчить розмежування тематизму на мелодичні поспівки, акцентування на сфері темброво-фонічної пластики, що водночас послаблює інтонаційні зв'язки в музичному розвитку.

Трактування звукового образу світу у творчості К. Дебюссі пов'язане з формуванням *темброво-сонористичної концепції звука*, яка змінила тонально-гармонічні принципи. Звукові новачії французького композитора передбачали психологічну, образно-семантичну та семіотичну *трансформацію звукового образу світу*, яка зумовлена сонористичним, «пантембральним» методом музичного мислення (Кудряшов, 1985). Сонористичні принципи трактування тембру притаманні для фортепіанних прелюдій К. Дебюссі: ефект звукової «плями» з пентатонових глісандо, колористичні зіставлення регістрів, тризвуків, акордів, розширення фактури.

Для творчого методу К. Дебюссі характерне темброво-колеристичне оновлення музичної фактури як часопросторової моделі. Головним чинником у цьому слугувало *зосередження уваги на художньо-акустичній пластичності інструментального звука*, що посилює роль тембру, колориту, сонорності, фонізму як головних засобів формотворення. Важливу роль у відтворенні звукового образу світу відіграють артикуляційні прийоми та способи звукодобування, динамічна й регістрова амплітуди, особливість взаємодії фактурних рухів і тембрових комплексів (інтервалака вертикального комплексу, спосіб розподілення тонів, акордових

співзвуч). Усе це в поєднанні з виконавською майстерністю створює неповторний звуковий образ творів, а саме *темброкolorит*. Інструментальний тембр персоніфікує в контексті асоціативно-образної характеристики музики: образи Пана, моря, хмар, пейзажні фони, що передають вібруючу атмосферу повітря, переливчасту гру хвиль і хмар. Використовуються різноманітні прийоми колористичного письма — колористичне трактування гармонії, тембру, фактури, підпорядкування мелодичного тематизму фоновому, варіантний метод розвитку.

**Висновки.** Онто-сонологічними засадами звукообразного мислення К. Дебюссі, які втілилися у його творчості, є:

1) *ontos* — просторово-споглядальний тип звукообразного мислення з темброво-колористичною основою музичної фактури, яка «підсвічується» полімодальністю, полігармоніями, політональністю (від окремого тону до фонових фактурно-композиційний конфігурацій);

2) *sonos* — звукова зримість, аудіовізуальна наочність, фізичне відчуття музичного звука, яке виникає завдяки сонорній колористичі, обертоновості звучання;

3) *logos* — інтровертний тип звуко-музичної експресії, відсутність конфліктного драматизму.

Тембр слугує «психофізіологічним резонатором», що посилює просторове, багатовимірне, надбуттєве звуковідчуття світу. У композиційній структурі він функціонує як барвисто-фонічний та формоутворюючий чинник (темброво-інтонаційне розгортання звукової ідеї, темброве розрізнення тональностей, що зумовлює драматургічний принцип контрастів-зіставлень розділів композиції).

Оскільки незмінним джерелом натхнення композитора завжди був світ природи, то в більшості творів К. Дебюссі оспівуються споглядальні образи людини, котра перебуває наодинці з природою. Крізь призму «омузикаленої» краси природи та гедоністичної концепції радості в спогляданні за нею композитор вкраплює світлі образи спокою, меланхолійного суму, оминаючи «темряву» верленівських мотивів самотності, горя та скепсису, бодлерівських «Квітів зла». Метафоричні паралелі між стихіями природи та внутрішнім станом людини споріднюють поезику символізму з намаганням К. Дебюссі як композитора-імпресіоніста відчутти «музику повсюди» (згідно з верленівським висловом). Тому основою звукообразного мислення К. Дебюссі є художній принцип «розчинення» образу людини на тлі пейзажу, світлотіні та кольору. Важливими є не зовнішня

подібність, зокрема споглядальність, не внутрішній стан того, хто споглядає, а вплив на звукообразне світосприйняття реципієнта. Це зумовлює збільшення звукового простору музичних творів, у якому головну конструктивну функцію виконує акордово-гармонійний комплекс з його тембросонорними характеристиками.

**Перспективами подальших досліджень** творчості К. Дебюссі може бути вплив специфіки звукообразного мислення французького композитора на музичну творчість ХХ ст., у якій відбулася трансформація засадничих принципів сприйняття, моделювання й відтворення образу світу. Зображальність і предметність, відчуття живої пластики звука притаманні не лише К. Дебюссі, а й французькій музиці загалом. Головною умовою звукообразного мислення стає динамічне сприйняття картин та явищ, відбитих у конкретних інструментально-акустичних образах. На окрему увагу заслуговує специфіка вираження національної ідеї через символізм мовоутворення, що втілена у творчості, наприклад, Б. Лятошинського, котрий мав на меті відтворити постромантичну концепцію звукового образу світу крізь призму «національного музичного світовідчуття» (вислів О. Козаренка).

#### Список посилань

- Альшванг, А. (1963). *Произведения К. Дебюсси и М. Равеля*. Москва: Государственное музыкальное издательство.
- Андросова, Д. (2014). *Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве ХХ ст.: монография*. Одесса: Астропринт.
- Гаккель, Л. (1976). *Фортепианная музыка ХХ века: очерки*. Москва — Ленинград: Советский композитор.
- Дебюсси, К. (1964). *Статьи, рецензии, беседы*. А. Бушен (Пер. с фр. и коммент.), Ю. Кремлев (Ред.). Москва-Ленинград: Музыка.
- Денисов, Э. (1986). *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва: Советский композитор.
- Довжинець, І. (2006). *Відтворення плерних ефектів у фортепіанній музиці (Дис. канд. мистецтвознав.)*. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Козаренко, О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині ХХ ст. *Українське музикознавство*, 28, 144–154. НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Кокорева, Л. (2010). *Клод Дебюсси: исследование*. Москва: Музыка.
- Кудряшов, Ю. (1985). Влияние Дебюсси на тембровое мышление ХХ века. *Проблемы музыкальной науки: сборник статей*, 6, 244 — 282. Москва: Советский композитор.

- Лонг, М. (1985). *За роялем с Дебюсси*. Ж. Грушанская (Пер. с франц.). Москва: Советский композитор.
- Мозгот, С. (2006). *Музыкальное пространство в творчестве Клода Дебюсси (Дис. канд. искусствовед.)*. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова.
- Орлов, Г. (2005). *Древо музыки*. Санкт-Петербург: Композитор.
- Яроцинский, С. (1978). *Дебюсси, импрессионизм и символизм*. Москва: Прогресс.

### References

- Allschwang, A. (1963). *Works of K. Debussy and M. Ravel*. Moscow: State Music Publishing House. [In Russian].
- Androsova, D. V. (2014). *Symbolism and polyclavierness in pianistic performance of the twentieth century*: monograph. Odessa: Astroprint. [In Russian].
- Debussy, K. (1964). *Articles, reviews, conversations*. A. Bushen (translated from French and commented), Yu. Kremlev (ed.). Moscow-Leningrad: Music [In Russian].
- Denisov, E. (1986). *Modern music and problems of the evolution of the composing technique*. Moscow: Sovietyky kompozitor. [In Russian].
- Dovzhinets, I. (2006). *Plenary effects reproduction in piano music* (The thesis of Candidate of Art Criticism). Odessa National Musical Academy named after. AV Nezhdanova. Odessa [In Ukrainian].
- Gakkel, L. (1976) Piano music of the XX century: essays: Moscow-Leningrad: Sovetskij kompozitor. [In Russian].
- Kokorev, L. (2010). *Claude Debussy: the study*. Moscow: Music [In Russian].
- Kozarenko, O. Some tendencies of the development of the national musical language in the first third of the twentieth century. *Ukrainian Musicology*, 28, 144-154. National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky. [In Ukrainian].
- Kudryashov, Yu. (1985). The influence of Debussy on the timbre thinking of the twentieth century. *Problems of musical science: Collection of scientific works*, 6, 244 – 282. Moscow: Soviet composer. [In Russian].
- Long, M. (1985). *At the piano with Debussy*. J. Grushanskaya (Trans. From French). Moscow: Sovietyky kompozitor. [In Russian].
- Mozgoth, S. (2006). *The musical space in the works of Claude Debussy* (Candidate of Art Criticism). Saratov: Saratov State Conservatory of the. L. V. Sobinova. [In Russian].
- Orlov, G. (2005). *The tree of music*. St. Petersburg: Kompozitor. [In Russian].
- Yarocinsky, S. (1978) *Debussy, Impressionism and Symbolism*. Moscow: Progress. [In Russian].

Надійшла до редакції 01.02.2019 р.

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.22>  
 УДК 7.079:930](477)(045)

**Д. І. Манелюк**, викладач, кафедра хореографії, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

<https://orcid.org/0000-0002-0833-9821>  
 maneluk\_d@i.ua

## **РОЗВИТОК ВІТЧИЗНЯНОГО ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ**

Узагальнено результати сучасних наукових розвідок вітчизняних дослідників, предметом розгляду яких є різновекторні складові вітчизняного фестивального руху. Проаналізовано мистецтвознавчі й культурологічні наукові статті та дисертаційні дослідження, у яких розглянуто окремі аспекти фестивальних практик. Історіографічний огляд виконано за регіональним і тематичним (який описує історичні процеси, організаційні особливості, філософський аспект, складову сучасної культурної комунікації та ін.) принципами.

**Ключові слова:** *фестиваль, фестивальний рух, фестивальна практика, історіографія.*

**Д. И. Манелюк**, старший преподаватель, кафедра хореографии, Ровенский государственный гуманитарный университет, г. Ровно

## **РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ФЕСТИВАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ: ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Обобщены результаты современных научных трудов отечественных исследователей, предметом рассмотрения которых являются разновекторные составляющие отечественного фестивального движения. Проанализированы искусствоведческие и культурологические научные статьи и диссертационные исследования, в которых рассматриваются отдельные аспекты фестивальных практик. Историографический обзор выполнен по региональному и тематическому (описывающим исторические процессы, организационные особенности, философский аспект, составляющую современной культурной коммуникации и др.) принципам.

**Ключевые слова:** *фестиваль, фестивальное движение, фестивальная практика, историография.*

**D. I. Maneliuk**, senior lecturer of the Department of Choreography, Rivne State Humanitarian University, Rivne

## **DEVELOPMENT OF THE NATIONAL FESTIVAL MOVEMENT: HISTORIOGRAPHICAL ASPECT**

**The aim of the paper** is to carry out a historiographical review of the national scholarly studies, the subject of research of which is festival movement.

**Research methodology.** In the process of carrying out the research theoretical, historical and bibliographic and analytical methods were used.

**Results.** The growth of the national festival movement was influenced by the changes that began in the last decade of the last century. The practice of using festivals as a form of leisure has also intensified the academic community — philosophers, historians, scholars in culture studies, art historians, who have considerably broadened the research data base of the festival movement. The work of the researchers reflects the historical development process of the national festival movement, the types of the contemporary festivals and regional specific features of the process of conducting festival practices. All scholars are unanimous in concluding that the festival is a current form of the presentation of various types of arts and a promising trend for the development of culture, which effectively influences the revival and the development of the national cultural heritage.

**Novelty.** The research of national scholars whose subject matter is various aspects of the national festival movement is summarized.

**The practical significance.** The main findings and conclusions of the study are a contribution to the development of issues of the applied culturology. The substantive part of the research can be used in the preparation of lectures and special courses on the contemporary Ukrainian culture, cultural studies, applied cultural studies, sociology of culture, as well as in the system of retraining and professional development of specialists of the corresponding disciplines.

**Keywords:** *festival, festival movement, festival practice, historiography.*

**Постановка проблеми.** На активізацію вітчизняного фестивального руху вплинули зміни, що розпочалися в останньому десятилітті минулого століття. Практика використання фестивалів як форми дозвілля активізувала наукову діяльність. У працях дослідників фестивалів почали розглядати як перспективний напрям розвитку культури, актуальну форму презентації різних видів мистецтва, що ефективно впливає на відродження й розвиток національного культурного надбання. Сьогодні є немало наукових розвідок, присвячених різним аспектам фестивального руху, але практично немає історіографічних досліджень.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Історичні аспекти фестивальних практик відображені в розвідках К. Берденникова, С. Виткалова (2016), Я. Іваницької, Ю. Московічової (2017), А. Пискач (2011), Н. Капустіної, З. Рось, І. Сікорської, О. Сичової (2013), Н. Товстоїят, Н. Усенко, Ю. Чекан, Є. Щоткіна та ін. Фестиваль як специфічна форма культурної комунікації вивчено в працях Л. Галєєвої, С. Соболевської, С. Шумакової та ін. Фестивальному руху як чиннику культурного життя України кінця ХХ — початку ХХІ ст. присвячені розвідки С. Виткалова (2016), С. Зуєва (2007), О. Литовки (2013), А. Пискач (2011) та ін.

**Мета статті** — виконати історіографічний огляд вітчизняних наукових розвідок, предметом дослідження яких є фестивалі.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Відтоді, як фестиваль увійшов до святкової культурної практики людства, він став предметом розгляду науковцями різних галузей. Так, історію становлення й розвиток вітчизняного фестивального руху досліджує Д. Зубенко. У статті «Розвиток фестивального руху в сучасній Україні» автор здійснює спробу узагальнити матеріал щодо розвитку вітчизняного фестивального руху. Водночас історичний аспект розвитку вітчизняного фестивального руху розкрито недостатньо, зокрема не подано відомостей про перших організаторів фестивалів часів незалежної України, взаємозв'язок історичного розвитку фестивалів та культурної політики країни тощо.

Вітчизняний науковець Р. Набоков (2013) у розвідці «Фестиваль у контексті святково-сміхової культури» розглядає фестиваль у культурно-історичному процесі, визначаючи його святково-сміхову складову. Виконаний дослідником аналіз святкових дійств античного театру засвідчив, що фестивальний принцип широко застосовувався в давньогрецькому театрі. Автор оприлюднив власну позицію щодо історії виникнення та розвитку фестивального руху в Європі та України, використовуючи матеріал мистецького життя Харківщини XIX–XX ст. Науковець переконаний у тому, що саме це місто (починаючи з другої половини XX ст.) популяризує такий культурний феномен, як фестиваль, який асоціюється з конкретним містом і місцевістю та «створює» певну семіосферу міста.

Щорічно збільшується кількість наукових публікацій, які стосуються регіональних особливостей сучасних фестивальних практик. Вивчаючи наукові доробки вітчизняних дослідників, можна з упевненістю стверджувати, що найактивніше в цьому напрямі працюють західні науковці, праці котрих оприлюднені в таких збірниках: «Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв», «Українська культура: минуле, сучасність, шляхи розвитку», «Культура України», «Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки», «Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв», «Збірник наукових праць молодих учених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка» та ін. У цих збірках опубліковано десятки наукових розвідок. Географію фестивалів Закарпаття розглядає в одноіменній науковій розвідці Н. Гоблик-Маркович, детально аналізуючи локальне розташування фестів у кожному з районів Закарпатської області. Також науковець є автором узагальненої карти всіх видів Закарпатських фестивалів. Приємно відзначити, що у статті не лише констатовано факти,

а й описано перспективні напрями розвитку фестивального туризму конкретних районів області.

Фестивальний рух на Хмельниччині був предметом розгляду Л. Баженова, О. Ільїнської, П. Слободянюка, Т. Стан, М. Трунової та інших дослідників. Так, деякі аспекти проведення культурно-мистецьких фестивалів Хмельниччини на початку ХХІ ст. описує М. Трунова (2014, с. 105–107). Висвітлюючи основні тенденції фестивальних практик у 2000–2013 рр., дослідниця узагальнила сучасний досвід реалізації режисерських задумів щодо проведення фестів та намітила шляхи подолання існуючих проблем.

Аналізуючи наукові розвідки дослідників Львівщини, ми зіткнулись із парадоксальною ситуацією — практичною відсутністю (трапляються лише поодинокі випадки, наприклад, конкурсно-фестивальному руху на Львівщині присвячена наукова стаття О. Сергієнко (2011, с. 63–64) повноцінних наукових розвідок, де б досліджувався фестивальний рух краю. Це в той час, коли Львівщина є регіоном з багатою історією активного використання різноманітних фестивальних практик, а м. Львів сьогодні позиціює себе як культурну столицю України, де практично щодня проходить якийсь фестиваль. На фоні відсутності оприлюднених наукових доробок щодо фестивального руху краю в місцевих засобах масової інформації, зокрема в електронних виданнях і на офіційних сайтах м. Львів та районних центрів області, щоденно оновлюються відомості — анонси (переважно рекламного змісту) щодо проведення різноманітних фестивалів.

Загальні тенденції фестивального життя м. Луцьк стали предметом розгляду Л. Ігнатової, О. Лапчук (2015), В. Скуратівського, С. Чернецької та ін. Так, Л. Ігнатова в наукових розвідках «Музичний салон як феномен сучасної культури» та ««Фрески у Zaleski» як рецепція салонної культури» вивчає історію фестивалю співаної поезії та авторської пісні «Оберіг», який проходить у м. Луцьк. В. Скуратівський досліджує організаційні аспекти підготовки та проведення місцевого міжнародного фестивалю «Берегиня». С. Чернецька — розглядає внесок В. Скуратівського в розвиток фестивального руху краю. О. Лапчук описує фестивальне життя м. Луцьк останнього десятиріччя ХХ ст., матеріал, використаний науковцем, має історичну цінність (2015, с. 88–89).

Натомість, значною можна визнати працю рівненських дослідників, серед котрих — Ю. Бобанич, С. Виткалов, Г. Горох та ін. У 2012 р. опубліковано статтю Ю. Бобанич, присвячену фестивальному та конкурсному руху на Рівненщині, у якій висвітлено чотири мистецькі фест-проекти, що відповідали міжнародному статусу: це конкурс

молодих виконавців «Шоу-«Західний регіон», рок-фестиваль «Тарас Бульба», джазовий фестиваль «Art Jazz Cooperation» та джазовий фестиваль «Jazz Bez». Це не повний перелік фестивалів, що проходили на Рівненщині на період написання статті (2012 р.), а, зважаючи на активний розвиток фестивального руху краю у 2012–2017 рр., наукове дослідження, розпочате Ю. Бобанич, не продовжено. Дослідник С. Горох описав специфіку проведення фестивалів та їх регіональні особливості, а також у науковій розвідці проаналізував хорові фестивалі Рівненщини після відновлення державної незалежності України.

Фестивальні практики східного, центрального й південного регіонів країни в науковій літературі представлено окремими розвідками К. Давидовського (м. Київ), О. Жеребцова (Автономна республіка Крим), М. Крипчука (Луганщина), Ю. Москвічової (Вінниччина), О. Сичової (Автономна республіка Крим) (Сичова, 2013), Н. Усенко (Харківщина) (Усенко, 2013), О. Яцков (Автономна республіка Крим) та ін.

Так, М. Крипчук у статті «Розвиток сучасних фестивалів мистецтв на Луганщині початку ХХІ ст.» (Крипчук, 2013, с. 148–149) описує найзначущіші (на думку автора) мистецькі фестивалі регіону початку нового тисячоліття; науково обґрунтовує місце регіональних мистецьких фестивалів у синтетично-художньому просторі, яке, згідно з дослідником, є сферою взаємодії різних видів мистецтв. У науковій розвідці запропоновано авторський підхід щодо класифікації фестивалів за принципом популяризації того чи іншого виду мистецтва.

Харківські молодіжні фестивалі ХХІ ст. розглянула Н. Усенко (2013) у розділі «Мистецтвознавство. Архітектура» Вісника Харківської державної академії дизайну і мистецтв (2013 р.). У публікації розкрито особливості найбільших молодіжних фестивалів Харківщини, що проводилися у 2000 рр.; проаналізовано вплив молодіжних фестів на різні аспекти художнього життя міста. Н. Усенко розглядає на прикладі найнестандартнішого (адже в процесі його організації використовуються новітні форми, наприклад, перформанс, відео-арт, відеоінсталяції тощо) з усіх сучасних проектів — фестиваль «Non Stop Media» (Усенко, 2013, с. 134), а також творчі концепції, мету, завдання, функції молодіжних фестивалів.

Особливості еволюції мистецьких проектів — конкурсного й фестивального молодіжних рухів м. Київ — дослідив К. Давидовський, зокрема еволюцію таких столичних міжнародних музичних фестивалів: «Віртуози планети» та «Київські літні музичні вечори», — на прикладі яких науковець доводить вплив фестивальної культури на формування мистецького середовища м. Київ.

Спробу розглянути особливості регіональних фестивальних практик Криму у ХХ ст. здійснено в дисертаційному дослідженні О. Яцкового. Серед наукових розвідок — фестивалі академічної музики, що проходили в Криму.

Найповнішою науковою працею, у якій відображено фестивальний рух Криму, вважаємо дослідження, опубліковане у Віснику Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (2013 р.) О. Сичовою (2013). У цій статті висвітлено особливості Кримських фестивалів, що проводилися в період з 1991 р. по 2013 р. включно.

Сучасні тенденції фестивально-конкурсного руху на Вінниччині досліджує Ю. Московічова, аналізуючи особливості розвитку культурно-мистецьких процесів, що відбуваються в період після відновлення державної незалежності України в означеному регіоні. Мистецтвознавець за допомогою соціологічного аналізу описав динаміку провідних фестивалів регіону (фестивалі «VINNYTSIA JAZZFEST», «Музика в монастирських мурах», «Струни вічності», «Зоряна мрія», «ВІННИЦІянський», «Подільська лялька», «Барвінкове кружало», «Живий вогонь», «Operafest-Tulchyn» та ін.) (Московічова, 2017, с. 118–120). Дослідниця висвітлила організаційні особливості (кількісні показники, географію учасників, охоплення сценічних майданчиків тощо) процесу проведення зазначених культурно-мистецьких проєктів.

Прикро визнавати той факт, що мистецтвознавці Тернопільщини, Поділля, Донеччини, Херсонщини та Миколаївщини досі не надали узагальнених результатів проведених культурологічних досліджень такої невід'ємної складової сучасного культурно-мистецького життя, як фестивальні практики рідного краю. Адже у вітчизняних наукових періодичних виданнях не виявлено повноцінних наукових розвідок, що відображають фестивальне життя зазначених регіонів.

Проблеми розвитку сучасного фестивального руху стали об'єктом дослідження таких науковців, як: Ю. Ареф'єва, С. Виткалов (2016), Д. Зубенко, О. Корольчук, О. Литовка, А. Плисак, Л. Пчелінцева, Ю. Пономаренко, М. Швед (2016) та ін.

О. Литовка акцентує на тому, що сучасний культурний простір України характеризується потужним розвитком фестивального руху. Саме він, на думку дослідника, підтримує та допомагає розвиватися виконавцям (усіх жанрів мистецтва), самим жанрам (хореографічним, музичним, театральним та ін.) і напрямам, які здебільшого залишаються поза увагою вітчизняних засобів мас-медіа та преси (Литовка, 2013, с. 111–113). Фестивальний рух О. Литовка ототожнює з імпульсом до самоствердження та прояву індивідуальності активної молоді у ХХІ ст.

На відміну від попереднього дослідника, А. Пискач у статті «Фестивальний рух у культурному житті України кінця XX — початку XXI ст.: нефольклорні тенденції», опублікованій у збірнику «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку», розглядає нефольклорні ознаки фестивального руху в українському мистецтві, указуючи на те, що в сучасному інформаційно-культурному просторі фестиваль «переростає» своє суто мистецьке значення, перетворюючись на «потужне соціальне явище» (Пискач, 2011, с. 93).

У науковій розвідці Ю. Ареф'євої описано феномен фестивального руху крізь призму реальності культури повсякдення. Музичні, естрадні, етнографічні та інші фестивалі, проведені на теренах України, характеризуються науковцем у контексті вітчизняного мистецтва кінця XX ст. Особливу увагу Ю. Ареф'єва приділяє культурно-історичній, естетичній та образній експлікації фестивалю як святкового та видовищного простору.

Аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України Л. Пчелінцева присвятила наукове дослідження (статтю) фестивальному руху столиці в період з 1990 по 2013 рр. (Пчелінцева, 2015, с. 169–174). У процесі вивчення фестивальних практик дослідниця виокремлює два види проведення фестивальних практик. До першого належать ті, які продовжують традиції радянського періоду, а до другого — що презентують нові тенденції розвитку мистецтва. У розвідці наголошується: саме для другого виду характерна більша відкритість форми і змісту, вони є аналогами європейських проєктів.

Наукова розвідка Д. Зубенко стосується особливостей розвитку фестивального руху в сучасній Україні, у якій науковець виокремлює позитивні та негативні ознаки сучасних фестивалів і можливі шляхи поліпшення ситуації.

Видова типологія фестивалів стала предметом розгляду плеяди молодих вітчизняних науковців, серед котрих особливості розвитку театральних фестивалів в Україні досліджували М. Близнюк (вивчає театральні фестивалі як форму культурного співробітництва), Л. Кадірова (описує досвід проведення міжнародного театального фестивалю жіночих монодрам «Марія»), О. Сливка (розглядає фестиваль «Коломийські представлення в контексті розвитку вітчизняного театального мистецтва кінця XX — початку XXI ст.»), С. Соболевська (досліджує фестивальне мистецтво аматорських театрів як засіб міжкультурної комунікації) та ін.

Відносно активною можна визнати роботу науковців, предметом розгляду яких стали музичні фестивалі. Такий висновок сформульовано після опрацювання значного масиву інформації вітчизняної

наукової періодики, у якій лише за останнє десятиріччя опубліковано результати наукових досліджень понад 25 науковців. На особливу увагу заслуговують розвідки Ю. Репіна (досліджує історію проведення оперних фестивалів), О. Пономаренко (вивчає особливості організації музичних фестивалів європейських країн), Лі Шуай (вивчає джаз у сучасному фестивальному просторі України), З. Рось (автор кількох наукових праць, що відображають основні тенденції розвитку джазового фестивального руху в Україні в період відновлення незалежності (1991–2012 рр.)), О. Баташева (досліджує історію розвитку фестивального руху як складової світового джазового руху) та ін.

Сучасні музичні фестивалі стали предметом дисертаційних досліджень Б. Шведа (розглядає тенденції, концепції, функції, акультураційні та інкультураційні процеси міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні «Київ Музик Фест», «Контрасти», «Два дні і дві ночі», «Форум музики молодих») (Швед, 2006, с. 3) та С. Зуєва (тема дослідження — музичний фестиваль як семіотичне утворення та його функціонування в семіосфері міста) (Зуєв, 2007, с. 5).

Фестиваль як форма дозвілєвої практики використовується не лише в мистецьких проектах. Так, таку форму у сфері науки описували А. Наумовець, О. Мирончук, у сфері циркового мистецтва — В. Гребенюк, Н. Кобзов, у сфері реклами — Д. Перишков, Т. Попова та ін., у сфері книговидавництва — О. Афанов, Л. Бейліс.

Практична реалізація фестивальних практик стимулювала науковців публікувати дослідження, що розкривають організаційні аспекти. Лише у вітчизняній періодиці за останні 5 років таких наукових робок налічується понад тридцять. У розвідках деяких дослідників наведені узагальнені результати процедури підготовки й організації конкретних фестивалів — приміром, І. Бермес описує досвід проведення фестивалю «Золотоверхий Київ» та його роль у фестивальному русі України (Бермес, 2015, с. 150–155); С. Іванова презентує досвід проведення фестивалю «Віртуози 2013», О. Сливка — театрального фестивалю «Коломийські представлення», О. Сердюк — описує культурні зв'язки харків'ян із вагнерівським фестивалем у Байроті, досвід проведення фестивалів «Open Air» презентує Ю. Репін, фестивальну практику CASE-STUDY в площині наукових досліджень вивчає Б. Периль; розвідка Ю. Рибак стосується особливостей проведення дитячого фестивалю-конкурсу «З народного джерела»; К. Мошкова вивчає особливості організації фестивалів, концертів і роботи джаз-клубів в Америці.

Організаційні аспекти проведення різножанрових фестивалів розкриті в дослідженнях Л. Бейліс (щодо книжкових фестивалів),

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

Особливо, на нашу думку, зацікавлюють праці Н. Усенко (дослідження стосуються використання сучасного технічного обладнання, зокрема засобів мультимедіа під час проведення фестивалів) (Усенко, 2013, с. 134–136) та З. Шимчик (вивчає особливості діяльності менеджера-організатора фестивалю, виокремлює його функціональні обов'язки та здійснює порівняльний аналіз роботи менеджерів-організаторів успішних вітчизняних фестивалів).

**Висновки.** У зв'язку з новими тенденціями та явищами в сучасному мистецтві, фестивальна тематика набула особливої актуальності й потребує подальших досліджень як у мистецтвознавчому, культурологічному, так і в історіографічному аспектах.

**Перспективи подальших досліджень** пов'язані з вивченням та аналізом праць вітчизняних науковців, предметом розгляду яких є фестивальний рух.

#### Список посилань

- Бермес, І. Л. (2015). Організаційні засади музичного фестивального руху в Україні. *Культурологічна думка*, 8, 150–155.
- Виткалов, С. В. (2016). Фестивальний рух як культурний феномен сучасності: аналіз регіонального вектора. *Культура України. Серія: Культурологія*, 52, 182–190.
- Габчак, Н. Ф. (2013). Фестивальний туризм Закарпаття та його регіональна політика. *Збірник наукових праць Військового інституту Київського національного університету імені Тараса Шевченка*, 44, 256–262.
- Гоблик-Маркович, Н. М. (2013). Географія фестивалів Закарпаття. *Науковий вісник НЛТУ України*, 23, 389–395.
- Зуєв, С. П. (2007). *Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова)*. (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства: 17.00.01). Харківська державна академія культури. Харків.
- Крипчук, М. В. (2013). Розвиток сучасних фестивалів мистецтв на Луганщині початку ХХІ століття. *Мистецтвознавчі записки*, 24, 148–153.
- Лапчук, О. (2015). Фестивальне життя Луцька на зламі тисячоліть: як це відбувалося. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Історичні науки*, 7, 88–93.
- Литовка, О. (2013). Фестивальний рух України періоду її незалежності. *Вісник КНУКіМ. Серія: Соціальні комунікації*, 2, 111–115.

- Московіцова, Ю. О. (2017). Сучасні тенденції музичних фестивалів Вінниччини. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*, 24, 126–133. Узятю з [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm\\_2017\\_24\\_22](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2017_24_22)
- Набоков, Р. Г. (2013). Фестиваль у контексті святково-сміхової культури. *Культура України*, 43, 118–126.
- Онацький, М. Ю. (2016). Сучасний стан та перспективи розвитку фестивального туризму у місті Харкові. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Міжнародні відносини. Економіка. Країнознавство. Туризм*, 5, 145–150.
- Пискач, А. (2011). Фестивальний рух у культурному житті України кінця ХХ — початку ХХІ ст.: нефольклорні тенденції. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: збірник наукових праць Рівненського державного гуманітарного університету* (Т. 2), 17, с. 90–93. Рівне.
- Пчелінцева, Л. І. (2015). Основні тенденції розвитку фестивалів сучасного мистецтва в Києві кінця ХХ — початку ХХІ століття. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 34, 169–174.
- Сергієнко, О. (2011). До питання конкурсно-фестивального руху народників Львівщини (кінець ХХ — початок ХХІ століття). *Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2, 63–67.
- Сичова, О. В. (2013). Сучасні тенденції фестивального руху Криму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 201–205.
- Трунова, І. М. (2014). Деякі аспекти проведення культурно-мистецьких фестивалів у Хмельницькій області: початок ХХІ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 105–112.
- Усенко, Н. О. (2013). Мультимедія в мистецькому процесі Харкова (на прикладі фестивалю молодіжних проєктів «Non Stop Media»). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*, 1, 134–136.
- Швед, М. Б. (2006). *Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі. 1990–2005 рр. (Автореферат дисертації кандидата мистецтв.: 17.00.01)*. Львів.

### References

- Bermes, I. L. (2015). Organizational fundamentals of the music festival movement in Ukraine. *Cultural Studies*, 8, 150–155. [In Ukrainian].
- Vitkalov, S. V. (2016). Festival movement as a cultural phenomenon of the present: analysis of the regional vector. *Culture of Ukraine. Series: Cultural Studies*, 52, 182–190. [In Ukrainian].

- Gabchak, N. F. (2013). Festival tourism of Transcarpathia and its regional policy. *Collection of scientific works of the Military Institute of the Taras Shevchenko National University of Kyiv*, 44, 256–262. [In Ukrainian].
- Goblik-Markovich, N. M. (2013). Geography of Transcarpathian festivals. *Scientific Bulletin of National Forestry University of Ukraine*, 23, 389–395. [In Ukrainian].
- Zuiev, S. P. (2007). *Modern cultural space and semiotics of the music festival (the case of Kharkiv) (Thesis of the candidate of art studies: 17.00.01)*. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Kripchuk, M. V. (2013). Development of contemporary art festivals in Luhansk region at the beginning of the 21st century. *Art scene notes*, 24, 148–153. [In Ukrainian].
- Lapchuk, O. (2015). Festival life of Lutsk at the turn of the millennium: how it happened. *Scientific herald of the Lesia Ukrainka Eastern European National University. Historical sciences*, 7, 88–93. [In Ukrainian].
- Lytovka, O. (2013). Festival movement of Ukraine during its independence. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Social Communications*, 2, 111–115. [In Ukrainian].
- Moskovichova, Yu. O. (2017). Modern trends in music festivals in Vinnytsia. *Ukrainian culture: past, modern, ways of development. Art studies*, 24, 126–133. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm\\_2017\\_24\\_22](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2017_24_22). [In Ukrainian].
- Nabokov, R. G. (2013). Festival in the context of festive and laugh culture. *Culture of Ukraine*, 43, 118–126. [In Ukrainian].
- Onatskyi, M. Yu. (2016). The current state and development prospects of the festival tourism in the Kharkiv. *Bulletin of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: International Relations. Economy. Country Studies. Tourism*, 5, 145–150. [In Ukrainian].
- Piskach, A. (2011). Festival movement in the cultural life of Ukraine of the late 20th – early 21st century: non-folkloristic tendencies. *Ukrainian culture: past, modern, ways of development: a collection of scientific works of the Rivne State Humanitarian University (Vol. 2)* 17, 90–93. Rivne. [In Ukrainian].
- Pchelintseva, L. I. (2015). The main tendencies of the development of contemporary art festivals in Kyiv of the late 20th – early 21st century. *Current issues of history, theory and practice of artistic culture*, 34, 169–174. [In Ukrainian].
- Sergienko, O. (2011). The competition and festival movement of the populists of Lviv region (the late 20th – early 21st century). *Collection of scientific works of young scientists of the Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University*, 2, 63–67. [In Ukrainian].
- Sychova, O.V. (2013). Contemporary trends of the Crimean festival movement. *Bulletin of the National Academy of Leaders of Culture and Arts*, 4, 201–205. [In Ukrainian].

- Trunova, I. M. (2014). Some aspects of cultural and art festivals in the Khmelnytsk region: the early 21st century. *Bulletin of the National Academy of Leaders of Culture and Arts*, 1, 105–112. [In Ukrainian].
- Usenko, N.O. (2013). Multimedia in the Kharkiv artistic process (using the Non Stop Media Youth Projects Festival as an example). *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art studies. Architecture*, 1, 134–136. [In Ukrainian].
- Shved, M. B. (2006). *The development trends of international festivals of the contemporary music in Ukraine at a new stage. 1990–2005 (Abstract of the thesis of the candidate of arts: 17.00.01)*. Lviv. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 14.01.2019 р.

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.23>

УДК 7.079(447.81)»1991/2018»(045)

kramarek72@gmail.com

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

**Є. В. Манелюк**, викладач, кафедра хореографії, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

## **ФЕСТИВАЛЬНА ПРАКТИКА РІВНЕНЩИНИ ПЕРІОДУ ДЕРЖАВНОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ**

Відображено історичні процеси розвитку фестивальної практики на Рівненщині після відновлення державної незалежності. Матеріал зібрано з джерел та в результаті польових досліджень структуровано за принципом історичної ретроспективи. Акцентовано на сучасних видах фестивальних практик (мистецьких, музичних, екологічних, спортивних, гастрономічних, літературних, тематичних та етнофестивалів). Відображено вплив фестивалів на розвиток культурно-мистецького життя регіону.

**Ключові слова:** *фестиваль, фестивальна практика, Рівненщина, фестивалі Рівненщини.*

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

## **ФЕСТИВАЛЬНАЯ ПРАКТИКА РОВНЕНЩИНЫ ПЕРИОДА ГОСУДАРСТВЕННОЙ НЕЗАВИСИМОСТИ**

Отражены исторические процессы развития фестивальной практики на Ровенщине после восстановления государственной независимости. Материал собрано из источников и в результате полевых исследований структурировано по принципу исторической ретроспективы. Акцентируется на современных видах фестивальных практик (художественных, музыкальных, экологических, спортивных, гастрономических, литературных, тематических и этнофестивалей). Отображено влияние фестивалей на развитие культурной жизни региона.

**Ключевые слова:** *фестиваль, фестивальная практика, Ровенщина, фестивали Ровенщины.*

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

## **FESTIVAL PRACTICE OF THE RIVNE REGION DATING BACK TO THE STATE INDEPENDENCE**

**The aim of the article is to study** the festival practice of the Rivne region during the state independence.

**Research methodology.** In the process of research, comparative and historical, typological and analytical methods of research were used.

**Results.** Modern Rivne region is famous for its powerful festival movement that originated in the 1950s, and with the change of development of the vectors for millennia, it has gained a brisk growth. A powerful festival movement, organized

by the cultural sphere and subject matter experts and enthusiasts of the Rivne region in the 21st century, emphasizes its identity both in the national and in the international cultural market.

Thanks to the festivals, the cultural life has become "colorful", because it affects not only the quantity (more than 100 events during the last three years), but also the versatility (artistic, environmental, ethno, thematic, literary, sports and gastronomic) and the level of the professional approach to the organization.

**Novelty.** For the first time the materials of the festivals held in the Rivne region during the state independence were generalized. The research results are structured according to the time principle and the class classification.

**The practical significance.** The work is an ethnographic study of the festival movement of the Rivne region during the state independence. The research results can be used in the preparation of lectures and seminars on the contemporary Ukrainian culture and the set of disciplines of the applied cultural studies.

**Keywords:** *festival, festival practice, Rivne region, festivals of the Rivne region.*

**Постановка проблеми** Невід'ємною складовою культурного життя обласного центру та невеликого містечка обласного підпорядкування, що формує його культурну ідентичність, є фестивалі. Сучасне культурно-містечке життя Рівненщини складно уявити без фестивалів та конкурсів, кількість яких щороку збільшується, як і видова специфіка та глядацька аудиторія.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Фестиваль як феномен сучасної культури обрано предметом дисертаційних досліджень О. Жуковою, С. Зуєвим, М. Литвиною, О. Меньшиковим, П. Николаєвою, Е. Резніковою, М. Швед (2006), О. Яцковим та ін.

Регіональні аспекти вітчизняних фестивальних практик стали об'єктом наукових розвідок Ю. Бобанич (2012) (естрадні фестивалі Рівненщини), С. Виткалова (2012) (аналіз рівненського вектора фестивального руху), Г. Горох (2014) (хорове мистецтво Рівненщини крізь призму фестивальної діяльності) та ін.

**Мета статті** — дослідити фестивальну практику Рівненщини після відновлення державної незалежності.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** У перші десять років незалежності політика державних установ сфери культури краю перебувала в так званому адаптаційному періоді. Водночас завдання фестивального руху радянського періоду нині суттєво трансформовані відповідно до вимог організаторів та глядацької аудиторії фестону. Наприклад, таке завдання, як «контроль над вільним часом населення», у сучасному організаційно-методичному процесі підготовки фестивалю не використовується та є пережитком минулого, адже це прерогатива радянської культурної політики. У той час, як інші завдання, зокрема

«патріотичне виховання населення» та «збереження культурної спадщини», актуальні для більшості сучасних фестивалів.

Відповідно до нових реалій, можливо, саме тому, Рівненщина не належала до обласних центрів, які активно використовували дозвілєву форму — фестивалі, які впродовж останнього десятиліття ХХ ст. «обережними кроками» долучалися до культурно-мистецьких практик краю. Так, організаторами перших фестивалів були представники державних установ культури. Зусиллями працівників Рівненського обласного краєзнавчого музею проведено фестиваль «Музейні гостини», який у 2018 р. святкував двадцятип'ятирічний ювілей (*Офіційний сайт Управління культури і туризму Рівненського міськвиконкому*), а фахівці Обласного центру народної творчості стали співорганізаторами фестивалю-конкурсу дитячого фольклору «Котилася торба...». Одним із перших фестивалів, організованих на Рівненщині зусиллями відданих вітчизняному музичному мистецтву музикантів, став рок-фестиваль «Тарас Бульба» (*Офіційний сайт Управління культури і туризму РОДА*). Саме цей фестиваль з 1991 по 1994 рр. відбувався в м. Дубно й був частиною урочистих святкувань Дня міста. Проте за три роки доволі успішний проект вичерпав себе. У 2002 р. набув «другого дихання» за підтримки (адміністративної та фінансової) міського (м. Дубно) та обласного (м. Рівне) управлінь культури і туризму.

Зусиллями представників Національного університету водного господарства та природокористування (за ініціативи студентів механічного факультету) у 1992 р. вперше організовано фестиваль студентських театрів естрадних мініатюр (СТЕМів) «Шалантух» (*Офіційний сайт Управління культури і туризму Рівненського міськвиконкому*). Фестиваль СТЕМів «Шалантух» упродовж тривалого періоду мав на меті об'єднання молоді на основі доброзичливого неформального спілкування, яке зміцнює відносини та спонукає розглядати навіть проблемні питання через призму людяності й доброзичливості. Понад десятиліття фестиваль проходить за підтримки місцевих органів влади.

На зламі тисячоліть відбувся переломний момент, який докорінно змінив ситуацію, завдяки вузькопрофільним спеціалістам сфери музичного, театрального, хореографічного та інших видів мистецтв, за підтримки спонсорів і меценатів, організовано перші фестивалі, у яких представники державних установ сфери культури взяли участь лише дотично. Організатори (співорганізатори) є працівниками установи сфери культури. На початку 2000 рр. на Рівненщині відбулись такі фестивалі:

— фестиваль пісенно-музичного мистецтва «Різдвяні піснеспіви» (організатори: Рівненська єпархія Української православної церкви

Київського патріархату за підтримки обласного і міського відділів культури та інституту мистецтв РДГУ). Приємно відзначити, що з 2012 р. він набув статусу міжнародного, а у 2018 р. проводиться п'ятнадцятий рік поспіль;

— фестиваль духової музики «Дзвенить оркестрів мідь», започатковано у 2010 р. як регіональний власниками готельно-розважального комплексу «Скольмо» (сmt. Клевaнь), у 2015 р. набув статусу міжнародного (*Офіційний сайт Управління культури і туризму РОДА*);

— молодіжний фестиваль традиційної народної культури «Древлянські джерела», який на початку 2000 рр. набув статусу міжнародного (за участі іноземних колективів із Венесуели, Латвії, Республіки Польща, Словаччини, Сенегалу, Туреччини, Хорватії та Чехії) (Виткалов, 2012, с. 277). На жаль, сьогодні фестиваль не продовжує власних традицій, однак його поява відіграла помітну роль як у соціокультурному процесі розвитку області, так і у культурно-мистецькому житті міста;

— фестиваль джазового мистецтва «Art Jazz Cooperation», засновано у 2007 р. громадськими діячами — поціновувачами джазового мистецтва О. Барковським та С. Гембергом (*Офіційний сайт Управління культури і туризму Рівненського міськвиконкому*). Щороку, наприкінці серпня, учасники джазового фестивалю представляють зразки класичного джазу, музичних композицій у стилі етно- та фрі-джазу;

— зусиллями художніх керівників Народного аматорського молодіжного театру «Від Ліхтаря», Зразкової аматорської театральної студії «Маленький принц» та Зразкового аматорського художнього колективу — театральної лабораторії «ВідСутність», які працюють при ПДМі, за підтримки громадської організації «Сприяння позашкільній освіті», у листопаді 2004 р. започатковано щорічне проведення юнацько-молодіжного театрального фестивалю аматорських колективів «ЛіхтArt». У 2007 р. зарубіжні учасники фестивалю вможливили набуття статусу «міжнародний». Відтак, саме у 2007 р. відбувся I міжнародний театральний фестиваль у м. Рівне, який у 2018 р. (у статусі міжнародного) проводився вдесяте;

— проведення фестивалю зі спортивних танців «Різдвяний бал» у м. Рівне започатковано у 2003 р., організаторами заходу стали: Міжнародна танцювальна спілка, Спілка громадських організацій спортивного танцю України, Спілка спортивного танцю Рівненської області, кафедра хореографії РДГУ та громадська організація — танцювальний клуб «Флеш». Фестиваль успішно проводять уже впродовж 15 років і весь цей час він є одночасно конкурсом і відбірковим етапом на Чемпіонат СГОСТУ від Рівненської та Волинської областей

(*Офіційний сайт Управління культури і туризму Рівненського міськвиконкому*).

Успішна, багаторічна робота організаторів вищезазначених фестивалів краю «надихнула» працівників сфери культури та представників громадськості на активні дії: упродовж 2017–2018 рр. на Рівненщині проведено близько 100 фестивалів. Для прикладу, згідно зі статистичними даними, за 20 років державної незалежності (до 2011 р.) в регіоні організовано 120 фестів (*Офіційний сайт Управління культури і туризму РОДА*).

Нині Рівненщина, підкреслюючи культурну ідентичність, презентує на культурному ринку багато різножанрових фестивалів: мистецькі (музичні, хореографічні, театральні, літературні); гастрономічні, фольклорні, екологічні, спортивні та універсальні.

Найчисленнішими є музичні фестивалі, представлені в таких жанрах:

- рок-фестивалі (найстарший рок-фестиваль України «Тарас Бульба» (м. Дубно), молодіжний фестиваль «Корець-Рок» (м. Корець), молодіжний фестиваль «Поліська рок-хвиля» (м. Вараш)) (*Офіційний сайт Управління культури і туризму РОДА*). Організатори й учасники рок-фестивалів краю демонструють нове, авторське бачення української рок-музики, з її неповторним колоритом та фольклорною основою;

- фестиваль класичної музики «Органний собор» став майданчиком для експериментів не лише для музикантів, а й організаторів – Рівненської філармонії (*Офіційний сайт Управління культури і туризму Рівненського міськвиконкому*);

- пісенні та хорові фести: фестиваль патріотичної пісні «Героям слава!» (м. Костопіль), районний фестиваль «Різдвяні пісенспіви» (м. Дубно), усеукраїнський пісенний фестиваль «Під небом Рівного — 2016 (2017)»; всеукраїнський фестиваль-конкурс хорового мистецтва імені Володимира Пекара, фестиваль протестної музики «Прорив», усеукраїнський фестиваль-конкурс молодих виконавців сучасної української пісні «Твоя зірка — 2018» (м. Рівне), всеукраїнський дитячий фестиваль патріотичної пісні «Наша слава козацька не вмере, не загине!» (сmt. Демидівка) та ін.;

- народної музики: всеукраїнський фестиваль-конкурс молодих виконавців (ансамблів) на дерев'яних та духових інструментах імені В'ячеслава Сторянка, всеукраїнський фестиваль-конкурс молодих виконавців української народної музики «З Народного Джерела» (м. Рівне), фестиваль сучасної української пісні і танцю «Зоряний шлях» (м. Дубно) та ін.;

- фестиваль духовної музики у Свято-Миколаївському монастирі м. Дубно;

– джазові фестивалі: щороку, наприкінці серпня, проходить міжнародний джазовий фестиваль «Art Jazz Cooperation» (м. Рівне-Луцьк), а щорічно в грудні в барі-ресторані «Блюз & Jazz» та на сцені МБК відбувається міжнародний джазовий фестиваль «Jazz Bez» (м. Рівне-Луцьк-Вроцлав). Загалом у межах фестивалів відбулося 87 концертів, у яких брали участь понад 60 музикантів зі США, Канади, Австралії, Люксембургу, Данії, Німеччини, Угорщини, Польщі й України. Також, зі слів організаторів, родзинкою джазових фестивалів, зокрема «Jazz Bez», стала презентація максимальної кількості джазових стилів: свінг, ф'южн, бі-боп, джаз-рок, ясс, фанк, кул, фрі-джаз тощо (*Офіційний сайт Управління культури і туризму РОДА*).

Крім того, у 2015 р., стартував загальноміський мистецький фест «Рівне. Літо. Музика». Щонеділі впродовж літа одразу на двох концертних майданчиках — парк культури та відпочинку імені Т. Г. Шевченка (літня естрада), парк молоді (Лебединка) виступали творчі колективи, солісти та гості м. Рівне (*Офіційний сайт Управління культури і туризму РОДА*).

В останнє десятиріччя серед туристів в Україні й у країнах близького зарубіжжя популярні гастрономічні фестивалі. Перший гастрономічний фестиваль, в основі якого — улюблена страва мільйонів — шашлик, проведено на Рівненщині у 2015 р. Організатори заходу — власники закладів громадського харчування міста. Місцем локації обрано міський парк культури й відпочинку імені Т. Г. Шевченка. На значній території парку шеф-кухарі місцевих кафе та ресторанів пропонували відвідувачам страви на мангалі та шашлики за авторськими рецептами (*Офіційний сайт Управління культури і туризму Рівненського міськвиконкому*). З того часу фестиваль щороку збирає в міському парку поціновувачів мистецтва приготування шашлику та страв на мангалі. А з 2017 р. досвід проведення такого гастрономічного фестивалю перейняли активісти громади с. Велика Омеляна Рівненського району, які наприкінці липня на березі р. Омелянка організували фестиваль «Шашлик-башлик», у межах якого відвідувачів очікували не лише м'ясні смаколики, а й змагання, конкурси, виставка зброї, розваги та нічна дискотека.

Гастрономічний фестиваль на честь найпопулярнішого овочу — картоплі — «Бульба-фест» відбувся в жовтні 2016 р. у м. Рівне на стадіоні «Мототрек». Такий вид фестивалю зацікавив рівнян та гостей міста, про що свідчить значна активність гостей фестивалю. Саме тому фестиваль став щорічним, і з 2017 р. на два дні територія мотостадіону (23–24 жовтня) перетворюється на зону святкувань та відпочинку, де

кожен охочий може скуштувати смаколики з бульби (*Офіційний сайт Управління культури і туризму Рівненського міськвиконкому*).

Неабияк популярні серед відвідувачів фестивалі формату street food, які відбуваються щорічно (починаючи із 2015 р.) восени на майданчиках ТРЦ «Екватор» та ТЦ «Злата плаза». Щороку локації (м'ясні страви, десерти, кулінарія) фестивалю представляють кулінарне мистецтво учасників — виробників продуктів харчування, шеф-кухарів, талановитих рівнян та гостей міста. У програмі фестивалів передбачені й розваги — майстер-класи, виступи колективів, розписи хною, розваги для дітей та флешмоби (*Офіційний сайт Управління культури і туризму Рівненського міськвиконкому*).

Приємно відзначити, що пасічники громади смт. Золотіїв у 2016 р. започаткували щорічне проведення фестивалю «Золотіївські ряди». З їх «легкої руки» щороку, у серпні, напередодні християнського свята Медового Спасу, Рівненщина перетворюється на медову столицю, адже на фестиваль з'їжджаються відомі бджолярі, медовари, аптекарі та просто любителі меду (*Офіційний сайт Управління культури і туризму РОДА*).

Організаторами хореографічних фестивалів міста є художні керівники хореографічних студій, переважна більшість котрих працює в КЗ «РМПК». Так, художні керівники мистецького об'єднання «Едельвейс» (Л. Супонькіна, О. Присяженко, В. Супонькіна-Лагнюк, Т. Лагнюк та О. Гопанчук) — організатори всеукраїнського фестивалю-конкурсу хореографічного мистецтва з історичною складовою до міжнародного дня танцю «ART soul RIVNE». Організатори фестивалю є переможцями міської програми громадських ініціатив та проекту Громадського бюджету Рівного, а тому у 2017 р. фінансування фестивалю здійснювалося за рахунок міського бюджету (*Офіційний сайт Управління культури і туризму Рівненського міськвиконкому*).

Завдячуючи організаторським зусиллям Р. Гриценюка (керівник танцювального клубу «Флеш») уже два роки поспіль (починаючи з 2017 р.) у Рівному проходить усеукраїнський фестиваль хореографічного мистецтва «Grand Spring Festival», у якому беруть участь представники всіх напрямів хореографії (народної, бальної, сучасної), 10 років проводиться міжнародний фестиваль зі спортивно-бальних танців «Різдвяний БАЛ».

Слід зазначити, що хореографічні постановки є невід'ємною складовою універсальних мистецьких фестивалів, яких на Рівненщині лише за останні два роки проведено понад 20: обласний фестиваль-конкурс «З вірою в майбутнє», фестиваль «Таланти твої, Рівненщино!» (м. Рівне), всеукраїнський фестиваль-конкурс «Злата Фест»

(сmt. Клевaнь), фестиваль української народної жартівливої пісні, танцю та гумору «Весела толока» (м. Здолбунів), міжнародний багатожанровий фестиваль-конкурс мистецтв «АртЦентр талантів» (м. Рівне) та ін. Ці фестивалі мають на меті популяризацію та підтримку аматорського мистецтва у таких жанрах, як: хореографія, вокал, церковне мистецтво, акторська майстерність і театральна творчість.

2015 р. увійшов в історію культурно-мистецького життя Рівненщини як рік започаткування проведення літературних фестивалів. Саме тоді в центрі м. Рівне (на Майдані незалежності) відбувся перший літературний дитячий фестиваль «Дивокрай». На три травневі дні організатори перетворюють, нехай і невелику, частину міста на «казкову країну» (*Офіційний сайт Управління культури і туризму РОДА*). Адже всі учасники фесту в костюмах казкових героїв, під час проведення фесту відбуваються смачні читання, літературні квести, творчі зустрічі, книжкові презентації та ярмарок.

У 2015 р. у стінах КЗ «РОУНБ» РОР уперше стартував фестиваль-конкурс інноваційного бібліотечного досвіду «Бібліюфест» за підтримки Рівненського обласного відділення Української бібліотечної асоціації. В обласному центрі (локації МБК, обласна бібліотека, паб «Сталева гора», кафе-читальня «Арка» та кафе «Ланч») у 2017 р. вперше пройшов дводенний усеукраїнський літературно-музичний фестиваль «СУП-культура», у межах якого проходили майстер-класи від майстрів слова, нічне читання під відкритим небом, презентації літературних творів та нових імен вітчизняної літератури.

На відміну від літературних фестивалів, екофестивалі вперше (у 2011 р.) проведено в сільській місцевості — на Володимирщині — фестиваль «Бурштиновий шлях», який згодом, у 2017 р., «дав життя» Зарічненському етнотур-фест «Бурштиновий шлях» (с. Млинок Зарічненського району) та фестивалю «Буца Папороть» (с. Буца Здолбунівського району) етнофестиваль (с. Новомалин Острозького району), етнофестиваль «Віфлеємська зірка» та ін. У програмах зазначених екофестивалів організатори вміло поєднали екологічну й етнографічну складові. Так, туристичний велопробіг «Кузнецовськ-Володимирець-Антонівка» та робота майстрового і ярмаркового місечок (виставка-ярмарок виробів народних умільців та виробів з природних матеріалів, презентація традиційних страв Поліського регіону); екологічні акції та сільський квест; катання на конях та водяні битви; фаєр-шоу та купальські обрядодії; майстер-класи й екскурсії (до музею «Історії вузькоколіїної залізниці та Поліського краю») (*Офіційний сайт Управління культури і туризму РОДА*).

У м. Рівне провели перший волонтерський екофестиваль «ЗЕЛО» на початку осені 2014 р., у межах якого територія РОКМ та парк молоді (Лебединка) на два дні перетворилися на центр культури екології життя. Мета міського екофестивалю — створення гармонії, тому координатор запрошує до участі представників духовних практик, шкіл саморозвитку, психології, дитячого виховання. Нестандартними можна назвати й локації фестивалю: «Чай-зону», «Фуд-зону», еко-сувенір, психософію, майстер-клас для саморозвитку «Талант в мені» (*Офіційний сайт Управління культури і туризму Рівненського міськвиконкому*).

Слід відзначити той факт, що на Рівненщині організовано та щороку проводять близько десяти етно- та фольклорних фестивалів: фестиваль «Новомалинська Любава» (с. Новомалин Острозького району), фестиваль «Зелене Купало у літо упало» (м. Корець, традиційно фестиваль проходить на березі річки Корчик), етнофестиваль «Козацький гарт» (с. Плешева Радивилівського району, поблизу музейного комплексу «Козацькі могили»), фольклорний фестиваль «З народної криниці» (м. Дубно, Дубенський РБК), міжнародний дитячий фестиваль «Котилася торба» (м. Дубно), фольклорний фестиваль «Коляда» (м. Рівне), Етнічний фестиваль «Лірницька Покрова у Рівному» (м. Рівне), фестиваль традиційної козацької культури «Покровський Вітер» (м. Рівне), міський фестиваль вуличних вертепів та вуличних музик «Нова радість стала» (м. Рівне), обласний відкритий фестиваль народного мистецтва «Великодня вруна» (м. Володимирець), Фестиваль традиційної козацької культури «Курган Леля» (м. Рівне), Фестиваль колядок «Різдвяна зірка» (с. Грушвиця Рівненського району) та ін. (*Офіційний сайт Управління культури і туризму РОДА*). Усі вони спрямовані на підтримку та примноження надбань української культури.

З метою популяризації здорового способу життя та активізації фізкультурно-масової роботи й фізичного виховання населення в обласному центрі започатковано та щороку відбувається немало спортивних фестивалів, а саме: загальноміський футбольний фестиваль «Рівненський МЕССІ» (учасниками якого були юнаки 2001–2003 рр. народження); спортивно-масовий фестиваль «Олімпійське літо»; фестиваль естафет (програма заходу складається з командних спортивних естафет, що відбуваються в три етапи впродовж навчального року); фестиваль велосипедистів-екстремалів «Здорова молодь — здорова нація» (місце проведення — міський скейт-парк, учасники змагалися на велосипедах BMX та МТВ); фестиваль військово-спортивних ігор «Спас»; фестиваль з лову риби поплавковою вудкою «Весняний поплавок» у першій декаді травня проводиться Рівненською обласною

федерацією риболовного спорту на міському озері Басів Кут (*Офіційний сайт Управління культури і туризму Рівненського міськвиконкому*).

У районному центрі — м. Радивиліві, з метою популяризації паркуру (та фрірану), пропаганди здорового життя серед молоді щороку відбувається фестиваль паркуру «Країна героїв». Фестиваль мото- та велоестафет «Маки пам'яті», приурочений до 9 травня, щороку стартує у Володимирці.

З метою популяризації театрального мистецтва на Рівненщині з 2004 р. проводять юнацько-молодіжний театральний фестиваль аматорських колективів «ЛіхтArt», а згодом, у 2013 р., до аматорів долучився і колектив Рівненського академічного обласного театру ляльок, який став співорганізатором Фестивалю дитячих лялькових колективів «Березневі сходинки».

Приємним для мистецької спільноти краю є факт проведення в м. Рівне молодіжного аматорського кінофесту «Двері», у межах якого відбувається презентація короткометражних аматорських кінострічок, конкурс сценаріїв, у якому визначають переможця та призерів.

Фестивальний бум характерний не лише для спортивної та мистецької сфер культурно-мистецького життя Рівненщини. За останні п'ять років країни мають можливість відвідати тематичні фестивалі, присвячені:

- збереженню культурно-мистецької спадщини Рівненщини (фестиваль «Острог. Ренесанс» у 2017 р. відбувся втретє в Острозі та археологічний гранд-фестиваль «Русь Пересопницька», основні локації якого розміщені на території культурно-археологічного центру «Пересопниця»);

- модним тенденціям (фестиваль дитячої моди «Children's fashion festival», фестиваль краси та таланту «Міні-міс Рівненщина» та фестиваль авторських дизайнерських колекцій одягу, взуття і аксесуарів у межах проєкту Fashion Time (м. Рівне);

- обговоренню нових підходів функціонування міста (URBAN FEST. RIVNE);

- розширенню науково-практичних знань із використанням традиційних та нетрадиційних практик (фестиваль-конкурс «Мої знання сьогодні – мій капітал завтра» (ПДМ), фестиваль сучасної практичної психології «Світ можливостей», фестиваль трансперсональної психології та психології успіху «Гамаюн», усеукраїнського фестивалю із особистісного розвитку «Світ можливостей» (м. Рівне) та ін.;

- популяризації конкретного виду людської діяльності або мистецтва (міжнародний фестиваль ковальського мистецтва «Металеве серце

України» (м. Рівне), фестиваль ткацтва (с. Пляшева Радивилівського району) та ін.;

— сучасні видовища приваблюють учасників фестивалю «Rivne Fire БумБурум» (м. Рівне), до програми якого входять фаєр-шоу та акробатичні номери, фестиваль фарб та вогню «FOREVER YOUNG» (с. Суськ Костопільського району), а також фестиваль «Поліське небо», який зібрав на аеродромі «Воронів» рівненського авіаційно-спортивного клубу всіх учасників конкурсу (спортсменів ракетно-модельного спорту) та любителів шоу повітряних зміїв (*Офіційний сайт Управління культури і туризму Рівненського міськвиконкому*).

Організатори фестивалів — працівники соціальних установ краю — не оминули увагою такі верстви населення, як інваліди та діти, позбавлені батьківського піклування. Люди, обмежені фізично, не обмежені в таланті — укотре доводить фестиваль «Барви життя», який щорічно проходить у приміщенні Рівненського обласного центру інвалідного спорту «Інваспорт» (*Офіційний сайт Управління культури і туризму Рівненського міськвиконкому*). Сильні духом змагаються у вокальному та хореографічному жанрах, театральному, образотворчому та декоративно-прикладному мистецтвах, інструментальному виконанні, авторській поезії. В с. Верба, що на Дубенщині, щороку відбувається обласний фестиваль-конкурс художньої творчості вихованців інтернатних закладів.

**Висновки.** Сучасна Рівненщина є краєм із потужним фестивальним рухом, що зародився у 50 рр. XX ст., змінивши вектори розвитку на зламі тисячоліть, нині демонструє активний розвиток. Масштабний фестивальний рух, організований працівниками сфери культури й вузькопрофільними спеціалістами та ентузіастами, підкреслює свою ідентичність як на вітчизняному, так і на міжнародному культурному ринку.

Завдячуючи фестивалям культурне життя рівнян стало «різнобарвним», адже вражають не лише кількість (понад 100 заходів упродовж останніх трьох років), а й різножанровість (мистецькі, екологічні, етно-, тематичні, літературні, спортивні та гастрономічні) й рівень професійного підходу до організації.

Перспективи подальших досліджень. Щорічно кількість фестивалів, які відбуваються на Рівненщині, збільшується, а тому ця тема потребує подальшого розгляду в теоретичному та практичному аспектах.

#### Список посилань

- Бобанич, Ю. М. (2012). Сучасні міжнародні естрадні фестивалі та конкурси на Рівненщині: тенденції та перспективи розвитку. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*, 11, 94–97.

- Виткалов, С. В. (2012). *Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності: монографія*. Рівне: ППДМ.
- Горох, Г. С. (2014). Хорове мистецтво Рівненщини крізь призму фестивальної діяльності доби державної незалежності України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 20 (2), 210–214.
- Литовка, О. (2013). Фестивальний рух України періоду її незалежності. *Вісник КНУКіМ. Серія : Соціальні комунікації*, 2, 111–115.
- Офіційний сайт Управління культури і туризму Рівненського міськвиконкому. Узято з <http://culture-rivne.com.ua/>
- Офіційний сайт Управління культури і туризму РОДА. Узято з <http://www.rv.gov.ua/sitenew/main/ua>
- Офіційний веб-сайт Комунального закладу «Рівненська обласна філармонія» Рівненської обласної ради. Узято з <http://organ.rv.ua/>
- Швед, М. Б. (2006). *Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі. 1990–2005 рр. (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства: 17.00.01.)*. Львів.

### References

- Bobanich, Yu. M. (2012). Contemporary international variety festivals and contests in the Rivne region: trends and prospects of development. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art studies. Architecture*, 11, 94–97. [In Ukrainian].
- Viklov, S. V. (2012). *Rivne region: cultural and artistic affairs in the following areas: a monograph*. Rivne: PPDM. [In Ukrainian].
- Gorokh, G. S. (2014). The choral art of the Rivne region through the prism of the festival period of the independence of Ukraine. *Ukrainian culture: the past, modern, ways of development*, 20 (2), 210–214. [In Ukrainian].
- Litovka, O. (2013). Festival movement of Ukraine during the period of its independence. *Herald of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Social Communications*, 2, 111–115. [In Ukrainian].
- Official site of the Department of Culture and Tourism of the Rivne City Executive Committee. Retrieved from <http://culture-rivne.com.ua/>. [In Ukrainian].
- Official site of the Department of Culture and Tourism of the Rivne Regional State Administration. Retrieved from <http://www.rv.gov.ua/sitenew/main/ua>. [In Ukrainian].
- Official website of the Municipal Institution “Rivne Regional Philharmonic” of the Rivne Regional Council. Retrieved from <http://organ.rv.ua/>. [In Ukrainian].
- Shved, M. B. (2006). *Trends in the development of international festivals of contemporary music in Ukraine at a new stage. 1990–2005 (Abstract thesis candidate of art studies: 17.00.01.)*. Lviv. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 07.02.2019 р.

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.24>  
 УДК 7.041.2 — 055.2:7.05:655.3.066.24:7.035.93

**В. О. Чебан**, аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

kafedra-kdd@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0001-9632-535X>

## **ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В ПЛАКАТНОМУ МИСТЕЦТВІ РЕКЛАМІСТІВ ЕПОХИ МОДЕРНУ**

Проаналізовано етапи зародження й розвитку плакатного мистецтва кінця XIX — початку XX ст. Охарактеризовано особливості плакатного мистецтва в різних країнах Європи та названо основних представників. Виявлено вплив «жіночого питання» на творчість митців епохи модерну у сфері декоративно-ужиткового мистецтва. Розглянуто специфіку зображення жіночих образів у плакатному мистецтві відомих рекламистів.

**Ключові слова:** *епоха модерну, жіночий образ, плакатне мистецтво, афіша.*

**В. А. Чебан**, аспирант, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

## **ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ПЛАКАТНОМ ИСКУССТВЕ РЕКЛАМИСТОВ ЭПОХИ МОДЕРНА**

Проанализированы этапы зарождения и развития плакатного искусства конца XIX — начала XX ст. Охарактеризованы особенности плакатного искусства в разных странах Европы и названы основные представители. Выявлено влияние «женского вопроса» на творчество художников эпохи модерна в сфере декоративно-прикладного искусства. Рассмотрена специфика изображения женских образов в плакатном искусстве известных рекламистов.

**Ключевые слова:** *эпоха модерна, женский образ, плакатное искусство, афиша.*

**V. O. Cheban**, postgraduate student, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

## **FEMALE IMAGES IN POSTER ART OF ADVERTISING AGENCIES OF THE ART NOUVEAU PERIOD**

**The aim of the paper** is to analyze the origin and development of poster art of the late the 19th century and the early twentieth century. This paper intends to characterize the features of poster art in different countries of Europe and describe the main representatives of such kind of art. The author reveals the influence of “female issue” on the work of artists of the Art nouveau period in the field of decorative and applied arts. The author focuses on the specific nature of female images painting in poster art of the famous advertisers.

**Research methodology.** The author uses the art historical approach to reach the declared objective. The study is based on the comparative, descriptive, culturological methods.

**Results.** The Art Nouveau period brings the process of consumption, the cult of the body and of a person as a consumer in the cult. Using the image of a woman the Modern style of European culture emphasizes the necessity of magnificence, the foundation of high price of demand in prestige, in pleasure of consumption. With all the variety of ornamental forms of decorative and applied arts the Art Nouveau period keeps its one main quality, such as rhythmic expression, intensity, emotional saturation of image. There are such foreign painter-decorators of the Art Nouveau period as Jules Cheret, Pierre Bonnard, Henri Toulouse-Lautrec, Alphonse Mucha, Theophile Steinlen, Aubrey Beardsley and others, also there are Russian and Ukrainian representatives of this style of art, among them are V. Bobrov, V. Zarubin, K. Somov, L. Bukst, A. Rodchenko, B. Volkov and etc. The study of the specific nature of using female images in decorative and applied arts of the Art Nouveau period promotes the more profound study of cultural processes, which happened in the society of this epoch.

**Novelty** consists in the introduction of the complex analysis of the features of using female images of the Art Nouveau period in the field of decorative and applied arts.

**The practical significance** consists in the introduction of the new issues and materials into the history of culture and arts. The material can be used in teaching such courses as "History of Modern Culture", "Decorative and Applied Arts", "The Art Nouveau period", and in the development of the educational manuals in History and Theory of Culture, and in training the specialists in the history of arts as the practical material.

**Key words:** *Art Nouveau period, female image, poster art, billboard.*

**Постановка проблеми.** Відомий англійський письменник Анрі Ван де Вельде зазначав, що живопис цікавить небагатьох глядачів, а мета мистецтва — донесення його до більшості з них. Такою є мета декоративно-ужиткового мистецтва, яке можна трактувати як «мистецтво життя», «мистецтво повсякденної краси», «мистецтво навколишнього світу». Метод декоративної стилізації найбільше виявився в мистецтві видовищного плаката, у якому важливе місце відведено зображенню жіночого образу. У різні історичні епохи звернення до образу жінки в мистецтві не просто відбиває особисті уявлення художників про «прекрасну половину людства». Образ жінки є складним комплексом соціально-етичних, етнографічних, культурно-історичних і психологічних параметрів, пов'язаних із громадськими нормами й вимогами, що висуваються до жінки. Проблема наукового пошуку полягає в тому, що жіночий образ досліджувався переважно у сфері літературної творчості та образотворчого мистецтва. Проте, щоб зрозуміти та проаналізувати суспільні інтереси Європи наприкінці XIX — на початку XX ст., слід розглянути тему декоративно-ужиткового мистецтва епохи модерну, оскільки йдеться про речі, які формували культуру повсякденності й духовні цінності того часу. Саме художники були носіями та трансформаторами тих суспільних настроїв, які відображались у їхній

творчості. Відтак наше завдання — дослідити особливості створення митцями жіночих образів у мистецтві, зокрема в плакатному (рекламному); виявити тенденції розвитку, утілення та впливу на подальшу історію й духовну культуру (Арсланов, 2005, с. 746).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Саме наприкінці XIX ст. жінка вперше стає об'єктом історичних досліджень, тому виникла ідея змінити дослідницьку стратегію жіночого питання. Нові соціальні практики жінок, формування жіночого руху актуалізували тему історичного минулого жінки, змусили дослідників звернутися до її ролі та значення в історії. Історики, етнографи, юристи, публіцисти й літературні критики активно дискутували про жіночу тему. Важливим фактом було те, що жінка стала не тільки об'єктом дослідження, але й суб'єктом створення нового знання в історії («жіночий» погляд в історіографії). Таким чином, тема жінки обговорювалася в багатьох сферах життєдіяльності й мистецтва передусім. Набуває нового статусу поняття жіночого образу в мистецтві, яке стало центральним у творчості багатьох митців образотворчого й декоративно-ужиткового мистецтва, відображаючи соціальні, культурні, економічні аспекти життя тодішньої епохи.

Різні вчені розглядали модерн Західної Європи, зокрема:

- культурологічні, естетичні, художні проблеми європейського модерну, модерн як самотутнє явище: Ф. Шмаленбах, Р. Шмуцлер, М. Реймс, М. Певзнер, В. Гофман, Г. Ю. Стернін, О. А. Борисова, В. Г. Лісовський, В. С. Горюнов, М. П. Тублі;

- причини виникнення, специфіку, стильову своєрідність, періодизацію, композиційні принципи модерну, новаторство, зв'язок між течіями різних країн: Г. Ю. Стернін, О. А. Борисова, Є. І. Кириченко, Д. В. Сараб'янов, В. Г. Лісовський, В. В. Кирилов, М. В. Нащокіна, О. В. Орельська, С. Гроса;

- впливи зовнішніх факторів і внутрішньостильових процесів, зв'язок модерну з іншими стилями: Г. Ю. Стернін, О. А. Борисова, В. Г. Лісовський, В. С. Горюнов, М. П. Тублі, О. В. Орельська;

- історичні описи об'єктів модерну, біографії митців, котрі творили у стилі модерну: В. Г. Лісовський, Б. М. Кіріков, С. С. Левовшко, О. Б. Ушакова, М. В. Нащокіна, Д. В. Малаков, О. М. Друг, О. П. Сердюк, Г. С. Духовичний, Т. В. Скібіцька, Г. А. Пархоменко.

**Мета статті** — проаналізувати етапи зародження й розвитку плакатного мистецтва кінця XIX — початку XX ст. Охарактеризувати особливості плакатного мистецтва в різних країнах Європи та виокремити основних представників. Дослідити вплив «жіночого питання» на творчість митців епохи модерну у сфері декоративно-ужиткового мистецтва,

зокрема в плакатному мистецтві відомих рекламистів. Мета розвідки й обраний аспект дослідження зумовлюють конкретні завдання:

- розкрити особливості відтворення жіночого образу в плакатному мистецтві епохи модерн;

- визначити специфіку зображення жіночих образів у роботах митців-реklamистів;

- простежити зміни в трактуванні жіночого образу відповідно до уявлень про жіночу красу та зв'язок створеного образу із суспільними настроями визначеної епохи;

- розглянути трансформацію образу жінки в контексті зміни ціннісно-моральних основ;

- виокремити ставлення до жіночої краси, сформоване в європейській культурі епохи модерну.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Тема плакатного мистецтва зумовила зацікавлення саме особливостями зародження плаката наприкінці XIX ст., що збіглося з початком розквіту художнього напрямку модерн, який набув поширення в усіх сферах декоративно-ужиткового мистецтва означеного періоду. Нині складно уявити, що понад сторіччя рекламні плакати створювалися не в комп'ютері за допомогою програми «Photoshop», а малювалися фарбами й олівцями. Концепції викладу ідеї були простими та шаблонними, проте досягненню головної мети реклами вони не перешкоджали, а навпаки — робили її змістовнішою, що і пояснює яскраво виражену дотичність до мистецтва. Реклама стала настільки значущою, що нині стиль модерн пов'язують саме з рекламною графікою. Реклама модерну робила культом сам процес споживання, культ тіла й людини-споживача. Тому стиль модерн використовували для рекламування меблів, косметичних виробів, модного одягу, різних прикрас, дорогих алкогольних напоїв, обґрунтовуючи високу ціну престижністю, задоволенням від споживання. Виявлення стильової специфіки реклами модерну сприяє глибшому вивченню зв'язку рекламних технологій з комунікативними процесами епохи, які відбувалися в суспільстві, настроями, системою цінностей.

Рекламний плакат кінця XIX ст. передусім вплинув на життя мешканців м. Париж, котрі стали свідками виникнення речей, які колекціонують як цінність і понині. Французькі художники створювали власні стилі рекламного плаката, експонували їх на виставках і конкурсах, пропонували заможним замовникам.

У цьому жанрі творило багато художників із різних країн, кожен із котрих вирізнявся унікальністю стилю, виокремимо наступних: Франція (Анрі де Тулуз-Лотрек, П'єр Боннар, Жорж де Фор, Теофіл Стейнлен, Ежен Самюель Грассе, Мануель Ораці), Чехія (Альфонс Муха), Бельгія (Анрі Менсьє, Анрі Пріва-Лівемон, Моннома, Гувелуса,

Гусенса й Де Рікера), Англія (Фред Волкер, Обрі Бердслей), Америка (Уільям Бредлі), Німеччина (Люціан Бернхард), Японія (Мітсукоши). Цих рекламистів об'єднує один специфічний факт утілення ідеї — головною фігурою у створенні плакатів та афіш була жінка. Найпопулярніша жінка, котру художники обирали своєю музою, — відома французька Сара Бернар. У ХХ ст. її вважали кращою акторкою за всю історію кінематографа. Проте не тільки відомі особистості перебували на першому плані. Митці обирали жінок різних соціальних класів і професій для створення шедеврів реклами. Афіші створювалися на різні теми, але образ молодої, веселої та енергійної жінки був визначальним у них. Такі рекламні плакати можна долучити до історичної рубрики, оскільки вони відображали загальний портрет суспільства та слугували комунікативною формою передачі інформації. Індустрія краси поступово поширювалась у масах, оскільки новизна та яскравість плакатних образів привертала увагу аудиторії, викликаючи асоціативний ряд із зображеннями на плакаті. Плакат певним чином компенсував дефіцит емоцій і почуттів у громадському й культурному суспільстві (Костеневич, 1996; Яворская, 1972).

Розглянемо деякі основні приклади плакатного мистецтва епохи модерну, зокрема особливості відображення в ньому жіночих образів, адже саме вони посідали центральне місце в роботах рекламистів.

Дослідники стверджують, що започаткував рекламний плакат Жюль Шере, котрий уперше запропонував створювати афіші не тільки у форматі тексту, але й у вигляді кольорових малюнків. Він наприкінці 1860 рр. придумав легку формулу для рекламних зображень: велика жіноча фігура в граційній позі на яскравому фоні, а навколо — різноманітні вигини з літер. Значної популярності він набув завдяки підготовці афіш для театрів, виставок, кабаре, масових заходів тощо, де головно акцентував на оригінальності й чіткості на основі контрасту кольору та композиції. Роботи Жюля Шере вважаються взірцем справжнього рекламного мистецтва, зокрема слід відзначити афішу «Бал у Мулен Руж»: яскраво, доступно, сконцентровано — те, що характерно й актуально для стилю ар-нуво. Згодом художник став ідейним натхненником і духовним учителем для багатьох інших рекламистів-початківців. Жюль Шере з кольоровою літографією замість каменю часто використовував цинкову пластину, що полегшило створення великих зображень. У своїх естампах художник відмовився від ранньої карикатурності та почав орієнтуватися на розумні й еротичні образи французького Рококо XVIII ст., передусім Буше та Фрагонара. Що б не рекламувалося, стиль малюнків залишався впізнаваним, змінювалися лише атрибути героїнь — собаки та коти, шалі й шапки, музичні інструменти та бокали, коні й велосипеди. За кілька десятиліть із маргінального

прикладного жанру плакати перетворилися на високе мистецтво, їх активно збирали та виставляли. Більше того, реформа Ж. Шере суттєво вплинула на стан сучасної реклами (Тугенхольд, 1928, с. 137).

Справжнім відкриттям у європейській культурі епохи модерну було мистецтво ефектного плаката відомого французького художника Анрі де Тулуз-Лотрека. Митець володів усіма необхідними даними для плакатиста — «почуттям монументальності, декоративності, необхідної експресії стилю та гострим контуром». Перша його афіша «Мулен Руж» дуже швидко принесла йому популярність (Вентури, 1958, с. 9). Звідти можна простежити становлення особливого стилю Лотрека — гостра зацікавленість внутрішнім світом людини, відображення в зримій формі станів людської психології. Полюбуючи зображувати танцівниць, митець у кожній з них убачав індивідуальність з неповторним характером, крізь призму якого показував професійні якості жінки, її соціальний статус, долю. Найголовнішим для художника було те, що жести й міміка особистості були зовнішнім вираженням її душевних переживань, певного емоційного стану. У зображенні жіночих образів митець тяжів до підвищеної експресивності, унікальності та правдивості. Плакат розглядався як сюжетна композиція, створена відобразити головне — те, що було метою пошуків митця, — характерну ситуацію або образ людини. Таким чином, на межі 1880 і 1890 рр. у мистецтві Лотрека одночасно розвиваються дві тенденції — декоративна та експресивно-психологічна. Вони органічно переплітаються й дають нову естетичну якість у плакатних роботах майстра (Сарабьянов, 1989, с. 104). Головний внесок Тулуз-Лотрека в розвиток рекламної діяльності — це нове розуміння людей і людяності, відображене на плакатах і афішах. Рекламна діяльність художника є черговим актом самопізнання та самоусвідомлення людей у світі соціальних і моральних орієнтирів, що швидко змінюються, і цінностей людства, у світі, який утрачає звичні принципи — як наукові, духовні, так і просторово-часові. У його творіннях набуває відображення проблематика мистецтва: людина і світ, людина й суспільство, що свідчить про нього як майстра принципово нового типу, котрий зумів виразити й підкреслити не лише своє суто суб'єктивне сприйняття явищ і тенденцій сучасності, але і відчуття майбутнього (Воркунова, 1972, с. 104).

Яскравим представником плакатного мистецтва епохи модерну та кож є відомий чех Альфонс Муха. Образ дівчини, жінки посідає головне місце в його творчості. Дівчина в нього — це прекрасне ніжне створіння. Мрійлива, тендітна, граційна — вона ніби літає в легкій шовковій сукні, з квітами, з довгим волоссям: її можна порівняти з лісовою феєю або морською німфою. Слід відзначити таку поширену особливість — усі жінки в роботах А. Мухи мають слов'янську зовнішність (біляві,

рудоволосі, зі світлими очима). Таким був у художника улюблений тип жіночої зовнішності. Більшість робіт Муха писав зі своїх дружин та доньки. Усі роботи митця вирізняються своєрідним неповторним стилем. Фігури прекрасних та граційних жінок гармоніювали з орнаментальною системою з квітів і листя, символів та арабесок. Центром композиції, зазвичай, є молода жінка слов'янської зовнішності з розкішною короною волосся, прикрашеного квітами, — загадкова, недоторканна, фатальна, але завжди приваблива й чарівна. Стиль модерну в зображенні А. Мухи — це стиль жінок і квітів. Королеви, принцеси, богині — «символ» робіт художника. Звичайна дівчина на плакаті ставала справжньою красунею, зі своїми особливим характером, неповторністю. Гнучкі лінії орнаменту, багато квітів і теплі кольори характерні для стилю епохи модерну. Лінії декору мали духовно-емоційний і символічний сенс, поєднуючи образотворче з абстрактним, живе — з неживим, натхненне — з буденним. Центром композиції обов'язково є жінка, а навколо неї — кольори та листя. Слід зазначити, що всі картини створені у вигляді кола. Це надавало роботам декоративності, цілісності, завершеності. Символізм для Мухи був набагато значимішим явищем, ніж новий стиль у мистецтві. Саме тому більшість робіт художника мають загальні назви, радше подібні до філософських категорій, ніж звичайних «коментарів» автора (Сарабьянов, 1989, с. 107).

Творчість ще одного митця, представника стилю модерн П'єра Боннара найкраще описав він сам: «Наше покоління шукало зв'язок мистецтва з життям. Я особисто в цю епоху думав про масове виробництво і про долучення в мистецтво побутових предметів (меблі, естампи, віяла, ширми)». Художник м'яких, приглушених тонів і відносин, Боннар одним із перших змалював внутрішнє або навіть інтимне життя жінки. Свою творчу діяльність митець розпочав з плаката, де рекламувалося шампанське. Митець відмовився від ілюстративно-буденного плаката та створив образ-символ. Сміливим рішенням для того часу було помістити на перший план плаката піну з шампанського, а вже за нею — жінку напідпитку. Проте головним є те, що в цій роботі досягнуто декоративної єдності: слово «французьке шампанське» написано широким пензликом, а малюнок цього напису повторюється вигином руки жінки. До робіт, у яких декоративний момент є домінуючим, належать і такі, як: «Жінка із зайцем», «Пеньюар», «Буль де неж», де людська фігура стала елементом орнаменту. Боннар навчав дивитися, помічати у звичайних речах прекрасне. Поль Валері писав про митця: «Мене тішить той, хто змушує бачити по-іншому те, що я бачу щодня» (Яворская, 1972, с. 122).

**Висновки.** Саме зображення жіночих образів у різноманітних іпостасях стало відображенням настроїв епохи модерну та декоративно-ужиткового мистецтва зокрема. Таким чином плакати й афіші із

зображенням жінок додавали кольорів в урбаністичні пейзажі міст, таким чином доповнюючи динамічні сюжети буденних вулиць. І нехай творчість митців модерну була суперечливою, але вона мала ознаки особливого стилю — гостроту художньої мови й результати колективного досвіду. Підсумовуючи, слід зазначити, що культура модерну кінця XIX — початку XX ст. є відображенням тих суперечливих начал, на яких ґрунтується розвинене буржуазне суспільство, але вона не має собі рівних за глибиною проникнення в буття й духовний світ людини.

**Перспективи подальших досліджень** — аналіз особливостей стилізованих жіночих образів у вітражах, панно і gobelенах епохи модерну.

#### Список посилань

- Арсланов, В. Г. (2005). *Западное искусствознание XX века*. Москва: Традиция: Академичний Проект.
- Вентури, Л. (1958). *От Мане до Лотрека*. А. Г. Габричевский (Ред.). Ц. И. Кин (Пер. с итал.). Москва: Издательство иностранной литературы.
- Воркунова, Н. (1972). *Тулуз-Лотрек*. Москва: Наука.
- Костеневич, А. (1996). *Боннар и художники группы «Наби»: Коллекции музеев России: [Альбом]* (с ил.). Е. Гаврилов (Худож.). Санкт-Петербург: Аврора.
- Сарабянов, Д. В. (1989). *Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы*. Москва: Искусство.
- Тугенхольд, Я. А. (1928). Художественная культура Запада (с. 137–159). Москва: Государственное издательство.
- Яворская, Н. В. (1972). *Пьер Боннар: биография отдельного лица* (с ил.). Москва: Искусство.

#### References

- Arslanov, V. G. (2005). *Western art history of the XX century*. Moscow: Tradition: Academic Project. [In Russian].
- Venturi, L. (1958). *From Manet to Lautrec*. Gabrichevsky, A. G. (Ed.). Kin Ts. I. (Trans. From Italian). Moscow: Foreign Literature Publishing House. [In Russian].
- Vorkunova, N. (1972). *Toulouse-Lautrec*. Moscow: Nauka. [In Russian].
- Kostenevich, A. (1996). *Bonnar and the artists of the Nabi group: Collections of Russian Museums: [Album]* (with pic.). E. Gavrilov (Art). St. Petersburg: Aurora. [In Russian].
- Sarabyanov, D.V. (1989). *Art Nouveau style. Origins. Story. Problems*. Moscow: Iskustvo. [In Russian].
- Tugenhold, J. A. (1928). *Western artistic culture* (pp. 137–159). Moscow: State Publishing House. [In Russian].
- Yavorskaya, N. V. (1972). *Pierre Bonnard: the biography of an individual* (with pic.). Moscow: Iskustvo. [In Russian].

Надійшла до редколегії 31.01.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.063.25

УДК 316.343-057.85:323.2](477)(045)

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

rector-2@ic.ac.kharkov.ua

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

## **ІНТЕЛІГЕНЦІЯ, ВЛАДА ТА ПРОЦЕСИ ЗМІНОВІХІВСТВА В УКРАЇНІ**

Аналізуються проблеми взаємин старої інтелігенції та влади в Україні наприкінці Української революції 1917–1921 рр. При цьому основна увага приділяється висвітленню ролі процесів змінівівства в диференціації настроїв старої інтелігенції, зміні її політичних уподобань стосовно більшовицького режиму в Україні. Показано, що радянський режим переважно силовими методами примушував стару інтелігенцію до співпраці. З'ясовано: змінівівство відіграло значну роль у диференціації прошарків старої, переважно емігрантської інтелігенції в її ставленні до радянської влади та культурної й економічної політики.

**Ключові слова:** *культура, стара інтелігенція, Українська революція 1917–1921 рр., радянський режим, змінівівство, національний рух, емігрантська інтелігенція.*

**В. Н. Шейко**, доктор исторических наук, профессор, ректор, заслуженный деятель искусств Украины, действительный член Национальной академии искусств Украины, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

## **ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ, ВЛАСТЬ И ПРОЦЕССЫ СМЕНОВЕХОВСТВА В УКРАИНЕ**

Анализируются проблемы взаимоотношений интеллигенции и власти в Украине в конце Украинской революции 1917–1921 гг. При этом основное внимание уделяется освещению роли процессов сменовеховства в дифференциации настроений старой интеллигенции, смене ее политических интересов относительно большевистского режима в Украине. Показано, что советский режим в основном силовыми методами заставлял старую интеллигенцию сотрудничать. Установлено: сменовеховство сыграло важную роль в дифференциации рядов старой, в основном эмигрантской интеллигенции в ее отношении к советской власти, культурной и экономической политике.

**Ключевые слова:** *культура, старая интеллигенция, Украинская революция 1917–1921 гг., советский режим, сменовеховство, национальное движение, эмигрантская интеллигенция.*

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

## **THE INTELLIGENTSIA, THE AUTHORITIES AND THE PROCESSES OF ZMINOVIKHIVSTO IN UKRAINE**

**The aim** of this paper is to analyze the interaction of the old intelligentsia and the Soviet authorities during the 1917–1921 Ukrainian Revolution. Special attention is paid to examining the role of the processes of zminovikhivstvo (“change of signposts”) in changing the views and political preferences of the old intelligentsia regarding the Bolshevik regime in Ukraine.

**Research methodology.** In this study the author uses culturological and comparative principles. They make it possible to analyze a large number of sources, mainly archive material concerning this issue and to make certain conclusions regarding the complicated relationships between the old intelligentsia and the Bolshevik authorities in Ukraine. The paper shows the influence of the processes of zminovikhivstvo on the relations between the authorities and the intelligentsia.

**Results.** Drawing on the archive material the author managed to cover the complicated and sometimes tragic relations between the Soviet regime and the old intelligentsia during the 1917–1921 Ukrainian Revolution. Particular attention is paid to highlighting the influence of the processes of zminovikhivstvo on the change of political, moral and ethical views of the old intelligentsia.

**The practical significance.** The results of this study are integral to further research and can be used as supporting material for the development of education and methodological content for courses of lectures and seminars on the issues of history and theory of culture.

**Key words:** culture, the old intelligentsia, the 1917–1921 Ukrainian Revolution, the Soviet authorities, zminovikhivstvo, national movement, the emigrant intelligentsia.

**Постановка проблеми.** Нині актуальна наукова проблематика 100-річчя Української революції 1917–1921 рр. Показово, що екстраполяція подій тих часів на сучасність свідчить про подібність історичних епох, ситуацій, викликів, але на новому етапі еволюції суспільства. Саме тому доцільно проаналізувати ті давні революційні події в Україні, особливо помилки Української революції 1917–1921рр., які призвели фактично до втрати незалежності країни, оскільки сьогодні в подібних історичних умовах існує небезпека повторити помилки минулої 100-річної давнини, втрати незалежності України. І серед багатьох кардинальних, таких, що визначають майбутнє суспільства, проблем, у зв'язку з указаними, є проблема взаємодії старої інтелігенції з владою часів Української революції 1917–1921 рр. Адже саме інтелігенція багато в чому вирішувала та вирішує долю суспільства тоді й сьогодні. І різні влади в часи Української революції боролися за те, щоб залучити на свою сторону стару інтелігенцію. Радянська влада, яка

тоді остаточно перемогла в Україні, за допомогою агресивної військової навали більшовицької Російської Федерації робила все можливе й неможливе, щоб примусити стару інтелігенцію України співпрацювати з більшовицьким режимом.

Саме тому **мета** статті — проаналізувати взаємини старої інтелігенції з радянською владою під час Української революції 1917–1921 рр. Автор у попередніх публікаціях неодноразово виконував аналіз джерел та літератури, який свідчить про недостатню дослідженість тематики. До того ж, автор долучає до обігу новий, переважно архівний матеріал. **Методологічною основою** статті є культурологічно-компаративістські принципи.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Радянська влада, розуміючи, що без залучення старої інтелігенції вона не лише не зможе реалізувати плани створення суспільства майбутнього, але й існувати взагалі, постійно боролася за її симпатії, сподіваючись залучити інтелігенцію до професійної співпраці, ідеологічно перевиховати її на основі марксистсько-ленінської ідеології. Для цього необхідно було нейтралізувати або заборонити інші, як стверджувала більшовицька влада, буржуазні чи дрібнобуржуазні ідеології, які мали традиційний вплив на стару інтелігенцію.

Так, наприклад, більшовицька влада активно боролася з журналами «Економист» і «Экономическое возрождение», котрі заперечували саму можливість планового розвитку економіки, кооперації сільсько-го господарства. Журналісти стверджували, що суспільство може розвиватися за єдиноправильними капіталістичними формами стихійного й безконтрольного підприємництва (Бруцкуса, 1922, с. 49, 67; Чубутського, 1922, с. 75). Загалом вони прагнули довести, що радянська держава, яка дотримувала принципів НЕПу, реставрує капіталізм.

Перехід до нової економічної політики в Україні зумовив і прискорив диференціацію й у середовищі інтелігенції, яка емігрувала переважно після поразки білогвардійського руху. Після перемоги радянської влади в Україні та Росії, а також над інтервентами серед білої еміграції сформувався суспільно-політичний рух — «зміновіхівство». Явище дістало назву від збірки «Зміна віх», яку видано друком 1921 р. Ідеологами стали білі емігранти кадетського руху Ю. В. Ключніков, М. В. Устрялов, С. С. Лук'янов, О. В. Бобріщев-Пушкін, С. С. Чахотін, Ю. М. Потехін та ін.

Зміновіхівці з жовтня 1921 р., як зазначалося, видавали друком журнал «Зміна віх». Соціально-політичною основою зміновіхівської течії було поширення капіталістичних порядків на території, де утверджувалася радянська влада, у зв'язку з введенням нової економічної політики. Учасники течії тлумачили НЕП як реставрацію капіталістичних

порядків, висловлюючи бажання співпрацювати з радянською владою, сподіваючись на перетворення радянської країни на буржуазну республіку. Водночас змінівіхівський рух, як і емігрантська інтелігенція, був соціально неоднорідним.

Слід зауважити, що змінівіхівство, якщо можна так стверджувати, зародилося в межах старої інтелігенції всередині країни. Воно базувалося на надії тимчасовості існування більшовицької влади й повернення після соціальних потрясінь до «нормальної форми державності». Уже тоді, до введення НЕПу, представники старої інтелігенції висловлювали ідеї, які потім використали змінівіхівці. До них можна долучити, наприклад, роздуми відомого на той час ученого теплотехніка І. В. Гринявецького, сформульовані в книзі «Післявоєнні перспективи російської промисловості» (видаана в Харкові в 1919 р.). Автор, не визнаючи радянської влади, пропонував оновлення народного господарства в межах капіталістичних порядків (Федюкин, 1972, с. 272). Уведення НЕПу «підіграло» надії інтелігенції на трансформацію більшовизму в парламентаризм. Слід зауважити, що поява змінівіхівського руху суттєво вплинула на політичні настрої старої інтелігенції. Загалом згадана зміна настроїв інтелігенції з'явилась і видозмінювалася внаслідок подій, пов'язаних із появою радянської та інших влад в Україні, війною, інтервенцією, поширенням більшовицької влади, станом економіки, політичних і соціальних зрушень під час Української революції 1919–1921 рр. Водночас політичні й соціальні настрої старої інтелігенції диференціювалися особливо активно стосовно рівня й можливостей вирішення національного питання, надзвичайно актуального для значної частини інтелігенції України. І фактично в Україні доти, поки остаточно не закріпилася та перемогла радянська влада, можлива її тимчасовість обнадіювала значну частину старої інтелігенції, передусім національно налаштовану. Тобто змінівіхівський рух в Україні сформувався дещо пізніше, ніж у Російській Федерації.

Перший випуск збірки «Зміна віх» вийшов друком восени 1921 р. в Парижі. У ній інтелігенцію звинувачували в тому, що вона не визнає більшовицьку владу та продовжує голосувати за гасло «Геть більшовіків!». Той же редактор збірки Ю. В. Ключніков у своїй статті писав, що інтелігенція мусить зрозуміти — «ніякої іншої Росії, окрім революційної, зараз немає й бути не може» (Мещеряков, 1921, 19 ноября, с. 1).

Змінівіхівство як соціально-політична течія не була однорідною, вона мала кілька течій: праву представляв професор М. В. Устрялов, котрий стверджував, що радянська влада сама переходить до буржуазного ладу; ліву, яку очолювали професори Ю. В. Ключніков і С. С. Лук'янов, котрі визнавали революційну Росію як єдину, що

може внести прогресивні порядки в розвиток людства (*Правда*, 1922, 7 апреля, с. 3).

Щоправда, зміновіхівство спочатку поширилося серед значних мас емігрантської інтелігенції, зокрема й української. Емігрантська інтелігенція перебувала в складному й часто жебрацькому становищі (*ЦДАГО України*, ф. 3, оп. 3-1, од. зб. 600, арк. 2-зв.). Серед української емігрантської інтелігенції на той час посилюлася ностальгія за батьківщиною. Слід відзначити, що за десять років з 1921 по 1931 рр. загальна кількість репатрійованих становила близько 181, 5 тис. осіб. З 1921 по 1923 рр. на батьківщину повернулася основна маса інтелігенції (*ЦДАГО України*, ф. 5, оп.1, од. зб. 1011).

Представники зміновіхівства Ю. В. Ключніков та Ю. М. Потехін приїздили в Україну й виступали з лекціями. Побували вони й у Харкові. Лекції відбувалися в приміщенні держопери та зумовили значний суспільний резонанс не тільки в Харкові, але й в Україні загалом («Сменовеховцы в Харькове», 1922, 20 июля, с. 3). Той же Ю. В. Ключніков в лекції «Інтелігенція і «Зміна віх»» стверджував, що інтелігенція в ставленні до більшовицького перевороту розділилася на три групи. До першої, на його думку, належали професори, адвокати, лікарі тощо, котрі негативно поставилися до жовтневих подій. Друга група — ті, хто підтримував радянську владу й допомагав їй. Ця група стала, згідно з автором, основною в процесі «зміновіхівства». До третьої групи він долучив ту частину молоді інтелігенції, яка не тільки підтримала більшовицький рух, але й приймала в ньому участь. Зрештою Ю. В. Ключніков закликав до співпраці старої й нової інтелігенції, старої та нової культур.

Важливо відзначити, що зміновіхівство впливало не лише на емігрантську, але й на стару інтелігенцію України загалом. Про це зокрема свідчить той факт, що до ідей зміновіхівства дослухалася значна частина не тільки емігрантської, але й внутрішньої інтелігенції. Так, наприклад, на лекціях Ю. В. Ключнікова та Ю. М. Потехіна в Харкові були присутні як представники старої інтелігенції, так і відповідальні партійні та радянські працівники УРСР. Так, голова Раднаркому України Х. Г. Раковський не тільки був присутнім на лекціях, але й уважав за потрібне дати інтерв'ю стосовно цього співробітникам преси («Тов. Раковський про «зміновіховців»», 1922, 21 липня, с. 3). Він, до речі, зазначив: «Політичне значення зміновіхівства важливе. Воно означає поворотний пункт у російській буржуазній і дрібнобуржуазній еміграції» («Беседа с тов. Х. Г. Раковским», 1922, 21 июля, с. 3). Думку Ю. В. Ключнікова про те, що НЕП може призвести до уподібнення Америці, голова Раднаркому УРСР назвав недієздатною за умови збереження робочо-селянської влади (Відомості про перебування

Ю. В. Ключнікова і Ю. М. Потехіна в Харкові взяті з газет: «Вісті ВУЦВК», 1922, 22 липня, № 160, с. 3; «Пролетарий», 1922, 20 июля, № 163, с. 3; 21 июля, № 164, с. 3).

Слід зауважити, що на політичну диференціацію української інтелігенції, особливо її емігрантського крила, продовжували впливати національне питання, надія на допомогу від Польщі та повстання Петлюри. Наприкінці 1921 р. налічувалося 26 різних угруповань української інтелігенції, до них входили зокрема ті, які дотримували монархічних ідей, прибічники Української народної республіки, об'єднання, які належали до залишків українських соціалістичних партій. Серед лідерів емігрантської інтелігенції відзначимо таких відомих діячів, як: В. Винниченко, С. Петлюра, А. М. Левицький, А. Макаренко, Ф. Швець, П. К. Пилипчук, М. С. Грушевський, М. Шаповал, П. Скоропадський та ін. Означені угруповання водночас були неоднорідними й боролися за лідерство в емігрантській інтелігенції. Особливо гостра боротьба відбувалася в угрупованні прибічників Української народної республіки, яка виникла після виходу зі складу Директорії в травні 1919 р. В. Винниченка (*ЦДАГО України*, ф. 24, оп. 1, од. зб. 6, арк. 2-зв., арк. 3, 4, 5).

Однак, на жаль, емігрантські угруповання не змогли об'єднатися, а навпаки, ще більше роз'єдналися. В еміграції відомий український поет Олександр Олесь у 1921 р. у своїй збірці «Перезва» зазначав, що представники емігрантської інтелігенції, намагаючись об'єднатися в боротьбі за владу у своєму середовищі, «перегризлились, як собаки, переляались, як коти, і розповзлись, як раки» (Пилипенко, 1923, 28 січня, с. 2). До речі, дотримуючи своїх інтересів, емігрантську інтелігенцію, зокрема й прибічників УНР, фінансово підтримували уряди Польщі та Франції («На які кошти живе «уряд УНР»», 1922, 6 липня с. 2).

З часом надії української емігрантської інтелігенції на тимчасовість більшовицького режиму зникли. Частина її долучилася до змінюваності й поверталася на батьківщину, частина залишалася за кордоном, вагаючись та очікуючи. Загалом емігрантська інтелігенція зневірилася морально-політично й жебракувала матеріально (Любченко, «Третя доба української еміграції», 1922, 22 грудня, с. 1–2; Агафонов, 1922, 2 сентября, с. 2; *Коммунист*, 1921, 14 октября, с. 2).

Слід зауважити, що на настрої національно налаштованої інтелігенції в Україні та в емігрантських колах фундаментально вплинуло введення відомої політики українізації (Коряк, 1923, 25 березня, с. 2). І навіть Семен Петлюра змушений був визнати вплив українізації на ставлення старої інтелігенції до радянської влади та її політики (*Вісті ВУЦВК*, 1924, 10 січня, с. 1), водночас визнаючи, що емігранти були «матеріально не забезпечені, пригнічені правовими обмеженнями,

вони знаходилися у складному матеріальному стані у зв'язку з політикою, яка застосовувалася до місцевого українського населення» (*Вісті ВУЦВК*, 1924, 10 січня, с. 1). Львівська газета «Діло», яку складно запідозрити в зміновіхвістві, у 1923 р. також свідчила про жебрацький матеріальний і морально-політичний стан емігрантської інтелігенції (*Вісті ВУЦВК*, 1924, 10 січня, с. 1).

У середовищі емігрантської української інтелігенції на той час був популярним журнал «Московская оккупация», який концептуально втілював ідею, що «більшовицький чобіт» душив Україну і призводив до «повного культурного занепаду» й «морального здичавіння». До речі, В. Винниченко та Григор'єв не помічали різниці в цих питаннях між інтелігенцією України й емігрантською. На їхню думку, нещаслива доля української інтелігенції полягала в тому, що вона вимушена була терпіти утиски як більшовицької влади в Україні, так і морально-політичні та матеріальні незгоди в еміграції. Відповідно, вони закликали інтелігенцію до об'єднання на національній основі «патріотів в ім'я рятування «української справи»» (Бондус, 1925, 20 січня, с. 2–3).

Впливали на політично-моральну диференціацію інтелігенції й відгуки про стан культури в Україні видатних діячів науки, культури та мистецтв, котрі співпрацювали з більшовицькою владою. Позитивні відгуки з'являлися після введення нової економічної політики й українізації. У цьому аспекті цікава оцінка культурного життя в 1923 р. відомим галицьким композитором С. П. Люткевичем, котрий кілька років мешкав в Україні. У бесіді зі співробітником львівської газети «Діло» він зазначив, що в Галичині, яка в той час була окупована Польщею, він почувався безпечніше, але в Україні життя йому більше подобалося, адже там, за його словами, зростало й відроджувалося культурне життя («На фронті культури, 1923, 9 грудня, с. 1). Зрозуміло, що означені підйом економіки, розвиток культури пов'язувалися з уведенням НЕПу й українізації, які для більшовицької влади були вимушеними, тимчасово зацікавлювали представників інтелігенції. Однак із часом проявлялася згубницька для старої інтелігенції політика більшовицької влади.

Слід зауважити, що більшовицька влада уважно стежила за життям інтелігенції, зокрема й емігрантської. Більше того, вона аналізувала ці події та здійснювала різні заходи, намагаючись здобути прихильність представників старої інтелігенції. Предметом подібних заходів були, наприклад, ушановування ювілеїв видатних представників інтелігенції, особливо емігрантської. До таких, наприклад, належало вшанування трьох ювілярів – відомих у літературних колах Олександра Олеса, Л. Старицької-Черняхівської та професора Станіслава Дністрянського. Захід організовано емігрантською інтелігенцією в Празі. Їх вітали від імені

інтелігенції професори М. Литвицький, О. Білецький, Д. Дорошенко, П. Лашенко та ін. Їх промови, як і весь захід, були позначені національною ідеєю й тугою за ненькою Україною, яка страждала від московської окупації (Луцкевич, 1923, 30 грудня, с. 1). І на цей захід із більшовицькою агітацією відгукнулися студенти — громадяни УРСР, котрі навчалися в Чехословаччині. Вони у відкритому листі, надрукованому в газеті «Вісті ВУЦВК», закликали Олександра Олеся, що відзначив 20-річчя поетичної діяльності, скоріше припинити сумніватися й повернутися до революційної української літератури, у якій, за їхніми словами, він перебував з 1905 по 1917 рр. (*Література, наука, мистецтво: додаток до газети «Вісті ВУЦВК», 1924, с. 4).*

Із часом значна частина емігрантської інтелігенції повернулася на Батьківщину. Однак вони відразу зрозуміли, що дії більшовицької влади не виправдали їхніх надій і свідчили про відсутність майбутнього для неї в радянській дійсності. Так, наприклад, відома письменниця Л. М. Старицька-Черняхівська, котра повернулася на Батьківщину, зрозуміла відсутність перспективи для національної ідеї й відверто та публічно заявила про це, за що згодом опинилася на лаві підсудних за сфабрикованою справою «Союз визволення України». Така сама доля спіткала й багатьох інших колишніх емігрантів, зокрема відомого діяча національного руху, вченого С. О. Єфремова («Приговор Верховного Суда УССР по делу «СВУ»», 1930, 20 апреля, с. 1; «Перед Верховным Судом рабоче-крестьянской Украины дает показания последний разгромленной украинской контрреволюции, академик от бандитизма, пытавшийся восстановить власть помещиков и фабрикантов, организатор «СВУ» С. Ефремов», 1930, 12 марта, с. 2).

Соціальна диференціація української інтелігенції, якій так сприяв рух змінівіхства, активізувалася після впровадження нової економічної політики та українізації. Водночас зникали надії тієї інтелігенції, котра відкрито боролася з ворожою їй радянською владою. Більше того, деякі з них навіть повернулися в Україну з повинною. Щоправда, цей процес не свідчив про щире визнання нового режиму. Це був, зазвичай, вимушений крок, оскільки на чужині життя емігрантів було теж приречене на жебрацтво й вимирання. Подібне відбулося з відомим письменником, громадським національним діячем В. Винниченком. Він під час Української революції 1917–1921 рр. повернувся в Україну. Дивно, що «недавній вождь петлюрівщини й новоявлений комуніст» намагався співпрацювати з більшовицькою владою, ставши навіть, хоча й ненадовго, наркомом іноземних справ УРСР і членом ради Південного фронту республіки. Але В. Винниченко швидко зрозумів, що перспектив для розвитку української культури немає, вирішення національного питання неможливе, та залишив Україну. ЦК КП(б)У терміново

відрікся від нього, виключивши самого В. Винниченка зі своїх партійних лав (Любченко, 1921, 18 листопада, с. 1).

У пошуках майбуття свого життя чимало представників старої інтелігенції подолали карколомний шлях вибору між еміграцією й радянською дійсністю. Так, наприклад, побратим С. Петлюри — отаман Ю. Мардалевич, котрого амністувала радянська влада, мешкав у Києві. Потім він емігрував у Польщу, де його арештували й жорстоко «прорвчили». Після цього він знову повернувся на Батьківщину (С. Й., 1922, 7 квітня, с. 1). Не менш складна доля ще одного лідера петлюрівського руху П. Андриєвського, котрого волинський губсуд засудив за антирадянську діяльність до розстрілу. Польський уряд клопотав перед урядом УРСР про його обмін. Однак, якщо вірити радянським джерелам, він зрікся свого минулого й начебто заявив: «Уважаю для себе кращим бути розстріляним тут в Україні, на своїй батьківщині, чим бути попіхачем у Польщі» («Раскаяние петлюровца Андриевского», 1924, 24 декабря, с. 2). Газета додавала, що він, згадуючи своє минуле в організованій Польщею військовій кампанії проти УРСР, начебто зазначив: «Нас кинули проти трудящих України. Польша із задоволенням дивилася, як летється холопська кров <...>» («Раскаяние петлюровца Андриевского», 1924, 24 декабря, с. 2). Зрозуміло, що реальна ситуація зміни світогляду представників старої інтелігенції в їхньому ставленні до більшовицької влади в Україні була зовсім не такою, як це представляли засоби інформації, які контролювала радянська влада. Необхідні для більшовицької влади свідчення «добувалися» від представників інтелігенції всіма можливими й неможливими, законними та незаконними засобами.

Подібна соціально-політична процедура відбувалася і з колишнім генерал-хорунжим Української народної республіки й постійним помічником С. Петлюри отаманом Ю. Тютюнником, котрий начебто добровільно явився з повинною до радянської влади. Ю. Тютюнник дійсно влітку 1923 р. нелегально прибув в Україну для організації антирадянської роботи через підпільну «Вищу військову раду». Її основу становили національно-налаштовані прибічники УНР і С. Петлюри, котрі прибули з-за кордону. Разом з Ю. Тютюнником прибув і голова «Вищої військової ради» (ВВР) полковник Дорошенко. Як заявив голова Головного політичного управління УРСР В. А. Балицький, ВВР, порівняно з емігрантською інтелігенцією, яка перебувала в стані розбрату й невизначеності, прагнула організувати боротьбу з більшовицьким режимом в Україні, заручившись підтримкою внутрішніх антирадянських сил в УРСР, переважно основних мас селянства. Однак, як з'ясувалося, на їх подив, селянство вороже поставилося до подібних антирадянських виступів. І, втративши надію на селянство

як на соціальну базу в Україні, Ю. М. Тютюнник і «Вища військова рада» начебто постали перед вибором: або повернутися до еміграції, яка страждала морально та животіла матеріально, або просити помилування в радянської влади. І це була нібито, якщо вірити радянським джерелам, не перша спроба Ю. М. Тютюнника співпрацювати з радянським режимом. 22 жовтня 1923 р. він звернувся до ВУЦВК з повинною і проханням дозволу повернутися на Батьківщину. Показово, що для підтвердження щирості свого кроку, згідно з радянськими джерелами, він начебто передав свій архів, який мав цінні матеріали про історію і стан української еміграції, її керівників, їх зв'язки з іноземними державами. Особливо багато архівів містили факти антирадянської діяльності польського керівництва. Більше того, Ю. М. Тютюнник і його прибічники начебто викликали із Польщі своїх родичів, котрі прибули до Харкова («Каяття отамана Тютюника», 1923, 27 жовтня, с. 2).

Слід зауважити, що в правдивість вказаних змін у настроях інтелігенції, передусім емігрантської, можна повірити. Адже утвердження більшовицької влади в Україні, перехід до нової економічної політики, українізація та перші позитивні явища означених заходів щодо оновлення економіки й розвитку культурного життя мали вплив. Лідер Центральної Ради й Української народної республіки М. С. Грушевський, відомий історик, професор, котрий перебував понад п'ять років в еміграції, повернувся в Україну. І в цьому явищі віддзеркалилися не тільки вказані явища, але відіграли певну роль туга за Батьківщиною, потяг до професійної роботи у звичних національних, а не емігрантських умовах. Показово, що лідер української інтелігенції М. С. Грушевський у бесіді з представниками преси визнавав: рішення про повернення на Батьківщину визріло в нього ще в 1922 р. «Лише дивлячись на те, що моя наукова діяльність, враховуючи тодішні умови в Україні, могла бути більш значною за кордоном, я змушений був відкласти від'їзд. Однак відомості про те, що умови в Україні для культурної, наукової роботи все більше покращувалися, остаточно переконали мене, що найсприятливішим місцем для плідної наукової діяльності являється СРСР, зокрема — Україна. — Відомості про моє повернення в Україну зацікавили усю українську еміграцію» («Проф. Грушевський в Києві», 1924, 9 березня, с. 1). До того ж, він зауважив, що «більшість української еміграції з великою увагою слідкують за всіма успіхами України, її відродженням. Особливу увагу звертає на себе національна політика українського уряду, який здійснює українізацію» («Проф. Грушевський в Києві», 1924, 9 березня, с. 1–2). Ще до повернення в Україну його було обрано академіком Всеукраїнської академії наук, і М. С. Грушевський повернувся на Батьківщину, сподіваючись зайнятися інтенсивною науковою роботою в нових умовах на безпосередню

користь українських робочо-селянських мас і соціалістичного будівництва України (*ЦДАВО України*, ф. 331, оп. 1, од. зб. 438, арк. 70). До речі, навіть такий відвертий ворог радянського режиму, як Б. Савінков, радше за все - вимушено, визнав перемогу нової влади (Савінков, 1924, 13 сентября, с. 2). У польському виданні під назвою «Газета Паранна» зазначалося: «Савінков і Тютюнник були з нами в тісному зв'язку. Тютюнник все це використав для боротьби з Польщею. Савінков значно небезпечніший за Тютюнника» («Заграничные газеты о процессе Савинкова», 1924, 3 сентября, с. 1).

Зауважимо, що більшовицька влада в Україні уважно стежила за процесами зміновіхства в середовищі емігрантської української інтелігенції й робила все від неї залежне для здобуття її прихильності. Газета «Пролетарий», наприклад, аналізуючи взаємозв'язки процесів у середовищі емігрантської інтелігенції, у 1924 р. писала: «Політичний бандитизм в минулому році остаточно ліквідовано, петлюрівська еміграція в 1924 р. остаточно розвалилася. Краща її частина переходить на нашу сторону» («Ликвидация на Украине политического бандитизма», 1924, 1 января, с. 2).

Оскільки боротьба за залучення старої інтелігенції для радянської влади була життєвизначальною, то навіть друкований орган КП(б)У і ЦККП(б)У газета «Коммунист» почала 1924 р. аналізом указаних проблем. Згідно з виданням, 1923 р. відзначився як господарським, так і культурним підйомом, зростанням матеріальної бази України та, як писала газета, «розгромом контрреволюції». Під останньою вона розуміла «бандитські організації» петлюрівського спрямування, які ще в 1922 р. становили 50% усіх антирадянських виступів, а в 1924 р. «політичного бандитизму практично не існувало». Тобто насправді йшлося про шалений опір національно налаштованої інтелігенції проти більшовицького режиму ще в 1922 р. і його начебто силове придушення вже в 1923 р. Відіграли, вочевидь, у цьому процесі й указані фактори економічного та культурного пожвавлення, пов'язані з новою економічною політикою й українізацією, тощо.

Водночас означена газета «Коммунист» відзначала, що зміновіхство, яке охопило значну частину емігрантської інтелігенції, набуло, начебто, віддзеркалення й у прихильності до радянської влади відомих діячів еміграції, таких, наприклад, як М. С. Грушевський та Ю. Тютюнник. Останній, як відомо, був «правою рукою самого Петлюри». При цьому, співробітники видання звернули увагу читачів на матеріал бесіди варшавської білоемігрантської газети «За свободу» із С. Петлюрою стосовно українізації, яку провадив радянський режим в Україні серед української інтелігенції. За твердженням газети «Коммунист», С. Петлюра в мінорному тоні зауважив, що Грушевського

й Тютюнника завжди вважав «неблагонадійними» щодо «більшовизму» та не вірить у щирість радянської українізації (*Коммунист*, 1924, 1 январа, с. 2).

На політичну диференціацію старої інтелігенції у зв'язку з упровадженням нової економічної політики та українізації впливала й українська православна церква. Вона фактично була легальним центром антирадянської діяльності інтелігенції в Україні. Українська автокефальна православна церква зародилася в 1919–1920 рр., як прийнято вважати, під впливом національного, петлюрівського руху. Вона обстоювала самостійність у вирішенні організаційних і культових питань (*Коммунист*, 1921, 4 апреля, с. 2). А 5 травня 1921 р. всеукраїнська православна церковна рада визнала українську православну церкву автокефальною, незалежною від московського патріархату (*Історія Української РСР*, т. II, с. 169). Зі свого боку, орган ЦК Компартії України газета «Коммунист» характеризувала цей акт як прояв, на їхню думку, антирадянських настроїв під релігійним прапором (*Коммунист*, 1921, 14 октября, с. 2). Насправді слід визнати: автокефальна церква фактично стала одним із національних центрів боротьби з більшовицьким режимом. І представники національної інтелігенції активно використовували автокефальну церкву у своїй антирадянській боротьбі. Так, наприклад, згідно з дослідженням, навіть на 1930 р. із 500 досліджених приходів серед духовенства й керівників української автокефальної православної церкви налічувалося 46 колишніх царських офіцерів, 22 вихідців із денікінського офіцераства, 55 — колишніх членів різних українських соціалістичних партій, 17 — із колишніх жандармів і поліцейських, 8 — із членів «союзу русского народа» і найбільша кількість серед духовенства налічувала представників національних петлюрівських формувань — 214 («Контр-революция под флагом автокефальной церкви: допрос обвиняемого В. Чеховского», 1930, 18 марта, с. 6; Михайлик, 1930, 16 апреля, с. 2). Слід нагадати, що під час польського наступу українська автокефальна церква прийняла спеціальну постанову про урочисту зустріч військ С. Петлюри і поляків, а після підступного вбивства С. Петлюри українська автокефальна церква відслужила панахиду за ним, перетворивши її на антирадянську акцію («Контр-революция под флагом автокефальной церкви: допрос обвиняемого В. Чеховского», 1930, 18 марта, с. 6).

Щоправда, з часом, коли радянський режим закріпився та зникли надії старої інтелігенції на реставрацію колишніх порядків, представники української православної церкви, подолавши шлях зміновітства, почали заявляти про своє вимушене визнання радянської влади. У зв'язку із цим пригадаємо матеріал про незвичний візит архієпископа української православної церкви Іоана Тодоровича, колишнього

архієпископа Подільського й Вінницького до представника СРСР в Англії Х. Г. Раковського, колишнього голови уряду УРСР. Цікаво, що змінилася риторика представника автокефальної церкви «Українська автокефальна церква — це дитя революції і симпатії її, як і велика більшість української інтелігенції — на боці радянської влади з часу з'їзду РКП (мабуть, українізації — В. Ш.), після того, як радянський уряд рішуче став проводити політику задоволення національно-культурних запитів українських мас, назавжди покінчила з ілюзіями української інтелігенції про існування іншої України, окрім радянської. Українській інтелігенції необхідна не петлюрівщина, а лише українська культура, яку зараз буде і відроджує радянська влада» (*Вісті ВУЦВК*, 1924, 5 березня, с. 2). Зрозуміло, більшовицький друкований орган, газета «Вісті ВУЦВК», залюбки розмістила на своїх шпальтах матеріал про цей візит. Вона з радістю резюмувала, що така позиція представника української автокефальної церкви за кордоном, де йому не слід боятися «чека», є показовою й щиросердною. І це було надзвичайно вигранно для радянської влади, адже Тодорович у минулому був військовим попом у С. Петлюри (*Вісті ВУЦВК*, 1924, 5 березня, с. 2). На наше глибоке переконання подібні заяви й начебто визнання нового режиму свідчили передусім про вимушені часом і обставинами формальні кроки подальшого існування в Україні старої інтелігенції — необхідність професійної співпраці з радянським режимом і його формальне визнання. Радянська влада й більшовицька партія здійснили все можливе, щоб заформалізувати на папері «райдужні» перспективи вирішення національного питання й долі старої інтелігенції в Україні («Про чергові завдання партії в національному питанні: резолюція X з'їзду РКП(б) від 15 березня 1921 р.», 1959, с. 105–106, 109). З іншого боку, більшовицький режим, як то було і в рішеннях першої всеукраїнської наради КП(б)У (травень 1921 р.), прагнув очорнити боротьбу інтелігенції за національне визволення, національне питання, національну незалежність України («Національне питання: резолюція першої Всеукраїнської наради КП(б)У, 2–4 травня 1921 р.», 1959, с. 117, 120, 141).

Цікаво відзначити, що для панівної за більшовицького режиму комуністичної ідеології й засобів можливого вирішення національного питання суттєве значення мали, на наш погляд, матеріали пленуму ЦККП(б)У з національного питання від 6 лютого 1922 р., доповнені рішеннями пленуму від 17 жовтня 1922 р. Вказані документи свідчать про масштаби боротьби радянської влади й більшовицької партії з національно налаштованою українською інтелігенцією, яка продовжувала боротьбу з новою владою за вирішення національного питання, національну незалежність України. У директивах пленумів, до речі, зазначалося, що начебто після жовтневого перевороту українська буржуазія,

куркульство, українська дрібнобуржуазна інтелігенція, щоб залучити широкі українські маси до боротьби проти пролетарської держави, намагалися подати владу пролетаріату як російську й русифікаторську. Партійні документи стверджували: під національними гаслами українська «контрреволюція» маскувала свої «експлуаторські» задуми, вказувалося, що особливо ця тенденція проявилася під час короткого існування гетьманщини й Української народної республіки. Після поразки вказаних сил у прямій боротьбі вони начебто захопили всі українські школи, а представники української інтелігенції, особливо вчителі, українська автокефальна церква, буцімто створили «націоналістичну цитадель». Подібну роботу проти більшовицького режиму здійснювали національні просвіти й кооперація, стверджувалось у матеріалах вказаних пленумів. І більшовицька партія в Україні рішеннями цих пленумів планувала жорстокі заходи з боротьби з означеними національними силами, представленими переважно старою інтелігенцією, яка не змиралася з існуючим радянським режимом («Директиви Пленуму ЦК КП(б)У в національному питанні: постанова Пленуму ЦК КП(б)У від 6 лют., затв. і допов. Пленумом від 17 жовт. 1922 р.», 1959, с. 149, 150–154).

Слід відзначити, що своєрідний вплив на можливе вирішення національного питання мали рішення XII з'їзду РКП(б), прийняті у квітні 1923 р. У них здійснено спробу аналізу витоків великодержавного шовінізму й місцевого націоналізму. Для нас головне підкреслити, що на з'їзді особлива, щоправда, формальна увага приділялася боротьбі з «пережитками» національного гноблення в національних республіках («В національному питанні: резолюція XII з'їзду РКП(б) від 25 квітня 1923 р.», 1959, с. 205, 207, 209–210). І хоча таке рішення було на той час заформалізованим, воно однак надавало якусь, хоча й марну надію на можливість вирішення національного питання в Україні. До того ж, 9–12 червня 1923 р. відбулася IV нарада з відповідальними працівниками національних республік і областей, на якій прийнято резолюцію «Практичні заходи по втіленню в життя резолюції XII з'їзду партії по національному питанню». У її резолюції, до речі, означено заходи щодо залучення інтелігенції в партійне, профспілкове й радянське будівництво: «Підбір і залучення більше або менше лояльних елементів місцевої інтелігенції в радянські заклади» («Четверта нарада ЦК РКП(б) з відповідальними працівниками національних республік і областей», Москва, 9–12 червня 1923 р., 1979, с. 193).

Складність вирішення національного питання в Україні також пов'язувалася з його недооцінкою багатьма такими відповідальними працівниками, як перший секретар ЦКРКП(б)У Г. Пятаков, голова уряду УРСР Х. Раковський та ін. Заміна таких керівників на лояльних

до вирішення національного питання також сприяла певному прискоренню українізації.

З іншого боку, більшовицький режим і в Україні, декларуючи українізацію, постійно на практиці збільшував тиск на тих представників старої інтелігенції, котрі обстоювали національні інтереси й не приймали ідеологію радянської влади. І той же В. Ленін уважав ганебним, що «майже п'ять років після завоювання політичної влади пролетаріатом у його, пролетаріату, державних школах і університетах вчать (точніше, розбещують) молодь старі буржуазні вчені старого буржуазного мотлоху» (Ленін, «Передмова до книги І. І. Степанова «Електрифікація РСФРР у зв'язку з перехідною фазою світового господарства», 1974, с. 48). Зауважимо, що в радянської влади в Україні та її партійних керівників не було іншої інтелігенції. А без неї, як вони добре розуміли, жодного питання тієї пори вони вирішити не могли, тому вони мали на меті залучення існуючої старої інтелігенції для вирішення своїх завдань, навчання спеціалістів із робочих і селян. Однак підготовка нової інтелігенції потребувала багатьох років кропіткої роботи. Тому було прийнято рішення про посилення комуністичного впливу серед старої інтелігенції. Саме про це йшлося в директивах Політбюро ЦККП(б) У від 23 червня 1922 р. «Про політичні виступи професури» (*ЦДАГО України*, ф. 3, оп. 1, од. зб. 818, арк. 160). Посилити комуністичний вплив на стару інтелігенцію мав і циркуляр ЦК ВКП(б) від 16 червня 1923 р. «Про заходи боротьби з меншовизмом», який передбачав, зокрема, заборону роботи у ЗВО професорам з меншовицькою ідеологією (*ЦДАГО України*, ф. 29, оп. 1, од. зб. 585, арк. 34).

Однак у роботі радянських і партійних органів з інтелігенцією в Україні дедалі більше переважали не агітаційно-роз'яснювальні, а примусово-силові методи «ідеологічного» перевиховання. На це, наприклад, спрямовувалося рішення XII конференції РКП(б), присвячене боротьбі з буржуазною ідеологією. «Не можна відмовитись і від застосування репресій не тільки щодо есерів та меншовиків, а й щодо політиканствующих верхівок псевдобезпартійної буржуазно-демократичної інтелігенції, яка для своїх контрреволюційних цілей зловживає докорінними інтересами цілих корпорацій і для яких справжні інтереси науки, техніки, педагогіки, кооперації і т. ін. є тільки пустим словом, політичним прикриттям» («Дванадцята Всеросійська конференція РКП(б), Москва, 4–7 серпня 1922 р.», 1979, с. 395). Щоправда, у резолюціях партконференцій наголошувалося, що «партійні організації не повинні переоцінювати ролі репресій і мають твердо пам'ятати, що тільки в поєднанні з усіма іншими зазначеними вище заходами репресії досягатимуть мети» («Дванадцята Всеросійська конференція РКП(б), Москва, 4–7 серпня 1922 р.», 1979, с. 396). Але на практиці, як свідчить

радянський досвід, усе відбувалося зовсім інакше. Силкові, репресивні методи роботи зі старою інтелігенцією досить швидко стали основними в діяльності радянського режиму в Україні, що призвело зрештою до знищення старої інтелігенції як такої.

Про вказане свідчить, зокрема, і те, що за рішенням XII партконференції в тому ж серпні 1922 р. примусово з Києва, Москви й Петрограда за кордон або в північні губернії вислано 160 представників старої інтелігенції, які найактивніше продовжували чинити супротив радянському режимові (*Правда*, 1923, 31 августа, с. 1). Подібні репресивні заходи негативно позначилися на долі значної частини інтелігенції, її соціально-політичних настроях, ставленні до радянської влади. Проте подібні заходи не змогли залякати національно налаштовану інтелігенцію, вона продовжувала і в тих умовах, як свідчать архівні матеріали, виступати проти більшовицького режиму і його заходів (*ЦДАГО України*, ф. 29, оп. 1, од. зб. 390, арк. 75).

Відомий партійний діяч М. О. Скрипник у березні 1923 р. на VI Одеській губернській партійній конференції змушений був приділити серйозну увагу питанням ідеологічної роботи серед старої інтелігенції України. «Цека партії, — підкреслював він, — разом з тим прийняті необхідні заходи з видалення з вищих навчальних закладів представників старої професури, котрі заряджали старою ідеологією, фактично ідейних противників нашої влади, які там впливали на уми нашої робочої інтелігенції» (*ЦДАГО України*, ф. 29, оп. 1, од. зб. 570, арк. 744). Масштаб антирадянської боротьби, антирадянських настроїв серед старої інтелігенції України був настільки значним, що М. О. Скрипник наголошував, що він був майже основним у всій ідеологічній роботі більшовицької партії. «Нами проведена енергійна чистка учительського персоналу, влаштовуються систематичні з'їзди вчителів, організовуються вчительські курси, дана директива покращення матеріального стану вчителства, усе це створює певний перелом у настроях учительського персоналу і дає нам упевненість у тому, що ми стоїмо дійсно на твердому шляху. У відношенні до вищої школи проведена чистка професорського складу, проведена заміна деяких старих професорів новими професорами-комуністами, до того ж, у вищу школу влито значний відсоток робфаківців <...>» (*ЦДАГО України*, ф. 29, оп. 1, од. зб. 570, арк. 73). Отже, керівники більшовицької партії робили все, щоб будь-якими засобами залучити на свою сторону стару інтелігенцію, але серед усіх методів у цьому процесі переважали силкові, репресивні.

Так, наприклад, Одеський губком партії повідомляв ЦК КП(б)У на початку лютого 1923 р. про арешт кількох сотень представників інтелігенції, котрі, начебто, дотримували меншовицької ідеології. У цьому

повідомленні зазначалося, що ті петлюрівські організації, які діяли в Одесі, проявляли себе «слабко» (*ЦДАГО України*, ф. 29, оп. 1, од. зб. 584, арк. 6). У тому самому листі губком повідомляв про загальні настрої інтелігенції: «Рух серед інтелігенції, начебто, ні в чому не проявляється. Спостерігаються окремі професорські виступи в інститутах в змінювиському дусі» (*ЦДАГО України*, ф. 29, оп. 1, од. зб. 584, арк. 4).

На той час більшовицька партія та її керівники приділяли суттєве значення боротьбі за підкорення собі інтелігенції, охопленої ідеями змінювиства. В. Ленін у політичному звіті ЦК ХІ з'їзду РКП(б) у березні 1922 р. підкреслював: «Я хотів, у зв'язку з цим, торкнутися питання про те, що таке нова економічна політика більшовиків — еволюція чи тактика? Так поставили питання змінювистці, які, як ви знаєте, являють собою течію, що прищепилась в емігрантській Росії, течію суспільно-політичну, на чолі якої стоять видатні кадетські діячі, деякі міністри колишнього колчаківського уряду, — люди, які прийшли до переконання, що радянська влада буде російську державу, і тому треба йти за нею» (Ленін, «Політичний звіт Центрального Комітету РКП(б) 27 березня: [на ХІ з'їзді РКП(б)]», 1974, с. 93). Водночас В. Ленін підкреслював, що ця суспільно-політична течія неоднорідна. «Деякі з них, — зауважив він, — прикидаються комуністами, але є люди більш прямі, в тому числі Устрялов... Він не погоджується із своїми товаришами і говорить: «Ви там щодо комунізму як хочете, а я тверджу, це у них не тактика, а еволюція». Я думаю, що цей Устрялов цією своєю прямою заявою приносить нам велику користь <...>». «Я за підтримку радянської влади в Росії, — каже Устрялов, хоч був кадет, буржуа, підтримував інтервенцію, — я за підтримку радянської влади, бо вона стала на шлях, по якому котиться до звичайної буржуазної влади»» (Ленін, «Політичний звіт Центрального Комітету РКП(б) 27 березня: [на ХІ з'їзді РКП(б)]», 1974, с. 87–88).

Для радянського режиму змінювиство зумовлювало як позитивні, так і негативні моменти. Про це відверто зазначалося в партійних документах більшовиків. «Так звана змінювистська течія, — підкреслювалося в резолюції ХІІ всеросійської конференції РКП(б) «Про анти-радянські партії і течії» (вересень 1922 р.), — досі відігравала і ще може відігравати об'єктивно-прогресивну роль. Вона згуртувала і згуртує ті групи еміграції й російської інтелігенції, які «примирилися» з радянською владою і готові працювати з нею для відродження країни. Оскільки змінювистський напрям заслуговував і заслуговує на позитивне ставлення. Але разом з тим не можна ні на хвилину забувати, що і в змінювистській течії сильні буржуазно-реставраторські тенденції, що змінювистцям спільна з меншовиками й есерами та надія, що після

економічних поступок прийдуть політичні в бік буржуазної демократії і т. ін.» («Дванадцята Всеросійська конференція РКП(б), Москва, 4–7 серпня 1922 р.», 1979, с. 377).

Зрозуміло, що «зміна віх» для старої інтелігенції стосовно радянського режиму була тривалим, карколомним, морально болісним і політично-складним процесом. Для України процес «зміни віх» для інтелігенції багато в чому пов'язувався з успіхами й можливостями вирішення національного питання, з українізацією суспільно-політичного та культурного життя. Якщо російська змінююча інтелігенція трактувала нову економічну політику як реставрацію старих імперських порядків єдиної та неподільної Росії, то в Україні національно налаштована інтелігенція «міняла віхи» залежно від можливостей вирішення національного питання. І це змушені були визнавати й більшовицькі керівники в Україні. Про це, зокрема, зазначав секретар ЦК КП(б)У Е. Й. Квірінг у виступі на партійній конференції в Одесі (*ЩДГО України*, ф. 29, оп. 1, од. зб. 573, арк. 200–201). З ним полемізував відомий на той час державний діяч УРСР М. М. Попов, котрий підкреслював, що змінюючість в Україні було пов'язане з можливостями вирішення національного питання. На його думку, воно зводилося до ідеї перетворення радянської України на самостійну буржуазну республіку. У цих умовах посилюлося прагнення національно налаштованої інтелігенції долучатися до органів і закладів, які були пов'язані з наукою, освітою й загалом українською культурою. І, за твердженням М. М. Попова, представники української інтелігенції заповнили Всеукраїнську академію наук, заклади вищої освіти, літературні групи, журнали, органи Наркомосу, добровільні товариства культури, освіти й мистецтва тощо. І змінюючі настрої посилюються серед інтелігенції. Однак з утвердженням радянського режиму активізуються процеси витіснення капіталістичних елементів з економіки та наступ більшовицького режиму на національно налаштовану інтелігенцію (Попов, 1930, 11 марта, с. 2).

З іншого боку, представники національної інтелігенції зневірювалися в радянській владі, активізували свою боротьбу з нею, особливо через культурно-громадські організації та автокефальну церкву. Масштаб цієї ідеологічної боротьби охопив навіть більшовицький партійний апарат. За твердженнями М. М. Попова, утворився «націоналістичний» ухил на чолі з Шумським і Хвильовим, котрі закликали орієнтуватися Україні в соціальному розвитку на Захід під гаслом «Геть від Москви!». М. М. Попов у своїй статті «Судомі української контрреволюції», надрукованій у газеті «Правда», стверджував: українське змінюючість, яке охопило широкі кола інтелігенції, переживши в 1925–1926 рр. складну кризу й видозмінившись, продовжувало існувати до

кінця 20 рр. і зумовило концентрацію національних сил інтелігенції в Україні (Попов, 1930, 11 марта, с. 3). П. П. Постишев, виступаючи на пленумі правління союзу радянських письменників України в червні 1935 р., підкреслив, що перший етап розвитку української літератури відбувся під знаком змінювиських настроїв (*Комуніст*, 1935, 10 червня, с. 2).

У більшовицького керівництва в Україні існували й інші точки зору на хронологію змінювисьтва. Так, відомий радянський діяч Г. І. Петровський, виступаючи в жовтні 1922 р. на всеукраїнському агрономічному з'їзді, стверджував: «Період змінювисьтва і коливання — завершений; краща частина інтелігенції та кращі сили країни долучилися до нового пролетарського руху і скинули старі одежі буржуазного Адама» («Сельскохозяйственный фронт зовет: Всеукраинский агрономический съезд», 1922, 21 октября, с. 3).

**Висновки.** Таким чином, з нашої точки зору, визначення змісту та хронологічних меж змінювисьтва в Україні, соціальною базою якого були надії на реставрацію старих порядків, створення нового буржуазного суспільства, багато в чому залежали від змісту, який вкладали в саме поняття змінювисьтва. Якщо результатом цього руху вважати початок професійної співпраці інтелігенції з радянським режимом, то він, переважно, завершився на початку 20 рр., після введення нової економічної політики й українізації. Щодо політичної орієнтації старої інтелігенції, то хронологія цього явища багато в чому залежала від можливостей вирішення національного питання, яке так і не було вирішено в Україні. І хоча більшовицька влада активно заявляла про завершення політичного «перевиховання» старої інтелігенції з побудовою «соціалізму» наприкінці 30 рр., однак насправді цього не відбулося. Адже значна частина старої інтелігенції емігрувала або була фізично знищена, репресована більшовицьким режимом в Україні. А залишки старої інтелігенції морально жевріли, катувалися в тюрмах або перебували під «пильним оком» радянського режиму.

Якщо ж розуміти під змінювисьтвом суспільний процес переоцінки ставлення інтелігенції до всього радянського режиму, то його початок переважно пов'язують з новою економічною політикою та українізацією в 1921–1922 рр., який завершується, згідно з даними радянського режиму, наприкінці 30 рр. трагічними подіями, після яких поняття «стара інтелігенція» зникає із соціальної сфери офіційної політики радянського режиму. І цей процес відбувався хвилюподібно — то під впливом сприятливих внутрішніх і зовнішніх умов посилювалася боротьба з більшовицьким режимом старої інтелігенції України, то за фактами посилення цього режиму посилювалися тенденції переходу до професійної співпраці з новою владою старої інтелігенції. З іншого

боку, цей процес «зміновіхівства» в будь-якому випадку сприяв поверненню емігрантської інтелігенції, яка завдяки діям більшовицького режиму поступово залишила Україну. Частина її пристосувалася до нової влади, частина повірила в привабливі гасла влади й розпочала співпрацювати з нею, частина зневірилася й вимушена була «терпіти», продовжуючи професійно виконувати свою роботу. Однак найкваліфікованіша й національно налаштована інтелігенція так і не змирилася з більшовицьким режимом, її було репресовано або знищено фізично. Загалом залишки старої інтелігенції «розчинилися» в загальній масі підготовленої радянською владою робочо-селянської інтелігенції та зникли як окремий соціальний прошарок минулого суспільно-політичного ладу.

### Список посилань

- Агафонов, А. (1922, 2 сентября). Раскол среди «сменовеховцев». *Пролетарий*, с. 2.
- Беседа с тов. Х. Г. Раковским (1922, 21 июля). *Пролетарий*, с. 3.
- Бондус, П. (1925, 20 січня). Лист з-за кордону. *Народний учитель*, с. 2–3.
- Бруцкуса, Б. Д. (1922). Проблемы народного хозяйства при социалистическом строе. *Экономист*, 1, 48–65.
- В національному питанні: резолюція XII з'їзду РКП(б) від 25 квітня 1923 р. (1959). *Культурне будівництво в Українській РСР: важливіші рішення Комуністичної партії і радянського уряду, 1917–1959 рр.: збірник документів* (Т. 1: 1917 – червень 1941 рр., с. 201–210). Міністерство культури УРСР [та ін.]. Київ.
- Вісті ВУЦВК* (1924, 10 січня), с. 1.
- Вісті ВУЦВК* (1924, 5 березня), с. 2.
- Дванадцята Всеросійська конференція РКП(б), Москва, 4–7 серпня 1922 р. (1979). *Комуністична партія Радянського Союзу в резолюціях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК (1898–1970)* (пер. з 8 рос. вид.) (Т. 2, с. 359–384). Київ.
- Директиви Пленуму ЦК КП(б)У в національному питанні: постанови Пленуму ЦК КП(б)У від 6 лют., затв. і допов. Пленумом від 17 жовт. 1922 р. (1959). *Культурне будівництво в Українській РСР: важливіші рішення Комуністичної партії і радянського уряду, 1917–1959 рр.: збірник документів* (Т. 1: 1917 – червень 1941 рр., с. 149–154). Міністерство культури УРСР [та ін.]. Київ.
- Заграничні газети о процесі Савинкова. (1924, 3 сентября). *Пролетарий*, с. 1.
- Історія Української РСР* (1967). (Т. 2). АН УРСР, Інститут історії. Київ: Наукова думка.
- Каяття отамана Тютюнника (1923, 27 жовтня). *Вісті ВУЦВК*, с. 2–3.
- Коммунист* (1921, 4 апреля), с. 2.
- Коммунист* (1921, 14 октября), с. 2.

- Коммунист* (1924, 1 января), с. 2.
- Комуніст* (1935, 10 червня), с. 5.
- Контр-революция под флагом автокефальной церкви: допрос обвиняемого В. Чеховского (1930, 18 марта). *Пролетарий*, с. 6.
- Коряк, В. (1923, 25 березня). До світової культури. *Вісті ВУЦВК*, с. 2.
- Ленін, В. І. (1974). Передмова до книги І. І. Степанова «Електрифікація РСФРР у зв'язку з перехідною фазою світового господарства». *Повне зібрання творів* (пер. з 5 рос. вид.) (Т. 45, с. 47–48). Київ.
- Ленін, В. І. (1974). Політичний звіт Центрального Комітету РКП(б) 27 березня: [на XI з'їзді РКП(б)]. *Повне зібрання творів* (пер. з 5 рос. вид.) (Т. 45, с. 65–109). Київ.
- Ликвидация на Украине политического бандитизма (1924, 1 января). *Пролетарий*, с. 2.
- Література, наука, мистецтво: додаток до газети «Вісті ВУЦВК»* (1924, 13 січня), с. 4.
- Луцкевич, М. Три ювілея на еміграції: (лист із Праги). (1923, 30 грудня). *Література, наука, мистецтво: додаток до газети «Вісті ВУЦВК»*, с. 4.
- Любченко, М. (1921, 18 листопада). Новий «гріх» чи нова «брехня»: (Винниченко й Укапісти). *Вісті ВУЦВК*, с. 1.
- Любченко, М. (1922, 22 грудня). Третя доба української еміграції. *Вісті ВУЦВК*, с. 1–2.
- Мещеряков, Н. (1921, 19 ноября). Еще о «Смене вех». *Правда*, с. 1.
- Михайлик, М. (1930, 16 апреля). Пути «СВУ»: террор, восстание, интервенция: окончание речи государственного обвинителя тов. Михайлика. *Пролетарий*, с. 2.
- На фронті культури (1923, 9 грудня). *Література, наука, мистецтво: додаток до газети «Вісті ВУЦВК»*, с. 1.
- На які кошти живе «уряд УНР» (1922, 6 липня). *Вісті ВУЦВК*, с. 2.
- Національне питання: резолюція першої Всеукраїнської наради КП(б)У, 2–4 травня 1921 р. (1959). *Культурне будівництво в Українській РСР: важливіші рішення Комуністичної партії і радянського уряду, 1917–1959 рр.: збірник документів* (Т. 1: 1917 – червень 1941 рр., с. 115–120). Міністерство культури УРСР [та ін.]. Київ.
- Перед Верховным Судом рабоче-крестьянской Украины дает показания последний разгромленной украинской контр-революции, академик от бандитизма, пытавшийся восстановить власть помещиков и фабрикантов, организатор «СВУ» С. Ефремов. (1930, 12 марта). *Пролетарий*, с. 2.
- Пилипенко, С. (1923, 28 січня). Емігрантська перезва. *Вісті ВУЦВК*, с. 2.
- Попов, Н. (1930, 11 марта). Судорги украинской контр-революции. *Правда*, с. 2–3.
- Правда* (1922, 7 апреля), с. 3.
- Правда* (1923, 31 августа), с. 1.

Приговор Верховного Суда УССР по делу «СВУ» (1930, 20 апреля). *Пролетарий*, с. 1–2.

Про чергові завдання партії в національному питанні: резолюція Х з'їзду РКП(б) від 15 березня 1921 р. (1959). *Культурне будівництво в Українській РСР: важливіші рішення Комуністичної партії і радянського уряду, 1917–1959 рр.: збірник документів* (Т. 1: 1917 — червень 1941 рр., с. 100–109). Міністерство культури УРСР [та ін.]. Київ.

Проф. Грушевський в Києві (1924, 9 березня). *Вісті ВУЦВК*, с. 1.

Раскание петлюровца Андриевского (1924, 24 декабря). *Пролетарий*, с. 2.

С. Й. (1922, 7 квітня). Українська «зміна віх». *Вісті ВУЦВК*, с. 1.

Савинков, Б. (1924, 13 сентября). Почему я признал советскую власть?: письмо Бориса Савинкова. *Пролетарий*, с. 2.

Сельскохозяйственный фронт зовет: Всеукраинский агрономический съезд (1922, 21 октября). *Коммунист*, с. 3.

Сменовеховцы в Харькове (1922, 20 июля). *Пролетарий*, с. 3.

Тов. Раковский про «змінюхівців» (1922, 21 липня). *Вісті ВУЦВК*, с. 3.

Федюкин, С. А. (1972). *Великий Октябрь и интеллигенция: из истории вовлечения старой интеллигенции в строительство социализма. АН СССР, Институт истории СССР*. Москва: Наука.

ЦДАВО України (Центральний державний архів вищих органів влади та управління України), ф. 5, оп.1, од. зб. 1011.

ЦДАВО України, ф. 331, оп. 1, од. зб. 438, арк. 70.

ЦДАГО України (Центральний державний архів громадських об'єднань України), ф. 3, оп.1, од. зб. 818, арк. 160.

ЦДАГО України, ф. 24, оп. 1, од. зб. 6, арк. 2-зв., арк. 3, 4, 5.

ЦДАГО України, ф. 29, оп. 1, од. зб. 390, арк. 75.

ЦДАГО України, ф. 29, оп. 1, од. зб. 570, арк. 73.

ЦДАГО України, ф. 29, оп. 1, од. зб. 570, арк. 744.

ЦДАГО України, ф. 29, оп. 1, од. зб. 573, арк. 200, 201.

ЦДАГО України, ф. 29, оп. 1, од. зб. 584, арк. 4.

ЦДАГО України, ф. 29, оп. 1, од. зб. 584, арк. 6.

ЦДАГО України, ф. 29, оп. 1, од. зб. 585, арк. 34.

ЦДАГО України, ф. 3, оп. 3-1, од. зб. 600, арк. 2-зв.

Четверта нарада ЦК РКП(б) з відповідальними працівниками національних республік і областей, Москва, 9–12 червня 1923 р. (1979). Комуністична партія Радянського Союзу в резолюціях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК (1898–1970) (пер. з 8 рос. вид.). (Т. 2, с. 466–473). Київ.

Чубутского, П. (1922). Предпосылки реальной экономической политики. *Экономист*, 1, 66–75.

## References

Agafonov, A. (1922, September 2). The crackup among the “Smenovekhovtsy”. *Proletary*, p. 2. [In Russian].

- Conversation with Comrade Kh. G. Rakovsky (1922, July 21). *Proletariy*, p. 3. [In Russian].
- Bondus, P. (1925, January 20). The letter from abroad. *People's Teacher*, p. 2-3. [In Ukrainian].
- Brutskusa, B. D. (1922). The issues of the national economy under the conditions of the socialist system. *Economist*, 1, 48–65. [In Russian].
- On the national question: the resolution of the 12th Congress of the RCP (b) of April 25, 1923 (1959). *Cultural work in the Ukrainian SSR: the most important decisions of the Communist Party and the Soviet government, 1917-1959: collection of documents* (Vol. 1: 1917 - June 1941, pp. 201-210). Ministry of Culture of the Ukrainian SSR [and others]. Kyiv. [In Ukrainian].
- Visti VUTSVK* (1924, January 10), p. 1. [In Ukrainian].
- Visti VUTSVK* (1924, March 5), p. 2. [In Ukrainian].
- The twelfth All-Russian Conference of the RCP (b), Moscow, August 4-7, 1922 (1979). *The Communist Party of the Soviet Union in resolutions and decisions of the congresses, conferences and plenums of the Central Committee (1898-1970)* (translation of the 8th Russian edition) (Vol. 2, pp. 359-384). Kyiv. [In Ukrainian].
- The directives of the Plenum of the Central Committee of the CP(b)U on the national question: the resolution of the Plenum of the Central Committee of the CP (b)U of February 6, approved by the Plenum on October 17, 1922 (1959). *Cultural work in the Ukrainian SSR: the most important decisions of the Communist Party and the Soviet government, 1917-1959: collection of documents* (Vol. 1: 1917 - June 1941, pp. 149-154). Ministry of Culture of the Ukrainian SSR [and others]. Kyiv. [In Ukrainian].
- Foreign newspapers about the Savinkov process. (1924, September 3). *Proletariy*, p. 1. [In Russian].
- History of the Ukrainian SSR* (1967). (Vol. 2). Academy of Sciences of the USSR, Institute of History. Kyiv: Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Repentance of Ataman Tiutiunyk (1923, October 27). *Visti VUTSVK*, p. 2-3. [In Ukrainian].
- Communist* (1921, April 4), p. 2. [In Russian].
- Communist* (1921, October 14), p. 2. [In Russian].
- Communist* (1924, January 1), p. 2. [In Russian].
- Communist* (1935, June 10), p. 2. [In Russian].
- Counter-revolution under the flag of the autocephalous church: interrogation of the accused V. Chekhovsky (1930, March 18). *Proletariy*, p. 6. [In Russian].
- Koriak, V. (1923, March 25). To the world culture. *Visti VUTSVK*, p. 2. [In Ukrainian].
- Lenin, V.I. (1974). The foreword to I. I. Stepanov's book "Electrification of the RSFSR in connection with the transition phase of the world economy". *A complete collection of works* (translation of the 5th Russian ed.) (Vol. 45, pp. 47-48). Kyiv. [In Ukrainian].

- Elimination of Political Banditry in Ukraine (1924, January 1). *Proletariy*, p. 2. [In Russian].
- Literature, science, art: an addition to the newspaper Visti VUTSVK* (1924, January 13), p. 4. [In Ukrainian].
- Lutskevych, M. Three emigration anniversaries: (letter from Prague). (1923, December 30). *Literature, science, art: an addition to the newspaper Visti VUTSVK*, p. 4. [In Ukrainian].
- Liubchenko, M. (1921, Nov. 18). A new "sin" or a new "lie": (Vynnychenko and Ukapistu). *Visti VUTSVK*, p. 1. [In Ukrainian].
- Liubchenko, M. (1922, December 22). The third time of Ukrainian emigration. *Visti VUTSVK*, p. 1-2. [In Ukrainian].
- Meshcheryakov, N. (1921, November 19). More about the "The Change of Signposts". *Pravda*, p. 1. [In Russian].
- Mikhailik, M. (1930, April 16). Ways of "SVU" (Union of Liberation of Ukraine): terror, uprising, intervention: the end of the speech of comrade Mikhailik, a public prosecutor. *Proletariy*, p. 2. [In Russian].
- At the culture front (1923, December 9). *Literature, science, art: an addition to the newspaper Vesti VUSVK*, p. 1. [In Ukrainian].
- The costs associated with "UNR government" (1922, July 6). *Visti VUTSVK*, p. 2. [In Ukrainian].
- National Question: Resolution of the First All-Ukrainian Meeting of the CP (b) U, May 2-4, 1921 (1959). *Cultural work in the Ukrainian SSR: the most important decisions of the Communist Party and the Soviet government, 1917-1959: collection of documents* (Vol. 1: 1917 - June 1941, pp. 115-120). Ministry of Culture of the Ukrainian SSR [and others]. Kyiv. [In Ukrainian].
- S. Efremov, belated follower of the crushed Ukrainian counterrevolution, an academician from banditry, trying to restore the power of landowners and manufacturers, the organizer of the "SVU" (Union of Liberation of Ukraine), gives testimony before the Supreme Court of workers and peasants of Ukraine (1930, March 12). *Proletariy*, p. 2. [In Russian].
- Pylypenko, S. (1923, January 28). Emigrants' echo. *Visti VUTSVK*, p. 2. [In Ukrainian].
- Popov, N. (1930, March 11). The convulsions of the Ukrainian counterrevolution. *Pravda*, pp. 2-3. [In Russian].
- Pravda* (1922, April 7), p. 3. [In Russian].
- Pravda* (1923, August 31), p. 1. [In Russian].
- The verdict of the Supreme Court of the Ukrainian SSR in the case of "SVU" (Union of Liberation of Ukraine), (1930, April 20). *Proletariy*, pp. 1-2. [In Russian].
- On the next tasks of the party in the national question: resolution of the 10th Congress of the RCP (b) of March 15, 1921 (1959). *Cultural work in the Ukrainian SSR: the most important decisions of the Communist Party and the Soviet government, 1917-1959: collection of documents* (Vol. 1:

- 1917 - June 1941, pp. 100-109). Ministry of Culture of the Ukrainian SSR [and others]. Kyiv. [In Ukrainian].
- Prof. Hrushevsky in Kiev (1924, March 9). *Visti VUTSVK*, p. 1. [In Russian].
- The repentance of Andriyevskiy, the follower of Petliura (1924, December 24). *Proletariy*, p. 2. [In Russian].
- S.Y. (1922, April 7). The Ukrainian "change of signposts". *Visti VUTSVK*, p. 1. [In Ukrainian].
- Savinkov, B. (1924, September 13). Why did I recognize the Soviet power?: Boris Savinkov's letter. *Proletariy*, p. 2. [In Russian].
- The Agricultural Front is calling for: the All-Ukrainian Agronomical Congress (1922, October 21). *Communist*, p. 3. [In Russian].
- Smenovekhovtsy in Kharkov (1922, July 20). *Proletariy*, p. 3. [In Russian].
- Comrade Rakovskiy about "zminovihovtsi" (1922, 21 July). *Visti VUTSVK*, p. 3. [In Ukrainian].
- Fedyukin, S.A. (1972). *The Great October and the intelligentsia: from the history of the involvement of the old intelligentsia in the development of socialism*. The USSR Academy of Sciences, Institute of History of the USSR. Moscow: Nauka. [In Russian].
- CSAHAA of Ukraine (Central State Archive of Higher Authorities and Administration of Ukraine), f. 5, s. 1, archive unit 1011. [In Ukrainian].
- CSAHAA of Ukraine, f. 331, s. 1, archive unit 438, p. 70. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine (Central State Archive of Public Associations of Ukraine), f. 3, s. 1, archive unit 818, p. 160. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine, f. 24, s. 1, archive unit 6, p. 2 - reverse side, pp. 3, 4, 5. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine, f. 29, s. 1, archive unit 390, p. 75. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine, f. 29, s. 1, archive unit 570, p. 73. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine, f. 29, s. 1, archive unit 570, p. 744. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine, f. 29, s. 1, archive unit 573, pp. 200, 201. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine, f. 29, s. 1, archive unit 584, p. 4. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine, f. 29, s. 1, archive unit 584, p. 6. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine, f. 29, s. 1, archive unit 585, p. 34. [In Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine, f. 3, s. 3-1, archive unit 600, p. 2 reverse side. [In Ukrainian].
- The fourth meeting of the Central Committee of the RCP(b) with the executive officers of the national republics and regions, Moscow, June 9-12, 1923 (1979). *The Communist Party of the Soviet Union in resolutions and decisions of the congresses, conferences and plenums of the Central Committee (1898-1970)* (translation of the 8th Russian edition). (Vol. 2, pp. 466-473). Kyiv. [In Ukrainian].
- Chubutskiy, P. (1922). The prerequisites of the real economic policy. *Economist*, 1, 66-75. [In Russian].

Надійшла до редколегії 23.01.2019 р.

## ПРАВИЛА ОФОРМЛЕННЯ АВТОРСЬКИХ ОРИГІНАЛІВ ДЛЯ НАУКОВИХ ЗБІРНИКІВ ТА УМОВИ ЇХ ОПУБЛІКУВАННЯ

Статті, які подаються до публікації в збірнику, приймаються українською та англійською мовами, готуються автором у двох форматах: надрукований на принтері текст і текстовий файл у форматі «.doc», «.rtf» на електронному носіїві (USB-накопичувач «флешка») або надсилаються електронною поштою.

Зміст має відповідати профілю збірника.

Рукопис подається в 1 примірнику, надрукованому на папері з однієї сторони аркуша (формат A4).

Обсяг статті зі списком літератури має становити 0,5 друк. арк., тобто 12 стор. тексту, надрукованого через 1,5 інтервали. Розмір шрифту — 14. Шрифт «Times». Береги по 20 мм.

У текстовому файлі таблиці та формули виконуються інструментами MS Word. Схеми, графіки, ілюстрації тощо — у форматі сторінки A5. Ілюстрації подаються також окремими файлами у форматах «.jpg» або «.tif», з роздільною здатністю не нижче 300 dpi. У збірнику публікуються монохромні ілюстрації, кольорові рисунки — на сайті.

На першій сторінці статті зазначають **індекс УДК**, **e-mail-адресу**, обов'язково **номер ORCID** (по лівому краю), **ініціали та прізвище автора** в називному відмінку (з нового рядка по правому краю), **науковий ступінь, учене звання, посаду, повну назву організації**, де працює автор, **місто**. Для статей, написаних **українською мовою**, на наступних рядках — назву статті, анотацію, ключові слова *цією мовою*. Далі надають відомості про автора, назву статті, анотацію й ключові слова *російською та англійською мовами*. **Анотації українською та російською мовами** обсягом по 800–900 знаків за змістом мають бути ідентичними. **Анотація англійською мовою** обсягом **1800–2300** знаків надається згідно з вимогами наукометричних систем як структурований реферат, містить такі елементи: актуальність теми, мету, методологію, результати, новизну, практичне значення, висновки. До **англомовних статей** надається **анотація українською мовою** обсягом **1800–2300** знаків разом з ключовими словами.

**Основний текст статті** повинен мати такі необхідні елементи: постановку проблеми, аналіз останніх досліджень та публікацій, мету статті, виклад основного матеріалу дослідження, висновки, перспективи подальших досліджень. Заголовки підрозділів статті виділяються жирним шрифтом.

Прикінцевий список посилань має бути оформлений відповідно до міжнародного стандарту **APA Style**. Список може містити тільки назви

праць, на які посилається автор. Рекомендовані списки, переліки тощо можуть бути оформлені як додаток (значні за обсягом) чи згадуватися в зносках як уточнення. Назви праць у прикінцевому списку впорядковуються за абеткою. Блок **references** наводиться після списку посилань для введення публікацій до наукового обігу та їх коректного індексування наукометричними системами. З цією метою список посилань перекладається англійською мовою, цитування також слід оформити за міжнародними стандартами.

Статті підлягають редагуванню.

На кожную статтю має бути рецензія, завірена печаткою установи, де працює автор або рецензент статті. Подані до редколегії збірника статті обов'язково рецензуються редакційною колегією та зовнішніми незалежними експертами.

Рукопис авторові не повертається. Умови опублікування платні. Якщо автор не дотримуватиме хоча б одного правила оформлення, стаття не публікуватиметься.

Додаткова інформація розміщена на веб-сайті збірника:

**<http://ku-khsac.in.ua>**



*Наукове видання*  
*Scientific edition*

**Культура України**  
Culture of Ukraine

**Серія: Мистецтвознавство**  
Series: Art Criticism

**Збірник наукових праць**  
Scientific Journal

**Випуск 63**  
Issue 63

Редактори:  
*А. А. Троян*  
*І. К. Без'язична*

Дизайн обкладинки  
*І. Р. Акмен*

Комп'ютерна верстка  
*С. В. Яшчиш*

Підписано до друку 04.03.2019 р. Формат 60х84/16.  
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.  
Ум. друк. арк. 17,0. Обл.-вид. арк. 16,74. Наклад 500 пр. Зам. №

---

Адреса редакції і видавця:  
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4  
Друкарня ТОВ «ТІМ ПАБЛІШ ГРУП»  
Україна, 61124, м. Харків, пр. Гагаріна, 129