

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківська державна академія культури

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine
Kharkiv State Academy of Culture

Культура
УКРАЇНИ

CULTURE OF UKRAINE

Збірник наукових праць
Scientific Journal

Випуск **76**

Засновано в 1993
Founded in 1993



Харків – 2022



УДК [008+78/79](062.552)

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

К 90 **Культура України** : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. — Харків : ХДАК, 2022. — Вип. 76. — 164 с.

У науковому збірнику подано матеріали за результатами наукових досліджень проблем культурології та мистецтвознавства. Для науковців, викладачів, здобувачів наукових ступенів і вчених звань.

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Харківської державної академії культури (протокол № 4 від 24.06.2022 р.)

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

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

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

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

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

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

Recommended for publication by the decision of the Academic Board of the Kharkiv State Academy of Culture (record № 4 of 24.06.2022)

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

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

Головний редактор

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

Заступник головного редактора

Гончар О. В., Гуманістично-природничий університет ім. Яна Длугоша в Ченстохові, професор, доктор педагогічних наук (Польща).

Відповідальний секретар

Мачулін Л. І., Харківська державна академія культури, завідувач редакційно-видавничого відділу, кандидат філософських наук (Україна).

Редакційна колегія

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

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

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

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

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

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

Кайм С., Лейпцизький університет, Інститут історії музики, доктор філософії, професор (Німеччина);

Кислюк К. В., Харківська державна академія культури, професор кафедри культурології, доктор культурології (Україна);

Красівський О., Інститут європейської культури Познанського університету ім. Адама Міцкевича, доктор габілітований, професор (Польща);

Лошков Ю. І., Харківська державна академія культури, перший проректор, доктор мистецтвознавства, професор (Україна);

Макарик І., Оттавський університет, доктор філософії, професор (Канада);

Миславський В. Н., Харківська державна академія культури, старший викладач кафедри телебачення, доктор мистецтвознавства (Україна);

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

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

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

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

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

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

Шаповалова Л. В., Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики, доктор мистецтвознавства, професор (Україна).

Editor-in-Chief

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

Deputy Editor-in-Chief

Gonchar O. V., Jan Dlugosz University in Czestochowa, Faculty of Humanities, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Poland).

Executive Editor

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

Editorial Board

Basiul E., University of Nicolas Copernicus, Faculty of Fine Arts, Doctor of Sciences (in Art), Professor (Poland);

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

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

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

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

Vytkalov S. V., Rivne State Humanities University, Doctor of Culturology, Professor (Ukraine);

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

Kysliuk K. V., Kharkiv State Academy of Culture, Department of Culturology, Doctor of Culturology, Professor (Ukraine);

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

Loshkov Yu. I., Kharkiv State Academy of Culture, First Vice-Rector, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukraine);

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

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

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

Poliska I. I., Kharkiv State Academy of Culture, Department of Theory and History of Music, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukraine);

Stashevskaya I. O., Kharkiv State Academy of Culture, Vice-Rector for Academic Work, Professor of the Department of Instruments of Wind and Variety Orchestras, Doctor of Pedagogical Sciences (Ukraine);

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

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

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

Shapovalova L. V. I. P. Kotliarevskiy Kharkiv National University of Arts, Head of Interpretology and Music Analysis Chair, Doctor of Art History, Professor (Ukraine).

Зміст

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

| | |
|---|----|
| В. М. Шейко, Н. М. Кушнарєнко Антропоцентризм як методологічний принцип вищої освіти: теоретичні та практичні аспекти | 7 |
| К. В. Кислюк Українська культура XVII–XVIII ст. як «вікно можливостей» для модернізаційних процесів | 23 |
| А. С. Ушаков Формування одухотвореного образу людини культури комплексом мистецтв | 29 |
| В. М. Шейко, Є. Трубаєва Медіаційна складова психоаналізу в еволюції культури та становленні культурології як науки | 39 |
| В. В. Калініченко Організація взаємодопомоги сільською (земельною) громадою в українському радянському селі за звичаєвим правом (1922–1930 рр.) | 50 |
| Д. Г. Трегубов, І. М. Трегубова Ініціаційні елементи фольклорного сюжету «звідництво дівчини» | 57 |
| Ян Цзюнь Діяльність китайських симфонічних оркестрів у збагаченні сучасного соціокультурного простору КНР | 64 |
| В. В. Петренко Критерії аналізу культури посередності | 71 |

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

| | |
|---|-----|
| О. В. Ламонова Нові інталію Андрія Левицького | 80 |
| Ю. В. Воскобойнікова Фінал опери Ж. Бізе «Кармен»: композиторська режисура як основа виконавської інтерпретаційної моделі | 91 |
| Т. С. Павлюк Бальна хореографія XX століття в прибалтійських країнах | 104 |
| Ю. М. Зубай Феномен піаніста-композитора в українській музичній культурі | 111 |
| Лю Веньшу «Чумацька пісня» для баритона і фортепіано Володимира Рунчака: композиційні й жанрово-стильові особливості | 120 |
| Т. В. Большакова Становлення виконавства на струнно-щипкових інструментах у Харкові (за матеріалами періодичних видань середини XIX — початку XX століть) | 126 |
| Н. М. Ігнат'єва Тренінг у процесі занять зі сценічного руху | 139 |
| В. Д. Міз'як Сценічне мовлення як важлива складова професійних навичок у процесі опанування професії актора | 144 |
| К. І. Шкурєєв Розвиток методики і концепції спортивних бальних танців в умовах дистанційного навчання в Україні у 2010 — на початку 2020-х років | 150 |
| А. А. Паладійчук, Н. В. Цигановська Удосконалення виконавської майстерності в народно-сценічному танці засобами міофасціального релізу | 156 |
| Наші автори | 162 |

Content

CULTUROLOGY

| | |
|--|-----|
| V. M. Sheiko, N. M. Kushnarenko Anthropo-centrism as a methodological principle of higher education: theoretical and practical aspects | 7 |
| K. V. Kysliuk Ukrainian culture of the XVII-XVIII centuries as a “window of opportunities” for modernization processes | 23 |
| A. Ushakov Formation of spiritual image of man of culture by complex of arts | 29 |
| V. Sheiko, E. Trubaieva Mediation component of psychoanalysis in the evolution of culture and the formation of culturology as a science | 39 |
| V. V. Kalinichenko. Organization of mutual assistance by rural (land) community in Ukrainian soviet village under customary law (1922–1930) | 50 |
| D. H. Trehubov, I. M. Trehubova. Initiation elements of the folklore plot “procurement of a girl” | 57 |
| Yang Jun Activity of Chinese symphony orchestras in the enrichment of the modern socio-cultural space of the PRC | 64 |
| V. V. Petrenko Criteria for the analysis of the mediocrity culture | 71 |
| ART CRITICISM | |
| O. V. Lamonova New intalios of Andrii Levytskyi | 80 |
| Yu. V. Voskoboinikova The final of G. Bizet’s opera “Carmen”: composer’s direction as the basis of the performer’s interpretation model | 91 |
| T. S. Pavliuk Ballroom choreography of the XX century in the Baltic countries | 104 |
| Yu. M. Zubai The phenomenon of pianist-composer in Ukrainian musical culture | 111 |
| Liu Wenshu “Chumak song” for baritone and piano by Volodymyr Runchak: compositional and genre-stylistic features | 120 |
| T. V. Bolshakova Formation of performance on string-plucked instruments in Kharkiv (based on periodicals of the mid-XIX – early XX centuries) | 126 |
| N. M. Ihnatieva Training in the process of stage movement classes | 139 |
| V. D. Miziak Stage speech as a important component of professional skills in mastering the profession of actor | 144 |
| K. Shkurieiev Development of methods and concepts of sports ballroom dances in the conditions of distance learning in Ukraine during 2010s – early 2020s | 150 |
| A. A. Paladiichuk, N. V. Tsyhanovska Improvement of performance skills in folk stage dance by the means of myofascial release | 156 |
| Our authors | 162 |

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.076.01>*
УДК 378.1:002.8

В. М. Шейко

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Н. М. Кушнарєнко

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

АНТРОПОЦЕНТРИЗМ ЯК МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ПРИНЦИП ВИЩОЇ ОСВІТИ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ

В. М. Шейко, Н. М. Кушнарєнко. Антропоцентризм як методологічний принцип вищої освіти: теоретичні та практичні аспекти

Охарактеризована сутність антропоцентризму як ключового методологічного принципу сучасної вищої освіти, базованого на піднесенні до статусу мети та центру освітньої діяльності людини, людинотворення. Студентоцентризм розглянуто як один із головних складників освітнього антропоцентризму. Проаналізовано наукові погляди та наведено результати власних досліджень особливостей побудови рівноправних партнерських відносин та взаємних оцінних суджень у системних взаємозв'язках «викладач — студент», «студент — студент», «викладач — викладач» задля забезпечення цілісності педагогічного процесу, балансу і відповідальності учасників освітньої діяльності, підвищення її якості.

Акцентовано на перевазі новітніх педагогічних технологій: peer teaching, яка має значний дидактичний потенціал у системній взаємодії «студент — студент», корисна як для студентів — «учня», так і для студента — «викладача»; peer coaching, спрямована на партнерську взаємодію «викладач — викладач».

Ключові слова: методологія, вища освіта, антропоцентризм, студентоцентризм, викладач, студент, peer teaching, peer coaching, Харківська державна академія культури.

V. M. Sheiko, N. M. Kushnarenko. Anthropocentrism as a methodological principle of higher education: theoretical and practical aspects

The essence of anthropocentrism as a key methodological principle of modern higher education, based on the elevation to the status of the goal and center of human educational activity, human development. Student-centeredness is considered as one of the main components of educational anthropocentrism. We analyzed the scientific views and demonstrated the results of our own research

on the peculiarities of building equal partnerships and mutual evaluative judgments in the systemic relationships “teacher — student”, “student — student”, “teacher — teacher” to ensure the integrity of the pedagogical process, balance and responsibility of educational participants. activities, improving its quality.

Emphasis was placed on the advantages of the latest pedagogical technologies: peer teaching, which has significant didactic potential in the system of student-student interaction, is useful for student — “student” and for student — “teacher” as well; peer coaching technique, which is aimed at partnership “teacher — teacher”.

Conclusions are made on the growing role of anthropocentric approach as a worldview basis for developing a new strategy of higher education in Ukraine, its strategy of humanization, balancing the importance of all major actors involved in the educational process, ensuring the integrity of teaching, strengthening interpersonal communication, achieving balance and responsibility. quality of higher education. In the process of democratization of higher education in Ukraine, the anthropocentric approach is of paramount importance, the practical implementation of which will contribute to the strengthening of academic traditions and effective implementation of innovations, the establishment of partnerships between all participants in educational activities: students, teachers, HEI employees, employers and others, built on the principles of mutual understanding, mutual enrichment and development.

Keywords: methodology, higher education, anthropocentrism, student-centeredness, teacher, student, peer teaching, peer coaching.

Постановка проблеми. Сучасна вища школа України перебуває на стадії свого реформування. Це вимагає уточнення її загальних орієнтирів, розробки та застосування адекватних

методологічних підходів і моделей освітнього процесу. Зміна методології педагогіки — загальносвітова проблема. Однак, попри актуальність, означена тема є недостатньо розробленою у вітчизняній педагогічній науці. Бракує як концептуальних підходів до кореляції цінностей, цілей і засобів вищої освіти в контексті її гуманізації і демократизації, так і встановлення принципів партнерства, взаємодії, тісної співпраці між усіма учасниками освітнього процесу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Аналіз публікацій, присвячених методології вищої школи, засвідчив, що вона характерна зміною парадигмальних засад. Цій проблемі присвятили свої праці В. Андрущенко, С. Вітвицька, А. Вітченко, В. Виноградова, К. Клименко, В. Краєвський, В. Кремень, М. Ліпін, Є. Пузирьов, Ю. Рашкевич, А. Сигнаївська, Г. Хорунжий, В. Юрченко та ін. На сторінках педагогічних і психологічних видань доволі детально висвітлено сутність прагматичного, предметно-дисциплінарного, знанневого, інституціонального, особистісно-орієнтованого, розвивального, об'єкт-суб'єктивного, суб'єкт-суб'єктивного, компетентнісного, студентоцентрованого та ін. підходів. Однак недостатньо розкрито істотне значення антропоцентрованого підходу, орієнтованого на людину, людинотворення, рівноправність суб'єктів, причетних до освітньої діяльності, відповідальних за її якість, досягнення гармонії між суб'єктами учіння й навчання та освітнім середовищем.

Мета статті — розкрити сутність спільного й відмінного між антропоцентрованим і студентоцентрованим підходами у вищій освіті, обґрунтувати їх засадниче значення для формування сучасної освітньої методології.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Поняття «антропоцентризм», хоча й широко ввійшло до наукового обігу, однак ще не має єдиного тлумачення обсягу і змісту. Наведено енциклопедичні визначення цього базового поняття: «Антропоцентризм (від антроп і центр) — концепція, згідно з якою людина є центром і метою всього, що відбувається у світі; напрям філософських та богословських учень, що стверджують винятковість людини як найвищої цінності» (Енциклопедія сучасної України, 2001, с. 604). Антропоцентризм — «сукупність поглядів на людину як кінцеву мету світобудови та центр Всесвіту» (Філософський енциклопедичний словник, 2002, с. 33). Антропоцентризм — «Точка зору, згідно з якою людина є центром світотворення» (Соціологія, 2002, с. 13). Перелік дефініцій можна продовжити,

однак і цих достатньо для усвідомлення сутності антропоцентризму як системи поглядів, згідно з якою людина є центром існуючого світу. Він ще розглядається як атрибутивна характеристика людського пізнання.

Ідея антропоцентризму стала провідною в педагогічній концепції видатного вітчизняного педагога-філософа, гуманіста К. Ушинського, яку він найповніше виклав у праці «Людина як предмет виховання. Спроба педагогічної антропології». Відповідно до цієї концепції, загальною орієнтацією освіти «виступає принцип антропоцентризму, згідно з яким метою освітньої діяльності постає людина» (Ушинський, 1952, с. 517).

В останні десятиліття ідея антропоцентризму освіти набула широкого розповсюдження, однак періодично піддається сумніву. Наведемо два основних аргументи проти антропоцентрованої (людиноцентрованої) моделі вищої освіти. Перший пов'язаний з відсутністю єдиного розуміння, що таке людина, і це зумовлює певну абстрактність у проголошенні людини центром та метою освіти; другий зумовлений тим, що нібито антропоцентризм ставить у центр світобудови не стільки людину, скільки один з її атрибутів, а саме її інтелект. Це породжує «диктатуру» останнього, нівелює інші здібності людини (Ліпін, 2016, с. 158–162). Таке неприйняття антропоцентризму в освіті виходить за межі теоретико-пізнавальної постановки питання, набуває характеру різновиду критики, видової дискримінації, однобічного розуміння освітянського антропоцентризму. Поділяємо точку зору фахівців, схильних до розгляду антропоцентризму як загального засадничого принципу сучасної вищої освіти, в основі якого — людський вимір.

Антропоцентризм в освіті — ключовий методологічний принцип сучасної вищої школи, один з основних різновидів загального антропоцентризму, а студентоцентризм — це один із головних концептів освітнього антропоцентризму, частина цього цілого. Антропологічно орієнтована модель вищої освіти, базована на парадигмальних засадах людиноцентризму, передбачає піднесення до статусу мети та центру освітньої діяльності людини, особистість як самоцінного суб'єкта, утвердження гуманістичних цінностей вищої освіти через заміну знаннецентрованої парадигми антропоцентрованою моделлю системи учіння і викладання, підпорядкованою інтересам і потребам людини, спрямованою на вироблення новітньої стратегії «олюднення» вищої школи як осереддя світобудови.

Цінність антропоцентрованої моделі вищої освіти полягає в багатоаспектності системних зв'язків і «людина — людина», урівноваженості партнерської, професійної й особливої взаємодії і рівноправності усіх залучених до освітнього процесу осіб, зацікавлених в його якості і водночас відповідальних за її забезпечення. Отже, по-перше, йдеться про розширення академічних суб'єктивних зв'язків і відносин як всередині ЗВО, так і ззовні, поглиблення системних зв'язків: «викладач — студент», «студент — студент», «викладач — викладач» і «освітнє середовище» (внутрішнє середовище ЗВО), та «зовнішній освітній простір», аж до суспільства загалом. По-друге, головними, рівноправними фігурантами освітнього процесу є студент і викладач (і навпаки), які забезпечують його єдність та підвищення якості, сприяють досягненню таких спільних результатів, як «якісне викладання, підвищення професійної компетентності викладача, з одного боку, та ефективне учіння, формування особистісних і професійних якостей студентів — з іншого» (Вітченко, 2021, с. 45; Сингаївська, 2015, с. 67–68). По-третє, посилення уваги до студента, який є фокусною точкою цілісного педагогічного процесу, центральним суб'єктом на шляху соціального розвитку та набуття професійних компетентностей, бере участь і впливає на організацію й зміст освіти. По-четверте, при антропоцентрованому підході посилюються системні зв'язки «студент — студент», що пов'язано зі спільністю інтересів студентської молоді: навчальних, наукових, творчих, дозвілєвих, спортивних тощо; налагодженим міжособистісним спілкуванням, груповою і масовою комунікацією (академічна група, курс, факультет, органи студентського самоврядування та ін.); розвитком інноваційних активних, інтерактивних методик і технологій навчання студентів: прийняття колегіальних рішень, робота в малих групах, дискусії, ігрові методи, коучинги тощо, які не лише розвивають індивідуальні здібності студентів, а й вчать колективній праці в команді. Сучасна вища школа потребує викладачів нової генерації, які на високому рівні «проводять навчальну, методичну, наукову (науково-технічну, мистецьку) та організаційну діяльність» (Закон України «Про вищу освіту», 2017, с. 73). Викладач як суб'єкт педагогічної діяльності має також професійно саморозвиватися, самовдосконалюватися і самореалізовуватися, корегувати свої особистісні характеристики, зокрема під впливом студентів і колег. Саме тому зростає значущість не лише системної взаємодії «викладач — студент», а й

«викладач — викладач», спрямованої на професійний розвиток педагогів. Відбувається взаємозбагачення, обмін оригінальними ідеями, побудова довірчих відносин між викладачами, базована на взаємовигідних умовах спільної діяльності задля покращення рівня викладання, й учіння, вдосконалення професійних компетенцій та особистісних якостей її учасників. Таким чином, антропоцентрований підхід у вищій освіті орієнтує освітні цілі на саму людину, на її особистісне самовизначення, формування потреби й права вибору своєї життєвої і професійної траєкторії, а значить і підвищення відповідальності. Мета реформи вищої освіти України полягає в побудові антропоцентрованої моделі освіти, системоутворювальним елементом якої є людина, формування творчої, ініціативної особистості.

Методологічний арсенал антропоцентрованої парадигми доповнює особистісно-орієнтований (особистісно-діяльнісний) підхід, спрямований на розгляд особистості та діяльності у єдності їх взаємовпливу. В освітній сфері особливе місце належить спілкуванню (специфічна форма суб'єкт — суб'єктної взаємодії) та спільної діяльності (специфічна форма суб'єкт — об'єктно — суб'єктної взаємодії) учасників освітнього процесу. Вона концентрує увагу на механізмах їх професійно-особистісного розвитку, активізує прагнення людини до саморозвитку і самовдосконалення. Уможливорює посилення антропоцентрованого навчання інструментарій компетентнісного підходу, який розглядається в якості основоположного у межах конкретної системи освіти. У сучасному розумінні «компетенція» розглядається як «динамічна комбінація знань, вмінь і практичних навичок, способів мислення, професійних, світоглядних і громадянських якостей, морально-етичних цінностей, яка визнає здатність особи успішно здійснювати професійну та подальшу навчальну діяльність і є результатом навчання на певному рівні вищої освіти» (Закон України «Про вищу освіту», 2017, с. 5). Тісно пов'язаний з антропоцентрованим аксіологічний підхід, в основі якого лежить розуміння самоцінності особистості, значущості людського життя, виховання й освіти загалом, досягнення цілісності розуміння траєкторії професійного просування й особистісного зростання, дотичних до суспільних потреб і запитів. Вища освіта, базована на гуманістичних і демократичних цінностях, спрямована на вдосконалення особистості (головної цінності освіти), передбачає формування гуманістичного світогляду, розбудову

гармонійних відносин між особистістю і сучасним людським соціумом. Підсумовуючи, можна стверджувати, що антропологічний підхід посідає домінуючі позиції в методологічних засадах сучасної вищої школи.

Останніми роками у світовій і вітчизняній педагогіці провадиться ідея студентоцентрованого підходу у вищій освіті (А. Вітченко, В. Виноградова, К. Клименко, А. Сингаївська, Ю. Рашкевич, Г. Хорунжий, В. Юрченко та ін.). Пріоритет студентів у вищій школі дістав назву студентоцентризму. У смисловому відношенні студентоцентризм — це «центроване на студенті навчання (student — centred learning)» (Вітченко, 2021, с. 46). У програмних документах у сфері освіти країн ЄС, які долучилися до Болонського процесу, наголошується на перевагах студентоцентрованого навчання і викладання, які полягають у розвитку результативнішого, орієнтованого на студента, навчання; гнучкості і відкритості траєкторії навчання; поширенні педагогічних інновацій; дієвій участі студентів як активних учасників освітнього процесу у своєму власному учінні; стимулюванні мотивації студентів, їхньому самоаналізі та залученні до освітнього процесу тощо (Закон України «Про освіту», 2017).

У Законах України «Про освіту» та «Про вищу освіту» не вживаються поняття «студентоцентрований» і/або «викладацькоцентрований» підхід. У першому з них наголошується на базовості академічної свободи, яка передбачає «самостійність і незалежність учасників освітнього процесу під час провадження педагогічної, науково-педагогічної, наукової та/або інноваційної діяльності, що здійснюється на принципах свободи слова, думки і творчості, поширення знань та інформації, вільного оприлюднення в використання результатів наукових досліджень...» (Закон України «Про освіту», 2017, с. 3).

Разом з тим, дискусії щодо студентоцентризму розгортаються в наукових колах, де є прибічники і опоненти. Так, К. Клименко розглядає студентоцентризм як нову філософсько-педагогічну модель розвитку освіти, за якої студент стає суб'єктом науково-освітньої діяльності в інноваційному ціннісно-культурному середовищі університетів. Автор зазначає, що «студентоцентрована освіта з її акцентуалізацією на набуття протягом навчання фундаментальності й універсальності є найбільш компетентною» (Клименко, 2017, с. 61–62). В. Виноградова та В. Юрченко вважають студентоцентризм одним із головних складників системи педагогічних

цінностей, головною ідеєю якої є «прагнення зробити студента, його професійні потреби та інтереси, особистісний розвиток — центром життя закладу і науково-педагогічної діяльності викладача, готовності його до педагогічного служіння студентам» (Виноградова, 2019, с. 224). М. Чумак зазначає, що студентоцентроване навчання є стратегічним напрямом розвитку сучасної вищої школи, основоположним концентром якого є особистість студента, котра «сприймається як складна, самоорганізуюча система, яка вирізняється своєю цінністю та унікальністю» (Чумак, 2018, с. 98). Цю ідею поділяють також Ю. Рашкевич, А. Сингаївська, Г. Хорунжий та ін. (Рашкевич, 2014; Сингаївська, 2015; Хорунжий, 2012). Так, Ю. Рашкевич наголошує, що нова парадигма вищої освіти полягає в переході від викладацькоцентристського до студентоцентристського підходу. Суть останнього полягає не в тому, що студент отримує вільне право вибору спеціальності, а в тому, чи буде він затребуваним на ринку праці. Автор вважає, що вища школа має забезпечити набуття лише загальних компетенцій, які дозволять випускнику в подальшому розвинути й адаптувати професійні компетенції до вимог ринку, поглибити їх на робочому місці. Він акцентує, що стара модель фахівця часто залежала від уподобань науково-педагогічного складу ЗВО, була зорієнтована на наявні технології, на отримання належної оцінки та червоного диплому. Нова ж модель має орієнтуватися на новітні технології, вимоги ринку, з тим, щоб випускник не перевчався на робочому місці на вимогу роботодавців (Рашкевич, 2014, с. 16–19). Загалом, поділяючи позицію автора, все ж вважаємо однак більш обґрунтованим визначення мети вищої освіти в Україні «Про освіту» як «здобуття особою високого рівня наукових та/або творчих мистецьких, професійних і загальних компетентностей, необхідних для діяльності за певною спеціальністю чи в певній галузі знань» (Закон України «Про освіту», 2017, с. 20). Слід зазначити, що зарубіжна вища школа не відмовляється від набуття студентами професійних компетентностей під час навчання у ЗВО, які спрямовані на перспективу, а не на сьогоднішній день.

А. Вітченко, навпаки, доводить, що студентоцентроване навчання є хибною ідеєю підміни системи традиційних принципів і підходів до навчання, яка «порушує цілісність педагогічного процесу, спотворює сутність навчально-виховної взаємодії, нівелює баланс інтересів і відповідальності суб'єктів за якість вищої освіти» (Вітченко, 2021, с. 39–40). Він вважає

неприйнятним зниження статусу викладача, підкреслює «першочергове значення для демократизації вищої школи, підвищення якості освітньо-професійної підготовки майбутніх фахівців з вищою освітою суб'єкт-суб'єктного підходу, практична реалізація якого сприятиме зміцненню академічних традицій, утвердженню рівноправних відносин між основними суб'єктами (викладачами і студентами), побудованих на ідеях взаєморозуміння, взаємоповаги, партнерства» (Вітченко, 2021, с. 39–40). Отже, антропоцентризм є більш широким методологічним принципом вищої освіти, ніж студентоцентризм, оскільки останній налаштований на інтереси студентів, а не на всіх учасників освітнього процесу.

Антропоцентрована модель вищої освіти спрямована на тісне системне поєднання всіх без винятку осіб, причетних до забезпечення якості освіти, а не лише студентів і викладачів. Згідно зі ст. 52 Закону України «Про вищу освіту», до учасників освітнього процесу належать: наукові, науково-педагогічні та педагогічні працівники, здобувачі вищої освіти, які навчаються у вишах; фахівці-практики, які залучаються до цілісного педагогічного процесу на освітньо-професійних програмах; інші працівники ЗВО; роботодавці, котрі забезпечують випускників ЗВО робочими місцями (Закон України «Про вищу освіту», 2017, с. 73). Ця багатостороння комунікація і партнерські відносини зумовлюють вироблення, передання інформації, розвиток загальних та професійних якостей, формування ціннісного ставлення до себе і до інших людей, суспільства загалом, обмін діяльністю інноваційними педагогічними прийомами, засобами і технологіями тощо. Їхні консолідовані зусилля зумовлюють підвищення якості освіти, учіння (студенти) і викладання (педагоги). Антропоцентрована модель вищої освіти передбачає взаємні оцінні ставлення між усіма фігурантами освітнього, наукового і виховного процесу. Фахівці зауважують, що «взаємовідносини і взаємні оцінні ставлення в педагогічному процесі є особливо важливою умовою і засобом формування особистості студента й оптимальної корекції педагогічної діяльності викладача» (Виноградова, 2019, с. 254).

Онлайн-опитування 2021–2022 н. р. 148 бакалаврів і магістрів Харківської державної академії культури (ХДАК) дозволило виявити пріоритетні для вихованців категорії учасників педагогічного спілкування зі студентами, тісна співпраця з якими, авторитет викладача справляють суттєвий вплив на професійне зростання

та особистісне ставлення майбутнього фахівця; професіонали-практики (41,3%), які добре знають прагматичний аспект професії, її потреби і вимоги, надають можливість набуття професійних і комунікативних компетентностей безпосередньо на робочому місці, часто перетворюються на роботодавців, відбираючи кращих випускників ще на студентській лаві. Високо цінують студенти й інших співробітників ЗВО (35%) – керівників вишу, працівників деканату, бібліотеки, комп'ютерного центру та ін. До когорти пріоритетних респонденти віднесли і самих студентів-однолітків, одногрупників (28,4%), яких об'єднує спільність інтересів, атмосфера колективного пошуку і рішень. Отже, більшість респондентів визнають необхідність і дієвість партнерської взаємодії всіх суб'єктів освітнього процесу. Разом із тим, 7% опитаних студентів не надають цьому особливого значення, байдужі до оточуючого середовища, слабо соціалізовані. Це вимагає врахування різних факторів та умов спільної творчої діяльності, що дозволить успішно реалізувати на практиці як творчі резерви викладачів і співробітників ЗВО, так і потенційні можливості здобувачів вищої освіти. У сучасній вищій школі мають активніше використовуватися взаємні оцінні засоби.

При антропоцентрованому підході у вищій освіті особливого значення набувають системні прямі і зворотні суб'єкт-суб'єктні зв'язки: «студент-викладач», «викладач-студент», «студент-студент», «викладач-викладач» та ін. У традиційному академічному середовищі найбільшого розповсюдження набули дослідження з назвою «викладач очима студентів», рідше – «студент очима викладача». У взаємодії «викладач-студент» все активніше мають розвиватися зворотні зв'язки «студент-викладач» як перспективна форма розвитку партнерства. Ті й інші можуть бути одночасно й об'єктами пізнання, і суб'єктами освітнього процесу.

Так, у ХДАК набуло статусу постійного соціологічне опитування першокурсників щодо мотивів і очікувань від набуття вищої освіти. Результати останнього такого студіювання в академії частково збігаються з висновками «Дослідження сутнісних характеристик українського студентства», проведеного компанією GFK Ukraine на замовлення аналітичного центру CEDOS, в якому вивчено обставини вибору студентами ЗВО, спеціальності, навчальних дисциплін, матеріального забезпечення тощо (Дослідження сутнісних характеристик, 2016, с. 48–51).

На запитання «Чому здобуваєте вищу освіту?» 51% респондентів відповіли, що це сподівання отримати в майбутньому престижну роботу; 50% — щоб мати професійні знання та навички; 38% — задля особистісного й інтелектуального розвитку; 22% — щоб отримати нові професійні компетентності; 8% — щоб наслідувати родинні традиції; 6% — щоб мати можливість ознайомитися з іншим містом; 1% — важко сказати.

Серед мотивів вибору ХДАК студенти назвали: 50–51% обрали це ЗВО через наявність спеціальності, яка забезпечить гідну роботу в майбутньому; 28% під час вибору ЗВО керувалися його престижністю в системі вищої освіти України і світу та високими шансами на достойне працевлаштування. Серед викривленої мотивації респондентів: 16,9% — зручне розташування ЗВО у центрі міста; 16,2% — можливість навчатися з друзями; 11% — наявність бюджетних місць тощо.

Значна частина студентів старших курсів (63%) не суміщають роботу з навчанням; 27% — працюють з частковою зайнятістю; 6% — працювали раніше; 3% — працюють повний день. У 67% робота не збігається з майбутньою спеціальністю. На запитання, чи стали в нагоді знання та навички, отримані під час навчання, відповіді опитаних розподілилися таким чином: 30% — часто; 28% — досить часто; 27% — завжди; 14% — майже ніколи; 2% — ніколи. Отже, по-перше, чисельність студентів з викривленою мотивацією не надто велика (27,9%), що є позитивною тенденцією. По-друге, у більшості респондентів (57%) нинішня робота не збігається з майбутньою спеціальністю, і це є негативним, часто тимчасовим явищем, яке підлягає коригуванню до кінця навчання. По-третє, якщо на першому та другому курсах більшість (63%) студентів не суміщала роботу з навчанням, то на старших бакалаврських і магістерських курсах число студентів, які паралельно працюють, збільшується. За результатами дослідження тільки 58% студентів планують працювати за фахом, 29% — вагаються, 11% — не збираються трудитися в профільній сфері, прагнуть змінити професію. Останній показник свідчить про недостатньо виважений вибір респондентами майбутнього фаху, завищену самооцінку, невідповідність змісту навчання очікуванням студента, зайнятість вакантних місць, завищені вимоги роботодавців до компетентностей випускника тощо.

На запитання, звідки отримали інформацію про ХДАК та її спеціальності, респонденти

відповіли: 56% — з сайту ЗВО; 38% — від знайомих, які тут навчаються; 18% — на профорієнтаційних заходах ЗВО; 4% — від учителів у школі; 2% — інше, 1% — важко сказати. Понад 26% опитаних заявили, що їм бракувало інформації щодо складу спеціальностей та освітньо-професійних програм підготовки фахівців, які пропонує ЗВО. Тому частина з них мали досить поверхові знання про спеціальність, яку обирають. Не вистачало вступникам також відомостей про ЗВО, хоча на сайті ХДАК розміщена доволі детальна інформація про її історію, структуру, спеціальності, освітньо-професійні та освітньо-наукові програми, курси, силабуси навчальних дисциплін тощо. Йдеться, по-перше, про необхідність постійної актуалізації інформації на сайтах ЗВО, а по-друге, про підвищення інформаційної культури абітурієнтів і студентів.

Є. Стадний, базуючись на досвіді американських університетів, вбачає вирішення проблеми у відході від вступу на спеціальність та переходу до вступу до закладу вищої освіти. Спочатку студент обирає ЗВО, вступає до нього, закінчує перший курс і лише на другому чи третьому обирає конкретну спеціальність. Отже, йдеться про зважений вибір абітурієнтом ЗВО, а згодом, на основі ознайомлення з навчальними дисциплінами, що їх пропонує освітній заклад, студент може зробити свідомий вибір спеціальності. Для вищої освіти України такий варіант малорозповсюджений, однак доволі реалістичний. Як правило, українські вступники спочатку обирають запропоновану ЗВО спеціальність, а в її межах — освітню програму, складають відповідні іспити, а під час навчання можуть змінити як спеціальність, так і програму підготовки на контрактній основі. Тобто, право вибору існує.

На запитання про головну причину вибору спеціальності, респонденти відповіли: 50% — власне бажання та цікавість; 29% — престиж майбутньої професії; 16% — порада батьків чи друзів; 15% — усе разом; 5% — важко сказати. Тобто, власне рішення студента переважає над консолідованим.

На запитання про прагнення студентів учитися на спеціальності відмінній, ніж та, на якій навчалися на бакалавраті, відповіді розподілилися таким чином: 59% — ні; 26% — так; 15% — важко сказати. Деяко відрізняються відповіді тих, хто працюють чи не працюють за спеціальністю, відповіли: 78% — не збираються вчитися на іншій спеціальності; 13% — так, збираються; 10% — важко сказати. Отже, студенти мають

можливість власного вибору: одні вважають, що цілком достатньо бакалаврської освіти; інші — прагнуть продовжити навчання на тій же чи іншій спеціальності, скористатися можливістю отримати другу освіту тощо. Слід зазначити, що у сучасних студентів поступово зменшується рівень сподівань на державне утримання через скорочення державного замовлення, реформування системи забезпечення стипендією, суттєве скорочення її обсягів. Останнім часом зменшується кількість бюджетних місць у ЗВО України. 69% опитаних не підтримують таке скорочення; 16% — підтримують; 15% — не визначилися в цьому питанні. Останні два показники характерні для тих студентів, хто навчається за контрактом. Існує упереджена думка, що в «системі фінансування існує шалений дисбаланс: на медиків витрачається менше коштів, ніж на культурологів» (Дайджест, 2016, с. 51). Це не так, що доводить фінансове забезпечення ХДАК — ЗВО культурологічно-мистецького й інформаційно-бібліотечного профілю України. Усвідомлюючи, що державне замовлення так чи інакше зменшиться, українські студенти умовно поділилися на дві основні групи: перші — свідомо прагнуть заробляти власні кошти, працювати, отримувати гранти на навчання, брати участь в освітніх проектах тощо. Таких більшість — 67%; інші (21%) — сподіваються, як і раніше, на фінансову підтримку заможних батьків, родичів; 12% — ще думають над вирішенням цієї проблеми. Отже, можна констатувати про тенденцію зростання самосвідомості студентів, їхнє своєрідне дорослішання у фінансовому сенсі, підвищення відповідальності за свої дії та вчинки. Сучасне студентство має можливість скористатися академічною свободою, яка в Законі України «Про освіту» тлумачиться як «самостійність і незалежність учасників освітнього процесу під час провадження педагогічної, науково-педагогічної, наукової та/або інноваційної діяльності, що здійснюється на принципах свободи слова, думки і творчості, поширення знань та інформації вільного оприлюднення і використання результатів наукових досліджень...» (Закон України «Про освіту», 2017, с. 3). У ХДАК практикуються також опитування студентів «на вході» і «на виході». За два тижні до зимової і літньої сесій проводиться анонімне онлайн-опитування здобувачів вищої освіти (бакалаврів, магістрів, аспірантів) на предмет відповідності результатів навчання їхнім очікуванням, яке має позитивні результати, однак найефективнішим оцінним способом є вивчення викладачами студентів і

навпаки упродовж спільної освітньої, наукової і виховної діяльності.

В освітньому процесі велике значення має постать і авторитет викладача, з яким студенти співпрацюють майже щодня. Статус сучасного ЗВО залежить від рівня наукового цензу викладачів. Тому керівництво ХДАК важливу увагу приділяє кадровій політиці, здійснюючи підготовку наукових і науково-педагогічних кадрів через аспірантуру і докторантуру, залучаючи до себе яскравих особистостей, кращих педагогів і вчених, здатних забезпечити елітне навчання бакалаврів, магістрів, докторів філософії і докторів наук. Сьогодні в академії сформовано потужний, інноваційно і творчо налаштований склад науково-педагогічних працівників. Науковий ценз викладачів становить майже 70%, тут працюють: 1 академік Національної академії мистецтв України, 4 академіки галузевих академій і зарубіжжя, 45 докторів наук, професорів, 106 кандидатів наук і докторів філософії, доцентів, 24 викладачі, які мають почесні звання народного, заслуженого артиста, заслуженого діяча мистецтв, заслуженого працівника культури, заслуженого журналіста України.

Основними суб'єктами багатосторонньої комунікації у вищій школі є викладач і студент, їхній взаємний зв'язок і вплив, а також зміни як результат взаємодії один з одним, рівність їхніх позицій, поваги і довіри викладача до кожного студента як до свого партнера.

Як свідчать результати соціального дослідження «викладач очима студентів», яке набуло статусу постійного у ХДАК, сучасні студенти заявляють підвищені вимоги до викладачів, часто мають завищену самооцінку, наголошуючи на своїх правах, інколи нехтуючи обов'язками. Студенти як замовники освітніх послуг серед основних вимог і очікувань висувають: якість змісту (91%), методів і технологій (68%), організації навчання (42%), налагоджені комунікаційні зв'язки (38%). Серед оцінних професійних і особистісних критеріїв викладача: високий рівень фахових компетентностей педагога в обраних наукових і навчальних дисциплінах (87%); вишуканий загальний інтелектуальний рівень, широта ерудиції (76%); високий науковий і методичний рівень викладання, вміння адекватно використовувати інноваційні технології (75%); партнерська взаємодія зі студентами, комунікабельність, педагогічний такт (71%); високі моральні якості, авторитет, особистий приклад активної наукової, творчої, громадської діяльності (56%); повага, здатність до справедливих

вимог та об'єктивного оцінювання студентів (54%); приязність у взаєминах зі студентами, стиль поведінки, культура мовлення, зовнішній вигляд (47%); повнота відповідей на запитання студентів (31%) та ін. Серед негативних рис викладачів зазначено: формальний підхід до викладання (53%); авторитарність манери спілкування зі студентами (51%); байдужість до проблем студентів (38%) та ін.

Креативні й успішні студенти прагнуть наслідування своїх авторитетних педагогів як відтворення їхнього багатого професійного досвіду, науково-педагогічної діяльності, манери поведінки тощо. Для молодих науковців і творчих особистостей має суттєве значення високий авторитет викладача-наставника у викладацькому і студентському середовищі; причетність до всесвітньовідомої наукової чи мистецької школи педагога-лідера, вагомі здобутки якої визнані далеко за межами України. Серед оцінних показників: кількість фундаментальних праць викладача, рівень їх цитованості в міжнародних наукометричних базах, наявність у списках рекомендованої літератури в підручниках, навчальних посібниках, програмах курсів та інших навчально-методичних матеріалах. Однак є студенти, яким взагалі байдуже, хто їм викладає, вони опікуються лише власними оцінками, отриманими на заліках та іспитах, легкістю їх отримання, можливістю «скачати» матеріал з Інтернету та ін. Вони, як правило, надають перевагу молодим педагогам-початківцям через вищий можливий рівень порозуміння, близькість вікових і знанневих показників. Підсумовуючи, можна умовно виокремити такі основні групи студентів: обдаровані студенти, ті, хто сумлінно навчається, прагнуть отримати якісні знання, тому заявляють підвищені вимоги до професійних та особистісних якостей педагога; ті, хто мають завищену самооцінку, інколи виявляють агресивність, невдоволеність, провокують конфліктні ситуації як у середовищі студентів, так і викладачів, не надто переймаються власними обов'язками; ті, хто байдуже ставляться як до учіння, так і до студентського та викладацького оточення. Майбутнє вищої освіти України пов'язане з першою групою студентства. Звісно, що такі дослідження як студентів, так і викладачів мають, як правило, перманентний характер, повнота взаємосуджень і взаємооцінювання досягається в процесі їхньої тісної повсякденної співпраці на партнерських відносинах.

У настановах законів України «Про освіту», «Про вищу освіту» та ін. наголошується на дводенності та пріоритетності студентів і викладачів

як основних суб'єктів освітнього процесу. Схематично це системне утворення можна подати таким чином: студент (учіння) + викладач (викладання) = освітня діяльність. У жодному українському законодавчому документі про освіту серед її працівників не названо ні антропоцентрований, ні студентоцентрований, а тим більше викладацькоцентрований підходи (Закон України «Про освіту», 2017, с. 9–10; Закон України «Про вищу освіту», 2017, с. 20). Однак в усі часи основними педагогічними цінностями вважалися такі: безумовна пріоритетна цінність людини, її життя, фізичне і психічне здоров'я, престиж вищої освіти основного осереддя професійного становлення й особистісного зростання всіх головних учасників освітнього процесу, а не лише студентів, як вважалося раніше. Слід зауважити, що останніми десятиліттями в Україні і світі загалом знівелювано престижність викладацької діяльності і диплома про вищу освіту. Часто студенти обирали ЗВО і спеціальність несвідомо, потребували підвищеної уваги викладачів до «середульних» чи невстигаючих студентів, що виникало у старших наставників певне невдоволення власною діяльністю. У деяких педагогів на цьому тлі сформувалося гіпертрофоване уявлення про власне провідне місце в освітньому процесі, зверхність над студентами, комплекс правоти завжди і у всьому. Цей стереотип тією чи іншою мірою властивий і деяким сучасним педагогам, які вибудовують ієрархічну систему взаємовідносин в освітньому процесі, вважають неприйнятним студентоцентрований підхід у вищій школі, оскільки він нібито призводить до зниження статусу викладача (Вітченко, 2021, с. 49). Хто є важливішим у дуальній системі — викладач чи студент, бібліотекар чи читач, продавець чи покупець, курка чи яйце — це одвічні питання. Системоутворювальною тут є не протидія, а плідна взаємодія основних суб'єктів, розуміння того, що без жодного з них система вищої освіти втрачає свою цілісність, може привести до її руйнації. Нині педагогіка розуміння і співробітництва стає переважаючою в навчанні, науковій, виховній діяльності, у спілкуванні викладачів зі студентами. Завданням ЗВО та викладача стає не нав'язування власних рішень, а те, щоб розкрити перед студентами поле можливих альтернатив, висловити своє оцінне ставлення щодо їхнього вибору.

Ситуація співробітництва дозволяє студенту розкрити й примножити свої потенційні можливості, розвинути креативне мислення, критичне ставлення до опанування навчальним

матеріалом, підтримувати повагу до своїх старших наставників, що надихає викладачів на творчу роботу, приносить професійне задоволення, стимулює до самовдосконалення. Як зазначають фахівці, «головне педагогічне завдання викладача — забезпечити співробітництво зі студентами у прийнятті освітніх рішень, актуалізувати мотиваційні ресурси студента, розвинути його особистісні настанови, забезпечувати психолого-педагогічні умови для особистісного зростання і професійного становлення» (Виноградова, 2019, с. 5).

Педагогічна багатостороння взаємодія в системі «студент — викладач» є системою взаємних дієвих впливів суб'єктів, включених у спільну діяльність, на основі спільних цілей професійної освіти, яка впливає на систему цінностей майбутнього фахівця, таких як людина, істина, освіта та ін., викликає зміну форм і стилів взаємодії в ході освітнього, наукового та виховного процесів. Взаємодія в системі «викладач — студент» відбувається передусім на навчальних заняттях, залежить від багатьох чинників: успішного визначення цілей спільної діяльності, адекватності педагогічної тактики відповідному завданню цієї взаємодії, активності і зацікавленості самих студентів та ін. Серед них вагоме місце посідає фактор оптимального вибору методів навчання, реалізація яких у конкретних умовах ЗВО забезпечує високий рівень якості підготовки фахівців. Поряд з традиційними видами навчання (лекція, лабораторне, практичне, семінарське, лабораторне, індивідуальне заняття), впроваджуються нові студенто-активні, інноваційні, організаційно-методичні форми: проблемні лекції, відеолекції, презентації, онлайн-курси, дистанційні форми навчання, чати та ін. Сучасна вища школа передбачає суттєве збільшення частки самостійної роботи студентів, органічне поєднання навчальної, наукової і практичної роботи тощо.

Сучасний освітній процес можна представити як безперервно розвиваючу систему взаємодії викладачів і студентів. Це вимагає вдосконалення культури спілкування, розвитку педагогічного й студентського такту і вміння вести себе пристойно, поважати інших, почуття міри в поведінці і вчинках. Це дозволяє викладачеві і студентам будувати спілкування на позитивних емоціях, встановлювати двосторонній психологічний контакт між обома учасниками освітнього процесу. Особливість педагогічного такту на відміну від загального полягає в тому, що він не лише означає власні властивості викладача як особистості, а й уміння обрати

правильний підхід до студентів, встановлювати продуктивний, діловий стиль спілкування. Чи буде педагогічне спілкування оптимальним, залежить у першу чергу від педагога, від обраної ним тактики і комунікативності культури спілкування.

У сучасних дослідженнях наводяться різні класифікації основних стилів педагогічного спілкування. В узагальненому вигляді їх можна представити таким чином: спілкування на основі високих професійних установок педагога; спілкування на основі дружніх стосунків. Педагог виконує роль наставника, старшого товариша, учасника спільної навчальної чи наукової діяльності; однак виключає панібратство. Особливо це стосується молодих педагогів, які не бажають потрапити в конфліктну ситуацію; спілкування-дистанція (найбільш розповсюджена) в усіх сферах; у навчанні науковій і виховній роботі. Такий стиль формує відносини «учитель — учень»; спілкування-залякування — негативне як форма спілкування, антигуманне, свідчить про педагогічну неспроможність викладача; спілкування-загравання — характерне для викладачів-початківців, які прагнуть дешевого авторитету. Найчастіше в педагогічній практиці спостерігається сполучення стилів, або домінування одного з них.

Слід зазначити, що формування культури спілкування і посилення партнерських відносин — це завдання не лише педагога, як часто вважають, а й студентів, тобто обопільне бажання тісної співпраці всіх основних учасників освітнього процесу.

Успішний розвиток професійного й соціально-педагогічного партнерства у вищій школі — це, з одного боку, розуміння викладачем студента, знання та сприйняття його інтересів та потреб, а з іншого, — самі студенти мають усвідомлювати свої прагнення, визначитися щодо значення для них вищої освіти спеціальності, кола пропонованих навчальних дисциплін. У цьому має їм допомогти викладач, особливо на перших етапах навчання. Надзвичайно ефективним це спілкування є тоді, коли між студентом і викладачем вибудовуються професійна довіра й особистісні симпатії. У цьому сенсі взаємодія «студент — викладач» перетворюється на системний зв'язок «партнер-учень — партнер-учитель» або наставник, часто на все життя.

У класичній педагогіці студентом вважають того, хто навчається, а викладачем того, хто вчить. Однак на сучасному етапі розвитку вищої школи акценти можуть зміщуватися — не лише викладач навчає студента, а й викладач

може дечому навчитися у креативного студента (наприклад, медійної компетентності). Тому сьогодні викладачеві, який учить інших, необхідно вчитися і самому. Тому навчання — процес обопільний. Педагог трансформує свої функції, перестає бути основним джерелом професійних знань. Проведене нами опитування свідчить, що понад 70% інформації сучасні студенти отримують з Інтернету, у соціальній мережі, з екрана телевізора. Сучасна дистанційна освіта безпосередньо пов'язується з прогресуючими цифровими технологіями. Якщо раніше метою вищої освіти було засвоєння предметних знань, умінь і навичок, то тепер її завданням є набуття студентом системного, наукового, креативного мислення, загальних і професійних компетентностей, здатності до самоосвіти, саморозвитку і самореалізації.

Важливою закономірністю антропоцентрованого навчання у вищій школі є посилення системної взаємодії «студент — студент». Це пов'язано з багатьма чинниками. У студентському віці задіяні всі механізми соціалізації та професійного зростання студентської молоді: прийняття, засвоєння та ідентифікація нею соціально-професійних ролей: роль студента, майбутнього фахівця, молодіжного лідера, креативного виконавця та організатора; наслідування як відтворення життєвого і професійного досвіду авторитетних викладачів, стилю їхньої науково-педагогічної діяльності або манери поведінки; посилення комунікативних відносин та міжособистісного спілкування студентів одне з одним, на рівні міжособистісної комунікації академічної групи, курсу, факультету, всередині ЗВО, за його межами, аж до міжнародного спілкування; інтеріоризація оцінних ставлень викладачів та одногрупників (однокурсників) в освітньо-професійній і соціокультурній діяльності; орієнтація на соціально-професійні очікування викладачів та однолітків-студентів у досягненні бажаного лідерства, здобуття відповідного соціального статусу в групі, на курсі, факультеті, у ЗВО загалом, в очах професіоналів-роботодавців тощо (Виноградова, 2019, с. 55).

Проведене дослідження та багаторічний досвід педагогічної діяльності свідчать про органічне поєднання в студентській комунікативній взаємодії як індивідуального, пов'язаного з самостійним вибором кожним студентом своєї власної соціально-професійної траєкторії та підвищенням особистої відповідальності за досягнення поставлених завдань, так і колегіального, пов'язаного з досягненням спільних

освітніх цілей, обміном інформацією та збагаченням результатами. Більшість сучасних студентів чітко розуміють, чого хочуть від життя у майбутньому, визначають професійні орієнтири, ставлять мету і досягають її; намагаються постійно вдосконалюватися та розширювати власний кругозір. Вони завжди відкриті до інновацій, цікавих експериментів, є більш мобільними; активні не лише в учінні, а й у громадській роботі (студентське самоврядування, волонтерство) діяльності; роблять перші кроки в науковій діяльності; є більш просунутими в цифрових технологіях; мають власну точку зору, прагнуть партнерських відносин, вільного спілкування, діалогу як у викладацькому, так і в студентському середовищі. До позитивних рис сучасних студентів належать: енергійність, ініціативність, цілеспрямованість, самостійність, креативність, відповідальність, толерантність, вмотивованість та ін. Набір цих якостей сучасних студентів їм на користь.

Серед поширених напрямів посилення системних зв'язків «студент — студент» у сучасній світовій і вітчизняній вищій школі можна виокремити: 1) активне залучення студентів до багатосторонньої комунікації з однолітками не лише в навчальній, а й в усіх видах діяльності: управлінській, науковій, виховній, творчій, громадській, спортивній, розважальній та ін.; 2) зацікавлена участь студентів в інноваційних студактивних технологіях навчання; 3) делегування студентам частини викладацьких повноважень у дистанційній освіті, проведенні навчальних занять, виховної роботи та ін.

Особливе місце в системі взаємодії «студент — студент» посідає міжособистісне, групове, міжгрупове та інше спілкування задля комунікації (обміну інформацією), ітерації (обміну діями) та соціальної перцепції (сприйняття і розуміння студента-партнера) (Виноградова, 2019, с. 277, 296). Багатосторонній комунікаційний зв'язок включає координацію спільних дій і передбачає, крім пізнання, емоційний контакт, корегування діяльності студентів збоку однокурсників і викладачів, надає можливість кожному студенту розкрити власні потенційні можливості, виявити себе самостійним і повноправним учасником освітнього процесу, розвинути здібності майбутнього професіонала й особистості, забезпечити самоствердження і самореалізацію.

Основним методом взаємодії в освітньому процесі є багатостороннє спілкування в малій академічній групі. Колектив благотворно впливає на становлення особистості кожного студента. Багатостороння комунікація забезпечує

набуття навичок роботи в команді, дозволяє безпосередньо в процесі засвоєння знань обмінюватися результатами пізнавальної діяльності, обговорювати їх та дискутувати. Спілкування підвищує мотивацію до навчання, з'являється особиста відповідальність, відчуття задоволення від публічного переживання успіху, що формує у студентів якісно нове ставлення до учіння. Студент-студентна взаємодія сприяє здатності студентів вийти зі складної ситуації, прийняти обґрунтоване індивідуальне чи колективне рішення, подивитися на себе збоку, не лише досягнути самого себе, а й усвідомити те, як його оцінюють інші особи, як він оцінює інших. Суттєво змінюється і роль викладача. Він стає одночасно і організатором, і регулятором процесу спілкування, і його учасником.

Сучасні здобувачі вищої освіти в Україні і за кордоном надають перевагу інноваційним студентивним педагогічним технологіям і методам; є більш адаптованими до змін інформаційно-комп'ютерних технологій, мультимедіа і форм дистанційного навчання; продукують численні студентські ініціативи; прагнуть працювати в команді, об'єднаний спільністю вирішення проблемності ситуації, колегіальною допомогою в середині групи; здійснення випереджальної самостійної роботи; переймання на себе частини викладацьких функцій тощо. Це зближує студентів, формує командний дух, модель спільної творчої діяльності, що допомагає реалізувати на практиці свої власні резерви і можливості одногрупників та ін.

Власний багаторічний досвід викладання у ХДАК дає підстави визначити найефективніші, найприйнятніші для студентів, активні, інтерактивні та інноваційні засоби, методики, прийоми, техніки і форми навчання. У теоретичній підготовці фахівців: проблемна лекція, мультимедійна лекція, лекція-презентація, лекція-дискусія, лекція з елементами евристичної бесіди, лекція-тренінг або коучинг, вебінарна лекція тощо; в практичній підготовці: диспут, дискусія, коучинг (тренінг), ділова, рольова гра, мозковий штурм, аналіз ситуацій (кейс-метод), майстер-клас, самостійне дослідження, круглий стіл, портфоліо, проєкт, презентація, робота в малих групах та ін.; в організації самостійної роботи: контент-аналіз основної (додаткової) літератури, робота у віртуальному середовищі з інтернет-ресурсами, розроблення вебпрезентацій, проведення вебінару та ін.; в оцінюванні результатів навчання: дебати, мозковий штурм, кросворд, філворд, головоломка, вебпрезентація, ділова гра, тестування та ін. Розвитку креа-

тивного, критичного, системного мислення студентів сприяють: міждисциплінарна парадигма реалізації інноваційного освітнього процесу; можливість обґрунтувати власну думку стосовно дискусійних проблем, виробити спільне колегіальне рішення; обрати і запропонувати на вибір ту чи іншу технологію або методику проведення заняття з числа запропонованих педагогом та за згодою студентів; створити і запропонувати власний формат проведення інноваційного заняття або здійснення контролю знань та вмінь студентів. Водночас навчальне заняття може реалізуватися як за участі викладача, так і без нього. Все ж вважаємо, що перевірка знань студентів має відбуватися в присутності педагога, оскільки самоконтроль на підсумковому оцінюванні діє лише частково.

Додає самостійності студентам і технологія дистанційного навчання. По-перше, вони більш адаптовані, ніж деякі викладачі, до цифрових технологій, а по-друге, в реальному часі можуть розширити свої знання за допомогою інтернет-ресурсів, поспілкуватися з викладачем і одногрупниками в мережевому просторі. Більшість опитаних нами студентів (72%) вважають, що онлайн-формат навчання не впливає на зниження якості освітнього процесу; 28% зазначають, що мали певні труднощі роботи у віртуальному середовищі. До переваг дистанційного навчання студенти віднесли: гнучкий графік навчання (58%); щоденна неприв'язаність до навчальної аудиторії (53%); можливість поєднання роботи і навчання (41%); змога опанування додаткових компетенцій, курсів, хобі (35%); підвищення мотивації до самоорганізації та самоконтролю (28%). Серед головних труднощів дистанційного навчання були названі: відсутність Інтернету на даний час (48%); складність самостійного засвоєння матеріалу (36%); обмеженість безпосередньої комунікації з викладачами (34%) та студентами (31%); недостатній рівень володіння інформаційними технологіями викладачами (12%) та студентами (5%). Студенти вважають, що завдяки економії часу вони мають можливість самим удосконалювати свої загальні і професійні компетенції, займатися реальними проєктами, науковими дослідженнями, експериментальними розробками та ін. Допитливі, креативні й талановиті студенти потребують особливої підтримки, супроводу і скерування збоку авторитетних викладачів, розширення спілкування з обдарованими одногрупниками, друзями.

Ще одним перспективним напрямом партнерської взаємодії «студент — студент», тісно

пов'язаним з попередніми, є часткове делегування студентам викладацьких функцій. Він широко розповсюджений у вищій школі США і провідних країнах ЄС, частково реалізований в інплементованому вигляді в Україні. В англійському варіанті цей напрям отримав назву *by peer instruction* (*peer* — «одноліток», *instruction* — «навчання») — навчання за допомогою однолітків. Набув широкого використання з назвою *peer teaching* — навчання студентами одне одного приблизно одного віку й рівня освіти (Курышева, 2020, с. 137). Застосування цієї освітньої технології західні країни пов'язують з фінансовими труднощами, нестачею молодих педагогічних кадрів, необхідністю впровадження інновацій у вищу школу, активнішим залученням студентів в освітній процес через навчання однолітків. Розрізняють 5 моделей *peer teaching*, які використовуються у вищій школі:

- Discussion Groups, Seminars or “Tutoria” (дискусійні групи, семінари, які веде асистент викладача);
- The Proctor Model (модель проктора);
- Student Learning Groups (студентська академічна група);
- The Learning Cell (навчальний осередок);
- “Parrainage” or Student Counseling (патронаж).

Перша модель передбачає часткову або повну заміну лекцій семінарами, дискусійними групами, до участі яких студенти готуються попередньо та які проводить асистент викладача або аспірант, що добре знає тему занять. Налаштування партнерських відносин сприяє спільності проблематики, віковий чинник, який поєднує інтереси студентів, аспірантів і молодих педагогів. Друга модель реалізується студентами-викладачами або прокторами. Це старшокурсники, які проводять індивідуальні заняття з іншими, більш молодшими студентами, консультуючи і допомагаючи їм у розумінні і засвоєнні навчального матеріалу. Проктори таким чином ще раз повторюють і практикують знання та навички, отримані за попередній рік навчання, надаючи допомогу своїм молодшим колегам. Проктори обов'язково звітують перед викладачами про досягнення підопічних, про наявні проблеми та можливості їх розв'язання. Третя модель — так звані незалежні студентські дискусійні клуби, які проводять студенти без викладача, навчаються один в одного, взаємодіють у процесі учіння, активно співпрацюють, оцінюють і несуть відповідальність за результати роботи. Четверта модель — навчання у парах,

де студенти по чергово запитують один одного і відповідають на запитання про спільно опрацьований матеріал. Інший варіант — студенти вивчають різний матеріал, знайомлять з ним один одного, а потім ставлять підготовлені завчасно запитання. П'ята модель — патронаж, коли кожному зі студентів (*ragains*) додається група з 4–5 студентів-першокурсників (*tilleuls*) того ж факультету. Вони виступають в якості консультантів, допомагають першокурсникам адаптуватися в новому освітньому середовищі, процесі учіння, виборі житла, транспортному маршруті, користуванні бібліотекою та ін. За необхідності *ragains* можуть звертатися до викладача за вирішенням проблем за межами їх компетенції. У вітчизняному варіанті це нагадує роботу органів студентського самоврядування або кураторів.

Слід зазначити, що практика проведення занять без педагога, коли самі студенти проводять і оцінюють результати заняття, стає все більшою реальністю в США та країнах ЄС. Так, в Каліфорнії і Парижі функціонують університети без викладачів (Дайджест, 2016, с. 3–12). Тут не існує традиційних лекцій і семінарів, використовується спеціальна комп'ютерна програма, студенти навчають одне одного, стають тренерами для молодших колег, самі перевіряють та оцінюють рівень виконання ними завдань, самостійно на партнерських засадах співпрацюють з майбутніми роботодавцями, будують власну кар'єру та ін.

Підсумовуючи, можна дійти висновку, що залучення здібних студентів не лише до активного учіння, а й викладання посилює системний зв'язок «студент — студент», має значний потенціал як для студента — «учня», так і для студента — «вчителя», сприяє міжособистісному і колективному спілкуванню, комунікації, співпраці, роботі в команді задля розширення та ефективного використання набутих знань і навичок у майбутній професійній діяльності.

Розвиток вищої освіти в антропологічній парадигмі потребує посилення системних зв'язків «викладач — викладач» як запоруки професійного й особистісного розвитку педагогів, зростання їхнього авторитету в очах студентів і колег, підвищення якості академічної освіти загалом. Слід зазначити, що це системне утворення є ще недостатньо вивченим та оціненим сучасною педагогікою. Між тим, зв'язок «викладач — викладач», побудований на довірливих корпоративних відносинах, що встановлюється між педагогами, оснований на партнерських взаємовигідних засадах з метою покращення

навичок викладання, сприяє якості загальних і професійних компетентностей не лише викладачів, а й студентської аудиторії.

Слід зазначити, що сучасні студенти мають можливість виявити своє оцінне ставлення до викладачів як безпосередньо, так і опосередковано як члени вченої ради ЗВО, факультету, курсу, органів студентського самоврядування, ради молодих учених, як розробники або експерти освітньо-професійних і освітньо-наукових програм. Вони беруть участь в обговоренні змісту й методики викладання навчальних дисциплін, програм курсів, відкритих занять тощо. Це посилює комунікаційні зв'язки як у викладацькому, так і в студентському середовищі, сприяє поєднанню наукових досліджень і навчання. Відомо, що в початковий період становлення університетів діяв «болонський принцип», коли студенти мали значний вплив на прийняття рішень у навчальному закладі: визначали способи організації та змісту навчання; ректор був представником студентів, а професори розглядалися студентами як службовці, які ними оплачувалися; формували вільні об'єднання студентів, які гуртувалися навколо авторитетних викладачів, студенти самі визначали, кому з педагогів присуджувати наукові ступені (Хорунжий, 2012, с. 10).

Самі викладачі мають постійно підвищувати свою педагогічну майстерність, мають можливість оцінювання рівня викладання колегами, а не лише учіння студентів, навчатися впродовж усього життя. Основними формами підвищення кваліфікації викладачів в Україні та світі є стажування, курси підвищення кваліфікації, грантове навчання та ін. Обов'язковою умовою укладання контракту на наступний період є оцінка студентами, членами кафедри, факультету, вченою радою ЗВО рівня викладання, наукової, виховної, організаційної діяльності педагога. Неодмінною умовою є взаємовідвідування занять колегами, проведення відкритих інноваційних занять як форми контролю педагогічного процесу та засіб оцінювання рівня педагогічної майстерності викладача. Серед найрозповсюдженіших видів відкритих занять: пробні, показові, поточні (планові), позитивні, конкурсні онлайн-лекції, майстер-класи, веб-презентації тощо. Студенти і викладачі обговорюють презентований майстер-клас чи відкриту лекцію за такими критеріями оцінювання: професійна компетентність викладача; науковий і методичний рівень; використання інноваційних методів і технологій навчання (елементів діалогу, мозкового штурму, дискусії, моделю-

вання ситуацій, тестів, постановки проблеми, міні-тренінгу, мультимедіа та ін.; володіння собою; культура мовлення; високі моральні якості, особистий приклад, авторитет; зовнішній вигляд; манера поведінки; повнота відповідей на запитання студентів тощо).

За кордоном широко застосовується освітня технологія peer coaching, спрямована на професійний розвиток викладачів, базована на довірливих стосунках між педагогами та допомозі одне одному в підвищенні педагогічної майстерності. Peer coaching розглядається як альтернатива традиційним формам підвищення кваліфікації викладачів без відриву від освітнього процесу, проводиться у форматі коучинга (тренінга), передбачає використання таких основних елементів:

- вивчення теоретичних основ нового педагогічного методу/технології;
- спостереження за процесом використання нового методу/технології достатньо досвідченим педагогом, який засвоїв та успішно застосував його у власній практиці викладання;
- апробація та відгуки в захищених умовах (перевірка методу педагогами спочатку одне на одному, а потім у сильній групі студентів);
- надання допомоги одне одному безпосередньо на занятті в процесі впровадження нового методу/технології в навчанні (допомога в асистуванні, пошуку адекватних відповідей на запитання студентів, оптимальному виборі і коректному використанні методу в межах конкретного тематичного заняття, пошуку нових ідей і наданні відзивів про проведеної роботу) (Барабашева, 2018, с. 256).

Таким чином, партнерський зв'язок «викладач – викладач» сприяє взаємодопомозі викладачів у розробці й апробації нових стратегій професійної діяльності, критичній оцінці рівня викладання й учіння, розвитку довірливих стосунків усередині колективу, створенню взаємовигідних умов спільної роботи задля покращення навичок викладання та підвищення успішності студентів, безперервному особистісному і професійному зростанню науково-педагогічних кадрів.

За антропоцентрованого підходу у вищій освіті мають значення всі суб'єкти, причетні до освітнього процесу (а не лише студенти і викладачі), які становлять суб'єктне внутрішнє освітнє середовище та суб'єктний зовнішній освітній простір. Це багатоаспектне і ще малодосліджене питання, яке потребує поглибленого самостійного вивчення. Зупинимось на двох важливих

моментах: 1) залучення до освітнього процесу й оцінювання професійних компетенцій студентів ще до закінчення ними ЗВО з боку майбутніх роботодавців; 2) супровід випускників після завершення ними навчання.

Існує думка щодо певної недосконалості системи вищої освіти, де оцінку студенту надають ті ж викладачі, які здійснюють навчання. Вірнішою слід вважати практику, коли працюють одні, а перевіряють інші (Дайджест, 2016, с. 7–8). У вітчизняному і світовому досвіді вищої школи поширеною є практика залучення сторонніх експертів серед професіоналів-роботодавців до розроблення і/або рецензування освітньо-професійних, освітньо-наукових програм, навчальних планів, програм, силабусів навчальних дисциплін, дипломних і магістерських праць тощо. Практичні працівники, як правило, є членами або головами ДЕК, здійснюють зовнішнє оцінювання якості підготовки випускників ЗВО, рівня їхніх професійних та особистісних показників. Проводячи заняття, вони мають можливість відібрати кращих студентів і запросити їх на роботу. Нова система оцінювання результатів учіння студентів ззовні нівелює просте зазубрювання матеріалу, сприяє підготовці фахівців, здатних комунікувати, самостійно приймати рішення, ефективно працювати в команді, успішно діяти в будь-яких професійних ситуаціях, у майбутньому посісти креативні, престижні посади.

У вищій школі України та світу практикується підготовка кадрів за держзамовленням, на замовлення підприємств та організацій з обов'язковим трирічним відпрацюванням на базі замовника. Так, у Бразилії функціонує Національна служба виробничого навчання Бразилії – SENAI, яка здійснює підготовку кадрів на замовлення промисловості, конкурентоспроможних на світовому ринку праці. З цією метою SENAI вирішує ряд завдань: визначення потреби індустрії в підготовці кадрів, прогнозування майбутніх змін у сфері професійної освіти; впровадження новітніх технологій в освітні стандарти; оновлення навчальних планів та програм професійної і додаткової освіти відповідно до світових тенденцій; впровадження кращих, світових освітніх практик у систему підготовки висококваліфікованих кадрів; формування освітніх стратегій, що охоплюють професійну підготовку викладачів; інвестування освітніх програм і технологій (Дайджест, 2016, с. 18–20). Інститут прикладних наук Хяме у Фінляндії, Інститут технічної освіти (ІТО) в Сінгапурі також активно співпрацюють з виробництвом,

готують кадри на замовлення підприємств, за їхньої участі розробляють навчальні плани, підручники, аналізують тенденції та впроваджують в освітній процес кращі технології виробництва. Студенти разом з викладачами розробляють нові технології і зразки для підприємств. У цьому разі випускників не треба переучувати на робочому місці, з яким він знайомий ще зі студентської лави (Дайджест, 2016, с. 38–44). Слід зазначити, що більшість ЗВО Сінгапуру значну увагу приділяють, по-перше, створенню аутентичного освітнього середовища – максимально наближеного до умов реального виробництва, а по-друге, організації комфортного освітнього середовища. Це створює умови для підвищення якості освіти, стимулює студентів проводити у ЗВО якомога більше часу, де межі між внутрішнім і зовнішнім освітнім середовищем практично відсутні. Як правило, при проектуванні кампусів зважають на функціональність і зручність навчальних приміщень, створюють великий простір для відпочинку і розваг (ігрові й спортивні площадки, зони відпочинку з деревами, рослинами, численні кафе та ін.) для студентів, а також забезпечують їхню безпеку, через часткову доступність для сторонніх осіб (лише за перепустками), встановлення відеокamer спостереження, наявність персоналу служби безпеки та ін.

За кордоном комунікаційні зв'язки викладачів і студентів не закінчуються після завершення навчання. Так, в ІТО Сінгапуру оцінка співробітників здійснюється за «Індикатором стратегічного успіху», до якого входить оцінка трьох етапів роботи викладачів зі студентами:

- Pre-training (до навчання): наскільки викладачі успішно створюють і реалізують профорієнтаційні програми (оцінюється динаміка кількості вступників в ІТО);
- In-training (у процесі навчання): який відсоток студентів успішно навчається чи training закінчує ЗВО;
- Post-training (після навчання): оцінюється працевлаштування випускників, рівень заробітної платні, кар'єрне зростання, відкриття власного бізнесу (справи).

Оцінка пост-тренінга відбувається в три етапи:

- через 6 місяців – скільки випускників віднайшли роботу за профілем;
- через 5 років – кар'єрне зростання, підвищення кваліфікації, зростання зарплати;
- через 10 років – скільки випускників стали підприємцями (Дайджест, 2016, с. 44).

Отже, соціальний професійний і особистісний розвиток майбутнього фахівця є надзвичайно складним завданням, успішне розв'язання якого є справою не одного дня, а досягнення залежать не від однієї людини. Налагодження багатосторонньої комунікації, співробітництва у вищій школі, побудованій на антропоцентрованій парадигмі, передбачає партнерські відносини не лише в системі «викладач — студент» (і навпаки), а й «студент — студент», «викладач — викладач», «студент — оточуюче освітнє середовище» тощо. У цьому разі формування комунікаційної культури набуває наскрізного значення, оскільки задає своєрідну модель поведінки, яка відтворюється випускником у майбутній професійній діяльності, в культурі людських взаємин загалом.

Висновки. На підставі проведеного дослідження дійшли висновку щодо зростання ролі антропоцентрованого підходу як світоглядного базису для вироблення нової стратегії вищої освіти України, стратегії її олюднення, урівноваження значущості всіх основних суб'єктів, задіяних в освітньому процесі, забезпечення цілісності педагогічної діяльності, посилення міжособистісної комунікації, досягнення балансу інтересів і відповідальності за якість вищої освіти. У процесі демократизації вищої школи України першочергового значення набуває антропоцентрований підхід, практична реалізація якого сприятиме зміцненню академічних традицій, ефективному впровадженні. Інновацій, утвердженню партнерських відносин між усіма учасниками освітньої діяльності: студентами, викладачами, співробітниками ЗВО, роботодавцями та іншими особами, побудованих на засадах взаєморозуміння, взаємозбагачення та розвитку.

Перспективи подальших досліджень. Звісно, функціонування вищої школи в антропоцентрованій парадигмі не обмежується лише тими аспектами, які висвітлено в цій статті. Розглянута проблема має широке поле для подальших досліджень: з'ясування методологічних засад вищої освіти зарубіжних країн; технології позааудиторної комунікації всіх учасників педагогічного процесу; спілкування студентів і викладачів у віртуальному просторі та ін.

Список посилань

- Антропоцентризм. (2001). *Енциклопедія сучасної України*. (Т. 1, с. 604). Київ.
- Антропоцентризм. (2002). *Соціологія. Терміни. Поняття. Персоналії*: навч. словник-довідник. (с. 13). Київ.

- Антропоцентризм. (2002). *Філософський енциклопедичний словник*. (с. 33). Абрис.
- Барабашева, И. В. (2018). Технология Peer Coaching (исторический аспект развития). *Вестник ТГПУ, 5 (194)*, 255–259.
- Виноградова, В. Є. (2019). *Психологія вищої освіти: теоретичні та практичні аспекти*: навч. посіб. Каравела.
- Вітченко, А. (2021). Суб'єкт-суб'єктна взаємодія чи студентоцентризм? (До проблеми кореляції методологічних принципів та підходів у сучасній вищій освіті). *Вища школа, 5*, 39–50.
- Дайджест лучших практик в сфере образования для программы WS-Директор*. (2016). Союз.
- Дослідження сутнісних характеристик українського студентства. (2016). *Маркетингові дослідження в Україні, 4*, 48–51.
- Закон України «Про вищу освіту»*. (2017). Парламентське видавництво.
- Закон України «Про освіту»*. (2017). Парламентське видавництво.
- Клименко, К. (2017). Студентоцентризм як принцип академічної культури сучасного університету. *Дидаскал, 17*, 60–63.
- Курлянд, З. Н. (Ред.). (2007). *Педагогіка вищої школи*: навч. посіб. Знання.
- Курышева, А. Ю. (2020). Использование метода обучения peer teaching в высшем образовании: основные модели. *Историческая и социально-образовательная мысль*. (Т. 12, №1, 136–144).
- Ліпін, М. В. (2016). Антропоцентризм як антологічна крадіжка. *Гілея, 108*, 158–162.
- Рашкевич, Ю. М. (2014). *Болонський процес та нові парадигми вищої освіти*: моногр. Львівська політехніка.
- Сингаївська, А. (2015). Феномен учіння: суб'єктна орієнтованість у студентоцентрованому середовищі вищої школи. *Вища школа, 2–3*, 63–71.
- Ушинський, К. Д. (1952). *Людина як предмет виховання. Спроба педагогічної антропології*. (Т. 4). Держ. учбово-педагогічне вид-во.
- Хорунжий, Г. (2012). Студентоцентризм як принцип академічної культури. *Вища школа, 4*, 7–24.
- Чумак, М. (2020). Методологічні виміри студентоцентрованого навчання у сучасній вищій школі. *Особистість студента та соціокультурне середовище університету в суспільному контексті: зб. наук. пр. IV Всеукраїнської науково-практичної конференції. 18 травня 2020 р.*, м. Київ. (Нац. акад. пед. наук України. Інститут вищої освіти).

References

- Anthropocentrism. (2001). *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy*. (Vol. 1, p. 604). Kyiv. [In Ukrainian].
- Anthropocentrism. (2002). *Filosofskiy entsyklopedychniy slovnyk*. (p. 33). Abrys. [In Ukrainian].
- Anthropocentrism. (2002). *Sotsiologhiia. Terminy. Poniattia. Personalii*: navchalnyi slovnyk-dovidnyk. (p. 13). Kyiv. [In Ukrainian].

- Barabasheva, Y. V. (2018). Technology Peer Coaching (historical aspect of development). *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 5 (194), 255–259. [In Russian].
- Chumak, M. (2020). Methodological dimensions of student-centered learning in modern higher education. *Osobystist studenta ta sotsiokulturne seredovyshe universytetu v suspilnomu konteksti: zbirnyk naukovykh prats IV Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii. May 18, 2020*, Kyiv. (National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine. Institute of Higher Education). [In Ukrainian].
- Digest of best practices in education for the WS-Director program. (2016)*. Soiuz. [In Russian].
- Khorunzhyi, H. (2012). Student-centeredness as a principle of academic culture. *Vyshcha shkola*, 4, 7–24. [In Ukrainian].
- Klymenko, K. (2017). Student-centeredness as a principle of academic culture of a modern university. *Dydaskal*, 17, 60–63. [In Ukrainian].
- Kurliand, Z. N. (Ed.). (2007). *Higher school pedagogy: a textbook*. Znannia. [In Ukrainian].
- Kuryшева, A. Yu. (2020). The use of peer teaching in higher education: basic models. *Ystorycheskaia y sotsyalno-obrazovatelnaia mysl*. (Vol. 12, №1, 136–144). [In Russian].
- Law of Ukraine “On Education”*. (2017). Parlamentske vydavnytstvo. [In Ukrainian].
- Law of Ukraine “On Higher Education”*. (2017). Parlamentske vydavnytstvo. [In Ukrainian].
- Lipin, M. V. (2016). Anthropocentrism as an anthropological theft. *Hileia*, 108, 158–162. [In Ukrainian].
- Rashkevych, Yu. M. (2014). *The Bologna Process and New Paradigms of Higher Education: A Monograph*. Lvivska politehnika. [In Ukrainian].
- Research of essential characteristics of Ukrainian students. (2016). *Marketynhove yssledovanyia v Ukrainy, 4*, 48–51. [In Ukrainian].
- Synhaiska, A. (2015). The phenomenon of learning: subjective orientation in the student-centered environment of higher education. *Vyshcha shkola*, 2–3, 63–71. [In Ukrainian].
- Ushynskiy, K. D. (1952). *Man as a subject of education. An attempt at pedagogical anthropology*. (Vol. 4). Derzhavne uchbovo-pedahohichne vydavnytstvo. [In Ukrainian].
- Vitchenko, A. (2021). Subject-subject interaction or student-centeredness? (On the problem of correlation of methodological principles and approaches in modern higher education). *Vyshcha shkola*, 5, 39–50. [In Ukrainian].
- Vynohradova, V. Ye. (2019). *Psychology of higher education: theoretical and practical aspects: a textbook*. Karavela. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 10.01.2022

К. В. Кислюк

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА XVII–XVIII СТ. ЯК «ВІКНО МОЖЛИВОСТЕЙ» ДЛЯ МОДЕРНІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

К. В. Кислюк. Українська культура XVII–XVIII ст. як «вікно можливостей» для модернізаційних процесів

У статті розглянута українська культура середини XVII — кінця XVIII ст. як «вікно можливостей» для повноцінної модернізації, особливо в територіально-хронологічних межах щойно виниклої української напівдержавності — Гетьманщини. Підсумовано основні тогочасні потенційні модернізаційні можливості на початку розглянутого періоду в економічній, політичній, соціальній і духовній площинах. Досліджено найважливіші результати їх півторастолітньої еволюції. Зроблено висновок, що масштаб і тривалість зазначених явищ виявилися наприкінці XVIII ст. недостатніми для здійснення якісного модернізаційного стрибка, який би дозволив українським землям започаткувати засади якісного нового, індустріального суспільства, порівняні з тогочасним центром і найближчою напівпериферією західної економічної світ-системи. Консервативні тенденції в усіх без винятку сферах взаємно блокували наявне «вікно можливостей». Наголошено на їх наслідках, які дотепер зберігають свою актуальність — невдачі модернізаційних процесів для української культури дорівнюють невдачам змагань національно-визвольних.

Ключові слова: культура, модернізація, Новий час, Україна, українська культура.

K. V. Kysliuk. Ukrainian culture of the XVII–XVIII centuries as a “window of opportunities” for modernization processes

The purpose of the article is to study Ukrainian culture of the middle of XVII — the end of XVIII centuries as a “window of opportunities” for full-fledged modernization, especially within the territorial and chronological boundaries of the newly emerged Ukrainian statehood — the Hetmanate.

The methodology. In the article we used the theory of classic modernization as the transition of a certain society from the traditional, agrarian stage of development to industrial one due to complex, profound changes in all spheres of public life and culture. Based on the structural-systemic approach the main manifestations of opportunities for classical modernization in the Ukrainian lands at the

beginning of the period were identified, and then based on the historical method the most important results of their evolution at the end of XVIII century were considered. By the method of comparative analysis, these results were compared with the achievements of European societies.

The results. It was concluded that the scale and duration of the innovations at the end of the XVIII century were insufficient to make a real modernization of the Ukrainian culture and to establish the foundations of a new industrial society, compared to the center or the semi-periphery of the Western economic world system. Regressive tendencies in all spheres without exception mutually blocked the “window of opportunities”.

The scientific novelty of this article is a contribution to the innovative vision of the historical development of Ukrainian culture as a number of opportunities for successful modernization lost in different periods.

The practical significance. It was shown, that the failures of modernization processes for Ukrainian culture are equal to the failures of national liberation struggles.

Keywords: culture, modernization, modern period, Ukraine, Ukrainian culture.

Постановка проблеми. Вікно можливостей (window of opportunities) — це період часу, протягом якого можна здійснити певну дію, щоб досягти бажаного результату (Wikipedia, 2022). Для сучасної культурології використання цього поняття є актуальним та евристично плідним, оскільки, незалежно від того, маємо ми «історію успіху» або «профайл невдач», воно вказує на існування сукупності факторів, здатних прискорити або пригальмувати соціокультурну динаміку. І хоча для аналізу історії української культури у вітчизняній науковій думці частіше використовується саме друге визначення, воно не має повністю вилучати з відповідного дискурсу вивчення проблеми з іншої точки зору — наявних можливостей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зацікавлення модернізаційними теоріями та їх імплементація у царину Ukrainian studies

розпочинається ще 30 років тому. Здобуття незалежності (або відновлення української державності у формі II Української республіки) одразу поставило на порядок денний питання про етнополітичні, соціально-економічні та соціокультурні аспекти модернізації українського суспільства. Цьому питанню було присвячено абсолютну більшість нещодавніх наукових досліджень вітчизняних (В. Горбатенко, М. Михальченко, Г. Зеленько, Г. Касьянов, М. Паламарчука) і зарубіжних фахівців (А. Аслунда, С. Гантінгтона, Е. Вільсона, Т. Кузьо, О. Мотилія) та ін. На жаль, останні дослідження сучасних модернізаційних процесів, навіть у статтях, включених до наукометричної бази Scopus, стають надто публіцистичними: «проведена трансформація українського суспільства за своєю суттю є не модернізацією, а неоліберальним експериментом під модерністським прикриттям...» (Petrushyna, 2020, с. 19)

У цьому контексті є доцільним звернення до інших історико-культурних періодів, позначених підвищеною модернізаційною активністю. Безумовно, мав рацію В. Головка, визначивши модернізацію як своєрідний «метанаратив української історії», принаймні, від середини XVI ст. (Головка, 2003). Авжеж, українська культура є культурою «т.зв. вторинної модернізації», де половинчастість перетворень компенсується численністю спроб їх здійснення. Найперше привертає увагу концепція Української національної революції (1648–1676 рр.). Висунута наприкінці 1990-х рр. (В. А. Смолій, В. С. Степанков), ця концепція нині поділяється вже другою генерацією дослідників (В. В. Степанков). Наслідки цієї Революції дійсно виявилися вагомими, якщо зробити акцент на початковій стадії процесів «створення національної держави», концептуалізації національної ідеї та поширення назв «Україна» та «український народ» (Смолій & Степанков, 1999, с. 338–339). Проте «витворення унікальної в ранньомодерній історії Європи соціально-економічної моделі функціонування суспільства» (Степанков, 2021, с. 130) вочевидь не сталося. Сумнівною уявляється нам дефініція П. Кононенка «поміркованої модернізації» по-мазепинськи, його спроб «реформування сфери адміністрування, практики утримання найманого війська, підвищення ефективності управління козацькими підрозділами, запровадження оренд як статті видатків на постійну армію тощо» (Кононенко, 2018, с. 480). Сам автор визнає, що у такий спосіб він визначає «будь-які заходи, що передбачали підвищення ефективності *старих інсти-*

туцій» (курсив наш — автор) (Кононенко, 2018, с. 485). Подібні часткові реформи проводилися й іншими гетьманами, наприклад, Павлом Полуботком. У прикінцевому підсумку можна побачити, що вивчення української культури у контексті модернізаційних процесів Нового часу стикається зі своєрідним парадоксом, спробою її потрактування через явище, якого у точному сенсі поняття у той період не існувало.

Мета статті — здійснити обговорення української культури середини XVII — кінця XVIII ст. як «вікна можливостей» для повноцінної модернізації, особливо в територіально-хронологічних межах щойно виниклої української напівдержавності — Гетьманщини.

У теоретичному плані ми будемо ґрунтуватися на класичних підходах до модернізації як переходу певного суспільства від традиційної, аграрної стадії розвитку до індустріальної завдяки комплексним, глибинним змінам у всіх сферах суспільного життя. Ідеться про: 1) заміну ручної праці науковими знаннями і технологіями, передусім машинами у промисловості; 2) перехід сільського господарства з натуральних на товарні рейки; 3) урбанізацію; 4) становлення нової політичної системи на основі виборчого права, політичних партій та демократичних інституцій; 5) ліквідацію неписьменності, зростання цінності знань та кваліфікованої праці; 6) секуляризацію як звільнення людей від впливу Церкви; 7) посилення значення мобільності, індивідуального успіху (Смелзер, 1994, с. 621). Ці процеси перебігали в контексті формування західної економічної світ-системи (Ф. Бродель, Е. Валлерстайн).

У методологічному відношенні будемо використовувати *структурно-системний підхід* — визначимо основні прояви можливостей для класичної модернізації на українських землях на початку означеного періоду, а потім завдяки *історичному методу* розглянемо найважливіші результати їх півторастолітньої еволюції, залучаючи за необхідності *компаративний аналіз* — зіставлення цих результатів з їх європейськими аналогами.

Виклад основного матеріалу дослідження. До найвагоміших потенційних модернізаційних можливостей, у принципі відомих і описаних у науковій літературі, але відокремлено, долучимо: скасування кріпацтва, перерозподіл землі на користь вільного товаровиробника; зародження перших промислових виробництв на стадії мануфактури; формально у середньому 40% населення, яке мешкало у містах (Смолій, 2003, с. 240); становлення нової козацької

еліти і нових політичних інституцій на основі трансформації Війська (Запорізького) у народ і державу, а також більш сучасної політичної свідомості, в якій уявлення про походження та «волю Божу» поступилося концепції власних заслуг за «правом меча»; фактичне руйнування станових перепон і різке зростання вертикальної мобільності; культурно-освітній поступ, часткова «секуляризація», зокрема внаслідок реформ «зверху».

Дрібнотоварне селянське господарство формувалося внаслідок активної колонізації Дикого Поля від XVI ст. Згідно зі свідомо використаними нами даними дослідження радянських часів, 60% селянських господарств у середині XVII ст. були забезпечені землею, а від 10 до 30% цієї групи господарств працювали на ринок (Бойко, 1963, с. 320–321). У роки Визвольної війни відбулися перерозподіл земельної власності, здобуття селянством особистої свободи, права власності на землю та вільного переходу до козацького стану (Смолій, 2006, с. 224–225).

Проте не тільки на українських землях, але й на теренах Центрально-Східної Європи загальний тренд соціально-економічного розвитку у наступні півтора століття рухався у протилежному напрямку — «другого видання кріпацтва» (Ф. Енгельс), нехай безпосередньо на українських землях цей тренд і не набув абсолютного значення. На Лівобережжі та Слобожанщині він урівноважувався збереженням великого масиву державного землеволодіння з приблизно 40–50% сільських господарств наприкінці століття (Смолій, 2006, с. 260), а на Правобережжі стримувався нестачею робочих рук, хоча вже в останній чверті XVII ст. не менше 2/3 селянських господарств належали королю та магнатам (Смолій, 2006, с. 270).

Водночас в умовах посуворішення клімату в третю фазу «малого льодовикового періоду», за відсутності помітного прогресу в поширенні передових аграрних технологій підвищеного угноєння ґрунтів, за браком поступу в різкому розширенні асортименту харчових і кормових культур, які спричинили збільшення врожайності зернових у країнах Західної Європи у півтора рази (Бродель, 1995, с. 95), а незабаром — реальну «революцію» у харчовій продуктивності сільського господарства, великий фільварок не ставав більш ефективним, ніж ранньомодерне фермерське господарство. Поставляючи на ринок більші обсяги продукції, часто за рахунок позаекономічних форм примусу, він не міг забезпечити сталого сировинно-харчового надлишку для старту промислової революції.

Недарма в Російській імперії навіть у середині XIX ст. на сільське господарство припадало понад 80% зайнятих робочих рук проти 20% у «майстерні світу» — Великій Британії (Бродберри & О'Рурк, 2013, с. 237).

Відставання в інноваційному розвитку сільського господарства негативно позначилося на зародках ранньокapіталістичної промисловості. Ідеться не лише про розміщення виробництва поза межами великих міст у сільській місцевості (Дубина, 1967, с. 284), але й про спеціалізацію мануфактур на переробці його продукції — гуральництво, млинарство, меншою мірою — на виробництві у невеликих обсягах поташу (буди), скла (гути), заліза (рудні). Зазначений асортимент з незначними видозмінами (виробництво тканин, шовку, цегли) зберігався до кінця XVIII ст. Необхідні зміни в її структурі, пов'язані зі збільшенням питомої ваги текстильної та обробної промисловості, не відбувалися. Тому в експорті Російської імперії, якій належали українські землі, переважала сировина — льон, пенька, ліс, канати, поташ, сало, хутро та ін. Залізо становило в експорті Росії в 1749 р. 6%, а в 1796 — 13% (История России, 2010).

Здебільшого підприємства були невеликими, на них переважали ручні технології та праця приневолених селян (Дубина, 1967, с. 318). В умовах відсутності ясної експортної перспективи через заборону прямої зовнішньої торгівлі та домінування безпосередньо на російському ринку місцевих підприємств новочасні українські ділки змушено орієнтувалися на потреби нерозвинутого внутрішнього ринку, на виробництва зі швидким обігом капіталу, без серйозного розмаху і капіталовкладень. Загалом західні економісти вважають рівень індустріалізації Російської імперії у 1750 р. в розрахунок на душу населення приблизно у 1,5 рази нижчим за середньоевропейський (Бродберри & О'Рурк, 2013, с. 271).

На цьому тлі, як визнається у сучасних вітчизняних дослідженнях, високий, навіть порівняно з тогочасними західноєвропейським показниками, відсоток міського населення не свідчив про високий рівень його соціально-політичної самоорганізації та соціально-економічного розвитку (Смолій, 2003, с. 240). І через сто років найбільш поширеною візитівкою вітчизняної культури залишиться образ «мальовничого українського села». На нашу думку, це ще один доказ рудиментарності урбанізаційного тренду в Україні в розглядуваний період.

Бурхливе кількісне піднесення ярмаркової торгівлі та її спеціалізація, блискуче описана Ф. Броделем як один з автономних процесів поступу капіталістичних відносин у Західній Європі Нового часу (Бродель, 1995а), в українській культурі не набули відповідного розмаху. А розквіт торговельних зв'язків, що трактувався Ф. Броделем як плетіння посередницько-логістичних ланцюгів між локальними торговельними центрами, може знайти свій дуже віддалений тогочасний український аналог хіба що у чумацтві (Дубина, 1967, с. 319). Про зіставні із західноєвропейськими фінансово-біржові операції взагалі не йдеться.

Зрештою формування ринку найманої робочої сили, низька вартість якої, знову-таки на думку Ф. Броделя, стала однією з головних причин центральної ролі країн Північної Європи в економічному піднесенні європейської економічної системи (Бродель, 1995а, с. 484–485), на українських землях XVII–XVIII ст. внаслідок численних війн між різними супротивниками, постійних примусових переселень, спустошливих набігів та епідемій було пригальмоване. Використання ручної праці на мануфактурах і фільварках надавало можливість успішно обходитися позаекономічним примусом приневолених робітників. Існуючий попит на робочу силу хоча і мав місце, але виявлявся нестійким і сезонним. Це, у свою чергу, руйнувало «знизу» один із драйверів модернізаційних процесів в українській культурі — спрощену вертикальну мобільність.

Беззаперечним політичним трендом стала реставрація такого собі українського аналогу Ancien Regime, старих порядків, особливо у напрямі відновлення шляхетних привілеїв і спадкоємності політичних інституцій, які краще, ніж початкова система службової ренти, забезпечувала економічні статки новоутвореної старшинської еліти. Комерціалізація земельних відносин, прискорених в Україні революційними змінами цих відносин у середині XVII ст., лише стимулювала ці процеси. Висока національна свідомість козацької старшини у цих умовах часто набувала вигляду боротьби лише за власну партикулярну автономію в межах Російської імперії. Її початковий козацький дух усе помітніше трансформувалася у «козацький look¹». Показовим щодо цього ми вважаємо портрети «останніх запорізьких козаків», братів Якова та Івана Шиянів (Белікова & Членова, 2006, с. 259–261). До речі, дорога імпортна

тканина для традиційного для заможної старшини від XVII ст. одягу (жупан, кунтуш) на цих портретах показує, що в тогочасній Україні початкове накопичення капіталу відбувалося дуже повільно. Престижне споживання, як і в 1990–2020-х рр., важило більше, ніж інвестування в модернізацію промисловості та сільського господарства.

Оцінки стану духовної сфери на українських землях у середині XVII — кінці XVIII ст. є дотепер дискусійними. Більшість дослідників дотримується оптимістичної точки зору, висунутої насправді ще в першому навчально-науковому виданні з української культури Івана Огієнка. Наголошується, що у цей період було сформовано «вищий рівень культури, освіти в Україні». Ця висота стала вагомим внеском у становлення саме української культури (Павленко, 2005, с. 179). Мав місце вихід «з тісних меж барокової схоластики» та «започаткування формування ідей наукового знання» (Смолій, 2003, с. 96). Відбувалися як кількісне зростання, так і якісне оновлення освітньої сфери в Україні, зокрема поява нових типів (братські, козацькі та ін.) шкіл, імплементація класно-урочної системи, ідей гуманізму та реформації, які означали її демократизацію й секуляризацію (Kochubei & Melnykova, 2019, с. 533). З цими поглядами сусидить більш критична, але достатньо фактографічно підкріплена точка зору В. Маслійчука. Він наголошує, що рух до створення загальнодоступної, світської за змістом і патронованою державою системи освіти на українських землях насправді розпочався лише у 80-ті рр. XVIII ст. До того він не виходив за межі малоуспішних за окремими винятками освітніх проєктів та ініціатив гетьманської влади, старшини та шляхетства. Їх «просвітництво» було спрямовано на локальні практики, зокрема щодо виховання власних дітей у застарілих формах, а не на «створення повноцінних навчальних закладів і розширення мережі нижчих шкіл» (Маслійчук, 2019, с. 390).

Позаяк загальний рівень освіченості почне спрацьовувати лише як стимул другого етапу промислової революції від середини XIX ст., а організація системи в українських землях перебувала у ситуації схожою з тією, яка існувала в інших країнах Європи до початку «освітньої революції» (Т. Парсонс), звернемо увагу на наступні факти:

– Переважання у соціальному складі студентів єдиного на Гетьманщині вищого закладу

1. Look (англ) — модний зовнішній вигляд.

освіти — Києво-Могилянської академії дітей духовенства (у 1764–1765 рр. зі 1159 здобувачів освіти було 485 дітей духовництва) (Микитась, 1994, с. 210), для яких ця освіта ставала засобом успадкування батьківської парафії та земельної ділянки до неї.

- Рівнорядність у філософській системі Г. Сковороди схоластичних (символічний світ Біблії) та науково-філософських елементів.
- Помічена чи не вперше М. Шлемкевичем у «Загубленій українській людині» ескейпіська, пасивна життєва позиція самого Сковороди, особливо коли її порівнювати із бурхливим життям молодшого сучасника Сковороди — Робінзона Крузо. Попри псевдодокументальність цього персонажа, він цікавий як втілення передових моральних і екзистенційних ідеалів широких кіл тогочасного європейського суспільства.
- Помітний православно-релігійний ухил новочасної української художньої культури. Зрозумілий як виплід православної релігійної ідентичності, що постала одним із найуспішніших ідеологічних підмурівків визвольних змагань XVII ст., у середині століття XVIII ст. він почав гальмувати просування нової ментальності як в еліті, так і народних масах.

Сукупність цих фактів, з нашої точки зору, засвідчує відсутність сприятливого соціокультурного середовища для модернізаційних змін в українській культурі середини XVII ст. — кінця XVIII ст. Це цілком корелює з вищезгадуваними регресивними соціально-економічними та суспільно-політичними трендами. «Несучасність» їх розвитку очевидно блокувала новітні тенденції в культурно-освітній сфері. І навпаки — консерватизм культурно-освітньої сфери зачиняв «вікно можливостей» для економіко-політичної української модернізації Нового часу.

Висновки. Спостерігаючи, особливо яскраво у середині XVII ст., новітні явища в економічній, політичній, соціальній та культурній площині, мусимо визнати: їх масштаб і тривалість виявилися наприкінці XVIII ст. недостатніми для здійснення якісного модернізаційного стрибка, який би дозволив українським землям, оформленим у гетьманську напівдержавність, започаткувати засади якісного нового, індустріального суспільства, порівняні з тогочасним центром і найближчою напівпериферією західної економічної світ-системи. Консервативні тенденції в усіх без винятку сферах взаємно блокували наявне «вікно можливостей». Оче-

видними є також їх більш глобальні наслідки, які дотепер зберігають свою актуальність. Починаючи з Нового часу, коли вже можна говорити про «модернізацію», «націю» та «державу» у сучасному сенсі, ці явища виявлялися в українській культурі тісно сполученими. Піднесення націєтворчих процесів супроводжувалося відкриттям чергових «вікон можливостей» для повноцінної модернізації. І навпаки — *невдачі модернізаційних процесів для української культури дорівнювали невдачам змагань національно-визвольних.*

Перспективи подальших досліджень. Їх ми вбачаємо у визначенні ступеня «гібридності» української культури на ментальному на інституціональному рівні в проміжках між черговими спробами модернізаційних перетворень.

Список посилань

- Белікова, Г., & Членова, Л. (Авт.-уклад.). (2006). *Український портрет XVI–XVIII ст.* Каталог-альбом. (2-ге вид.). Галерея.
- Бойко, І. Д. (1963). *Селянство України в др. пол. XVI — пер. пол. XVII ст.* Вид-во АН УРСР.
- Бродберри, С., & О'Рурк, К. (Ред.). (2013). *Кембриджская экономическая история Европы Нового и Новейшего времени.* (Ю. Каптуревский, Пер.; Т. Дробышевская (Ред.)). (Т. 1: 1700–1870). Изд-во Ин-та Гайдара.
- Бродель, Ф. (1995). *Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XV–XVIII ст.* (Г. Піліпчук, Пер.). (Т. 1: Структури повсякденності: можливе і неможливе). Основи.
- Бродель, Ф. (1995а). *Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XV–XVIII ст.* (Г. Піліпчук, Пер.). (Т. 2: Ігри обміну). Основи.
- Головко, В. (2003). «Модернізація» як метанарратив української історії. *Проблеми історії України: факти, судження: міжвід. зб. наук. пр.* Вип. 9, 410–427.
- Дубина, К. К. (Ред.). (1967). *Історія Української РСР: У 2-х т.* (Т. 1.). Наукова думка.
- История России.* Интернет-проект. (2010). <https://www.history-at-russia.ru/xviii-vek/vneshnyaya-torgovlya-rossii.html>
- Кононенко, В. (2018). Мазепинська поміркована модернізація (1687–1709) і «Договори та постанови Війська Запорозького» (1710). В. Смолій (Ред.). *Соціополітичний простір ранньомодерної України: Історичні нариси.* (С. 480–515). Ін-т історії України.
- Маслійчук, В. Л. (2019). *Культурно-освітні ініціативи на Лівобережній та Слобідській Україні другої половини XVIII — початку XIX ст.* [Дисертація на здобуття наукового ступеню доктора історичних наук за спеціальністю 07.00.01. Історія України. Харківська державна академія культури. Запорізький національний університет].
- Микитась, В. (1994). *Давньоукраїнські студенти і професори.* Абрис.

- Павленко, С. (2005). *Іван Мазепа як будівничий української культури*. ВД «КМА».
- Смелзер, Н. (1994). *Соціологія*. Н. Ядов (Ред.). Фенікс.
- Смолій, В. А. (Ред.) (2003). *Історія української культури*: У 5 т. (Т. 3: Українська культура другої половини XVII — XVIII століть). Наукова думка.
- Смолій, В. А. (Ред.). (2006). *Історія українського селянства*: нариси: В 2 т. (Т. 1). Наукова думка.
- Смолій, В. А., & Степанков, В. С. (1999). *Українська національна революція (1648–1676 рр.)*. Альтернативи. (Україна крізь віки. Т. 7).
- Степанков, В. В. (2021). «Вітчизна своя Україна»: зародження й утвердження української національної самоідентичності в середовищі політичної еліти у революційну добу XVII ст. (1648–1676). *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Історичні науки*. (Т. 31, 122–138).
- Kochubei, T., & Melnykova, O. (2019). Educational-and-cultural processes in Ukraine in the XVII century: European tendencies. *History of Education and Children's Literature*. Vol. 14, Issue 1, 513–533.
- Petrushyna, T. (2020). Sociological Comprehension of the Present-Day Ukrainian Society Modernization. *Science and Innovation Access*. Vol. 16, Issue 5, 3–19.
- Wikipedia. (2022). Window of opportunity. https://en.wikipedia.org/wiki/Window_of_opportunity.
- References**
- Bielikova, H., & Chlenova, L. (Author-eds). (2006). *Ukrainian portrait of the XVI–XVIII centuries*. Catalog-album. (2nd. ed.). Halereia. [In Ukrainian].
- Boiko, I. D. (1963). *The peasantry of Ukraine in the second half of the XVI — the first half of the XVII century*. Publishing House of the USSR Academy of Sciences. [In Ukrainian].
- Broadberry, S., & O'Rourke K. H. (Eds.) (2013). *The Cambridge Economic History of Modern Europe*. (Yu. Kapturevsky, Trans., T. Drobyshevskaya, Ed.). (Vol. 1: 1700–1870). Publishing House of Institute of Gaidar. [In Russian].
- Brodel, F. (1995). *Material civilization, economics and capitalism, XV–XVIII centuries*. (Fr. G. Pilipchuk, Trans.). (Vol. 1: Structures of everyday life: possible and impossible). Osnovy. [In Ukrainian].
- Brodel, F. (1995a). *Material civilization, economics and capitalism, XV–XVIII centuries*. (Fr. G. Pilipchuk, Trans.). (Vol. 2: Exchange Games). Osnovy. [In Ukrainian].
- Holovko, V. (2003). “Modernization” as a metanarrative of Ukrainian history. *Problemy istorii Ukrainy: fakty, sudzhennia: mizhvidomchyi zbirnyk naukovykh prats*. Issue 9, 410–427. [In Ukrainian].
- Dubyna, K. K. (Ed.) (1967). *History of the Ukrainian SSR*: In 2 volumes (Vol. 1). Naukova dumka. [In Ukrainian].
- History of Russia*. Internet-project. (2010). <https://www.history-at-russia.ru/xviii-vek/vneshnyaya-torgovlya-rossii.html>. [In Russian].
- Kononenko, V. (2018). Mazepa's moderate modernization (1687–1709) and the Treaties and Resolutions of the Zaporozhian Army (1710). V. Smolii (Ed.). *Sotsiopolitychnyi prostir rannomodernoi Ukrainy: Istorychni narysy*. (Pp. 480–515). Institute of History of Ukraine. [In Ukrainian].
- Masliichuk, V. L. (2019). *Cultural and educational initiatives in the Left Bank and Slobidska Ukraine in the second half of the XVIII — early XIX centuries*. [The thesis on acquiring of a scientific degree of the Doctor of Historical Sciences on a specialty 07.00.01. History of Ukraine. Kharkiv State Academy of Culture. Zaporizhzhia National University]. [In Ukrainian].
- Mykytas, V. (1994). *Ancient Ukrainian students and professors*. Abris. [In Ukrainian].
- Pavlenko, S. (2005). *Ivan Mazepa as a builder of Ukrainian culture*. Publishing House “Kyiv Mohyla Academy”. [In Ukrainian].
- Smelser, N. (1994). *Sociology*. (N. Yadov, Trans.). Feniks. [In Russian].
- Smolii, V. A. (Ed.) (2003). *History of Ukrainian culture: In 5 volumes (Vol. 3: Ukrainian culture of the second half of the XVII–XVIII centuries)*. Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Smolii, V. A. (Ed.) (2006). *History of the Ukrainian peasantry: essays: In 2 vols. (Vol. 1)*. [In Ukrainian].
- Smolii, V. A., & Stepankov, V. S. *Ukrainian National Revolution (1648–1676)*. Alternatives. (Ukraine through the ages. Vol. 7). [In Ukrainian].
- Stepanov, V. V. “Fatherland Ukraine”: the emergence and establishment of Ukrainian national identity among the political elite in the revolutionary era of the XVII century. (1648–1676). *Naukovi pratsi Kamianets-Podilskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Ohiiienka. Istorychni nauky*. (Vol. 31, 122–138). [In Ukrainian].
- Wikipedia. (2022). Window of opportunities. https://en.wikipedia.org/wiki/Window_of_opportunity [In English].
- Kochubei, T., & Melnykova, O. (2019). Educational-and-cultural processes in Ukraine in the XVII century: European tendencies. *History of Education and Children's Literature*. Vol. 14, Issue 1, 513–533. [In English].
- Petrushyna, T. (2020). Sociological Comprehension of the Present-Day Ukrainian Society Modernization. *Science and Innovation Access*. Vol. 16, Issue 5, 3–19. [In English].

Надійшла до редколегії 14.01.2022

А. С. Ушаков

Національний університет «Києво-Могилянська академія», м. Київ, Україна

ФОРМУВАННЯ ОДУХОТВОРЕНОГО ОБРАЗУ ЛЮДИНИ КУЛЬТУРИ КОМПЛЕКСОМ МИСТЕЦТВ

А. С. Ушаков. Формування одухотвореного образу людини культури комплексом мистецтв

Статтю присвячено аналізу мистецтва як чинника формування образу людини культури. Виявлено ресурсний потенціал мистецтва як засобу актуалізації творчих можливостей особистості в процесі формування образу людини культури. Встановлено специфіку функціонування художньо-естетичних потреб на різних етапах формування образу людини культури. Окреслено послідовність становлення одухотвореного образу людини культури та досліджено вплив на неї мистецтва. Показано, яким чином мистецтво уможливує осягнення сучасною молоддю класичного ідеалу калокагатії як триєдності Істини, Добра і Краси. Продемонстровано, що кожна історична епоха, згідно з пануючими в ній культурою, мистецтвом, ідеалами, будувала свої моделі образу людини в культурі. Обґрунтовано доцільність виокремлення готичного, барокового, модерного, тощо образу людини культури з притаманним тим духовно-культурним мікрокосмом. Розкрито виховний потенціал катарсичної функції мистецтва в контексті становлення одухотвореного образу людини культури. Доведено, що творчий діалог з мистецтвом є формою декодування культурного коду шляхом розкриття сенсу символічних світів різних типів культур.

Ключові слова: *людина культури, образ людини культури, художньо-естетична потреба, культурний код.*

A. Ushakov. Formation of spiritual image of man of culture by complex of arts

The purpose of this paper is to give the analysis of art as a factor of person of culture image formation. The research discovers art resource potential as means of personality creative capabilities realization in the process of person of culture image formation.

Research methodology. The author used interdisciplinary approach to distinguish the role of art in the aspect of person of culture image formation, combining pedagogics and culture studies, aesthetics and psychology, ethics and art study, philosophical anthropology and hermeneutics to cover the process of person of culture image formation by means of arts.

The results. The analysis shows the peculiarities of art and aesthetic needs functioning on different stages of person of culture image formation. The study

outlines the sequence of developing person of culture spiritualized image and considers the influence of art on it. This describes the way art enables modern youth comprehend classical ideal of calocogatia as triad truth, goodness, beauty. Each history epoch features the dominant culture, art, ideals built its own person of culture image models.

The scientific novelty. The process of person of culture formation implies personality creative dialogue with art, which is proved to be the form of cultural code deciphering through revealing the sense of symbolic worlds of different types of cultures.

The practical significance. It is concluded the expedience of pointing out Gothic, Baroque, modern etc. person of culture image with its spiritual and cultural microcosm. The author emphasizes upbringing potential of art catharsis function in the context of person of culture image formation.

Keywords: *person of culture, person of culture image, art and aesthetic need, cultural code.*

Постановка проблеми. Одним з найбільш серйозних викликів, що висувують перед сучасною вищою освітою нові тенденції розвитку людства, постає проблема формування такої генерації молоді, що здатна втілювати у своїх життєвих практиках цілісну єдність сутнісних проявів образу людини культури. В усі часи місією університетів вважалася підготовка не лише високофахових знавців своєї справи, здатних до наукових розвідок та плідного впровадження своїх результатів у певну сферу виробництва, але й натхненних поборників цінностей культури, спроможних забезпечувати тяглість культурної спадщини людства та збагачення її новими змістами. Наявністю в структурі суспільства активного прошарку національної та культурної еліти ми завдячуємо саме випускникам університетів, які завжди сповідували ідею співпричетності до способу життя інтелігенції з притаманними їй благородством, моральністю, великодушністю, гідністю, творчою наснагою та патріотизмом. Історико-культурні колізії нового століття ще глибше загострюють суспільну потребу в сучасних носіях одухотвореного образу людини культури, позаяк тільки люди такого кшталту здатні запропонувати плідне

розв'язання найбільш серйозних суперечностей сучасності з її проблемами глобалізації, культурної ідентичності, збереження культурної пам'яті, цивілізаційних конфліктів, тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Парадигмальні філософські підходи до розуміння природи мистецтва та його ролі в розвитку особистості знаходимо в працях М. Бахтіна, М. Бердяєва, Г. Гайдегера, М. Мамардашвілі, П. Флоренського, Ф. Шеллінга.

Найбільш ґрунтовні праці, які висвітлюють базові принципи естетичного світосприйняття та можуть слугувати концептуально-методологічним фундаментом для аналізу мистецтва як чинника формування образу людини культури, належать філософам-естетикам С. Аверінцеву, Ю. Борєву, М. Кагану, Л. Левчук, Д. Лихачову, О. Лосєву, Ю. Лотману, М. Овсяннікову, Л. Столовичу, Ф. Шлегелю, О. Якимовичу.

Проблемам категоріально-філософської систематизації естетичного досвіду та історико-культурного узагальнення мистецької спадщини присвячені фундаментальні розробки Г. Гадамера, А. Гуревича, В. Іванова, Е. Касіра, О. Лосєва. Серед українських вчених найбільш евристичні підходи до розкриття історико-культурного змісту естетичних категорій та аналізу їхньої ролі в процесі естетичного виховання студентської молоді запропонували естетики Т. Аболіна, А. Канарський, Л. Левчук, В. Мазєпа, В. Панченко, О. Шинкаренко, філософи М. Булатов, Ю. Кушаков, психологи В. Ромеєць, Т. Титаренко.

Потужний вплив мистецтва на становлення гуманістичного світогляду людини розкрито в працях Х. Ортега-і-Гассета, де знаходимо також футуристичні прогнози щодо призначення мистецтва як чинника подолання тенденцій дегуманізації. Бахтінські ідеї діалогічної суті мистецтва як процесу співтворчості автора і читача/глядача отримали потужний розвиток в працях А. Ахутіна, Г. Батіщева, В. Біблера, В. Малахова, М. Кагана, У. Еко. Гіпотезу існування матриці архетипових сюжетів мистецтва, що чинять суттєвий вплив на внутрішній світ реципієнта, запропонував видатний вітчизняний філософ С. Кримський.

Принципові підходи до поглиблення та розширення естетичного досвіду студентської молоді шляхом звернення до інтеграції різних видів мистецтва запропонували відомі російські естетики О. Буров, Ю. Борєв, Л. Столович, М. Каган, А. Зись, Л. Печко, О. Торшилова, В. Разумний, М. Кіященко, М. Лейзеров та ін.

Особливостям естетичного сприйняття мистецького матеріалу присвятили увагу такі педагоги і психологи, як М. Верб, Д. Кабалецький, Є. Квятковський, В. Кузін, Б. Лихачов, Б. Неменський, Б. Юсов та ін. Проблеми становлення естетичної культури студентської молоді досліджували О. Лармін, Г. Петрова, В. Толстих та ін. Естетичний досвід як результат культуротворчого процесу становить предмет дослідницької уваги У. Суна.

Проблеми естетичного виховання у вищій школі досліджували В. Дряпика, А. Комарова, В. Кудін, Г. Кутузова, М. Лещенко, С. Мельничук, Г. Падалка, Т. Рейзенкінд, О. Рудницька, Б. Шляхов, О. Щолокова та ін. Особливості взаємовпливу морального й естетичного досвіду студентської молоді в процесі навчання та становлення особистості розглядали З. Гіптерс, О. Глузман, Р. Дзвінка, С. Жуковська, Г. Корольова, В. Мірошніченко, О. Олексюк, Л. Хомич.

Психологічні та педагогічні аспекти проблеми становлення і розвитку художньо-естетичних потреб молоді знаходимо в працях П. Блонського, Л. Виготського, А. Здравомислова, Л. Когана, О. Леонтєва, В. Магуна, Д. Узнадзе, М. Філіппова. Місце і роль художньо-естетичних потреб у структурі духовних потреб людини культури вивчав П. Симонов. Фундаментальні принципи формування естетичних потреб, сформульовані Ф. Шіллером, який визначає мистецтво як спосіб «робити своїми чужі почуття», зазнали плідного розвитку й уточнення в працях А. Бергсона, М. Гартмана, М. Гійо, Р. Ингардена, Б. Кроче, Ч. Огдена, І. Тена, М. Шьолера. Серед сучасних західних дослідників цікаві напрацювання щодо проблем розвитку естетичних потреб знаходимо в теоретичних та експериментальних розробках К. Алдерфера, Ф. Герцберга, М. Дюфренна, Д. Мак-Клелланда, Д. Мак-Ютелланда, Т. Манро, А. Маслоу, А. Річардса та ін.

Питання формування естетичної культури і художніх смаків розроблялися в дисертаційних роботах Г. Баталіної, Е. Борисової, Р. Дзвінкої, М. Долматової, І. Єненко, О. Івушкіної, С. Крилової, Т. Мороз та ін. Специфіка виховання естетичних почуттів студентства засобами мистецтва, проблеми виявлення естетичних уподобань сучасної молоді та формування естетичних ідеалів і цінностей знаходяться у сфері дослідницької уваги В. Бутенка, І. Герасимової, С. Дементєвої, Т. Зайцевої, І. Зязюна, А. Комарової, О. Курєвіної, О. Ростовського, І. Старкової, І. Тихомирової, В. Томашевського,

С. Холодинської, Г. Шевченко, О. Щолокової та багатьох інших.

Особливості впливу освітньо-виховного середовища на розвиток особистості та роль університетів як осередків формування духовно розвиненої особистості досліджувалась у працях Н. Бутенко, О. Дем'янчука, Ю. Пастухової, О. Семашка.

Проблеми теорії та методики викладання мистецьких дисциплін у контексті досягнення цілісності навчального процесу зазнали системного розгляду в працях Г. Падалки. Окрему увагу дослідниця приділяє формоутворювальним аспектам мистецького навчання та проблемам оновлення мистецької освіти через задіяння «акмеологічних вимірів» естетичного виховання (від грецького «акме» – розквіт). Акмеологічно спрямоване освоєння мистецтва створює умови для формування гармонійно розвиненої особистості шляхом виховання в молоді здатності відбирати найкраще, найдосконаліше, найвиразніше у світі мистецтва.

Теорія і практика взаємодії мистецтв в естетичному вихованні молоді знайшли своє вичерпне відображення в дисертації Г. Шевченко, що в подальшому слугувало фундаментом наукової школи, до якої належать Л. Бутенко, І. Єненко, Є. Зеленов, О. Ігнатович, М. Кір'ян, І. Котенева, Є. Коцюба, В. Кратінова, Н. Мартинович, Л. Сбітнева, Г. Фрейман, С. Шаргородська, О. Шкурін та ін. Творчі здобутки представників школи Г. Шевченко значно збагатили можливості впливу мистецтва на духовне та культурне становлення студентської молоді завдяки оригінальним методам використання комплексу мистецтв у навчально-виховному процесі.

Нові підходи до художньо-естетичного виховання запропонувала Л. Масол. Проблему формування естетико-екологічної культури особистості засобами мистецтва досліджувала І. Котенева, окрему увагу приділяючи специфіці естетико-екологічного катарсису. Критерії сформованості художньої культури молоді та особливості формування мистецьких уподобань знайшли своє відображення в дослідженні Н. Миропольської. Сутнісні характеристики естетичного виховання особистості в контексті системи музично-мистецької просвіти досліджувала Л. Сбітнева. Питаннями вдосконалення моральної культури студентської молоді засобами мистецтва займається О. Шкурін. Проблему розуміння сутності людини культури в контексті нової культурологічної парадигми як ідеалу планетарного виховання

сучасної студентської молоді висуває Є. Зеленов. Шляхи формування естетичних почуттів комплексом мистецтв під час навчальної діяльності студентів становлять предмет дослідницького інтересу М. Кір'ян.

Значення мистецтва як «каталізатора» формування у студентської молоді образу людини культури в навчально-виховному процесі класичного університету становить предмет дослідження Г. Дворцевої. Проблеми формування естетичного образу людини в студентській молоді шляхом інтеграції у навчальний процес комплексу мистецтв присвячене дисертаційне дослідження І. Ушакової.

Таким чином, аналіз наукової літератури свідчить про значний інтерес вчених до проблеми виховного потенціалу мистецтва як засобу формування світоглядних уявлень сучасної молоді, до способів розвитку її художньо-естетичних потреб та вдосконалення естетичних смаків, а також до розуміння суттєвих атрибутів гармонійно розвиненої особистості. Проте має місце певна розірваність та дискретність накопичених знань, отже, зберігається актуальність запиту на комплексний міждисциплінарний підхід, здатний всебічно розкрити ту визначальну роль, що належить мистецтву саме в аспекті формування образу людини культури. Таке завдання передбачає плідне поєднання дискурсів педагогіки і культурології, естетики і психології, етики і мистецтвознавства, філософської антропології та герменевтики задля цілісного розуміння всіх компонентів та необхідних етапів процесу формування образу людини культури засобами комплексу мистецтв.

Мета і завдання дослідження. Мета статті – аналіз мистецтва як чинника формування образу людини культури у студентської молоді. Досягнення поставленої мети передбачає вирішення наступних дослідницьких **завдань**: розкрити особливості мистецтва як засобу актуалізації творчих ресурсів особистості, визначити його потенціал щодо формування образу людини культури; дослідити особливості розвитку художньо-естетичних потреб на різних етапах формування образу людини культури; окреслити логіку становлення одухотвореного образу людини культури засобами комплексу мистецтв.

Виклад основного матеріалу дослідження. У «Дорожній карті мистецької освіти» ЮНЕСКО (документі, ухваленому на Всесвітній конференції «Створення креативного потенціалу для XXI століття» в м. Лісабоні 6–9 березня 2006 р.) акцентується на значенні мистецтва як способу розкриття та формування цілісної

творчої особистості на шляху всебічного продуктивного освоєння і привласнення людиною культури свого народу й людства, що сприяє розвитку людських ресурсів та примноженню «культурного капіталу» людства. У документі зазначено, що «створення креативного потенціалу для XXI століття» передбачає плекання культуротворчих здібностей сучасної молоді завдяки розвитку двох підходів: «учити мистецтва» й «навчати за допомогою мистецтва», що сприяє утвердженню нового типу людини — «Номо сгеанс (людина, що творить)». Своєю чергою в таких програмних для вищої школи документах, як Державна програма «Освіта» (Україна XXI століття), Національна доктрина розвитку освіти, Закон України «Про вищу освіту», Концепція національного виховання, Концепція педагогічної освіти, знаходимо настанови, де підкреслюється необхідність орієнтації вищої школи на реалізацію культурного потенціалу мистецтва в освітньому процесі з метою розвитку художньо-естетичної культури молоді, формування ціннісних уявлень та переконань студентів, розвитку та вдосконаленню естетичних смаків молоді.

Формування образу людини культури передбачає розвиток здібностей до творчого засвоєння соціокультурного досвіду суспільства, оволодіння «словом» як засобом духовного самовираження особистості, пробудження цікавості до різних видів мистецтва та поглибленого розуміння їхніх витоків, генези та взаємовпливу. Поглиблена рефлексія, що супроводжує занурення до різноманітних культурних світів, є неодмінним чинником становлення образу людини культури, оскільки критерієм сформованості цього образу виступає не тільки невимушена обізнаність студентської молоді в артефактах культури, але свідоме розуміння власних художньо-естетичних потреб і, відповідно, вдосконалення естетичних смаків, що є сутнісним атрибутом людини культури.

Слід зважати, що піраміду духовних запитів людини увінчують її художньо-естетичні потреби. У структурі духовних потреб людини значне місце посідає потреба в постійному спілкуванні з мистецтвом — це стосується як його артефактів, так і самого процесу активної творчості. Насолода прекрасним, самовираження через мистецтво, розвиток художнього кругозору, естетичного смаку, художніх здібностей, саме прагнення творити стосунки зі світом за законами краси — все це, безперечно, виступає характерними показниками сформованості образу людини культури.

За метафоричним визначенням В. Малахова, мистецтво «постає своєрідним “зондом” переживально-сміслових потенцій навколишнього буття; за його допомогою людський суб’єкт “примірює”, співвідносить з внутрішньою мірою власного самопочуття наявні в цьому бутті реальні або уявні можливості. Як дана можливість виглядатиме в самому житті, як її пережити, відчутти — ось питання, відповідь на яке здавна давало людині мистецтво і, за великим рахунком, тільки воно» (Малахов, 1984). Вічно актуальна духовна потреба людини відшукати нові відповіді на споконвічні питання життя отримує завдяки мистецтву незрівняний «чарівний ліхтар» духу, що опромінює шлях людини до нових обріїв існування та збагачує її новими сенсами буттєтворення.

Таким чином, мистецтво спонукає нас до осягнення та долучення до ідеалів античної калокатії як триєдності Істини, Добра і Краси. Втілюючи прагнення до цілісності та гармонії, притаманне людині культури, принцип калокатії постає освітнім і виховним еталоном з часів платонівської академії і набуває нової актуальності в контексті культурних викликів сьогодення. Невипадково саме поняття «образ людини культури» веде свій родовід від платонівського *ейдосу* як взірця, що визначає глибинну справжню природу та виструнчує зовнішню структуру всіх своїх конкретних проявлень. Відповідно до цього і образ людини культури постає «ідеалом, орієнтиром, надсистемою, у якій розвивається людина й сама культура» (Падалка, 2008), тож, можна стверджувати, що в образі людини культури закарбовано ті принципи й настанови, що визначають ідеальне «Я» людини як цілісність її особистості.

Свого часу Ф. В. Й. Шеллінг, якому належить перший фундаментальний проєкт «філософії мистецтва» в межах системи «філософії тотожності», висловив переконання, що «хоча філософія досягає найбільших висот, але до цих висот вона залучає лише часточку людини. Мистецтво ж дає змогу досягти цих висот цілісній людині» (Шевченко, 1986, с. 486). Отже, мистецтво відкриває людині можливість пережити омріяну повноту буття. Воно, як доводить М. Гайдеггер, стає «розкриттям істини сущого» (Хайдеггер, 2008, с. 131) та засобом подолання відчуження від цілісності. За думкою Х. Ортеги-і-Гассета, мистецтво виходить на авансцену людського буття в той момент, коли дискурсивно-логічний метод науки змушений «скласти свою зброю» та визнати власну неспроможність охопити як ціле ту «нескінченну безліч відносин»,

що характеризує сутність будь-якого феномену або події. «Диво ж мистецтва полягає в тому, що ми в несподіваному осянні, без найменшого зусилля, здатні одним поглядом охопити весь безмежний світ в його впорядкованості» (Ортега-і-Гасет, 1994, с. 215). Як наполягає французький естетик М. Дюфрен, автор знаменитої «Феноменології естетичного досвіду» та президент французького Товариства естетики (1971-1995 рр.), мистецтво як спосіб художнього освоєння дійсності являє собою «початок всіх шляхів, якими проходить людство». Саме естетичний досвід, за його переконанням, робить особу справжньою людиною, оскільки він стає витокком пізнавальних і моральних цінностей, гармонізує протилежні інтенції всередині людської душі та дозволяє осягнути сутнісні основи буття на глибинному, інтуїтивному рівні. Як слушно зазначає відома вітчизняна дослідниця Г. Шевченко, «специфіка мистецтва полягає саме в тому, що воно комплексно, гармонійно впливає на чуттєві, інтелектуальні та вольові елементи людської психіки» (Шевченко, 2013, с. 151). Себто, виявляється, що секрет владної сили впливу мистецтва вкорінений в тому потрібному одночасному ефекті, який воно справляє на провідні центри творчої активності людини. Так, підсумовуючи роздуми згаданих мислителів, можна стверджувати, що проблема формування одухотвореного образу людини культури має починатися із включення в навчальний процес мистецтва як засобу виховного, емоційного й естетичного впливу.

Оскільки уявлення про образ людини культури передбачає широку і всебічну обізнаність у різних видах мистецтва, вільну орієнтацію серед розмаїття мистецьких стилів і жанрів, особливої актуальності набувають проблеми системного включення такого матеріалу в навчальний процес. Головну перешкоду для розуміння мистецтва, як слушно зауважує вітчизняна дослідниця Г. Падалка в монографії «Педагогіка мистецтва», становить «звуження художньо-естетичного кругозору учнів, утворення у них мозаїчних знань щодо мистецтва, отримання фрагментарних уявлень щодо розвитку художньої культури». Запорукою ж уникнення такої небезпеки виступає «звертання не до одного, а до різних видів мистецтва», що «сприятиме з'ясуванню того суттєвого, визначально характерного, що притаманне мистецтву як феномену художньо-образного освоєння дійсності» (Падалка, 2008, с. 28).

Таким чином, викладання мистецтва як спосіб формування образу людини культури висуває перед педагогами вищої школи низку важливих методологічних проблем: зокрема, як найкращим чином виструнчити виклад надмірного багатства мистецького досвіду, накопиченого людством, забезпечивши цілісність та системність сприйняття матеріалу? Саме узагальнююча структурація інформації здатна протистояти специфічним вадам сучасної «кліпової свідомості», що їх переконливо критикував Е. Тоффлер за уривчастість, мозаїчність, розпорошеність уявлень про світ і мистецтво зокрема. «Істиною є ціле», підкреслював Г. В. Ф. Гегель, наполягаючи на необхідності розуміння системних взаємозв'язків у структурі будь-якого феномену.

Одним з плідних засобів систематизації мистецького матеріалу є виструнчення його розмаїття через співвіднесеність з логікою визрівання мистецьких стилів від архаїки, через класику, готику, бароко, рококо, модерн тощо. Таке послідовне заглиблення до історико-культурного підґрунтя різних мистецьких стилів не тільки сприяє плеканню естетичної чуттєвості молоді, але й обумовлює розуміння особливостей образу людини культури, притаманних духу різних епох. «Людина — це стиль», стверджував Ж. Бюффон, і цей персональний стиль постає відлунням стилю історико-культурної доби. Кожна історична епоха, згідно з пануючими в ній культурою, мистецтвом, ідеалами, будувала свої моделі культурного образу Людини: можна говорити про готичну, барокову, модерну людину з притаманним їм духовно-культурним мікрокосмом.

Отже, образ людини культури постає не застиглим, а живим, відкритим до постійного збагачення новими змістами поняттям. Так, наприклад, завдяки творчим прозрінням Данте вперше в духовно-культурному макрокосмі проторенесансної людини утверджується цінність благородства духу, що долає обмеженість родового розуміння сутності аристократизму. Так мистецтво виявляється провісником нових ціннісних орієнтирів, що активно впливають на формування образу людини культури кожної доби. До цього слід додати, що логіка становлення одухотвореного образу людини культури XXI століття передбачає послідовне вживання в кожний з цих історичних мікрокосмів, здатність всотати та творчо переосмислити ті неминущі культурні цінності, що їх запропонувала кожна історична епоха. Саме таким чином відбувається внутрішня духовна еволюція сучасної

людини, і не випадково Г. В. Ф. Гегель наполягав, що «в педагогічних успіхах ми впізнаємо накреслену ніби в стислому начерку історію освіченості всього світу».

Становлення образу людини культури відбувається шляхом послідовного долучення до основ «граматики культури», тобто здатності вільно розуміти мову різних видів мистецтва: живопису, музики, скульптури, архітектури, літератури, оперного мистецтва, балету, кіномистецтва, тощо. В. Малахов слушно підкреслює: «Хоч би як відрізнялися між собою виражальні засоби музики, скульптури або живопису, хоч би на які чуттєві рецептори вони справляли свій безпосередній вплив, — все одно, їхнім конкретним адресатом постає сама людина ..., тому цілком зрозумілими виявляються постійно триваючі в історії мистецтва спроби «перекладу» чуттєвого змісту одного виду мистецтва на мову інших» (Малахов, 1984, с. 98).

З метою поглибленого розуміння образних мов різних видів мистецтва є сенс звернутися до ідеї синтезу мистецтв як найскладнішої форми взаємодії комплексу мистецтв, що забезпечує синергію естетичного впливу. Завдяки такому ефекту відбувається взаємозбагачення та гармонізація художніх образів, що переконливо доведено в працях Ю. Борева, О. Бутова, Б. Галеева, А. Зися, М. Кагана, Т. Пені, Г. Шевченко, Б. Юсова. Такий синтез є результатом взаємодії мистецтв і визначається органічним взаємодоповненням, взаємопроникненням, симбіозом різних видів мистецтва, що сприяє більш глибокому впливу мистецтва на формування образу людини культури. Проблема досягнення цілісного, поліфонійного сприйняття творів мистецтва знайшла своє відображення в концепції «поліхудожності», запропонованої Б. Юсовим і О. Бутовим у якості особливого підходу до естетичного виховання молоді, що ґрунтується на ідеях інтеграції та взаємодії різних видів мистецтв.

Проблеми, пов'язані із використанням комплексу мистецтв в освітніх практиках та в процесі естетичного виховання молоді, докладно й плідно вивчає Г. Шевченко, виводячи типи і принципи взаємодії мистецтв (Шевченко, 1986, с. 44–46). Дослідниця зауважує, що «незважаючи на специфічність і своєрідність окремих видів мистецтва, усі вони мають єдиний генетичний ґрунт, спільні закономірності художньо-творчого відбиття дійсності, спільне функціональне навантаження. І ця спільність становить змістовний аспект взаємодії мистецтв, їхні внутрішні зв'язки» (Шевченко, 2013, с. 149).

Художній, естетичний та виховний потенціал комплексу мистецтв здатний перевершити не тільки можливості відокремлених різновидів мистецтва, але й не може бути зведеним до суми впливів всіх компонентів комплексу, адже ціле завжди більше суми своїх частин, а цілісна органічна система створює нову якість. «З огляду на те, що кожний з видів мистецтва має власні переваги й обмеження, — зауважує Г. Шевченко, — логічно буде припустити, що в комплексі вони здатні забезпечити найповніше емоційно-образне відображення дійсності в процесі естетичного виховання молоді» (Шевченко, 2013 с. 151).

Аналізуючи принципи взаємодоповнення різновидів мистецтва засобами одне одного, Г. Шевченко висуває серед інших «принцип асоціативної природи художнього впливу»: «освоєння художнього сенсу, художньої тканини будь-якого твору мистецтва спирається на художні знання, художньо-естетичний досвід та асоціативний фонд. Знайомі асоціації стають опорними пунктами розумової діяльності, своєрідними гідами, що ведуть до осягнення незвіданих таємниць художнього образу» (Шевченко, 2013, с. 153). Цей принцип знайшов плідне застосування в розробці методичного прийому образно-мовних паралелей, що дозволяє звернутися до художніх образів різних видів мистецтва, сприяє розвитку вміння вдало їх сполучати і зіставляти. Завдяки зверненню до подібного прийому досягається синергія впливу мистецтва та ефект естетичної синестезії сприйняття і почуттів. У своїй основі феномен естетичної синестезії, як доводить Б. Галеев (заслугою якого і стало введення до наукового обігу цього терміну), спирається на процеси міжчуттєвої та міжсенсорної асоціації. Отже, принцип асоціації знов виступає ключем до розуміння, водночас в основі асоціації має бути не довільна мінлива алузія, а точно визначена, стійка відповідність, наприклад: певної тональності — конкретному кольору. Тут доречно пригадати досвід великого музикального новатора О. Скрибіна з притаманним йому рідкісним даром синопсії як особливого різновиду бісенсорної слухозорової синестезії. Як і М. Римський-Корсаков, Скрибін мав талант до «кольорового слуху» (музичні співзвуччя, консонанси й дисонанси породжували специфічні кольорові сприйняття) та створив авторську «палітру бачення звуків». Композитор був глибоко захоплений ідеєю створення «кольорової музики» та першим в історії музики наважився

втілити цей задум у партитурі симфонії. Характерно, що твір, де вперше використовується «світломузика», носить назву «Прометей: поема вогню», отже, за творчим задумом автора до омріяного синтезу мистецтв мала долучитись ще й поезія.

Інший яскравий приклад естетичної синестезії — славнозвісний «кольоровий алфавіт» Артюра Рембо: «“А” — чорний, білий — “Е”, червоний — “І”, зелений — “У”, синій — “О”. Колись я ваші таємниці розкрию, голосні ...» (пер. В. Ткаченка). Цікаво, що ця синестезія надихнула своєю чергою на синтез мистецтв італійського скульптора Дж. Пеноне, який у 1999 р. встановив знамените бронзове «Дерево голосних» у саду Тюільрі: коріння дерева нагадують своїми обрисами голосні А-Е-І-О-У, а там, де п'ять бронзових гілок торкаються землі, скульптор посадив п'ять живих дерев, що має символізувати можливість синтезу культури та природи. Таким чином, мистецтво виступає способом розвитку естетичної чуттєвості, розширення сенсорності та культивування синестетичних здібностей людини.

Прийом образно-мовних паралелей активно використовує в експериментально-практичній частині своєї наукової роботи українська дослідниця І. Ушакова, оскільки предмет її розвідок становить проблема формування естетичного образу людини, а також експериментальна перевірка власної методики та діагностика рівнів сформованості естетичного образу людини в студентській молоді. Це зумовило її звернення до ресурсів саме «комплексу мистецтв», важливість якого обстоювала Г. Шевченко, тому що, як переконана І. Ушакова, «жодний окремо взятий вид мистецтва не здатний створити цілісного образу людини, сприяти вдосконаленню її емоцій і почуттів та розвитку її культури» (Ушакова, 2015, с. 68). Узагальнюючи наукову літературу, дослідниця зазначає: «Поняття “синтез мистецтв” і “комплекс мистецтв” є дуже близькими, але зовсім не тотожними. Синтез мистецтв здебільшого потрактовується як поєднання різних видів мистецтва в межах одного твору, органічне художнє ціле. Комплекс мистецтв є дієвим засобом системного впливу на різні сфери особистості людини (ціннісної, емоційної, вольової, почуттєвої тощо)» (Ушакова, 2015, с. 69).

Засобами комплексу мистецтв забезпечується, зокрема, активізація катарсичної, перетворювальної функції мистецтва, виховний вплив якої пов'язаний з досягненням стану піднесення душі завдяки мистецтву, що відбувається в

процесі співпереживання, духовного очищення, зцілення, оновлення, що виникає як результат розв'язання засобами мистецтва найглибших суперечностей людського життя.

Сучасний вітчизняний вчений І. Карпенко пропонує цікаву нетривіальну тезу про те, що «катарсична діяльність виступає найвищим видом духовної активності людини», а сама історія людської культури «є процесом неухильного вдосконалення та збагачення катарсичної діяльності: від її психофізичного до духовного рівню» (Карпенко, 2011, с. 46). У цьому контексті виховання постає особливим — катарсичним перетворенням людини. Іntenцію дослідника можна вважати спробою розглядати культуру з точки зору, так би мовити, «катарсичної еволюції». Він вживає поняття «духовного ускладнення», отже, його думку цікаво було б продовжити роздумами про «катарсичну негентропію» як принцип ускладнення і вдосконалення форм, що на відміну від ентропії є притаманним обраним живим системам (як корелят ентропії І. Карпенко вживає поняття «антикатарсису» і аналізує його характерні прояви). Провідною ж ідеєю вченого виступає «катарсична парадигма розвитку духовної культури», сім сутнісних рис якої аналізуються в тексті.

Гранична заостреність «духовного зору», що супроводжує переживання катарсису, не тільки підносить над буденністю та одухотворює, а й розкриває дієвість впливу мистецтва на формування уявлень про одухотворений образ людини культури. Логіка становлення цього образу у своїй основі являє собою відбиття ноогенетичних закономірностей творчого засвоєння персоною соціокультурного досвіду людства: онтогенез як логіка індивідуального розвитку в стислому, концентрованому вигляді відтворює філогенез як послідовність всіх етапів загальнолюдської культури. Як переконливо доводять О. Шпенглер та З. Фрейд, закони духовно-культурного визрівання особистості можна досягнути за аналогією: подібно до того, як окремий людський організм відтворює у своєму внутрішньоутробному розвитку весь хід становлення виду *Homo sapiens*, так і кожна людина, отримуючи освіту, має стисло й прискорено відтворити у своєму духовному становленні основні культурні віхи загальнолюдського розвитку. Причому вкрай важливо, що послідовність ланок цього історико-культурного ланцюга не може бути порушеною, адже історія культури не визнає «перестрибувань» через епохи — тільки континуальність засвоєння культурного досвіду є запорукою цілісності

одухотвореного образу людини культури. За влучним висловом відомого сучасного естетика Є. Богата: «Коли все це неймовірне багатство вміщується в одному людському серці — перед нами дійсно сучасна особистість!»

Серед шляхів, що сприяють глибинному проживанню та пропущенню через серце і розум молодої людини багатства мистецького досвіду, слід назвати:

- 1) інтерактивні герменевтичні практики інтерпретації творів мистецтва з використанням технік свідомого загострення «конфлікту інтерпретацій» за П. Рікьором, спрямовані на активізацію художньо-естетичних потреб студентів;
- 2) використання ігрових форм декодування образної символіки творів та моделювання можливих варіантів подальшого розвитку ситуацій, запропонованих автором художнього твору, що має сприяти розвитку творчої уяви студентів тією мірою, якою «гра репрезентує сутність як мистецтва, так і його вивчення» (Мамардашвили, 2000, с. 281);
- 3) створення естетичної та позитивної емоційної атмосфери в аудиторії, виструнченої за принципами «творчого полілогу»;
- 4) організація та змістовний супровід спілкування студентів з мистецтвом у позааудиторний час, які допомагають перетворити спорадичні дискретні діалоги молоді з мистецтвом на континуальний творчий процес, що безперервно поглиблюється.

Так, шляхом налаштування, декодування культурного коду, через наближення до етичного ідеалу формується гуманістичний світогляд, що є ціннісною домінантою становлення людини культури (Ушаков, 2018). Спілкування з мистецтвом і є формою декодування культурного коду або, в термінології Е. Касірера, розкриттям змісту «символічних форм» культури шляхом творчої інтеріорізації багатства і розмаїття духовно-культурної спадщини людства через осягнення суті її сакральних стрижнів. Саме таке невтомне духовне зусилля та діалогічна розчахнутість до Іншого здатні стати тим наріжним камінням, що гідне бути закладеним в фундамент майбутнього образу людини культури XXI століття.

Висновки. Отже, результатами нашого дослідження мистецтва як чинника формування образу людини культури у студентської молоді, можуть слугувати наступні положення:

Виховний потенціал мистецтва розкривається через надання особистості можливості глибинно усвідомити сутність її власних прагнень

до цілісності та гармонії, наближуючи в такий спосіб сучасну молоду людину до осягнення класичного ідеалу калокагатії як триєдності Істини, Добра і Краси. Таким чином, мистецтво започатковує та активізує процес формування образу людини культури як того взірця, що визначає глибинну справжню природу людини, цілісність її особистості.

Логіка становлення образу людини культури насамперед передбачає послідовне долучення студентської молоді до базових «знакових систем» культури, що забезпечує, по-перше, вільне використання образних мов різних видів мистецтва, а по-друге, невимушену орієнтацію молоді у різних стилях мистецтва. Подальшим етапом розвитку образу людини культури виступає розуміння молоддю співвіднесеності послідовності визрівання мистецьких стилів від архаїки до модерну з відповідними історичними моделями образу людини культури, як то готична, барокова, модерна людина, тощо, з притаманним кожному образу духовно-культурним мікркосмом. Так духовно-культурний макрокосм проторенесансної людини був сформований завдяки творчим прозрінням Данте, що першим у європейській історії утверджує цінність благородства духу, яка долає обмеженість родового розуміння сутності аристократизму. Таким чином, мистецтво виявляється провісником нових ціннісних орієнтирів, що активно впливають на формування образу людини культури кожної доби.

Показником естетичної сформованості образу людини культури у студентської молоді на різних етапах становлення слугує рівень зрілості її художньо-естетичних потреб, що увінчують піраміду духовних запитів людини і серед яких потреба в постійному спілкуванні з мистецтвом — як у формі сприйняття мистецьких артефактів, так і самого процесу активної творчості — посідає чільне місце.

Формування одухотвореного образу людини культури напряму залежить від творчого засвоєння персоною соціокультурного досвіду людства, що насамперед забезпечується здійсненням катарсичної, перетворювальної функції мистецтва. Її виховний потенціал щодо розвитку студентської молоді полягає у досягненні стану духовного піднесення завдяки мистецтву, що супроводжує переживання катарсису та виникає як результат розв'язання засобами мистецтва найглибших суперечностей людського життя.

У своїй основі логіка формування образу людини культури постає відбиттям ноогенетичних закономірностей розвитку людства та розкривається через відтворення в стислому, концентрованому вигляді філогенезу як послідовності всіх етапів загальнолюдської культури, причому послідовність ланок всього історико-культурного ланцюга не може бути порушеною, адже історія культури не визнає «перестрибувань» через епохи — тільки континуальність засвоєння культурного досвіду є запорукою цілісності одухотвореного образу людини культури.

У процесі формування образу людини культури творчий Діалог особистості з мистецтвом розглядається як форма декодування культурного коду шляхом розкриття сенсу символічних світів різних типів культур, що передбачає здатність студентської молоді до творчої інтеріоризації багатства і розмаїття духовно-культурної спадщини людства.

Перспективи подальших досліджень пов'язані, зокрема, з детальним розглядом різноманітних історико-культурних моделей образу людини культури, притаманних духу часу (Zeitgeist) різних епох. Співставлення духовно-культурних макрокосмів історично визначених образів людини культури, компаративний аналіз їхнього виховного впливу на внутрішній світ сучасної людини значно розширить обрії саморозуміння студентської молоді. Ці заглиблення в «портретну галерею» образів людини культури, притаманних різним Zeitgeist, має на меті послідовне вживання в кожний з таких історичних мікрокосмів та творче переосмислення тих унікальних культурних цінностей, що їх запропонувала кожна історична доба, оскільки саме це передбачає логіка формування одухотвореного образу людини культури XXI століття.

Додаткову увагу, крім того, слід приділити проблемі адаптації ігрових форм для студентської аудиторії в контексті виховного потенціалу «антропології гри», оскільки гра як форма людської діяльності репрезентує саму сутність мистецтва і здатна виступити плідним стимулом формування образу людини культури.

Список посилань

- Карпенко, І. М. (2011). Теоретические основы катарсического воспитания духовной культуры личности. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. Вип. 1 (42), 45–58.
- Малахов, В. А. (1984). *Культура и человеческая целостность*. Наукова думка.

- Мамардашвили, М. К. (2000). *Эстетика мышления*. Московская школа политических исследований.
- Ортега-и-Гасет, Х. (1994). Мистецтво в теперішньому і майбутньому. Дегуманізація мистецтва. *Вибрані твори*. (С. 238–315). Основи.
- Падалка, Г. М. (2008). *Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін)*. Освіта України.
- Ушаков, А. С. (2018). Виховання одухотвореного образу людини культури в інформаційну епоху. *Педагогічний процес: теорія і практика*. Вип. 1–2 (60–61), 73–81. <https://doi.org/10.28925/2078-1687.2018.1-2.7381>.
- Ушакова, І. О. (2015). *Формування естетичного образу людини у студентської молоді комплексом мистецтв* [Дисертація канд. пед. наук: 13.00.04 «Теорія та методика професійної освіти». Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля].
- Хайдеггер, М. (2008). *Исток художественного творчества*. Сборник. (А. В. Михайлова, Пер.). Академический проект.
- Шевченко, Г. П. (1986). *Взаимодействие искусств в эстетическом воспитании и развитии подростков* [Автореф. дис. ... докт. пед. наук: 13.00.01 «Общая педагогика, история педагогики и образования»]. Киевский гос. пед. ин-т им. А. М. Горького].
- Шевченко, Г. П. (2013). Художественно-эстетическая воспитанность и образованность личности как необходимое условие формирования ее культуры. *Science and Education a New Dimension: Pedagogy and Psychology*. Vol. 9, 149–154.
- Шеллинг, Ф. В. Й. (1987). *Сочинения в 2-х т.* (Т. 1). Мысль.

References

- Hajdegger, M. (2008). *The source of artistic creation. Collection*. (A. V. Mykhailova, Trans.). Akademicheskij projekt. [In Russian].
- Karpenko, I. (2011). Theoretical basis of personality spiritual culture katharsis upbringing. *Dukhovnist' osobystosti: metodologiya, teoriya i praktika*, Issue 1 (42), 45–58. [In Ukrainian].
- Malahov, V. (1984). *Kultura i chelovecheskayatselostnost'*. Naukova dumka. [In Russian].
- Mamardashvili, M. (2000). *Aesthetics of thinking*. Moskovskaya shkola politicheskikh issledovaniy. [In Russian].
- Ortega-i-Gaset, H. (1994). Art in the present and future. Dehumanization of art. *Vybrani tvory*. (P. 238–315). Osnovy. [In Ukrainian].
- Padalka, G. (2008). *Art pedagogy (theory and methods of teaching art disciplines)*. Osvita Ukrainy. [In Ukrainian].
- Shelling, F. (1987). *Works in 2 volumes* (Vol. 1). Mysl'. [In Russian].

- Shevchenko G. Khudozhestvenno-esteticheskaia vospytannost i obrazovannost lychnosty kak neobkhodimoe uslovie formirovaniya ee kultury. *Science and Education a New Dimension: Pedagogy and Psychology*, 2013. Vol. 9. P. 149-154. (rus) [In Russian].
- Shevchenko, G. (1986). *The interaction of arts in the aesthetic education and development of adolescents* [Abstract dis. ... doc. pedagogical Sciences: 13.00.01 "General Pedagogy, History of Pedagogy and Education". Kyiv state. ped. in-t named after A. M. Gorky]. [In Russian].
- Ushakov, A. (2018). Education of spiritualized image of human culture in the information age. *Pedahohichnyi protses: teoriia i praktyka*. Issue 1-2 (60-61), 73-81. [In Ukrainian].
- Ushakova, I. (2015). *Formation of an aesthetic image of a person in student youth by a complex of arts* [Dissertation of the candidate of pedagogical sciences: 13.00.04 "Theory and a technique of professional education". Volodymyr Dahl East Ukrainian National University]. [In Ukrainian].
Надійшла до редколегії 11.02.2022

В. Шейко

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Є. Трубаєва

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

МЕДІАЦІЙНА СКЛАДОВА ПСИХОАНАЛІЗУ В ЕВОЛЮЦІЇ КУЛЬТУРИ ТА СТАНОВЛЕННІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ЯК НАУКИ

В. М. Шейко, Є. Трубаєва. Медіаційна складова психоаналізу в еволюції культури та становленні культурології як науки

Розглядається медіаційна роль психоаналізу в процесах еволюції культури та становлення культурології як молодій науковій дисципліні. Висвітлюються різноманітні аспекти психоаналізу як дієвого посередника розвитку культури та мистецтва загалом і культурології зокрема. При цьому основна увага приділяється медіаційній складовій психоаналізу як одній із головних засад формування культурології як науки в цілому.

Ключові слова: *культура, мистецтво, культурологія, художня творчість, медіація, психоаналіз, медіаційна складова психологічної доктрини, вчення Фрейда.*

V. Sheiko, E. Trubaieva. Mediation component of psychoanalysis in the evolution of culture and the formation of culturology as a science

The purpose of the article is to highlight the mediating role of psychoanalysis in the processes of evolution of culture and art and the formation of culturology as a new and young scientific field. The main attention is paid to the mediating role of psychoanalysis in the development of the cultural and artistic field and the formation of personality.

The methodology of this scientific research is culturological principles and research methods. It is the culturological methodology that has convincingly proved the mediating role of psychoanalysis in the civilizational development of culture and art, in the processes of formation of culturology as a scientific field.

The topicality is, firstly, the application of culturological methodology, which made it possible to clarify the mediating role of psychoanalysis in the civilizational evolution of culture and art and the formation of culturology as a science in general.

The scientific result of this study is a positive attempt with the help of culturological methodology to clarify the mediating role of psychoanalysis in the evolution of culture and art and in the processes of formation of culturology as a science.

The practical significance of the scientific results of the article is that they can serve as a source material

for further research on this issue, and can be used as research material for the preparation of scientific and methodological and teaching handbooks for lectures on issues of culture, art and culturology.

Keywords: *culture, art, culturology, artistic creativity, mediation, psychoanalysis, mediation component of psychological doctrine, Freud's teachings.*

Постановка проблеми. На сьогодні проблема культурологічного, соціокультурного, історико-теоретичного та медіаційного аспектів у концепції психоаналізу З. Фрейда становить неабиякий науковий інтерес для всіх, хто цікавиться проблемами еволюції культури, мистецтва та формуванням культурології як наукової дисципліни. Більше того, прихильники такої порівняно нової галузі науки як культурологія дійшли висновку, що медіаційна роль психоаналізу послугувала однією з основ формування культурології як науки (Шейко, 2001; 2021; Шейко & Богущкий, 2005; Шейко & Трубаєва, 2022). Окрім того, дослідження проблем культури і психоаналізу в їх взаємозв'язку може стати базисом і для розробки навчальних курсів з історії та теорії світової і української культур.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Означена тематика була розглянута в деяких працях, що побачили світ до написання цього дослідження. Цікава стаття В. В. Старовойтової, у якій науковиця аналізує роль психоаналізу в художній творчості (Старовойтова, 2010). Автор зазначає, що вивчення взаємин між мистецтвом та систематикою неможливе поза медіаційною складовою психоаналізу. Наявні дослідження (Кузнецов, 2016), які з'ясовують сутність формування вчення щодо психоаналізу. До таких праць належать і розвідки, наприклад, Е. І. Наумової (2012) і Н. А. Савченко (2016), у яких йдеться про сутність психоаналізу. Дещо в загальних обрисах торкається цієї тематики і Є. Глива (2018) у своєму ґрунтовному навчальному посібникові. У працях В. Шейка обрана тематика також набуває віддзеркалення

(Шейко, 2001; 2021; Шейко & Богущкий, 2005; Шейко & Трубаєва, 2022).

Однак на сьогодні медіаційна роль психоаналізу перебуває в Україні поза увагою фахівців історії та теорії культури. Багато в чому це пояснюється ортодоксальністю марксистського вчення, яке тлумачило психоаналіз, праці фундатора психоаналізу З. Фрейда як буржуазні й ненаукові. Але подальше життя довело неспроможність подібного погляду на психоаналіз і його медіаційну роль у розвитку культури та художньої творчості, на ставлення людини до себе та природи.

Мета статті — висвітлення медіаційної ролі психоаналізу в процесах еволюції культури і мистецтва та формування культурології як нової й молодшої наукової галузі. При цьому основна увага приділяється посередницькій ролі психоаналізу в розвитку культурно-мистецької галузі та формуванні особистості як такої.

Виклад основного матеріалу дослідження. Психоаналіз — розроблене З. Фрейдом (1856–1939) на початку ХХ ст. вчення, яке стало науковою революцією та серйозно вплинуло на всю майбутню культуру. Власне психоаналіз (від грец. *Psyche* — душа та *analysis* — рішення) — частина психотерапії, лікарський метод дослідження, яке З. Фрейд розвив для діагностики та лікування істерії. Потім науковець переробив його в психологічну доктрину, яка була спрямована на вивчення прихованих зв'язків та основ людського душевного життя, а створений ним метод вивчення несвідомих психічних процесів — психоаналіз — на дослідження культури, психічного складу, історії та етнічних особливостей народів. З. Фрейд виходив із того, що психічний розвиток окремого індивіда скорочено повторює історію розвитку людства, а протікання несвідомих процесів зумовлює специфіку виникнення норм людської поведінки, культури і соціальних інститутів. Тому, на його думку, в історії первісного суспільства, міфології та релігії виявляються такі ж функціональні закономірності, конфлікти й комплекси, що і в психічному розвитку дитини. На основі теоретичної бази психоаналізу виник психоаналітичний підхід до вивчення культур — фрейдизм — загальна назва певних шкіл та течій, які намагалися застосувати психологічну та соціально-філософську теорію З. Фрейда до дослідження культури, мистецтва, психічного складу людини, історії та етнічних особливостей наро-

дів. Фрейдизм — психологічний напрям, який ґрунтується на понятті лібідо¹ та використовує техніку психоаналізу (Дьяченко & Кандыбович, 1998; Марцинковская & Ярошевский, 1996).

У процесі пояснення походження та суті інстинктів культури З. Фрейд виходив із переконання схожості індивідуальних та колективних психологічних закономірностей, а також однаковості механізмів формування нормальних та патологічних явищ психіки. Це дозволило йому, побачивши подібність між симптомами невроту нав'язливості та релігійними обрядами, оголосити релігію «колективним невротом», а наявність у психіці людини типових форм реагування («Едіпів комплекс») та колективних символів вказує, на думку З. Фрейда, на реальні події в історії людства, пам'яттю про які є ці психічні феномени.

В історії духовної культури, художньої та наукової творчості навряд чи можна знайти вчення, котре зумовило б таку полеміку, яку викликав психоаналіз (Андрущенко & Михальченко, 1996; Баллер, 1987; Белик, 1999; Губман, 1997; Ерасов, 1997).

Творця цього вчення часто порівнюють з Аристотелем, Коперником, Колумбом, Магелланом, Ньютоном, Гете, Дарвіном, Марксом, Ейнштейном. Його називають «вченим та провидцем», «Сократом нашого часу», «одним із видатних основоположників культурологічної та соціальної науки», «генієм у дії», який зробив вирішальний крок до справжнього розуміння внутрішньої природи людини (Бровко & Шутов, 2000; Алексеев & Панин, 1996; Аристотель, 1983; Баллер, 1987; Блок, 1986; Губман, 1997; Попов, та ін., 1997).

Психологічне вчення про культуру — спосіб тлумачення знаків, семіотику або навіть симптоматику культури. Погляд З. Фрейда на мистецтво, релігію, мораль, свідомі інститути — це погляд лікаря, який визначає за симптомами причини, особливість та протікання захворювання. Сам же психоаналіз розвивався від терапії невротів та методів дослідження несвідомих психічних процесів до «метапсихології», тобто сукупності теоретичних постулатів про людську психіку та «доль потягів» (Руткевич, 1990; Ярошевский, 1995).

Потім ця загальна теорія була використана як фундамент для застосування медіаційної ролі психоаналізу в різних галузях знань: культурології, етнографії, релігієзнавстві, соціаль-

1. Лібідо у фрейдизмі — теоретичне поняття, яке пояснює динаміку психічного життя на основі аналогії з енергією, як вона трактується у фізиці. (Дьяченко & Кандыбович, 1998; Марцинковская & Ярошевский, 1996).

ній психології, соціології тощо. Уже в ранніх працях З. Фрейда містяться його основні культурологічно-філософські ідеї, простежується вихід за межі спеціальних проблем психотерапії та медичної психології, а пізні базуються на досвіді спілкування з пацієнтами й орієнтовані на глибше осмислення цього досвіду (Дьяченко & Кандыбович, 1998; Марцинковская & Ярошевский, 1996; Малахов & Филатов, 1991; Фрейд, 1999; Фрейд, 1990).

Учення З. Фрейда вже на перших стадіях свого розвитку вийшло далеко за межі медицини. Пізніше, простежуючи історію виникнення та розвитку психоаналізу, науковець писав, що його праці про тлумачення сновидінь засвідчили факт: психоаналітичне вчення не обмежується медициною, а може використовуватися як складовий посередник у різних науках про духовність.

Однією з галузей медіаційного застосування психоаналітичного вчення З. Фрейда була філософія історії і культури. Уважаючи, що за допомогою психоаналітичного дослідження окремої людини можна висвітлити багато загадок історії людства, науковець використовував психоаналіз для конструювання власної філософії історії і культури. Водночас він виходив із того, що психічний розвиток окремої людини скорочено повторює процес розвитку всього людства, а протікання несвідомих процесів зумовлює специфіку виникнення як етичних і моральних норм поведінки, так і суспільних зв'язків, культурних досягнень та соціальних інститутів, які свідчать про прогрес цивілізації від примітивних первісних спільнот до сучасної організації буржуазного суспільства (Фрейд, 1997).

Таким чином, у психоаналітичному медіаційному трактуванні вся сучасна культура з її мораллю та зростаючими обмеженнями, на думку З. Фрейда, базується на усвідомленні вини за скоєний злочин, яке опосередковано наявне в душі кожної людини.

Психоаналітичне тлумачення філософії історії виходить з того, що релігія, мораль, соціальні почуття первісно становили одне ціле: вони «вироблялися» філогенетично на базі Едіпового комплексу, а саме: релігія та мораль — у результаті придушення цього комплексу, соціальні почуття — як наслідок необхідності переборювання суперницьких почуттів між синами за право володіти жінками в первісному племені. Однак тлумачачи виникнення релігії, моралі та соціальних стосунків між людьми таким чином, фундатор психоаналізу зіткнувся з багатьма проблемами. Так виникло запитання: яка

частина психіки дикуна — «Я» чи «Воно» — стала основою для створення релігії, моралі. Якщо останні виникли із «Я», то йдеться про наслідування, яке зберігається в структурі «Я». Якщо релігія та мораль витікають із «Воно», то необхідно виявити механізм виникнення релігійних уявлень, етичних та моральних приписів, виходячи не з усвідомлення людиною провини, а із чогось іншого. Постає також запитання, наскільки правомірне поширення диференціації психіки культурної людини, її складових — «Я», «Воно» і «Над-Я» — на людську істоту первісного суспільства.

З. Фрейд спробував відповісти на ці питання. Диференціацію психіки на «Я» та «Воно» він визнає не тільки в сучасній або первісній людині, але і в примітивніших живих істотах. Така диференціація, в його уявленні, є необхідною умовою можливості дії зовнішнього світу на живий організм. Але оскільки несвідоме «Воно» не може відчувати та переживати реальність інакше, ніж за допомогою «Я», яке заміщує для нього зовнішній світ, оскільки моральні та релігійні аспекти витікають начебто із «Я» і мають значення лише для «Я». Однак це не означає, що З. Фрейд визнає пряме наслідування в «Я» (в такому разі виявилася б прірва між конкретною людиною та поняттям людського роду). Пригадаємо, що різниця між фрейдівським «Я» та «Воно» відносна, оскільки «Я» є диференційованою частиною «Воно». Тому переживання «Я» розглядаються Фрейдом як такі, що перетворилися в переживання «Воно», які зберігаються та передаються в спадок. Інакше кажучи, хоча «Я» черпає «Над-Я» (совість) із «Воно», однак це свідчить лише про те, що на поверхню «випливають» старі утворення, які первісно зберігаються в самому «Я», а спадкові несвідомі потяги у своїх конкретних проявах виявляють залишки деякого апріорно-го морального закону.

Тобто, З. Фрейд дійшов висновку про наявність моральних основ психічного життя людини, із яких зростають усі культурні та соціальні досягнення людства. Але таке розуміння природи моральності не узгоджується з первісними медіаційними установками психоаналізу, згідно з якими прогрес людства пов'язаний з діяльністю несвідомих психічних сил людини, які орієнтовані на Едіпів комплекс.

Щоб звільнити своє вчення від цього внутрішнього протиріччя, З. Фрейд мав відмовитися від одного з двох посилянь. Але в нього, мабуть, не вистачило на це мужності або наукової об'єктивності. Почавши з розгляду історії роз-

витку первісного суспільства, науковець спробував зробити ескіз історичного розвитку культури і цивілізації загалом. Одним з основних чинників культурного розвитку він уважав поступову відмову від природних несвідомих пристрастей та потягів, притаманних первісній людині. Онтогенетично перша така відмова, на його думку, відбулася в первісному племені, коли, вбивши батька і відчувши провину, сини відмовилися від права володіння жінками. Наступний розвиток культури і процес олюднення живої істоти відбувався в руслі її свідомої відмови від моментального задоволення бажань на користь отримання відстроченого, але надійнішого задоволення. При цьому свідомо відмова від безпосереднього задоволення природних пристрастей, яка первісно ґрунтувалася на зовнішньому примусі з метою зберігання людського роду, поступово перетворилася на внутрішню установку особистості, яка дотримувала моральних норм відповідної культури. Таким чином, вся культура уявляється З. Фрейду такою, що основана на зовнішньому або внутрішньому придушенні несвідомих потягів людини, яка поступилася частиною свого природного надбання, піддавши сублімації свої первісні сексуальні потяги.

У працях 20–30-х рр. ХХ ст., досліджуючи історію культурного розвитку людства, З. Фрейд враховував і соціальні чинники існування людини, намагався означити матеріальні й духовні аспекти культури в їх взаємному переплетінні. Такий підхід до осмислення історії культури був пліднішим (Гиш, 1995).

Посилилася критична тенденція його теорії. З. Фрейд зазначив, що в той час, як людина досягла значних успіхів у пізнанні закономірностей явищ природи і підкоренні природних сил, «у сфері регулювання людських стосунків не можна встановити такого ж прогресу». Разом з тим, оскільки матеріальні досягнення цивілізації не усунули негативних наслідків як для окремого індивіда, так і для цивілізації загалом, то вони призводять до психічних розладів особистості, оскільки теоретичні та практичні дослідження мають бути зосереджені передусім на психіці людини (Руткевич, 1985).

Цю позицію З. Фрейда принципово не змінило навіть звернення до трудових процесів людини в суспільстві, що було значним кроком уперед порівняно з його ранніми працями, у яких він концентрував увагу на сексуальній діяльності індивіда (Лях та ін., 1995; Токарев, 1978).

З. Фрейд визнає, що ніяка інша діяльність людини не пов'язує її з соціальною реальністю так, як захоплення роботою. Професійна діяльність може надати таке задоволення людині, яке вона не може одержати у сфері сексуальних стосунків. Але це можливо в тому разі, коли професійна діяльність вільно вибирається людиною. У сучасному суспільстві, констатує З. Фрейд, більшість працює лише за необхідністю, отже, не одержує від роботи ніякого задоволення, за винятком грошової винагороди.

Намагаючись розглянути культурні та соціальні інститути людства крізь медіаційну призму протікання психічних процесів, З. Фрейд відштовхується від створеної ним моделі особистості. Він уважав, що механізми психічної взаємодії між різними інстанціями особистості знаходять свій аналог у соціальних та культурних процесах суспільства. Оскільки людина не існує ізольовано, в її психічному житті завжди присутня «інша», з якою вона контактує, оскільки психологія особистості в розумінні основоположника психоаналізу є одночасно і соціальною психологією. Звідси висновок про те, що психоаналітичний метод може бути використаний під час вивчення не тільки індивідуально-особистісних, а і культурно-соціальних проблем, тобто цей метод невиправдано підноситься ним у ранг універсального (Гиш, 1995; Попова, 1985).

З. Фрейд, розглядаючи з медіаційно-психоаналітичних позицій історичний процес культурних та соціальних утворень, вдається до науково необґрунтованих узагальнень: антагонізми між індивідом та суспільством, які він спостерігав у культурі, він уважав невіддільною частиною всієї людської цивілізації. Неправомірність перенесення закономірностей розвитку суспільства на інші суспільні системи тим більше очевидна, що аналіз З. Фрейда в цьому разі обмежувався виявленням лише тих «культурних та соціальних втрат», які накладалися суспільством на людину, викликаючи в неї душевні переживання та травми.

Людина уявлялася З. Фрейду не м'якосердою, люблячою істотою. Серед її інстинктивних потягів є вроджена схильність до руйнування та пристрасть до мордування себе самої та інших. Саме через ці внутрішньопсихічні ознаки людини, на його думку, культура і цивілізація постійно знаходяться під загрозою знищення.

Цей висновок З. Фрейда багато в чому ґрунтувався на емпіричних спостереженнях подій Першої світової війни, а також на його особистих міркуваннях, пов'язаних зі смертю близь-

ких людей. Приголомшений людською жорстокістю та трагічною розв'язкою будь-якої життєвої долі людини, він долучає до свого психоаналітичного вчення поняття про агресивність людської істоти і притаманний їй «інстинкт смерті». Відтоді розвиток культури та мистецтва, художню творчість З. Фрейд розглядає з точки зору приборкання агресивних схильностей людини і безперервної боротьби між «інстинктом життя» та «інстинктом смерті». Досягнення культури покликані, на його думку, сприяти приглушенню агресивних інстинктів. Культура, як відомо, є надбанням не однієї людини, отже, виникає проблема «колективних неврозів» (Гиш, 1995). Стверджуючи про психоаналіз «соціального неврозу» як допустимий засіб лікування соціальних хвороб суспільства, З. Фрейд, проте, залишив свої запитання без відповіді. Він лише проводить аналогію між розвитком культури і окремого індивіда, між природою соціального та індивідуального неврозу, висловлюючи надію, що можливо коли-небудь випаде нагода вивчення патології культури. Науковець завжди мріяв «мати пацієнтом увесь рід людський», і дослідження історії розвитку людства підводило його до цього. Однак істинні причини та шляхи усунення «соціальних неврозів» З. Фрейд так і не зміг виявити (Цвейг, 1990).

Проблема розвитку культури тісно переплітається у спадщині З. Фрейда з висвітленням питань про походження та суть релігії. Він намагався з медіаційно-психоаналітичної точки зору пояснити релігійні вірування, обряди, обґрунтувати роль релігії в розвитку загальнолюдської культури та життєдіяльності людини.

Суть та походження релігії первісно розглядалися З. Фрейдом у зв'язку з порівняльним аналізом неврозів нав'язливості та відправленням вірянами релігійних обрядів. У праці «Нав'язливі дії та релігійні обряди» (1907) він висловив думку, що обидва ці явища при всій їх різноплановості в прихованій формі несуть функції придушення несвідомих потягів людини. Інакше кажучи, в основі цих явищ — утримування від безпосереднього задоволення природних пристрастей, що і визначає їх схожість. Звідси його висновок, що нав'язливі дії, нав'язливий невроз можна розглядати як патологічну копію розвитку релігії, визначивши «невроз як індивідуальну релігійність, релігію як загальний невроз нав'язливих станів». Таким чином, у психологічному трактуванні З. Фрейда релігія виступає як захисна міра людини проти своїх несвідомих потягів, які в релігійних віруваннях

набувають алегоричної форми задоволення, завдяки чому внутрішньопсихічні конфлікти особистості між свідомістю та несвідомим втрачають свою гостроту. Таке розуміння релігії збігається з раннім фрейдівським трактуванням культурного розвитку людства, згідно з яким в основі прогресу культури — зовнішнє та внутрішнє придушення сексуальних потягів людини. З. Фрейд уважав, що частина процесу придушення людських інстинктів здійснюється на користь релігії, різноманітні обряди та ритуали якої символізують зречення людини від безпосередніх чуттєвих задовольень, щоб у подальшому здобути умиротворення та блаженство як нагороду за утримування від плотських насолод. У релігії, за З. Фрейдом, саме і відбивається місія зміщення функціональної діяльності психіки людини від «принципу задоволення» до «принципу реальності»: релігійні обряди орієнтовані на відстрочку задоволення бажань та переведення несвідомих потягів у соціально прийнятну площину поклонінню божеству.

Таким чином, релігія у З. Фрейда набуває суто психологічного (а точніше — психоаналітичного) пояснення, в основі якого — здатність людини до сублімування несвідомих потягів, проєціювання їх назовні та символічне задоволення соціально неприйнятних, заборонених бажань. У всякому разі протягом своєї наукової діяльності він дотримувався цієї думки, що релігійне марновірство, віра в Бога та міфологічний світогляд є ніщо інше, як «психологія, яка проєційована на зовнішній світ» (Марцинковская & Ярошевский, 1996).

Отже, тотемістська релігія сприймається З. Фрейдом як своєрідний медіаційний спосіб заспокоїти суперечливі почуття людини, загладити провину за здійснений злочин пізнішим послухом заступникові батька — тотему. Усі подальші релігії розглядаються ним як різноманітні спроби вирішення цієї самої проблеми: вони набувають різних форм залежно від культури, у межах якої створюються, але всі вони виступають як реакція на «велику подію, з якої почалася культура і яка з тих пір не дає спокою людині» (Фрейд, 1997). Цей, здавалося б новий для науковця погляд на виникнення релігії, по суті, не суперечить його психоаналітичним установкам.

Ще одна версія походження релігії висувалася З. Фрейдом у праці «Майбутність однієї ілюзії» (1927). В її основі — постулат про слабкість та безпорадність людської істоти перед силами природи, про необхідність захищатися від цих непізнаних та перевищуючих людину

сил. За вченим, людина не може зрозуміти сили природи, поки вони невиразні і тим самим чужі їй. І вона намагається одушевити, олюднити природу для того, щоб потім застосовувати проти неї ті ж самі засоби, які вона використовує в повсякденному житті: вона може спробувати задобрити одушевлені природні об'єкти, зробити їх предметом свого поклоніння, щоб або послабити їх могутність, або зачислити до своїх союзників. Так виникають перші релігійні уявлення, які слугують своєрідною компенсацією вродженої слабкості та безпорадності людини.

Психоаналіз, за словами З. Фрейда, ніколи не замовив жодного слова на користь розкріпачення суспільно шкідливих потягів особистості. Навпаки, він завжди закликав до свідомого приборкання пристрастей, викриваючи всілякі ілюзії: і сексуальні, і релігійні (Гиш, 1995).

Завершуючи огляд релігієзнавчої концепції З. Фрейда, слід зазначити, що у своїх працях він виходив з ідей паралелізму індивідуального та історичного розвитку. Якщо релігія зростає з труднощів проходження «Едіпового комплексу», то атеїзм, на думку вченого, корениться в їх продуктивному переборенні. Він наголошував, що психоаналіз навчив бачити інтимний зв'язок між батьківським комплексом та вірою в Бога, він показав нам, що особистий Бог є ніщо інше, як ідеалізований батько, і ми спостерігаємо щоденно, що молоді люди гублять релігійну віру, як тільки руйнується авторитет батька (Ляшевский, 1996).

Так, категорично заперечуючи ідею богодуховності релігії, З. Фрейд одночасно схиляється до думки про вроджену, зумовлену «Едіповим комплексом» особливість релігійної потреби. Клеймуючи релігію як «колективний невроз нав'язливості», «масову ілюзію», він одночасно вбачав у ній медіаційний рятувальний засіб від індивідуальних форм невротизації (Гиш, 1995).

Але в психоаналізі теологи знайшли для себе не тільки наукоподібне обґрунтування релігійного ірраціоналізму та песимізму, а й могутню підмогу у своїй практичній діяльності (Кордюм, 1982; Кузнецов, 1992; Маклин, Окленд & Маклин, 1993; Фрейд, 1990; Ярошевский, 1997). В історії науки чимало прикладів, які показують, що особисте неприйняття релігії, яке не спирається на наукові основи, або залишається окремим чинником біографії, або вироджується в нігілістичне бунтарство без будь-яких серйозних суспільних наслідків.

Психоаналітичний як медіаційний метод З. Фрейд використовував і під час аналізу

специфічних особливостей художньої творчості та проблематики мистецтва. Тут він також відштовхується від первісно висунутих ним постулатів і передусім від ідеї «Едіпового комплексу», в якому, за З. Фрейдом, історично «початок релігії, моральності, суспільності та мистецтва» (Малахов & Филатов, 1991). Джерела мистецтва він убачає у фантазії, за допомогою якої сини, відмовившись від намірів стати заступниками батька в реальному житті, ставлять себе на його місце в уяві, намагаючись таким чином задовольнити свої несвідомі потяги. Той, у кого уява була розвинена більше, став першим поетом, який зміг свої несвідомі потяги висловити в такій міфічній формі, завдяки якій вони стали не асоціальними, а перетворилися у засіб самозадоволення як в уяві самого поета, так і у фантастичних картинах інших людей. Сила поетичної уяви, яка здатна захопити маси у фантастичний, уявний світ, набуває, як стверджує З. Фрейд, важливого значення тому, що в її основі – почуття афективної прихильності до первісного батька. Отже, фантазія та міфотворчість мають функцію сублімування несвідомих потягів людини. Таке розуміння причин виникнення мистецтва позначається і на медіаційно-психоаналітичній концепції художньої творчості, і на конкретному аналізі окремих творів мистецтва. В обох випадках пропонується психоаналітична процедура розшифрування «мови» несвідомого, яка у символічній формі набуває начебто своєї самостійності у фантазіях, міфах, казках, снах, творах мистецтва. Таким чином, З. Фрейд розглядає мистецтво як своєрідний медіаційний засіб примирення опозиційних принципів «реальності» та «задоволення» через витіснення із свідомості людини соціально неприйнятних імпульсів. Воно сприяє усуненню реальних конфліктів у житті людини та підтримці психічної рівноваги. У психіці митця це досягається через його творче самоочищення та розчинення несвідомих потягів у соціально прийнятній художній діяльності. За своїм змістом така терапія нагадує «катарсис» Аристотеля (Аристотель, 1983). Але якщо в останнього засобом духовного очищення може бути лише трагедія, то основоположник психоаналізу вбачає в цьому специфіку всього мистецтва.

Основною функцією мистецтва він помилково вважає компенсацію незадоволеності митця реальністю. Але не лише митця, а і людей, які сприймають мистецтво, оскільки в процесі прилучення до краси художніх творів вони залучаються в ілюзорне задоволення своїх несвідомих бажань, які приховують і від оточуючих,

і від себе самих. Мистецтво містить функцію медіаційної компенсації. Але компенсація не є основною і тим більше єдиною функцією мистецтва. Компенсуюча функція мистецтва, за З. Фрейдом, стає основною лише тоді, коли художня творчість перетворюється в ремесло з виконання соціального замовлення, яке не відповідає внутрішнім потребам митця, а твори мистецтва — у масову продукцію, призначену таким споживачам, які внутрішньо налаштовані на розвагу.

Звертаючись до проблематики мистецтва, З. Фрейд намагається розкрити суть художньої і передусім поетичної творчості. Перші кроки такого типу духовної діяльності людини, на думку вченого, слід шукати вже в дітей. Як поет, так і дитина можуть створювати власний фантастичний світ, який зовсім не вміщується у межі щоденних уявлень людини, яка не має поетичної уяви. Дитина в процесі гри перебудовує існуючий світ за власним смаком, причому ставиться до плоду своєї фантазії надзвичайно серйозно. Саме так і поет завдяки творчій уяві не тільки створює в мистецтві новий чудовий світ, але і часто вірить у його існування. З. Фрейд підмічає цей факт. Але, аналізуючи крізь призму психоаналітичного мислення, він доходить неправильного тлумачення, начебто в основі як дитячих ігор і фантазій, так і поетичної творчості перебувають приховані несвідомі бажання, переважно сексуальні. Звідси — такий же хибний висновок: спонукальними мотивами, стимулами фантазій людей, зокрема і поетичної творчості, є або честолюбні бажання, або еротичні потяги. Ці несвідомі потяги, за З. Фрейдом, становлять прихований зміст самих художніх творів (Руткевич, 1985).

З. Фрейд не розглядає медіаційно-психологічні аспекти взаємовідношення між свідомістю та несвідомим у процесі творчого акту. Можливо, він вважає це зайвим, оскільки при аналізі психічної структури особистості та принципів функціонування її різнопланових пластів він уже намагався осмислити взаємодію між свідомим «Я» та несвідомим «Воно». Однак тоді йшлося про принципи функціонування психіки загалом, безвідносно до конкретних проявів життєдіяльності людини. Створену ним абстрактну схему відносин між свідомістю та несвідомим З. Фрейд автоматично переносить на конкретні види діяльності — наукову, художню, сексуальну та ін. Водночас специфічні особливості кожного з цих видів залишаються невиявленими.

Не вдалося З. Фрейд визначити і специфіку поетичної творчості. Річ у тому, що в межах психоаналізу з його акцентом на несвідомій мотивації людської діяльності ця проблема виявляється принципово невирішеною. Втім, сам З. Фрейд змушений визнати, що психоаналіз не завжди може проникнути в механізми творчої роботи особистості. На його думку, здатність до сублимації, яка перебуває в основі виникнення фантазій, зокрема і художніх, не підлягає глибинному психоаналітичному розчленуванню. Розглядаючи мотиви поетичної творчості, З. Фрейд одночасно порушує питання про психологічний вплив мистецьких творів на людину. Він правильно підмічає той факт, що справжню насолоду від сприйняття творів мистецтва, зокрема від поезії, людина отримує незалежно від того, чи є джерелом цієї насолоди приємні або неприємні враження.

У психоаналітично-медіаційному розумінні справжня насолода від поетичного витвору досягається тому, що в душі кожної людини містяться несвідомі потяги, аналогічні тим, які властиві поету.

Осягнення прихованого смислу та змісту художніх творів З. Фрейд пов'язує з розшифровкою несвідомих мотивів та інцестійних бажань, які зумовлюють помисли митця. Психоаналіз з його розчленуванням духовного життя людини, виявленням внутрішньопсихічних конфліктів особистості та «розшифровкою» мови несвідомого уявляється З. Фрейдом якщо не єдиним, то принаймні найпридатнішим методом дослідження художніх творів, істинний смисл яких визначається на основі аналізу психологічної динаміки індивідуально-особистісної діяльності творців та героїв цих творів. Якщо зважати, що в шедеврах світового мистецтва З. Фрейд шукає лише підтвердження припущенням та гіпотезам, які перебувають в основі його психоаналітичного вчення, то нескладно передбачити направленість його мислення при конкретному аналізі художньої творчості.

Разом із широкою популярністю ідей З. Фрейда в певних колах еліти, його психоаналітичні погляди на суть медіаційно-художньої творчості викликали внутрішній протест та критичні заперечення в реалістично настроєній інтелігенції (Марцинковская & Ярошевский, 1996; Шейко, 2021). Багатьом із них була чужа не тільки прихована сексуальна причина, яку основоположник психоаналізу завжди намагався відшукати у творчості митця, але і та тенденція дослідження художньої творчості, згідно з якою виключна роль у цьому процесі відведена

несвідомим потягам людини, а свідомі мотиви у творчості не беруться до уваги. З цих позицій погляди З. Фрейда на мистецтво були піддані критиці не лише в марксистській, але і в прогресивній естетичній та мистецтвознавчій думці (Лях та ін., 1995; Руткевич, 1985; Цвейг, 1990). Разом з тим, деякі загальнотеоретичні ідеї З. Фрейда, передусім ті, що стосуються психологічного посередницького впливу творів мистецтва на людину, індивідуально-особистісного аспекту художньої діяльності, психології митця, глядача та мистецтва загалом, були прийняті багатьма представниками художньої інтелігенції.

За своїм задумом та найближчою метою фрейдизм орієнтований на вивчення й вилікування психіки індивідів, але він з самого початку містив тенденцію пояснення суспільної свідомості в її сучасному та минулому. «Заборони», які, як уважав З. Фрейд, витісняють сексуальні потяги у сферу несвідомого і породжують неврози, були за суттю нічим іншим, як соціальними нормами моралі та права, які виникли на зорі людської історії. Учений назвав їх «культурними заборонами» і вважав, що надзвичайно важливо з'ясувати як, чому, за яких умов вони виникли, утвердилися, еволюціонували. Увага вченого була повернута до проблем формування і суті людської культури. Як писав З. Фрейд, він прагнув сформулювати висновки про загальний розвиток людства за своїм досвідом, якого він набув завдяки вивченню душевних процесів окремих осіб за весь час їх розвитку від дитинства до зрілого віку. Екстраполюючи характеристики з окремої людини на все людство, З. Фрейд намагався таким чином зрозуміти процес еволюції культури (Гиш, 1995).

Під культурою науковець розумів сукупність соціальних особливостей людей, їх знання та здатність до різних видів діяльності, норми поведінки, сукупність матеріальних та духовних цінностей, політичних і державно-правових інститутів тощо. У праці «Незадоволеність культурою» З. Фрейд писав про репресивну функцію культури, яка полягає, на його думку, в тому, що соціальні норми та цінності, моральні та політичні установки поведінки людей пригнічують їх природні інстинкти й потяги і в цьому сенсі позбавляють їх свободи, можливості насолоди і щастя (Радугин, 1997). На його думку, люди були б щасливішими, якщо б відмовилися від сучасної культури та цивілізації (Фрейд, 1997).

Слід зазначити, що З. Фрейд переносить на все людство психологічні особливості не просто

індивіда, а невротика. На цьому шляху вчений висунув немало аргументів, стверджуючи, що всі люди більшою чи меншою мірою є невротиками. По-друге, кожна дитина у своєму індивідуальному розвитку проходить фазу неврозу. По-третє, стадія неврозу характерна і для первісної людини, через неї проходять всі народи у своєму культурно-історичному розвитку. Розглядаючи культуру крізь призму невротичної свідомості індивіда, З. Фрейд кваліфікував її як систему заборон, які блокують природні потяги людини. На його думку, витіснення цих потягів є мірилом досягнутого культурного рівня, а культурний розвиток людства є звільненням від природних пристрастей, задоволення яких гарантує елементарну насолоду нашому «Я».

З. Фрейд уважав, що психоаналіз можна використовувати і як медіативний засіб для пояснення та регулювання суспільних процесів. Людина існує в соціумі. Механізми психічної взаємодії між різними інстанціями в особистості знаходять свій аналог у культурних процесах суспільства. Люди, підкреслював він, постійно перебувають у стані страху та непокоєння від досягнень цивілізації, оскільки вони можуть бути використані проти людства. Стривоженість посилюється від того, що соціальні інструменти, які регулюють відносини між людьми в сім'ї, суспільстві та державі, протистоять їм як чужі й незрозумілі сили. Однак, при поясненні цих явищ З. Фрейд концентрує увагу не на соціальній організації суспільства, а на природній схильності людини до агресії та руйнування. Розвиток культури — це вироблена людством форма приборкання людської агресивності та деструктивності. Але в тих випадках, коли культурі вдається це зробити, агресія витісняється у сферу несвідомого і стає внутрішньою пружиною людської дії. Протиріччя між культурою та внутрішніми спрямуваннями людини, за думкою З. Фрейда, призводять до неврозів, і, як уже зазначалося, виникає проблема колективного неврозу. У зв'язку з цим поставали запитання: чи не є деякі культури або навіть культурні епохи «невротичними»? Чи не стає все людство під впливом культурних спрямувань «невротичним»? (Фрейд, 1999).

Слід підкреслити, що термін З. Фрейда «культура» в більшості випадків є рівнозначним поняттю «суспільство». У визначенні «людська культура» вчений передбачає, що вона охоплює всі отримані знання та засоби, щоб панувати над силами природи та здобувати блага для задоволення людських потреб (Фрейд, 1999). Але

в усіх людей ще живі деструктивні, антисоціальні, антикультурні традиції, і ці прагнення в значній кількості осіб настільки сильні, що визначають їх поведінку серед інших.

Можна зазначити, що людина існує, так би мовити, між двох вогнів: з одного боку, культура її пригнічує, позбавляє насолоди (за це вона і прагне позбутися неї), з іншого, вона захищає її від чинників оточуючого середовища, дозволяє опанувувати всі блага природи та користуватися ними, а також ділить їх між людьми. Отже, якщо людина відмовляється від культури на користь своєї насолоди, то вона позбавляється захисту, багатьох благ і може загинути. Якщо ж вона відмовляється від насолоди на користь культури, то це тяжким тягарем відбивається на її психіці. У який же бік схиляється людина? Звичайно, в другий (Гиш, 1995). Однак головним є питання про те, як примусити негативно настроєний натовп дотримувати культурних догм. Тут постає питання про роль особистості в культурі.

Як неможливо обійтися без примусу до культурної роботи, твердив З. Фрейд, так неможливо обійтися і без панування меншості (еліти) над масами, оскільки маси є недалекоглядними, не бажають відмовлятися від потягів, не хочуть дослухатись до аргументів на користь такої відмови, а індивідуальні представники мас заохочують всездозволеність та розпущеність. Лише завдяки впливу взірцевих індивідів, яких вони визнають як вождів, маси дозволяють схилити себе до напруженої внутрішньої роботи самозречення, від чого залежить розвиток культури. Усе це виявляється позитивним, якщо вождями стають особистості з незвичайним розумінням цієї життєвої необхідності, які змогли досягти панування над власними потягами. Але для них існує небезпека, що, не бажаючи втрачати свого впливу, вони почнуть поступатися масі більше, ніж маса їм, тому необхідно, щоб вони були незалежні від влади як розпорядники засобів влади. Тобто люди, за думкою З. Фрейда, мають дві поширені особливості, які відповідають за те, що інститут культури може підтримуватися лише певною мірою насильством, тому що, по-перше, люди не мають спонтанної любові до праці та, по-друге, аргументи розуму безсилі проти їх пристрастей.

Висновки. Отже, аналіз медіаційної складової психоаналізу в еволюції культури і мистецтва та становлення культурології як наукової дисципліни свідчить як про актуальність цієї тематики, так і про її малодосліджуваність. Аналіз проблеми переконує в тому, що психоаналіз

дійсно таки відіграв і відіграє визначну медіаційну роль як у розвитку культури та культурології, так і в розвитку культури людини зокрема. До того ж, як вже було доведено фундаторами культурології, психоаналіз став одною з медіаційних основ цієї молоді науки. Окрім того, як свідчить аналіз спеціальних за темою джерел та літератури, психоаналіз відіграє визначальну медіаційну роль у формуванні культури як інформаційного суспільства загалом, так і його індивіда зокрема.

Список посилань

- Алексеев, П. В., & Панин, А. В. (1996). *Философия: Учебник*. МГУ им. М. В. Ломоносова. Проспект.
- Андрущенко, В. П., & Михальченко, М. І. (1996). *Сучасна соціальна філософія: Курс лекцій*. (2-е вид., випр. і доп.). Генеза.
- Аристотель. (1983). *Сочинения: в 4-х т. (Т. 4). Никомахова етика; Большая этика. Политика. Поэтика. Мысль*.
- Баллер, Э. А. (1987). *Социальный прогресс и культурное наследие*. Н. С. Злобин (Ред.). Наука.
- Белик, А. А. (1999). *Культурология. Антропологические теории культур*. Рос. гос. гуманитар. ун-т.
- Блок, М. (1986). *Апология истории, или Ремесло историка*. Е. М. Лысенко (Пер.). Наука.
- Бровко, М. М., & Шутов, О. Г. (Ред.). (2000). *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Збірник наукових праць*. Київський державний лінгвістичний університет.
- Гиш, Д. (1995). *Ученые-креационисты отвечают своим критикам. Библия для всех*.
- Глива, Є. (2018). *Вступ до психотерапії: навч. посіб.* І. Д. Пасічник (Ред.). Нац. ун-т «Остроз. акад.». Кондор.
- Губман, Б. Л. (1997). *Западная философия культуры XX века*. ЛЕАН.
- Дьяченко, М. И., & Кандыбович, Л. А. (1998). *Психология: Слов.-справ.* Хелтон.
- Ерасов, Б. С. (1997). *Социальная культурология: Пособие для студентов вузов*. (2-е изд., испр. и доп.). Аспект Пресс.
- Кордюм, В. А. (1982). *Эволюция и биосфера*. Наукова думка.
- Кузнецов, Д. А. (1992). *О чем умолчал ваш учебник*. Протестант.
- Кузнецов, Ю. Б. (2016). Зигмунд Фрейд. Історія створення психоаналізу. *Педагогіка і психологія*, 4, 69–71.
- Лях, В. В., Соболев, О. М., & Любимий, Я. В. та ін. (1995). *Реконструкція світоглядних парадигм (нові тенденції в західній філософії)*. НАН України. Ін-т філософії. Наукова думка.
- Ляшевский, С., протоиерей. (1996). *Библия и наука: Богословие, астрономия, геология, палеонтология, археология, палеогеография, антропология, история с элементами других наук*.

- Маклин, Г., Окленд, Р., & Маклин, Л. (1993). *Очевидность сотворения мира: Происхождение планеты Земля*. Триада.
- Малахов, В. С., & Филагов, В. П. (Ред.). (1991). *Современная западная философия: Словарь*. Политиздат.
- Марцинковская, Г. Д., & Ярошевский, М. Г. (1996). *100 выдающихся психологов мира*. Акад. пед и соц. наук; Моск. психол.-соц. ин-т. Ин-т практ. психологии.
- Наумова, Е. И. (2012). Психоанализ Фрейда как рационалистическая концепция. *Вестник Волгогр. гос. ун-та. Сер. 7. Философия*, 3, 22–26. Волгогр. гос. ун-т. Волгоград.
- Попов, Б. В., Игнатов, В. О., Степико, М. Т. та ін. (1997). *Життя етносу: соціокультурні нариси: Навч. посіб.* Міжнар. фонд «Відродження». Либідь. (Програма «Трансформація гуманіт. освіти в Україні»).
- Попова, М. А. (1985). *Фрейдизм и религия*. Наука.
- Радугин, А. А. (1997). *Философия: Курс лекций: Учеб. пособие для студ. вузов.* (2-е изд., перераб. и доп.). Центр.
- Руткевич, А. М. (1985). *От Фрейда к Хайдеггеру: Крит. очерк экзистенц. псих. анализа*. Политиздат.
- Руткевич, А. М. (1990). Мятёжный век одной теории. *Новый мир*, 1, 259–262. Рец. на кн.: Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. Наука.
- Савченко, Н. А. (2016). Мироззренческая сущность философии и факторологии психоанализа З. Фрейда. *Вестник Таганрогского ин-та управления и экономики*, 1, 68–73.
- Старовойтова, В. В. (2010). Психоанализ и художественное творчество. *Философские науки*, 4, 35–42.
- Токарев, С. А. (1978). *История зарубежной этнографии: Учеб. пособие для вузов*. Высшая школа.
- Фрейд, З. (1990). *Избранное: В 2-х т.* (Т. 1). Моск. рабочий.
- Фрейд, З. (1997). *Тотем и табу*. П. С. Гуревич (Ред.). Олимп.
- Фрейд, З. (1999). *Основные психологические теории в психоанализе: Очерк истории психоанализа*. Алатейя.
- Цвейг, С. (1990). *Казанова; Фридрих Ницше; Зигмунд Фрейд*. Интерпракс.
- Шейко, В. М. (2001). *Историко-культурологічні аспекти психоаналізу: монографія*. Основа.
- Шейко, В. М. (2021). Медіація діалогу культур у процесах міжнародної цивілізаційної співпраці в умовах глобалізації. *Культура України: зб. наук. праць*. Вип. 73, 7–16. М-во культури та інформ. політики України. ХДАК.
- Шейко, В. М., & Богуцький, Ю. П. (2005). *Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX — початок XXI ст.): монографія*. Генеза.
- Шейко, В. М., & Трубаєва, Є. (2022). Культурологічне підґрунтя медіації в умовах глобалізації: історіографічний аспект. *Культура України: зб. наук. праць*. Вип. 75, 36–46. М-во культури та інформ. політики України. ХДАК.
- Ярошевский, М. Г. (1995). *Краткий курс истории психологии: Учеб. пособие*.
- Ярошевский, М. Г. (1997). *История психологии. От античности до середины XX века: Учеб. пособие для вузов.* (2-е изд.). Academia.

References

- Alekseev, P. V., & Panin, A. V. (1996). *Philosophy: Textbook*. M. V. Lomonosov Moscow State University. Prospekt. [In Russian].
- Andrushchenko, V. P., & Mykhalchenko, M. I. (1996). *Modern social philosophy: Course of lectures*. (2nd ed.). Heneza. [In Ukrainian].
- Aristotel. (1983). *Compositions: in 4 volumes.* (Vol. 4). *Nicomachean ethics; Great ethics. Politics. Poetics. Mysl.* [In Russian].
- Baller, Je. A. (1987). *Social progress and cultural heritage*. N. S. Zlobin (Ed.). Nauka. [In Russian].
- Belik, A. A. (1999). *Culturology. Anthropological theories of cultures*. Russian State University for the Humanities. [In Russian].
- Blok, M. (1986). *Apologia of History, or the Craft of the Historian*. E. M. Lysenko (Trans.). Nauka. [In Russian].
- Brovko, M. M., & Shutov, O. H. (Ed.). (2000). *Current philosophical and culturological issues of the present: Collection of scientific works*. Kyiv State Linguistic University. [In Ukrainian].
- Cveig, S. (1990). *Casanova; Friedrich Nietzsche; Sigmund Freud*. Interpraks. [In Russian].
- Diachenko, M. I., & Kandybovich, L. A. (1998). *Psychology: Dictionary-reference book*. Helton. [In Russian].
- Erasov, B. S. (1997). *Social Cultural Studies: Handbook for University Students*. (2nd ed.). Aspekt Press. [In Russian].
- Frejd, Z. (1990). *Selected works: In 2 volumes.* (Vol. 1). *Moskovskij rabochij*. [In Russian].
- Frejd, Z. (1997). *Totem and taboo*. P. S. Gurevich (Ed.). Olimp. [In Russian].
- Frejd, Z. (1999). *Basic psychological theories in psychoanalysis: Essay on the history of psychoanalysis*. Alatejja. [In Russian].
- Gish, D. (1995). *Creation scientists answer their critics. Bible for everyone*. [In Russian].
- Gubman, B. L. (1997). *Western philosophy of culture of the twentieth century*. LEAN. [In Russian].
- Hlyva, Ye. (2018). *Introduction to psychotherapy: a textbook*. I. D. Pasichnyk (Ed.). Ostroh Academy National University. Kondor. [In Ukrainian].
- Jaroshevskij, M. G. (1995). *A Short Course in the History of Psychology: Textbook*. [In Russian].
- Jaroshevskij, M. G. (1997). *History of psychology. From Antiquity to the Middle of the 20th Century:*

- Textbook for High Schools*. (2nd ed.). Academia. [In Russian].
- Kordjum, V. A. (1982). *Jevoljucija i biosfera*. Naukova dumka. [In Russian].
- Kuznecov, D. A. (1992). *What did your textbook say? Protestant*. [In Russian].
- Kuznetsov, Yu. B. (2016). Sigmund Freud. History of psychoanalysis. *Pedahohika i psykhohohiia*, 4, 69–71. [In Ukrainian].
- Liakh, V. V., Sobol, O. M., & Liubyvyi, Ya. V. et al. (1995). *Reconstruction of worldview paradigms (new trends in Western philosophy)*. National Academy of Sciences of Ukraine. Institute of Philosophy. Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Ljashevskij, S., archpriest. (1996). *Biblija i nauka: Bogoslovie, astronomija, geologija, paleontologija, arheologija, paleografija, antropologija, istorija s jelementami drugih nauk*. [In Russian].
- Maklin, G., Oklend, R., & Maklin, L. (1993). *Evidence of the creation of the world: the origin of the planet Earth*. Triada. [In Russian].
- Malahov, V. S., & Filatov, V. P. (Ed.). (1991). *Modern Western Philosophy: A Dictionary*. Politizdat. [In Russian].
- Marcinkovskaja, G. D., & Jaroshevskij, M. G. (1996). *100 outstanding psychologists of the world*. Academy of Pedagogical and Social Sciences; Moscow Psychological and Social Institute. Institute of Practical Psychology. [In Russian].
- Naumova, E. I. (2012). Freud's psychoanalysis as a rationalistic concept. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija 7. Filosofija*, 3, 22–26. Volgograd State University. Volgograd. [In Russian].
- Popov, B. V., Ihnatov, V. O., Stepyko, M. T. et al. (1997). *Ethnos Life: Sociocultural Essays: Textbook*. International Renaissance Foundation. Lybid. (Program "Transformation of Humanitarian Education in Ukraine"). [In Ukrainian].
- Popova, M. A. (1985). *Freudianism and Religion*. Nauka. [In Russian].
- Radugin, A. A. (1997). *Philosophy: Course of lectures: Textbook for university students*. (2nd ed.). Centr. [In Russian].
- Rutkevich, A. M. (1985). *From Freud to Heidegger: Critical Essay on Existential Psychological Analysis*. Politizdat. [In Russian].
- Rutkevich, A. M. (1990). The rebellious age of one theory. *Novyj mir*, 1, 259–262. Book Review: Freud Z. Introduction to Psychoanalysis: Lectures. The science. [In Russian].
- Savchenko, N. A. (2016). The ideological essence of the philosophy and factorology of psychoanalysis Z. Freud. *Vestnik Taganrogskogo in-ta upravljenja i jekonomiki*, 1, 68–73. [In Russian].
- Sheiko, V. M. (2001). *Historical and cultural aspects of psychoanalysis: a monograph*. Osnova. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M. (2021). Mediation of cultures dialogue in the processes of international civilizational cooperation in the context of globalization. *Kultura Ukrainy: zbirnyk naukovykh prats*. Issue 73, 7–16. Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M., & Bohutskyi, Yu. P. (2005). *Formation of the foundations of culturology in the era of civilizational globalization (second half of the XIX — beginning of the XXI century): monograph*. Heneza. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M., & Trubaieva, Ye. (2022). Culturological basis of mediation in the context of globalization: historiographical aspect. *Kultura Ukrainy: zbirnyk naukovykh prats*. Issue 75, 36–46. Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Starovojtova, V. V. (2010). Psychoanalysis and artistic creativity. *Filosofskie nauki*, 4, 35–42. [In Russian].
- Tokarev, S. A. (1978). *History of foreign ethnography: Textbook for universities*. Vysshaja shkola. [In Russian].

Надійшла до редколегії 17.02.2022

В. В. Калініченко

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ОРГАНІЗАЦІЯ ВЗАЄМОДОПОМОГИ СІЛЬСЬКОЮ (ЗЕМЕЛЬНОЮ) ГРОМАДОЮ В УКРАЇНСЬКОМУ РАДЯНСЬКОМУ СЕЛІ ЗА ЗВИЧАЄВИМ ПРАВОМ (1922–1930 РР.)

В. В. Калініченко. Організація взаємодопомоги сільською (земельною) громадою в українському радянському селі за звичаєвим правом (1922–1930 рр.)

Розглянуто та проаналізовано діяльність сільських (земельних) громад щодо організації взаємодопомоги в українському радянському селі в 1922–1930 рр. Підкреслено, що сільська (земельна) громада — це природно створене або історично розвинене місцеве сусідське соціально-економічне, політичне, ідеологічне, побутове об'єднання селян та їх дворів; це соціальна організація селянських дворів, що поєднує систему сусідських і родинних зв'язків, відносин, традицій. Здійснено аналіз використання норм звичаєвого права у справі організації селянської взаємодопомоги. Акцентовано, що традиція селянського самоврядування — сільська (земельна) громада може вважатися елементом нематеріальної культурної спадщини.

Ключові слова: *сільська, земельна громада, звичаєве право, нематеріальна культурна спадщина.*

V. V. Kalinichenko. Organization of mutual assistance by rural (land) community in Ukrainian soviet village under customary law (1922–1930)

The purpose of the study. To explore the traditions of peasant mutual assistance of land, self-governing, social institution — rural (land) community.

The methodology. The methodological basis of the study are the principles of historicism, objectivity, systematicity of scientific analysis and synthesis. The objectivity in the study is evident in identifying potential opportunities for the development of the agricultural sector of the economy. The principle of historicism provides a look at the activities of the rural (land) community as a process that developed in time in the set of historical relationships and interdependences. The study used general science and special historical methods that correspond to historical analysis. Analysis of historiography has conditioned the use of analysis, synthesis, generalization, classification. Methods of analysis, typology, classification, systematization were used in the study of protocols of the general meeting of land communities.

The results. Rural (land) community is a naturally created or historically developed local neighborhood socio-economic, political, ideological, household association of peasants and their yards; it is a social organization of peasant yards, which combines a system of neighborly and family ties, relations, traditions. Citizens are exercising their will in the east. In the east of the community, all issues of internal life are resolved, including issues of mutual assistance, under customary law.

The scientific novelty. Continuation of the series of articles on the use of customary law by the rural (land) community — an element of intangible cultural heritage of Ukraine.

The practical significance. Rural (land) community, as an element of intangible cultural heritage, can become an object of museumification.

Keywords: *rural, land community, customary law, intangible cultural heritage.*

Постановка проблеми. В Україні сільське населення неухильно зменшується, процес зникнення селянства як соціальної верстви набув загрозливих розмірів. Натомість у селах зберігаються духовні цінності українства. Для збереження селянства як соціальної верстви необхідно зберегти традиції селянського самоврядування — сільську громаду. Сільська (земельна) громада — поземельне, господарське, соціальне об'єднання селянських дворів, система сусідських і родинних зв'язків, відносин, традицій.

У березні 2008 р. Україна приєдналася до Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної спадщини, у серпні того ж року цей міжнародний акт набув чинності в Україні. Нематеріальна культурна спадщина — звичаї, форми показу та вираження, знання та навички, а також пов'язані з ними інструменти, предмети, артефакти й культурні простори (Основные тексты Международной конвенции об охране нематериального культурного наследия, 2016; Нематериальное культурное наследие. ЮНЕСКО). Традиція селянського самоврядування — сільська (земельна) громада, що існувала

впродовж тисячоліть, може вважатися елементом нематеріальної культурної спадщини.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Діяльність сільської (земельної) громади в українському селі досліджували І. Є. Громенко, В. В. Анісімов, І. В. Кривко, В. В. Бойко (Калініченко, 2013, с. 31–34), В. В. Мацюцький (Мацюцький, 2014, 2017, 2019), І. Г. Верховцева (Верховцева, 2019), В. В. Калініченко (Калініченко, 2020), які розглядали різні сторони життя та діяльності цього поземельного інституту. В. В. Калініченко здійснив комплексне історичне дослідження інституту земельної громади в 1917–1930 рр. (Калініченко, 2013) та першим розглянув сільську (земельну) громаду як суб'єкт нематеріальної культурної спадщини України (Калініченко, 2021).

Мета статті — дослідити традиції селянської взаємодопомоги самоврядного, соціального інституту — сільської (земельної) громади.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сільська (земельна) громада — форма сільського самоврядування. Сільська (земельна) громада еволюціонувала під впливом зовнішніх факторів (економіка, ідеологія, податкова політика держави) і внутрішніх, пов'язаних з особливостями розвитку селянського «світу». Впродовж людської історії вона існує як один з принципових типів соціальної організації, що детермінує структуру суспільства й порядок його життєдіяльності (Калініченко, 2021, с. 18).

Як ми зазначали в попередніх роботах, «після революційних аграрних перетворень 1917–1920 рр. постала потреба конкретизувати ставлення правлячого радянського режиму щодо селянства і сільської громади. Ігнорувати громаду радянська влада не могла. В листопаді 1922 р. прийнято Земельний Кодекс УСРР. За Земельним Кодексом УСРР (далі ЗК УСРР) радянська влада узаконила сільську громаду під терміном “земельна громада”. Сільська громада, за радянським законодавством, мала назву “земельна громада”. Земельна громада — сукупність селянських дворів, у своїй діяльності вона зверталася тільки до двору (господарства), до складу якого повинен був входити кожний член громади. Селянин набував права користування землею, тільки перебуваючи в земельній громаді й тільки у складі двору» (Калініченко, 2021, с. 19–20).

Дж. Скотт, у рамках концепції моральної економіки, селянське розуміння соціальної справедливості визначав двома моментами: принципом взаємодопомоги і правом існування. Взаємодопомога — головна моральна норма

між членами громади (далі — одногромадники), а право на існування визначало мінімальні потреби, які слід задовольняти, надаючи взаємодопомогу. За звичаєвим правом, сільська (земельна) громада мала допомагати своїм членам у таких кризових ситуаціях, як: пожежа, падіж або крадіжка худоби, відсутність харчів, смерть близьких (Калініченко, 2013, с. 266). Наприклад, загальні збори сільської (земельної) громади (далі — сход) Липецької земельної громади Харківської округи 10 червня 1928 р. слухав заяву громадянина Т. Манзенка про відпуск йому 20 дубків із громадського лісу для будівництва погорілої хати. Ухвалив: «Відпустити Т. Манзенку 20 дубових колод в урочищі Бідний Яр такого розміру: 10 штук по 5–6 вершків і 10 штук по 3–4 вершки» (*Протокол сходу Липецької земельної громади Харківської округи, 1928, 10 червня*). 20 січня 1926 р. сход Зміївської земельної громади Харківської округи ухвалив виділити погорільцям громади: братам Маковецьким, Д. А. Титаренку, П. І. Коліснику, М. С. Байрачному, Ф. А. Коліснику, Д. В. Титаренку, К. К. Черепасі, І. П. Титаренку по дві сосни кожному із громадського бору» (*Протокол сходу Зміївської земельної громади Харківської округи, 1926*). 12 березня 1927 р. у Базаліївську земельну громаду Печенізького району Харківської округи звернулася громадянка М. С. Криворучко з заявою: «Цим прохаю громаду звернути увагу на моє стихійне лихо, що у мене 10 березня цього року пожежею знищена клуня, в якій знаходився корм для моєї худоби. Тепер я опинилася в такому становищі, що через відсутність корму мушу продавати останню худобину, а тому прохаю громаду дати мені сіна, що є у громаді, скільки буде можливо». 20 березня 1927 р. сход громади ухвалив виділити М. Криворучко 25 пудів сіна (*Протокол сходу Базаліївської земельної громади Печенізького району Харківської округи, 1927*). Подібні факти допомоги громади виявлені в протоколах багатьох земельних громад (Калініченко, 2013, с. 267).

Земельні громади опікувалися забезпеченням паливом на зиму немічних і бездітних своїх одногромадників. Так, 6 листопада 1926 р. сход земельної громади села Введенка Чугуївського району Харківської округи ухвалив: «Клопотатися перед Мохнацьким лісництвом про дозвіл на збір хмизу-сушняку в лісі для нужденних громадян» (*Протокол сходу земельної громади села Введенка Чугуївського району Харківської округи, 1926*). 13 квітня 1924 р. сход слободи Ново-Олександрівка Білоколодязівського району Харківської округи ухвалив допомогти

одногромадникам, які не мали робочої худоби, «як-то сім'ям інвалідів та вдів» засіяти їхні ниви (*Протокол сходу слободи Ново-Олександрівка Білоколодязького району Харківської округи, 1924*).

Важливе місце відводилось допомозі одногромадникам, які опинилися в скрутному становищі. Селянський двір не міг наодинці протистояти різноманітним негараздам, які очікували на нього звідусіль. Тому селянство намагалось протиставити цим грізним реаліям громадську взаємодопомогу. На сходах земельних громад вирішувались питання щодо матеріальної допомоги односельцям у скрутні часи. Так, 31 травня 1925 р. сход Базаліївської земельної громади Печенізького району Харківської округи ухвалив: «Звертаючи увагу на бідність громадянина Письменицького, в якого була одна коняка і та пропала, дати з громадських коштів 25 крб., аби не допустити повного розпаду господарства» (*Протокол сходу Базаліївської земельної громади Печенізького району Харківської округи, 1925*). 2 серпня 1923 р. сход хутора Немишля Харківського району Харківської округи слухав заяву одногромадника Р. Боровича «про зниклого коня». Сход одногolosно вирішив: «Доручити президії сходу організувати по підписному листу добровільний збір коштів» (*Протокол сходу хутора Немишля Харківського району Харківської округи, 1923*). Земельна громада хутора Зелений Колодязь Введенської сільради Чугуївського району Харківської округи 16 жовтня 1925 р. ухвалила: «Надати допомогу нашому одногромаднику М. Бухалову, котрий опинився в скрутному становищі з малолітніми дітьми через втрату худоби» (*Протокол сходу хутора Зелений Колодязь Введенської сільради Чугуївського району Харківської округи, 1925*). 28 червня 1924 р. сход хутора Колегаєва Христинської сільради Кам'янобродського району Луганської округи слухав питання «про побій [градом — прим. авт.] кукурудзи у Сергія Колегаєва», вирішив: «При зборі врожаю виділити кожному двору по три рядка кукурудзи, довжиною 120 сажнів, для допомоги потерпілому» (*Протокол сходу хутора Колегаєва Христинської сільради Кам'янобродського району Луганської округи, 1924*). 3 травня 1925 р. сход Базаліївської земельної громади Печенізького району Харківської округи слухав заяву одногромадника Петра Гимаса «про допомогу йому в харчах». Сход вирішив: «Видати П. Гримасу 3 пуд. жита» (*Протокол сходу Базаліївської земельної громади Печенізького району Харківської округи, 1925*). 27 березня 1927 р. сход

громади слободи Базаліївка Харківської округи ухвалив: «Дати М. Овчаренко допомогу на похорон її чоловіка в розмірі 3 крб.» (*Протокол сходу Базаліївської земельної громади Печенізького району Харківської округи, 1927*).

У доколгоспному селі повноваження з опіки за неповнолітніми сиротами та бездітними похилими і непрацездатними односельцями радянська влада поклала на сільську раду (*Земельний кодекс УСРР, 1922, ст. 71*), але, за селянським звичаєвим правом, така опіка призначалася сходом сільської (земельної) громади. Протоколи сходів земельних громад свідчать, що опікунів визначали усе ж таки сходи громад (*Протокол загальних зборів земельної громади села Гламазд Козелецького району Ніжинської округи, 1925; Протокол сходу Берлозької земельної громади Козелецького району Ніжинської округи, 1926; Протокол сходу земельної громади села Баби Сосницького району Сновської округи, 1926; Протокол сходу земельної громади села Верхня Орілька Кегичівського району Красноградської округи, 1923; Протокол сходу земельної громади хутора Басова Сотницько-Козачанської сільради Золочівського району Харківської округи, 1924; Протокол сходу земельної громади хутора Білого Новосвітлівського району Луганської округи, 1926*). Наприклад, «29 вересня 1925 р. голова Андріївського райвиконкому Ізюмської округи звернувся до Пришибської сільради з таким приписом: “Райвиконком пропонує Вам на перших загальних зборах Вашої сільради призначити опікунів І. В. Десятиченка, попередньо скласти опис майна сироти і здати на зберігання опікунам, не допустити розкрадання майна до передачі його опікунам”. 11 жовтня 1925 р. відбувся сход Пришибської земельної громади, а не загальні збори сільради (як того вимагав голова райвиконкому), де слухали питання про призначення опікунів І. В. Десятиченку. Ухвалили призначити йому опікуном родича — М. Десятиченка. Опікуну доручили зберігати майно неповнолітнього до його повноліття» (Калініченко, 2013, с. 263).

У сільських громадах Наддніпрянської України діяла хлібозапасна система (гамазеї), яка була покликана допомогти селянам у боротьбі з поганим врожаєм, запобігти голоду як найнебезпечнішому стихійному лиху, особливо в посушливих степових районах. У часи політики «воєнного комунізму», за продрозкладкою, система гамазеїв була доценту зруйнована. У результаті сотні тисяч селянських дворів у разі стихійного лиха (недороду) опинилися без будь-яких засобів для існування (що стало од-

нією з причин голоду 1921–1922 рр.). З переходом до непу, коли селяни отримали легальні можливості накопичувати певні хлібні запаси, створилися реальні умови для реанімації хлібозапасної системи.

У попередніх дослідженнях нами зазначалось, що селянська взаємодопомога «практикувала толоку, на яку збиралася не вся громада, а родичі і сусіди. Характерними ознаками традиційної толоки було те, що вона відбувалася зазвичай у вихідні дні, на добровільних засадах і без оплати за виконану роботу. Толоку застосовували під час найрізноманітніших робіт — як польових (оранка, сівба, збирання врожаю, заготівля сіна), так і домашніх (прядіння льону, конопель, вовни, заготівля продуктів, будівництво житла і господарських споруд). На Поліссі в такий спосіб кагатили картоплю, збирали і молотили хліб, а на Правобережжі — лушили кукурудзу. “Без толоки як без руки: ні хати не зробиш, ні сіна не скошиш”, — говорили в народі. Для оранки важких ґрунтів, особливо перелогів у Степу, було необхідно запрягати в плуг кілька пар волів або коней. Не маючи необхідного тягла і сільськогосподарського реманенту, селяни об’єднувалися, щоб обробити свої поля. Ця усталена форма об’єднання трудових зусиль називалась супрягою. Достатньо поширеною була форма взаємодопомоги на відробіток, її застосовували переважно жінки, виконуючи по черзі польові роботи — день у однієї, день — у другої і так далі. Для громади трудова допомога була почесною справою, її надавали навіть у дні, які, за народними звичаями, вважались забороненими для праці. Толока, як правило, проходила у піднесеному настрої, в дусі трудового змагання, з піснями і жартами. За традицією господарі, котрим допомагали, кормили учасників толоки, пригощали горілкою, а інколи й наймали музик» (Калініченко, 2013, с. 270).

Індивідуальні засади в сімейно-громадських відносинах українських селян, зазвичай, не перешкождали організації такої важливої й необхідної їм колективної праці (Присяжнюк, 1999, с. 25). Громадські роботи виконували за рішенням сходу сільської (земельної) громади у вигляді натуральної повинності або на кошти громади (які збиралися шляхом розкладки між усіма дворами). Спільним громадським роботам відводилося важливе місце в повсякденній діяльності сільської (земельної) громади. Важлива роль у щоденному житті села відводилася організації спільних робіт з облаштування шляхів, мостів, гребель, криниць, благоустрою населеного пункту тощо. Користування зем-

лею призводило до обов’язків: користуєшся землею — мусиш відбувати громадські роботи, пов’язані з нею, а саме ремонт доріг, мостів, благоустрій населеного пункту тощо (Изгоев, 1922, с. 67). Так, селянин Г. Васильченко в часописі «Радянський селянин» розповів, що їхня земельна громада ухвалила провести оподаткування своїх членів на громадські потреби. Так, 10 грудня 1925 р. сход Другої Акимівської земельної громади Ново-Гупалівської сільради Софіївського району Запорізької округи слухав «про утримання в належному стані доріг та інших споруд». Ухвалив: «Утримувати у справному стані існуючі дороги, вулиці, провулки, як і нові польові дороги, що з’являються при землеустрої громади, а також підтримувати в належному стані гатки, переїзди тощо в усіх місцях загального користування. Все це приймається громадою під свою відповідальність. Роботи виконувати шляхом відбування громадських повинностей» (*Протокол сходу Другої Акимівської земельної громади Ново-Гупалівської сільради Софіївського району Запорізької округи, 1925*). 16 жовтня 1927 р. сход земельної громади села Часнівці та хутора Шури Берлозької сільради Козелецького району Ніжинської округи вирішував питання «про насипку Липовської греблі». Ухвалив: «Приступити до роботи з 23 жовтня. Кожний двір надсилає одну підводу і одного пішого робітника на 1 день. А без підводи працювати на висипці греблі 3 дні» (*Протокол сходу земельної громади села Часнівці та хутора Шури Берлозької сільради Козелецького району Ніжинської округи, 1927*). Так, обстеження роботи Старовірівської земельної громади Харківської округи за 1926/27 господарський рік свідчить, що члени цієї земгромади відремонтували стару греблю і розпочали будівництво нової греблі на шляху зі Старовірівки до Власівки, засипали всі ями і вибоїни на дорогах громади, відремонтували 6 криниць і здійснили дрібний ремонт 2 мостів (*Обстеження роботи Старовірівської земельної громади Харківської округи за 1926/27 господарський рік, 1927*). Свідчення про залучення громад до ремонту і будівництва шляхів, мостів, гребель, гаток, влаштування криниць, ставків, благоустрою сіл та хуторів є з усіх регіонів Наддніпрянської України (Калініченко, 2013, с. 271).

Висновки. Сільська (земельна) громада — це природно створене або історично розвинене місцеве сусідське соціально-економічне, політичне, ідеологічне, побутове об’єднання селян та їх дворів; це соціальна організація селянських дворів, що поєднує у собі систему сусід-

ських і родинних зв'язків, відносин, традицій. Свою волю громадяни реалізують на сході, де і громади вирішуються усі питання внутрішнього життя, зокрема питання взаємодопомоги, за звичаєвим правом. Традиція селянського самоврядування – сільська (земельна) громада є елементом нематеріальної культурної спадщини.

Перспективи подальших досліджень. Продовжити написання циклу статей, пов'язаних із використанням звичаєвого права у вирішенні внутрішніх селищних суперечок; організацією охорони та правопорядку на селі.

Список посилань

- Верховцева, І. Г. (2019). *Селянське самоврядування в Російській імперії (друга половина XIX — початок XX ст.)*. [Автореф. дис ... д-ра іст. наук: 07.00.02]. Чернівці.
- Земельний кодекс УСРР*. (1922). Видавництво НКЗС УСРР.
- Изгоев, А. С. (1922). Общинное право и будущее крестьянства. *Экономист*, 2, 66–90. Москва.
- Калініченко, В. В. (2013). *На зламі епох: земельна громада в Наддніпрянській Україні (1917–1930 рр.)*. ХДАК; Видавець Савчук О.О.
- Калініченко, В. В. (2021). Сільська (земельна) громада як елемент нематеріальної культурної спадщини: історична ретроспекція. *Культура України*. Збірник наук. праць. Вип. 71, 17–23). Харків.
- Мацюцький, В. В. (2019). Визначення кількості земельних громад на Лівобережній Україні. *Економічний розвиток і спадщина Семена Кузнеця. Тези доповідей Міжнародної науково-практичної конференції 30–31 травня 2019 р.* (С. 362–363). Харків.
- Мацюцький, В. В. (2017). Генеза земельної громади УСРР. *Актуальные научные исследования в современном мире. XXIV Международная научная конференция, 26–27 апреля 2017 г.: сборник научных трудов*. (Вып. 4. Ч. 8. С. 54–59). Переяслав-Хмельницький.
- Мацюцький, В. М. (2014). Земельно-передільна діяльність земельної громади Лівобережної України (1922–1930 рр.). *Матеріали IV Міжнародної наукової конференції «Сучасна україністика: наукові парадигми мови, історії, філософії»: збірка статей*. (С. 185–196). Харків.
- Нематеріальное культурное наследие. ЮНЕСКО. <https://ru.unesco.org/themes/nematerialnoe-kulturnoe-nasledie>
- Обстеження роботи Старовірівської земельної громади Харківської округи за 1926/27 господарський рік* (1927). Державний архів Харківської області. (Фонд Р-845, Опис 3, Справа 475, Аркуш 89). Харків. Україна.
- Основные тексты Международной конвенции об охране нематериального культурного наследия*. (2016). https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts_2016_version-RU.pdf
- Присяжнюк, Ю. П. (1999). Ментальність українського селянства в умовах капіталістичної трансформації суспільства (друга половина XIX — початок XX ст.). *Український історичний журнал*, 3, 23–33. Київ.
- Протокол загальних зборів земельної громади села Гламазд Козелецького району Ніжинської округи* (1925, 2 липня). Державний архів Чернігівської області. (Фонд Р-1692, Опис 1, Справа 28, Аркуш 17). Чернігів. Україна.
- Протокол сходу Базаліївської земельної громади Печенізького району Харківської округи* (1925, 3 травня). Державний архів Харківської області. (Фонд Р-1472, Опис 2, Справа 35, Аркуш 37). Харків. Україна.
- Протокол сходу Базаліївської земельної громади Печенізького району Харківської округи* (1925, 31 травня). Державний архів Харківської області. (Фонд Р-1472, Опис 2, Справа 35, Аркуш 40). Харків. Україна.
- Протокол сходу Базаліївської земельної громади Печенізького району Харківської округи* (1927, 20 березня). Державний архів Харківської області. (Фонд Р-1472, Опис 2, Справа 63, Аркуш 22, 23). Харків. Україна.
- Протокол сходу Базаліївської земельної громади Печенізького району Харківської округи* (1927, 27 березня). Державний архів Харківської області. (Фонд Р-1472, Опис 2, Справа 63, Аркуш 26). Харків. Україна.
- Протокол сходу Берлозької земельної громади Козелецького району Ніжинської округи* (1926, 16 травня). Державний архів Чернігівської області. (Фонд. Р-1692, Опис 1, Справа 55, Аркуш 17). Чернігів. Україна.
- Протокол сходу Другої Акимівської земельної громади Ново-Гупанівської сільради Софіївського району Запорізької округи* (1925, 10 грудня). Державний архів Запорізької області. (Фонд Р-673, Опис 1, Справа 912, Аркуш 12–13). Запоріжжя. Україна.
- Протокол сходу земельної громади села Баби Сошницького району Сновської округи* (1926, 11 листопада). Державний архів Чернігівської області. (Фонд. Р-1700, Опис 1, Справа 1-6, Аркуш 37). Чернігів. Україна.
- Протокол сходу земельної громади села Введенка Чугуївського району Харківської округи* (1926, 6 листопада). Державний архів Харківської області. (Фонд Р-515, Опис 1, Справа 101, Аркуш 10). Харків. Україна.
- Протокол сходу земельної громади села Верхня Орілька Кегичівського району Красноградської округи* (1923, 16 вересня). Державний архів Харківської області. (Фонд Р-1576, Опис 1, Справа 1, Аркуш 25). Харків. Україна.

- Протокол сходу земельної громади села Часнівці та хутора Шури Берлозької сільради Козелецького району Ніжинської округи* (1927, 16 жовтня). Державний архів Чернігівської області. (Фонд Р-1692, Опис 1, Справа 70, Аркуш 64). Чернігів. Україна.
- Протокол сходу земельної громади хутора Басова Сотницько-Козачанської сільради Золочівського району Харківської округи* (1924, 8 грудня). Державний архів Харківської області. (Фонд Р-151, Опис 2, Справа 45, Аркуш 5). Харків. Україна.
- Протокол сходу земельної громади хутора Білого Новосвітлівського району Луганської округи* (1926, 25 квітня). Державний архів Луганської області. (Фонд Р-302, Опис 1, Справа 16, Аркуш 2). Луганськ. Україна.
- Протокол сходу Зміївської земельної громади Харківської округи* (1926, 20 січня). Державний архів Харківської області. (Фонд Р-1943, Опис 1, Справа 13, Аркуш 71). Харків. Україна.
- Протокол сходу Липецької земельної громади Харківської округи* (1928, 10 червня). Державний архів Харківської області. (Фонд Р-1850, Опис 1, Справа 26, Аркуш 31). Харків. Україна.
- Протокол сходу слободи Ново-Олександрівка Білоколодязького району Харківської округи* (1924, 13 квітня). Державний архів Харківської області. (Фонд Р-608, Опис 1, Справа 159, Аркуш 66). Харків. Україна.
- Протокол сходу хутора Зелений Колодязь Введенської сільради Чулуївського району Харківської округи* (1925, 16 жовтня). Державний архів Харківської області. (Фонд Р-515, Опис 1, Справа 66, Аркуш 1). Харків. Україна.
- Протокол сходу хутора Колегаєва Христівської сільради Кам'янобродського району Луганської області* (1924, 28 червня). Державний архів Луганської області. (Фонд Р-259, Опис 1, Справа 3, Аркуш 58). Луганськ. Україна.
- Протокол сходу хутора Немишля Харківського району Харківської округи* (1923, 2 серпня). Державний архів Харківської області. (Фонд Р-1400, Опис 1, Справа 31, Аркуш 12). Харків. Україна.
- References**
- Verkhovtseva, I. G. (2019). *Peasant self-government in the Russian Empire (the second half of XIX — early XX century)*. [Autoabstr. Thesis of the Doctor of Historical Sciences: 07.00.02]. Chernivtsi. [In Ukrainian].
- Land Code of the USSR*. (1922). Publishing House of the the People's Commissariat of Agriculture USSR. [In Ukrainian].
- Izgoev, A.S. (1922). Communal law and the future of the peasantry. *Economist*, 2, 66–90). Moscow. [In Russian].
- Kalinichenko, V. V. (2013) *At the turn of the eras: land community in Dnieper Ukraine (1917-1930)*. KSAC; Publisher — Savchuk O. O. [In Ukrainian].
- Kalinichenko, V. V. (2021) Rural (land) community as an element of intangible cultural heritage: historical retrospection. *Culture of Ukraine*. Collection of scientific works. Issue 71, 17–23. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Matsutskyi, V. V. (2019). Determination of the number of land communities on the Left Bank Ukraine. *Economic development and heritage of Semen Kuznets: abstracts of the International Scientific and Practical Conference May 30–31, 2019*. Kharkiv. (pp. 362–363). [In Ukrainian].
- Matsutskyi, V. V. (2017). Genesis of the land community of the Ukrainian SSR. *Actual training in the modern world: XXIV International conference, 26–27 April 2017: a gathering of educational labor*. (Vol. 4. Ch. 8. pp. 54–59). Pereyaslav-Khmelnytskyi. [In Ukrainian].
- Matsutskyi, V. M. (2014). Land and portable activities of the land community of left-bank Ukraine (1922–1930). *Materials of the IV International Scientific Conference “Modern Ukrainian Studies: Scientific Paradigms of Language, History, Philosophy”*: a collection of articles. Kharkiv. (P. 185–196). [In Ukrainian].
- Intangible cultural heritage*. UNESCO. <https://ru.unesco.org/themes/nematerialnoe-kulturnoe-nasledie> [In Russian].
- Survey of the work of the Starovirivska land community of the Kharkiv district for the 1926/27 economic year* (1927). State Archives of Kharkiv Region. (Fund R-845, Inventory 3, Case 475, Sheet 89). Kharkiv. Ukraine. [In Ukrainian].
- Basic texts of the International Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*. (2016). https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-2016_version-RU.pdf [In Russian].
- Prysiazhniuk, Ju. P. (1999). The mentality of the Ukrainian peasantry in the conditions of capitalist transformation of society (second half of the XIX — beginning of the XX century). *Ukrainian Historical Journal*, 3, 23–33). Kyiv. [In Ukrainian].
- Protocol of the general meeting of the land community of the village of Hlamazd, Kozelets district, Nizhyn county* (1925, July 2). State Archives of Chernihiv region. (Fund R-1692, Inventory 1, Case 28, Sheet 17). Chernihiv. Ukraine. [In Ukrainian].
- Protocol of the meeting of the Bazaliivka land community of the Pecheneg district of the Kharkiv district* (1925, May 3). State Archives of Kharkiv Region. (Fund R-1472, Inventory 2, Case 35, Sheet 37). Kharkiv. Ukraine. [In Ukrainian].
- Protocol of the meeting of the Bazaliivka land community of the Pecheneg district of the Kharkiv district* (1925, May 31). State Archives of Kharkiv Region. (Fund R-1472, Inventory 2, Case 35, Sheet 40). Kharkiv. Ukraine. [In Ukrainian].
- Protocol of the meeting of the Bazaliivka land community of the Pecheneg district of the Kharkiv*

- district* (1927, March 20). State Archives of Kharkiv Region. (Fund R-1472, Inventory 2, Case 63, Sheet 22, 23). Kharkiv. Ukraine. [In Ukrainian].
- Protocol of the meeting of the Bazaliivka land community of the Pecheneg district of the Kharkiv district* (1927, March 27). State Archives of Kharkiv Region. (Fund R-1472, Inventory 2, Case 63, Sheet 26). Kharkiv. Ukraine. [In Ukrainian].
- Protocol of the meeting of the Berloz land community of the Kozelets district of the Nizhyn county* (1926, May 16). State Archives of Chernihiv region. (Fund. R-1692, Description 1, Case 55, Sheet 17). Chernihiv. Ukraine. [In Ukrainian].
- Protocol of the meeting of the Second Akimov Land Community of the Novo-Gupaniv Village Council of the Sofia District of the Zaporizhzhia county* (1925, December 10). State Archives of Zaporizhzhia region. (Fund R-673, Inventory 1, Case 912, Sheet 12–13). Zaporizhzhia. Ukraine. [In Ukrainian].
- Protocol of the meeting of the land community of the village of Baby, Sosnytsia district, Snov district* (1926, November 11). State Archives of Chernihiv region. (Fund. R-1700, Description 1, Case 1-b, Sheet 37). Chernihiv. Ukraine. [In Ukrainian].
- Protocol of the meeting of the land community of the village of Vvedenka, Chuhuiv district, Kharkiv county* (1926, November 6). State Archives of Kharkiv Region. (Fund R-515, Inventory 1, Case 101, Sheet 10). Kharkiv. Ukraine. [In Ukrainian].
- Protocol of the meeting of the land community of the village of Verkhnya Orilka, Kegychiv district, Krasnograd county* (1923, September 16). State Archives of Kharkiv region. (Fund R-1576, Description 1, Case 1, Sheet 25). Kharkiv. Ukraine. [In Ukrainian].
- Protocol of the meeting of the land community of the village of Chasnivtsi and the hamlet of Shura of the Berloz village council of the Kozelets district of the Nizhyn county* (1927, October 16). State Archives of Chernihiv region. (Fund R-1692, Description 1, Case 70, Sheet 64). Chernihiv. Ukraine. [In Ukrainian].
- Protocol of the meeting of the land community of the Basov hamlet of the Sotnytsia-Kozachanska village council of the Zolochiv district of the Kharkiv county* (1924, December 8). State Archives of Kharkiv Region. (Fund R-151, Inventory 2, Case 45, Sheet 5). Kharkiv. Ukraine. [In Ukrainian].
- Protocol of the meeting of the land community of the village of Bily Novosvitlivsky district of Luhansk county* (1926, April 25). State Archives of Luhansk region. (Fund R-302, Description 1, Case 16, Sheet 2). Luhansk. Ukraine. [In Ukrainian].
- Protocol of the meeting of the Zmiiv land community of the Kharkiv county* (1926, January 20). State Archives of Kharkiv region. (Fund R-1943, Description 1, Case 13, Sheet 71). Kharkiv. Ukraine. [In Ukrainian].
- Protocol of the meeting of the Lipetsk land community of the Kharkiv county* (1928, June 10). State Archives of Kharkiv region. (Fund R-1850, Inventory 1, Case 26, Sheet 31). Kharkiv. Ukraine. [In Ukrainian].
- Protocol of the meeting of the Novo-Oleksandrivka settlement of the Bilokolodyazha district of the Kharkiv county* (1924, April 13). State Archives of Kharkiv region. (Fund R-608, Description 1, Case 159, Sheet 66). Kharkiv. Ukraine. [In Ukrainian].
- Protocol of the meeting of the Zeleny Kolodyaz hamlet of the Vvedensky village council of the Chuhuiv district of the Kharkiv county* (1925, October 16). State Archives of Kharkiv region. (Fund R-515, Description 1, Case 66, Sheet 1). Kharkiv. Ukraine. [In Ukrainian].
- Protocol of the meeting of the Kolegaev hamlet of the Christ village council of the Kamyanobrod district of the Luhansk county* (1924, June 28). State Archives of Luhansk region. (Fund R-259, Inventory 1, Case 3, Sheet 58). Luhansk. Ukraine. [In Ukrainian].
- Protocol of the meeting of the village of Nemyshl, Kharkiv district, Kharkiv county* (1923, August 2). State Archives of Kharkiv region. (Fund R-1400, Description 1, Case 31, Sheet 12). Kharkiv. Ukraine. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 13.02.2022

Д. Г. Трегубов

Національний університет цивільного захисту України, м. Харків, Україна

І. М. Трегубова

керівник гуртка, методист, КЗ «Центр дитячої та юнацької творчості №1 Харківської міської ради», м. Харків, Україна

ІНІЦІАЦІЙНІ ЕЛЕМЕНТИ ФОЛЬКЛОРНОГО СЮЖЕТУ «ЗВІДНИЦТВО ДІВЧИНИ»

Д. Г. Трегубов, І. М. Трегубова. Ініціаційні елементи фольклорного сюжету «звідництво дівчини»

Проаналізовано весняні та весільні мотиви в межах фольклорного сюжету «звідництво дівчини». Акцентовано на типових формулах, що застосовуються у відповідних піснях. Аргументовано, що події сюжету «звідництво дівчини» мають солярну основу. Показано, що елементи цього сюжету містять ініціаційні дії. Розглянуто основні обрядові події весняного періоду, які могли стати основою сюжету. Звернено увагу на те, що основні події свята Івана Купала можна співвіднести з особливостями означеного сюжету. Показано, що лише це свято поєднує весняні та весільні обряди та традиції. Зроблено висновок, що важливим елементом ініціаційного обряду є застосування коня як образу Сонця та перевізника крізь потойбічний світ. Акцентовано, що пересування козаків на конях від Дону до дому було солярним символом. Показано, що у момент ініціації в межах означеного сюжету дівчина знаходиться одна та під час сходу потребує допомоги від Сонця та хлопця-нареченого, який чекає завершення обряду. Встановлено, що архаїчний солярний шлюбний обряд відбувався на літнє сонцестояння, а надалі розділився на обрядодії свята Івана Купала та весільні церемонії.

Ключові слова: народна пісня, сюжет, звідництво дівчини, козак, сосна, дунай, Купала, весна, весілля.

D. H. Trehubov, I. M. Trehubova. Initiation elements of the folklore plot “procurement of a girl”

The topicality of the research is determined by the need for a deeper understanding of the Ukrainian people's worldview based on the analysis of the folklore and traditions. The current state of folklore and traditions has absorbed information from different historical times, but their comparison allows us to identify the foundations of the Ukrainians' worldview.

The purpose of this research is to find the ritual motives that formed the basis of the “procurement of a girl” plot based on the Slavs' traditions and to find the place for this plot in the calendar-ritual cycle.

The methodology. The article analyzes spring and wedding motifs within the folklore plot “procurement of a girl” and searches for the place of

the corresponding ritual in the calendar-ritual cycle. The paper focuses on the typical formulas used in the respective songs, and focuses on initiation and solar bases of the plot.

The results. Solar symbols of the plot “procurement of a girl” were identified: the Zori bathing in the form of a sun reflection, the meeting of the dawn by a girl under a pine tree with an allegorical ignition of a tree, the swimming in the Danube is a sunset allegory, the Cossacks movement coincides with the sun movement, the horse is a solar sign. The initiation character of the plot “procurement of a girl” was clarified: a journey through a disordered world, a comparison of the pine tree burning with the image of a bride, the ritual use of the magical time (dawn) and the ritual use of the magical bathing water. Among the ceremonial events of the spring period, Ivan Kupala holiday was chosen as the basis for comparison with plot peculiarities. It is shown that only this holiday combines spring and wedding ceremonies and traditions. It is concluded that an important element of the initiation rite is the horse used as the Sun image and a carrier through the afterlife, so the movement of Cossacks on horseback from the Don to home was a solar symbol. It is shown that within the specified plot at the initiation time the girl is alone and needs help at dawn from the Sun and from the groom-Cossack, who is waiting for the ceremony end.

The scientific novelty of this research is to clarify the place in the calendar-ritual cycle of events that took place within the “procurement of a girl” plot. It is established that the archaic solar marriage ceremony took place during the summer solstice, and later had divided into Ivan Kupala holiday and wedding ceremonies.

The practical results of this research are the separation of archaic Easter plots (for the spring equinox) such as “Podolianochky” from Kupala plots such as “procurement of a girl”. A more detailed comparison of the last plot with Kupala traditions allowed to restore the ritual actions dramaturgy of the archaic solar marriage.

Keywords: folk song, plot, procurement of a girl, Cossack, pine, Danube, Kupala, spring, wedding.

Актуальність теми дослідження. На теренах поширення слов'янських народів розповсю-

дженим фольклорним сюжетом є «звідництво дівчини». Згідно з ним дівчина гине шляхом спалювання або потоплення від рук чоловіків, з якими «мандрувала» (відзначається й дзеркальний перебіг подій). Оскільки сюжет має архаїчні корені, то необхідно провести послідовний аналіз історичних напластувань, які могли вплинути на текст відповідних пісень та зміни його розуміння. Попередні дослідження показали, що нелогічні дії головних персонажів знаходять аналогію у весняних та весільних обрядах. Причому стрижньові формули цього сюжету можна знайти у колядках, щедрівках, веснянках та купальських піснях (Трегубов & Трегубова, 2021). Незрозумілим залишається місце цього сюжету в календарно-обрядовому циклі. Розуміння такої прив'язки дозволить повніше усвідомити особливості означеного сюжету.

Постановка проблеми. За типовим сюжетом шинкаря Галя пригощає перехожих чоловіків вином, горілкою, пивом, медом (теж міцний напій) і після подорожі непорядкованим світом просить про порятунок. Схожий перебіг подій має казка «Червона Шапочка»: дівчинка-весна мандрує з пригощаннями, але гине (Трегубов & Трегубова, 2021). У піснях весільного циклу зустрічається стояння дівчини під сосною, яка горить, що схоже на загибель через спалювання. У цих сюжетах бачать точне відображення етапів традиційного українського весілля (Пашник, 2022). За схожим сюжетом у міті шинкаря (богиня Хмара) пригощає волошинів, мандрує з ними, а волошини підпалюють сосну зверху до низу з шинкаркою: у цьому бачать розбивання літньої хмари блискавкою (Громовиком) (Нечуй-Левицький, 1992). Водночас згадування Дону та Дунаю в піснях цього сюжету окреслює територію його створення як землі поселення українців. Рух «із Дону додому» співпадає з рухом сонця, що перетворює сюжет на солярний. Тієї ж спрямованості є «потоплення» у Дунаї, розташування якого для українських земель співпадає з напрямком заходу сонця. Таким чином, достатньо «проста» фольклорна пісня «Їхали козаки» має багато елементів, які можна трактувати як такі, що мають архаїчні першоджерела походження та мітологічні аналогії. Тобто, джерела витоків даного сюжету з'ясовано не повною мірою. З'ясування обрядових першоджерел дозволить об'єднати варіанти втілення сюжету чи відокремити один від одного та обґрунтувати це певними традиціями наших пращурів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Описи змовляння дівчини та її страти мають

сотні варіантів втілення у фольклорі та зустрічаються на всій площі Європи від Шотландії до країн східної Європи (Любченко, 2001; Квітка, 2010). Цей сюжет належить до баладного та мандрівного (Колесса, 2009), тобто він має весільне наповнення. Подорож дівчини крізь ліс з кількома чоловіками схожа на фольклорний сюжет «Білосніжка та сім гномів» з натяком на поліандрію. Сюжет «звідництво дівчини» поширений: 1) у західних регіонах — дівчину частіше «топлять» у річці; 2) у східних та центральних — «спалюють». Найстаріший запис (1570 р.) відноситься до варіанту «1», де дівчина пропонує змагання: «Скочу я в Дунай...А хто ме доплинет, его я буду» (Квітка, 2010). До цього виявляється близькою дівоча щедрівка, де Касуня-Зоре пливла у Дунаї та подала руку, щоб її врятували, лише «миленькому» (Воропай, 1958). Баладність сюжету входить у протиріччя з бравурністю радянського виконання пісні «Їхали козаки». Але за змістом пісні для її виконання більше підходить стиль думи.

Фольклору властиво застосування типових формул для відображення певної ідеї. Формула «три» (напої, гостя, шляхи) за цим сюжетом символізує безперервне оновлення явищ природи в календарному циклі, єдність світів цих явищ (земля, вода й небо або світи світлих богів, темних богів і людей) та частин життя (Трегубов & Трегубова, 2021). Формула «три напої» (міцних: мед, вино, пиво або горілка) відноситься до стану, коли кружляє голову, наприклад, — закохатися; вона зустрічається у піснях календарного (у колядках) та весільного циклів. Ці ж пісні містять формулу «три гостя», які або шукали «дівку в теремі», або спокушали дівчину, яка їх пригощала. У цих особах можна побачити або богів, або їх проєкцію на людські ритуали. Ці особи беруть участь й у наступній формулі — «мандрування» (у три етапи), яке, зазвичай, описує подорож усіма відомими складовими світу. Водночас можна згадати, що місця непорядкованого світу використовувались для обрядів ініціації.

Формула «дерево, що палає» (частіше сосна) з дівчиною поруч зустрічається в піснях весняного та весільного циклів (Трегубов & Трегубова, 2021). При цьому є аналогія з охопленням верхівки дерева першими променями сонця. Схоже деревце (гільце) присутнє на весіллі, його прикрашають свічками, що горять, або стрічками (тоді дівчина зі стрічкам за сенсом близька до хвойного гільця). Гільце іноді називають «дівування», тоді спалювання гільця або

сосни — то символ завершення «дівування» та переходу дівчини у стан жінки.

У фольклорі традиційно вживають образи «липи» — для жінки, «берези» — для дівчини. Але для нареченої це скоріше «сосна» або «ялина»: «Шумить, гудить соснойка, / Плаче, тужить дівчинойка» (Цехміструк, 2006). Стрічки (як аналог вогню) влітали й у «косу», яка теж є формулою цього сюжету (дівчину прив'язали косами до сосни, що палає). Косу за архаїчними традиціями весілля або відсікали, або спалювали, що має відображення у фольклорі. Тоді стояння під сосною, що «горить», та дії з косою є передшлюбним обрядом ініціації дівчини чоловічою енергією сонячного вогню, що охоплює сосну від верхівки до стовбура під час сходу сонця.

За сюжетом однієї веснянки дівчина чесала косу над рікою, а потім коса поплила Дунаєм (виявилася відрізаною) та застряла біля явору (що схоже на пускання купальських вінків). Дунай згадує ще одна формула цього сюжету — «потоплення дівчини». Сюжети «спалювання» або «потоплення» в народному фольклорі вважають описом ритуальної жертви. Для українців сонце сідало (вмирало) за Дунаєм, тому потоплення схоже на ритуальну смерть у солярному обряді ініціації. У фольклорі «дунаєм» називали річку під час половіддя. Сюжет «Подояночка» описує купання «ранесенько» у «дунай» головного персонажа — дівчинки, відбиття сонця (Подояночка, Білоданчик, Ягілочка, Зайчик тощо), її ініціацію та перетворення на Лелю — богиню весни (Трегубова & Трегубов, 2021). Так, Настечка з «Вербової дощечки» леліє (відблискує). Тоді Леля — це та, що леліє, народжена, як віддзеркалення сонця. «Дощечка», як «місток» та «кладка», згадуються у варіантах сюжету «звідництво дівчини» та пояснюють можливість для сонця та його віддзеркалення перейти по небу. Такий перехід також символізує зміну стану дівчини та досі в деяких регіонах України наречену під час весілля проводять по драбині.

Щодо головних героїв, то дівчина-«Гая» й хлопець-«козак» виступають як узагальнені образи. Ім'я Гая уособлює образ дівчини-весни та міститься у навколосвітських сюжетах як «Галю молодича...». Її образ «шинкарка» — це та, хто щиро пригощає, що відповідає стану молодичі, згодної дарувати кохання, радість та мудрість (Трегубов & Трегубова, 2021). Головні герої промовляють певні формули: «обіцянки кращого життя» та «бесіду дівчини». Перша з них нагадує казку «Кот і півник» (за символі-

кою півник — сповіщувач сонця), тобто дівчині обіцяють те, на що не можна не погодитись. Друга — часто закінчується повчальними словами до батьків, щоб вони не пускали своїх дочок гуляти.

Таким чином, у сюжеті «звідництво дівчини» проглядаються архаїчні витоки з давніми коренями, обрядовість яких потребує уточнення.

Метою статті — пошук обрядових мотивів, що лягли в основу сюжету «звідництво дівчини», на підставі традицій слов'ян, та пошук місця цього сюжету в календарно-обрядовому циклі.

Виклад основного матеріалу дослідження. На цей момент у сюжеті «звідництво дівчини» помічено весняні та весільні мотиви, але не повністю з'ясовано обрядові засади, які стоять за описаними у піснях образами.

Весняні мотиви сюжету бачимо у наступному: дунай у народній творчості є назвою весняного половіддя; у піснях є порівняння «горіла сосна» та «дівчина гарна, як весна». Також рух козаків як із Дону додому співпадає з рухом сонця, що перетворює сюжет на солярний з відповідними наслідками. Весняні події, які підлягають календарно-обрядовому вшануванню, охоплюють період від весняного рівнодення, коли святкували Великдень, до літнього сонцестояння, коли святкують Купала, та посередині цього періоду включають свято Юрія, як апогей весни. Виникає питання: до якої частини цього періоду належать події згаданого сюжету та з якими обрядовими традиціями він пов'язаний?

Весільні мотиви означеного сюжету проявляються в наступному: стояння дівчини під сосною, яка палає, згадується у весільних піснях; за Дунай (відносно України) сонце сідає (вмирає), тому опис занурення дівчини у Дунай описує її ритуальну смерть та наступне народження жонатої жінки; дії з косою досі беруть участь у весільних ритуалах.

З давнього світогляду залишився вислів: «шлюб здійснюється на небі», але раніше в цьому і полягав світогляд. Тому молоді повинні пройти важким шляхом через небо. Оскільки це фізично неможливо, то наші пращури знайшли вихід — ріка відбиває небо, вода приходиться на землю з неба, значить річка є найближчою часткою «неба». Тому в ході магічних ритуалів необхідно імітувати події на небі діями у воді, біля води або на мосту.

Стосовно сюжету «звідництво дівчини», початковий аналіз показав, що сучасний текст і виконання варіанту пісні «Їхали козаки із Дону додому, / Підманули Галю...» (Гордійчук, 1963)

мають скорочений зачин та застосовують інтонації, властиві лірико-героїчним пісням, що маскує трагічний зміст і стає незрозумілим не шляхетне поводження козаків. Але багато пісень цього сюжету сповідає не про козаків, а про інших головних героїв, яких за різними варіантами пісні налічуються більше за тридцять. Згадка про волохів відсилає нас у найбільш давні часи, германське *walah* означає «чужинець» (тоді дівчина, яка поїхала з ними, стала чужинкою або «жінкою»). У весільних піснях розповідається, що «Наїхали чужі люди / Сивими конями / Та й забрали дівчиноньку / З чорними бровами» (Гордійчук, 1963), «наїхало троє гостей... усі старости», «...прийшли до вдовиці / три козаки у гості» (Цехмістрок, 2006). За мітом Волошини підманули шинкарку теж зі спалюванням сосни, у чому бачать опис небесних дій між Громовиком та Хмарою з розбиванням блискавкою хмари та випаданням дощу (Нечуй-Левицький, 1992). Весільні пісні також використовують образ спалювання дерева і ситуація набуває нереальних ознак: «Горіла сосна... / Під нею дівчина стояла, / Русяву косу чесала...» (Ільницький, 2009).

Отже, дівчина та козак у пісні «їхали козаки» повторюють дії богів, а сосна може бути з одного боку аналогом світового дерева, з іншого — символом нареченої. Дії богів, у свою чергу, слов'яни пов'язували з календарним циклом подій відповідно до циклу «життя» сонця. Рік, що зростає, від Різдва Сонця у міті по черзі відображають образами Коляди, Ярили (з весняного рівнодення), Купалви (з літнього сонцестояння) та Овсеню (з осіннього рівнодення). У відповідні дати також вшановували чотирилікого бога часу Світовиди (Білобога), який бореться за царство світла зі тьмою. Світовиди пов'язують зі Світовим деревом, а одним з його символів є «громовик», як і в Перуна. Відповідно й ключові обрядові дії повинні були бути прив'язаними до означених головних небесних подій.

Якщо весна характеризувалася процесами оживання, то літо — процесами родючості. Обрядовість відповідала таким уявленням. Проблемою сюжету «звідництво дівчини» є наявність як весняних, так і весільних елементів. Тому важливим є пошук точного місця сюжету в календарно-обрядовому циклі. До найважливіших обрядів можна віднести ініціативні, які переводять дитину до наступного стану. Одним з них є перехід від стану молоді до одруженого стану. Відразу звернемо увагу, що єдиним часом зіткнення весни та весільного періоду є свято

Івана Купала, зміна часу Ярили на час Перуна-Громовика, бога блискавок.

Пісні сповіщають нам, що весільний обряд раніше передбачав ініціацію у лісі для переведення дівчини у дорослий статус, що в піснях виглядає як мандрування по етапах (Телеуця, 2008): «Ой були ми в полі / В зеленій діброві / Загубили дівку / В хрещатім барвінку». Водночас обряд ініціації символізував ритуальну смерть у процесі залишення «свого» звичного простору з наступним перебуванням у «чужому». «Свій» простір для первісних людей існував у межах вільного та безпечного пересування, «чужий» — це був невпорядкований світ, світ невідомого, місце ворожих стихій, тварин, рослин та духів. Протягом ініціації дитина перебуває поза «свого» світу в оточенні «чужого», де відбувається освячення вищими силами. Так, існувала традиція розташування новонародженого немовля у пічці (Телеуця, 2008), а для дорослих дітей — зустріч світанку з завершенням ініціації переправою через ріку (схоже на купальський обряд). Казка «Хлопчик з пальчик» також містить відгомони відповідного архаїчного обряду. Обряд ініціації взагалі, так само, як і сюжет, що розглядається, передбачає пересування крізь поля та ліса за допомогою коня зі створенням стоянки та програванням ритуальної смерті. Темний ліс при цьому розглядається як потойбічний світ. Кінь виступає символом чоловічого начала та Сонця (є атрибутом Ярили), виконує роль перевізника крізь потойбіччя, посередника та сповіщувача — як для людини, так і для Сонця. Тому в ініціативно-освячувальних церемоніях, зокрема весільних діях, кінь був однією з головних складових (Кіндер, 2011). Відношення коня до атрибутів Сонця ще раз підтверджує висновок, що пересування козаків на конях мало солярне наповнення.

Звертає на себе увагу те, що дівчина, яка «потопає» або «горить», часто звертається до невизначеного адресата: «Ой хто в лісі чує, нехай той рятує...», «Хто в полі ночує, Най мій голос чує...», «хто мене доплине, того я буду», «чи я й не хороша, / чи не вродлива...». Схожу промову демонструє весільна веснянка: «Подам голосочок / Нехай той почує / Хто в полі ночує. / А вже весна... Молодому козакові / Мандрівочка пахне» (Єфремова, 2016). Тобто дівчина та якийсь парубок навесні зустрічають світанок у різних частинах невпорядкованого світу, а дівчина при цьому промовляє свої побажання. Допомога потрібна — оскільки дівчина прив'язана до сосни косою і її необхідно обрубати. Тому впливає, що прохання про допомогу дівчина адресувала

очікуваному нареченому, а «обіцянки кращого життя» надавались у гурті зі «старостами» (як у весільній пісні: «...наїхали од Василька люди... Поїхали, Марійко, з нами» (Гордійчук, 1963)).

Найбільш схожим на ініціаційні дії є обряд, який відбувається на свято Івана Купала. За віруваннями наших пращурів створення світу відбулося завдяки поєднанню сонячного вогню та води (шлюб неба та землі) як чоловічого та жіночого начал. Що й святкують на Івана Купала. Зливи, сонце та гроза надають землі під час свята найбільшу родючу силу (Нечуй-Левицький, 1992). Тому в давнину з цього свята починалися шлюбні обряди. Для інсценування небесних подій купальський вогонь запалюють на всю ніч — від заходу Сонця у Землю та смерті Ярили до сходу Сонця й народження Купави. Дівчата на виданні та молоді хлопці спочатку утворюють окремі гурти. Для вогнища заздалегідь, на свято Юрая (Святий Юрій, Урай, Ірій, Юра Рай; 6 травня), готували сосну — майже до верхівки обрубували гілки та зрізали кору, тобто моделювали Світове дерево (Кожолянко, 2008). На Купала до верхівки чіпляли колесо, а біля стовбура після заходу сонця запалювали велике вогнище. Ритуальний вогонь молоді чоловіки традиційно розпалювали тертям. Вогонь запалював верхівку та колесо, яке через деякий час падало та котилося у воду, як символ єднання стихій — неба та землі, шлюб Сонця та води, Ярили та Дани. На Купала виготовляють деревце Роду — купаїлицю (марену, гільце) на знак початку нового життя та родючості; біля нього водили хороводи та співали весільні пісні, а потім спалювали або топили (Пастух, 2014). Новим вогнем увечері заново освячували піч, а на світанку купалися у річці, оскільки вода вже була освячена новим Сонцем-Купалвою, переродженням Ярилою. А на весняне рівнодення (через дев'ять місяців) на Великдень народжувалась дитинка Білобога та Дани — Білоданчик. Саме на Купала молоді знаходили шлюбну пару (Кожолянко, 2012).

А на апогей весни — свято Юрая вогонь могли розпалювати й дівчата на виданні у себе во дворі, що було знаком для хлопців. Це тому, що Юрай був богом весни: «Як затрубив святий Юрій, Всі ліси се зазеленіли» та «перейняв» повагу слов'ян до Дажбога (Кожолянко, 2008). Дохристиянська весільна пісня сповіщає: «Поміж трьома дорогами рано-рано! / Там здивався князь із Дажбогом...» (Кожолянко, 2012). Тобто на сході сонця наречений зустрічається з Дажбогом (богом сонця), який освятив весільний ритуал. Водночас перехрестя на «три дороги»

схоже на трійдерезо (світове дерево) (так само можна розглянути й православний хрест — як перетворення образу трійдереза).

Вечірню частину свята Івана Купала розглядають як похорони Ярили та Марени в момент заходу сонця за велику воду. І якщо Ярила перетворюється на Купалву, то Марена — гине остаточно. Відзначають, що потопаюча у дунаї дівчина, про яку співають у колядках, весільних та купальських піснях є богиня Зоря (Колесса, 2009) (як віддзеркалення сонця у воді), яка потребує рятування. У щедрівці її називають «Касуню, зоре» (Воропай, 1958). Сонце зустрічають на світанку: «Вона ж думала / Що то сонечко / Аж то Іванко- / Соколичко» (Єфремова, 2016). Існує сюжет, коли донський казак, прив'язавши дівчину до сосни, звертається до неї: «Погляди-ка, ...где Дунай, ... где Дон»: тобто світанок зустрічають над водою. На Купала про Дану співають: «А де Наше Купайло стояло / То там Місяць і Сонейко сіяло / Чого Вона на Купайла не вийшла? / Русу Косу звечора чесала... / На Розсвіті личенько вмивала». Про Івана йдеться: «Іванова голова зайнялася була, / А Марена з радощами / носить воду пригорщами, / та й гасить, та й гасить. / Що залиє, то й займеться» (Пашник, 2021), що можна розуміти як схід Сонця та зростання його відбиття у воді.

Дівчина на виданні в піснях порівнюється з роллю відбиття сонця у дунаї. Так, у купальських піснях співають: «Ой на річці на Дунаї / Там липонька потапає, / ...дубочка прикликає» та «...на Купала, / Іграло сонечко... / Та припало дівкам... Дунай-море пливсти... / Та всі дівочки перепливи... / Дівка Оленка втонула» (Колесса, 2009). На весіллі також згадують дунай: (Глушко, 2014): «...річенька тече, /...Марусенька бродить. / За нив батенько... / — Втонеш ... / — Ой, воліла б я, / Я в той Дунай тонути... / Лиха доля обгорнути...», тобто вийти заміж описують як втонути у «дунаї».

За попередніми висновками (Трегубов & Трегубова, 2020), «дунай» — це розлив річки під час половіддя. Але, існують й інші думки з цього приводу, які базуються на аналізі «Слова о полку Ігоревім». Більшість згадок «Дунаю» у «Слові» належить до певних історичних або політичних подій, тому однозначно ідентифікується як назва відомої річки. Але декілька згадок у таких аналізах докладно не проаналізовано. Історично, події «Слова» розгортаються навесні, можливо під час половіддя. Тоді стає зрозумілим вихід Ярославни на дунай, та те, що над дунаєм голоса чути. Але є ще одна згадка «дунаю»: Ярославна, перетворившись на

«зигзицю», спочатку полетіла не на Каял-ріку, де необхідно було рятувати чоловіка, а на Дунай за «живою» водою. У слов'янській традиції вода стає цілющою на Водокрес, Великдень та Купала. Якщо вважати, що «дунай» — це освячена сонцем вода в певні дні, стає зрозумілим — чому «дунай» згадують у щедрівках, гаївках («Гела-Гелочка... / Я ходжу ж по Дунаю...» (Антонович & Драгоманов, 1874)), веснянках та купальських піснях.

Більш зручний варіант для аналізу сюжетів «спалювання» та «потоплення» — рознесення їх у часі. Ритуали зустрічі сонця під «палаючим» деревом та купання у дунаї можна віднести як до великодніх, так і до купальських. З одного боку — ефект «палання» у перших сонячних променях більш вражаючий навесні і «дунай» вказує на повінь. До того ж у веснянках сюжету «Подольночка» головна героїня скаче «як рибка по дунаю». З іншого, в обох варіантах сюжету є купальські елементи та явна шлюбна тематика.

Тоді можна змодельювати об'єднаний ритуал шлюбної ініціації дівчини на свято Купала, а можливо — і як частину обряду весілля. Оскільки дівчина, скоріше за все, була прив'язана косяю до дерева, то спочатку біля нього зустрічала світанок як освячення Сонцем, після цього косу відсікали (начебто вона перегоріла) і йшов ритуал купання як освячення Даною (увечері купатися було не можна, оскільки у воді щойно топили Марену). При цьому відбувалась ініціація дівчини до шлюбу, перевід у стан жінки (на відміну від Великоднього ритуалу «Подольночка», де відбувалась лише ініціація гурту дівчат до шлюбної готовності). Прив'язування до сосни створює цільний образ дівчини-сосни, можливо ув'язненої нареченої (як Царівна-жаба), яку на світанку рятує (освячує) сонце (за допомоги молодого: «...я твій голосочок здалека почую»). Ініціація вважається пройденою, якщо особа (дівчина) повністю відіграла роль сценарію, який у цей час реалізується серед богів на небі та на землі. Наречена протягом обряду Івана Купала проходить освячення вогнем та водою, богами сонця та води. Тому і збереглися в обряді традиційного весілля гільце та проливання водою шляху перед нареченою (імітація дунаю). Але описані події — це більше ніж формальний ритуал, це багатоскладова магічна дія, метою якої є чаклування на врожай та щасливу, плідну сім'ю. Свято Купала могли використовувати й для викрадання дівчини (якщо викрадання протягом доби було успішним, то хлопець за згоди дівчини міг на ній одружитися). Водночас

можливо було реалізувати ритуали освячення ранішнім сонцем біля сосни та купання.

Отже, існували обряди ініціації та освячення людини на різних етапах його переходу між соціальними станами за допомогою води та вогню. При цьому архаїчний солярний шлюбний обряд відбувався на літнє сонцестояння, а надалі розділювався на обрядодії свята Івана Купала та весільні церемонії.

Висновки. 1. На солярність сюжету «звідництво дівчини» вказує купання «ранесенько» у «дунаї» Подольночки-відбиття сонця та Красуні-Зорі, зустріч світанку під сосною (оскільки сосна охоплюється «полум'ям» від гори до низу), купання у «Дунаї» є алегорією заходу сонця, рух козаків від Дону додому співпадає з рухом сонця, використання коня-перевізника як солярного знаку.

2. На ініціативний характер сюжету «звідництво дівчини» вказує подорож невпорядкованим світом, порівняння образу горіння сосни з образом нареченої, проведення обрядодій на світанку — як часу для магічних ритуалів, купання в магічній купальській воді, що збігається з етапами обряду Івана Купала.

3. Виходячи з проведеного аналізу, ініціативний солярний шлюбний обряд, який відповідає фольклорному сюжету «звідництво дівчини», відбувався на Івана Купала, а не на свято Великодня (весняне рівнодення) або Юрая (апогей весни). При цьому обряд об'єднує у собі елементи «спалювання» та «потоплення» дівчини. Обряд відбувався наступним чином: хлопці від молодого на конях доставляли наречену у ліс на берег річки, де прив'язували косу до сосни, молодий протягом ночі чергував неподалік та палив вогнище, коли на світанку сонце «запало» сосну, дівчина кричить про допомогу, коли промінь торкається дівчини — молодий відсікає їй косу, дівчина далі намагається перепливати річку та вдає, що тоне, молодий її рятує, ініціація наречених шляхом відпрацювання дій богів відбулася, сонячне освячення шлюбу здійснено. Надалі цей ритуал поділювався на купальські та весільні обряди.

Список посилань

- Антонович, В., & Драгоманов, М. (1874). *Исторические песни малорусского народа с объяснениями*. (Т. 1). Фрид.
- Воропай, О. (1958). *Звичай нашого народу*. Українське видавництво.
- Глушко, М. (2014). Опільське весілля. *Міфологія і фольклор*, 3–4, 120–130.
- Гордійчук, М. (1963). *Українське народне багатоголосся*. Мистецтво.

- Єфремова, Л. О. (2016). *Народні пісні Полтавщини*. Логос.
- Ільницький, М. (2009). «Горіла сосна...»: модифікація символів вогню і води в народній пісні. *Народознавчі зошити*, 1–2, 130–134.
- Квітка, К. (2010). Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем. *Зібрання праць* (с. 255–287).
- Кіндер, К. Р. (2011). Проблема класифікації танцювальної символіки: образно-семантичний аспект. *Вісник КНУКіМ «Мистецтвознавство»*, 25, 55–62.
- Кожолянко, Г. (2008). Весняне свято Юра-Рая на Буковині. *Етнічна історія народів Європи*, 25, 96–102.
- Кожолянко, Г. (2012). Весільна обрядовість українців (витоки, символіка, ідейний зміст). *Карпати: людина, етнос, цивілізація*, 4, 193–206.
- Колесса, Ф. (2009). Огляд українсько-руської народної поезії. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*, 47, 166–272.
- Любченко, В. (2001). Дидактична балада «про Хайку»: українсько-єврейський білінгвістичний фольклор. *Доля єврейської духовної та матеріальної спадщини в ХХ ст.* (с. 155–164).
- Нечуй-Левицький, І. С. (1992). *Світогляд українського народу. Ескіз української міфології*. Обереги.
- Пастух, Н. (2014). Купальські обрядовість та пісенність в українських селах півночі Молдови. *Studia methodologica*, 38, 93–98.
- Пашник, С. Д. (2021). *Пісенник*. РПК.
- Пашник, С. Д. (2022, Квітень 29). Сосну підпалили — Галю заміж віддали. *Рідна віра*. <http://ridnovir.in.ua/index.php/statti/233-sosnu-pidpalyhaliu-zamizh-viddaly>.
- Телеуця, В. (2008). Весільний обряд українців Придунав'я. *Фольк. зошити (ІКА)*, 11, 71–84.
- Трегубов, Д. Г., & Трегубова, І. М. (2020). Сюжетний аналіз народних пісень із загальною формулою «зводителю дівчини». *Культура України*, 69, 46–58.
- Трегубов, Д. Г., & Трегубова, І. М. (2021). Взаємозв'язок формул календарно-обрядової та шлюбної семантики в піснях весняного й весільного циклів. *Культура України*, 72, 45–52.
- Трегубова, Ф. Д., & Трегубов, Д. Г. (2021). Дослідження драматургії первісних хороводів весняного циклу. *Культура України*, 74, 90–97.
- Цехмістрюк, Ю. (2006). *Народні пісні Волині: записи 1936–37 років*. ЛДМА.
- Hordiichuk, M. (1963). *Ukrainian folk voice*. Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Іlnitskyi, M. (2009). “Burning pine ...”: a modification of the symbols of fire and water in a folk song. *Narodознавchi zoshyty*, 1–2, 130–134. [In Ukrainian].
- Kinder, K. R. (2011). The problem of the dance symbolism classification: figurative-semantic aspect. *KNUCA bulletin “Mystetstvoznavstvo”*, 25, 55–62. [In Ukrainian].
- Kolessa, F. (2009). An overview of Ukrainian-Rus folk poetry. *Visnyk Lvivskoho Universytetu. Serii filolohichna*, 47, 166–272. [In Ukrainian].
- Kozholyanko, G. (2008). Spring holiday Jura-Raya of Bukovina. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*, 25, 96–102. [In Ukrainian].
- Kozholyanko, G. (2012). Wedding ceremonies of Ukrainians (origins, symbols, ideological content). *Karpaty: liudyna, etnos, tsyvilizatsiia*, 4, 193–206. [In Ukrainian].
- Kvitka, K. (2010). Ukrainian songs about a girl traveling with a seducer. *Meetings wash.* (pp. 255–287). [In Ukrainian].
- Liubchenko, V. (2001). Didactic ballad “On Haika”: Ukrainian-Jewish bilingual folklore. *The fate of Jewish spiritual and material heritage in the XX century* (pp. 155–164). [In Ukrainian].
- Nechui-Levytskyi, I. S. (1992). *Worldview of the Ukrainian people. Sketch of Ukrainian mythology*. Oberehy. [In Ukrainian].
- Pashnik, S. (2022, April 29). Pine was set on fire — Galya married. *Ridna vira*. <https://svit.in.ua/stat/st73.html>. [In Ukrainian].
- Pashnik, S. D. (2019). *Songbook*. ROK. [In Ukrainian].
- Pastukh, N. (2014). Bathing rituals and singing in the Ukrainian villages of northern Moldova. *Studia methodologica*, 38, 93–98. [In Ukrainian].
- Teleuta, V. (2008). Wedding ceremony of Ukrainians of the Danube region. *Folklore Notebooks (ІКА)*, 11, 71–84. [In Ukrainian].
- Treubov, D. H., & Treubova, I. M. (2020). The plot analysis of folk songs with the general formula “procurer of a girl”. *Kultura Ukrainy*, 69, 46–58. [In Ukrainian].
- Treubov, D. H., & Treubova, I. M. (2021). Relationship between formulas of calendar-ritual and marriage semantics in songs of spring and wedding cycles. *Kultura Ukrainy*, 72, 45–52. [In Ukrainian].
- Treubova, F. D., & Treubov, D. H. (2021). Research of dramaturgy of primitive round dances of a spring cycle. *Kultura Ukrainy*, 74, 90–97. [In Ukrainian].
- Tsekhmistruk, Yu. (2006). *Folk songs of Volhynia: Phonographic records of 1936–1937*. LDMA. [In Ukrainian].
- Voropai, O. (1958). *Customs of our people*. Ukrainske vydavnytstvo. [In Ukrainian].

References

- Antonovich, V., & Dragomanov, M. (1874). *Historical songs of the Malorossian people with explanations*. (V. 1). Frid. [In Russian].
- Efremova, L. O. (2016). *Folk songs of Poltava region*. Logos. [In Ukrainian].
- Hlushko, M. (2014). Wedding of Opillia. *Mifolohiia i folklor*, 3–4, 120–130. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 07.12.2021

ДІЯЛЬНІСТЬ КИТАЙСЬКИХ СИМФОНІЧНИХ ОРКЕСТРІВ У ЗБАГАЧЕННІ СУЧАСНОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ КНР

Ян Цзюнь. Діяльність китайських симфонічних оркестрів у збагаченні сучасного соціокультурного простору КНР

Окреслено специфічні особливості розвитку соціокультурного простору Китаю доби політики реформ і відкритості. Стверджується, що важливим фактором соціокультурної ідентичності постають мистецькі явища. Розвиток симфонічної музики — однієї з найскладніших жанрових сфер — розглядається як умова успішного функціонування й розвитку національної музичної культури в її музичному сегменті. Констатовано, що симфонічні оркестри як атрибут сучасної музичної культури наразі працюють у більшості великих міст Китаю. Розглянуто чинники збагачення соціокультурного простору країни завдяки діяльності симфонічних оркестрів на подієвому та змістовному рівнях. Акцентовано врахування глибинного наповнення національної традиції й особливості її актуального побутування. Простежено шляхи розвитку міжкультурних комунікацій, здійснених за безпосередньої участі оркестрів. Підкреслено дієвість політики впливу на молоде покоління громадян країни через мистецькі заходи.

Ключові слова: *соціокультурний простір Китаю, китайські симфонічні оркестри, творчі проекти, мистецькі акції, професійна адаптація молодих музикантів.*

Yang Jun. Activity of Chinese symphony orchestras in the enrichment of the modern socio-cultural space of the PRC

The purpose of the article is to identify the factors of influence of Chinese symphony orchestras on the enrichment of the socio-cultural space of the country. An important task is to characterize the activities, which provide artistic events and saturation of the cultural landscape with new layers of content.

The methodology is based on the application of systemic and socio-cultural approaches; the event analysis method and the descriptive method are applied too.

The results of the study. China's socio-cultural space has undergone significant changes in the last few decades, and its structure is complex and multidimensional. It can be stated that the function of the determining system-forming factor of its unity can be performed by culture.

One of the conditions for the successful functioning and development of national musical culture in its musical segment is the development of the most complex genre areas — symphony and opera. Symphony orchestras, an attribute of modern music culture, currently work in the biggest cities of the country. During the policy of reforms and openness, radical changes took place in the activities of orchestras. Among other things, an important mission of the orchestras was to perform works by Chinese composers who are actively mastering the field of music, which is relatively new to the national culture.

According to the study's analysis of various aspects of symphony orchestras in modern China, these creative groups are actively involved not only in the musical and cultural process, but also in the socio-cultural process as a whole. Their contribution to the renewal and enrichment of China's cultural landscape is made both at the event level and at the substantive level.

The repertoire policy of orchestras, which is implemented in two directions — involving listeners in masterpieces of world music and promoting the work of the most talented domestic composers — ensures the diversity of the sound environment of the country and stimulates various forms of intercultural communication. In addition to their natural professional activities, which have a strong influence on society, Chinese orchestras often resort to effective artistic actions, delivering unique messages to society on issues relevant to it: environmental protection, historical memory, values of national traditions and more. Transferring the reaction to socially significant events into the plane of creative rethinking, which has become widespread in modern Chinese culture, strengthens the unity of various elements of socio-cultural space.

The scientific novelty is determined by the analysis of the activities of Chinese symphony orchestras in view of their integration into the socio-cultural environment of the country. A significant amount of new information has been introduced into scientific circulation.

The practical significance. The results of the study can be used in scientific work in the field of culturology, as well as taken into account in the further planning of creative projects and forms of

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

activities of orchestras, both in China and in other countries.

Keywords: *socio-cultural space of China, Chinese symphony orchestras, creative projects, art events, professional adaptation of young musicians.*

Постановка проблеми. Культура сучасного Китаю вміщує в собі багато складових і є результатом синтезу різних за своєю генезою явищ. Одні з них стали природним продовженням плідного функціонування тисячолітніх питомих традицій, інші ж сформувалися відносно нещодавно як результат адаптації на китайському ґрунті запозичень з інших культур. До останніх належить величезний пласт симфонічної музики, яка набула в Китаї ознак національної самобутності. У різних своїх вимірах (композиторському, виконавському, інфраструктурному) китайська симфонічна музика стала важливим чинником збагачення соціокультурного простору країни. Особливу роль у цьому відіграє різностороння творча й організаційна діяльність симфонічних оркестрів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Функціонування й розвиток соціокультурного простору в теоретичній площині висвітлюються у численних розвідках. Сфокусуємо нашу увагу на дослідженнях соціокультурного простору сучасного Китаю. Важливі його характеристики знаходимо у фундаментальній праці, створеній під керівництвом голови Медіа-корпорації Китаю Шень Хайсюна, що присвячена аналізу різних сторін життя країни доби політики реформ і відкритості (Шєнь Хайсюн, 2021).

Лю Чженьюй у своїх працях висвітлює проблеми принципової неоднорідності організації соціокультурного простору Китаю, що ускладнює його дослідження (Лю Чженьюй, 2012). Аналізуючи чинники мінливості внутрішніх меж цього простору, вчений констатує наявність багаторівневої структури соціокультурного простору країни загалом та зауважує, що наявність «внутрішніх регіонів» дозволяє «більш чітко визначати і здійснювати стратегії збалансованого «гармонійного» соціокультурного розвитку, розміщення на території країни виробничого, наукового і культурного потенціалів» (Лю Чженьюй, 2011, с. 34). Своєю чергою, Тетяна Кучинська стверджує, що основою консолідації китайського суспільства в умовах глобалізації може виступати соціокультурна ідентичність (Кучинская, 2011, с. 149).

Важливим фактором соціокультурної ідентичності постають мистецькі явища, окреме місце серед яких посідає симфонічна музика.

Діяльність китайських симфонічних оркестрів висвітлювалася в наукових працях переважно в історичному ракурсі, з огляду на їх формування, становлення і подальший розвиток у культурі: від аналізу історії китайського симфонізму загалом (Ло Шиі, 2003) та на окремих етапах (Чжао Сяолинь, 2020) до дослідження внеску окремих оркестрів (Янь Ян, 2019). Важливі відомості й узагальнення щодо процесу розвитку китайського симфонізму й якісного наповнення кожного з його етапів містить стаття Лі Ісюаня (2019). Інформація про аматорські оркестри (зокрема симфонічні) в навчальних закладах країни подана в статті Чжао Сяолиня (Чжао Сяолинь, 2021).

Водночас важливі аспекти діяльності симфонічних оркестрів Китаю в контексті їх культуротворчої функції залишаються наразі невисвітленими.

Мета статті — висвітлити чинники впливу китайських симфонічних оркестрів на збагачення соціокультурного простору країни. Важливим завданням при цьому постає характеристика специфічних сфер діяльності оркестрів, що забезпечує проведення мистецьких заходів і насичення культурного ландшафту новими змістовними пластами.

Виклад основного матеріалу дослідження. Соціокультурний простір Китаю останніх кількох десятиліть зазнав значних перетворень, пов'язаних зі змінами політики країни. На межі 2018–2019 рр. у КНР було святково відзначено 40-річчя запровадження політики реформ та відкритості, що підтвердила свою ефективність у різних сферах життя суспільства, зокрема в культурі та мистецтві. Завдяки здійсненим реформам «країна успішно просувалася до центру світової арени, в повній мірі розкриваючи <...> переваги китайської культури» (Шєнь Хайсюн, 2021, с. 18).

Структура соціокультурного простору є складною й багатовимірною, окремі елементи його системи мають різні масштаби, що визначені місцем і значенням кожного з них у складному переплетенні політичних, соціальних, мистецьких тощо проявів. У багатьох ситуаціях культура може виконувати функцію визначального системотворчого чинника єдності соціокультурного простору. До такого висновку щодо конкретної країни спрямовують, зокрема, міркування Го Ціюна, який пропонує розуміння Китаю як просторово-часової спільноти людей, які тою чи іншою мірою сприйняли китайську культуру або піддалися її впливу: «Сучасний спосіб життя цієї регіональної спільноти, її

ціннісна свідомість, способи мислення та психологічні структури пов'язані з багатоскладовою китайською культурою тисячею ниток» (Го Циюн, 2008, с. 127). Структура власне культурної складової соціокультурного простору містить в собі явища, породжені більш локальними «внутрішніми» просторами — літературою, різними видами мистецтва тощо.

Однією з умов успішного функціонування й розвитку національної культури в її музичному сегменті є розвиток найскладніших жанрових сфер — симфонічної та оперної. Симфонічні оркестри, що є атрибутом сучасної музичної культури, наразі працюють у більшості великих міст країни, їхня географія охоплює практично всі регіони материкового Китаю, а також його спеціальні адміністративні райони. Згадані мистецькі колективи функціонують завдяки послідовній підтримці держави, проте їм надана значна самостійність в організації власної діяльності. Це стосується і питань творчості, і різних форм адміністрування. Китайський дослідник Лі Ісюань справедливо зазначає, що в діяльності оркестрів за доби реформ і розвитку відбулися докорінні зміни: «Симфонічний оркестр, що не мав раніше ніякого художнього управління та не встановлював систему організації музичних сезонів, тепер самостійно формує програму, репертуар, репетиційну діяльність, співвідносячи функціонування колективу із системою оплати праці музикантів» (Лі Ісюань, 2019, с. 272).

Прояви інтеграції симфонічної музики до соціокультурного простору сучасного Китаю можна проілюструвати численними прикладами. Вони стосуються різних площин соціального й мистецького життя, виявляють себе в різних формах.

Регулярна творча діяльність підтримуваних державою оркестрів спрямована на успішне виконання їх місії з донесення композиторського висловлювання слухачеві. На творчі колективи покладено величезну відповідальність щодо добору репертуару, адже звукове середовище країни має насичуватися лише високохудожньою музичною продукцією. Репертуар провідних колективів поділяється на дві різні за обсягом групи: світова музична класика і доробок сучасних зарубіжних композиторів; твори китайських композиторів. Перша з названих груп охоплює різні за стильовими та жанровими характеристиками шедеври, що репрезентують західні композиторські школи на різних етапах їх існування (у хронологічному порядку — музика В. Моцарта, Л. Бетховена, Г. Бер-

ліоза, Й. Брамса, П. Чайковського, С. Франка, Г. Малера, Д. Шостаковича та ін.).

Деякі колективи включають до свого репертуару твори, що виходять за жанрово-стильові межі академічної музики: від опусів Леонарда Бернстайна й Джорджа Гершвіна (Симфонічний оркестр Чанша) до поп-музики, латиноамериканської музики, кантрі, джазу, музики з кінофільмів (Китайський кіносимфонічний оркестр).

Важливою місією оркестрів стає виконання творів вітчизняних композиторів, які активно освоюють сферу відносно нової для національної культури музичної сфери. Сучасні композиторські технології дають великі можливості для втілення глибокого змісту. Лі Ісюань так характеризує змістовні параметри симфонічної музики сучасних китайських композиторів: «Драматургічний ракурс симфонічних творів — ліричний або драматичний епос, що випромінює благородний дух і багатий внутрішній світ людини, в якому спресована історія і сучасність, філософський відсвіт конфуціанства і гострота сприйняття, притаманна дням сьогоднішнім» (Лі Ісюань, 2019, с. 272). Відбиваючи глибинне наповнення національної традиції та її актуального побутування, донесені до слухача завдяки симфонічним оркестрам твори вітчизняних композиторів стають джерелом збагачення мистецького простору країни (і соціокультурного простору загалом).

Програмні назви (або спеціально написані в якості програм літературні тексти) багатьох симфонічних творів, що входять до репертуару оркестрів, відображають укоріненість у самих основах китайської культури і водночас поглиблюють і розвивають закладені в останній символічні сенси.

Наведемо характерні приклади. Концерт для фортепіано з оркестром «Хуанхе» («Жовта ріка»), який створив Ін Ченцзун (殷承宗) на основі музичного матеріалу однойменної кантати композитора Сянь Сінхяя (1939). Чотири частини концерту («Пісня човнярів на Жовтій ріці», «Ода Жовтій ріці», «Жовта ріка у гніві», «Захист Жовтої ріки») відтворюють різні стани образу ріки, що немовби метафорично втілюють долю народу.

Подібна образність притаманна також симфонічній увертюрі «Плин великої ріки на схід» композитора Сюй Сяоміна (徐晓明). Партитурі передують анотація, що пояснює закладену в назві метафору: «Плин на схід великої ріки зображає китайський народ як бурхливу ріку, що проходить крізь негаразди, вигини і повороти, туман і

лід; наполегливу і непохитну, що прагне до світла» (Сюй Сяомін, 2018). Велич одного з ключових образів природи (ріки) і ототожнення з нею цілого народу допомагає створити художній образ, що органічно вписується до контексту китайської культури та збагачує її.

Інтегрованість митців до суспільства, відчуття себе частиною великого цілого спонукає до створення соціально значущих опусів і проєктів по їх втіленню, що здійснюються за безпосередньої участі симфонічних оркестрів. Саме такою була ситуація з ретельно підготовленим і бездоганно реалізованим виконанням першого китайського реквієму — твору, який став відгуком на стихійне лихо національного масштабу. У травні 2008 р. в провінції Сичуань відбувся руйнівний землетрус, що забрав життя десятків тисяч людей і торкнувся доль сотень тисяч. Переживання з приводу жахливої катастрофи та її наслідків підштовхнуло композитора Ся Гуаня (夏关) до спроби філософського осмислення ситуації в мистецтві; він відчув необхідність створення опусу, грандіозні параметри якого відповідали б глибині національної трагедії. Найбільш придатним для цього став вільно трактований жанр реквієму, що мав тривалу історію розвитку в різних національних культурах, але доти ніколи не втілювався в китайській музиці. Виконання «Реквієму по Землі» (або «Реквієму Землі») було доручено Китайському національному симфонічному оркестру (за участі чотирьох солістів-вокалістів, великого хору та органу) під орудою французького диригента Мішеля Плассона, що вивело культурну подію на міжнародний, глобальний рівень.

Кожна з чотирьох частин твору має поетичну назву, близьку до образного строю китайської культури: «Споглядаючи зірки», «Небесний вітер і земний вогонь», «Безмежна любов», «Крила янголів». Взаємодія Сходу і Заходу отримала переконливе втілення в музичній площині. Зокрема, це ілюструє «діалог» двох інструментів у заключній частині циклу: традиційний китайський інструмент, стародавня бамбукова флейта сяо немовби обмінюється репліками з далеким органом.

Прем'єра, що відбулася в Пекіні в травні 2011 р., як і подальші виконання, засвідчила величезну силу емоційної дії твору, який підняв важливу загальнолюдську проблему. Збагачення соціокультурного простору Китаю в цьому разі відбулося на кількох рівнях, зокрема, мистецькому (жанрово-стильовому), змістовному, комунікативному. Значущість події підтвердило здійснення у 2013 р. запису твору на

CD однією з провідних європейських компаній «Virgin Classics».

Китайські симфонічні оркестри нерідко виступають організаторами або співорганізаторами численних проєктів, що мають, окрім мистецької, велику суспільно-культурну (або суспільно політичну) вагу. Подібні акції спрямовані на висвітлення питань, актуальних для країни або навіть для всього людства.

До числа таких актуальних питань належить стан довкілля. Проблеми, пов'язані з екологією, мають глобальний масштаб. Музиканти Китаю роблять свій внесок до того, аби за допомогою засобів мистецтва привернути увагу усіх країн та урядів до необхідності здійснення ефективних спроб її вирішення як прояву соціальної відповідальності. Таким вагомим внеском став концерт 2013 р., присвячений Всесвітньому дню охорони довкілля. Він відбувся 5 червня у Національному центрі виконавських мистецтв. Інтернаціональна спрямованість заходу знайшла відтворення у складі митців, причетних до його реалізації.

Національний центр виконавських мистецтв, головний організатор заходу, заздалегідь (за два роки) замовив для нього низку творів, авторами яких стали представники різних країн і континентів, митці, які переймалися станом довкілля. Кожен з творів мав зосереджувати увагу слухача на конкретній екологічній проблемі: міському шумовому забрудненні, світловому забрудненні, розливам нафти, наявності видів тварин та рослин, що знаходяться під загрозою зникнення, а також тонучих островів.

Мексиканський композитор Енріко Чапела, відомий своєю схильністю до синтезу виражальних можливостей джазу, року та академічної музики, на той момент вже мав досвід виконання замовлень для різноманітних мистецьких акцій та колективів у різних країнах світу, як-от твори для серії «Зелена парасолька» Лос-Анджелеської філармонії (США), Симфонічного оркестру штату Сан-Паулу (Бразилія), Музичного фестивалю у Вейлі (Колорадо, США), Стокгольмського квартету саксофонів та багатьох інших. Він написав для концерту твір під назвою «Чорний шум». Замовлення було зроблено також Рейчел Портман, композиторці з Великої Британії, лауреатці премії «Оскар» (1996), відомій своєю роботою зі створення музики для численних кінофільмів (британська преса називала її «королевою кіномузики»). Вона написала твір під назвою «Ті, що зникають» («Під загрозою

зникнення»), присвячений скороченню простору дикої природи — середовища проживання різних видів тварин.

Оркестр центру виступив під орудою Лю Цзя (吕嘉), досвідченого китайського диригента, який протягом кількох років працював в Італії як музичний керівник і головний диригент Театру Лірико імені Джузеппе Верді в Трієсті (1991–1996), згодом обіймав аналогічну посаду в Норрчепінгському симфонічному оркестрі (Швеція, 1999–2005), а також Оркестрі Макао (з 2008 р.). Специфіка останнього з названих колективів полягає в тому, що він працює в особливому адміністративному районі Китаю (Макао — колишня колонія Португалії) і до його складу входять музиканти з різних країн і континентів. Таким чином, міжнародний досвід Лю Цзя, який нині є головним диригентом оркестру Китайського національного центру виконавських мистецтв, не викликає жодних сумнівів.

Вплив на слухачів під час концерту було суттєво посилено завдяки застосуванню потужного відеоряду: сучасні мультимедійні технології дали можливість демонстрації відеоматеріалів, що унаочнювали тематику концерту, на розміщених на заднику сцени екранах.

Проведення концерту мало велике значення як для культури Китаю, так і для людства загалом; захід став чинником всесвітньої комунікації.

Досягнувши високого мистецького рівня, симфонічні оркестри Китаю виконують ще одну важливу функцію — вони стають репрезентантами китайського композиторського та виконавського мистецтва у світовому просторі. Приміром, Симфонічний оркестр Циндао неодноразово представляв КНР у політичних та культурних інтернаціональних контактах: у 2009 — концертах у США на честь 30-річчя встановлення дипломатичних стосунків між двома країнами, у 2014 р. оркестр — у заходах «Року китайсько-французької культури», у 2016 — «Року китайсько-латиноамериканського культурного обміну» (зокрема, концертах у Чилі та Аргентині). Крім того, співпраця може налагоджуватися на рівні окремих колективів або мистецьких установ, як-от між Симфонічним оркестром Циндао та Державною філармонією Узбекистану. У відповідній угоді було визначено наміри сторін «зміцнювати обміни й співробітництво в галузі мистецької освіти й спільного виробництва, а також продовжувати просувати видатні художні колективи чи твори двох країн на сцені іншої країни» (Симфонічний оркестр, 2019).

Залученість оркестрів до соціокультурних процесів виявляється також у їхній реакції на внутрішні загальнонаціональні проблеми, що визначають змістовне наповнення життя китайського суспільства. Наведемо показовий приклад.

Симфонічний оркестр Чанша провів з 28 квітня по 1 травня 2021 р. цикл концертів на тему «Вивчаючи історію партії, згадуючи первісне серце та слідує за партією» у Шанхаї — місті, що має історичне значення для країни. Це були перші гастролі оркестру за межами своєї провінції, що надало концертам додаткової ваги. Відтворена у симфонічній музиці, історія руху Китаю до невпинного прогресу й процвітання мала надихаюче значення для слухачів. Перший з концертів відбувся в межах 37-го Шанхайського міжнародного весняного музичного фестивалю й мав назву «Схід сонця на червоному Сході — класичні китайські пісні в симфонічному супроводі». Митці відвідали меморіальний зал — місце проведення першого партійного з'їзду, що відбувся в Шанхаї сто років тому. Цей захід мав великий надихаючий вплив на всіх його учасників. Акція під гаслом «Я роблю практичні справи для мас» мала, крім суспільних заходів, конкретне мистецьке втілення: концерт з творів вітчизняних композиторів, що відображають славетні традиції й величні досягнення китайського народу. У концерті брав участь також дитячий хор, і це символізувало зв'язок поколінь в історії сучасного Китаю.

Мистецький вплив на молоде покоління стає важливим інструментом формування майбутніх етапів функціонування соціокультурного середовища. У практиці того ж Симфонічного оркестру Чанша, крім постійно діючих циклів «Виконавське мистецтво на благо народу», «Художні презентації в живописних місцях», концертів під відкритим небом «Ніч Чанша», також регулярно проводяться заходи, адресовані молоді. До програм щорічного фестивалю «Сезон симфонічної музики Ya Yun Sanxiang» входять концерти на майданчиках навчальних закладів міста (цикл «Високе мистецтво в кампусі»).

Окрему групу молоді, що опинилася в зоні уваги та благотворного впливу старшого покоління митців, складають молоді професійні музиканти. Їхня успішна адаптація у професійному середовищі залежить не лише від високого рівня освіти та здобутих знань і навичок. Тому Центральна музична консерваторія у 2004 р. започаткувала першу в Азії аспірантську про-

граму підготовки оркестрових виконавців (оркестрову академію). Програму очолив відомий диригент Ху Юньян (胡咏言), котрий згодом став керувати оркестром при академії, артистами якого стали випускники китайських консерваторій (повна назва оркестру — «Репертуарний оркестр EOS Китайської оркестрової академії при Центральній музичній консерваторії в Пекіні»). Організація такого колективу дозволила зорієнтувати випускників музичних навчальних закладів, які нерідко робили у своїй підготовці акцент на майбутній сольній кар'єрі, на можливостях самореалізації в ансамблевому (оркестровому) музикуванні.

Ідею необхідності започаткування молодіжних оркестрів як плацдарму для розвитку майбутнього професійного шляху виконавців-початківців було в подальшому реалізовано у створенні Симфонічного молодіжного оркестру Гуанчжоу (заснований у 2011 р.) та Національного молодіжного оркестру Китаю (працює з 2015 р.). В останньому з названих колективів представлені молоді музиканти-професіонали з усіх регіонів Китаю, які після проходження складного конкурсу та двотижневого стажування отримують право брати участь у творчій діяльності оркестру. Так вони здобувають досвід колективного музикування, роботи оркестрового музиканта, необхідний для подальшої плідної діяльності в різних куточках країни.

Висновки. Як показав наведений у дослідженні аналіз різних сторін діяльності симфонічних оркестрів у сучасному Китаї, ці творчі колективи активно включені не лише до музично-культурного процесу, а й до соціокультурного процесу загалом. Їх внесок до оновлення й збагачення культурного ландшафту Китаю здійснюється як на подієвому, так на змістовному рівні.

Репертуарна політика оркестрів, що реалізується у двох напрямках — долучення слухачів до шедеврів світової музики й просування творчості найбільш талановитих вітчизняних композиторів — забезпечує багатогранність наповнення звукового середовища країни й стимулює різні форми міжкультурної комунікації. Окрім своєї природної професійної діяльності, що має потужний вплив на соціум, китайські оркестри нерідко вдаються до дієвих мистецьких акцій, виступаючи зі своєрідними посланнями суспільству з актуальних для нього питань: збереження довілля, історичної пам'яті, цінності національних традицій тощо. Переведення реакції на суспільно значущі події в площину творчого переосмислення, що набу-

ло поширення в сучасній китайській культурі, скріплює єдність різних елементів соціокультурного простору.

Список посилань

- Го Циюн (2008). Исследования современного конфуцианства в КНР. (А. Калкаевой, Пер.). *Проблемы Дальнего Востока*, 1, 119–133.
- Кучинская, Т. Н. (2011). Социокультурная идентичность Китая в эпоху глобализации. *Вестник Бурятского государственного университета*, 14, 149–153.
- Ли Исюань (2019). Обоснование хронологии китайской симфонической музыки. *Манускрипт*. Том 12. Вып. 11, 269–273. Грамота.
- Ло Шии (2003). *Симфонические жанры в контексте китайской музыкальной культуры* [Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Рос. академия музыки имени Гнесиных].
- Лю Чженьюй (2011). «Социокультурное пространство» в контексте изменения политической активности китайского государства. *Вестник Читинского государственного университета: Философские науки*, № 4 (71), 31–35.
- Лю Чженьюй, Абрамов, В. А. (2012). Китайское «социокультурное пространство» и его изменяющиеся региональные границы. *Вестник Читинского государственного университета: Философские науки*, № 7 (86), 103–110.
- Пивоваров, Л. А., Абрамова, Н. А. (2016). Китайское социокультурное пространство и его объективация в научных категориях. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. №5 (67), 158–161. Грамота.
- Симфонический оркестр Циндао и Государственная филармония Узбекистана подписали соглашение о стратегическом сотрудничестве*. 19 ноября 2019 г. Отримано Січня 21, 2021 з <https://podrobno.uz/cat/uzbekistan-i-kitay-klyuchi-ot-budushchego/simfonicheskiy-orkestr-tsindao-i-gosudarstvennaya-filarmoniya-uzbekistana-podpisali-soglashenie-o-st/>
- Чжао Сяолин (2020). Влияние Культурной революции на деятельность национальных оркестров Китая. *Манускрипт*. Том 13. Вып. 10, 245–250. Грамота.
- Чжао Сяолин (2021). Университетские оркестры Китая и их функции в социокультурном пространстве. *Манускрипт*. Том 14. Вып. 12, 2826–2831. Грамота.
- Шэнь Хайсюн (2021). *Си Цзиньпин и политика реформ и открытости*. (К. Барабошкин, Пер.). Шанс.
- Янь Ян (2019). Пути развития Шанхайского симфонического оркестра (к 140-летию со дня основания). *European Journal of Arts*, 3, 55–62.
- 学党史、忆初心、跟党走——长沙交响乐团在上海开展党史学习教育活动 (Вивчаючи історію партії, задаючи первісне серце та слідуючи за партією — Симфонічний оркестр Чанша запускає

просвітницькі заходи в Шанхаї з історії партії).
Отримано Березня 15, 2022 з <http://www.hunanso.cn/lttd/ltxw/531.html>.

徐晓明交响序曲-大江东流 (Сюй Сяомін. (2018).
Симфонічна увертюра «Плин великої ріки на схід»). Народне музичне видавництво.

References

- Guo Qiyong (2008). Research on Modern Confucianism in the PRC. (A. Kalkaeva, Trans.). *Problemy Dalnego Vostoka, 1*, 119–133. [In Russian].
- Kuchinskaya, T. N. (2011). Sociocultural identity of China in the era of globalization. *Vestnik Buryatskogo gosudarstvennogo universiteta, 14*, 149–153. [In Russian].
- Li Yixuan (2019). Rationale for the Chronology of Chinese Symphonic Music. *Manuskript. Vol. 12. Issue 11*, 269–273. Gramota. [In Russian].
- Liu Zhenyu (2011). “Socio-cultural space” in the context of the changing political activity of the Chinese state. *Vestnik Chitinskogo gosudarstvennogo universiteta: Filosofskie nauki, 4 (71)*, 31–35. [In Russian].
- Liu Zhenyu, Abramov, V. A. (2012). Chinese “socio-cultural space” and its changing regional boundaries. *Vestnik Chitinskogo gosudarstvennogo universiteta: Filosofskie nauki, 7 (86)*, 103–110. [In Russian].
- Lo Shii (2003). *Symphonic Genres in the Context of Chinese Musical Culture* [Diss. ...kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. Ros. akademiya muzyiki imeni Gnesinyih]. [In Russian].
- Pivovarov, L. A., Abramova, N. A. (2016). Chinese socio-cultural space and its objectification in scientific categories. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kulturologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. No. 5(67)*, 158–161. Gramota. [In Russian].
- Shen Haixiong (2021). *Xi Jinping and the policy of reform and opening up*. (K. Baraboshkin, Trans.). Shans. [In Russian].
- The Qingdao Symphony Orchestra and the State Philharmonic of Uzbekistan signed an agreement on strategic cooperation. November 19, 2019. Retrieved January 21, 2022, from <https://podrobno.uz/cat/uzbekistan-i-kitay-klyuchi-ot-budushchego/simfonicheskiy-orkestr-tsindao-i-gosudarstvennaya-filarmoniya-uzbekistana-podpisali-soglashenie-o-st/> [In Russian].
- Yan Yang (2019). Ways of development of the Shanghai Symphony Orchestra (on the occasion of the 140th anniversary of its founding). *European Journal of Arts, 3*, 55–62. [In Russian].
- Zhao Xiaolin (2020). The impact of the Cultural Revolution on the activities of China’s national orchestras. *Manuskript. Vol. 13. Issue 10*, 245–250. Gramota. [In Russian].
- Zhao Xiaolin (2021). Chinese University Orchestras and Their Functions in the Socio-Cultural Space. *Manuskript. Vol. 14. Issue 12*, 2826–2831. Gramota. [In Russian].

学党史、忆初心、跟党走—长沙交响乐团在上海开展党史教育活动 (*Learning the Party History, Recalling the Original Heart, and Following the Party — Changsha Symphony Orchestra Launches Party History Education Activities in Shanghai*). Retrieved March 15, 2022, from <http://www.hunanso.cn/lttd/ltxw/531.html>. Chinese.

徐晓明交响序曲-大江东流 (Xu Xiaoming). (2018). *Symphony Overture — The River Flows East*. Narodne muzyczne vydavnytstvo.

Надійшла до редколегії 10.02.2022

В. В. Петренко

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

КРИТЕРІЇ АНАЛІЗУ КУЛЬТУРИ ПОСЕРЕДНОСТІ

В. В. Петренко. Критерії аналізу культури посередності

Розглянуто проблеми аналітики культури посередності в контексті теоретико-методологічних підходів до вивчення цього феномену. Визначено специфіку виявлення критеріїв до аналізу посередності. Виявлено критерії, які необхідно застосовувати в контексті досліджень посередності як соціокультурного феномену. Також означено недостатню висвітленість подібної проблематики у вітчизняній літературі та необхідність внесення її в загальноєвропейський контекст. Окреслено різні регістри дослідження культури посередності, спираючись на антропологічний принцип, а саме: мовленнєвий, гносеологічний, онтологічний, феноменологічний та комунікаційний рівні проявлення посередності в інформаційному суспільстві постмодерної епохи. Проаналізовані питання співвідношення влади і посередності, дискурсивних практик та ідеологічних наративів у контексті формування посередності та механізми функціонування посередності в інформаційній площині.

Ключові слова: *тоталітаризм, сила, влада, критерії, опії, санкції, ідеологія, монологізм.*

V. V. Petrenko. Criteria for the analysis of the mediocrity culture

The problems of analyzing the culture of mediocrity in the context of theoretical and methodological approaches to the study of this phenomenon are considered. The specificity of determining the criteria for the analysis of mediocrity is determined. The criteria that should be used in the context of studying mediocrity as a sociocultural phenomenon are determined. It also determines the insufficient coverage of such issues in domestic literature, the need to bring it into a common European context. Various registers of research based on the anthropological principle are outlined, namely: linguistic, epistemological, ontological, phenomenological and communicative cultural manifestations of the manifestation of the anthropological principle in the information society of the postmodern era. The issues of the relationship between power and closeness, discursive practices and ideological narratives in the field of the formation of personal sensitivity and mechanisms of direct manipulation in circulation are analyzed.

The relevance of the article. Thanks to the work of J. Ortega y Gasset at the beginning of the

XX century, the phenomenon of mass man was discovered, revealed against the background of mass ideologies and widespread industrialization that took place in Europe. At the same time, M. Heidegger as a result of phenomenological experiments discovered the impersonal man Dasein. This coincidence was not accidental, but historically determined, one might even say affective in the context of the First and then the Second World Wars, after which a new world order was established on the basis of what emerged in the XX century – anthropological reality. In the case of the study of mediocrity, it is necessary to talk about a new round of anthropology, which occurred as a result of a new technological revolution in the field of communication and informatization of societies in the late XX – early XXI century. The relevance of the research topic is to choose new criteria by which to recognize the mediocre person, and to point out new fundamental features that indicate its presence not only as something fragile but also as real, i. e. that is fully manifested in society, and creates a new type of culture. This article began with a discussion of those markers that can be identified analytically to clarify the question: what are the characteristics of the phenomenon of mediocrity, and what do they indicate?

The methodology of substantiation on the systematic analysis of the phenomenon of mediocrity, which makes it possible to see this phenomenon as a set of features that manifests itself through formal definition in different planes of language, ways of communication, ways of thinking and more. This requires a hermeneutic approach. A significant place in the study is occupied by phenomenology as an approach to the study of phenomena as such.

The scientific novelty of the article is to highlight the criteria that must be applied in the context of studying the phenomenon of mediocrity. Since the concept of mediocrity is not sufficiently clarified in domestic science, based on European experience, it became necessary to substantiate the criteria for the analysis of this phenomenon and its derivatives in the field of culture. The culture of mediocrity is a new anthropological form, the criteria for which are still not fully understood, as the subject of research is constructive and logically follows from the study and systematization of qualities and values that are inherent in the phenomenon but do not clarify its position in the social sphere. In this regard, identifying the criteria for analyzing and showing the presence

of mediocrity as a given is a necessary element to pave the way for the development of research on this issue and is the first step towards the reception of mediocrity in the context of informatization and technology of modern societies.

The practical significance of the article is to prepare the ground for further analysis of mediocrity in the context of modern research of mass culture, in terms of culturological, philosophical, sociological research.

The results. The mass man underwent a transformation in the 1990s. Thanks to scientific progress, it has gradually become a conglomeration of mediocrities that permeates society and has ample opportunity to influence the real situation, articulating the already established ideological system that exists in cyberspace. Thus, a new social unit is formed, which is determined by the territorial nature, the constitution in social networks, skills of fast communication, ideological commitment and so on. Mediocrity as a speech effect is manifested on the Internet as a grey area of commentators who comment on information, and those who create an information product, based on the end user. In this context, the mediocre person consumes the information that is created for him: bloggers, opinion leaders, the media, and so on. on the basis of those substantially present features which contain mediocrity. Defining the mechanisms of functioning of mediocrity in the information space, we can conclude that mediocrity is not just an object of ideology, but also a new political subject of monologue format, which defines the new information totalitarianism.

Keywords: *totalitarianism, power, government, criteria, opinion, sanctions, ideology, monologism.*

Актуальність статті. Завдяки працям Х. Ортеги-і-Гасета, на поч. ХХ ст. набув поширення феномен масової людини, який було виявлено на тлі масових ідеологій та широкої індустріалізації, що відбувалась в Європі. У той саме час М. Хайдеггер у результаті феноменологічних дослідів відкрив безособову людину *das Man*. Цей збіг був не випадковим та історично зумовленим, можна навіть зазначити, афективним у контексті спочатку Першої, а потім і Другої світової війни, після якої був встановлений новий світовий порядок, який ґрунтувався на сформованій у ХХ ст. антропологічній дійсності. У випадку досліджень, присвячених посередності, необхідно зазначити про новий виток антропології, який стався внаслідок нової технологічної революції в галузі комунікації та інформатизації суспільств наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст. Актуальність теми дослідження полягає у відборі нових критеріїв, за якими ми можемо впізнати посередню людину і відзначити нові фундаментальні ознаки, які вказують на її присутність не

тільки в якості чогось ледь вловимого, але і реального, тобто того, що проявляє себе повною мірою в соціальній площині й витворює новий тип культури. Ця стаття розглядає ті маркери, які можна виокремити аналітичним шляхом для того, щоб прояснити таке питання: які характеристики має феномен посередності і на що вони вказують?

Методологія ґрунтується на системному аналізі феномену посередності, який надає змогу розглядати цей феномен як сукупність ознак, що проявляються через формальне означування в різних площинах: мові, способах комунікації, способах мислення тощо. Усю здобуту інформацію слід концептуалізувати (для цього необхідно використовувати герменевтичний підхід). А також значне місце в дослідженні посідає феноменологія як підхід до вивчення явищ як таких.

Наукова новизна статті полягає у висвітленні критеріїв, які необхідно застосовувати в контексті дослідження феномену посередності. Оскільки поняття посередності не є достатнім чином проясненим у вітчизняній науці, то, базуючись на європейському досвіді, слід здійснити обґрунтування критеріїв до аналізу цього феномену і похідних ефектів у галузі культури. Культура посередності – це нова антропологічна форма, критерії дослідження якої досі не є з'ясованими до кінця, оскільки сам предмет дослідження являється конструктивним і логічно впливає із дослідження і систематизації якостей та цінностей, які притаманні феномену, але не прояснюють його положення в соціальній площині. У цьому співвідношенні виявлення критеріїв, за якими необхідно аналізувати і виявляти присутність посередності як певної даності, є необхідним елементом проторювання шляхів для розвитку досліджень із цієї проблематики і є першим кроком до рецепції посередності в контексті інформатизації та технологізації сучасних суспільств.

Практичне значення статті полягає в тому, щоб підготувати ґрунт для подальшого аналізу посередності в контексті сучасних досліджень масової культури в розрізі культурологічних, філософських, соціологічних досліджень.

Постановка проблеми. Критерії аналізу культури посередності логічно впливають з теоретико-методологічної бази, яку необхідно застосовувати при дослідженні самого поняття посередності, виводячи його з поля оціночного судження і вводячи в науковий колообіг. Такою теоретико-методологічною базою є напрацювання в галузях соціології, культурології та філософії. У випадку з феноменом посередності

необхідно брати до уваги ті площини, в яких поєднуються всі три дисципліни, і розглядати проблему посередності з точки зору теорії культури, і теорії ідеології, і філософської рецепції перших двох. Тобто вже на цьому етапі можна застосувати класичний метод Гегеля (теза-антитеза-синтез) саме з точки зору діалектики, необхідно ставити питання про посередність як про результат історичної перспективи, хоча і слід зауважити, що в аспекті історизму треба зробити крок вперед, виходячи за межі історії.

Результати. Людина масова, пройшовши трансформацію в 90-х рр. ХХ ст. завдяки науковому прогресу, поступово перетворилась на конгломерат посередностей, який пронизує усе суспільство і має цілком широкий спектр можливостей для того, щоб впливати на реальне положення речей, артикулюючи вже задану ідеологічну систему, яка побутує в просторі віртуального. Таким чином формується нова соціальна надодиниця, яка визначається детериторіальною природою, конституційованістю в соціальних мережах, швидкою комунікаційною здатністю, ідеологічною ангажованістю тощо. Посередність в якості мовленнєвого ефекту проявляється в мережі Інтернет в якості сірої зони коментаторів, які коментують інформацію, і тих, хто створює інформаційний продукт у розрахунку на кінцевого споживача. У цьому контексті посередня людина споживає ту інформацію, яку їй створюють: блогери, лідери суспільних думок, ЗМІ на основі тих субстанційно присутніх ознак, які містить в собі посередність. Визначаючи механізми функціонування посередності в інформаційному просторі, можна дійти висновку, що посередність не просто є об'єктом ідеології, але і новим політичним суб'єктом монологічного формату, що визначає новий інформаційний тоталітаризм.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. До теми посередності в контексті академічних інституцій та соціальних процесів маргіналізації окремих груп звертався Дж. К. Германовіч у праці «Культура посередності» (2013), з історико-філософського погляду цю проблему висвітлював В. Д. Плахов «Герої та героїзм. Досвід сучасного осмислення вікової проблеми» (2008), з точки зору мистецтва в контексті культури на цю проблему звернув свою увагу китайський письменник Ван Мен у статті «Посередність не злочин, але коли залишається тільки посередність, то стає дуже небезпечною» (2014), дуже добре зв'язок між тоталітаризмом і масовою людиною показав М. А. Хевеши в статті «Масове суспільство в ХХ ст.» (2001), цікаві якості посередності в контексті акторської гри виділяє

В. Понсо «Праця і талант в творчості актора» (2013). Тут слід пояснити: ця робота самим фактом свого існування вказує на те, що дослідники в межах своїх галузей намагаються позначити якості посередності, виокремити деталі, притаманні саме посередності, окреслити ознаки, які проявляють посередність в тій чи іншій мірі. З політичної точки зору проблему посередності розглядає В. Гельдман у статті «Синдром посередності в Росії: внутрішньополітичні і зовнішньополітичні перспективи» (2013), також сучасні українські дослідники Т. Гундорова: «Кітч та література. Травестії» (2008), «Слідами Адорно: масова культура і кітч» (2005); особливо цікавою роботою в українському контексті є стаття Д. Шевчука «Індивідуально-особистісне буття людини перед викликами сучасності» (2019), який ґрунтовно піднімає тему невизначеності сучасної людини як екзистенційної загрози в умовах масовізації культури. Ця невизначеність зумовлена неможливістю зробити вибір в умовах широти вибору. Стаття, на нашу думку, заслуговує окремої уваги.

Мета статті — здійснити аналіз посередності, основувшись на її формальних ознаках, виходячи із комплексної проблематики дослідження, яка містить елементи соціополітичної філософії, культурології, соціальної психології та комунікативної теорії; виявити критерії, за якими можна визначити посередність як феномен культури; проаналізувати способи проявлення посередності на конкретних прикладах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Що мається на увазі, коли йдеться про посередність? Це не лише риторичне означення, за допомогою якого можна описати певний феномен, але і вихід за межі цього формального підходу, позначення стану і положення, в якому перебуває індивід. Критерії аналізу в цьому випадку перестають бути універсальними, і може скластися враження, що вони підпадають під суб'єктивістський редукціонізм і випадають з наукової парадигми, яка тяжіє до об'єктивності як об'єктності, себто — опертя на об'єкт. Але слід зауважити, що нашим завданням є уникнення подібного спрощення. У нашому випадку об'єкт є цілком конструктивним, тому (як і будь-який конструкт) його можна деконструювати шляхом визначення ключових (універсальних) ланок, які можуть вказати нам на характеристику самого феномену посередності з одного боку, а з іншого — реконструювати так само, як реконструюється побут і життя людини ХІХ ст. Таким чином, деконструюючи соціальні процеси, розкладаючи їх на окремі елементи великої системи (приклад: ідеологія) і надаючи характе-

ристку цим елементам, ми можемо, знаходячи сутнісно важливі чинники, віднайти ті структури, які дозволяють міркувати про реконструкцію посередності на основі тих матриць, що закладені в ідеології.

Відповідаючи на питання про те, на яку структуру опирається ідеологія, ми можемо відкрити критерій для характеристики посередності. Конформізм, на якому базується ідеологія, є однією з характеристик посередності. У свою чергу, саме поняття ідеології ми беремо з соціально-політичного або ж ширшого соціологічного словника і переносимо на ґрунт культурології, а саме тих культурних особливостей, які надають змогу реалізувати ту чи іншу ідеологічну програму і навпаки (наприклад: християнська культура і радянський проєкт, технократія і неолібералізм, радикальний раціоналізм і технологізація тощо). Тут ми вступаємо на шлях порівняльної аналітики і герменевтики, яка синтезує наявний історіографічний матеріал (наприклад: факти існування СРСР, ідеологічних кон'юктур соціалістичного і неоліберального типу, ЗМІ в якості машин пропаганди тощо).

Наступне питання, яке можна закономірно поставити: на якому рівні конформізм є критерієм, а на якому результатом? Конформізм як термін є результатом відбору із багатьох термінів, які пропонуються соціологічними дослідженнями^{1,2}. Критеріями цього відбору можна назвати доцільність та ефективність у контексті дослідження. Самий же феномен конформізму можна використати в якості критерію в той момент, коли відбувається подвійне зіткнення. З одного боку, це зіткнення в контексті соціального дослідження, а з іншого — у контексті психоаналітичної теорії, яку необхідно застосовувати на мікрорівні, себто на рівні індивіда, який, перебуваючи в стані страху і тривоги, обирає конформізм як єдиний можливий шлях до впокоєння. Цей вибір також можна розглядати в екзистенційному ключі (згортання екзистенції в результаті вибору). Подібна аналітика, з одного боку, дає нам можливість сформулювати анамнез сучасних європейських суспільств і віднайти категоріальний апарат для осмислення заявленої проблематики, а з іншого, шукати можливий вихід із наявного положення речей.

У цьому контексті слід зауважити, що дослідження має проводитись у двох реєстрах: 1) соціально-політичному та 2) індивідуальному. Саме на другому етапі необхідно сконцентрува-

ти свою увагу в контексті конкретно означеного феномену посередності. Водночас індивідуальне завжди поміщене в соціальне і маркується культурою як те, що володіє певною формою, а значить, володіє певними ознаками, які складаються у внутрішньологічній послідовності так само, як (згідно з теорією К. Маркса) кожна річ є етапом і частиною іншої речі. Так можна сказати і про проявлення форми, яка визначається і сутнісно онтологічними чинниками (наприклад: інстинкт самозбереження), і культурно детермінованими (наприклад: за допомогою чого ми намагаємося вберегтися від небезпеки: залучаючи систему табу, правил, законів тощо), і історично визначеними (наприклад: масове суспільство є результатом і лібералізації західних суспільств, і результатом часової мінливості тощо).

В усьому цьому кількісному і варіабельному просторі основне завдання полягає в тому, щоб знайти етапи нівеляції Я як такого, зважаючи на усі можливі чинники, які призвели до проявлення феномену посередності як певної сукупності історично визначених етапів розвитку мас. У цьому контексті слід зазначити, що маса — це завжди сукупність, але не завжди рівно означена. Пояснити це можна арифметично: 2 включає в себе 1+1, але 2 не є 1, а 1 не є 2, і 1 не дорівнює 1, оскільки їх дві одиниці. Така позиція вказує на конфлікт одиниць, що складають суму, але сама сума завжди залишається відмінною від одиниць. Це можна проілюструвати банальним прикладом: коли ми розмірковуємо про «суспільство», ми завжди маємо на увазі сукупність одиниць, але ці одиниці можуть мати різні погляди на саме суспільство, вибудовуючи внутрішню логіку взаємодії. Посередність у цьому ключі виступає тою сукупністю, яка має реальний вплив на положення речей (хоча б електоральним шляхом при виборчій демократії), але має абсолютно детериторіальну природу. Себто ми можемо реконструювати образ посередності, але не можемо встановити її місце знаходження (це може бути і відділок поліції, і каса в супермаркеті, і освітні заклади тощо); ставити в цьому випадку питання необхідно не в форматі «де?», а у форматі «як?», «як саме проявляється посередність?».

Цей шлях не означає усунення культури як такої, а лише вказує на інакшість її сутності. Культурна аналітика завжди спирається на певний набір артефактів, які виступають у ролі свідчення про- (епоху, країну, обставини тощо).

1. Аронсон, Э. (1998). Общественное животное. Введение в социальную психологию.

2. Фромм, Эрих. (2011). Механизмы «бегства». Бегство от свободы = Escape from Freedom. АСТ.

У нашому випадку такими артефактами можуть бути цілком різноманітні речі, які вказують на присутність посередності. Для того щоб провадити подібний аналіз, необхідно позначити окремі складові того феномену, який ми будемо називати посередністю, а саме: мовний рівень — позначений способом функціонування мови та її конструктив. Наприклад: узагальнення («всі українці готові до...»); використання маніпулятивних, ідеологічно маркованих фігур «проте», «зате» («так, ми побудували ГУЛАГ, зате провели індустріалізацію», «так, я брав участь у цьому злочині, проте у мене не було іншого виходу», «так, ми вводимо цензуру, але в Росії...»). Подібні конструкції протиставлення мають на меті зняття із себе відповідальності, ухил від прямої реакції на поставлене питання; тут слід зауважити, що формулювання «так, але» вказує на опосередкованість індивіда, тобто суб'єкт апелює до чогось іншого, нівелюючи значення першого. Цей ухил від прямого питання втілюється в різноманітних конструкціях, які плавають в інформаційних площинах і можуть стати для нас важливими «свідощами» в контексті дослідження посередності.

Наступний тип можна показати в якості спрощення («Путін — вбивця», «криза західних демократій», «країни третього світу» тощо). Ці фрази є порожніми, оскільки вони фіксують лише фантазм мовця, не підважуючись якимось реальним сенсом. Якщо узагальнювати типи мовлення і розподіляти їх на дві категорії, то слід зауважити, що вони розділяються на 1) ті, що продиктовані ідеологічно-політичним шляхом і 2) ті, які породжуються із міфо-поетичного фантазму, який є за своєю природою універсальною (наприклад: міф про золотий вік або про загробне життя) і циркулюють в інформаційному просторі («ми хочемо жити як у Європі», «європейські цінності», «американська демократія»). Посередність оперує, з одного боку, тими словесними конструктами, які їй вкладають до рота ідеологи (ЗМІ, політики, інтернет-блогери, лідери громадської думки), а з іншого, вона реалізує бажання, яке випливає із колективного підсвідомого, що вміщує в себе міфо-поетичний фантазм. Артикуляція подібних словесних конструктив є «зрізанням» тої думки, яка могла тільки позначити власну присутність, але не об'єктивувати себе повною мірою, оскільки посередність ніколи не робить шлях вперед, вона лише продукує і споживає: продукує словесну форму і споживає власний

фантазм. Цей двосторонній зв'язок вказує на переміщення і артикуляцію інформації двоканальним шляхом, і це надає нам змогу міркувати про унікальний мовний простір, у якому перебуває посередність і яким вона ангажована. Мовний рівень для осмислення посередності є надзвичайно важливим, оскільки надає нам можливість для опису посередності з точки зору формальної об'єктивації.

Наступна складова, яку ми розглянемо в контексті посередності, є мислення або неможливість мислення. Якщо ми беремо усталене формулювання мислення як певного процесу, то слід наголосити на тому, що будь-яке мислення позначає артикуляцію як фінальний етап; у нашому випадку відбувається «зріз» у мові, і це вказує на «зріз» в мисленні. Мислення — це процес просування думки від А до В, що позначається розгортанням. Необхідно вказати на те, що між А і В є присутнім зв'язок стосунків між суб'єктом і тим, про що саме ми мислимо. У свою чергу³, акт мислення (саме акт, певна подія) містить у собі сукупність відносин між суб'єктом, його мисленням про те, як я мислю⁴ і фінальним етапом мислення, а саме вираженням. Але і саме вираження є продовженням мислення, вже огорнутого в мовний процес. Мова тут виступає в ролі техне; тобто мова — це знаряддя мислення, яке так само продовжує мислення, як палиця людську руку. І в середині вже мовлення мислення має розгортатися і виражатися в усій своїй повноті. Питання про те, як мислити (і чи цей акт можна назвати мисленням) необхідно ставити відносно того, що саме виражають або не виражають мовні конструкції, які можна спостерігати на різноманітних площадках (наприклад: коментарі в соціальних мережах VK, Facebook, Twitter, Однокласники тощо, коментарі під відео на YouTube, або на різноманітних тематичних сайтах).

У контексті форм виразу необхідно зауважити, що такі форми є абортіваними. Абортована думка — це думка, яка не змогла сформуватися, але вже викинута в інформаційний простір. Подібними «абортіваними думками» рясніє мережа Інтернет і вказує не тільки на повну некомпетентність того, хто пише, але й ідеологічну ангажованість детериторіального образу, який промовляє щось. Той, хто пише, зазвичай ховається під нікнеймом, у нього немає фотографії, він не є впізнаваним. У принципі мережа Інтернет — це простір невпізнаваного і детериторіального, адже користувач (юзер) знаходиться в

3. Якщо ми говоримо за М. Мамардашвілі

4. Ця тема присутня у Пятигорського

площині Інтернету, а не в географічному місці, він транслює певний меседж, але не може вказати на його сенс.

Розглянемо приклад: під публікацією ТСН в YouTube від 31 січня 2022 р. про канадського прем'єра, який залишив резиденцію разом зі своєю сім'єю через антивакцинаторський мітинг, 132 коментарі і жодної розгорнутої, тим паче аргументованої думки немає; це скоріше заклики, констатація факту чи іронічне пересмикування тощо, але жодної думки виражено не було. Подібні формулювання є надзвичайно короткими і не підлягають ні дискусії, ні розгортанню; вони є абатованими думками, які «втягли із свідомості реципієнта по шматках». Інструментом такого витягування є сюжети, які є впізнаваними для реципієнта, оскільки вже передували побаченому і «готували суб'єкта до аборту».

Отже, думка зрізана (чи думка абатована) є ознакою масової людини, людини посередньої. Натомість слід зауважити, що посередність може використовувати не тільки елементарні словесні конструкції; вона може користуватися цілком довгим рядом різноманітно сплетених речень, які у своїй сукупності висмикують певні факти і подаються в наративному ключі як певна даність. Прикладом може слугувати стаття О. Бойченка на сайті Збруч⁵ «Зона русского міра». Автор не вдається до подробиць, чим є «руський мір», чи можна взагалі використовувати подібне формулювання, чим «руський мір» відрізняється від італійського чи французького, і, врешті-решт, чи читав він В. Соловйова чи П. Флоренського. Посилаючись на кілька цілком відомих польських імен, автор порівнює націонал-соціалістичні табори смерті із ГУЛАГом, безапеляційно і з цілковитою впевненістю у своїх словах. Ця впевненість, навіть самовпевненість, показує посереднє уявлення про заявлену тему. У цьому випадку думка також є абатованою, оскільки не є аналітичною; стан посередності в цьому випадку — це діагноз інтелектуальної неспроможності сформулювати певну системну, розгорнуту і послідовну думку, виражену в словах.

У цьому всьому присутня ситуація «недо-»: недомислення, недопроговорення, недовизначення. Ця ситуація складається з декількох зв'язків. I — Коли думка ще не оформилася, а вже була висловлена. II — Висловлене було ідеологічно маркованим і пов'язане з Великим Іншим — дискурсом ідеології, який пронизує індивіда і соціум загалом, а, значить, відсилає

до третього, але ніколи не кристалізується до кінця і у свою чергу відпрацьовує функцію машин з виробництва пересудів. III — «Порожня бульбашка» приєднується до лінії інформаційного потоку, і ця структура схожа на молекулярне утворення довкола єдиного дискурсивного стрижня. Цей молекулярний псевдооб'єм витворює масу абатованих думок, які встановлюють захисну оболонку довкола дискурсу і не дають проникнути в нього чужим елементам, тобто іншим, альтернативним думкам, поглядам тощо. Ця функція подібного роду зв'язків між порожнім значенням і дискурсом є важливою для самозбереження системи, яку намагаються атакувати різні елементи інших систем. IV — Зв'язок «напів-». Реалізується в якості напівправди в ситуації, при якій текст з одної точки зору вказує на певні історичні факти, але інтерпретує їх в контексті того дискурсу, який необхідно автору, жодним чином не вдаючись до обґрунтування чи аргументації.

Такі форми і зв'язки показують нам абатованість думки безвідносно до кількості написаного\казаного тексту. У цьому контексті Інтернет (як і загалом публічна сфера) виступає в ролі площини, в якій реєструється сказане; реєструється і зникає. Посередність тут виступає в ролі мовного суб'єкту, який не є повноцінно вираженим. Критерії, які необхідно застосовувати в межах дослідження мислення посередності, повинні відповідати вимогам сучасної інформаційної епохи і їх основним завданням є формування системи аналітики мислення в контексті цифровізації суспільств. Подібна практика є необхідною для того, щоб виявити можливості мислення (або не мислення) в контексті витвору нового інформаційного суспільства, яке рухається в дискурсивних потоках неоліберальної ідеології.

Наступний критерій, який необхідно виявити, лежить у площині емоцій, а саме — емоційна складова повідомлень, про які ідеться. Всі подібні повідомлення є емоційними і виступають у ролі реакції на подію, яку передало ЗМІ. Такі емоції, як страх, агресія, злість, тривога є не тільки реакцією на певну інформацію, але і субстанційно значущими елементами людської психіки, що виступають в ролі способу захисту, з одного боку, але й у випадку означених мовленевих актів проявляють сутнісну характеристику посередності: залежність від емоційних ефектів тієї чи іншої інформації. Емоційна залежність посередності проявляється в гіперспоживанні маскульту і перенесенні цього ма-

5. <https://zbruc.eu/node/110261>

скульгу в обшар (наприклад) новин. Посередність споживає новини так само, як споживає жанрове кіно. Задля наочності візьмемо наявні кінематографічні жанри (хорор, фантастика, мелодрама, бойовик), і проведемо паралелі із сторінкою в ТСН. Так, новину про стрілянину в Дніпрі від 28.03.2022⁶ можна окреслити в жанрі бойовик, де є елементи шпигунства і присутнє яскраво виражене емоційне забарвлення. Новину «Як зберегти кохання: історія подружжя Зібрових» від 16.03.2020⁷ характеризуємо як жанр мелодрами, де присутня романтична історія; новину «Ракета Маска вивела на орбіту український супутник Січ-2-30» від 13.01.2022⁸ можна інтерпретувати як насичену елементами наукової фантастики. «В київській квартирі знайшли розчленовані людські тіла і можливого пораненого вбивцю» від 12.12.2016⁹ — можна провести аналогію із жанром хорор тощо. Подібні новини побудовані таким чином, щоб викликати емоцію; у нашому випадку ми не робимо акцент на істинності інформації, нам важливо зареєструвати той спектр «виборів», до яких підштовхують реципієнта. Людина, просуваючись по сайту ТСН, вибирає вже знайомі сюжети, які присутні у фільмах масової культури (наприклад: «Ідентифікація Борна» реж. Д. Лайман, 2002; серіал «Справжній детектив» реж. К. Фукунага, 2014–2019 тощо). Найбільш помітним є те, що «новини» мають серійну структуру і жанрову диференціацію: кожен може знайти той сегмент, який йому буде цікавий, але він має бути емоційно забарвлений. Також серійність новин поміщена в каталогах («Політика», «Ексклюзив», «Коронавірус», «Гламур» тощо). Подібна каталогізація необхідна для того, щоб зробити доступ до бажаної інформації зручним і швидким. Посередність, у свою чергу, реалізує те бажання, яке вже присутнє в її реєстрах: всі ці жанри апелюють до вже означених нами емоцій страху, шоку, напруження, які реалізуються і в новинах, і в кіно. Провести грань між реальністю і вигадкою майже неможливо, тому посередня людина довіряє тому, що відповідає її запиту. Таким чином ми бачимо, що формула Дж. Кейнса «запит породжує пропозицію» відповідає дійсності в контексті того, що ми розуміємо під запитом бажане, яке продукує бажання. Виходячи із цієї формули, можна стверджува-

ти, що людина бажає спожити ту інформацію, яка вже в емотивному просторі є в якості емоції з одного боку, а з іншого, в інформаційному полі вже існує готовий стандарт (жанр) емоції, яку продають на цьому ринку задоволень (вся ця інформація є нічим іншим, як товаром емоції, який вдягнутий у слова). Ця ознака посередності кристалізується із критеріїв аналітики ЗМІ, а саме — відповідності ефективності, емотивності та відповідності дискурсу. Товар має в собі додану вартість, яка реалізується шляхом монетизації (блога, ЗМІ тощо): чим більше переглядів, тим більш привабливою стає площадка розповсюдження інформації з одного боку, а з іншого, правильно вибудована політика каналу надає політичні преференції, які також монетизуються власниками. Завершуючи тему емоції, слід зауважити, що критерії аналітики мають ґрунтуватися на структурному підході, який передбачає можливість побачити систему та її внутрішні структури, що вказують на природу самої системи. У такому випадку, аналізуючи сторінку ТСН, постала необхідність показати взаємозалежність жанрів кінематографу із рубриками залежно від емотивності інформації, тобто тієї емоції, яка пов'язує жанри новин із жанрами мистецтва. У цьому співвідношенні слід вказати на те, що новина перестає сприйматися реципієнтом в якості правди або істини, адже він переживає постійну нестачу ефекту. Ця залежність від ефекту вказує на те, що посередність знаходиться в замкненому положенні, при якому Я не може вийти за межі ефекту, а значить, не може проявитися повною мірою.

Наступний критерій, якого необхідно торкнутися в контексті проявлення посередності, стосується поняття сили. Сила має в собі різновекторний напрям і стосується (за Анаксагором і Емпідоклом) двох площин (φύλια та φόβος): «сила як регулюючий фактор у природі з'являється, можливо, вперше у грецькій думці, у вченні Емпедокла про любов і чвари¹⁰ та в теорії розуму Анаксагора»¹¹. Тобто, сила — той регулюючий фактор, який впорядковує простір у правильному порядку. Врешті-решт любов і смерть — це Ерос і Танатос, якщо мислити в психоаналітичному ключі. Сила є плаваючим поняттям, ефект якого був виражений в третьому законі Ньютона, де $F_{12} = -F_{21}$, тобто закон

6. <https://tsn.ua/ru/ato/v-dnepre-ustroili-strelbu-voze-supermarketa-chto-proizoshlo-foto-2022454.html>

7. <https://tsn.ua/ru/video/video-novini/kak-uberech-lyubov-istoriya-suprugov-zibrovih.html>

8. <https://tsn.ua/ru/exclusive/raketa-maski-vyvela-na-orbitu-ukrainskiy-sputnik-sich-2-30-kakoe-znachenie-imeet-etot-zapusk-1952929.html>

9. <https://kyiv.tsn.ua/ru/kyiv/v-kievskoy-kvartire-obnaruzhili-raschlenennye-chelovecheskie-tela-i-veroyatnogo-ranenogo-ubiycu-766615.html>

10. Доцільніше було б сказати «страх»

11. Цитується за М. Jammer «Concepts of Force: A Study in the Foundations of Dynamics» p 25 «Force as a regulative agent in nature appears, perhaps for the first time in Greek thought, in Empedocles doctrine of love and strife, and in Anaxagoras theory of mind»

дії та протидії. У суспільстві цей закон був показаний К. Марксом у вигляді теорії класової боротьби, яка по суті своїй зводиться до принципу: чим більше влада чинить тиск на народ, тим більша імовірність повстання, і навпаки: чим більша реакція влади, тим більший спротив народу. У свою чергу, основне завдання неолібералізму полягає в тому, щоб усунути подібну можливість за рахунок фабрикації мас людей і уведення їх в поле ідеології, яка вже прописана у владних структурах. Сила посередності полягає в її цілковитій анонімності, віртуальності та множинності каналів передання інформації, активності і рухливості в інформаційному полі. Усуваючи персональну відповідальність, система використовує силу безвідповідальності для того, щоб просувати потрібні емоції: ненависть, страх, агресію тощо. Тобто саме тих емоцій, яких потребують маси для того, щоб жити власне існування. Сила, акумульована в соціальних мережах, впливає в соціальну площину в якості таких явищ, як травля за політичні, етичні й інші погляди.

Соціальну силу посередності необхідно аналізувати з точки співвідношення Маса — Влада. У цьому контексті слід міркувати про владу мас як про певну ідеологічно зумовлену «енергію», яка реалізується в межах ідеологічного нарративу. Влада проявляється в цьому випадку через усі можливі канали колективної передачі інформації, а саме через соціальні мережі, які акумулюють цю енергію, надаючи, з одного боку, простір (площадку) для можливості проявлення думок (оріпіја, пол.), а з іншого — надає тематичне регулювання цих опіній кількома шляхами. 1) Це групове регулювання (тематичне регулювання через групи по інтересам. Наприклад: група, присвячена романській філології, чи група любителів домашніх тварин). 2) риторичне регулювання (регулювання, яке відбувається за принципом риторичних фігур ідеологічного порядку. Наприклад: про доцільність або не доцільність легалізації одностатевих шлюбів, чи легких наркотиків в Україні; ідеологічно заряджена більшість використовує тут соціальні мережі для того, щоб витиснути ідеологічного опонента на маргінеси, або інформаційно знищити його). 3) регулювання за замовченням (інформація, яка не співпадає з жодним ідеологічним дискурсом і не відповідає тим нарративам, які конструюються у віртуальних спільнотах, щезає, перестає бути видимою і не має шансів бути почутою, оскільки довко-

ла неї витворюється плівка глухоти). 4) адміністративне регулювання (регулювання, яке здійснюється адміністратором групи; кожна група має свої правила, які регулюють відношення всередині групи. Наприклад: заборона ксенофобських або шовіністичних висловів. Тобто адміністратор вибудовує певну систему принципів етичних, естетичних, і навіть економічних). 5) макрорегулювання (стосується соціальної мережі як цілого; її контролюють менеджери компанії, які модерують інформацію, що потрапляє в мережу, і видаляють ту інформацію, яка, на їхню думку, суперечить правилам користування соціальною мережею. Наприклад: Facebook).

Як ми бачимо, влада тут реалізується в різних сегментах, але просочує собою усю вертикаль взаємодії. У цьому випадку постає питання про санкції. Порушення норм призводить до: витіснення, блокування, замовчування, видалення, ізоляції. Ці санкції накладаються в якості реакції на порушення, і є віддзеркаленням суспільних структур, де є адміністрація (влада: суди, поліція, прокуратура), яка має право на репресії, і є користувачі (зокрема і великий бізнес, який ідеологічно співпрацює з адміністрацією, наприклад, сплачуючи кошти за рекламу в Facebook). Користувачі, які перебуваючи у віртуальній площині, поділяються на: 1) тих, які політично та ідеологічно ангажовані; 2) індиферентно налаштовані; 3) є представниками внутрішньої еміграції (ті, які фільтрують друзів у мережі за тими чи іншими ознаками). Переважно це інтелігенція, яка зазвичай знаходиться в позиції над¹², не вступає в безпредметні дискусії про-, але залишається в позиції спостерігача за тими війнами, які відбуваються довкола тих чи інших проблем.

Отже, поняття сили в контексті посередності корелюється з поняттям влади. Важливо позначити, що сила і влада посередності завжди колективна, і ніколи не є індивідуальною. Індивід тут розчиняється в потоці нарративів.

Висновки. Отже, розглянуто найбільш значущі формальні ознаки посередності в контексті масової культури, а саме: поняття сили і влади, мовлення, емотивності та мислення посередності і те, як вони виражаються або не виражаються в сучасному інформаційному просторі. Визначені критерії прояснюють для нас культурну специфічність посередності і проявляють її можливості. Залишаючись у межах аналітики інформаційного простору, можна підсумувати:

12. Тут слід пригадати працю О. Смулянського «Исчезающая теория», в якій автор ґрунтовно аналізує поведінку інтелігенції в соціальних мережах з точки зору психоаналізу.

посередність на поч. ХХІ ст. стала серйозною силою, яка впливає за допомогою інформаційних інструментів на поточний стан речей, виконуючи функцію імпліцитно присутньої влади і залежить від ідеологічної дискурсивності, яка знаходиться тут і зараз. Природа посередності є детериторіальною, а ознаки посередності проявляються максимально повно в контексті потоків інформації та реакції на неї (реакція в цьому випадку виступає такою ж інформацією, як і сам потік). Проаналізувавши мову посередності, можна зробити висновок про примітивний стан мовлення, безвідносно до кількості тексту сказаного або написаного. Текст, у свою чергу, виявляє особливості емотивного стану посередності, а саме емотивної ангажованості. Прослідкувавши сукупність усіх вище названих структурних елементів, можна визначити поняття посередності. Посередність — це певний стан, при якому Я переходить в колективне Ми і розчиняється в ідеологічному потоці, який нівелює потенцію індивіда на рівні мовлення і мислення, але активізує її можливість до артикуляції опінії самого різного штибу в якості реакції на ту інформацію, яка була подана з орієнтацією на самого споживача. Тобто, конструктор інформації, інформація і посередність є невіддільними і виявляються як єдине ціле. Необхідно зауважити сутнісну й функціональну редукацію посередності, нівеляцію її до рівня порожнього значення.

За допомогою аналізу посередності як сукупності рис, відкриваються шляхи, для подальших досліджень в обширах: теорії культури сучасності, масового суспільства, ідеологічних і політичних кон'юктур тощо.

Список посилань

- Аронсон, Э. (1998). *Общественное животное. Введение в социальную психологию*. Аспект-Пресс.
- Бойченко, О. (2022). *Зона русского мира*. <https://zbruc.eu/node/110261>
- Дельоз, Ж., Гваттари, Ф. (1990). *Капитализм и шизофрения. Анти-Эдип*. М. К. Рыклин (Пер.). Инион.
- Мамардашвили, М. (2000). *Беседы о мышлении. Эстетика мышления*. Московская школа политических исследований.
- Маркс, К., Энгельс, Ф. *Манифест коммунистической партии*. <http://www.esperanto.mv.ru/Marksismo/Manifesto/manifesto.html>
- Сивухин, Д. В. (1979). *Общий курс физики. Наука, I*, 78–88.
- Смулянский, А. (2021). *Исчезающая теория*. Рипол классик.
- TCH. <https://tsn.ua/>
- TCH. <https://www.youtube.com/tsn>
- Фрейд, З. (2017). *Психология масс и анализ Я. Тотем и табу*. Р. Ф. Додельцев (Пер.). Азбука-Аттикус.
- Фромм, Э. (2011). *Механизмы «бегства». Бегство от свободы*. Г. Ф. Швейник (Пер.). АСТ.
- Фромм, Э. (2010). *Иметь или быть*. Э. М. Телятникова (Пер.). АСТ.
- Хайдеггер, М. (1993). *Время и бытие: Статьи и выступления*. В. В. Бибихин (Сост., Пер.). Республика.
- Шевчук, Д. (2019). Індивідуально-особистісне буття людини перед викликами сучасності. *Людина і культура*, 42–52. НаУОА.
- Jammer, M. (1957). *Concepts of force. A study in the foundations of dynamics*. Harvard University Press. <https://archive.org/details/conceptsofforces00jamm>

References

- Aronson, E. (1998). *Public animal. Introduction to social psychology*. Aspect-Press. [In Russian].
- Boychenko, O. (2022). *Zone of the Russian world*. <https://zbruc.eu/node/110261> [In Russian].
- Deleuze, J., Guattari, F. (1990). *Capitalism and schizophrenia. Anti Oedipus*. M. K. Ryklin (Tr.). Inion. [In Russian].
- Jammer, M. (1957). *Concepts of force. A study in the foundations of dynamics*. Harvard University Press. <https://archive.org/details/conceptsofforces00jamm> [In English].
- Mamardashvili, M. (2000). *Conversations about thinking. Aesthetics of thinking*. Moscow School of Political Studies. [In Russian].
- Marx, K., Engels, F. *The Communist Manifesto*. <http://www.esperanto.mv.ru/Marksismo/Manifesto/manifesto.html> [In Russian].
- Sivukhin, D. V. (1979). *General course of physics. Nauka, I*, 78–88. [In Russian].
- Smulyansky, A. (2021). *Disappearing theory*. Ripol classic. [In Russian].
- TSN. <https://tsn.ua/> [In Ukrainian].
- TSN. <https://www.youtube.com/tsn> [In Ukrainian].
- Freud, Z. (2017). *Psychology of the masses and analysis Ya. Totem and taboo*. R. F. Dodeltsev (Tr.). ABC-Atticus. [In Russian].
- Fromm, E. (2011). *Escape mechanisms. Escape from freedom*. G. F. Shveinik (Tr.). AST. [In Russian].
- Fromm, E. (2010). *To have or to be*. E. M. Telyatnikova (Tr.). AST. [In Russian].
- Heidegger, M. (1993). *Time and being: Articles and speeches*. V. V. Bibikhin (Comp., Tr.). Republic. [In Russian].
- Shevchuk, D. (2019). Individually-special buttya people in front of the vikliki suschesnosti. *Ludina i culture*, 42–52. NaUOA. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 15.12.2022

https://doi.org/10.31516/2410-5325.076.09*
УДК 76.071.1(477)Левицький(045)85.15

О. В. Ламонова

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, м. Київ, Україна

НОВІ ІНТАЛІО АНДРІЯ ЛЕВИЦЬКОГО

О. В. Ламонова. Нові інталіо Андрія Левицького

Розглянуто діяльність Андрія Левицького. Це — цікавий сучасний український графік, широковідомий як в Україні, так і за кордоном, володар низки престижних міжнародних відзнак за найкращі твори в галузі графічного мистецтва. Митець працює в різних графічних техніках — офорт, акватинта, мецо-тинто, суха голка, але суто термінологічно надає перевагу західному визначенню «інталіо», яке так чи інакше об'єднує їх усі. Нові інталіо Андрія Левицького, зокрема виконані протягом 2019–2022 рр., демонструють широкий розмаїт пошуків митця. Він звертається до безпредметного мистецтва («Temperate test of Nature», «Archers sweet surrender» (об. — 2001), «Dukedom Day», «Dukedom Night» (об. — 2020)), експериментує із формою, композицією та колористичним рішенням своїх творів («Дерево жука. Сад» (2019), «On the Bridge» (2021)). Особливо ж привертає увагу поява в графіці художника персонажів як дещо символічних, так і достатньо повноцінних («Toros Bravos», «Motus Animi Continuus», «Поема про хінне дерево (Жан Лафонтен)», «Игрокъ. Достоевський vs Толстой» (усі — 2021)). Це може свідчити про початок зовсім нового періоду в його графіці.

Ключові слова: *Андрій Левицький, українська графіка 2000–2020-х рр., інталіо.*

O. V. Lamonova. New intalios of Andrii Levytskyi

The purpose of this study is to analyze in detail the most characteristic and expressive intalios of Kyiv graphic artist A. Levytskyi, created in recent years, in particular “Beetle’s tree. Garden” (2019), “Dukedom Day”, “Dukedom Night” (both — 2020), “Toros Bravos”, “On the Bridge”, “Motus Animi Continuus”, “Poem about the cinchona tree (Jean de la la Fontaine)”, “The player. Dostoevsky vs Tolstoy” (all — 2021).

The methodology. A. Levytskyi is an interesting modern Ukrainian graphic artist. The vast majority

of publications about the artist’s creativity are just for reference or popular science (Katerynenko (2011), Lamonova (2003, 2022)). This is especially true for foreign editions (d’Arcy Hughes, Vernon-Morris (2008)). Several articles in the periodicals are devoted to the artist’s personal exhibitions (Lamonova (2004, 2004, 2004, 2009)) and his participation in group projects (Lamonova (2010)). Publications in professional editions, with one exception (Kvitka (2013)), also relate to the exhibition activities of the artist (Lahutenko (2001), Lamonova (2010)).

The results. In the new intalios, in particular those created during 2019–2022, A. Levytskyi resorted to various innovations and experiments. He turns to non-figurative art, experiments with the form, composition and color scheme of his works. Particularly noteworthy is the emergence in the artist’s graphics of characters, both somewhat symbolic and quite full-fledged.

The scientific topicality. This material is the first scientific publication about the creativity of A. Levytskyi.

The practical significance. The research is a part of the individual planned theme of the author “Ukrainian graphics of 2000–2020 as a variety of author’s formal and stylistic interpretations” and the general planned theme of the Department of Fine and Decorative-applied Arts of M. T. Rylskyi Institute of Art History, Folklore and Ethnology of National Academy of Sciences of Ukraine “Domestic artistic and art history experience in the dimension of modern interpretive and historical and cultural strategies”.

Conclusions. A. Levytskyi’s new intalios, in particular created during 2019–2022, demonstrate a wide range of artist’s searches. Particular attention is drawn to the emergence on the artist’s intalios of characters, both somewhat symbolic and quite full-fledged. This may indicate the beginning of a very new period in his creativity.

Keywords: *Andrii Levytskyi, Ukrainian graphics of the 2000–2020s, intalio.*

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

Постановка проблеми. Андрій Левицький — цікавий сучасний український графік, широковідомий як в Україні, так і за кордоном, володар низки престижних міжнародних відзнак за найкращі твори в галузі графічного мистецтва. Майже всі свої роботи художник створив уже після 1991 р., але наукове вивчення доробку митця фактично лише розпочинається. Цей матеріал є першою науковою публікацією про творчість Андрія Левицького.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Дослідження є частиною індивідуальної планової теми автора «Українська графіка 2000–2020-х рр. як різноманіття авторських формально-стилістичних інтерпретацій» і загальної планової теми відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України «Вітчизняний художній та мистецтвознавчий досвід у вимірі сучасних інтерпретаційних та історико-культурних стратегій».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Більшість публікацій про творчість Андрія Левицького має довідниковий або популярний характер (Катериненко (2011), Ламонова (2003, 2022)). Це стосується зокрема й закордонних видань (d'Arcy Hughes, Vernon-Morris (2008)). Кілька статей у періодичній пресі присвячено персональним виставкам митця (Ламонова (2004, 2004, 2004, 2009)) та його участі в групових проєктах (Ламонова (2010)). Публікації у фахових виданнях, за єдиним виключенням (Квітка (2013)), також стосуються виставкової діяльності художника (Лагутенко (2001), Ламонова (2010)). Фактично ця стаття є першою науковою публікацією про творчість Андрія Левицького.

Мета статті — докладно проаналізувати найбільш характерні та виразні інталью київського графіка Андрія Левицького, створені протягом останніх років, зокрема «Дерево жука. Сад» (2019), «Dukedom Day», «Dukedom Night» (об. — 2020), «Toros Bravos», «On the Bridge», «Motus Animi Continuus», «Поема про хінне дерево (Жан Лафонтен), «Игрокъ. Достоевський vs Толстой» (усі — 2021).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Андрій Левицький¹ — цікавий сучасний український графік, широковідомий як в Україні, так і за кордоном. Митець працює в різних графічних техніках — офорт, акватинта, мецо-тинто, суха голка, але суто термінологічно віддає, особливо зараз, перевагу західному визначенню «інталью», яке так чи інакше об'єднує їх усі.

На межі 1980–1990-х рр. художник виконав серію, присвячену Києву, де поєднав загальновідомі архітектурні пам'ятки із символічними та алегоричними образами («Будинок Городецького», «Київська Лавра», «Андріївська церква», «Богородиця» (усі — 1987–1990 рр.)). Тему було продовжено в серіях «Мій Київ-1» та «Мій Київ-2» (об. — 1996). Найвиразнішими творами Андрія Левицького стали «панорами» — довгі горизонтальні фризи («Road to Town», «Love Comes in The Town» (об. — 2002), «Talking to myself» (2004), «Pine Spirit», «Dreamscape» (2005)); різновидом «панорами» можна вважати також вертикальний «сувій» («Geografica Nova» (2007)). «Панорами» є своєрідними уявними пейзажами, у яких фентезійна архітектура гармонійно поєднується з прекрасними природними мотивами, особливе місце серед яких належить улюбленим графіком деревам. Також «панорами» містять численні музичні асоціації, натяки на особисті спогади та враження автора, що надає їм відвертості та інтимності. Тематично до «панорам» примикає й робота «Мій острів» (2010). Тема техніки, яка підкорює різні стихії — землю, воду, повітря — але при тому не псує та не знищує навколишнє середовище, а радше стає його продовженням та органічною частиною, виникає в інталью «Railroad», «ABIA», «Комети», «Польоти» (усі — 2009), «Aerostation» (2013), серіях «Вітрильники» (2017) і «Вітрильники-2» (2018). Чимало творів Андрія Левицького присвячено також деревам («Дерево» (2013), «My Trees», «My Life» (об. — 2014), «My Greece» (2018)). Своєрідний підсумок своєму розумінню гармонії художник підводить в аркушах «Гіпопотам і ромашка» (2012) і «Равлик» (2013), де всі без винятку живі мешканці Землі, а також вітрильники та ретро-літаки, співіснують у щільному, але мирному та дружньому сусідстві.

1. Художник народився у Києві, у 1961 р. У 1992 р. закінчив Українську академію мистецтв (нині — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури), де його викладачами були М. Дергус, М. Компанець, А. Чебикін, Г. Якутович. Учасник всеукраїнських і зарубіжних мистецьких виставок від 1987 р. Перша персональна виставка художника відбулася в 1992 р. у Мюнхені, друга — в Токіо (1995–1996 рр.), третя — знову в Мюнхені (1996). Також персональні виставки Андрія Левицького неодноразово (2002, 2005–2006, 2008–2009, 2011–2012 рр.) проходили в Києві. Окремі роботи графіка зберігаються в Музеї історії Києва, Чернігівському художньому музеї, а також у Громадському музеї м. Кремона (Італія), Музеї графічного мистецтва у Стамбулі (Турція), Муніципальному будинку м. Глівіце (Польща). Член НСХУ (1992). Лауреат Мистецької премії ім. О. Данченка Київської організації НСХУ (2007), володар низки міжнародних відзнак за найкращі твори в галузі графічного мистецтва.

Усі роботи, про які йшлося досі, є, так чи інакше, «предметними». Але творчість Андрія Левицького ними не вичерпується. Вже на початку «нульових», тобто одразу після «київських» офортів та ще до перших «панорам», він створює дві суто абстрактні роботи, де досить емоційно та впевнено (самовпевнено?) експериментує одразу з усім арсеналом безпредметного мистецтва — формою, фактурою, кольором, плямою, лінією, мазком... Техніка цих творів визначається як «авторський моно-друк, колаж», але, на відміну від більшості творів художника (зокрема усіх тих, про які йшлося вище!), які демонстрували саме можливості графіки, інталію, офорту та майстерність митця в оволодінні цими можливостями, абстрактні роботи можуть здатися... тільки що не живописом! Це доволі несподівано, тим більше, що експеримент виявився унікальним, а з кольорами Андрій Левицький протягом довгого часу був, так би мовити, коректним, щоб не сказати — дуже обережним.

Перший з аркушів 2001 р. має назву «Temperate test of Nature» (тобто «Помірне випробування природи»), другий — «Archers sweet surrender» (тобто «Стрільці солодкої поразки» або «Стрільці солодкого полону»). За зізнанням Андрія Левицького, обидві — «Просто мої назви», отже, нібито не мають ніякого змістового навантаження окрім того, що міститься в самих назвах — і безпосередньо в самих роботах. Так чи інакше, у «Помірному випробуванні природи» відчувається певний екологічний меседж (тим більше, що до проблем екології автор «Гіпопотама та ромашки» і «Равлика» очевидно небайдужий). Що ж до другої назви, то її подібність із назвою пісні Джона Денвера «Sweet surrender»² все ж таки навряд чи є випадковим співпадінням.

Отже, «Temperate test of Nature» — моторошнувата, нестала, можна навіть сказати — емоційна, а головне — небезпечна конструкція із гострих відламків або, краще сказати, осколків. Яким саме чином вони поєднані один з одним — не зовсім ясно, але найлогічнішим здається варіант із певною загальною «осною», до якої усі ці склоподібні «гострі кути» просто устроюються, причому червоні лінії тоді сприймаються як болісні та глибокі «порізи», один з яких навіть кровоточить... Чию «природу» ви-

пробують на міць так жорстоко — однозначно не зрозуміло, але — може, саме людську?

«Archers sweet surrender», навпаки, створює враження цілком позитивне — чи то дитячий малюнок, чи то витвір (наприклад, текстильний) якогось невизначено-народного (індіанського?) мистецтва, чи то, врешті-решт, безневинна, навіть досить веселенька психоделіка. Яскраві, але неагресивні кольори, горизонтальні «смуги», доповнені різноманітними цікавими елементами, серед яких, до речі, повністю губляться кілька сумнівних «трикутників», таких небезпечних у попередньому творі — усе це насичує «Archers sweet surrender» ритмами та енергетикою, достатньо несподіваними для радше медитативної за настроєм творчості Андрія Левицького.

Але, так чи інакше, наступні «непредметні» роботи з'явилися в графіці художника набагато пізніше, аж у 2020 р. Це були інталію «Dukedom Day» (тобто «Герцогство День») і «Dukedom Night» («Герцогство Ніч»). Андрій Левицький виконав їх як частину серії під інтригуючою, схожою на старовинний танець, назвою «Quranta», буквальный переклад якої (з італійської) — «Сорок»³. Що ж безпосередньо до двох «Герцогств», то вони утворюють безсумнівний диптих — адже, по суті, майже повторюють одне одного, відрізняючись лише колористичним рішенням. У «Дні» рішення це виявляється досить непростим і навіть дещо зухвалим: великі площини чорного із загадковим, фосфоричним, «рентгеновим» мерехтінням і одночасно — зеленкувато-брунатний, коралово-червоний, навіть кілька іскор жовтого, який сприймається як чисте золото (якщо це, звичайно, не спогад про сусальне золото, що його художник використовував для своїх «панорам...»). «Ніч», звичайно ж, значно скромніша та потаємніша — тут впевнено панують чорний і сіро-зелений, хоча крізь них, немов крізь попіл, і мерехтить щось холодно-рожеве.

Ми віднесли обидва «Dukedom» до безпредметних творів Андрія Левицького, але маємо зазначити, що безпредметність ця — оманлива. На відміну від безкомпромісної абстрактності «Temperate test of Nature» і «Archers sweet surrender», складна фактура цих інталію впевнено мімікрує під щось не просто реальне, але й... живе. Звичайно, можна сприймати обидва «Гер-

2. До речі, авторство Джона Денвера (1943–1997) не може не «увімкнути» певні додаткові алюзії — екологічну спрямованість творчості американського фолк-музиканта, його реакцію на Чорнобильську трагедію, виступ у Києві 1987 р. («Я хочу, щоб усі знали, що я відчуваю величезну повагу до мешканців Києва і мешканців Чорнобиля — я поважаю їхню сміливість, їхню мужність»), врешті-решт, трагічну загибель в авіакатастрофі.

3. Насправді «усі роботи були виконані в першому ковідному карантині, “Quranta” — сорок — 40 днів» (пояснення А. Левицького).

цогства» як віртуозне та дещо надмірне нагромадження суто геометричних елементів, ювелірно розв'язане «завдання з безпредметності». Але набагато пліднішими здаються асоціації із, наприклад, кристалічними структурами, що поступово «розростаються», заповнюючи певний простір, і навіть більше — із водоростями (навіть не обов'язково мікроскопічними!) чи травами, які утворюють такі собі «хащі» або, в крайньому випадку, плетення (як там у Сей-Сьонагон — «Трава «циновка для п'явок»»), підпорядковані своїм власним законам. Складна композиція обох інталіо, де поєднано чотирикутні, трикутні, круглі елементи, а також складні за формою «осколки», посилює подібність обох творів до такої собі науково-популярної ілюстрації, де ті чи інші фрагменти «збільшуються» для зручності читача. Із такої позиції «Герцогства» починають сприйматися як варіації на тему «рукопису Войничча»⁴: нібито і цілість майже бездоганна, і почерк абсолютно «читабельний», й ілюстрації численні й детальні, а — загадка без жодної хоч би «зачіпки»!

Наступний, 2021 р. виявився для Андрія Левицького досить плідним (можливо, з причини того ж самого карантину), і «безпредметними» творами його найновіша графіка не обмежується.

Передусім має сенс відзначити чергову появу серед «тих, хто може пробудити фантазію» (Катериненко, 2011) архітектурних мотивів — хоча, звичайно ж, «суб'єктивно сприйнятих». Йдеться, зокрема, про нове інталіо Андрія Левицького — «On the Bridge» («На мосту», 2021).

Несподіваний формат — тондо — зустрічався в графіці митця й раніше, хоча й не так безпосередньо. Зокрема, «My Greece» («Моя Греція», 2018, інталіо, авторський друк, колаж) — це фактично також тондо, об'єднане в єдину композицію із «рамою», яку утворюють чотири довгих вузьких «фризи». А ось у 2021 р. художник створив аж три тондо — «On the Bridge», «Motus Animi Continuus» («Безперервний рух розуму»), а також «Toros Bravos» («Бойові бики»). До речі, може скластися враження, що «Бики» утворюють із «Мостом» щось подібне до «диптиху» (такий собі «Іспанський диптих»). На користь такого припущення нібито свідчать однаковість

форматів, синхронність часу створення, а також, звичайно ж, стилістична близькість обох інталіо. Але сам художник будь-яку спільність цих своїх творів заперечує.

Так чи інакше, «On the Bridge» безсумнівно «вкорінена» в графіку Андрія Левицького попередніх років, передусім, звичайно ж, у його «панорами». Скажімо більше: простори, через які прямують три «віадуки» із монументальними підпорами та різної форми й довжини арками, заповнені ажурними архітектурними конструкціями та хащами дерев. Інакше кажучи — це «bridges», прокладені крізь «панорами»! А ось коментар-пояснення самого художника («Це мої мости — не конкретний міст — міст між народами, містами та інше») дозволяють тематично зблизити «On the Bridge» також з іншими інталіо — «Railroad» і, певною мірою, «Aerostation» (адже подорож, яка дозволяє долати простір і до того ж об'єднує різних «пасажирів», — це також своєрідний «міст між народами, містами та інше»).

Втім, є й певні авторські новації. По-перше, це шрифтова складова (назва твору, запропонована в прямому та дзеркальному відображенні). Різні інтригуючі написи зустрічалися й у панорамах (згадаємо «Every day I have a Blues» у «Talking to Myself!»), але вперше текст відіграє таку помітну (хоча й суто декоративну) роль у загальній композиції твору. Крім того, в «On the Bridge» Андрій Левицький досить активно й цікаво використовує колір. Звичайно, серед його творів і раніше зустрічалися більш-менш «кольорові» (як от «Golden Fishes» (2001), те ж саме «Temperate test of Nature», а особливо — «Archers sweet surrender»). І все ж таки зазвичай митець віддає перевагу золотавому, золотаво-зеленкуватому, бурштиновому та сепійно-брунатному, втім, усіх можливих відтінків і поєднань. Але колорит «On the Bridge» побудовано інакше й досить елегантно: темно-сіра, із дещо зеленкуватим відсвітом, фактура «мостів» та «хащ» доповнюється «краплями» темно-червоного, золотавого та вохристого. До речі, таке колористичне рішення зближує «On the Bridge» ще з одним інталіо — «Дерево жука. Сад» (2019)⁵, екологічний (знов-таки) задум якого художник пояснив так: «Це велике дере-

4. Славетний криптографічний рукопис (кодекс), створений приблизно у 1404–1438 рр. (його документована історія простежується з XVI ст.). Написаний невідомою (можливо, штучною) мовою із використанням унікального алфавіту. Містить кілька розділів (їхні умовні визначення — «ботанічний», «астрономічний», «біологічний», «космологічний», «фармацевтичний», «рецептурний») та численні ілюстрації (переважно зображення рослин, більшість яких неможливо ідентифікувати). Назву отримав через американського книготорговця польського походження Міхала Вілфріда Войничча (1865–1930; до речі, чоловік відомої англійської письменниці, авторки роману «Овод» Етель Ліліан Войнич (1864–1960)), який придбав рукопис у 1912 р. За деякими припущеннями, є містифікацією (можливо, самого Войничча). Джон (Іван) Стойко (1916–2007) вважав, що текст рукопису Войничча написано українською мовою.

во — притулок великих жуків. Обоє потребують нашої підтримки та захисту. Для мене, художника, єдиною можливістю захистити їх є Інталіо, техніка, в якій я працюю».

Про інше своє інталіо-тондо 2021 р. Андрій Левицький пише: «“Toros Bravos” — улюблена тема “Тавромахія”, бій з Биком, де перемога, звичайно ж, Бика!». Подібно до теми дерев, «Тавромахія» осяяна славетними, більше того — класичними іменами, хоча й менш інтернаціональними: адже, звичайно, до неї зверталися передусім іспанські митці, як от Франсіско Гойя, Пабло Пікассо (і зверталися, нагадаємо, також як графіки-офортисти). Втім, український митець «апелює» перш за все не до них, а радше до первісного мистецтва, подібного до розписів у печері Альтаміра (до речі, також на території Іспанії).

Як мінімум за двома позиціями «Toros Bravos» у доробку художника — вже навіть не новація, а експеримент. Колористичне рішення цього інталіо є взагалі унікальним. Це вже не елегантна «інкрустація» окремими кольоровими «рубінами» чи «топазами», як «On the Bridge» чи «Дерево жука. Сад». Це ефектне, «соковито-барвисте» зіставлення чорного, жовтого та червоного, із брунатними та рожевими «доповненнями», причому не «живописне» (чи краще сказати все ж таки — «псевдоживописне»), як у «Archers sweet surrender», а суто графічне. А ще «Toros Bravos» сповнені енергій та динамізму, і це вже повна несподіванка! Адже чого вже там: графіка Андрія Левицького зазвичай — медитація, спомин, спогад, мрія, блюз, повільний рух, розмова із собою. Навіть підкорення простору відбувалося тут абсолютно неагресивно (і, до речі, якимось безшумно). Але Тавромахія — це битва! Нехай — битва-гра, битва-вистава, але із справжньою небезпекою, а якщо вже за правилами — то зі справжньою кров'ю та навіть справжньою смертю! До речі, з такої точки зору «Toros Bravos» сприймається як паралель до ще однієї нової роботи Андрія Левицького — «Motus Animi Continuus», яка — також енергія та динаміка, а у певному значенні — також битва, хоча тепер — не «постановна», а радше віртуальна, подібно до шахової партії.⁶ Додамо, що колористичне рішення «Motus Animi Continuus» — досить... агресивне доповнення традиційної «чорно-сріблястої»

графічної гами жовтими, темно-червоними та (увага — адже це вперше у творчості Андрія Левицького!) синіми «акцентами», а за формою це інталіо — також тондо.

Втім, найважливіша новація «Toros Bravos» і «Motus Animi Continuus» — навіть не в динаміці та колориті. Вона — передусім в окремих, але безсумнівних рухах у напрямі, який (за аналогією з відомим терміном Хосе Ортегі-і-Гасета «дегуманізація мистецтва») можна (зізнаємося, дещо легковажно) визначити як де-дегуманізацію — ну, нехай не мистецтва загалом, але графіки Андрія Левицького певного («поч. 20-х рр. ХХІ ст.») періоду — безумовно. А виявляється це явище в тому, що на інталіо київського художника з'явилися *люди*.

Будемо чесними та гранично відвертими — це сталося якось... раптом! Тому що (якщо... озирнутися) в останній (і першій?) раз люди як *персонажі* відвідали особистий простір митця аж на межі 80-90-х рр. *минулого* століття — у «Будинку Городецького» та «Опішні». А далі — далі були крихітні «туристи» серед дух перехоплюючих пам'яток «Мого Києва», такі ж самі крихітні «воздухоплавці» — ну і, зізнаємося, трохи більші пасажери чотирьох загадкових потягів «Railroad». Оскільки правил без винятків не існує, згадаємо також «АВІА» — хоча тутешні браві ретро-авіатори та романтичні ретро-авіаторші у певному сенсі — лише спогади та мрії, а можливо — й символи... А головне — хіба можуть всі ці «вершини еволюції», навіть одночасно, кількісно конкурувати зі створеними за ті ж роки комахами-рибами-птахами-тваринами, не кажучи вже про ДЕРЕВА?!

А ось тореро в «Toros Bravos» — персонаж якщо й не «повнокровний», то цілком реальний. До речі, тореро на інталіо ніби-то два, але насправді це все ж таки — один персонаж, просто відтворений «у динаміці», двома «кадрами»-рухами (що ж до бика, то кількість його кадрів-рухів треба буде ще порахувати — якщо виникне таке бажання!). І нехай, згідно із задумом художника, переможе врешті-решт бик, але перемога ця буде нелегкою, отже — чесною та гідною!

Досить цікавими є й персонажі «Motus Animi Continuus» — умовно кажучи, «гравці». Їхні обличчя, зображені крупним планом (*обличчя*, до того ж *крупним планом* — ви пригадуєте

5. Інталіо отримало другу премію в категорії «Гравірування» на Міжнародному Бієнале друку 2019/2020 (Kitchen Print Biennale 2019/2020) у м. Шарм (Charmes), Франція

6. До речі, подібне зіставлення виникло в живописному триптиху київської художниці Ірини Годунової «Двобій» (1997–1998 рр., скло, олія), стилізованому під середньовічне (романське) мистецтво. Частини триптиху зображували лицарський турнір, дипломатичні перемовини та шахову партію, які трактувалися як рівноцінні ситуації.



Рис. 1. Temperate test of Nature (Помірне випробування природи), 2001 р., авторський моно-друк/колаж



Рис. 2. Archers sweet surrender (Стрільці солодкої поразки/полону), 2001 р., авторський моно-друк/колаж

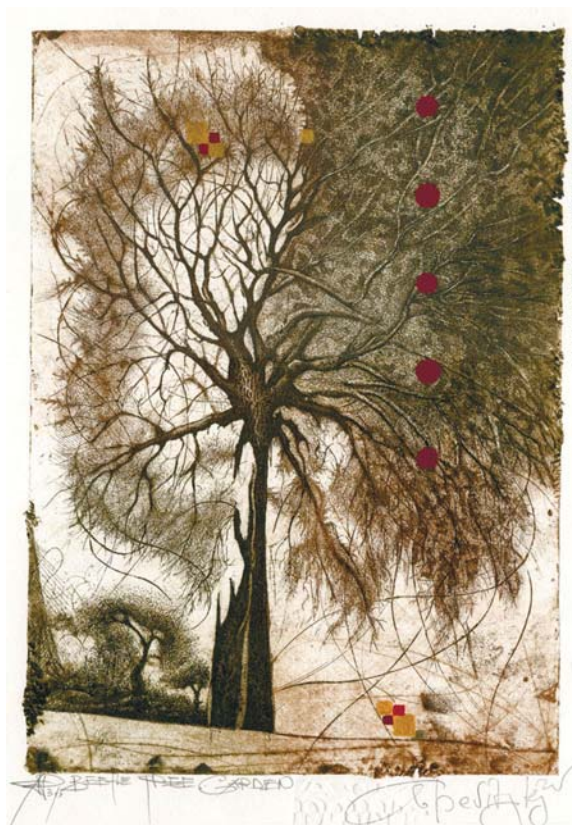


Рис. 3. Дерево жука. Сад, 2019 р., інталіо



Рис. 4. Dukedom Day (Герцогство День), серія Quranta (Сорок), 2020 р., інталію



Рис. 5. Dukedom Night (Герцогство Ніч), серія Quranta (Сорок), 2020 р., інталію



Рис. 6. Toros Bravos (Бойові бики), 2021 р., інталію

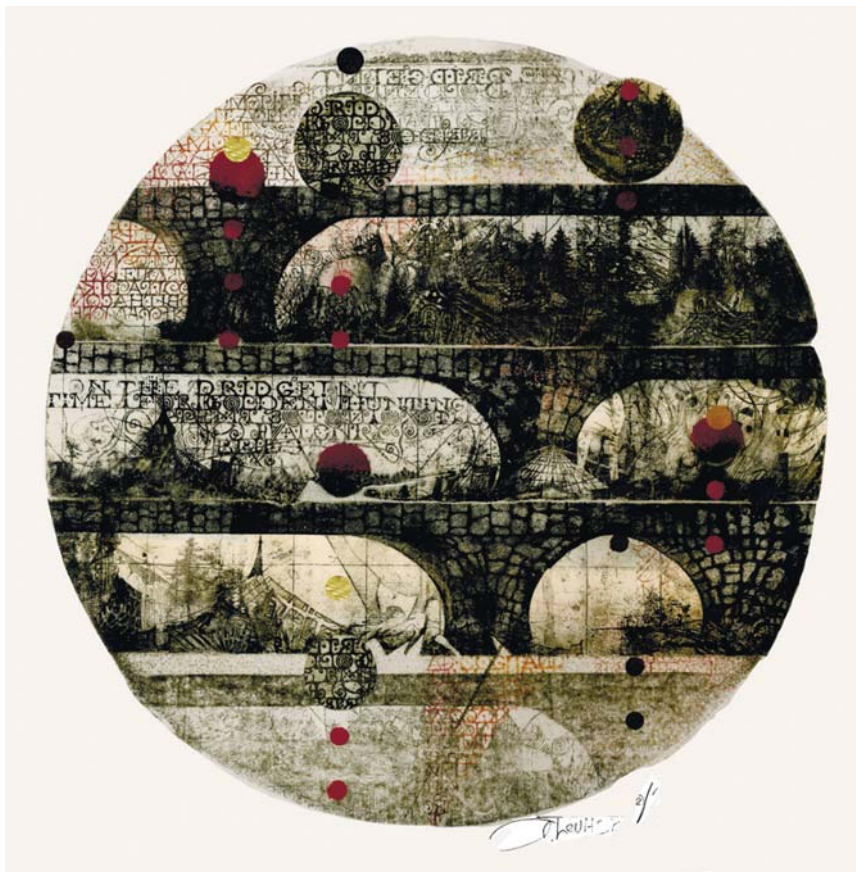


Рис. 7. On the Bridge (На мосту), 2021 р., інталію



Рис. 8. Motus Animi Continuus (Безперервний рух розуму), 2021 р., інталію

щось подібне в графіці Андрія Левицького попередніх років?!), але частково «зрізані» краєм «тондо», «фланкують» динамічну центральну групу дещо загадкових «вершників» у лицарських обладунках. «Гравці» вийшли дещо... моторошнуватими, але виразними, тим більше, що лєвова частка «ефекту» — особливо під час першого погляду — і має належати не їм, а центральним «вершникам». І лише потім, коли захоплення блиском й гуркітом обладунків уже дещо... минеться, вбачаєш раптом тих вдумливих і безжальних «ляльководів»...

А ще минулого року Андрій Левицький взяв участь у барселонському проєкті «*Homage à trois*» («Данина трьом»), присвяченому ювілярам 2021 р. — Жану Лафонтену (1621–1695), Ф. М. Достоєвському (1821–1881) та Патриції Хайсміт (1921–1995)⁷. Із трьох цих персоналій учасники мали обрати мінімум двох. Український графік обрав, звичайно, передусім автора «Поєми про хінне дерево»⁸. Другий його естамп для цього ж проєкту, «Игрокъ. Достоевский vs Толстой», присвячено іншому ювіляру та побудовано на іншому асоціативному ряді. Але, так чи інакше, митець знов-таки звернувся не до алегорій, а до «персонажів», більше того — до портретів славетних (отже, загальновідомих — зокрема й суто зовнішньо) історичних осіб, більше того — до портретів «крупним планом». Саме тому барселонські естампи сприймаються в доробку Андрія Левицького як дещо шокуєче несподіване. Але це — лише на перший погляд. В усякому разі, із деякими іншими творами «Жан Лафонтен» і «Игрокъ» пов'язані на рівні майже генетичному.

Так, «Жан Лафонтен», автор «Поєми про хінне дерево», несподівано, але безсумнівно продовжує серію... «Дерев»! Адже, як це не дивно, байкар «епохи Людовіка Великого», у традиційній пишній перуці та не менш традиційній краватці-стейнкерк, становить на естампі Андрія Левицького органічне ціле із об'єктом своєї поеми! А ось «Игрокъ» композиційно, а ще більше — тематично перегукується із тондо «*Motus Animi Continuus*»: адже в обох творах виникає мотив суперництва, протистояння та одночасно — гри.

За життя письменники-сучасники Достоєвський і Лев Толстой не спілкувалися ніяк — ані особисто, ані заочно. Вони один одного лише... читали та один про одного висловлювалися (Достоєвський — в «Щоденику письменника», Толстой — лише в приватному листуванні). Але починаючи, як мінімум, із відомої монографії Д. Мережковського «Л. Толстой і Достоєвський» (1900–1902), виникло уявлення про них як про — ну, може не суперників, але — дві протилежності або, краще сказати, два «полюси», свого роду «денний» та «нічний» боки російської літератури. Андрій Левицький доводить цей образ до максимальної виразності, об'єднавши великих романістів за картковим столом і додавши в назву «vs» (тобто «versus», «один проти іншого»). Але цікаво, що славетні герої художника, на відміну від «гравців» «*Motus Animi Continuus*», фактично... не грають: вони лише чекають, як «ляже карта», а самий процес «гри» від них ніяк не залежить. Чи залежить він від когось взагалі? Якщо гра йде чесно — ні. Але — чи йде вона чесно? Адже ми бачимо лише руки загадкового «банківника», і руки ці, відверто кажучи, довіри не заслуговують — чого варті хоч би їхні довгі нігті або, краще сказати, кігті... А може, це просто жіночі руки? Отже, банківник — жінка: Удача, Доля, Смерть? Що ж до Толстого і Достоєвського, то вони лише заворожено спостерігають... І, врешті-решт, — чи настільки вже важливо, кому з них нарешті пощастить (хоча, нагадаємо, ювілей все ж таки у Достоєвського)?..

Отже, кілька останніх років і особливо 2021 р. можна вважати не просто часом плідної праці, але й, цілком можливо, початком абсолютно *іншого* періоду в графіці київського митця Андрія Левицького.

Висновки. Нові інталію Андрія Левицького, зокрема виконані протягом 2019–2022 рр., демонструють широкий розмаї пошуків митця. Він звертається до безпредметного мистецтва («*Temperate test of Nature*», «*Archers sweet surrender*» (об. — 2001), «*Dukedom Day*», «*Dukedom Night*» (об. — 2020)), експериментує із формою, композицією та колористичним рішенням своїх творів («Дерево жука. Сад»

7. Патриція Хайсміт — американська письменниця, авторка психологічних детективів, зокрема серії романів про злочинця Томаса Ріплі («Талановитий містер Ріплі» (1955), «Містер Ріплі під землею» (1970), «Гра містера Ріплі» (1974), «Той, хто прямував за містером Ріплі» (1980), «Містер Ріплі під водою» (1991)), роль якого в екранізаціях різних років виконували зокрема такі зірки, як Ален Делон і Джон Малкович.

8. Сам Андрій Левицький свій вибір пояснює та коментує так: «Геніальність Жана Лафонтена (Jean La Fontaine, 1621–1695) для мене полягає в актуальності його творів і сьогодні, в умовах дворічного локдауну «*сovid-19*». Відомий французький байкар в кінці XVII століття опублікував «Поєму про Хінне дерево». Поєма присвячена цій дивовижній рослині (*Quinquina Tree*). У ній він писав, що ніби сам сонцеликий Феб (Аполлон, бог світла, звідси його прізвисько Феб — «променистий», «сяючий») послав людям ліки від смертельно небезпечної болотної лихоманки, напушеної на біле світло підступною Пандорою («всім обдарована» — перша жінка)».

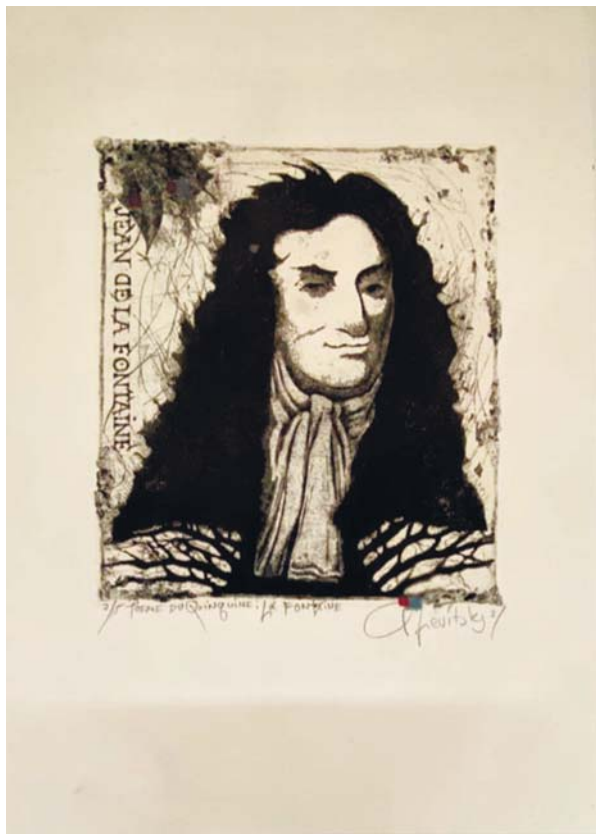


Рис. 9. Поема про хінне дерево (Жан Лафонтен), 2021 р. інталіо



Рис. 10. Ігрокъ (Гравець). Достоевський vs Толстой, 2021 р., інталіо

(2019), «On the Bridge» (2021)). Особливо ж привертає увагу поява в графіці художника персонажів як дещо символічних, так і достатньо повноцінних («Toros Bravos», «Motus Animi Continuus», «Поема про хінне дерево (Жан Лафонтен)», «Ігрокъ. Достоевський vs Толстой» (усі — 2021)). Це може свідчити про початок зовсім нового періоду в його творчості.

Перспективи подальших досліджень. Графіка Андрія Левицького, автора численних і надзвичайно різноманітних за темами, жанрами та манерою виконання творів, заслуговує на ретельне дослідження та детальний аналіз. Особливо це стосується унікальної серії «панорам» («Road to Town», «Love Comes in The Town» (об. — 2002), «Talking to myself» (2004), «Pine Spirit», «Dreamscape» (2005), а також «Geografica Nova» (2007) і «Railroad» (2009)), які є чи не найхарактернішими роботами художника.

Список посилань

- Катериненко, Н. (2011, Червень 30 — Липень 5). Поїзд — константа руху. *Magistral*, с. 12.
- Квітка, Г. (2013). Портрет дерева. Інталіо Андрія Левицького. *Образотворче мистецтво*, 2, 78–79.
- Лагутенко, О. (2001). Трієнале «Графіка — 2000». *Образотворче мистецтво*, 1, 47–49.

- Ламонова, О. (2003). Сонеты к Инталіо: графика Андрія Левицького. *Free time*, II (16), 94–97.
- Ламонова, О. (2004, Грудень 16). Художні можливості топографії. *День*, с. 7.
- Ламонова, О. (2004, Грудень 21). Графічні простори Андрія Левицького. *Демократична Україна*, с. 10.
- Ламонова, О. (2004, Лютий 18). Глибоке «шаманство». *День*, с. 7.
- Ламонова, О. (2009, Декабрь 17). Графические знаки. *Киевские ведомости*, с. 7.
- Ламонова, О. (2010). Художні можливості топографії. *Образотворче мистецтво*, 2–3, 30–31.
- Ламонова, О. (2010, Грудень 1). Чотири погляди на офорт. *День*, с. 7.
- Ламонова, О. (2022). Київ Андрія Левицького. *Наука і суспільство*, 2, 62–63.
- d'Arcy Hughes Ann, Vernon-Morris Hebe. (2008). *Printmaking: Traditional and Contemporary Techniques. Definitive resource book for printmakers, artists, and students*. Rotovision.

References

- d'Arcy Hughes Ann, Vernon-Morris Hebe. (2008). *Printmaking: Traditional and Contemporary Techniques. Definitive resource book for printmakers, artists, and students*. Rotovision. [In English].
- Katerynenko, N. (2011, 30 June — 5 July). Train is Motion Constant. *Magistral*, p. 12. [In Ukrainian].

- Kvitka, H. (2013). Portrait of Three. Intaglio of Andrew Levitsky. *Obrazotvorche mystecztvo*, 2, 78–79. [In Ukrainian].
- Lahutenko, O. (2001). Triennale «Graphic Art — 2000». *Obrazotvorche Mystecztvo*, 1, 47–49. [In Ukrainian].
- Lamonova, O. (2004). Sonnets to Intaglio. *Free time*, 11, 94–97. [In Ukrainian].
- Lamonova, O. (2004, December 16). Art Possibilities of Topography. *Den'*, p. 7. [In Ukrainian].
- Lamonova, O. (2004, December 21). Graphic Spaces by Andrew Levitsky. *Demokratychna Ukrajina*, p. 10. [In Ukrainian].
- Lamonova, O. (2004, February 18). Deep «Shamanism». *Den'*, p. 7. [In Ukrainian].
- Lamonova, O. (2009, December 17). Graphic Signs. *Kievskie vedomosti*, p. 7. [In Ukrainian].
- Lamonova, O. (2010). Art Possibilities of Topography. *Obrazotvorche mystecztvo*, 2–3, 30–31. [In Ukrainian].
- Lamonova, O. (2010, December 1). Four Views on Etching Art. *Den'*, p. 7. [In Ukrainian].
- Lamonova, O. (2022). Kyiv by Andrew Levitsky. *Nauka i suspil'stvo*, 2, 62–63. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 24.01.2022

Ю. В. Воскобойнікова

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ФІНАЛ ОПЕРИ Ж. БІЗЕ «КАРМЕН»: КОМПОЗИТОРСЬКА РЕЖИСУРА ЯК ОСНОВА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ МОДЕЛІ

Ю. В. Воскобойнікова. Фінал опери Ж. Бізе «Кармен»: композиторська режисюра як основа виконавської інтерпретаційної моделі

Розглянуто компоненти авторського тексту фінального дуєту опери Ж. Бізе «Кармен» та їхній вплив на виконавську інтерпретацію. За допомогою дієвого аналізу літературного тексту та структурного аналізу музичної форми обраного фрагмента, виявлення закономірностей тонального плану та компаративного аналізу різних постановок запропонована виконавська концепція, яка повністю спирається на розшифрування авторського тексту, включно з його конструктивними, психологічними та візуально-пластичними складовими. Також виявлено характер інтонаційного мислення Ж. Бізе, притаманного фіналу опери «Кармен», та його спрямованість в музичну естетику експресіонізму.

Ключові слова: Жорж Бізе, фінал опери «Кармен», композиторська режисюра, дієвий аналіз, тональний план, веризм, експресіонізм.

Yu. V. Voskoboinikova. The final of G. Bizet's opera “Carmen”: composer's direction as the basis of the performer's interpretation model

The scientific topicality. The opera “Carmen” by French composer J. Bizet is a part of the repertoire of leading opera theatres and has recently undergone many impressive interpretations, more aimed at something shocking than the disclosure of musical material. Nowadays when directors that are not musicians are involved in opera production, it is extremely important to return to the in-depth study of musical material in order to reveal the compositional direction of G. Bizet, hidden in the score.

The purpose of the study is to reveal the compositional intentions of the musical direction of the final duet and choir from Bizet's opera “Carmen” by deciphering the author's text, in particular the constructive, psychological and visual-plastic components of the stage action encoded in it.

The methodology. The research was carried out by using an integrated approach involving effective analysis of literary text, structural analysis of musical form, identification of patterns of tonal plan, analysis of psychological and visual-plastic components of the selected fragment of the opera, as well as using comparative analysis of its various productions.

The results. The article identifies the main components of the author's musical text that affect the quality of director's and performer's interpretation. A detailed description of the author's work on the formation and tonal plan of the final of the opera “Carmen” was made, which determine its psychological and visual-plastic essence.

The scientific novelty. For the first time in the study of the final of the opera “Carmen” music-theoretical analysis was combined with visual-plastic and effective one, which directly opens new perspectives for effective deciphering by performers of the author's intentions laid down in the musical text.

The practical significance. The materials of the article can be used in the practical activities of opera directors and performers, as well as in the educational process of training of vocal and conducting art masters.

Conclusions. It was determined that Georges Bizet's compositional skills are based on three main components – a deep psychological sense of the material, specific shaping and innovative tonal plan for the music art of his time.

The psychological completeness of the images of the heroes of the final of the opera “Carmen” is ensured not only by the use of leitmotifs, but also by the parallel presentation of images in the stage and off-stage (behind-the-scenes) space of the play.

The main shaping principle the final is the destruction, which coincides with the psychological state of the heroes who suffer from internal disorders.

G. Bizet's specific approach to the tonal plan together with extremely sharpened intonation brings the vocal parts of recitatives closer to expressionist aesthetics, the development of which will take place in French music of the XIX–XX centuries, in particular in the works of F. Poulenc.

Keywords: Georges Bizet, final of the opera “Carmen”, composer's directing, effective analysis, tonal plan, verism, expressionism.

Актуальність теми дослідження. Опера «Кармен» французького композитора Ж. Бізе є однією з найбільш виконуваних у світі. Вона давно і впевнено утримує свої позиції, входячи в репертуар провідних оперних театрів. Водночас партитура «Кармен» є прекрасним матеріалом

для навчання диригентській майстерності, адже характер її будови вимагає від виконавців і глибокого розуміння музичних засобів виразності, і продуманості режисерського підходу, і тонкого відчуття специфіки інтонування тексту.

Численні інтерпретації опери «Кармен» вражають своїм розмаїттям. На жаль, останнім часом воно здебільше зумовлено не пошуками нових смислових глибин цього шедевра, а суспільним попитом на епатажні постановки, мало пов'язані з авторським задумом щодо сюжету та характеру дійових осіб, і ще менше – з авторським задумом щодо психологічної обґрунтованості музичних образів. Проте залишимо «мертвим ховати своїх мерців» (Мф. 8:22). Партитура Ж. Бізе є настільки продуманою, вивіреною та деталізованою, що з неї можливо «зчитати» не лише характеристики героїв, але й візуальний ряд опери. Щоправда, ця опція є недоступною для режисерів, які не мають музичної освіти (а таке явище в оперному мистецтві зараз є дуже поширеним) та певної музичної обдарованості, яка б дозволяла їм інтерпретувати всі компоненти фактури, а не лише темп і метроритм, які «лежать на поверхні». У цій статті на прикладі фінального дуєту та хору опери «Кармен» розглядається композиторська режисура Ж. Бізе, прихована автором у музичному матеріалі.

Постановка проблеми. Синтетичний характер оперного мистецтва ставить як перед виконавцями, так і перед науковцями низку завдань, які можна вирішити, лише максимально залучивши арсенал дослідницьких методів музичного і театрального мистецтва. Комплексний аналіз, що одночасно поєднує ці два погляди, який є спроможним надати новий поштовх до розкриття авторського задуму Ж. Бізе та допомогти створенню більш реалістичних виконавських інтерпретацій, на сьогодні ще не здійснений.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З початку 2000-х років увага дослідників опери «Кармен» переважно сфокусована на постмодерних постановках, які здійснювалися у різних куточках світу. Статті, як правило, мають критичне спрямування, предметом обговорення є режисура, специфіка та якість виконавського рішення, але не авторська концепція опери.

Загальні питання інтерпретації опери розглядалися в декількох дисертаціях. Праця А. Сокольської (2004) сконцентрована навколо поняття «оперний текст». Авторка розглядає його структуру, ієрархію субтекстів, при цьому оперуючи переважно теоретичними концепці-

ями, без заглиблення безпосередньо у музичний матеріал. Проте уявляються важливими визначені нею властивості оперного тексту, зокрема структурна багаторівневість та здатність редукуватися до міфу, які забезпечують йому рухливість, що дозволяє йому адаптуватися до культурного контексту та «зберігати певний шар потенційної, семантики у постановочній традиції та глядацькому сприйманні, закріплювати за собою ідеологічні та стильові кореляції» (Сокольська, 2004, с. 121).

Безпосередньо питання диригентсько-режисерської взаємодії розглянуті у дисертації Н. Маркар'ян (2006). Обраний нею період кінця ХХ – початку ХХІ ст. малює досить песимістичну картину саме через масовий прихід в оперу суто театральних режисерів, не музикантів, для яких власно музичний текст є інформаційно «закритим». Це призводить до виникнення певних дієвих «пустот», які в таких випадках компенсуються штучно вибудованими сценічними ефектами та подіями.

Споріднених ідей сповнена стаття М. Черкашиної (2011), у якій порушено питання меж інтерпретаційної волі (або свавілля) виконавців та розглянуто деякі парадоксальні рішення «режисерської опери».

Досить цікаво виглядає заочна полеміка Л. Купець (2013) та Дж. Флітона (2016) щодо самої особистості Ж. Бізе. Перша вважає образ композитора результатом певної мистецтвознавчої міфології (Купець, 2013), винуватить різних авторів біографій в упередженості, спробах ідеологічної «прокраски» особистості (від себе зауважимо, що не без цього), але, здається, Л. Купець вдалося виплеснути разом із водою дитину: поставивши під сумнів і музичну обдарованість Ж. Бізе, і його нагороди, і цінність його авторського спадку, вона сумлінно низвела композитора до статусу посередньої міфологеми. Водночас Дж. Флітон, навпаки, вважає, що Бізе «був одним з небагатьох оперних композиторів в епоху панування Верді і Вагнера, що створили справді індивідуальний стиль; Гуно і Деліб, можливо, були його музичними орієнтирами, але з “Кармен” він вивів французьку оперу в незвідані води; Массне (з “Манон” та “Вертером”) хоробро продовжив те, що залишив Бізе. Чайковський публічно визнав вплив Бізе на його опери “Євгеній Онегін” та “Пікова дама”» (Флітон, 2016).

Одним з небагатьох, як не дивно, досліджень, які безпосередньо ґрунтуються на нотному тексті, є стаття Е. Макконнелл (McConnell, 2012),

яка містить концепцію форми та блискучий аналіз тонального плану фінальної сцени опери.

Стаття Л. Пен (2015) має дещо «локальний» характер і присвячена виявленню драматургічної ідеї образу Хосе та специфіці її вокального втілення. Партію Хосе розглянуто в аспекті співвіднесення її музичної виразності з логікою драматургічного розвитку образу.

Мета статті — виявлення композиторських інтенцій музичної режисури фінального дуету та хору з опери Ж. Бізе «Кармен» шляхом розшифрування авторського тексту, зокрема закодованих у ньому конструктивних, психологічних та візуально-пластичних компонентів сценічної дії. У дослідженні зроблено спробу знайти об'єктивні засади для створення інтерпретаційної виконавської моделі, базуючись на застосованих композитором принципи формоутворення та засоби музичної виразності, а також дієвий аналіз фіналу опери й компаративний аналіз відомих сценічних інтерпретацій обраного фрагмента.

Виклад основного матеріалу дослідження. Оперний музичний текст розгортається мінімум на двох рівнях. Перший — умовно позначимо його як фактологічний — впливає з лібрето. Він містить літературний текст, який безпосередньо є носієм певної конкретики подій та стосунків персонажів, а також авторські вказівки щодо місця та обставин, на тлі яких ці події та стосунки розгортаються. Другий рівень музичного тексту — психологічний — засобами музики позначає внутрішній стан героїв у синхронному з текстом, або у самостійному (оркестровому) викладенні.

Звісно, створювана за музичним текстом оперна вистава як синтетичний об'єкт починає «прирошувати» нові смислові рівні завдяки подальшому «перекладу» мовами інших мистецтв, а саме акторській грі, мізансценуванню, світловому оформленню, декоруванню тощо. Але у цьому разі нас передусім цікавить базова інтерпретація саме перших двох рівнів музичного тексту.

Аналіз багатьох виконань фіналу «Кармен» наводить на думку, що текст цього фрагменту опери ніби надає режисерові недостатньо ресурсів для інтерпретування. На перший погляд, літературний текст виглядає досить повторним, «крутиться» навколо бажання Хосе утримати біля себе Кармен та її відмови. Дієвий ряд також виглядає досить мізерним. Герої зустрічаються, сперечаються, не знаходять спільного рішення, що призводить до трагедії. І все це відбувається протягом досить тривалого часу — сцена про-

довжується понад 10 хвилин, що для візуально-пластичного мистецтва не так і мало. А з огляду на те, що в сцені майже немає типових форм звичної структури, що вся вона розгортається у наскрізному розвитку, виникає певний парадокс: музичний матеріал змінюється дуже швидко, але режисер і виконавці не знаходять у ньому інтенцій для урізноманітнення сценічної дії. У деяких постановках (навіть, забезпечених першокласними вокалістами!) створюється враження, що співакам немає чим себе зайняти: дон Хосе вештається по сцені, з усіх сил демонструючи страждання, Кармен дотримується максимальної емоційної холодності, за винятком окремих експресивних фрагментів вокальної партії у високій теситурі. Така ситуація виникає внаслідок побіжного зчитування інформації, яку містить партитура.

Для того щоб уникнути статичності у досліджуваній сцені, необхідно зробити дієвий аналіз літературно-музичного тексту, визначивши власно події. За К. Станіславським та його послідовниками, подія — це факт, який виявляє конфліктні відносини кількох дійових осіб і спонукає їх до дії, внаслідок чого відбуваються певні зміни у поведінці дійових осіб: у них з'являються завдання, які, власне, і є рушійною силою подальшої дії, в центрі якої — певний конфлікт. Отже, розглянемо дієву складову сцени, спираючись на музичний текст.

Дон Хосе з'являється досить раптово для Кармен, попри попередження її подруг та результати ворожіння, якому вона, циганка, має вірити в силу своєї ментальності. Здавалося б, чому поява Дона Хосе дивує Кармен? І чому, власне, ми робимо такий висновок? Несподіваність його появи дуже яскраво виражена в музиці. Досить коротка (25 тактів) для рухливого темпу оркестрова зв'язка, що поєднує попередню сцену з фіналом, містить квінтесенцію основних інтонаційних характеристик героїв. Першою звучить тема Ескамільйо, в яку вторгається драматизований хроматичний мотив з хабанери Кармен (приклад 1).

Звучання теми Ескамільйо є поліфункціональним. По-перше, вона символізує значення самого образу Ескамільйо у цій сцені при тому, що він в ній відсутній. Саме Ескамільйо посідає центральне місце в уяві двох головних героїв: як коханий — для Кармен, як суперник — для дон Хосе. По-друге, тема створює контекст дії, що розгортається: починається корида, у якій бере участь Ескамільйо, натовп сходиться до амфітеатру. Навіть зниження динаміки з кожною фразою теми тореро ($f - mf - p - ppp$),

Приклад 1. Тема Ескамільйо (1) та мотив хабанери Кармен (2)

Tempo I. Allegro. (♩ = 116.)

(The crowd has entered the amphitheatre; Frasquita and Mercedes also go in. Carmen and Don José are left alone.)

1

2

а потім її несподіване закінчення малюють і фізичне віддалення звуків амфітеатру (і зачинення воріт до нього), і переводять фокус уваги слухача на пару головних героїв.

Як тільки зникає тема тореро, з'являється так звана «тема рокової пристрасті» (3), що характеризує внутрішній стан дона Хосе. З її появою тема Ескамільйо зникає, а мотив, який характеризує Кармен, набуває остинатного викладення, ніби метушливо обертається на місці у пошуках виходу. Фактично всі звукопластичні інтенції виконавцям і режисеру надано дуже точно (див. приклад 2).

При цьому відбувається щотактова зміна ритмічної пульсації з одночасним подрібненням тривалостей та стрімким динамічним розвитком, який раптово закінчується коротким, майже туттійним ударом в оркестрі. Раптове включення лише на один звук оркестрових груп, які не були задіяні тактом раніше, безперечно, покликане створити відчуття раптового ж зіткнення Кармен з доном Хосе. У повній тиші звучить досить недоречно питання Кармен: «Це ти?» Звісно, вона бачить, хто це. «Це я», — так само недоречно і коротко відгукується дон Хосе.

Зустріч — це перша подія досліджуваної сцени, внаслідок якої протягом наступного епізоду герої будуть реалізовувати свої завдання: дон Хосе — спробувати повернути Кармен, а Кармен — намагатися закінчити розмову якомога швидше, адже вона запізнюється на бій Ескамільйо. Стартові позиції героїв на початку дуету розкриваються в подальшому музичному матеріалі. Кармен заявляє, що її попередили

про вірогідний візит дона Хосе, а також про те, що її життя загрожує небезпека. Партія побудована в характері мовленнєвого поспішного речитативу, вона майже не містить жодних інтонацій — Кармен намагається якомога швидше обминути колишнього коханця, не вступаючи з ним у довгі розмови (приклад 3).

Дон Хосе передусім декларує: він не збирається погрожувати (і на цей момент це абсолютна правда), що підтверджують лірико-ламентозні прохальні інтонації його мелодійного речитативу. Синкопований ритм оркестру виражає не лише хвилювання, але й надію. Мажорне забарвлення кульмінації умовлянь показує, що дон Хосе не лише сам знаходиться у полоні мрії про щасливе життя з коханою, але й переконаний, що зможе вмовити Кармен почати все спочатку. Екзальтована партія Хосе сягає граничних нот діапазону (приклад 4).

Кармен розуміє, що діалог затягується, і починає нервувати. Про це свідчить і зміна мелодики її партії (використання ширшого діапазону, пунктирний ритм, хроматизми, які ніби «віддзеркалюють» спокусливу тему хабанери), і зміни оркестрового супроводу, в якому замість сухих акордів з'являється переривчастий ритмічний рисунок у комбінації зі штрихом staccato. Якщо пам'ятати про її завдання у цій сцені, то стає зрозумілим, що музика відтворює її внутрішній стан: вона поспішає до Ескамільйо, переживає за нього, розмова з доном Хосе її лише дратує, що композитор і відбиває музичними засобами (приклад 5).

Цікаво, що наприкінці цього епізоду Бізе використовує в акомпанементі заліговані акорди,

Приклад 2. Теми Ескамільйо (1), хабанери Кармен (2)
та рокової пристрасті (3)

12117 attaca.

Carmen. *Recit.* (*shortly*) (*not slowly*)
C'est toi! L'on m'a - vait a - ver -
You here? Some friends just came to

Don José. *p*
C'est moi!
I'm here!

Sopranos I. II.
Tenors.
Basses.
Chorus behind the scenes.

Piano. *Recit.*

Приклад 3. Перший речитатив Кармен з фіналу опери

Carmen. *Recit.* (*shortly*) (*not slowly*)
C'est toi! L'on m'a - vait a - ver -
You here? Some friends just came to

ti - e Que tu n'é - tais pas loin, que tu de - vais ve -
tell me That you were near at hand, that you would come to -

nir; L'on m'a - vait mê - me dit de crain - dre pour ma vi - e;
day; And they wanted me to be - lieve you mean to kill me!

Moderato. (♩ = 96.)

Приклад 4. Кульмінація першого речитативу дона Хосе

Приклад 5. Зміни у партії Кармен, активізація ритміки

які явно ілюструють якісь дії: чи то різкий поворот Кармен, яка намагається піти, чи то реакцію дона Хосе на її тверду і рішучу відповідь.

Якщо звернути увагу на цю деталь, зіставивши її зі змістом тексту, стане ясно, що відбулася наступна подія сцени – Кармен вирішила закінчити розмову з Хосе, і його завдання має змінитися – тепер йому не просто потрібно вмовити її надати йому другий шанс, але й фізично утримати Кармен, адже слухати його вона вже не має наміру. Слід дотримуватися у цьому епізоді композиторської режисури, адже в іншому разі продовження сцени виглядає штучним та безпідставним: Кармен, яка тільки-но рішуче поставила крапку у стосунках з доном Хосе, яка запізнюється на смертельно небезпечний бій Ескамільйо і яка страшно роздратована цією затримкою, залишається слухати чергові пасажи колишнього коханця про його любовні наміри. Все це тягне за собою низку протиріч, які не відповідають психологічним реаліям опери. Але є пояснення, яке може повернути логіку сценічній дії – Хосе тримає її силою. Він не залишає надії вмовити Кармен, про що говорить

збереження фактури і тематизму його попереднього аріозного фрагменту. Водночас очевидно, що Хосе поки що налаштований застосувати лише любовну зброю. Кармен вже не на жарт розлучена – композитор виявляє це через швидке чергування звичайних та тріольних вісімок, прискорення темпу, модулюючі секвенції уводять її партію від тональності аріозо дона Хосе (приклад 6).

Хосе продовжує свою лінію, до якої контрапунктом вмонтовані заперечення Кармен. Фактично лише цей фрагмент відповідає класичним уявленням про оперний любовний дует. Але його гармонію, попри певну злагодженість вокальних партій, розриває сюжетне протиріччя, яке виступає на перший план відразу по закінченні дуету.

«Розлюбила мене?» – раптом питає дон Хосе. І вдруге вже впевнено стверджує: «Розлюбила зовсім!» Уважний режисерський погляд має «зачепитись» за ці дві репліки. Що саме спонукало Хосе до цього питання? І що миттєво розвіяло сумніви? Композитор явно натякає на якусь приховану подію, адже, перш ніж герой

Приклад 6. Модулюючі секвенції в речитативі Кармен

Un poco animato.
Carmen.

Non! je sais bien que c'est l'heu - - re, Je sais
No! well I know you will kill me, Well I

toi!
well!

Un poco animato. (♩ = 112.)

bien que tu me tue - ras;
know the moment is nigh.

poco creso.

озвучує своє питання, в оркестрі відбуваються колористичні зміни: з'являється загрозливе остинато (1) і далі за допомогою лише одного акорду — модуляція у однотерцову тональність, яка створює враження стрімкого зсуву (2). Перша репліка Хосе позначена ремаркою «тривожно», друга — «у розпачі». До того ж оркестр знову підтверджує загальним ударом (3), що відбулося щось значне (приклад 7).

Справа режисера — вирішити, як саме візуалізувати цей момент. Можливо, Хосе побачив щось, зазирнувши в очі коханій. А можливо, як це вирішено у деяких постановках, він намагається у якості останнього аргументу поцілувати Кармен, і бачить її невтішну для себе реакцію. Або вона взагалі не слухає його, повністю захоплена переживаннями за Ескамільйо. Що б там не було у підтексті — оркестрова партія ясно натякає, що ця подія (реакція, рух, або, навпаки, відсутність реакції) повертає дію у драматичне русло. До того ж Кармен прямо підтверджує, що більше не любить Хосе.

Оркестрова фактура зрушується у темповому відношенні, тріольна пульсація передає граничну ступінь хвилювання Хосе. Він готовий пробачити Кармен і присвятити їй все своє життя, проте колишній коханій він не цікавий.

У кульмінації цього сольного фрагменту (приклад 8) оркестрова партія дублює вокальну в унісон, доповнений пульсацією на домінанті

(1). Наприкінці фрази в оркестрі з'являється мотив з теми рокової пристрасті, який інтегрується і в вокальну лінію (2).

У багатьох постановках цей епізод побудований на поступовому розгортанні насильства. Хосе (П. Домінго) грубо утримує Кармен (Т. Берганца) у постановці Паризької національної опери, герой Й. Кауфманна, окрім того, зриває мантилю з голови героїні А. Антоначчі у Ф. Замбелло в «Ковент-Гарден». Це виглядає набагато природніше, ніж, наприклад, сценічне рішення Глайнборнського фестивалю, у якому Баррі Макколі співає цей фрагмент на певній відстані від Марії Юїнг, якій доводиться неймовірними (але все одно безрезультатними у сенсі переконливості) зусиллями виправдовувати своє перебування за межами амфітеатру, дорога до якого в цей момент абсолютно вільна.

На декларацію тотальної самопожертви Хосе Кармен відповідає, що готова померти, але вільною. Від цього моменту і до самого кінця опери Ж. Бізе використовує «паралельний монтаж» двох сюжетів. На передньому плані розгортається трагедія між Хосе та Кармен, на другому — відбувається корида, звуки якої періодично доносяться до слухача і до героїв першого плану, створюючи одночасно і текст, і контекст, і антитезу основних подій. Хор, який уособлює глядачів бою Ескамільйо, є джерелом дуже важливої інформації для Кармен. Адже,

Приклад 7. Фрагмент «Розлюбила мене?»

len - tan - do 370
a tempo
 tu n'ob-tien-dras rien, rien de moi! —
 I am deaf, how - e'er — you im - plore! —
 ver, toi que j'a-do - re! Et me sau-ver a - vec toi! —
 save, for still I love you! Save you, and my-self as well! —
a tempo
p len - tan - do **1**
pp
Don José. *pp* *(anxiously)*
2 Tu ne m'ai-mes donc plus?
 Then you love me no more?
ff *dim.*
Carmen. *ff* *(despairingly)* *mf* *(tranquilly)*
 Tu ne m'ai-mes donc plus! Non, — je ne t'ai-me
 Then you love me no more! No! — I love you no

коли з амфітеатру доноситься «Перемога!», вона, відповідно до однієї з ремарок партитури, «робить жест захоплення». Цей жест миттєво «зчитує» Хосе, і його бажання віддати останнє своїй обранці міняється на афективний гнів. Крім втрати коханої, він переживає гостре почуття приниженості. Хосе раптом розуміє, чому саме Кармен так холодно ставиться до нього. В інтерпретації деяких режисерів саме в цей момент вже з'являється ніж в руках Хосе, що, до речі, дуже обтяжує виконавця. Адже сперечатися на сцені можна досить довго, але сперечатися зі зброєю в руках набагато складніше — необхідно виправдовувати її незастосування.

Хосе знов питає Кармен: «Так любиш ти його?», але, здається, вже не для того, щоб узнати правду, а лише для того, щоб змусити її сказа-

ти цю правду вголос і, тим самим, отримати «законне» право на помсту. Кармен, у свою чергу, не просто відповідає, а явно знущається — про це свідчить використана Бізе ламана інтонація її вокальної лінії. І, дратуючи Хосе, вона декларує свою любов до Ескамілью. Значне розширення темпу (*molto moderato*) надає більшої смислової ваги її словам («Шалено! І хоч би смерть мені загрожувала — я люблю його, обожаю», приклад 9).

Завдяки використаним засобам виразності — переходом декламаційності цієї фрази в високу ферматовану ноту на слові «обожаю», відсутності підтримки оркестровою партією — формується образ нестримного прагнення волі, яке й притаманне образу Кармен. Разом з музичною партією вона максимально розкриваєть-

Приклад 8. Лірична кульмінація фіналу опери

The image shows a musical score for the final scene of the opera 'Carmen'. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in French and English. The score is marked with dynamics like *cresc.* and *ff*. There are two circled areas: one around the vocal line in the third system and another around the piano accompaniment in the same system. A circled '1' is in the top right corner of the first system, and a circled '2' is in the top right corner of the third system. The number '18117' is at the bottom left of the fourth system.

tends, tout! Mais ne me quit-te pas, Ô
hear? all! But ah! then love me still, Car-

ma Car - men, Ah! sou - viens - toi, sou - viens - toi
men, my love! Ah! but re - call, re - call that

du pas - sé! Nous nous aimons, ne gar - re!
time a - gain! We lov'd so fond - ly then!

(with desperation)
Ah! ne me quit - te pas, Car - men, ah! ne me quit - te
Do not for - sake me now, Car - men, do not for - sake me

ся драматичною майбутньому. На цій гострій ноті її визнання почуттів до Ескамільйо, попри вірогідний фінал, її підхоплює хор, який радіє перемозі тореадора. Фактично цей момент і є драматичною кульмінацією фінальної сцени, оскільки тут дія робить останній поворот, і вперше у Хосе виникає завдання не відпустити до іншого Кармен, хоча б і ціною її життя.

Подальші події режисери змальовують по-різному. У більшості постановок образ Кармен є досить цільним — саме її на початку опери було заарештовано зі бійку з ножом, отже, навряд чи вона дуже перелякана. У деяких інтерпретаціях вона настільки не вірить у спроможність Хосе на будь-який мужній вчинок, що розкриває руки назустріч озброєному чоловікові. І, до речі, цей рух надзвичайно влучно співпадає з музикою, підкреслюючи кульмінацію репліки Кармен (приклад 10).

І виявляється, що він дійсно на це неспроможний. Він втретє вже після з'ясування того факту, що йому знайшли заміну, питає: «Скажи в останній раз, демоне, його ти любиш?» Замість відповіді Кармен жбурляє йому кільце, яке він колись подарував їй. Власне, цей момент дуже точно «відпрацьований» в оркестрі, який музично ілюструє політ і падіння кільця (приклад 11).

Це остання краплина. Хосе реагує миттєво. І над сценою вбивства знову звучить триумфальний хор, символізуючи чи то перемогу Хосе над суперником, чи навпаки, адже Кармен вибрала смерть, а не зраду своєму новому коханцю.

Якщо придивитися до форми фіналу, при всій нерозривності та стрімкості музичного розвитку, вона у смисловому плані поділяється на два епізоди. Принциповою їхньою відмінністю є поява хору з темою тореадора у другій половині фіналу.

Приклад 9. Драматична кульмінація фіналу опери

Je l'ai - me!
I love him!

(furiously.)
ver, dis - tu l'ai - mes donc?
there! Say, You love him, then?

molto

Molto moderato. (♩ = 84)

Je l'aime et de - vant la mort mêm - e Je ré - pè - te - rai que je l'ai -
I'd say, and were it my last breath, In the face of death, that I love

12117

Приклад 10. «Тоді вбивай скоріш! Або дорогу дай»

(angrily.)

Listesso tempo.

Eh bien! - frap - pe - moi donc, - ou lais - se - moi pas -
Then come! - Strike me at once, - or let me go to

Listesso tempo.

cer! -
them!

12117

Приклад 11. Сцена з кільцем

Allegro moderato.
Don José. (rushing towards Carmen.)

fois, tu me fa - vais don - né - e, Tiens! Eh bien! dam - né - e!
bought, the one that has your name on! So! You will, you de - mon!

(♩ = 104)

ff a tempo. colla voce. (Panfare behind the scenes.)

Перша частина складається з матеріалу двох типів: речитативного та аріозного. Речитативний пов'язаний з образом Кармен, яка поспішає, говорить на ходу, не має бажання занурюватися у розмову, аріозний – з образом Хосе, який намагається вплинути на Кармен, захопити її увагу і «показати себе у всій красі», про яку вона, можливо, забула.

Шляхом поступового розширення аріозних сцен Жоржу Бізе вдається продемонструвати, як посилюється тиск Хосе на Кармен, хоча він здійснюється виключно ліричними засобами. Перше аріозо Хосе за формою нагадує куплет пісні: воно має широкий діапазон, побудоване на хвилеподібних та ламентозних інтонаціях, рухах із залученням досить високої теситури, що підкреслює ліричний характер цього епізоду (схема 1).

Друге аріозо побудовано на тому самому матеріалі, але містить контрапунктичне включення Кармен, що дещо розширює форму завдяки дуєтному епізоду.

Третє аріозо вже має чітку тричастинну форму з епізодичною перегармонізацією основної теми в мажорі. Речитативи, навпаки, стають коротшими. Якщо перший з них був досить розлогим, то у другому, після аріозо, Кармен стає лаконічнішою (Бізе психологічно точно вибудовує тактику поведінки жінки у разі небажаних залицянь). Закінчується епізод реплікою Кармен, яка переходить у вступ хору.

Слід зазначити, що Е. Макконнелл (McConnell, 2012) структуру усього фіналу визначає дещо інакше, ніж запропоновано у цьому дослідженні (вона поділяє його на 4 сцени). На її думку, перша сцена завершується після дуєту, а третій речитатив розпочинає другий епізод фіналу. На наш погляд, у цьому є певна

логіка, оскільки, починаючи зі слів «Розлюбила мене?», Хосе вступає в інший психологічний стан, тон розмови героїв змінюється. Але, з іншого боку, музично-драматична форма продовжує розгортатися, утворюючи динамічно розвинуту, але все ж таки цілісну музичну побудову. Саме тому у цьому дослідженні межу цього епізоду визначено за фактом появи нової дійової особи – Ескамільйо. Ми не обмовилися. Дійсно, сам Ескамільйо не з'являється на сцені, але його образ, трансльований через реакції глядачів кориди, фактично вривається у сценічну дію, що змінює емоційне забарвлення усєї сцени.

Як вже було зазначено вище, Кармен дуже відверто реагує на схвальні викрики хору, у чому миттєво опиняється викритою Хосе. У подальшому будова другого епізоду наслідує принципи, використані композитором у першому: чергування речитативів та хорових фрагментів відбувається так само, але тепер не з «прирощуванням» обсягу останніх, а їхнім «стисканням» аж до самого кінця вистави, що завершується повним проведенням теми тореадора у оркестрово-хоровому *tutti* та заключним речитативом Хосе. «Стискання» сценічного часу відбувається, зокрема, шляхом накладення вступів хору на останні – як, правило, найдраматичніші – репліки речитативів.

Е. Макконнелл (McConnell, 2012) звертає особливу увагу на роль тональності у формуванні фіналу опери «Кармен». Складно визначити, чи була тональна драматургія результатом планомірного моделювання, чи вона стала результатом творчого натхнення Ж. Бізе, але її фактична будова вражає.

Тональний план повністю позначає психоемоційне руйнування як образу Хосе, від хворо-

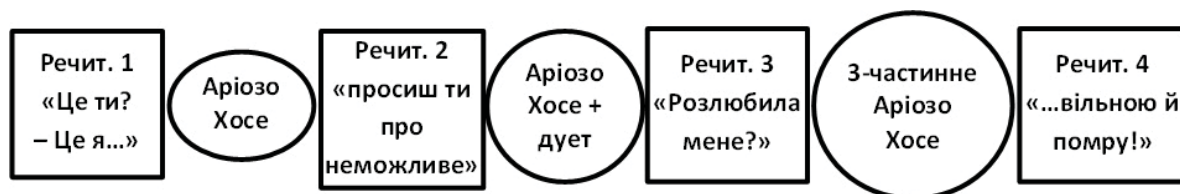


Схема 1. Структура першого епізоду фіналу

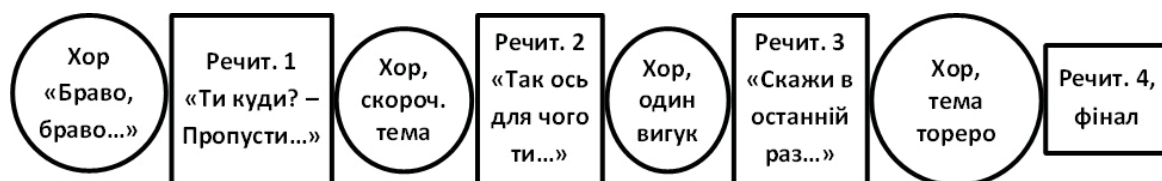


Схема 2. Структура другого епізоду фіналу

бливої любові до ненависті, так і його стосунків з Кармен. Відносна стабільність тонального плану в першому розділі фіналу, добігаючи кінця, втрачає конкретні закономірності, залишаючи лише перманентне підвищення тональності. Неможливість дійти згоди виражена в тональному плані через хроматичні та медіантні модуляції, перегармонізацію кадансів (коли, наприклад, Кармен ніби продовжує тональний план аріозо Хосе, але в кульмінації та кадансі замість тональності, яка стверджується, виникає зовсім інший акорд). Конкретні приклади неможливо описати краще, ніж це зроблено Е. Макконнелл: «Вступний речитатив зрештою закріплюється у до мажорі, але, хоча Кармен переможно готує каденцію в цій тональності, кажучи: “Між нами все закінчено”, остання нота її фрази гармонізується не тонікою, а, скоріше, тональністю VI ст. (ля-бемоль мажором) /.../ оскільки ця зірвана каденція також ініціює першу пісню Хосе, його ігнорування її слів може бути більш ясним» (McConnell, 2012, с. 2).

Щодо дуетного фрагмента з 1 епізоду, дослідниця зауважує: «Кармен приєднується до Хосе в хроматичному, протилежному русі контрапункту для цієї строфи, поки що капітулюючи перед його тональністю (можливо тому, що він все одно не слухає), проте тонко пропонуючи і музично, і текстово, що вона ледь піддається» (McConnell, 2012, с. 3).

Багато речитативів Кармен, якими вона перериває ліричні вмовляння Хосе, побудовані на хроматичних інтонаціях, споріднених до хаба-нери. При цьому у другій половині фіналу кожний випад Кармен підтримується наступною мажорною хоровою тональністю, ніби образно вказуючи на чергову перемогу Ескамільйо у боротьбі за серце Кармен. І, власне, перемогу Кармен над зазіханнями і погрозами Хосе силою її почуття до тореадора.

Висновки. Демонстрована у фіналі опери «Кармен» композиторська майстерність Жоржа Бізе базується на трьох китах — глибокому психологічному відчутті матеріалу, специфічному формоутворенні та новаційному тональному плані. В усіх трьох сферах він використовує незвичні для свого часу засоби виразності.

Психологічні паралелі, використані композитором, створюють дуже об'ємні образи з одночасно поданим текстом і підтекстом. Причому це завдання вирішується не лише за допомогою лейтмотивів (з огляду на високий ступінь дослідженості цього аспекту ми майже не торкалися його у статті), але й шляхом од-

ночасного зіставлення образів у сценічному та позасценічному (закулісному) планах вистави.

Вибудований Бізе «розпад» форми, що виявляє та супроводжує психологічний розлад внутрішнього світу героїв (це стосується і Хосе, і Кармен), показує, що навіть деструкція може виступати формоутворюючим принципом музичної драматургії. Властиве ж Бізе ставлення до тональності є дуже рідкісним для опери XIX ст. Іноді його розцінюють як передвісник імпресіоністичного композиторського погляду на формування музичного матеріалу, але, зважаючи на текст опери «Кармен», можна констатувати, скоріш, експресіоністичний підхід до вираження афективних станів головних героїв, розвиток якого безпосередньо у французькій музиці буде спостерігатися у творчості Ф. Пуленка. Таким чином, реалізація засобів художньої виразності Ж. Бізе має відбуватися не стільки з позицій романтичної опери або традицій веризму, скільки з позицій експресіоністичної естетики, що, відповідно, має позначатися і на режисерській інтерпретації.

Результати цього дослідження можуть бути використані в практичній діяльності режисерів, вокалістів та диригентів, які працюють з оперним матеріалом, у педагогічній діяльності, а також слугувати підґрунтям для подальших досліджень оперної музики.

Список посилань

- Купец, Л. (2013). «Кармен» Жоржа Бізе и культурные мифы XX века. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2, 44–59. <https://docplayer.com/26541731-Karmen-zhorzha-bize-kupec-l-a-i-kulturnye-mify-hh-veka.html>
- Лю, П. (2015). О драматургической идее образа Хосе и её музыкальном воплощении в опере Ж. Бизе «Кармен». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 148–153. <https://docplayer.com/70478469-O-dramaturgicheskoy-idee-obraza-hoze-i-eyo-muzikalnom-voploshchenii-v-opere-zh-bize-karmen.html>
- Маркарьян, Н. (2006). *Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном театре XX — начала XXI веков*. [Дис. док. иск., Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства].
- Сокольская, А. (2004). *Оперный текст как феномен интерпретации*. [Дис. док. иск., Казанская государственная консерватория им. Н. Жиганова].
- Черкашина, М. (2011). Классические оперные шедевры и парадоксы «режиссерского театра». *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені В. В. Нежданової*, 14, 9–19.
- Fleeton, G. (2016). *Carmen. Prima la donna e poi la musica*. <http://www.georgefleeton.com/316605824>

McConnell, T. (2012) *Together Intertwined: Carmen's Final Number*; 41st Annual Meeting of Music Theory Society of New York State, 31 March–1 April 2012. Hunter College CUNY, New York. (3) Together Intertwined: Carmen's Final Number | Emma McConnell — Academia.edu

References

- Kupets, L. (2013). "Carmen" by Georges Bizet and cultural myths of the XX century. *Chasopys Natsional'noi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaykovs'kogo*, 2, 44–59. <https://docplayer.com/26541731-Karmen-zhorzha-bize-kupec-l-a-i-kulturnye-mify-hh-veka.html> [In Russian].
- Liu, P. (2015). About the dramatic idea of Jose image and its musical incarnation in Bizet's opera "Carmen". *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriiv kultury i mystetstv*, 2, 148–153. <https://docplayer.com/70478469-O-dramaturgicheskoy-idee-obrazahoze-i-eyo-muzykalnom-voploshchenii-v-operezh-bize-karmen.html> [In Russian].
- Markar'jan, N. (2006). *Directing and Conducting: Problems of Interaction in the Opera Theater of the XX — early XXI centuries*. [The thesis of the Doctor of Art Criticism, St. Petersburg State Academy of Theatrical Art]. [In Russian].
- Sokol'skaja, A. (2004). *The Opera text as a phenomenon of interpretation*. [The thesis of the Doctor of Art Criticism, N. Zhiganova Kazan State Conservatory]. [In Russian].
- Cherkashyna, M. (2011). Classical Opera Masterpieces and Paradoxes of "director's theatre". *Muzychne mystetstvo i kultura. Naukovyi visnyk ODMA imeni V. V. Nezhdanovoi*, 14, 9–19. [In Russian].
- Fleeton, G. (2016). *Carmen. Prima la donna e poi la musica*. <http://www.georgefleeton.com/316605824> [In Italian].
- McConnell, T. (2012) *Together Intertwined: Carmen's Final Number*; 41st Annual Meeting of Music Theory Society of New York State, 31 March–1 April 2012. Hunter College CUNY, New York. (3) Together Intertwined: Carmen's Final Number | Emma McConnell — Academia.edu [In English].

Надійшла до редколегії 27.01.2022

БАЛЬНА ХОРЕОГРАФІЯ ХХ СТОЛІТТЯ В ПРИБАЛТІЙСЬКИХ КРАЇНАХ

Т. С. Павлюк. Бальна хореографія ХХ століття в прибалтійських країнах

Проаналізовано історичні процеси розвитку бальної хореографії в прибалтійських країнах у ХХ ст. Зазначено, що республіки Прибалтики стали центром розвитку радянської бальної хореографії, адже бальна практика існувала тут ще до Другої світової війни як частина місцевих традицій. У післявоєнний період в Естонії, Латвії та Литві на високому рівні проводили локальні і міжнародні турніри з бального танцю. Виявлено, що в прибалтійських республіках «радянська програма» бальних танців не стала популярною у зв'язку з відсутністю жорсткої партійної цензури, наявної в інших радянських регіонах, місцеві танцівники розвивалися як виконавці європейської та латиноамериканської програм.

Визначено, що розпад СРСР привів до значних соціокультурних трансформацій та початку руху до європейської інтеграції, прибалтійські країни, як і інші колишні радянські республіки, почали активно долучатися до світових традицій і трендів бальної хореографії.

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

T. S. Pavliuk. Ballroom choreography of the XX century in the Baltic countries

The purpose of this article. The purpose of the article is to analyze the historical processes of the development of ballroom choreography in the Baltic countries in the XX century.

The methodology. The following methods were applied in the work: historical and historical-genetic – in order to understand the genesis, the specifics of the processes of development of ballroom dance; source study – for the selection and processing of sources related to the art of ballroom dancing; comparative – to compare the historical periods of the evolution of ballroom culture; included observation – to view individual choreographic works and their preliminary comprehension.

The scientific novelty. For the first time, an attempt was made to study topical issues of the development of ballroom choreography in the Baltic countries in the XX century.

The results. The Baltic republics became the center of the development of Soviet ballroom choreography, because ballroom practice existed here even before World War II as part of local traditions. The first choreographic organizations arose here, in particular, the Estonian Dance Union (1930).

In the post-war period, local and international ballroom dance tournaments were held at a high level in Estonia, Latvia and Lithuania. A generation of outstanding ballroom dancers has formed in Riga, Tallinn, Vilnius, Klaipeda and other cities.

In the Baltic republics, the “Soviet program” of ballroom dancing did not become popular: due to the lack of strict party censorship that exists in other Soviet regions, local dancers developed as performers of the European and Latin American programs. Conducting seminars and master classes in different republics of the USSR, they served as conductors of high standards of world ballroom choreography in the Soviet Union.

The collapse of the USSR led to significant socio-cultural transformations and the beginning of a movement towards European integration, the Baltic countries, like other former Soviet republics, began to actively join the world traditions and trends of ballroom choreography.

Keywords: ballroom choreography, ballroom dance, competition dance.

Постановка проблеми. Важливо розглянути бальну хореографію у країнах пострадянського простору як культурний контекст її розвитку в Україні. Радянська спадщина зумовила наявність різного стартового потенціалу бальної хореографії від часів здобуття незалежності (насамперед неоднорідність матеріально-технічної бази й кадрових ресурсів, оскільки в деяких місцях були вже сформовані потужні хореографічні школи). Республіки Прибалтики стали центром розвитку радянської бальної хореографії, адже бальна практика існувала тут ще до Другої світової війни як частина місцевих традицій. Тому дослідження процесів розвитку бальної хореографії ХХ ст. в прибалтійських країнах є досить **актуальним** для розвитку хореографічної науки і практики.

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

хореографічних творів і попереднього їх осмислення.

Наукова новизна. Уперше здійснено спробу наукового дослідження актуальних питань проблематики розвитку бальної хореографії в прибалтійських країнах у ХХ ст.

Мета статті — виконати аналіз історичних процесів розвитку бальної хореографії в прибалтійських країнах у ХХ ст.

Значна кількість наукових праць зарубіжних та вітчизняних дослідників присвячені вивченню історичних процесів розвитку бальної хореографії (Д. Д. Базела, М. В. Богданова, О. М. Вакулєнко, Р. Е. Воронін, Н. О. Горбатова, О. В. Касьянова, М. Є. Кеба, С. В. Костецький, А. І. Крись, Т. П. Осадців, Ю. Ю. Сахневич, Л. В. Шестопал та ін.), але означене питання, а саме — тенденції розвитку бальної хореографії в прибалтійських країнах ХХ ст., не розглядалося.

Джерельна база дослідження склалася з наступних джерел: *відеоматеріали* (відеозаписи концертів, конкурсних виступів, документальні фільми про виконавців бального танцю з прибалтійських країн тощо); *звуківі* (інтерв'ю з Чесловасом Норвайшем, Яном Сілаком, Іреною Бусь, Айгарс Сварсом та ін.); *текстові* (матеріали періодичних видань друкованих ЗМІ, інтернет-джерела тощо).

Виклад основного матеріалу дослідження. У зв'язку з особливою хореографічною культурою та традиціями побутового бального виконання, які зберігалися протягом тривалого часу, справжнім центром розвитку бальних танців у Радянському Союзі стали **прибалтійські республіки**. Бально-хореографічна практика в Прибалтиці існувала як органічна частина місцевих традицій ще до приєднання незалежних Естонії, Латвії та Литви до СРСР у 1939 р. Тут відбувалися локальні і навіть міжнародні турніри з бальної хореографії. Одразу після Другої світової війни розвиток бальної хореографії в регіоні загальмувався, але з першої половини 1960-х рр. знов відкрилися школи бальних танців, які згодом породили нові виконавські традиції.

У цей період починають проводитися турніри, які спочатку мали незначний масштаб: у них брали участь пари з Литви, Естонії, Латвії й подеколи з Ленінграду. Проте з 1965 р., з дозволу керівників місцевих відділів компартії, в Прибалтику почали приїжджати танцюристи з Польщі, Угорщини, Чехословаччини, ДРН. Найзначнішим турніром став Міжнародний конкурс «*Бурштинова пара*» (з 1968 р.), що регулярно проводиться в литовському місті Ка-

унас (у 2020 р. цей турнір вперше за 56 років було відмінено через пандемію).

Ініціаторами найвідомішого Міжнародного конкурсу виконавських танців «*Бурштинова пара*» (1965 р.) були Чесловас і Юрате Норвайші (Česlovas Norvaiša.).

Організатори запрошували провідних танцюристів не тільки соціалістичних, але і капіталістичних країн. Саме на цьому конкурсі можна було побачити міжнародний рівень бальної хореографії: оцінити виступ чемпіонів світу, ознайомитися з технічними й хореографічними новинками, відчути тенденції танцювальної моди. Найяскравішими танцювальними парами того періоду були виконавці з Прибалтики: Юрате і Чесловас Норвайші (Литва), Даля і Вітас Камайтіс (Литва), Пія і Ааре Орб (Естонія), Пятрас Янулявічус і Лайна Бальцевічуте (Литва).

Багато прибалтійських фестивалів згодом здобули міжнародний статус та визнання: «Балтійська осінь», «Ризька осінь», «Старий Таллінн», «Талліннська регата», «Талліннська весна», «Вільнюс», «Тиждень Балтійського моря» тощо. Усі вони й донині збирають учасників з різних країн світу та місцевих танцівників.

Найдавнішою у Прибалтиці є бально-хореографічна школа **Естонії**. Ще наприкінці 1920-х рр. у Таллінні відбувалися танцювальні турніри й проводилися уроки бального танцю. У 1930 р. було створено *Естонський танцювальний союз*. Він складався з чотирьох представників під керівництвом хореографа Арсенія Поолгаса. А. Поолгас — визнаний викладач естонського соціального та конкурсного танцю (21 травня 1908 р., Таллінн — 23 грудня 1972 р. Таллінн) (Arseni Poolgas.).

Союз робив ставку на конкурсний розвиток бальної хореографії. Окрім того, керманічі ЕТС вимагали підвищення професійного рівня інструкторів з бальної хореографії: для того щоб викладати бальні танці й бути суддею на турнірах, необхідно було отримати повноцінну спортивну спеціальність і скласти іспити.

У 1931 р. сталася знаменна подія для естонської танцювальної школи: на міжнародному турнірі в Швейцарії серед аматорів одна з найкращих пар світу Алекс і Авіс Мур посіли друге місце, віддавши першість нікому не відомій парі з Естонії — Арсенію Поолгасу та Марті Біскоп. Цей безпрецедентний випадок підштовхнув розвиток бальної хореографії в Естонії. До Другої світової війни в країні працювали не лише Арсеній Поолгас та Марта Біскоп, а й інша видатна пара — Херберт Карман і Джуана Куттім,

які потім, на жаль, емігрували в Швецію. Натхненний перемогою в престижному європейському конкурсі, А. Поолгас розпочав інтенсивну пропаганду бальної хореографії: він не тільки навчає танцюристів повільному вальсу, танцювальним секвенціям і повільному фокстроту, а й організовує національні конкурси та турніри.

Естонські педагоги починають активно співпрацювати з європейськими країнами і, набуваючи досвіду та знань, проводять у Таллінні великі чемпіонати, на які з'їжджаються пари з різних регіонів світу. Змагання відбуваються у трьох категоріях: професіонали, любителі, а також змішані пари Pro-Am (професіонали та аматори).

Під час Другої світової війни Арсеній Поолгас залишає Естонію і недовгий час живе в Берліні, працюючи танцівником у театрі. Незабаром він переїжджає у Францію, де отримує диплом професійного хореографа в школі при Паризькій національній опері. Після повернення на батьківщину влада СРСР оголошує А. Поолгаса ворогом народу, його на десять років відправляють в Єкатеринбурзький централ. Тільки в середині 1950-х рр. А. Поолгас повертається в Таллінн без дозволу на педагогічну та виконавську діяльність. До танців його не допускають, як і багатьох у Радянському Союзі, хто на той час прагне до розвитку бальної хореографії за новими європейськими правилами, стандартизованими у Великобританії.

Ставлення до А. Поолгаса змінюється за часів «відлиги». У 1956 р. про нього згадують, адже в Москві йде підготовка до VI Всесвітнього фестивалю молоді і студентів, й організаторам потрібні висококласні фахівці-хореографи. Педагоги з Москви та Ленінграда Олександр Азаров і Дмитро Бельський ініціюють організацію турніру з бальних танців у межах фестивалю. А. Поолгас повертається на паркет, він готує три пари від Естонської республіки на турнір і навіть входить до складу суддівської комісії конкурсу. Після фестивалю А. Поолгас знов отримує можливість навчати бальним танцям, проводити турніри в Таллінні, Тарту, Нарві, Вільянді та інших містах республіки. Починається ера прибалтійських турнірів «Естонія — Латвія». Пізніше до них приєднуються і литовці. Після 1957 р. естонських, литовських та латвійських педагогів стали запрошувати до різних міст республік СРСР.

На той час припадає пік танцювальної кар'єри іншої пари — Пії і Ааре Орб. У чемпіона Естонії з бальних танців Аре Орба були налагоджені

дружні і робочі зв'язки з відділом міжнародних відносин Радянського Союзу. Тому з 1960 р. Естонія співпрацює з країнами Європи і запрошує педагогів для обміну досвідом.

Ще однією провідною парою післявоєнного часу стають Антс Таель і Малле Пас (Таель). У 1959 р. вони завершують кар'єру танцюристів на турнірі «Ленінград — Таллінн» і продовжують розвивати танцювальний спорт вже з позиції педагогів-організаторів. На їхньому рахунку проведення найбільших прибалтійських турнірів тих часів. У 1960-х рр. Міністерство культури Литви запрошує Антса і Малле Таеля у Каунас — проводити майстер-класи для танцівників, які займаються в Будинку культури профспілок. Одним з кращих учнів Таеля стає Томас Петрейкіс (Tomas Petreikis), який у подальшому відкриває клуб «Сукуріс» і стає засновником литовської школи бального танцю.

Ще одним видатним діячем естонської бальної хореографії був Ян Сілак, засновник Ради танців Естонії, почесний член Асоціації танцювального спорту. Своє навчання хореографії він почав у гуртку танців Піпа Рідалі. У 1963 р. він став у пару зі своєю майбутньою дружиною Енекен. Невдовзі цей танцювальний дует досягнув блискучих результатів у латиноамериканській програмі. Після спілкування з польськими танцюристами на турнірі «Янтарна пара» Ян і Енекен Сілак першими в СРСР засвоїли техніку кубинської румби, яка на той момент вже була стандартизована у Великобританії.

У середині 1960-х рр., коли радянське керівництво розпочинає розробку так званої радянської програми за допомогою команди хореографів під керівництвом Леоніда Школьнікова, Ян і Енекен Сілак готують йоксу-польку, прототипом якої є естонський народний танець.

У 1972 р. (м. Москва) відбувся I Всесоюзний конкурс бальних танців із долученням танців міжнародної програми. «З представлених на конкурсі нових танців радянської програми найкращими були визнані: український танець «Ятраночка», литовський «Рільо», танці РРФСР «Дозвольте запросити», «Туяна», латвійська «Вару-вару» та естонський танець «Йоксу-полька» (Шестопап, 2015, с. 130).

Проте слід зазначити, що в Естонії радянська програма так і не прижилася: всі хотіли танцювати близькі до європейської культури «буржуазні» танці, які нагадували довоєнні часи незалежності прибалтійських країн. Через численні дипломатичні хитрощі та відсутність жорсткої партійної цензури, яка була в інших радянських республіках, естонські танцюристи продовжу-

вали займатися європейською та латиноамериканською програмами.

У 1965 р. на конгресі прибалтійських вчителів педагогіки домовляються раз на рік проводити один семінар і один прибалтійський турнір для кращих пар усіх радянських республік. У конкурсі беруть участь п'ятнадцять-двадцять пар, які збираються з усього Радянського Союзу. Це підштовхує стрімкий розвиток бальних танців по всій країні, й саме Литва, Латвія і Естонія складають той «тріумвірат», який визначає структуру і форму бальної хореографії в СРСР. У 1966 р. з'являються стартові книжки, куди записуються назви турнірів, місто проведення, зайняте на конкурсі місце, а головні судді змагань ставлять підписи. Це надає танцюристам можливості покращувати класифікацію та фіксувати рівень підготовки.

У 1965 р. Ян Сілак отримує диплом учителя спортивних танців. У 1967 р. засновує клуб для бальних танців під назвою «Квік–Квік–Слоу». У 1974 р. в Естонії розпочинаються заняття бальної хореографії серед старшої вікової категорії (сеньйори), що є нетиповим для Радянського Союзу. З 1974 р. на базі Тартуського університету було започатковано Щорічний міжнародний турнір, який проводився до 1991 р. У ньому брали участь переважно танцівники з Прибалтики, Москви, Ленінграда, Мінська, Гельсінкі та інших соціалістичних країн.

У 1975 р. за ініціативи Я. Сілака відкрився клуб «Стиль», де згодом було виховано близько півсотні танцюристів міжнародного класу. У 1980-ті рр. тут вперше в СРСР почали танцювати формейшн. Цей напрям також розвивала інша блискуча пара — Ааво Лосман і Тамара Лосман. У Таллінні за радянських часів працювали й такі відомі тренери, як Хельга і Лео Міттус, що внесли значущий внесок у розвиток естонської бальної хореографії.

Неабияких успіхів за радянських часів досягли виконавці бального танцю з **Литви**. Ще до війни тут працювали танцювальні школи та проводили турніри, перший з яких відбувся у Каунасі (Литва) в 1935 р. (організатор Вінцас Мінтоучіс). На початку 1960-х рр. Томас Петрейкіс і Відас Камайтіс (танцюристи з ансамблю народних танців Каунаського політехнічного інституту) запросили на танцклас естонську пару — Антса Таела та його дружину Мале Таел. Згодом для всіх охочих у Каунаському палаці профспілок відбулися й інші семінари з бальної хореографії. Проводили їх естонські інструктори, а також Томас Петрейкіс і Відас Камайтіс, які підвищили свою кваліфікацію виїжджаючи в Естонію на навчання.

Незабаром серед любителів, які танцювали при Палаці профспілок, утворився клуб під назвою — «Сукуріс» (у перекладі «вихор»).

Відома на весь світ пара — Чесловас і Юрате Норвайші — зробила величезний внесок у розвиток бальної хореографії Литви та країн зі складу республік колишнього СРСР.

Чесловас Норвайша народився в м. Шауляй (Литва). У 1935 р. він закінчив спортивну школу (спортивна гімнастика), а потім Медичну академію в Каунасі. З 1960 по 1961 рр. Норвайша — хірург в каунаському онкологічному диспансері, з 1960 по 1980 рр. — головний лікар кардіологічного санаторію в Каунасі. Юрате Норвайшене народилася в Каунасі 19 серпня 1935 р. Закінчила спортивну школу (спортивна гімнастика), музичну школу з класу фортепіано, музичний технікум з класу вокалу. Як і чоловік, закінчила медичну академію в Каунасі, де викладала з 1960 по 1992 рр. У 1972 р. захистила кандидатську дисертацію з медицини, написала понад 100 наукових праць.

Чесловас і Юрате Норвайші почали займатися бальними танцями ще в юності, в парі танцювали з 1963 р., в Каунасі. Їх педагогами були Томас Петрейкіс, Антс і Мале Таел, а також англійські тренери Алекс Мур, Білл і Боббі Ірвін, Боб Берджес, Соні Біник, Бені Толмеер, Ніна Хант, Сінді Френсіс, Майкл Стіліанос, Лорна Лі. Норвайші — перша радянська пара, яку офіційно надіслали на стажування у Лондонську школу Алекса Мура від Міністерства культури СРСР. Також Чесловас і Юрате навчалися в Німеччині в м. Харбург (біля Гамбургу), у школі Генріха Опіца.

Чесловас і Юрате Норвайші отримували консультації і від відомого на той час першого професора бального танцю м. Львова — Мар'яна Вечисти (1902 р. н., м. Львів). Чесловас Норвайша наголошував: «Консультації, які надав проф. Мар'ян Вечисти під час міжнародного конкурсу в Таллінні, в 1965 році, мали величезний вплив на розвиток конкурсного танцю в Радянському Союзі» (Шіт, 2018, с. 14).

Мар'ян Вечисти мав змогу оцінити високий рівень цієї пари в Лондоні, 28 травня 1971 р., на чемпіонаті світу з європейських танців. Чесловас і Юрате були єдиною парою з соціалістичного блоку, які пройшли до півфіналу (Кундис, Морущко, Шіт, 2019).

У травні 1969 р. Чесловас і Юрате Норвайші відвідали Австрію (м. Граці), взяли участь у І Кубку світу з 10 танців та посіли дев'яте місце серед 38 пар, з 23 країн світу. Згодом, у 1970 р.,

виступаючи на чемпіонаті Європи в Данії (Копенгаген), посіли восьме місце в латиноамериканській програмі. Того ж року вони показали гарний результат на чемпіонаті світу зі стандарту в Лондоні — 12 місце. У 1972 р. стали лауреатами I Всесоюзного конкурсу виконавців бальних танців у Москві. З 1968 р. по 1974 р. — переможці та призери міжнародних змагань у Таллінні, Тарту, Ризі, Каунасі, Вільнюсі, Варшаві, Мінську, Лейпцигу тощо. Чесловас і Юрате були постійними чемпіонами Литви зі стандартної та латиноамериканської програм із 1964 по 1974 рр. У 1974 р. перейшовши до професіоналів, розпочали керування каунаським клубом бального танцю «Сукуріс» («Вихор»), до цього часу керманічем був його засновник Томас Петрейкіс. У 1974 р. на чемпіонаті світу зі стандарту в Нюрнберзі (ФРН) потрапляють до півфіналу та стають одинадцятими. У 1978 р. в Нюрнберзі (ФРН), на конкурсі «Grand Prix» з 10 танців серед професіоналів, посідають восьме місце.

Закінчивши у 1982 р. танцювальну кар'єру, Норвайші продовжували показові виступи до 1988 р. Чесловас і Юрате відомі судді міжнародної категорії IDSF, Юрате — професійний суддя WD&DSC. Після завершення танцювальної кар'єри вони залишилися керівниками та тренерами спортивного клубу «Сукуріс» при Центрі культури Каунаса. Були капітанами збірної СРСР з бальних танців, яка перемогла на першій командній зустрічі соціалістичних країн у 1979 р. в Москві і в 1980 р. у Бургасі (Болгарія). Тренували збірні Литви, Болгарії, Таджикистану, Казахстану.

Норвайші досить плідно працювали в кіно, знімалися в фільмах литовського, латвійського і естонського виробництва, брали участь у концертних програмах Центрального телебачення в Москві. З 1973 по 2003 рр. були балетмейстерами-постановниками семи спектаклів драматичних театрів Каунаса, Вільнюса і Шяуляя. Для популяризації бальної хореографії підготували п'ять TV-шоу про клуб «Сукуріс». Юрате та Чесловас Норвайші в 1985 р. здобули звання заслужених артистів Литовської РСР, а в 1996 р. стали заслуженими тренерами Литви. Брали участь у випуску спеціалізованих платівок з мелодіями для бальних танців під назвою «Бурштинова пара». Норвайші нагороджені медалями Департаменту спорту і культури від уряду Литви «За високі спортивні досягнення» (1992–2003 рр.), Орденами Великого князя Литви Гедімінаса (в 1996 р.). У 2003 р. Юрате визнана «заслуженою жінкою» Каунаса (По-

пов, Ковалев, Яшина, 2013, с. 36). Багато учнів Норвайшів заснували свої танцювальні клуби та школи бальної хореографії. Окрім Норвайшів, чималий внесок у розвиток мистецтва бальної хореографії литовської республіки зробили Даля і Вітас Камайтіс.

Слід зазначити, що Литва однією з перших у Радянському Союзі почала розвивати бальну хореографію в конкурсному напрямі. Це призвело до того, що танцівники колективу «Жуведра» (перекладається як «чайка») стали багатократними чемпіонами світу з формейшн, уперше завоювавши цей титул ще в 1999 р. Команда «Жуведра», з Клайпедського університету, була заснована за радянських часів (1965–1967 рр.) як гурток Клайпедського будинку культури. Завдяки зусиллям ентузіастів, литовські танцюристи надзвичайно швидко досягли високого рівня. У 1989 р. команда «Жуведра» показала гарний результат на відбірковому турнірі змагань з формейшн і потрапила на чемпіонат світу в Штутгарті (Німеччина). Уже тоді литовські виконавці виступили під національним триколомом.

У 1989 р. була заснована Литовська федерація спортивного танцю (LSDF), яка розвиває конкурсний напрямок бальної хореографії. До її складу входять професійні спортсмени, а також любителі бальних танців. Федерація об'єднує 86 спортивних танцювальних клубів Литви та громадські спортивні організації. LSDF є членом Всесвітньої федерації спортивного танцю (WDSF), Європейської асоціації спортивного танцю (DSE), Литовського національного олімпійського комітету, Союзу Литовських федерацій спорту та Асоціації «Спорт для всіх». Федерація організовує національні чемпіонати, а також змагання світового рівня (разом з WDSF) та змагання європейського рівню (разом з DSE). За її участі відбувається Щорічний світовий чемпіонат зі спортивних танців у Вільнюсі (Lithuanian Open Championships Vilnius Dance Festival) (Lithuanian Open Championships).

Латвійська школа бальної хореографії подарувала танцювальному мистецтву чимало пар світового рівню. Яскравим прикладом є видатні виконавці бальних танців Юріс і Бірте Бауманіси.

Юріс Бауманіс народився в Ризі, в 1955 р. З дитинства займався спортом, з 15 років почав танцювати в педагога Ігоря Белянського. Через рік його партнеркою стала Бірте (1956 р.н. у м. Ризі). Юріс і Бірте, утворивши гармонійну пару, згодом стали чемпіонами Латвії серед аматорів з 10 танців, а також у стандартній та

латиноамериканській програмі. Перейшовши до професіоналів у 1986 р., взяли участь у чемпіонаті Європи з 10 танців, де посіли 11 місце (у 1987 р.) На I Всесоюзному конкурсі професійних виконавців бальних танців у 1988 р. стали переможцями в латиноамериканській програмі. (Волхонская, Окунева, 2015, с. 27). У 1989 р. Юріс і Біруте стали чемпіонами СРСР. У 1992 р. посіли 4 місце на чемпіонаті світу в Мюнхені, а у 1993 р. — 5 місце на чемпіонаті світу в Ашафенбурзі. У 1994 р. увійшли до фіналу Суперкубку світу (Німеччина) у стандартній програмі. Виступали на міжнародних турнірах в Австралії, Австрії, Німеччині, Гонконгу, Голландії, Тайвані, Японії. Танцювальну кар'єру Юріс і Біруте Бауманіси закінчили в 1995 р.

Юріс Бауманіс став першим очільником професійного підрозділу з бальних танців в Асоціації бального танцю (АБТ СРСР). У 1989 р. він виступив організатором і першою головою Латвійської асоціації вчителів та професійних виконавців бальних танців. Після завершення танцювальної кар'єри пара Бауманісів пов'язала своє життя з Мюнхеном. Обидва є суддями міжнародної категорії WD&DSC і IDSF (World DanceSport federation). Юріс веде активну педагогічну роботу в багатьох країнах світу, він також є продюсером трупи аргентинського танго «Tango Seduction», хореографом-постановником різних шоу-програм і секвеїв, організатором конкурсів у країнах Прибалтики.

Висновки. Отже, доведено, що республіки Прибалтики стали центром розвитку радянської бальної хореографії, адже бальна практика існувала тут ще до Другої світової війни як частина місцевих традицій. Тут виникли й перші хореографічні організації, зокрема Естонський танцювальний союз (1930 р.). У післявоєнний період в Естонії, Латвії та Литві на високому рівні проводили локальні і міжнародні турніри з бального танцю. Сформувалося покоління видатних виконавців бального танцю з Риги, Таллінну, Вільнюсу, Клайпеди та інших міст. У прибалтійських республіках «радянська програма» бальних танців не стала популярною: через відсутність жорсткої партійної цензури, наявної в інших радянських регіонах, місцеві танцівники розвивалися як виконавці європейської та латиноамериканської програм. Проводячи семінари та майстер-класи у різних республіках СРСР, вони виконували функцію провідників високих стандартів світової бальної хореографії на теренах Радянського Союзу.

Встановлено, що розпад СРСР призвів до значних соціокультурних трансформацій та

початку руху до європейської інтеграції, прибалтійські країни, як і інші колишні радянські республіки, почали активно долучатися до світових традицій і трендів бальної хореографії.

Перспективи подальших досліджень. Республіки Прибалтики стали центром розвитку радянської бальної хореографії, оскільки бальна практика існувала в прибалтійських країнах ще до Другої світової війни як частина місцевих традицій. Через важливість аналізування розвитку бальної хореографії в країнах пострадянського простору як культурного контексту її розвитку в Україні, означена тема, а саме — дослідження історичних процесів розвитку бальної хореографії в прибалтійських країнах у ХХ ст., потребує ґрунтовнішого та глибшого вивчення, тому має значні перспективи для подальшого дослідження.

Список посилань

- Волхонская, Г. П., Окунева, А. Г. (2015). Танцевальный спорт России: история становления и развития. *Омский научный вестник*, 1 (135), 25–26.
- Кундис, Р. Ю., Морушко, О. О., Шіт, Т. Р. (2019). Історія розвитку аматорського та професійного артистичного руху в бальному танці (кінець ХІХ — 70-ті рр. ХХ століття). *Молодий вчений*, 7 (71), 200–204.
- Попов, С. Г., Ковалев, С. П., Яшина, Е. Р. (2013). *Танцуйте и будьте счастливы! Танцуйте и будьте здоровы!*
- Шестопал, Л. В. (2015). Конкурсний бальний танець в СРСР у 1957–1991 роках. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (32), 126–132.
- Шіт, Т. Р. (2018). Мар'ян Вечисти — перший професор бального танцю міста Львова. *Молодий вчений*, 9 (61), 12–15.
- Arseni Poolgas*. Wikipeedia. Отримано Березня 3, 2021 з https://et.wikipedia.org/wiki/Arseni_Poolgas
- Česlovas Norvaiša*. Wikipeidija. Отримано Березня 3, 2021 з https://lt.wikipedia.org/wiki/%C4%8Ceslovas_Norvai%C5%A1a
- Lithuanian Open Championships. Vilnius Dance Festival: official site*. Отримано Березня 3, 2021 з <http://www.vilniusdancefestival.com/>
- World DanceSport federation*. Отримано Березня 3, 2021 з https://www.worlddancesport.org/Official/Detail/Juris_Baumanis-1fc9b627-e165-4c85-9060-9e14011f18e7

References

- Arseni Poolgas*. Wikipeedia. Retrieved from March 3, 2021 з https://et.wikipedia.org/wiki/Arseni_Poolgas [In Estonian].
- Česlovas Norvaiša*. Wikipeidija. Retrieved from March 3, 2021 з https://lt.wikipedia.org/wiki/%C4%8Ceslovas_Norvai%C5%A1a [In Lithuanian].

- Kundys, R. Yu., Morushko, O. O., Shit, T. R. (2019). History of the development of amateur and professional artistic movement in ballroom dancing (late XIX — 70's of the XX century). *Molodyi vchenyi*, 7 (71), 200–204. [In Ukrainian].
- Lithuanian Open Championships. *Vilnius Dance Festival: official site*. Retrieved from March 3, 2021 з <http://www.vilniusdancefestival.com/> [In English].
- Popov, S. G., Kovalev, S. P., Jashina, E. R. (2013). *Dance and be happy! Dance and be healthy!* [In Russian].
- Shestopal, L. V. (2015). Competitive ballroom dance in the USSR in 1957–1991. *Visnyk KNUKiM. Seriia «Mystetstvoznavstvo»*, (32), 126–132. [In Ukrainian].
- Shit, T. R. (2018). Marian Vechisty is the first professor of ballroom dancing in Lviv. *Molodyi vchenyi*, 9 (61), 12–15. [In Ukrainian].
- Volhonskaja, G. P., Okuneva, A. G. (2015). Dance sport in Russia: history of formation and development. *Omskij nauchnyj vestnik*, 1 (135), 25–26. [In Russian].
- World DanceSport federation*. Retrieved from March 3, 2021 з https://www.worlddancesport.org/Official/Detail/Juris_Baumanis-1fc9b627-e165-4c85-9060-9e14011f18e7 [In English].

Надійшла до редколегії 15.12.2021

Ю. М. Зубай

НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра, м. Київ, Україна

ФЕНОМЕН ПІАНІСТА-КОМПОЗИТОРА В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Ю. М. Зубай. Феномен піаніста-композитора в українській музичній культурі.

Досліджується феномен піаніста-композитора в українській музичній культурі, проаналізований у ретроспективному ракурсі. Розгляд цієї теми дозволяє повноцінно зрозуміти місце і роль творчого й інструментально-виконавського доробку українських митців як в історії музичної культури України, так і з точки зору розвитку музичної культури Європи. **Мета статті** – здійснити систематизований огляд феномену піаніста-композитора в українській музичній культурі, в XIX–XXI ст., з точки зору внеску українських музичних діячів у розвиток як мистецтва композиції, так і виконавської діяльності (інструмент – фортепіано). **Методологія дослідження.** Застосовано міждисциплінарний підхід, у межах якого має місце звернення до культурологічних, мистецтвознавчих, психологічних, історичних тощо, наукових принципів; використано діяльнісно-структурний метод під час дослідження творчої особистості (піаніста-композитора), метод культурно-історичного аналізу (діяльності та історичного значення творчості піаніста-композитора в українській музичній культурі); реалізовано інтонаційний, жанрово-стильовий і текстово-інтерпретаційний методи, які сприяють адекватній оцінці результатів творчого процесу у сфері композиції та виконавства; методи біографістики й джерелознавства використані в історичному дослідницькому аспекті оцінки значення особистості українських піаністів-композиторів. **Результати дослідження.** Здійснено ретроспективний огляд творчості та інструментально-виконавської діяльності (фортепіано) українських піаністів-композиторів з точки зору їхнього значення як для української музичної культури, так і для світової, європейської музичної діяльності. **Наукова новизна.** Уперше здійснено спробу систематизованого діахронного аналізу значення композиторської та інструментально-виконавської діяльності (фортепіано) українських митців XIX–XXI ст. в аспекті становлення та подальшого розвитку вітчизняної фортепіанної школи з одночасним впливом композиторської діяльності цих особистостей на музичну культуру України і світу. **Практичне значення.** Систематизований виклад історико-культурних, музикознавчих тощо, характеристик феномену піаніста-композитора в

українській музичній культурі дозволяє застосувати його результати у викладацькій діяльності в межах спеціалізованих музичних закладів, в сегменті розробки навчально-методичних матеріалів з означеної тематики, для популяризації здобутків української фортепіанної школи та композиторської творчості видатних вітчизняних митців, також з метою визначення проєктивних тенденцій розвитку вітчизняної композиційно-виконавської (фортепіано) музичної діяльності.

Ключові слова: феномен, музика, музична культура, історія культури України, особистість піаніста-композитора.

Yu. M. Zubai. The phenomenon of pianist-composer in Ukrainian musical culture

The phenomenon of pianist-composer in Ukrainian musical culture, considered in retrospect, is studied. Its consideration allows to fully understand the place and role of creative and instrumental performance of Ukrainian artists both in the history of musical culture of Ukraine and in terms of the development of musical culture in Europe.

The purpose of the article. To make a systematic review of the phenomenon of pianist-composer in Ukrainian musical culture, in the XIX–XXI centuries, in terms of the contribution of Ukrainian musicians into the development of both the art of composition and performance (instrument – piano).

The methodology. Interdisciplinary approach has been applied, within which there is an appeal to cultural, art, psychological, historical, etc., scientific principles; we used activity-structural method in the direction of research of creative personality (pianist-composer), method of cultural-historical analysis (activity and historical significance of creativity of pianist-composer in Ukrainian musical culture); applied intonation, genre-style and text-interpretation methods that contribute to the adequate assessment of the results of the creative process in the field of composition and performance; methods of biography and source studies used in the historical research aspect of assessing the importance of the personality of Ukrainian pianists-composers.

The results. A retrospective review of the work and instrumental and performance activities (piano) of Ukrainian pianists-composers in terms of their importance for Ukrainian musical culture and for world, European musical activity.

The scientific novelty. For the first time we made an attempt of a systematic diachronic analysis of the meaning of compositional and instrumental-performance activities (piano) of Ukrainian artists of the XIX–XXI centuries in terms of formation and further development of the domestic piano school with the simultaneous influence of the compositional activities of these individuals on the musical culture of Ukraine and the world.

The practical significance. Systematized presentation of historical and cultural, musicological, etc., characteristics of the phenomenon of pianist-composer in Ukrainian musical culture, allows to apply its results in teaching at the level of specialized music institutions, in the segment of development of educational materials on this topic, to promote Ukrainian piano schools and compositional works of outstanding domestic artists, also in the direction of determining the projective trends in the development of domestic compositional and performing (piano) musical activities.

Keywords: *phenomenon, music, musical culture, history of Ukrainian culture, personality of pianist-composer.*

Постановка проблеми. В умовах сучасної культури, процесів у сфері музичної діяльності (композиторська творчість та інструментальне виконавство (фортепіано)), має актуальне значення як національно ідентичний культурницький феномен – *внесок українських піаністів-композиторів (з кінця XIX – по початок XXI ст.) у розвиток музичної культури як в Україні, так і в світовий (зокрема, європейський) духовно-культурний фонд.* Їхня творча та виконавська діяльність (фортепіано) розглядається в ракурсі відображення специфіки української музичної діяльності, взятої як у ретроспективному аспекті (сфокусованому крізь призму процесів в українській культурі та її якісних характеристик), так і з т. з. проєктивних тенденцій її розвитку.

Діяльність українських піаністів-композиторів була вкорінена в історичні умови розвитку української культури, на теренах різних територій України (до 1991 р.). У час української незалежності провідні діячі музичної культури відкрили нову сторінку як у музичній діяльності України, так і у світовій культурі. Систематизований ретроспективний діахронний погляд на їхню творчу майстерню дозволяє виокремити специфіку української музичної культури з метою повноцінної комплексної оцінки значення творчої та інструментально-діяльності українських митців, розглянутої в історико-культурному аспекті. На думку Г. Ю. Ніколаї, *фортепіанна творчість* українських композиторів

є органічною ланкою культурної спадщини як України, так і творчої (музичної) царини Європи (Ніколаї, 2010, с.121).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Радянський період цієї творчої діяльності здобув оцінку в працях **М. В. Дремлюги** (1917–1998), українського композитора, педагога, музично-громадського діяча **В. Д. Довженка** (1905–1995), музикознавця, композитора, музично-громадського діяча, автора композицій для фортепіано, чий багатоманітний фонд фактичних даних, ґрунтовне знання музично-історичного процесу, – виявлені в його працях, – зумовили їхнє значення в річищі наукових і навчально-музикознавчих процесів в Україні, у 1950–60-х рр.; **М. М. Гордійчука** (1919–1995), українського музикознавця радянських часів, активного діяча Спілки композиторів України (далі НСКУ), **Ю. Ф. Вахраньова, І. В. Цурканенко**, доцента кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського, **В. Л. Клина** (1936–2006), українського музикознавця і композитора, автора багатьох музикознавчих праць, присвячених українській радянській музиці (Клин, 1980), **Л. В. Ланцути, О. В. Фрайт, Л. М. Свірідовської та П. О. Коziцького** (1893–1960), українського радянського композитора, музикознавця, педагога і громадського діяча, ін. дослідників.

Досліджуваний феномен аналізується на основі праць вітчизняних учених, зокрема, у галузі *теорії та історії музичної культури*: **Л. Б. Архімович** (1916–1990), української мистецтвознавчині (Архімович, 1964), **Н. О. Герасимової-Персидської** (1927–2020), української музикознавчині, докторки мистецтвознавства; яка досліджувала феномен *музичного твору*; **М. О. Грінченко** (1888–1942), українського музикознавця, автора основоположних досліджень з історії української музики (Грінченко, 1961), **В. Б. Жаркової** (1969–), української музикознавчині, педагога, професорки, зав. кафедри історії світової музики НМАУ ім. Петра Чайковського, **М. П. Загайкевич** (1926–2014), української музикознавчині, докторки мистецтвознавства, **Л. О. Кияновської** (1955–), української музикознавчині, докторки мистецтвознавства, лауреатки премії ім. М. Лисенка (Кияновська, 2000), **М. Д. Копиці** (1947–), української музикознавчині, докторки мистецтвознавства, професорки НМАУ ім. Петра Чайковського, **Л. П. Корній** (1942–), української музикознавчині, *історика української музичної культури*, докторки мистецтвознавства, професорки кафедри історії та теорії культури НМАУ ім. Петра Чайковського, авторки

численних праць з різних періодів *історії української музичної культури* (Корній, 2011; 2018), **М. О. Новакович**, докторки мистецтвознавства, **М. Ю. Ржевської**, авторки монографії «*На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи, 2005*», у якій досліджено особливості музично-культурного процесу на Наддніпрянщині в перші десятиліття ХХ ст.; особливо змістовним, на нашу думку, є матеріал, присвячений ролі та місцю українських музичних діячів у ньому; також, на нашу думку, має методологічне значення розвідка, де розкриті основні факти з історії української композиторської школи (у цьому часо-просторі); **А. Рудницького** (1902–1975), українського композитора, піаніста і диригента, голови Світового Об'єднання Українських Професійних Музик (Рудницький, 1980), **О. І. Самойленко** (1953–), української музикознавчині, докторки мистецтвознавства, професорки, **М. В. Черепанина** (Черепанін, 1997), **К. І. Шамаєвої**, **О. Я. Шреєр-Ткаченко** (1905–1985), української музикознавчині (Архімович, Каришева, Шеффер, Шреєр-Ткаченко, 1964), та ін.; *теорії та методології музикознавства* (це праці **Н. О. Горюхіної** (1918–1998), української музикознавчині, докторки мистецтвознавства; на наш погляд, є актуальним погляд дослідниці на проблеми теоретичного музикознавства, музичної форми й стилю, симфонізму, творчого методу та музичної естетики тощо); **Н. С. Довгаленко**, авторки видання «*Українська музика ХХ століття, 2009*», у якому здійснено огляд деяких стильових та жанрових проявів в українській професійній музиці ХХ століття, схарактеризовані: а) явище *композиторської стилістики* (на прикладі творчості Б. Лятошинського, М. Леонтовича та В. Сильвестрова), б) генеральні напрями в музичній творчості у ХХ ст. (метод соціалістичного реалізму, постмодернізм); **О. М. Немкович**, докторки мистецтвознавства, **І. Б. Пяковського** (1946–2012), українського музикознавця, доктора мистецтвознавства, **М. М. Скорика** (1938–2020), видатного композитора, музикознавця, Героя України, Народного артиста України, лауреата премії ім. Тараса Шевченка; для сучасника є безцінним досвід митця щодо продовження музичної стилістики в традиціях *львівської композиторської школи*; реалізації сучасної модерної авторської візії українського, зокрема карпатського, фольклору і львівського міського та салонного музикування, **Б. О. Сютя** (1960–), українського музикознавця, піаніста, педагога і композитора, доктора мистецтвоз-

навства, лауреата Премії ім. М. В. Лисенка, автор понад 650 публікацій (Сюта, 2011) та ін.); *музичного жанру і стилю* (це праці **Н. В. Ревенко**, доцентки кафедри музичного мистецтва МНУ ім. Василя Сухомлинського (Ревенко, 2004), **С. О. Салдан**, кандидатки мистецтвознавства (ЛНУ імені Івана Франко), **І. Г. Тукової** (НМАУ) та ін.); *інтонаційності музичного мистецтва, музичного мислення та сприйняття* (це праці **А. І. Мухи** (1928–2008), композитора, музикознавця (Муха, 2004) та ін.); *музичної мови і мовлення, музичного тексту та інтерпретації* (це праці **О. В. Гармель** (Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра), **Ю. О. Грібіненко** (Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової), **О. С. Зінькевич** (1940–), музикознавчині, ученого, педагога, лавреатки премії ім. М. В. Лисенка, авторки досліджень з питань *методології музикознавства*, вивчення закономірностей музично-історичного процесу, українського музичного авангарду 1960-х рр., українського музичного постмодерну, генетико-типологічних аспектів розвитку українського симфонізму тощо; **О. В. Козаренка** (1963–), українського композитора, піаніста, музикознавця (Козаренко, 2011), **С. В. Шип**, доктора мистецтвознавства, професора та ін.); *музичного виконавства та музичної педагогіки* (це праці **О. Т. Катрич**, професорки (Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка), **Н. Б. Кашкадамової** (1946–), піаністки, музикознавчині, знавчині з історії фортепіанно-виконавського мистецтва, теоретика із сучасної музики для фортепіано, з українського фортепіанного мистецтва в контексті європейських національних шкіл та ін.); *історії української музики* (Берегова, 2013; Історія української музики в 6-ти томах, 1989, 1990, 1992, 2004; Ольховський, 2003; Щепакін, 2017).

На наш погляд, систематизований аналіз феномену піаніста-композитора в українській музичній культурі (діяльності) має тенденційне продовження в аспекті з'ясування співвідношення специфіки композиторської творчості та інструментально-виконавської діяльності (фортепіано) вітчизняних митців із тенденціями в розвитку світової, зокрема, європейської музичної діяльності у зв'язку з новаціями в цих царинах, із відображенням у цій діяльності особливостей національної музичної культури, творчого синтезу традицій та новацій.

Мета статті – здійснити систематизований ретроспективний огляд феномену піаніста-композитора в українській музичній культурі, в ХІХ–ХХІ ст., з точки зору внеску українських

музичних діячів у розвиток як мистецтва композиції, так і виконавської діяльності (інструмент — фортепіано), в аспекті розгляду цієї діяльності в межах культуротворчого синтезу традицій і новацій (традицій у національній музичній культурі та новацій у світовому, зокрема, європейському музичному мистецтві).

Виклад основного матеріалу дослідження. У наш час цей феномен — місце і роль піаніста-композитора в українській музичній культурі, — вимагає *систематизованого* дослідження (у сенсі сучасного огляду теорії і практики композиторсько-виконавської діяльності), особливо в умовах сучасних гео-політичних і соціокультурних трансформацій, з т. з. збереження й продовження духовного спадку українства, кращих культурницьких традицій українського народу.

У цьому ракурсі треба визнати — формування фортепіанної музики в Україні вкупі з композиторською творчістю відбулося внаслідок впливу на ці напрями музичного мистецтва (ширше — культури) російської та західноєвропейської культур. На початку ХХ ст. у межах цієї творчої співдії основним культурницьким трендом був *романтизм*. Ця музично-культурна тенденція певним чином позначилася на подальшому ускладненні драматургії творів, музично-семантичній програмності, що зрештою визначило новий якісний стан експресивності емоційно-психологічних музичних образів. Цей напрям мав основний вплив на музичну культуру в Україні аж до тотального підкорення творчості видатних музичних митців України нормам і стандартам соцреалізму. Лише з обранням Україною вільного розвитку ця діяльність набула сучасного вигляду — на базі творчого синтезу українських національних музичних естетичних традицій зі світовими (переважно європейськими) досягненнями в галузі музичної культури.

Період розквіту *фортепіанно-композиторської творчості* в Росії та в Україні припав на рубіжну добу, у ХІХ–ХХ ст., коли у фортепіанного-композиторській творчості мала місце *«гармонійна еклектика»* (Моцаренко, 2021). Подальше оновлення цього стилю було пов'язане з розвитком естетики *імпресіонізму* та *експресіонізму*, до якого досить активно долучились українські композитори-інструменталісти; ними був освоєний оригінальний вид *пізньоромантичної стилістики*. Водночас, через дистанціювання від традиційного пісенного фольклоризму, їхній культурно-музичний внесок став невід'ємним сегментом загальноєвропейської культури.

У час тоталітарної доби — в сср та в Україні, відбулася ізоляція української фортепіанної музики та композиторської творчості від світових мистецьких процесів. В цих умовах основним трендом української культури стало її самозбереження через пролонговану підтримку консервативних традицій. Час «Хрущовської відлиги» в Україні був маркований, у тому числі, активною творчою діяльністю українських інтелектуалів, зокрема, композиторів, таких як: **В. В. Сильвестров, Л. О. Грабовський, В. О. Годзяцький, М. М. Скорик, В. С. Бібік** та ін. У «застійні роки» мав місце подальший процес стильового оновлення фортепіанної музики, творче експериментаторство у сфері композиторських технік (*серійність, пуантилізм, алеаторика, сонористика, додекафонія*) тощо (Ніколаї, 2010, с. 121). У межах загальних тоталітарних світоглядних ідеологем в українській культурі провідними темами творчості (у різних видах та жанрах) стають наступні: проблеми буття людини, нації, держави, традиції та їхнє оновлення, культурний полілог на міжнаціональному, міждержавному рівнях, пробудження національної духовності українського народу, його мистецтва і літератури. Значний вплив на українську музичну культуру в цей час мали: додекафонна техніка А. Шенберга, новітнє відчуття часо-простору А. Веберна, структуралізм П. Булеза, К. Штокгаузена, М. Беббіта. У 90-х рр. ХХ — на початку ХХ ст., до незалежної України прийшли новітні цивілізаційно-культурні віяння, які стали вираженням різновекторних, навіть діаметрально протилежних творчих і виконавських спрямувань, митців, у тому числі, у формі плюралістичного полікультурного співіснування взаємовиключних категорій і явищ, як стильових, так і образно-змістовних (Лавринович, 2001, с. 39-46).

Унікальність *феномену інструменталіста (піаніста)-композитора в українській музичній культурі* визначена історично-культурними умовами в Україні, окремі території якої входили до складу інших держав, зокрема, Австро-Угорської та російської імперій. Цей момент наклав відбиток на українську культуру, особливо в сенсі слідування культурним трендам цих політичних утворень та імперського впливу на культуру національних спільнот (меншин). У найбільших містах України — у Києві, Львові, Харкові, Катеринославі, Полтаві й Одесі, музичне життя набуло різноманітних новацій, включаючи музичну освіту; науковці починають записувати музичний фольклор, який вітчизняні композитори-виконавці використовували у своїх творах.

У містах України організуються симфонічні концерти, утворюються музичні товариства (зокрема, «Боян», спочатку у Львові та в ін. містах Західної України, згодом у Києві) (Загайкевич, 1960, с. 46–47).

Основний вплив на музичну сферу в Україні, яка входила до складу російської імперії, мало ІРМТ; його відділення були відкриті в 11 містах; у 9 містах при цих відділках були відкриті музичні училища; зокрема, **Микола Віталійович Лисенко** був членом дирекції київського відділу (*Імператорське Російське музичне товариство. Українська музична енциклопедія.* (Т. 2), 2008, с. 199–203). Саме Микола Лисенко протягом тривалого творчого життя написав й озвучив сотні творів; митець проявив себе в якості піаніста і диригента; ним були започатковані/розвинені музичні жанри: *оперний, симфонічний, кантатно-ораторіальний, хоровий, камерно-вокальний, камерно-інструментальний*. У Києві Микола Лисенко виступав в якості професійного піаніста; 1 лютого 1870 року в залі Дворянського зібрання він виконав 4 п'єси Роберта, фантазію «Мандрівник» Франца Шуберта, п'єси із власної сюїти тощо. У 1904 р. видатний український митець відкрив власну **Музично-драматичну школу** (Коренюк, 1982, с. 14). У композиторській спадщині Миколи Лисенка важливе місце займають твори на тексти Тараса Шевченка; він є автором опер: «Різдвяна ніч» (1874), «Утоплена» (1885), «Наталка Полтавка» (1889), «Тарас Бульба» (1890), «Енеїда» (1910), дитячих опер: «Коза-дереза» (1880), «Пан Коцький» (1891), «Зима і Весна» (1892), оперети «Чорноморці»; ці твори стали основою *українського національного оперного мистецтва*. Віртуозний стиль фортепіанних творів М. Лисенка, який був доповнений національним фольклорним мелосом, велично поєднував обидві європейські тенденції, елегантність, витонченість, шляхетність та довірливість інтонаційного висловлювання співіснували з техніцизмом найвищого ґатунку.

Наприкінці XIX ст. з'являються твори **О. Й. Нижанківського**, який чутливо сприймав новітні західноєвропейські художні віяння, активно пропагував новий для більшості українців Галичини інструмент — *фортепіано*; написав для нього декілька мініатюр та фантазію «Вітрогон» (Нижанківський, 2016, с. 243); **В. І. Сокальського**, який діяв у якості викладача-піаніста, брав участь у концертах ІРМТ в якості диригента власних творів, був автором симфонічних творів: «Драматична фантазія», «Східний марш», «Зліт соколів слов'янських»,

дитячої опери «Ріпка», симфонії соль мінор, побудованої за мотивами українських народних пісень, творів для оркестру, фортепіанових творів (Юферова, 1963, с. 22–28); **В. Г. Матюка** (Фрайт, 1997, с. 12–13); **Д. В. Січинського**, який став першим композитором у Галичині; зокрема, львівському «Боянові» композитор присвятив твори: в'язанку народних пісень «Було не рубати зеленого дуба», кантату «Дніпро реве»; у 1902 р. заснував у Станіславі першу музичну школу, був автором опери «Роксолана» та фортепіанних мініатюр (Баб'як, Головин, Пиндус, 2008, с. 266).

На початку XX ст. Микола Лисенко щиро вітає появу нової когорти українських композиторів, у тому числі, **К. Г. Стеценка**, який написав музику до спектаклів: «Бувальщина», «Сватання на Гончарівці» та ін., був автором кантати «У неділеньку святую», музики до поеми «Гайдамаки»; він надавав перевагу хоровим, вокально-інструментальним, оперним жанрам, музиці до театральних вистав і обробкам народних пісень (Коменда, 2020, с. 7–26), **Я. С. Степового**, який був представником української музичної інтелігенції першої чверті XX ст., одним із фундаторів *національної композиторської школи*, автором творів для фортепіано (Лазанська, 2012, с. 849–944); **М. Д. Леонтовича**, який є автором хорових обробок українських народних пісень: «Щедрик», «Дударик», «Козака несуть», «Ой з-за гори кам'яної» та ін.; в останні місяці життя Микола Леонтович закінчував оперу «На русалчин Великдень» (Енциклопедія історії України, 2009), **С. П. Людкевича**, який був одним з організаторів Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка (м. Львів); до його найвеличніших творів відноситься кантата-симфонія «Кавказ»; він був також автором *фортепіанних концертів* (Галайчак, 2009, с. 389).

Значний вплив на творчість композиторів-музикантів України в радянський час мали певні елементи естетики **С. В. Рахманінова** (вони, зокрема, відображені в спадщині **Л. М. Ревуцького** (Прелюдія Esdur, ор. 7 №1, Прелюдія cis-moll, ор. 4 №3), **В. С. Косенка** (Етюд ор. 8), **М. Ф. Колесси** (Пасакалія. Скерцо. Фуга). Також у доробку українських композиторів-піаністів має місце відгомін творчості **О. М. Скрибіна** (це позначилося на Поемах ор. 11 та ор. 12 В. Косенка, Прелюдях ор. 4 №№1, 2, ор. 11 Л. Ревуцького тощо). Імпресіоністичні та експресіоністичні тенденції вкупі з одночасними тембрально-регістровими пошуками набули втілення в Концертних

етюдах ор. 9 **І. Ф. Белзи**. Творчість інших українських музичних митців-виконавців, таких як **В. О. Барвінський, І. А. Віленський** та ін., була збагачена експресивно-психологічними засобами виразності.

У поствоєнний час в українській музичній діяльності панували «*сюїтність*» і «*програмність*» (**М. В. Дремлюга, М. Й. Сильванський, А. П. Коломієць, І. Н. Шамо**). В. Л. Клин розглянув ці особливості української музичної культури в контексті *загальнородових форм мистецького мислення* — епосу, лірики, драми, які набули багатоаспектного втілення завдяки спрямованій жанровості, зверненню до фольклорних джерел, яскравій звукообразальності та певній картинності (Клин, 1980, с. 313).

Якісно нові зв'язки музичної творчості вітчизняних композиторів-інструменталістів із національним народним фольклором проявилися у т. зв. «*неофольклоризмові*» (його прикладами є творчість Л. О. Грабовського, **Л. В. Дичко, М. М. Скорика, Є. Ф. Станковича, І. Н. Шамо** та ін.). Нового звучання і композиції набула класична музична спадщина у вигляді «*неокласицизму*» (це проявилось у творчій діяльності **Т. С. Малокової-Сидоренко, В. В. Сильвестрова, М. Д. Тіца**).

У цей час має місце факт оновлення мелодико-поліфонічного типу фортепіанної фактури, спрямування на змістовий лаконізм, «графічну» прозорість викладу, що відбулося внаслідок звернення до композицій й техніки митців *бароко*, до монодичного складу, який водночас запозичено вітчизняною фортепіанною музикою з традиційних народних пісенних й інструментальних стилів. Також у цей історичний період вітчизняні композитори-інструменталісти застосовують ефект загострення регістрово-тембрових контрастів, напруженості гри сонорних опозиційних планів: щільність — розрідженість, об'ємність — лінійність; пролонгується вільний тип *фортепіанної сюїти* (В. В. Сильвестров); має місце відродження інтересу до узагальнено-програмного типу (**А. Я. Штогаренко, М. Б. Степаненко**).

На основі застосування неокласичних й барочних музичних «моделей», неофольклорних принципів роботи з музичним матеріалом, звернення до неоромантичних та неоімпресіоністських музично-творчих тенденцій, українські композитори творчо впроваджують широкий спектр процесу звукодобування на *роялі*, активно використовують широкі темброво-кolorистичні можливості його регістрів та різноманітні засоби артикуляції.

Ці факти з музичного життя в Україні повноцінно характеризують новітнє естетичне явище в музичній культурі України — *український композиторсько-фортепіанний авангард*, у межах якого мали місце постмодерні новації зі сфери *додекафонії*, із різноманітних музичних систем — сонористики, пуантилістики, алеаторики. Зокрема, В. В. Сильвестров творчо застосував ідеї Ар. Шенберга, А. Берга, прийоми композиторської техніки К. Штокгаузена та К. Пендерецького. Цей авангардизм мав на меті творче прилучення вітчизняної музичної культури до новацій у постмодерній музиці, що, в свою чергу, сприяло подальшому розвитку новітніх принципів й методик інструментального мистецтва, впровадженню в композиторську теорію та практику «медитативних» образів та технологій, позачасових образів, символів, ідей загальнолюдського звучання й сприйняття (прикладом цього напрямку є творчість **М. А. Шука, О. С. Щетинського, Г. М. Саська, О. М. Таганова, К. С. Цепколенко, С. І. Зажитька, Б. Ю. Стронька, Ю. І. Іщенка, В. П. Рунчака, Л. Є. Юріної**).

Також треба відзначити особливо впливовий феномен у музичній культурі — синтез, у *загальній композиції*, різних видів мистецтв (у тому числі, зі сфери відео-мистецтва, архітектури), запозичень з літератури різних жанрів. Цей феномен проявився у творчості **С. В. Бедусенка, Л. В. Дичко, О. М. Таганова, К. С. Цепколенко, О. І. Некрасова, С. І. Зажитька, Г. М. Саська** та інших митців. Також набуло популярності звернення до джазу, електронної музики, етновитоків народної творчості в різних формах та жанрах (прикладом цієї течії є творчість **В. В. Польової, О. А. Гугеля**).

Загалом відзначимо — *особливості етнопсихології українців (ментальності, народного духу)* набули відображення в діяльності як корифеїв композиторсько-фортепіанної творчості — у М. Лисенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, так і у сучасних композиторів — у **Б. М. Фільца, Л. В. Дичко, О. С. Щетинського, Г. М. Саська, К. С. Цепколенко, В. П. Рунчака** та С. В. Бедусенка (Черкашина, 2001, с. 48–53). Зокрема, для Л. М. Ревуцького, *фортепіано* було майже єдиним засобом спілкування та передавання щирого, особистого й душевного почуття, основаного на синтезові імпресіоністичного стилю вислову з національним мелосовим інтонуванням. Новаторські засоби виразності, проявлені у *фортепіанних мініатюрах* Б. М. Лятошинського, базувались на використанні *постромантичної моделі жанру* через «...переплетіння

двох начал — імпресіонізму та експресіонізму...» (Кушнірук, 1997, с. 88). На думку Н. О. Рябухи, **жанр фортепіанної мініатюри** (застосований у межах композиції і виконання) повноцінно виражає ментальні ознаки української душі; він оснований на інтровертному типі *музичної експресії*, на настрої, який передбачає наявність «раціо» компонента, що в свою чергу проявляється через *роздуми*, взяті в декламаційно-мовному аспекті, занурені у внутрішній духовний світ *емотивні образи*, які реалізуються у формі особистісних переживань і виявів громадянських почуттів (Рябуха, 2002; 2013).

Наукова новизна дослідження виявлена на основі ретроспективного діахронного систематизованого погляду на місце і значення творчості українських піаністів-композиторів як для української культури, так і для світової музичної діяльності. Він оснований на багатоаспектному тлумаченні напрямів, стилів, естетики, жанрів, мови музики тощо, що їх певним чином розвинули вітчизняні композитори-виконавці, зробивши неопцінний внесок у розвиток світової музичної культури та у справу долучення української музики до інтернаціональних тенденцій, напрямів.

Висновки. Українській музичній творчості, зокрема її композиторському та фортепіанно-виконавському сегментові, притаманний творчий синтез національного характеру разом із загальнолюдським осмисленням плюралістичного культурно-духовного багатобарв'я, діалогічності у спілкуванні з художнім соціумом, мрійливістю та духом гіперболізації. На нашу думку, цей синтез є повноцінним теоретичним відображенням феномену піаніста-композитора в українській музичній культурі, який може бути розглянутий в цілому в контексті якісних характеристик українського менталітету, народної психології й творчості; може вважатися якісно повноцінним як з точки зору **ретроспективного систематизованого огляду** місця, ролі й значення цього феномену в духовно-культурному житті людства, так і дотичним до розробки і становлення світоглядних настанов естетики постмодернізму. Сьогодні на часі є надактуальним завданням збереження національної культурно-духовної спадщини в напрямі її пропагування українських народних духовних культурних цінностей. Це дослідження є **проєктивним і продовжуваним** у напрямі врахування та дослідження сучасних реалій українського буття в сенсі захисту українського культурного надбання й активного просування кращих

вітчизняних культурних здобутків на світову арену. Слава Україні!

Список посилань

- Архімович, Л., Каришева, Т., Шеффер, Т., Шреєр-Ткаченко, О. (1964). *Нариси з історії української музики*. Київ.
- Баб'як, П., Головин, Б., Пиндус, Б. (2008). Січинський Денис Володимирович. Г. Яворський та ін. (Ред.). *Тернопільський енциклопедичний словник*. (Т. 3: П-Я. С. 266). Видавничо-поліграфічний комбінат «Збруч».
- Берегова, О. (2013). *Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть: монографія*. Інститут культурології НАМ України.
- Галайчак, Т. (2009). Людкевич Станіслав Пилипович. В. А. Смолій (голова) та ін. (Ред.). *Енциклопедія історії України* (Т. 6: Ла-Мі); Інститут історії України НАН України. Наукова думка.
- Гордійчук, М. М. (Ред.). (1989, 1990, 1992, 2004). *Історія української музики в 6-ти томах*. Київ.
- Грінченко, М. (1961). *Історія української музики*. Видання Укр. музичного інституту.
- Енциклопедія історії України*. (2009). Леонтович Микола Дмитрович. (Т. 6). В-во «Наукова думка».
- Загайкевич, М. (1960). *Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст.* (С. 46–47). Київ.
- Кияновська, Л. О. (2000). *Українська музична культура [Текст]: навч.-метод. посіб.* СМПП «Астон».
- Клин, В. Л. (1980). *Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977)*. Київ.
- Козаренко, О. (2011). *Феномен української національної музичної мови: монографія*. Наук. т-во ім. Т. Шевченка, Українознавча б-ка НТШ, число 15. НТШ.
- Коменда, О. І. (2020). *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі*. [17.00.03 Музичне мистецтво. Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства]. Київ; Коменда, О. (2020). Кирило Стеценко: індивідуальний стиль як чинник творчого універсалізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 127, 7–26.
- Коренюк, О. (1982). Школа М. Лисенка. *Музика*, 2, 14.
- Корній, Л. П. (2018). *Історія української музичної культури від давнини до початку ХХ століття: монографія*. Музична Україна.
- Корній, Л., Сюта, Б. (2011). *Історія української музичної культури: підруч. для студ. вищ. навч. закл.* НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Крип'якевич, І. (Ред.). (2000). *Історія української культури [Текст]*. Либідь.
- Кушнірук, О. (1997). Імпресіонізм в українській музиці. *Мова і культура: Матеріали п'ятої Міжн. наук. конф.* (Т. IV, с. 88). Київ.
- Лавринович, Л. (2001). Сучасний український постмодернізм — напрям? стиль? метод? *Слово і час*, 1 (481), 39–46.

- Лазанська, Т. І. (2012). Степовий Яків Степанович. (Т. 9: Прил-С, с. 849–944). *Енциклопедія історії України*. В. А. Смолій (голова) та ін. (Ред.); Інститут історії України НАН України. Наукова думка.
- Моцаренко, К. В. (2021). *Жанр фортепіанної багателі в сучасній українській композиторській творчості: індивідуально-стильовий аспект*. [Спеціальність 17.00.03 — музичне мистецтво. Автореф. дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства]. Одеса.
- Муха, А. (2004). *Композитори України та української діаспори*. Київ.
- Нижанківський, О. Й. (2016). *Українська музична енциклопедія*. (Т. 4: [Н-О]). Г. Скрипник (Ред.). (С. 243). ІМФЕ НАНУ.
- Ніколаї, Г. (2010). Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття. *ArsinterCulturas*, 1, 121–132.
- Ольховський, А. В. (2003). *Нарис історії української музики [Текст]: до 90-річчя Нац. муз. академії України ім. П. І. Чайковського*. Музична Україна.
- Ревенко, Н. В. (2004). *Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки ХХ століття)* [Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. К.].
- Рудницький, А. (1980). *Про музику і музик [Текст] = Of Music and Musicians*. Нью-Йорк. (НТШ; Бібліотека Українознавства; ч. 39).
- Рябуха, Н. (2002). Семантичні функції жанру мініатюри в музичній культурі. У: *«Культура України»: Зб. наук. пр. Мистецтвознавство. Філософія*. Вип. 10, 163–170. Харків; Рябуха, Н. О. (2013). Специфіка виконавської інтерпретації в системі трансформації культурних парадигм постмодернізму. *Культура України*, 44, 111–120. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2013_44_16
- Скрипник, Г. (Ред.). (2008). *Імператорське Російське музичне товариство. Українська музична енциклопедія*. (Т. 2: [Е-К], С. 199–203). Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України.
- Фрайт, І. (1997). Віктор Матюк — композитор і священик. *Світдитини*, 1, 12–13.
- Черепанин, М. В. (1997). *Музична культура Галичини (друга половина ХІХ-перша половина ХХ століття): Монографія*. Вежа.
- Черкашина, К. (2001). Українська «культура серця» в образах і символах національного фольклору. *Народна творчість та етнографія*, 3, 48–53.
- Шульгіна, В. (2002). *Музична україніка: інформаційний і національно-освітній простір* [Дис. д-ра мистецтвознавства: 17.00.01 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського].
- Щепакин, В. М. (2017). *Музична культура Сходу і Півдня України другої половини ХІХ — поч. ХХ століть: європейські виміри: монографія*. М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. Панов А. М.
- Юферова, З. Б. (1963). Выдающийся просветитель-музыкант. *Советская музыка*, 12, 22–28.
- Hinson, Maurice, Roberts, Wesley. (2013). *Guideto the Pianist's Repertoire*. Indiana University Press.
- Turchyn-Duvirak, Dagmara. (2010). "Kyiv, the 1920s, and Modernism in Music". In: *Makaryk, Irene Rima, Tkacz, Viriana (Eds.). Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation*. Toronto: University of Toronto Press.

References

- Arkhimovych, L., Karysheva, T., Sheffer, T., Shreier-Tkachenko, O. (1964). *Essays on the history of Ukrainian music*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Babiak, P., Holovyn, B., Pyndus, B. (2008). Sichynskyi Denys Volodymyrovych. H. Yavorskyi (Ed.). *Ternopil encyclopedic dictionary*. (Vol. 3: P-Ya. P. 266). Vydavnycho-polihrafichnyi kombinat "Zbruch". [In Ukrainian].
- Berehova, O. (2013). *Integrative processes in the musical culture of Ukraine of the XX–XXI centuries: monograph*. Instytut kulturolohii NAM Ukrainy. [In Ukrainian].
- Cherepanyn, M. V. (1997). *Musical culture of Galicia (second half of XIX — first half of XX century): Monograph*. Vezha. [In Ukrainian].
- Cherkashyna, K. (2001). Ukrainian "culture of the heart" in the images and symbols of national folklore. *Narodna tvorchist ta etnohrafia*, 3, 48–53. [In Ukrainian].
- Encyclopedia of the History of Ukraine* (2009). Leontovych Mykola Dmytrovych. (Т. 6). Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Frait, I. (1997). Viktor Matiuk — kompozytor i sviashchenyk. *Svitdytyni*, 1, 12–13. [In Ukrainian].
- Halaichak, T. (2009). Liudkevych Stanislav Pylypovych. V. A. Smolii (Ed.). *Encyclopedia of the History of Ukraine* (Vol. 6: La-Mi). Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy. Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Hinson, Maurice, Roberts, Wesley. (2013). *Guide to the Pianists Repertoire*. Indiana University Press. [In English].
- Hordiichuk, M. M. (Ed.). (1989, 1990, 1992, 2004). *History of Ukrainian music in 6 volumes*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Hrinchenko, M. (1961). *History of Ukrainian music*. Vydannia Ukrainskoho muzychnoho instytutu. [In Ukrainian].
- Iuferova, Z. B. (1963). Vyidaiushchysia prosvetytel-muzykant. *Sovetska jamuzyka*, 12, 22–28. [In Russian].
- Klyn, V. L. (1980). *Ukrainian Soviet Piano Music (1917–1977)*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Komenda, O. I. (2020). *Universal creative personality in Ukrainian musical culture*. [17.00.03 Muzychnemystetstvo. Autoref. Thesis for acquiring scientific degree of Doctor of Art Criticism]. Kyiv. [In Ukrainian]; Komenda, O.

- (2020). Kyrylo Stetsenko: individualnyist y lyakchynnyktvorchoho universalizmu. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 127, 7–26. [In Ukrainian].
- Koreniuk, O. (1982). Shkola M. Lysenka. Muzyka, 2, 14. [In Ukrainian].
- Kornii, L. P. (2018). History of Ukrainian musical culture from antiquity to the beginning of the XX century: monograph. Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- Kornii, L., Siuta, B. (2011). History of Ukrainian musical culture: a textbook for students of higher educational institutions. NMAUim. P. I. Chaikovskoho. [In Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2011). The phenomenon of the Ukrainian national musical language: monograph. Nauk. t-voim. T. Shevchenka, Ukrainoznavcha b-ka NTSh, chyslo 15. NTSh. [In Ukrainian].
- Krypiakievych, I. (Ed.). (2000). History of Ukrainian culture [Text]. Lybid. [In Ukrainian].
- Kushniruk, O. (1997). Impresionizm v ukrainskii muzytsi. Language and Culture: Proceedings of the Fifth International Scientific Conference. (Vol. IV, p. 88). Kyiv. [In Ukrainian].
- Kyianovska, L. O. (2000). Ukrainian musical culture [Text]: educational and methodical manual. SMP "Aston". [In Ukrainian].
- Lavrynovych, L. (2001). Modern Ukrainian postmodernism — direction, style, method Slovo i chas, 1 (481), 39–46. [In Ukrainian].
- Lazanska, T. I. (2012). Stepovyi Yakiv Stepanovych. (Vol. 9: Pryl-S. p. 849–44). Encyclopedia of the History of Ukraine. V. A. Smolii (Ed.). Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy. Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Motsarenko, K. V. (2021). Genre of piano rich in modern Ukrainian composer's work: individual-stylistic aspect. [Spetsialnist 17.00.03 — muzychnemystetstvo. Autoref. Thesis for acquiring scientific degree of Candidate of Art Criticism]. Odesa. [In Ukrainian].
- Mukha, A. (2004). Composers of Ukraine and the Ukrainian diaspora. Kyiv. [In Ukrainian].
- Nikolai, H. (2010). Ukrainian piano music as a phenomenon of XX century culture. Ars inter Culturas, 1, 121–132. [In Ukrainian].
- Nyzhankivskyi, O. Y. (2016). Ukrainian Music Encyclopedia. (Vol.4: [N-O]). H. Skrypnyk (Ed.). (P. 243). IMFE NANU. [In Ukrainian].
- Olkhovskiy, A. V. (2003). Essay on the history of Ukrainian music [Text]: to the 90th anniversary of the National Academy of Music of Ukraine. P. I. Tchaikovsky. Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- Revenko, N. V. (2004). Piano works of Ukrainian composers in the context of the development of musical culture of Ukraine (80-90s of the XX century) [Autoref. Thesis for acquiring scientific degree of Candidate of Art Criticism: 17.00.01. Kyiv. National Institute of Culture and Arts]. [In Ukrainian].
- Riabukha, N. (2002). Semantical functions of miniature genre in musical culture. U: Kultura Ukrainy. Collection of scientific works. Mystetstvoznavstvo. Filozofia. Issue 10, 163–170. Kharkiv. [In Ukrainian]; Riabukha, N. O. (2013). B. Spetsyfika vykonavskoi interpretatsii v systemi transformatsii kulturnykh paradyhm postmodernizmu. Kultura Ukrainy. Issue 44, 111–120. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2013_44_16 [In Ukrainian].
- Rudnytskyi, A. (1980). Promuzyku i muzyk [Tekst] = Of Music and Musicians. NiuYork. (NTSh; Biblioteka Ukrainoznavstva; P. 39). [In Ukrainian].
- Shchepakyn, V. M. (2017). *Musical culture of the East and South of Ukraine in the second half of the XIX — early XX century: European dimensions: a monograph*. Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture Panov A. M. [In Ukrainian].
- Shulhina, V. (2002). Musical Ukrainian: information and national-educational space [Dis. Dr. of Art History: 17.00.01 / P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. [In Ukrainian].
- Skrypnyk, H. (Ed.). (2008). Imperial Russian Music Society. Ukrainian Music Encyclopedia. (Vol. 2: [E-K], pp. 199–203). Vydavnytstvo Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii NAN Ukrainy. [In Ukrainian].
- Turchyn-Duvirak, Dagmara. (2010). "Kyiv, the 1920s, and Modernism in Music". In: Makaryk, Irene Rima, Tkacz, Virlana (Eds.). *Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation*. University of Toronto Press. [In English].
- Zahaikevych, M. (1960). Musical life of Western Ukraine in the second half of the XIX century. (P. 46–47). Kyiv. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 11.12.2021

«ЧУМАЦЬКА ПІСНЯ» ДЛЯ БАРИТОНА І ФОРТЕПІАНО ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА: КОМПОЗИЦІЙНІ Й ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

Лю Веньшу. «Чумацька пісня» для баритона і фортепіано Володимира Рунчака: композиційні й жанрово-стильові особливості

Здійснено музикознавчий аналіз музичного твору «Чумацька пісня» для баритона і фортепіано відомого українського композитора Володимира Рунчака. Аналізується ідейно-образна драматургія твору у її проекції на специфіку реалізації основних компонентів системи виражальних засобів, задіяних автором у цьому творі. Основна увага фокусується на дослідженні композиційних (формуотворюючих) та жанрово-стильових аспектів цього опусу. Констатується, що В. Рунчак у своїй «Чумацькій пісні» вдало реалізує ідейно-образні доміанти, властиві традиціям цього давнього фольклорно-пісенного жанру, вміло і високохудожньо трансформуючи їх в умовах сучасної музично-мовної парадигми.

Ключові слова: *Володимир Рунчак, композиторська творчість, камерно-вокальна музика, чумацька пісня, жанрово-стильові особливості.*

Liu Wenshu. “Chumak song” for baritone and piano by Volodymyr Runchak: compositional and genre-stylistic features

The topicality. Musical works of the famous Ukrainian composer, conductor, public activist, the passionate propagandist of modern music of Volodymyr Runchak today are in the area of special attention of music critics and musicologists. After all, his works today represent the advanced position of the Ukrainian contemporary art music. A confirmation of this thought is the widespread recognition of the creative works of the artist both in Ukraine and in many countries of the world; his works are at the most famous festivals of contemporary music and in prestigious concert halls in many countries are performed by the most famous musicians and bands.

The purpose of this article is the implementation of historiographical analysis of the composer's creative work of the famous Ukrainian composer Volodymyr Runchak. Tasks, which are subordinated to the main aim, is to identify areas and aspects of musicological research, the musical composer, as well as a statement of their basic ideas. The ultimate goal of the analysis is the identification of the unexplored and untouched aspects and genre of the areas of musical creativity of the author.

The methodology of the work is centered on the principles of historicism, source studies, and documentary, which provides an analysis of the researches of the composer's musical creativity in connection with cultural, historical and artistic phenomena and in their interaction. In addition, methods of retrospective, structural-system analysis, interpretation of musicological considerations, isolation and generalization are involved.

The results obtained in the course of achieving the aims in this paper concentrates on the analytical interpretations of the major musicological publications on the music of V. Runchak and demonstrate the range of problems and issues are already involved in scientific development.

The scientific novelty of the work lies in the implementation of historiographical analysis of the composer's creative work of the famous Ukrainian composer Volodymyr Runchak, identifying areas and aspects of existing musicological studies of the musical creativity of the composer and highlighting the unexplored areas of musical creativity of the author, that are seen promising for further scientific practices.

The practical importance of historiographical analysis conducted in this work lies in the possibility of using it for future studies of musical creativity V. Runchak, systematization of scientific information in the field of art regarding the research on musical creativity by contemporary Ukrainian composers.

Conclusions. The composer in his works successfully realizes the ideological and figurative dominants inherent in the traditions of the ancient folk-song genre, which is the Chumak song, in the modern musical-linguistic paradigm. The author vividly stylizes the melodic-thematic component of his work in the folk spirit, using typical frets, intonation, and other structural elements inherent in the Ukrainian epic melody, which includes this genre variety of Ukrainian folklore. On the other hand, the author organically invests this melodic-thematic construct in the bright “facet” of modern musical style, which is fully saturated primarily with the piano part, which in general forms the unique and interesting effect of «new folklore». Identified and analyzed in this work compositional and technological factors and elements of the system of means of expression involved in this work, not only contribute to the significant freshness of its musical-

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

linguistic and genre-style features, but are directed by the author, primarily obtaining the necessary image and emotional characteristics and experiences in accordance with the chosen genre archetype and its conceptual meanings. And in this sense, "The Milky Way" by Volodymyr Runchak is quite an illustrative work in a rich and diverse array of modern Ukrainian chamber and vocal music.

Keywords: *Volodymyr Runchak, composer's work, chamber-vocal music, Chumak song, genre and style features.*

Постановка проблеми. Музична творчість відомого композитора України Володимира Рунчака, що являє собою значний масив різноманітних за жанрами й формами художніх творів та відображає яскраву сторінку сучасного українського музичного мистецтва, по праву перебуває сьогодні у зоні науково-дослідницької уваги багатьох музикознавців різних країн. Адже музичний доробок цього автора демонструє, з одного боку, високу художню довершеність, щирі емоційність і глибину образного змісту, а з іншого — відверту новизну у сфері композиційних технологій, сміливі експерименти щодо генерації і використання нових виражальних засобів і прийомів. Разом з тим, цілий шар яскравих музичних творів В. Рунчака, що представляють собою камерно-вокальну гілку творчості композитора та здобули сталу популярність на концертній сцені, поки що залишається поза належною дослідницькою увагою музикознавців. Одним з таких опусів у творчому портфелі автора і є «Чумацька пісня» для баритона і фортепіано, в якому вміло й високохудожньо перетинаються глибинні мотиви українського музичного фольклору зі стилістикою сучасного музичного вислову.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Композиторська творчість Володимира Рунчака в останні роки здобуває усе більшого наукового осмислення музикознавчої спільноти. На сьогодні музиці композитора присвячено вже цілу низку наукових робіт різного формату, а це — наукові статті, розвідки, фрагменти фундаментальних наукових досліджень, монографії тощо. Але всі ці роботи стосуються окремих жанрових напрямів і творів, що не торкаються камерно-вокальної гілки творчості композитора. Серед найвідоміших таких наукових розвідок слід виокремити праці А. Сташевського (2004), О. Мальцевої (2012), присвячені баянній музиці В. Рунчака; М. Мимрика (2014), Л. Максименко (2013), що висвітлюють творчість для саксофона; О. Заверухи (2014), в якій вивчаються хоріві твори композитора.

Мета статті — виявити композиційні і жанрово-стильові особливості композиції «Чумацька пісня» для баритона і фортепіано Володимира Рунчака, через здійснення музикознавчого аналізу цього твору.

Виклад основного матеріалу дослідження. Твір «Чумацька пісня» для баритона і фортепіано є одним із найбільш ранніх опусів композитора, який було створено ним у 1981 р., тобто ще на початку свого студіювання на композиторському відділенні консерваторії. Пізніше, у 1988 р., автор здійснив ще дві редакції цього твору для різних голосів — для сопрано і фортепіано та для баса і фортепіано. Також слід наголосити, що у 1987 р. музичний матеріал цього твору був покладений В. Рунчаком в основу другої частини його нового твору — масштабної тричастинної Фольк-кантати «Чумацькі пісні» на народні тексти для баритона і оркестру народних інструментів. У концертній практиці виконання цього твору також допускається автором і для скороченого складу оркестру, тобто для ансамблю українських народних інструментів. Для реалізації цього художнього задуму композитор зупинився у виборі народного оркестру (ансамблю) не на типовому чотириструнно-домровому з групою балалайок у складі (більш поширеному в сучасній Україні), а на національно-традиційному — основаному на струнно-смичковій та кобзовій групах з доданням баянів, духових і ударних інструментів, українських етнічних інструментів (бандури, най, дрімба й ін.) тощо.

Проте сьогодні найчастішим варіантом виконання в камерно-вокальній концертній практиці виявляється саме первісна версія цього опусу, тобто «Чумацька пісня» для баритона і фортепіано, що й зумовлює певний дослідницький інтерес до цього твору, а з ним і тематику цієї статті. Перше виконання «Чумацької пісні» відбулося майже відразу ж після його появи, тобто в грудні 1982 р. в програмі авторського концерту композитора (Мала концертна зала Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського) (Сташевський, 2004).

Тематика твору відповідним чином корелюється із колом ідей і образів обраного народно-пісенного жанрового різновиду, тобто жанру чумацьких народних пісень. Як відомо, в українській народній культурі чумацькі пісні становлять окремих шар пісенного фольклору, присвяченого тяжкій долі чумаків — людей, що займалися торговельно-візницьким промислом на волах (переважно сольовим і рибним), доставляючи товар з Дону, Криму, узбережжя

Чорного й Азовського морів. Чумацькі пісні відомі ще з кінця XV ст., а найбільшого розповсюдження вони отримали в наступні — XVI, XVII, XVIII ст. (Іваницький, 2004, с. 165). Сучасними українськими фольклористами розшифровано й зафіксовано понад тисячу чумацьких пісень, створених у різні часи та записаних у різних регіонах України.

Тематична шкала чумацьких пісень є досить широкою та розкриває найрізноманітніші грані життя і побуту чумаків, як-от: «...від'їзд чумака у дорогу, бідування чумацької сім'ї після від'їзду господаря, туга чумака за домівкою, злигодні мандрівного життя, втрата худоби, напади татар і грабіжників на чумацькі валки, хвороби і смерть чумака, туга за любою дівчиною, гірка доля чумака-наймита, хвилини розради, повернення чумака додому, кохання і одруження чумака, туга жінки в довгому чеканні. Зіткнення родинних почуттів зі становим обов'язком — це одна з частих драматичних колізій чумацької лірики, перейнятої тугою за доброю долею» (Енциклопедія українознавства, 1955–95, с. 3780). Тож, чумацька справа була дуже не простою, але «...водночас овіяна романтикою далекої дороги, безмежного степу, моря» (Лановик, Лановик, 2006).

Як зазначають музикознавці, більшість чумацьких пісень є надзвичайно ліричними й романтичними (Лановик, Лановик, 2006). Але частина з них за рівнем своєї епічності неабияк наближена до українських дум, до козацької пісні (Енциклопедія українознавства, 1955–95). Чумацькі пісні у свій час здійснили великий вплив і на українську літературу (творчість Т. Шевченка, М. Вовчка, І. Нечуя-Левицького, П. Мирного), і на театральну драматургію (п'єси і новели І. Карпенко-Карого, М. Коцюбинського, Я. Щоголева й ін.). Звичайно, що цей жанр українського народного епосу не залишив байдужими й цілу плеяду професійних композиторів, які збирали та обробляли чумацькі пісні (зокрема М. Максимович, М. Лисенко, К. Стеценко, Я. Степовий, О. Кошиць, М. Леонтович, Ф. Колесса, Л. Ревуцький й ін.), а також створювали стилізації та окремі масштабні твори на основі першоджерел із цього жанру. Відомим прикладом такої творчості є кантата-симфонія «Чумацькі пісні» для солістів, хору й симфонічного оркестру В. Зубицького та його ж опера «Чумацький шлях», пісенна симфонія Ю. Алжнева «За чумацьким шляхом» для солістів, мішаного хору, симфонічного оркестру тощо.

«Чумацька пісня» для баритона і фортепіано Володимира Рунчака написана на основі народ-

них текстів та представляє собою невеликий твір з доволі інтенсивною драматургією. Фабула твору будується на діалозі умовного оповідача та персонажа (чумака), в якому перший (у літературно-художній формі), звертаючись до останнього, ставить йому запитання щодо його долі і дій, а останній йому відповідає. З огляду на словесний текст, який структурується із блоків запитань і відповідей, логічним чином напрошується й відповідна музична конструкція у вигляді пісенно-куплетної структури (заспів-приспів), але композитор вибудовує музичний матеріал твору на основі більш складної форми, а саме — тричастинної складної зі скороченою репризою. Зрозуміло, що такий підхід надає ширші можливості щодо побудови більш різнопланової й оригінальної драматургії.

Перший розділ твору утворює складну структуру: це два експозиційних фрагменти (приспів «Ой, чумаче, чумаче... життя твоє ледаче...» і заспів «А я сію і орю, Я найраньше з Криму йду...», такти 1-27), інструментальна зв'язка (такти 28-39), умовна розробка («Я найраньше з Криму йду, усіх чумаків веду...», такти 40-46) та квазі-реприза зі словами приспіву (такти 47-58). Другий розділ (такти 59-90) починається словами «Як зацвіте овесець, то заплаче мій отець». І третій розділ (такти 91-102) являє собою типову скорочену репризу в умовах тричастинної форми.

Які ж аргументи постають на користь такої трактовки формопобудови твору й особливо певної строкатості структурної організації першого розділу? Щодо наявності двох експозицій, то тут ми бачимо: по-перше, експонування двох різних образних сфер: оповідач — головний герой (чумак); запит — відповідь; приспів — заспів; по-друге, їх почасти різний характер єднає дуже близький інтонаційно-тематичний чинник. Щодо умовної розробки, то в ній, по-перше, розробляється другий експозиційний фрагмент (відповідь чумака), тобто словесний текст отримує інше мелодійно-інтонаційне переломлення; по-друге, музичний матеріал її отримує більш рихлого, розосередженого вигляду. Щодо квазі-репризи — то це повернення образно-тематичного матеріалу першого експозиційного елемента, але вже в іншому тональному зрізі.

З другого боку, архітектоніку «Чумацької пісні» В. Рунчака можна трактувати також і як таку, що будується на структурній основі рондо. У цьому випадку усі три приспиви, що починаються словами: «Ой, чумаче, чумаче...», виконують роль рефрену. Окрім єдиного словесного тексту їх об'єднує також й однаковий

(але, разом з тим, контрастний до епізодів) темповий чинник і, найголовніше, майже ідентичний мелодико-тематичний рисунок. До того ж, перший і третій (останній) рефрени звучать в одній тональності (мі мінор), формуючи тим самим певну тональну арку, а другий рефрен — в ля мінорі.

Епізоди, які являють собою заспів-відповіді, виявляються більш динамічними й рухливими і в темповому аспекті, і в драматургічному. Перший — вміщує дві структури зі словами: «А я сю і орю...» та «Я найраньше з Криму йду...» (такти 19-46), з'єднаних інструментальною зв'язкою. Другий (такти 59-90) — найбільш драматургічно розгорнутий, вміщує головну кульмінацію твору.

Розпочинається твір тихим, спокійним і дещо відчуженим співом (*pp*, *Largo rapsodico*, *soto voce*) на тлі мало чутного одноголосого бурдону (квазі дрімба), зверненням від оповідача до головного героя, тобто чумака. Мелодія є наближеною до народного мелосу, з ясною структурою, простежується прозора тональна організація: мі мінор з окремими нетривалими відхиленнями у тональності першого рівня спорідненості. Її характер забарвлений безтурботним сумом з проявом невеличкої експресії на розспіваних складах наприкінці структури.

Другий експозиційний елемент є вже відповіддю чумака — доволі впевненою, бадьорою й рухливою (*f*, *Doppo più mosso*, *giocoso*), але не остаточною... Рух поступово уповільнюється, з'являються розспівані склади тексту, згасає динаміка й характер, усе застигає на витриманій ферматі. Здається, чумака задумався і пригадав щось інтимне й болісне... Інструментальна вставка, пульсуюча в несиметричному розмірі (5/8) та вбираюча навколо пульсуючого тону (*E*) нашарування щільного кластерного звучання, поновлює активність руху і готує продовження розповіді головного героя. Інтенсивне звукове крещендо (від *p* до *fff*) короткого й монотонного фортепіанного фрагмента становить ілюзію швидкого, майже фізичного наближення чогось.

Активний вступ чумака продовжує оповідання: «Я найраньше з Криму йду, усіх чумаків веду. Тільки нема одного товариша мого вірного, брата мого рідного...». Перші артикуляційно-стрункі музичні фрази отримують у подальшому викладі доволі розосереджений і нестійкий розвиток, насичений розспівами й активним динамічним рухом, посиленою експресією, що передає біль і тугу за втратою брата. Раптовим поверненням у перворідний темп і характер

вступає оповідач з усе тим же запитанням: «Ой, чумаче, чумаче, хто по ньому заплаче...».

Серединний розділ твору (*Andante cantabile*) — найемоційніша розповідь головного героя про біль і сльози членів родини чумака, який загинув на чужині. Схвильованість посилює тридольний хвилеподібний рух акомпанементу за арпеджіо. Загалом партія фортепіано набуває посиленої фактурної щільності й оркестральності. Поступовий і потужний розвиток музичного матеріалу отримує значної патетики, граничного психологічного напруження і подальшого емоційного зриву на словах «...щодесь мужа голова, в чужім краї полягла». Автор гіперболізує драматизм фрагмента штучним підвищенням динамічного плану, вимагаючи від виконавців граничної гучності у п'ять форте (*fffff*).

Репризний розділ твору (починається від 91 такту) повертає музичний матеріал початку твору, але подається він вже зі значним емоційним пережитком болю і трагічності. Композитор залучає тут цікавий композиційно-технологічний прийом: поруч зі співом баритона починає співати й виконавець партії фортепіано. Таким чином, у цьому творі інструменталіст бере на себе й ще одну додаткову функцію, ставлячись другим вокалістом. Цей вокальний дует, що вибудовується хаотичним каноном, звучить доволі природно, нагадуючи народні багатоголосні плачі, насичені густими розспівами. Завершується твір самотнім звучанням квазі-дримби, що поступово розчинюється в тиші.

Окремо слід зупинитися на особливостях авторського стилю композитора, що проявляються в цьому творі. Як зазначалося, «Чумацька пісня» належить до неофольклорного напрямку сучасної композиторської творчості, а її фольклористична складова зосереджена в тематизмі вокальної партії. Композитор вдало стилізує її в народному дусі, використовуючи типові ладові, інтонаційні, структурні компоненти, властиві саме українському епічному мелосу, до якого й належить такий його різновид, тобто чумацькі пісні. Разом з тим, твір яскраво віддзеркалює широкий спектр мовно-стильових ознак, притаманних саме сучасному музичному мисленню, сфокусованих, насамперед, у партії фортепіано.

Отже, по-перше, це доволі висока насиченість інструментальної партії сонористичними елементами. Так, цілий експозиційний розділ (а також реприза) твору відбувається під монотонний однозвучний акомпанемент, що імітує звучання українського етнічного інстру-

менту — дрімби (виконується тремолованням пальцем або плектром відкритої струни в середині рояля, змінюючи пульсацію тремоло, динаміку, почасти тембр). Автор навіть не вказує, яку конкретно струну (звук) необхідно задіяти, дозволяючи цей та інші звукові параметри визначати самому виконавцю (спрямовуючи його ремаркою *improvisato ad libitum*).

По-друге, широке використання колористичної гармонії, основаної здебільшого на діатонічно-кластерних групах та поєднанні акордів, а також збагаченої акордики терцової структури з додаванням окремих хроматичних звуків та секундових співзвучь, й нарешті, безлічі хроматичних кластерів, коротких і тривалих, у розбіжних (почасти гранично-протилежних) теситурах, в різних динамічних градаціях і артикуляційних рішеннях.

По-третє, спостерігаємо використання аляторних прийомів і новітніх форм фіксації нотного тексту. Зокрема, у репризі твору кожна вокальна партія дуету на лише має свою власну метричну організацію (порядок тактових розмірів), а й є повністю автономною, тобто їх тактові системи не корелюють між собою. Таким чином, відбувається ситуація метричної алеаторики, що відсилає нас до традицій старовинного аутентичного народного співання, у якому метрика часто належить до мобільних складників та кожне нове виконання в цьому аспекті не обов'язково має дублювати попереднє.

Висновки. Композитор у своєму творі вдало реалізує ідейно-образні доміанти, властиві традиціям давнього фольклорно-пісенного жанру, яким є чумацька пісня, в умовах сучасної музично-мовної парадигми. Автор яскраво стилізує мелодійно-тематичний компонент свого твору саме в народному дусі, використовуючи типові ладові, інтонаційні, інші структурні елементи, властиві саме українському епічному мелосу, до якого й належить сам цей жанровий різновид українського фольклору. З іншого боку, автор органічно вкладає цей мелодико-тематичний конструктор в яскраве «огранювання» сучасної музичної стилістики, якою сповна насичена насамперед партія фортепіано, що загалом і формує той своєрідний та цікавий ефект «нової фольклористики». Виявлені й проаналізовані в цій роботі композиційно-технологічні чинники й елементи системи виражальних засобів, що є задіяними у цьому творі, не лише сприяють значній свіжості його музично-мовних та жанрово-стильових ознак, а й спрямовуються автором, насамперед, на досягнення конкретних художніх завдань, отримання не-

обхідних образно-емоційних характеристик і переживань відповідно до обраного жанрового архетипу та його концептуальних сенсів. І в цьому контексті «Чумацька пісня» Володимира Рунчака є доволі показовим твором у багатому і різноманітному масиві сучасної української камерно-вокальної музики.

Список посилань

- Енциклопедія українознавства: Словникова частина* (1955–95). Наукове товариство імені Шевченка. Молоде життя, 3605–4015.
- Заверуха, Е. Л. (2014). В. Рунчак. Концерт-кант «Воспеваю Рождество Господне»: логос в композиторском процессе. *Вестник гуманитарного научного образования*, № 1, 16–19. Москва.
- Іваницький, А. І. (2004). *Український музичний фольклор: Підручник для вищих учбових закладів*. (с. 320). Нова книга.
- Лановик, М. Б., Лановик, З. Б. (2006). *Українська усна народна творчість. Навчальний посібник*. (с. 591). Знання-Прес. <http://www.info-library.com.ua/books-text-4149.html>
- Максименко, Л. (2013). Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). *Київське музикознавство*. (с. 217–223). НМАУ ім. П. І. Чайковського; Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра.
- Мальцева, Е. С. (2012). К анализу сонаты «Passione» (1985/89) В. Рунчака. *Вестник Томского государственного университета*, №364, 54–56. Томск.
- Мимрик, М. Р. (2014). Характеристика виконавсько-виражального потенціалу саксофона у камерно-інструментальних творах В. Рунчака. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. (с. 315–324). Міленіум.
- Шташевський, А. Я. (2004). *Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака. Дисертація*. Київ. НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Шташевський, А. Я. (2004). *Володимир Рунчак. «Музика про життя...». Аналітичні есе баянної творчості. Монографія*. (с. 199). Луцьк.

References

- Encyclopedia of Ukrainian Studies: Dictionary part* (1955–95). Shevchenko Scientific Society. Young Life, 3605–4015. [In Ukrainian].
- Ivanytskyi, A. I. (2004). *Ukrainian musical folklore: A textbook for higher education institutions*. (p. 320). Nova knyha. [In Ukrainian].
- Lanovik, M. B., Lanovik, Z. B. (2006). *Ukrainian oral folk art. Tutorial*. (p. 591). Znannia-Press. <http://www.info-library.com.ua/books-text-4149.html> [In Ukrainian].
- Maksimenko, L. (2013). The specifics of the modern techniques of playing the saxophone (the saxophone example of the composer V. Runchak). *Kyivske*

- muzykoznavstvo*. (pp. 217–223). P. I. Tchaikovsky NMAU; M. Glier Kyiv Institute of music. [In Ukrainian].
- Maltseva, E. S. (2012). To the analysis of the sonata “Passione” (1985/89) by V. Runchak. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, No. 364, 54–56. Tomsk. [In Russian].
- Mymryk, M. G. (2014). Feature the performing and expressive potential of the saxophone in chamber and instrumental works Vladimir Runchak. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*. (pp. 315–324). Millenium. [In Ukrainian].
- Stashevsky, A. (2004). *Vladimir Runchak. “Music about life...” Analytical essays of accordion creativity. Monograph*. (p. 199). Lutsk. [In Ukrainian].
- Stashevsky, A. J. (2004). *Accordion art of Ukraine: tendencies of development of original music and individual realization of the genre-stylistic aspects in the work of Volodymyr Runchak. Dissertation*. P. I. Tchaikovsky NMAU. [In Ukrainian].
- Zaverukha, E. L. (2014). V. Runchak. Concert “Singing the Nativity of the Lord”: the logo in the composer process. *Vestnik gumanitarnogo nauchnogo obrazovaniya*, No. 1, 16–19. Moscow. [In Russian].
- Надійшла до редколегії 18.02.2022

СТАНОВЛЕННЯ ВИКОНАВСТВА НА СТРУННО-ЩИПКОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ У ХАРКОВІ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ СЕРЕДИНИ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ)

Т. В. Большакова. Становлення виконавства на струнно-щипкових інструментах у Харкові (за матеріалами періодичних видань середини ХІХ — початку ХХ століть)

Шляхом вивчення матеріалів із періодичних газетних харківських видань ХІХ — початку ХХ ст. простежено еволюцію розвитку аматорського виконавства на струнно-щипкових інструментах у найбільшому культурному центрі Слобожанщини. Уведена в науковий обіг низка імен музикантів — гастролерів і місцевих виконавців, педагогів, керівників приїжджих професійних і харківських аматорських колективів кінця ХІХ — початку ХХ ст. Наголошено на поєднанні західноєвропейських і місцевих факторів у розповсюдженні і популяризації на теренах Харкова ансамблів та оркестрів гітаристів-мандоліністів-балалаєчників.

Ключові слова: *струнно-щипкові інструменти (цитра, гітара, мандоліна, балалайка, домра), професійне та аматорське виконавство, творчі колективи виконавців на струнно-щипкових інструментах, музично-педагогічна діяльність, Харків.*

T. V. Bolshakova. Formation of performance on string-plucked instruments in Kharkiv (based on periodicals of the mid-XIX — early XX centuries).

The purpose of this article is to learn the chronology of introduction in the musical-cultural way of life of Kharkiv of Western European and the Eastern European stringed instruments (zither, guitar, mandolin, balalaika, domra). The study of chronology is aimed at a more active introduction of the facts of use of string-plucked instruments in Kharkiv into the scientific circulation.

The methodology for writing this article is the combination of comparative, cultural and historical, musicological approaches and methods.

The result of scientific research of this article is demonstration of chronology of activities in Kharkiv of musicians-tourers, who were performers and teachers of play on the string-plucked instruments. The concert activity of amateur Kharkiv bands was analyzed. The mass implementation of ensembles and orchestras of guitarists — mandolinists — balalaika players in the early XX century is noted. Affinity of formation of such ensembles and orchestras in Kharkiv with Western European ensembles and

orchestras is emphasized. The evolution of the development of amateur performance on string-plucked instruments in the largest cultural center of Slobozhanshchyna is traced. The number of names of musicians — tourers and local performers, teachers, heads of visiting professional and Kharkiv amateur groups of the late XIX and early XX centuries is entered into scientific circulation. The combination of Western European and local factors in the distribution and popularization of ensembles and orchestras of guitarists — mandolinists — balalaika players on the territory of Kharkiv was emphasized. Influence of Western European bands and tourers — performers on zither, guitar, mandolin on instillation and consolidation of local amateurs and, subsequently, the first professionals' interest to the national folk string-plucked instruments is revealed. The increase in the popularity of string-plucked ensembles and orchestras among various social strata of Kharkiv society — apprenticeships, students, workers of various industries, Kharkiv intelligent environment is indicated. The mainly charitable activities of such string-plucked is emphasized. The repertoire of such groups is highlighted.

The scientific novelty. For the first time, a chronology of the activities of touring musicians — performers on zither, guitar, mandolin and teachers playing these and similar instruments is traced. The concert activity of amateur Kharkiv bands was highlighted and analyzed according to chronology, the mass implementation of ensembles and orchestras of guitarists — mandolinists — balalaika players in the early XX century is noted. The affinity of principles in the compositions of such collectives in Kharkiv with Western European ones is defined.

The practical significance of the article. The results of the study can be used in lecture courses on the history of folk instrumental performance, the history of the development of folk instruments in Slobozhanshchyna, the history of intercultural relations in the field of musical art.

Keywords: *string-plucked instruments (zither, guitar, mandolin, balalaika, domra), professional and amateur performance, creative groups of performers on string-plucked instruments, musical and pedagogical activity, Kharkiv.*

Актуальність теми дослідження. Культурно-мистецьке яскраве минуле Слобожанщини і Харкова як великого культурного, наукового і промислового центру України нині майже зруйноване сьогодишніми трагічними реаліями російсько-української війни, як ніколи раніше потребує ретельного вивчення й наукового узагальнення. Зокрема це стосується такої яскравої його компоненти як аматорське виконавство на народних струнно-щипкових інструментах, яке зазнало бурхливого розвитку наприкінці XIX – початку XX ст., однак і досі не отримало повного висвітлення й ґрунтовного наукового осмислення, адже увага багатьох дослідників була зосереджена більшою мірою на досягненні процесів, які відбувалися в академічній музичній сфері, презентованій у період, що розглядається, великою кількістю музикантів з європейськими або світовими іменами. Культурне життя Харкова XIX – початку XX ст., зокрема у сфері академічної музики, було набагато детальніше і яскравіше висвітлене на шпальтах місцевої та центральної (російської) періодики, а також у звітах Харківського відділення Імператорського російського музичного товариства (далі – ХВ ІРМТ), інших документах тих часів, ніж паростки аматорського музичного руху, який формувався серед різних прошарків населення Харкова й охопив, окрім академічних сфер, нову – ансамблеве і оркестрове виконавство на народних музичних інструментах. На жаль, цей вид творчого прояву населення Харкова перебував у тіні академічних традицій і, попри свою демократичність, набагато рідше закарбовувався в культурних хроніках і літописах: лише деякі уривані свідчення, практично без будь-якого аналізу рівня і якості таких мистецьких подій, дуже скупо фіксувалися в документах тієї епохи: у вигляді анонсів або, ще рідше, стислих репортажів лише з деяких таких подій.

Постановка проблеми. Масове залучення аматорів – виконавців на народних інструментах до музичної творчості, яка, завдяки своїй демократичності, певною мірою формувала художні смаки різних прошарків харків'ян, має бути ретельно вивчене, адже саме такі мистецькі прояви є кращим показником загального музично-культурного рівня харків'ян і свідченням великого творчого потенціалу не лише серед мистецької інтелігенції, а й в найрізноманітніших верствах населення цього університетського міста. Отже, глибоке вивчення й осягнення подій, які відбувалися у сфері народно-інструментального мистецтва культурного центру

Слобожанщини, є важливим кроком у контексті аналізу формування високої духовності мешканців цього регіону, який віддзеркалював події, схожі з тими, що відбувалися на теренах усієї України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різні аспекти становлення та розвитку народно-інструментального виконавства в Україні і, зокрема, на Слобожанщині, неодноразово ставали предметом наукових розвідок вітчизняних музичних дослідників від кінця XIX ст. і впродовж усього XX – початку XXI ст. Достатньо назвати імена лише деяких відомих музикознавців і музикантів: М. Лисенка (Лисенко, 1955), Д. Ревуцького (Ревуцький, 1919), Г. Хоткевича (Хоткевич, 2012) Ф. Колесси (Колесса, 1970), М. Грінченка (Грінченко, 1959), А. Гуменюк (Гуменюк, 1967), Є. Бортника (Бортник, 1992), Ю. Лошкова (Лошков, 2000), Т. Сідлецької (Сідлецька, 2009), В. Цицирева (Цицирев, 2006), С. Костогриза (Костогриз, 2017), В. Щепакіна (Щепакін, 2017) та ін., які у своїх публікаціях з різних ракурсів – онтологія народних інструментів (М. Лисенко, Г. Хоткевич, Є. Бортник), історія народно-інструментального виконавства (М. Грінченко, Д. Ревуцький, Ф. Колесса, Т. Сідлецька, В. Цицирев), регіональні особливості в цьому процесі (С. Костогриз, Ю. Лошков, В. Щепакін), міжнародні контакти (В. Щепакін) тощо – висвітлювали певні аспекти заявленої проблеми.

Метою статті є вивчення хронології впровадження в музично-культурний побут Харкова виконавства на західно- і східноєвропейських народних інструментах – мандоліні, гітарі, балалайці, домрі за допомогою якомога більш повнішого впровадження до наукового обігу фактів використання у цьому місті струнно-щипкових інструментів.

Методологія. Дослідження ґрунтувалося на поєднанні компаративного, культурно-історичного, музикознавчого підходів і методів, які в сукупності надали можливість об'єктивно розглянути еволюцію впровадження і розвитку оркестрового і ансамблевого аматорського виконавства на народних (західно- і східноєвропейських) струнно-щипкових інструментах та поєднання в подібних аматорських колективах західно- і східнослов'янських народних інструментів, що стало яскравою відмінною ознакою, яка була характерною насамперед для численних подібних колективів з України.

Виклад основного матеріалу дослідження. Оскільки жоден із народних струнно-щипкових інструментів не був презентований як інстру-

мент для навчання ані в єдиній офіційній академічній навчальній установі Харкова — музичних класах (1871), з 1883 р. музичному училищі ХВ ІРМТ, ані в невеликій кількості приватних музичних навчальних закладів, єдиною можливістю навчитися гри на цих інструментах було або самостійне їх опанування, навчання в приватних викладачів, або в аматорських гуртках (народно-інструментальних колективах), які поступово почали з'являтися в Харкові наприкінці XIX — початку XX ст. при деяких освітніх навчальних закладах або при деяких місцевих підприємствах.

Водночас, ретельне вивчення публікацій у харківській періодиці кінця XIX — початку XX ст. — періоду, коли виконавство на народних інструментах стало дедалі все масовіше впроваджуватися в повсякденний культурний побут мешканців цього міста і шукати шляхи проникнення на різноманітні концертні естради, надає змогу доповнити історію народно-інструментального виконавства на Слобожанщині конкретним фактологічним матеріалом: висвітлити забуті або напівзабуті імена й прізвища виконавців і музичних педагогів, надати перелік аматорських колективів, навести конкретні факти виступів таких музикантів у Харкові, прослідкувати, наскільки це можливо у зв'язку з дуже скупою наявністю таких матеріалів у пресі, реакцію місцевої публіки і музичної критики на деякі з цих творчих акцій.

Серед виконавців на західноєвропейських народних інструментах, свідоцтва про гастролі яких у Харкові закарбувалися на сторінках місцевої періодики, були гравці на цитрі. Так, ще у 1855 р. під час Троїцького ярмарку Харків відвідав і дав низку концертів «...на трьох різних інструментах: мандоліні, мунд-гармоніці та цитрі артист Франц Бауер, мандолініст Імператорської придворної капели у Відні» (Харьковские губернские ведомости. Часть неофициальная, 1855, Июнь, 4). У 1858 р. у Харкові з великим інструментальним і вокальним концертом виступали сестри Понта (графині де-ла-Розе). «Гра Терези Понти на цитрі подобалася, декого приводила у захват, декого (щасливців) усипляла. Приємно, піднесено і благодійно» (П. М-ич, 1858, Март, 22). Наступного, 1859 р., газета сповістила читачів про приїзд з Інсбрука тірольських музикантів, які мали на меті «...доставити тутешній публіці задоволення своїм співом та грою на цитрі та гітарі» (Харьковские губернские ведомости. Прибавления, 1859, Август, 21). Трьома роками пізніше ця ж газета знову інформувала харків'ян про концерти в

місті тірольського квартету у складі пп. Платцера й Нідерлампахера і сестер Вікторії та Юлії Брандль. Окрім ансамблевого співу публіці особливо сподобалися solo на цитрі й на солом'яному інструменті [ксилофоні — Т. Б.] у виконанні п. Платцера: «Враження, справлене їх співом та грою на публіку, було кращим понад будь-яке очікування: оплески зустрічали і проводжували співаків. Прекрасний, приємний спів концертантів, чітка і цілком артистична гра Платцера на цитрі і дерев'яно-солом'яному інструменті, нарешті, оригінальність концерту, — все це викликало задоволення публіки і заслуговувало на похвалу» (Н. Д., 1862, Январь, 19).

Час від часу на сторінках харківської періодици з'являлися й об'яви приватних учителів (найчастіше без згадки імені і прізвища викладача) гри на цитрі, в яких запрошувалися на навчання учні. Одним з найвідоміших у Харкові кінця XIX — початку XX ст. музикантів, який пропонував свою послугу як викладач гри на цитрі, був валторніст за освітою Юрій Юр'ян — старший ординарний викладач музичного училища ХВ ІРМТ, вільний художник, молодший брат відомого латиського композитора і фольклориста, багаторічного викладача цього ж навчального закладу Андрія Юр'яна (Южный край, 1898, Сентябрь, 6).

У 1899 р., набираючи на сезон із різних міст Російської імперії і європейських країн оркестрантів і солістів для літнього симфонічного оркестру, відомий у Харкові фаготист, альтист, диригент, викладач музичного училища ХВ ІРМТ Францішек Кучера запросив, серед інших, з Києва «п. Зігеля, артиста, що має подвійне амплуа: грає на альті і на цитрі» (Дон-Диэз [Сокальский В.], 1899, Май, 1). Вочевидь, запрошуючи цього музиканта, Кучера передбачав можливість його участі у виконанні специфічних оркестрових п'єс з цитрою як солюючим інструментом.

Вже на початку XX ст. у Харкові на різних майданчиках по декілька місяців виступала низка іноземних інструментальних або вокально-інструментальних колективів, до складів яких входили цитри: Тірольська жіноча капела (1901) (Южный край, 1901, Октябрь, 4), Тірольська капела під керівництвом А. Бауера (1907) (Южный край, 1907, Май, 11), Тірольська капела на чолі з Фрідріхом фон Франкенштейном (1909) (Южный край, 1909, Январь, 17), а протягом двох літніх сезонів у 1905 (Южный край, 1905, Сентябрь, 28) і 1906 рр. (Южный край, 1906, Июнь, 11) для харків'ян грав на мандоліні, балалайці, гітарі й тірольській цитрі А. Фогель.

Однак, попри те, що цитри наприкінці XIX — на початку XX ст. постійно продавалися в харківських музичних магазинах і приватними особами, про що свідчать численні об'яви в місцевій пресі того часу, окрім аматорського домашнього використання цей інструмент не набув великої популярності.

Чи не єдиним повідомленням у пресі про виступ на цитрі місцевих аматорів у збірному безкоштовному домашньому концерті для усіх бажаючих стала кореспонденція від 1897 р. з Арцибушівської дачі поблизу с. Дергачі (Южный край, 1897, Август, 3). У цьому імпровізованому заході слухачі могли почути різноманітні вокальні номери, а також гру на фортепіано, віолончелі та цитрі. На жаль, жодного з імен виконавців у кореспонденції не було зазначено.

Наведеними іменами і колективами власне і обмежується перелік музикантів — виконавців на цитрі, які закарбовані на шпальтах харківської газетної періодики.

На відміну від цитри, батьківщиною якої були Австрія, Швейцарія та Чехія, два інших струнно-щипкові інструменти з півдня Європи — гітара та мандоліна, а згодом і східнослов'янські — балалайка та домра — набули в Україні, зокрема в Харкові, набагато більшого розповсюдження.

Думку щодо впливу мандолінових оркестрів і ансамблів на початок виготовлення тембрових різновидів балалайки і домри висловив ще на початку XX ст. відомий харківський композитор і музичний критик В. Сокальський, стверджуючи, що захоплення мандоліною, як і балалайкою з домрою — явище тимчасове, і є даниною моді, оскільки неможливо серйозно ставитися до різних можливостей цих інструментів і намагання удосконалити їх шляхом конструювання їхніх теситурних різновидів, особливо порівнюючи їх із довершеними західноєвропейськими зразками — скрипкою, віолончеллю, арфою, фортепіано (Дон-Дієз [Сокальський В.], 1902, Октябрь, 4).

Попри такий скептицизм критика, насамперед мандолінові й гітарні, і, дещо меншою мірою, балалаечно-домрові оркестри й ансамблі на теренах України протягом першої половини XX ст. продовжували набувати популярності — передусім саме завдяки своїй демократичності й порівняній з академічними інструментами легкості опанування грою на них.

Лише в другій половині XX ст. мандолінові ансамблі й оркестри поступилися популярністю оркестрам українських і російських народних інструментів, причому виокремлення

національного українського інструментарію у цих колективах відбувалося на Слобожанщині вельми повільно й остаточно не закінчене й зараз, адже й тепер у деяких українських народно-інструментальних колективах із домрою сидить балалайка.

Подібний західноєвропейський шестиструнний гітарі східнослов'янський семиструнний інструмент у XIX ст. був вельми розповсюджений серед різних суспільних прошарків харків'ян насамперед як такий, що супроводжував у побуті виконання аматорами старовинних російських і циганських романсів.

Згадуючи побут харків'ян середини XIX ст., дописувач газети «Южный край» В. П. К-ов, серед іншого, зазначав: «Нерідко траплялося, якийсь молодець (старший хлопчик при лавці) або прикажчик, маючи претензію на любов до музики, обзаводився гітарою і в довгі зимові вечори затівав гру на ній, то така гітара благочестивим господарем негайно розбивалася в тріски на голові прикажчика-музиканта» (В. П. К-ов, 1896, Август, 15).

Найчастіше в XIX ст. західноєвропейська гітара звучала на теренах України як ансамблевий інструмент разом із мандоліною. Якщо на початку другої третини XIX ст. гітара виступала як допоміжний музичний атрибут, наприклад, лише супроводжувала так звані «магічні вистави» у «магіка і черевомовця» Босхо (Пашков, 1881), то вже в останні десятиліття XIX ст. усе частіше стала з'являтися на концертних естрадах як ансамблевий (рідше сольний) інструмент. Проте ансамблі мандоліністів-гастролерів стали потрапляти до Харкова чи не раніше й частіше, ніж ансамблі гітаристів або за участю гітар. Так, улітку 1881 р. у місті в саду «Тіволі» з різноманітним репертуаром, який сподобався публіці, виступали мандоліністи Пертузіо і Барбієрі (Южный край, 1881, Апрель, 23). У 1894 р. у Харкові протягом усього липня гастролювала «знаменита трупа французько-іспанських студентів, мандоліністів, гітаристів, співаків, співачок і танцівниць» (Южный край, 1894, Июль, 1) під керівництвом пана Ласпінас, яка складалася з 10 осіб. Декілька вельми суперечливих відгуків рецензентів на виступи цих квазі-студентів не завадили публіці масово відвідувати їхні концерти. До репертуару цих музикантів, серед інших п'єс, входила, зокрема, «Марсельєза». Наступного літа в Харкові гастролював квартет іспанських мандоліністів, співаків і танцівників (Южный край, 1895, Август, 6). А ще через рік у місті гастролював вже оркестр хорватів — студентів Віденського уні-

верситету, що складався з шістнадцяти осіб, які грали на народних хорватських інструментах — тамбурицях різної величини — хорватських та угорських національних різновидах мандолін або гітар, що найчастіше виготовлялися з панцирів черепах, з металевими струнами. До репертуару колективу входили твори Івана Зайца, інших хорватських композиторів того часу, зразки народної творчості (Южный край, Сентябрь, 8). У 1897 р. у Харкові виступав великий циганський хор з Петербурга під керівництвом відомого гітариста і диригента Олексія Масальського. До складу цього колективу входили також 4 гітаристи-акомпаніатори, які супроводжували виступ хору (Южный край, 1897, Октябрь, 9). З осені 1899 р. у Зимовому саду і ресторані «Чикаго» виступав гармоніст і гітарист Олександр Пермяк-Абрамов (Южный край, 1899, Сентябрь, 14). На цій самій сцені тією ж осенню грали Балалаєчна капела п. Бульби та віртуоз на мандоліні п. Тьомкін (Южный край, 1899, Октябрь, 8), а під час масляної, на початку 1901 р. відвідувачі заміського концертного залу «Чикаго» мали змогу слухати запрошену капелу мандоліністів, гітаристів і балалаєчників під орудою п. Саар (Южный край, 1901, Февраль, 4). Згадка про входження до складу цієї капели гравців на балалайках, попри іноземне прізвище її керівника, свідчить про те, що, ймовірно, цей колектив складався саме з російських музикантів. Того ж місяця в тій самій локації грала також ще одна запрошена капела мандоліністок та гітаристів (Южный край, 1901, Февраль, 9). Улітку того ж року до виступів у саду «Тіволі» була запрошена «знаменита іспанська трупа мандоліністів за участю красуні La bella Lucia» (Южный край, 1901, Июнь, 6). Навесні 1902 р. у Харкові в концерті відомої естрадної співачки і виконавиці циганських романсів А. Вьяльцевої виступав як її акомпаніатор і «віртуоз на гітарі-лірі» на той час її продюсер, відомий російський музикант і композитор турецького походження Дмитро Саратинський-Бей (Южный край, 1902, Март, 3). А восени того ж 1902 р. у харківському цирку Нікітіних виступали талановиті музичні клоуни-гімнасти греки брати Костанді. Серед багатьох інструментів, якими довершено володіли брати, були гітара і мандоліна (Южный край, 1902, Ноябрь, 14). Улітку 1903 р. у літньому закритому театрі саду Комерційного клубу гастролював хор московських циган під керівництвом відомого гітариста, аранжувальника, композитора, диригента і співака Миколи Івановича Шишкіна, який виступав також і як гітарист-соліст, зокрема виконуючи

п'єсу «Угорська рапсодія» (Южный край, 1903, Июнь, 15). Того ж літа в саду «Тіволі» «...витончена співачка пані Енгель виступила як мандоліністка, виявивши велику музикальність. Нею були чудово передані настрої та відтінки *intermezzo* з “Сільської честі”, Масканы, аріозо з “Паяців”, Леонковалло, та ін.» (Южный край, 1903, Июнь, 23).

З вересня 1904 р. у готелі «Відень» грав мандолінно-балалаєчний оркестр під керівництвом артистів Попова і Дубецького (Южный край, 1904, Сентябрь, 14), а вже навесні 1905 р. у харківському Театрі-вар'єте Буф та в ресторані готелю «Росія» виступала «єдина в Росії, що не має конкуренції, жіноча мандолінно-балалаєчна трупа, за виключенням п. Андрєєва, під керівництвом А. В. Краснової» (Южный край, 1905, Март, 16) «за участю віртуоза на мандоліні-лірі О. Т. Берлявського» (Южный край, 1905, Март, 15). Олександр Терентійович Берлявський був відомим у Російській імперії також і як віртуоз-балалаєчник, пропагандист народно-інструментального виконавства, одним із перших виконавців на народних інструментах записувався на платівки як балалаєчник, а вже за радянських часів — як керівник ансамблю домристів.

Восени того ж року в ресторані «Відень» щоденно грав салонний жіночий оркестр під керівництвом В. В. Анципович за участю вже віртуоза на мандоліні А. Фогеля, про якого вже йшлося вище (Южный край, 1905, Сентябрь, 29). У 1906 р. місто відвідав з літніми концертами в саду «Баварія» великоруський жіночий балалаєчний оркестр під керівництвом п. Канєвського (Южный край, 1906, Апрель, 13), і цього ж року в ресторані «Метрополь» щоденно грав балалаєчний оркестр під керівництвом віртуоза А. Фогеля (Южный край, 1906, Сентябрь, 12), а в 1909 р. анонсувався дебют у місцевому театрі «Чари» «всесвітньо відомих музикантів-клоунів, ексцентриків і каламбуристів Лепом та Ежен, які зіграють [...] на мандоліні і гітарі найулюбленіші мотиви м. Харкова» (Южный край, 1909, Май, 24).

Починаючи з кінця XIX ст. й до трагічних подій Першої світової війни та подальших визвольних змагань в Україні, в Харкові дедалі все активніше стала застосовуватися приватна практика викладання гри на струнно-щипкових інструментах. Харківські газети тих років зберегли чимало об'яв, у яких пропонувалися послуги вчителів гри на гітарі, мандоліні, домрі, балалайці. Серед таких педагогів були й місцеві, й приїжджі музиканти. Дехто з них мали серед-

ню спеціальну або консерваторську освіту як виконавці на академічних музичних інструментах, деякі друкували об'яви інкогніто. Приватна діяльність більшості з таких викладачів тривала протягом багатьох років, про що свідчать їхні численні публікації-запрошення на навчання. Наведемо декілька прикладів подібних об'яв та імена виявлених фахівців.

Одні з найперших виявлених запрошень тих, хто бажає займатися на гітарі, сягають 1894 р.: «Гри на гітарі спеціально з нот, за найкращими методами, навчаю за доступну ціну; учням поступка. Групами навчаю дешевше. [...] Учителю на гітарі М. Гомлевський» (Южный край, 1894, Апрель, 22). Через сім років приватної викладацької практики в Харкові цей же педагог додав до традиційного тексту об'яви ще фразу про те, що він «... удостоївся багатьма письмовими й особистими відгуками від місцевих та іногородніх учнів» (Южный край, 1901, Январь, 6). З 1902 р. стали друкуватися оголошення про уроки гри на гітарі, який дає «гітарист-концертант, учитель музики Д. С. Рудовський» (Южный край, 1902, Июнь, 9).

У 1897 р. з'явилось й перше оголошення щодо навчання на мандоліні: «Учениця римськ. [ого] проф.[есора] G. В. Maldura, дає уроки на мандоліні [...]» (Южный край, 1897, Сентябрь, 7). А трьома роками пізніше вчитися грати на мандоліні вже запрошували з метою подальшого долучення до виконавського колективу: «Запрошуються до сімейства мандоліністок дівчата не молодше 14 років на навчання на гітарі та мандоліні, тих, хто бажає просять від 12 до 3 дня, Тюремна площа, дім № 12, мандоліністці» (Южный край, 1900, Июль, 30). З початку 1902 р. почав пропонувати свої послуги в навчанні гри на гітарі і мандоліні «досвідчений учитель, член першого гуртка мандоліністів Г. Н. Ройнгерт» (Южный край, 1902, Январь, 11), який виступав у цьому гуртку як соліст-гітарист.

Іноді друкувалися пропозиції навчати не лише гри на різних інструментах, а й іншим наукам: «Даю уроки старовинних мов, на гітарі, мандоліні, віолончелі, роялі 5 руб. на місяць. [...] Студ. [ент] Тихоміров» (Южный край, 1899, Июль, 3).

За хронологією появи оголошень у харківській пресі, викладачами гри на струнно-щипкових інструментах на початку ХХ ст. були також: гітарист Соколов (з 1901 р.) (Южный край, 1901, Январь, 6); студент-технолог Павло Сергеев (балалайка, мандоліна, теорія музики, з 1903 р.) (Южный край, 1903, Август,

31); яскравий український гітарист-віртуоз Захарій Кіпченко, який жив і виступав здебільшого в Ялті та Одесі й ненадовго затримався у Харкові (шести-, семи- та одинадцятиструнна гітара) (Южный край, 1904, Январь, 4); Григорій Черножуков (справжнє прізвище Інсаров, гітара, балалайка, з 1904 р.) — керівник декількох харківських гітарних ансамблів і оркестрів один із найперших гітаристів-професіоналів, який жив і працював у місті аж до своєї смерті в 1943 р.; Петро Гапон (корнет, теорія музики, сольфеджіо, балалайка і мандоліна, з 1904 р.) (Южный край, 1904, Декабрь, 30) — вихованець музичного училища ХВ ІМРТ, у майбутньому керівник аматорських оркестрів, автор вальсу для гітари «Обірвані струни» (1913 р.), який і досі час від часу звучить на концертній естраді; М. Я. Теплов — «концертант, гітарист-мандолініст» (Южный край, 1905, Май, 18); безіменна «досвідчена вчителька (колишня учениця музичного училища [ХВ ІМРТ — Т. Б.] по класу Р. В. Геніка» (рояль і мандоліна) (Южный край, 1906, Сентябрь, 29); вихованець Віденської консерваторії О. Фін (скрипка і мандоліна, з 1906 р.) (Южный край, 1906, Ноябрь, 29); учитель музики Р. М. Ліпсон (віденська гармоніка, мандоліна), який пропонував свої послуги в заочному навчанні й гарантував, що «кожен без виключення буде чудово грати чотири п'єси за декілька годин» (Южный край, 1908, Февраль, 10); Олександр Ленець (балалайка, мандоліна, з 1909 р.) (Южный край, 1909, Март, 6), який пізніше став одним із художніх керівників андріївського Великокоросійського оркестру народних інструментів; Г. Бланк (скрипка, мандоліна, з 1910 р.) (Южный край, 1910, Март, 7); І. Б. Бондаренко (мандоліна, гітара) (Южный край, 1912, Январь, 23); А. Михальов (скрипка і мандоліна) (Южный край, 1912, Апрель, 8); С. Баєр (мандоліна, з 1914 р.) (Южный край, 1914, Октябрь, 7); безіменний італієць (мандоліна) (Южный край, 1916, Сентябрь, 12).

Єдиним виявленим у пресі свідченням про викладання гри на мандоліні в харківському приватному музичному навчальному закладі початку ХХ ст. є наступне оголошення: «Училище Н. В. Кислинського. Спеціальний клас по музиці (скрипка, фортепіано, мандоліна, корнет та інші інструменти) і співу (регентський клас) [...]» (Южный край, 1905, Июнь, 17).

Завдяки популяризації гітарно-мандолінового ансамблевого і оркестрового мистецтва колективами гастролерів і приїжджими солістами, а також педагогічної діяльності названих вище музикантів в останнє десятиліття ХІХ — на по-

чатку ХХ ст. у місті стали виникати аматорські ансамблі та оркестри мандоліністів, гітаристів, змішані за складом, до яких входили поруч із західноєвропейськими гітарами і мандолінами балалайки, рідше домри, створювалися й колективи виконавців на балалайках і домрах на кшталт оркестру балалаєчників і домристів на чолі з вихованцем музичного училища ХВ ІРМТ по класу кларнета Г. Гека Володимиром Комаренком при товаристві «Просвітницьке дозвілля» (1909–1915 рр.), де викладалися гра на фортепіано, мандоліні, гітарі та балалайці (Южный край, 1912, Сентябрь, 8), дещо пізніше – домрово-балалаєчного оркестру на заводі «Гельферіх-Саде», балалаєчного оркестру другого Вищого початкового училища (1914–1915 рр.) (Лошков, 2000).

Про досягнення оркестру В. Комаренка при товаристві «Просвітницьке дозвілля» у 1912 р. місцева преса повідомляла, що на той час колектив складався з 30 осіб і вже виступав у залі Дворянського зібрання, Польському будинку, клубі Товариства прикажчиків і в саду Комерційного клубу. «Оркестр звертає на себе увагу хорошим виконанням різних музичних п'єс і достатнім розмаїттям репертуару» (Южный край, 1912, Сентябрь, 8).

Але ще до початку діяльності В. Комаренка, в 1900 р. газета «Южный край» сповіщала про сформований у харківському повітовому училищі, ймовірно наприкінці 1890-х рр., крім духового оркестру, «хор балалаєчників з 17-ти людей, яких навчає капельмейстер Тамбовського полку В. І. Катанський. У хорі є балалайки кількох розмірів, що надає йому належної повноти. Діти дуже старанно з любов'ю займаються музикою і хор зігрався чудово. До репертуару його входять пісні, танці, попури та різні п'єси. Улітку хор балалаєчників їздив у Валки і, як кажуть, своєю грою привів валківців у захват» (Южный край, 1900, Ноябрь, 28). Того ж 1900 р. газета «Южный край» інформувала про концерт у Чугуївському юнкерському училищі, в якому гідно виступив нещодавно сформований з юнкерів хор балалаєчників, який «при стрункій грі і вмілому виборі п'єс він викликав загальне захоплення. Керував колективом капітан В., який артистично виконав також декілька номерів на дванадцятиструнній гітарі» (Южный край, 1900, Декабрь, 13). Оркестр мандоліністок був організований навіть у міському училищі для сліпих. Про виконання цим колективом декількох п'єс під час музичного ранку харківського відділення товариства піклування про сліпих

преса проінформувала читачів в 1911 р. (Унковский, 1911, Май, 26).

У першому десятилітті ХХ ст. аматорські колективи струнно-щипкових інструментів було організовано і студентами принаймні двох харківських вищих навчальних закладів: університету (оркестр балалаєчників і мандоліністів) (Южный край, 1906, Октябрь, 14) і ветеринарного інституту (оркестр балалаєчників, мандоліністів і гітаристів) (Южный край, 1907, Февраль, 11).

Хронологічно за виявленими публікаціями на шпальтах харківської преси найпершим повідомленням про місцевий аматорський колектив балалаєчників і мандоліністів, який грав під час балу-маскараду в Дворянському зібранні, датується лютим 1898 р. (Южный край, 1898, Февраль, 13). Наступного місяця газета «Южный край» сповістила про очікуваний виступ оркестру мандоліністів Харківського музичного гуртка в драматичному театрі під час так званого «народного концерту» (Южный край, 1898, Март, 23). У травні того ж року аматори-мандоліністи виступали в університетському саду під час «великого загальнодоступного народного гуляння» (Южный край, 1898, Май, 16). Наприкінці листопада того ж року у другому «народному концерті» знову виступав місцевий аматорський оркестр мандолін і гітар, який «доставив істинно естетичне задоволення своєю прекрасною грою». А з солістів «особливо сподобалася публіці гра на балалайці п. Пижова, який є дійсно артистом своєї справи» (Южный край, 1898, Ноябрь, 30). А ще через місяць у концерті на користь безплатної початкової школи при паровозобудівному заводі серед інших музикантів виділилися аматори пані Шульц і п. Радченко, які грали на балалайці і гітарі, а також номери, виконані гуртком мандоліністів, організованому при цьому заводі (Южный край, 1898, Декабрь, 29).

Наступного року газета «Южный край» неодноразово сповіщала про участь у різноманітних аматорських благодійних концертах гуртка мандоліністів: на користь Товариства для допомоги нужденним студентам Харківського університету (Южный край, 1899, Январь, 30), Товариства піклування про бідних учнів валківських міських училищ (Южный край, 1899, Февраль, 12), на користь незаможних учениць повивального інституту (Южный край, 1899, Февраль, 14), а також про концерт цього гуртка в залі Дворянського зібрання, в анонсі до якого було зазначено, що за недовгий час свого існування колектив взяв участь у тридцяти бла-

годійних акціях і, нарешті, уперше гратиме на власну користь (Нот unculus, 1899, Февраль, 24). Про активну участь у просвітницько-благодійній діяльності харківського музичного гуртка гуртків мандоліністів і балалаєчників, що були його складовими частинами, сповіщала преса в 1901 р., зазначивши, що благодійні концерти цих аматорських колективів відбулися також у Курську та Белгороді (Южный край, 1901, Февраль, 18).

Того ж року дописувач «Южного края» надав розгорнуту рецензію на аматорський спектакль-концерт, улаштований в залі Дворянського зібрання, у якому взяв участь перший гурток мандоліністів, виконавши попури на теми з опери «Травіата» Дж. Верді і п'єсу Ж. Массне. Серед багатьох схвальних епітетів щодо гри цього колективу, були й такі: «Який це милий, який це приємний інструмент — мандоліна! Його мелодійні, ніжні звуки так і ллються в душу, так і малюють перед вами щасливе небо Італії... [...] Ви зовсім забуваєте, що сидите в залі харківського Дворянського зібрання і що перед вами грають не гондольєри, а ваші земляки — харківські обивателі, які полюбили цей прекрасний інструмент, чудово між собою зіграні і зачаровують ваш слух дивними поетичними звуками» (В. И-в., 1901, Март, 15).

Того ж року преса почала інформувати читачів про вдалу концертну діяльність другого гуртка мандоліністів, до складу якого увійшли тринадцять осіб, серед яких були й шість жінок (Южный край, 1901, Февраль, 28). Протягом наступних років, судячи з інформації в «Южном крае», діяльність обох цих колективів була успішною.

У 1902 р. харківська преса сповіщала про аматорський оркестр під керівництвом п. Чуфмирова, який складався з гітар, скрипок і мандолін і чудово виконував низку творів, викликаючи гучні оплески слухачів (Южный край, 1902, Февраль, 23). Але інформацію про діяльність цього колективу в подальші роки знайти не вдалося.

Того ж, 1902 р., в пресі з'явилося оголошення про запрошення до аматорського гуртка мандоліністів і гітаристів вже згаданого вище Г. В. Черножукова. Згодом під керівництвом цього талановитого музиканта гурток перетворився на «добре скомпанований» оркестр гітаристів музичного гуртка, до якого, судячи з оголошень і дописів у пресі, входили також мандоліни і балалайки (Южный край, 1907, Февраль, 18). Цей же колектив на шпальтах пе-

ріодики іноді називався просто оркестром мандоліністів (Южный край, 1908, Февраль, 21).

Яскравим прикладом організації аматорських оркестрів на підприємствах стала діяльність оркестру мандоліністів при залізничному клубі. Сформований зі службовців Південної залізниці та паровозобудівного заводу, цей колектив розпочав діяльність наприкінці 1890-х рр. (Южный край, 1898, Декабрь, 29) й безперервно та плідно існував протягом майже двадцяти років, багаторазово виступав з великим успіхом під орудою музиканта Сірого навіть у роки Першої світової війни (Южный край, 1915, Март, 27).

Саме в таких і подібних аматорських концертах харків'яни мали змогу почути зі сцени зразки української народної музики, нехай і в обробках для мандоліново-гітарних або мандоліново-балалаєчних оркестрів. Так, у кореспонденції з Сабурової дачі, де був влаштований концерт для хворих, відзначалося, що «попури з малоруських пісень, виконане оркестром мандоліністів, де тужливі мотиви України, змінюються "гопаком". Останній так вплинув на хворих, що деякі, більш веселого характеру, пустилися в танцювальну» (Южный край, 1904, Январь, 9). У повідомленні про наступний концертний вечір у цій же лікарні, який відбувся на початку 1905 р., зазначалося, що «в якості виконавців виступили і самі пацієнти лікарні (у грі на роялі, скрипці, мандоліні, співі й декламації)», а сам вечір «доставив хворим величезне задоволення» (Южный край, 1905, Январь, 8).

Харківська преса двічі зафіксувала навіть факти участі аматорських мандолінових оркестрів в оперних і театральних виставах. Так, на початку 1910 р. оркестр мандоліністів і гітаристів під керівництвом В. Т. Пономаренка брав участь у постановці на харківській оперній сцені комічної опери «Каморра» італійського диригента і композитора Еудженіо Еспозіто, відомого в місті ще з часів керівництва ним оркестром харківської опери в 1890-х рр. Звучання цього аматорського оркестру мандоліністів-гітаристів, за словами В. Сокальського, «...вносило оригінальне забарвлення в загальний колорит. Проте акомпанемент, на жаль, був нерівний і не завжди вірний» (Дон-Дизэ [Сокальський В. В.], 1910, Январь, 24).

Інше повідомлення стосувалося участі оркестру «мандоліністів і струнних виконавців» принаймні у двох спектаклях драматичного театру, на сцені якого була поставлена п'єса В. Шекспіра «Шейлок». Музика для цього спектаклю була спеціально аранжована випускни-

ком Московської консерваторії, відомим у місті піаністом, старшим ординарним викладачем музичного училища ХВ ІРМТ Олександром Горовіцем з урахуванням темброво-технічних можливостей конкретного оркестру (Южный край, 1912, Сентябрь, 1).

Ці два факти залучення до академічних оперної і театральної постанов аматорських оркестрів виконавців на струнно-щипкових інструментах свідчать про безумовну зацікавленість місцевих музикантів-аматорів і місцевої публіки такими колективами і їх звучанням, яка була одною з передумов фінансового успіху цих вистав.

Окрім свідчень у пресі про існування та виступи в місті подібних аматорських оркестрів виявлено і декілька повідомлень про участь у різних творчих акціях і низки місцевих малих ансамблів та, навіть, солістів, здебільшого аматорів. Так, у березні 1898 р. у драматичному театрі силами місцевих аматорів відбувся так званий «народний концерт», серед музикантів-виконавців у якому були гітарист Плещев і балалаечник Бобкін, а також місцевий нещодавно сформований оркестр мандоліністів (Южный край, 1898, Март, 21). У наступному «народному концерті», який відбувся півроку по тому, але вже в залі міської думи, з усіх номерів програми «особливо сподобалася гра н балалайці п. Пижова, який є дійсно артист своєї справи» (Южный край, 1898, Ноябрь, 30).

У концерті на користь безкоштовної школи для дітей і робітників паровозобудівного заводу серед інших виконавців відзначилися гурток мандоліністів, а також номери, «виконані пані Шульц і паном Радченком на балалайці і гітарі» (Южный край, 1898, Декабрь, 28).

Про виконання декількох тріо для мандолін і гітари службовцями паровозобудівного заводу в концерті в будівлі Народного дому харківського Товариства грамотності сповіщала преса в 1903 р. (Южный край, 1903, Март, 1).

У 1910 р. у «Сокольській вечірці», влаштованій у Польському домі, серед інших аматорів виступало тріо — мандоліністи і гітарист — А. Кравцов, Б. Кравцов і п. Беляє (Южный край, 1910, Ноябрь, 2).

У лютому 1914 р. у приміщенні Театру ХХ століття на Сумській вулиці виступало «концертне тріо на домрах під керівництвом улюбленця харківської публіки В. Яковенка» (Южный край, 1914, Февраль, 4). Того ж місяця в літературно-художньому гуртку відбулися виступи артиста А. М. Курганова, який виконав декілька неаполітанських пісень із супроводом

мандолін і гітар (Южный край, 1914, Февраль, 15).

Останні знайдені на шпальтах місцевої преси свідчення про виступи гастролера — соліста на мандоліні датовані також лютим 1914 р., коли Харків відвідав з гастролями випускник Празької консерваторії відомий румунський мандолініст Сімічел, який, за інформацією в газеті, майже не мав у Європі конкурентів (Южный край, 1914, Февраль, 21). А з березня того ж року в ресторані «Миньон» грало концертне тріо на домрах і корнетах під орудою Яковенка (Южный край, 1914, Март, 22).

Вже за часів Першої світової війни в кореспонденції з харківського військового шпиталю сповіщалося про концерт, улаштований для поранених воїнів. Серед учасників був названий виконавець на бандурі Бондаренко, який виконав низку малоруських пісень і мав гучний успіх, а також — з числа поранених — військовий Горський, який дуже непогано виконав декілька номерів на мандоліні (Южный край, 1914, Декабрь, 29).

Висновки. Аналіз публікацій у харківській періодиці середини ХІХ — початку ХХ ст. дає підстави стверджувати, що в місті протягом цього періоду бурхливо розвинулося аматорське виконавство на струнно-щипкових інструментах, серед яких найбільшої популярності набули мандоліни як оркестрові і ансамблеві інструменти. Попри те, що гри на струнно-щипкових інструментах навчали переважно професійні музиканти, навчання на них відбувалося поза офіційних музичних навчальних закладів і виконавство на цих інструментах, за рідким виключенням, перебувало в період, що аналізується, на рівні аматорства. Частина з мандолінових (мандоліново-гітарних, мандоліново-балалаечних тощо) оркестрів існувала протягом багатьох років, проводячи активну репетиційну і концертну діяльність, інформація про деякі з них лише випадково або тільки по одному разу з'являлася на шпальтах періодики, що може свідчити і про недовгий термін їхньої діяльності, і про їх не дуже високий музично-виконавський рівень, який не надавав їм можливість активно концертувати.

Більшість виступів таких колективів відбувалася з благодійними намірами, що свідчить про справжню й безкорисну закоханість аматорів у музику і у справу, якій присвячувалася значна частина вільного часу членів таких творчих об'єднань.

Поруч із такими колективами в різноманітних концертах періодично брали участь і ама-

торські ансамблі (тріо або дуети), які не існували постійно, а створювалися для виконання певних п'єс у конкретному концерті. Попри певне негативне ставлення частини харківської музичної еліти до народного музичного інструментарію як такого і моди на низку таких інструментів (таку позицію відстоював, зокрема, відомий харківський музикант і музичний критик В. Сокальський), демократичність цих інструментів, відносна (порівняно з академічними скрипкою, віолончеллю, фортепіано, іншими інструментами) легкість в опануванні грою на них зробила мандоліну, гітару, домру і балалайку вельми розповсюдженими у місті, що підтверджувалося постійним попитом значної частини місцевого суспільства на вчителів гри на цих інструментах. Поєднання усіх цих факторів сприяло стійкій популярності в місті мандоліни, гітари, домри та балалайки як оркестрових і ансамблевих (нерідко акомпануючих) інструментів на теренах України, на відміну від російських оркестрів народних інструментів на кшталт оркестру В. Андреева, що складалися переважно з балалайок, домр і гуслів, і в наступні часи — упродовж більшої частини ХХ ст.

Перспективи подальших досліджень. Ця стаття, в якій надана широка панорама залучення харків'ян наприкінці ХІХ — початку ХХ ст. до масового народно-інструментального аматорського виконавства має розімкнений характер, адже проаналізовані матеріали переважно з міської газети «Южный край» є можливість у майбутньому доповнити, зосередившись, зокрема, на більш детальному вивченні публікацій за темою, що розкривається в цій розвідці, у газетах «Харьковские губернские ведомости», «Утро», інших місцевих виданнях не періодичного характеру тих часів. Це, ймовірно, надасть змогу долучити до наданих прізвищ і фактів нові. Іншим напрямом майбутнього дослідження може стати порівняння темпів та особливостей впровадження аматорських традицій виконавства на народних інструментах на теренах різних регіонів і конкретних міст України.

Список посилань

Бортник, Є. (1992). Струнний інструментарій Слобідської України в минулому і сучасному. *Музична Харківщина*. (С. 191–206).

В. И-в. (1901, Март, 15). Театр и музыка. Любительский спектакль. *Южный край*.

В. П. К-ов. (1896, Август, 15). Г. Харьков. 50 лет назад. *Южный край*.

Грінченко, М. (1959). Українська народна інструментальна музика. *Вибране*. (С. 55–103). Держ.

вид-во образотворчого мистецтва і музичної літ. УРСР.

Гуменюк, А. (1967). *Українські народні музичні інструменти*. Наукова думка.

Дон-Дизз [Сокальський В.]. (1899, Май, 1). Музыкальные заметки. *Южный край*.

Дон-Дизз [Сокальський В.]. (1902, Октябрь, 4). Музыкальные заметки. *Южный край*.

Дон-Дизз [Сокальський В.]. (1910, Январь, 24). Музыкальные заметки. «Каморра». *Южный край*.

Колесса, Ф. (1970). *Музикознавчі праці*. Наукова думка.

Костогриз, С. (2017). *Виконавство на балалайці Харківщини як складова українського музичного мистецтва* [Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків].

Лисенко, М. (1955). *Народні музичні інструменти на Україні*. Мистецтво.

Лошков, Ю. І. (2000). Творчість В. А. Комаренка і народно-інструментальне виконавство в Слобідській Україні (перша половина ХХ століття) [Дисертація кандидата мистецтвознавства: 17.00.01. Харківська держ. академія культури. Харків].

Н. Д. (1862, Январь, 19). Концерт тирольцев. *Харьковские губернские ведомости. Прибавления*.

П. М-ич. (1858, Март, 22). На пять минут. *Харьковские губернские ведомости. Часть неофициальная*.

Пашков, В. (1881, Октябрь, 17). Харьков в конце 30-х и 40-х годов. (Продолжение). *Южный край*.

Ревуцький, Д. (1919). *Українські думи та пісні історичні*. Час.

Сідлецька, Т. І. (2009). *Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів: монографія*. ВНТУ.

Унковський, В. (1911, Май, 26). Зигзаги. *Южный край*.

Харьковские губернские ведомости. Прибавления. (1859, Август, 21). [О приезде в Харьков тирольских музыкантов].

Харьковские губернские ведомости. Часть неофициальная. (1855, Июнь, 4). Новость.

Хоткевич, Г. (2012). *Музичні інструменти українського народу*. (2-га ред.). Видавець Савчук О. О.

Цициреєв, В. (2006). *Оркестр народних інструментів як феномен української культури: навчальний посібник*. Харківська державна академія культури.

Щепакін, В. М. (2017). *Музична культура Сходу і Півдня України другої половини ХІХ — початку ХХ століть: європейські виміри: монографія*. ФОП Панов А. М.

Южный край. (1881, Апрель, 23). Местная хроника.

Южный край. (1894, Апрель, 22). [Объявления].

Южный край. (1894, Июль, 1). Театр и музыка. Сад «Тиволи».

- Южний край*. (1895, Август, 6). Театр и музыка. Сад «Тиволи».
- Южний край*. (1896, Сентябрь, 8). Интересный концерт.
- Южний край*. (1897, Август, 3). Местная хроника. Спектакли на даче Арцыбушева.
- Южний край*. (1897, Октябрь, 9). [Объявления].
- Южний край*. (1897, Сентябрь, 7). [Объявления].
- Южний край*. (1898, Декабрь, 28). Местная хроника.
- Южний край*. (1898, Декабрь, 29). Местная хроника.
- Южний край*. (1898, Май, 16). Местная хроника.
- Южний край*. (1898, Март, 21). Харьковский Музыкальный Кружок. Объявления.
- Южний край*. (1898, Март, 23). [Объявления].
- Южний край*. (1898, Ноябрь, 30). Местная хроника. Народный концерт.
- Южний край*. (1898, Сентябрь, 6). [Объявления].
- Южний край*. (1898, Февраль, 13). Местная хроника. Бал-маскарад в дворянском собрании.
- Южний край*. (1899, Июль, 3). [Объявления].
- Южний край*. (1899, Октябрь, 8). [Объявления].
- Южний край*. (1899, Сентябрь, 14). [Объявления].
- Южний край*. (1899, Февраль, 12). Валки. (Корреспонденция).
- Южний край*. (1899, Февраль, 14). Местная хроника.
- Южний край*. (1899, Январь, 30). Местная хроника.
- Южний край*. (1900, Декабрь, 13). Вести с юга.
- Южний край*. (1900, Июль, 30). [Объявления].
- Южний край*. (1900, Ноябрь, 28). Местная хроника. Юные балалаечники.
- Южний край*. (1901, Июнь, 6). [Объявления].
- Южний край*. (1901, Октябрь, 4). [Объявления].
- Южний край*. (1901, Февраль, 18). Местная хроника.
- Южний край*. (1901, Февраль, 28). Театр и музыка.
- Южний край*. (1901, Февраль, 4). [Объявления].
- Южний край*. (1901, Февраль, 9). [Объявления].
- Южний край*. (1901, Январь, 6). [Объявления].
- Южний край*. (1901, Январь, 6). [Объявления].
- Южний край*. (1902, Июнь, 9). [Объявления].
- Южний край*. (1902, Март, 3). [Объявления].
- Южний край*. (1902, Ноябрь, 14). Театр и музыка. [Бенефис братьев Костанди].
- Южний край*. (1902, Февраль, 23). Гоголевский день в Харькове.
- Южний край*. (1902, Январь, 11). [Объявления].
- Южний край*. (1903, Август, 31). [Объявления].
- Южний край*. (1903, Июнь, 15). [Объявления].
- Южний край*. (1903, Июнь, 23). Театр и музыка.
- Южний край*. (1903, Март, 1). Местная хроника.
- Южний край*. (1904, Декабрь, 30). [Объявления].
- Южний край*. (1904, Сентябрь, 14). [Объявления].
- Южний край*. (1904, Январь, 4). [Объявления].
- Южний край*. (1904, Январь, 9). Местная хроника.
- Южний край*. (1905, Июнь, 17). [Объявления].
- Южний край*. (1905, Май, 18). [Объявления].
- Южний край*. (1905, Март, 15). [Объявления].
- Южний край*. (1905, Март, 16). [Объявления].
- Южний край*. (1905, Сентябрь, 28). [Объявления].
- Южний край*. (1905, Сентябрь, 29). [Объявления].
- Южний край*. (1905, Январь, 8). Местная хроника. Концерт на Сабуровой даче.
- Южний край*. (1906, Апрель, 13). [Объявления].
- Южний край*. (1906, Июнь, 11). [Объявления].
- Южний край*. (1906, Ноябрь, 29). [Объявления].
- Южний край*. (1906, Октябрь, 14). Местная хроника. Студенческий хор.
- Южний край*. (1906, Сентябрь, 12). [Объявления].
- Южний край*. (1906, Сентябрь, 29). [Объявления].
- Южний край*. (1907, Май, 11). [Объявления].
- Южний край*. (1907, Февраль, 11). [Учебные заведения. В ветеринарном институте].
- Южний край*. (1907, Февраль, 18). Десятилетие музыкального кружка.
- Южний край*. (1908, Февраль, 10). [Объявления].
- Южний край*. (1908, Февраль, 21). [Объявления].
- Южний край*. (1909, Май, 24). [Объявления].
- Южний край*. (1909, Март, 6). [Объявления].
- Южний край*. (1909, Январь, 17). [Объявления].
- Южний край*. (1910, Март, 7). [Объявления].
- Южний край*. (1910, Ноябрь, 2). Местная хроника. Сокольская вечеринка.
- Южний край*. (1912, Апрель, 8). [Объявления].
- Южний край*. (1912, Сентябрь, 1). Театр.
- Южний край*. (1912, Сентябрь, 8). «Просветительский досуг».
- Южний край*. (1912, Январь, 23). [Объявления].
- Южний край*. (1914, Декабрь, 29). Последние вести.
- Южний край*. (1914, Март, 22). [Объявления].
- Южний край*. (1914, Октябрь, 7). [Объявления].
- Южний край*. (1914, Февраль, 15). Местная хроника.
- Южний край*. (1914, Февраль, 21). Местная хроника. В литературно-музыкальном кружке.
- Южний край*. (1914, Февраль, 4). [Объявления].
- Южний край*. (1915, Март, 27). Местная хроника. Концерт в пользу раненых.
- Южний край*. (1916, Сентябрь, 12). [Объявления].
- Hom unculus. (1899, Февраль, 24). Летучие листки.
- Южний край*.

References

- Bortnyk, Ye. (1992). String instruments of Slobidska Ukraine in the past and present. *Muzychna Kharkivshchyna*. (Pp. 191–206). [In Ukrainian].
- Don-Dijez [Sokal's'kij V.]. (1899, May, 1). Musical notes. *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Don-Dijez [Sokal's'kij V.]. (1902, October, 4). Musical notes. *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Don-Dijez [Sokal's'kij V.]. (1910, January, 24). Musical notes. «Kamorra». *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Har'kovskie gubernskie vedomosti. Chast'neoficial'naja. (1855, June, 4). News. [In Russian].
- Har'kovskie gubernskie vedomosti. Pribavlenija. (1859, August, 21). [About the arrival of Tyrolean musicians in Kharkov]. [In Russian].
- Hom unculus. (1899, February, 24). Flying leaves. *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Hrinchenko, M. (1959). Ukrainian folk instrumental music. *Favorites*. (Pp. 55–103). State Publishing

- House of Fine Arts and Music Literature of the USSR. [In Ukrainian].
- Humeniuk, A. (1967). *Ukrainian folk musical instruments*. Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Juzhnyj kraj*. (1881, April, 23). Local chronicle. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1894, April, 22). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1894, July, 1). Theater and music. Tivoli Garden. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1895, August, 6). Theater and music. Tivoli Garden. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1896, September, 8). An interesting concert. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1897, August, 3). Local chronicle. Performances at Artsybushev's dacha. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1897, October, 9). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1897, September, 7). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1898, December, 28). Local chronicle. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1898, December, 29). Local chronicle. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1898, February, 13). Local chronicle. Masquerade ball in the noble assembly. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1898, March, 21). Kharkov Musical Circle. Ads. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1898, March, 23). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1898, May, 16). Local chronicle. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1898, November, 30). Local chronicle. National Concert. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1898, September, 6). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1899, February, 12). Rollers. (Correspondence). [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1899, February, 14). Local chronicle. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1899, January, 30). Local chronicle. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1899, July, 3). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1899, October, 8). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1899, September, 14). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1900, December, 13). News from the south. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1900, July, 30). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1900, November, 28). Local chronicle. Young balalaika players. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1901, February, 18). Local chronicle. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1901, February, 28). Theater and music. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1901, February, 4). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1901, February, 9). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1901, January, 6). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1901, January, 6). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1901, June, 6). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1901, October, 4). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1902, February, 23). Gogol's Day in Kharkov. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1902, January, 11). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1902, June, 9). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1902, March, 3). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1902, November, 14). Theater and music. [Benefit performance of the Kostandi brothers]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1903, August, 31). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1903, June, 15). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1903, June, 23). Theater and music. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1903, March, 1). Local chronicle. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1904, December, 30). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1904, January, 4). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1904, January, 9). Local chronicle. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1904, September, 14). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1905, January, 8). Local chronicle. Concert at Saburova Dacha. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1905, June, 17). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1905, March, 15). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1905, March, 16). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1905, May, 18). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1905, September, 28). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1905, September, 29). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1906, April, 13). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1906, June, 11). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1906, November, 29). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1906, October, 14). Local chronicle. Student choir. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1906, September, 12). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1906, September, 29). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1907, February, 11). [Educational establishments. At the veterinary institute]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1907, February, 18). Decade of the music club. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1907, May, 11). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1908, February, 10). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1908, February, 21). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1909, January, 17). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1909, March, 6). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1909, May, 24). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1910, March, 7). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1910, November, 2). Local chronicle. Falcon party. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1912, April, 8). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1912, January, 23). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1912, September, 1). Theater. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1912, September, 8). «Educational Leisure». [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1914, December, 29). Latest news. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1914, February, 15). Local chronicle. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1914, February, 21). Local chronicle. In the literary and musical circle. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1914, February, 4). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1914, March, 22). [Ads]. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1914, October, 7). [Ads]. [In Russian].

- Juzhnyj kraj*. (1915, March, 27). Local chronicle. Concert in favor of the wounded. [In Russian].
- Juzhnyj kraj*. (1916, September, 12). [Ads]. [In Russian].
- Khotkevych, H. (2012). *Musical instruments of the Ukrainian people*. (2-nd ed.). Vydavets Savchuk O. O. [In Ukrainian].
- Kolessa, F. (1970). *Musicological works*. Naukova dumka. [In Ukrainian].
- Kostohryz, S. (2017). *Vykonavstvo na balalaiti Kharkivshchyny yak skladova ukrainskoho muzychnoho mystetstva* [Author's ref. dis. ... cand. of Art History 17.00.03. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts. Kharkiv]. [In Ukrainian]
- Loshkov, Yu. I. (2000). *Creativity of V. A. Komarenko and folk instrumental performance in Slobidska Ukraine (the first half of the XX century)* [The dissertation of the candidate of art history: 17.00.01. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv]. [In Ukrainian].
- Lysenko, M. (1955). *Folk musical instruments in Ukraine*. Mystetstvo. [In Ukrainian].
- N. D. (1862, January, 19). Tyrolean concert. *Har'kovskie gubernskie vedomosti. Pribavlenija*. [In Russian].
- P. M-ich. (1858, March, 22). For five minutes. *Har'kovskie gubernskie vedomosti. Chast' neoficial'naja*. [In Russian].
- Pashkov, V. (1881, October, 17). Kharkov in the late 30s and 40s. (Continuation). *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- Revutskyi, D. (1919). *Ukrainian thoughts and songs are historical*. Chas. [In Ukrainian].
- Shchepakina, V. M. (2017). *Musical culture of the East and South of Ukraine of the second half of the XIX — the beginning of the XX centuries: European dimensions: monograph*. FOP Panov A. M. [In Ukrainian].
- Sidletska, T. I. (2009). *Cultural and historical evolution of the Ukrainian orchestra of folk instruments: monograph*. VNTU. [In Ukrainian].
- Tsytsyriev, V. (2006). *Orchestra of folk instruments as a phenomenon of Ukrainian culture: a textbook*. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Unkovskij, V. (1911, May, 26). Zigzags. *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- V. I-v. (1901, March, 15). Theater and music. amateur performance. *Juzhnyj kraj*. [In Russian].
- V. P. K-ov. (1896, August, 15). Kharkiv. 50 years ago. *Juzhnyj kraj*. [In Russian].

Надійшла до редколегії 16.12.2021

Н. М. Ігнат'єва

Харківська державна академія культури, м. Харків

ТРЕНІНГ У ПРОЦЕСІ ЗАНЯТЬ ЗІ СЦЕНІЧНОГО РУХУ

Н. М. Ігнат'єва. Тренінг у процесі занять зі сценічного руху

У структурі педагогічного процесу театральних ЗВО давно сформовані дисципліни, що складають обов'язковий перелік професійної підготовки актора. Закономірно виникає питання: який метод роботи зі студентами ефективніший у розвитку необхідних вмінь та навичок. У процесі дослідження розглянуто навчальний процес із дисциплін, що входять до системи сценічного руху. Проаналізовано два методи роботи над вихованням основ пластичної культури майбутніх акторів — тренінг і дресура. Основна відмінність тренінгу від дресури — процес усвідомлення своїх м'язових відчуттів та осмислення майбутньої дії. Охарактеризовано ефективніший метод, що використовується під час підготовки «тілесного апарату втілення» актора і який дозволяє, у разі усвідомлення студентом своїх фізичних відчуттів, розвинути і натренувати професійні вміння й навички. Визначено та обґрунтовано необхідні умови для успішного навчання за звичайних обставин життя.

Ключові слова: актор, дресура, тренінг, сценічний рух, вміння та навички, пластична культура, усвідомлення.

N. M. Ihnatieva. Training in the process of stage movement classes

Disciplines, which constitute a mandatory list of the actor's professional training have long been formed within the structure of the pedagogical process in theatrical higher educational institutions. Naturally, the question concerning the effectiveness of the method used to work with students in developing their necessary skills and abilities becomes urgent.

The purpose of the article is to analyse and compare the educational process concerning the disciplines included in the stage movement system, to reveal more effective method for students' training in educating the basics of plastic culture for future actors, to identify and justify the necessary conditions to make the learning process more successful under normal life circumstances.

The methodology. The research was carried out using the analysis of the conditions for giving classes and the effectiveness of using two different teaching methods — dressage and training.

The results. The main difference between training and dressage is the process of awareness of

one's muscle sensations and understanding of the upcoming action. The article confirmed that the method of physical and psychophysical training is the most suitable for working with students during stage movement classes. In case of understanding one's physical sensations, which to a greater extent depends on the desire of a person himself, the method of training allows to develop and train professional skills and abilities. The student learns to control the body consciously, and the body gradually begins to obey responding to the thoughts of a person that allows to reflect the character's interior life through external manifestations (gestures, postures, body movements) more accurately, and create in each new image own special plastic expression, inherent only in the particular role. The actor's technique is just a means of expressing the personage's character in accordance with the author's idea and keeping the meaning of the composition itself. As the author notes, more effective training of students in special movement disciplines requires certain conditions — namely, the availability of space, special equipment and physical presence of a partner.

The scientific novelty of the article lies in the generalization of the experience of applying training in practice during the process of teaching them the basics of plastic culture. The article is an attempt to substantiate the use of physical and psychophysical training for the development of future actors' necessary skills and abilities.

The practical significance lies in the fact that certain conditions and the use of a more effective method of work — psychophysical training — are required to teach students the basics of stage movement. The materials of the article can be used for practical activities of stage movement teachers and for further research in this area.

Keywords: actor, training, dressage, stage movement, skills and abilities, plastic culture, consciousness.

Актуальність теми дослідження. Театр з найдавніших часів користувався одним із виражальних засобів — пластикою актора. Проте активно почали вивчати та розвивати цей напрям з кінця XIX ст. На початку XX ст. К. С. Станіславський створює свою систему, відому у всьому театральному світі. Тоді ж виникають різні школи, де актори навчаються та грають у виставах. Поступово формуються дисципліни, що

входять до обов'язкового переліку професійної підготовки актора — майстерність актора, сценічна мова, вокал, танок та система сценічного руху, до складу якої належать і ритміка, і акробатика, і пантоміма, і стильова поведінка й етикет, і основи сценічного бою та сценічне фехтування.

У сучасному світі театр вимагає від актора бути багатограним у засобах виразності на сцені, а у зв'язку з розповсюдженням жанру пластичних вистав важливим стає вміння бути пластичним, внутрішньо відчувати рухові дії, вміння фізично перебудовуватися і змінювати вектор руху. Використання пластичних засобів дозволяє акторові, відображаючи внутрішні переживання своїх персонажів, створювати різнохарактерні ролі у виставах.

Постановка проблеми. Оскільки для актора інструментом у роботі є він сам, тобто його тіло, голос, почуття, думки, то дуже важливо досконало вивчити цей інструмент та навчитися володіти й керувати ним. Це завдання лягає на плечі сучасної системи освіти. Саме у стінах вищих навчальних закладів відбувається закладання основ професійних знань, умінь та навичок. Особливо це стосується практичної сторони акторської професії з переліку обов'язкових дисциплін — тієї бази чи фундаменту, на якому надалі будуватиметься робота актора в театрі. Закономірно виникає питання: який вибрати *метод* роботи зі студентами у вихованні пластичної культури майбутніх акторів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У ХХ ст. друкувалося багато різноманітної літератури, присвяченої театральному мистецтву, серед якої можна виокремити книги, що розглядають одну з найважливіших сторін акторського мистецтва — пластичну виразність. Література того часу є класичною з цього предмету і не втрачає своєї актуальності у сучасному світі, тому знову перевидають праці таких авторів, як С. Волконський, І. Кох, А. Дрознін і, звичайно, К. Станіславський, М. Чехов.

Сучасні дослідження й публікації у сфері сценічного руху підтверджують та уточнюють раніше зроблені відкриття. Так, Ю. Старостін у науковій статті «Акторський тренінг: його зміст та основа» приділяє увагу особливостям і змісту тренінгу актора, говорить про ставлення до нього діячів театрального мистецтва К. Станіславського, Вс. Мейєрхольда і Л. Олійника (Старостін, 2016); О. Абрамович і А. Кудренко в статті «Сценічна пластика в контексті сучасного акторського мистецтва» досліджують тенденції розвитку акторської пластики, відзнача-

ють залежність пластики і внутрішнього стану актора, відзначають її значення у сучасному театрі (Абрамович, Кудренко, 2019).

Мета статті — проаналізувати навчальний процес із дисциплін, що входять до системи сценічного руху. Охарактеризувати ефективніший метод підготовки студентів. Визначити необхідні умови для успішного процесу навчання за звичайних обставин життя.

Виклад основного матеріалу дослідження. Щоб стати фахівцем, необхідно мати певні для цієї професії знання, вміння і навички. Мається на увазі не здатність або схильність до професії, що сама по собі має велике значення для актора, а, якщо так можна сказати, технологічна сторона, яка дозволяє розвинути, удосконалити і найкраще проявити ці здібності на сцені.

Викладаючи понад 16 років ритміку, основи сценічного руху, бою та фехтування, ми з'ясували, що це — *єдина* система, спрямована на розвиток психофізичних якостей майбутніх акторів. Але як допомогти студентові розвинути і напрацювати необхідні уміння і навички? Давайте розглянемо, яким *методом* краще проводити заняття зі сценічного руху і яку користь він приносить.

Спочатку з'ясуємо значення слів «уміння» та «навичка».

Уміння — освоєний людиною спосіб виконання будь-якої дії чи здатність робити що-небудь набутих знанням та досвідом. Формується шляхом вправ і створює можливість виконання дії не тільки у звичних, а й у змінених обставинах. Якщо розглядати театральне мистецтво, актор постійно перебуває у змінених обставинах — це і сцена, і присутність глядача, і умовність існування, і чуже життя, яке необхідно прожити та багато іншого, що відрізняє театр від інших видів мистецтва — і водночас акторові необхідно бути природним, вільним та виразним у своєму існуванні на сцені.

Навичка — дія, у складі якої окремі операції стали автоматичними в результаті вправ. Для актора — це, в основному, пластична техніка в танці, сценічних боях та фехтуванні. Але актор може впродовж всієї вистави жодного разу не танцювати, але при цьому бути пластично виразним за рахунок жестів, рухів, положення тіла. Техніка актора — це засіб розкриття характеру персонажа відповідно до авторської ідеї зі збереженням сенсу самого твору. Саме тому вона має бути чітко відпрацьована, доведена до напівавтоматизму та не повинна заважати виконанню акторських завдань.

Зважаючи на визначення, можна з упевненістю сказати, що вміння та навички можна напрацювати у процесі тренувань.

У світі — тренування, тобто метод активного навчання, спрямований на розвиток знань, умінь та навичок, називається тренінгом. У вихованні пластичної культури майбутніх акторів можна використовувати вправи різних театральних систем — Станіславського, Чехова, Мейєрхольда і т.д. Але незалежно від застосованої системи, незалежно від предмету викладання (чи то ритміка, рух, бій чи фехтування), саме тренінг має використовуватись на заняттях у системі сценічного руху.

Відразу необхідно зазначити про два різні методи роботи з «тілесним апаратом втілення» (термін К. С. Станіславського) — тренінгом та дресурою. Дресура — метод «натягування на результат» або нескінченного повторення доти, доки не вийде. У процесі багатогодинних та багаторазових повторень йде вироблення «точкового рефлексу», необхідного для відточеного, блискучого, технічного виконання, як у спорті чи цирковому мистецтві. Це непогано, якщо вражати глядача саме блискучою технікою. Але акторові необхідно, виконуючи акторські завдання, наповнювати техніку внутрішнім життям. «Без переживання пластика втрачає своє призначення гарної виразності життя духу; вона починає існувати сама по собі...» (Станіславський, т. 6, с. 49). «Що може бути найнеприємнішим, ніж техніка без почуття, — цінність, що знецінює себе; і що може бути образливішим, ніж почуття без техніки, — елей без посудини» (Волконський, 2012, с. 143). Тому для акторів метод дресури зовсім не підходить попри те, що технічне виконання в сценічних боях і фехтуванні (як і в танцях) має бути дуже точним і обов'язково безпечним для обох партнерів.

У тренінгу повинен постійно відбуватися процес осмислення або усвідомлення того, *що* вивчається, *навіщо* і *заради чого* виконується вправа, *що* в цій вправі розвивається, тренується і вдосконалюється, і *які* при цьому опановуються вміння і навички — можна сказати, що використовується принцип «через свідомість до підсвідомого». «Недарма ж однією з головних основ нашого мистецтва переживання є принцип: “Підсвідома творчість природи через свідому психотехніку актора”» (Станіславський, т. 2, с. 24).

У зв'язку з тим, що перед студентами постають завдання, з одного боку, напрацювання індивідуальних навичок, пов'язаних з володінням

тілом, а з іншого, виховання загальних професійних умінь, необхідних в акторській професії, тренінг повинен проводитися у двох напрямках: фізичному та психофізичному.

Фізичний тренінг передбачає роботу над тілом та напрацювання таких пластичних якостей, як:

- гнучкість;
- рухливість суглобів;
- координація рухів;
- сила м'язів;
- м'язова свобода;
- швидкість реакції.

Фізичний тренінг важливий тому, що тіло актора має бути підготовлене до виконання будь-яких пластичних завдань, складних трюків, мати витривалість і бути дуже податливим до пластичних змін. А для цього фізичному тренінгу необхідний процес усвідомлення, щоб вивчити можливості власного тіла та навчитися володіти й керувати ним. Цей розумовий процес допомагає скоординувати центральну нервову систему з поперечно-смугастою мускулатурою. У такому разі тренінг стає психофізичним, тобто коли людина привчається свідомо керувати тілом, а тіло поступово починає підпорядковуватися і відгукуватися на думки людини.

Понад 100 років тому вчений-фізіолог І. М. Сеченов стверджував, що кінцевим результатом думки є рух. Це об'єктивний закон природи, який говорить про те, що наші жести, пози, рухи тіла, тобто зовнішні прояви є відображенням внутрішнього життя людини. Цей закон існує в природі поза нашою свідомістю, незалежно від того, відкрила людина його для себе чи ні. Наприклад, як закон всесвітнього тяжіння — він існував завжди, хоча людина нічого про нього не знала до моменту відкриття І. Ньютоном.

Саме цей взаємозв'язок кори головного мозку з мускулатурою необхідно наново налагодити, відновити. На заняттях викладачеві слід добиватися, щоб студент не просто виконував вправи, а й усвідомлював те, що робить. Наприклад, в одній вправі потрібно було присісти, не відриваючи п'яти від підлоги. Студентка ніяк не могла це зробити. Присідаючи, вона увесь час піднімала п'ятки і на мої вимоги і пояснення, що вони повинні стояти на підлозі, відповідала: «Я не можу». Так продовжувалось хвилин 10, після чого вже з відчайдушним «я не можу!» раптом зробила те, що було потрібно. У цей момент вона зрозуміла — як можна присісти, не піднімаючи п'ятки. Проблем з цією вправою більше не було.

Звичайно, процес усвідомлення фізичних відчуттів багато в чому залежить і від самого студента – від його бажання навчитися, розібратися у своїй професії, зрозуміти її суть, включитись у роботу та напрацювання професійних якостей. Якщо таке бажання відсутнє, то ніякий тренінг не принесе потрібного результату. Викладач для студента – більше як помічник, що допомагає, звертає увагу на помилки і підказує, як їх виправити. Навчання – це процес взаємодії студента і викладача, тож без роботи самого студента тут не обійтись.

Наведемо приклад: на одному курсі навчалися дві дівчини, які до вступу тривалий час займалися в хореографічних гуртках і були добре фізично підготовлені – мали хорошу розтяжку, гнучкість, координацію тощо. Одна з цих дівчат під час занять була дуже уважною до всього, що виконувала, намагалася зрозуміти сам рух, чим він відрізняється від інших, як виконується, усвідомити свої м'язові відчуття при виконанні. Друга не так уважно ставилася до занять, вважаючи, що вона і так достатньо підготовлена. Врешті-решт, перша дівчина змогла зробити і сценічний бій, і фехтування, а друга – ні. До речі, друга дівчина, на прохання стати рівно, одразу ставала, так би мовити, хореографічно підтягнутою, навіть не помічаючи цього, але ж не в кожній виставі їй доведеться грати танцівницю. Оце і є результат дресури, коли тіло розвинене, але не контрольоване.

Отже, у разі усвідомлення своїх фізичних відчуттів, під час тренінгу почнуть вироблятися професійні вміння та навички, і тоді:

- сила м'язів не буде затисненням і скутістю через перенапруження, а стане готовністю до дії;
- м'язова свобода не буде розхлябаністю, а стане свободою від зайвого напруження;
- координація рухів буде можлива одночасно у різних частинах тіла з різною швидкістю у різних амплітудах;
- з'явиться здатність контролювати і надавати необхідне, точне, правильне для конкретного моменту м'язове напруження.

Також під час занять зі сценічного руху у процесі психофізичного тренінгу напрацьовуються інші якості, необхідні в майстерності актора:

- багатопланова увага;
- образне мислення;
- вміння фіксувати рухи, з одного боку, з іншого, – пластично перебудовуватися, створюючи яскравий образ;
- почуття партнера;
- почуття дистанції;

- вміння розподіляти себе у просторі сцени.

Але для більш ефективного навчального процесу з дисциплін, що входять у систему сценічного руху, за звичайних обставин життя (тобто не під час карантину або війни) потрібне створення певних умов:

- простір (спеціалізований зал на кшталт спортивного) – для групових вправ з ритміки та сценічного руху, для роботи над сценічними боями та фехтуванням;
- спеціальний інвентар: фортепіано – для занять з ритміки та сценічного руху; гімнастичні мати, татамі, стіл, стільці – для акробатичних елементів та сценічних боїв; холодна зброя (шпаги, мечі, шаблі тощо) – для сценічного фехтування;
- фізична присутність партнерів – для групових вправ та роботи над боями.

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що використання викладачем на заняттях методу фізичного та психофізичного тренінгу за принципом «через свідомість до підсвідомого» під час пластичної підготовки дозволяє, у разі усвідомлення студентом своїх фізичних відчуттів, розвинути і натренувати професійні вміння та навички, необхідні безпосередньо в майстерності актора, навчитися відчувати рух і працювати з пластичними схемами.

Список посилань

- Абрамович, О. О., Кудренко, А. А. (2019). Сценічна пластика в контексті сучасного акторського мистецтва. *Молодий вчений*, 9 (1), 133–136.
- Волконский, С. (2012). *Выразительный человек. Сценическое воспитание жеста (по Дельсарту): Учеб. пособие.* (2-е изд.). «Лань», «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ».
- Дрознин, А. (2004). *Физический тренинг актера по методике Дрознина.* ВЦХТ.
- Кох, И. Э. (2019). *Основы сценического движения: Учебник.* (6-е изд.). «Лань», «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ».
- Розин, М. Я. (2004). *Основы сценического движения: Учеб.-метод. пособие.* ХГАК.
- Сеченов, И. (1952). *Рефлексы головного мозга.* Государственное издательство медицинской литературы.
- Станиславский, К. С. (1954–1957). *Собр. соч. (в 8 т.).* Искусство.
- Старостін, Ю. (2016). Акторський тренінг: його зміст та основа. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 19, 201–204.

References

- Abramovych, O. O., Kudrenko, A. A. (2019). Stage sculpture in the context of modern acting. *Molodyi vchenyi*, 9 (1), 133–136. [In Ukrainian].

- Droznin, A. (2004). *Physical training of the actor according to the Droznin method*. All-Russian Center for Artistic Creativity. [In Russian].
- Koch, I. E. (2019). *Basics of stage movement: Textbook*. (6th ed.). «Lan'», «PLANETA MUZYKI». [In Russian].
- Rozin, M. Ya. (2004). *Fundamentals of the scenic movement: a teaching aid*. KhSAC. [In Russian].
- Sechenov, I. (1952). *Reflexes of main brain*. Gosudarstvennoe izdatel'stvo medicinskoj literatury. [In Russian].
- Stanislavsky, K. S. (1954–1957). *Collected Works* (Vol. 1–8). Iskusstvo. [In Russian].
- Starostin, Y. (2016). Acting training: its content and basis. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 19, 201–204. [In Ukrainian].
- Volkonsky, S. M. (2012). *An expressive person scenic training of gesture (according to Delsarte)*. (2nd ed.). «Lan'», «PLANETA MUZYKI». [In Russian].
- Надійшла до редколегії 26.12.2021

СЦЕНІЧНЕ МОВЛЕННЯ ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНИХ НАВИЧОК У ПРОЦЕСІ ОПАНУВАННЯ ПРОФЕСІЇ АКТОРА

В. Д. Мізяк. Сценічне мовлення як важлива складова професійних навичок у процесі опанування професії актора

Виявлено, що важливою складовою в професії актора є втілення навичок сценічного мовлення. Розглянуто питання важливості опанування цієї складової, що практично доведено багатьма поколіннями акторів, через механізм залучення емоційно-образних засобів (серед яких є і сценічна мова) для виявлення загального театального задуму сценічного дійства. Також у межах аналітичного дослідження проаналізовано механізм формування базових професійних навичок у здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня освітньої програми «Акторське мистецтво драматичного театру і кіно».

Ключові слова: театральне мистецтво, сценічне мовлення, професійні навички, актор, сценічна практика, голос, акторський тілесний тренаж.

V. D. Miziak. Stage speech as an important component of professional skills in mastering the profession of actor

The purpose of the study. To analyze essential characteristics of stage speech in actor's profession and to distinguish the aspects relevant in forming of future actors' professional skills. An additional purpose of the research lies in exploration of significance of all stage speech skills acquired in the course of training and practical activities in young actor's professional career.

The methodology. The methodology of the paper is determined by the specifics of the article's subject and purpose. The basis of the research is determined by historical-chronological, typological, analytical and complex methods along with the use of own methodological materials and generally accepted theatrical literature, archival materials and periodicals on the subject. To solve the set tasks, analytical-synthetic methods of source processing and art analysis (particularly in the part of practical review of using the exercises for breathing posture, development and correction of diction and pronunciation) have also been used, as well as the comparative-historical approach (to outline the state of stage speech development in Ukraine and across the world).

Conclusions. We revealed the pedagogical conditions for formation of performing skills and

professional speech potential in those who master the art of acting through professional training at higher educational institutions. It is appropriate to introduce special courses in practical areas of "Verbal interaction training" and "Training of actor's acting skills". Such conditions are fully justified theoretically and proven experimentally in the course of educational process in higher educational institutions and by practical experience in theatrical realities of state and private creative teams. The semantic component of working with words and speech practice in students' training in the acting field has been defined, structural components, criteria and indicators have been outlined, with performing skills' levels having also been described to further assess the mastery of acting in the course of professional training. Having analyzed various sources on the subject of the article, we can summarize that perfect mastery of stage speech is one of the future actor's most significant indicators emphasizing his/her skills.

The scientific novelty. In the framework of analytical research, the mechanisms for development of basic professional skills of stage speech in students of higher educational institutions applying for the first (bachelor's) level of "dramatic theater and cinema" acting art educational curriculum were analyzed.

The practical significance of results obtained. The research results may be used to improve educational curricula that need to be implemented for the purposes of developing better and more productive skills of professional stage speech. They may also be used in preparation for individual practical lessons, lecture courses on "Stage speech" subject to train future professional actors of theater and cinema.

Keywords: *theatrical art, stage speech, professional skills, actor, stage practice, voice, actor's body training.*

Постановка проблеми. Питання визначення та опанування органічної словесної дії у творчому процесі акторської майстерності має певну методичну вагу в науковому дослідженні викладачів-практиків. Актори-початківці часто нехтують та ігнорують значення сценічного мовлення у своєму професійному житті, не розуміючи того, що здатність донести слово й думку до глядача залежить не лише від їх ак-

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

торського обдарування, а й від таких складових, як робота над чіткістю вимови, сила голосової інтонаційної подачі та мелодійної виразності. Також сценічне мовлення є важливим показником рівня культури та важливим критерієм для відбору й затвердження акторів на роль. Окрім того, сценічне мовлення — це мистецтво, стиль і сутність якого тісно пов'язані з історією розвитку театру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Означену тему трактували як теоретики театрального мистецтва, так і відомі митці-практики (серед яких: послідовник Леся Курбаса, український актор, режисер і педагог, один із найкращих авторів-читців Р. Черкашин (1995; 1989), доктор мистецтвознавства та член-кореспондент Академії мистецтв України, театрознавець Н. Корнієнко (2018)). Сучасна українська теоретична школа сценічної мови також має достойні приклади наукових досліджень. Так, у загальному контексті тенденцій літературної мови сценічне мовлення досліджувала професорка кафедри сценічної мови Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого А. Гладішева (2007). Вона зазначає, що сценічна мова має свої особливості, пов'язані з переданням усної традиції, й повинна бути підсвідомою, доведеною до автоматизму.

Знання засобів і правил логіки сценічного мовлення досліджують у своїх працях такі автори, як Т. Запорожець (1974) (посібник «Логіка сценічного мовлення»), А. Єгорова та А. Радченко (2001) (методична розробка «Логіка сценічного мовлення»), Н. Калініна (праця «Логічно мислити — логічно говорити»), Г. Олійник (2007) описує значення темпу, ритму та мелодики для сценічного мовлення.

Також питання мовленнєвої компетентності актора привертало увагу науковців інших напрямів, а саме: психологів, фізіологів, мовознавців. Серед визначних імен таких дослідників слід згадати прізвища І. Павлова (1952), В. Сухомлинського (1988), К. Ушинського, Л. Хоролець, Л. Мацько, О. Леонтьєва та ін.

Мета статті — проаналізувати важливі характеристики сценічного мовлення в професії актора та виокремити значимі аспекти в процесі формування фахових навичок майбутніх акторів. Також додатковою метою дослідження є розкриття значення в професійній діяльності молодого актора всіх набутих за час навчання та практичної діяльності навичок зі сценічного мовлення.

Методи дослідження. Методологія роботи зумовлена специфікою теми і поставленою метою статті. Основу дослідження визначають історико-хронологічний та комплексний методи з використанням власних методичних матеріалів, загальноновизнаної театрознавчої літератури, архівних матеріалів і періодичних видань за означеною темою. Для вирішення поставлених завдань також застосовуються методи аналітично-синтетичної обробки джерел та мистецтвознавчого аналізу (зокрема в частині практичного огляду використання вправ на дихальну поставу, формування й корекції дикції та вимови).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Однією з найважливіших складових акторської майстерності є комплексне оволодіння елементами словесної дії. Без цього професійне становлення актора неможливе. Значимими аспектами і важливими характеристиками сценічного мовлення особистості актора будь-якого віку є вільне володіння правильною літературною вимовою, чіткою дикцією, фонаційним диханням, звучним і сильним голосом, оскільки актори, безперечно, несуть етичну відповідальність за рівень технічно-мовленнєвої компетентності, що лунає зі сцени та медіапростору. Безсумнівно, кожна творча індивідуальність особистості має свої візуально-звукові особливості, але розкривається повною мірою саме через голос.

Під час докладного історичного наукового огляду теми сценічного мовлення слід зауважити, що методологічною основою для формування навичок сценічної мови та всієї методики викладання навчальної дисципліни «Сценічна мова» в межах українських освітніх програм є результати досліджень основних законів словесної дії театральних постатей К. Станіславського та В. Немировича-Данченка. Хоча сучасна театральна педагогіка вже пропонує ширший перелік різних методик виховання зі сценічної мови, але всі вони все ж мають спільну методичну першооснову для вдосконалення мовленнєвої підготовки. Цією першооснотою стала система К. Станіславського як наукове обґрунтування виховання актора.

Важливе значення К. Станіславський приділяв саме природному звучанню голосу, виробленню його дзвінкості та гнучкості, доведенню до досконалості шляхом позбавлення тембрових вад. Він зазначав у своїх працях: «Уміти просто і красиво говорити — ціла наука, у якій повинні бути свої закони... Слово є найбільш конкретним виразником людської думки... Потрібно культивувати тіло і голос актора на основі самої природи» (Станіславський, 1955).

Не менш важливою складовою є також і дикція — основа виразного мовлення актора. Сценічне слово повинне бути не лише грамотним та правильним щодо норм вимови усної літературної мови, а й дикційно-нормативним. Правила та зауваження в мовному питанні зазначають історичних змін і певного спрощення, але сценічна мова ґрунтується на фундаментальних першоджерелах та має на меті не спрощення, а знання ширшого вивчення нормативів для подальшого використання в професійній площині. Тому якісне оволодіння майстерністю в галузі сценічного слова потребує від актора або читця серйозної технічної підготовки у тренуванні дикційної виразності. Окреслюючи ознаки, притаманні повноцінно сформованій гарній сценічній дикції, можна виокремити: чіткість, розбірливість, виразність, зрозумілість, тобто ті аспекти мовленнєвої практики, що безпосередньо залежать від рівня розвитку та якості роботи артикуляційного апарату актора.

Задля опанування цієї складової під час навчання та самостійної подальшої роботи над роллю акторам пропонується кілька дикційних вправ для розвитку діапазону голосу, дихання з використанням гексаметру, швидкомовок та пісенних текстів у русі тощо. Доречне опанування артикуляційної гімнастики, гігієнічного масажу, вправ для язика, зубів і нижньої щелепи.

Викладачі та самі здобувачі вищої освіти першого (бакалаврського) рівня також повинні акцентувати на важливості значення правильно поставленого дихання та голосу для сценічної мови актора. Набуття навичок фонаційного дихання впливає на подальшу роботу актора, полегшує існування в професії. Дихання важливе, оскільки впливає на вільне звучання (що, у свою чергу, є основою для постановки голосу).

Базовим питанням, з яким і виникають проблеми в здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня в процесі опанування професії актора та акторів-початківців, є постановка мовного дихання. Досліджуючи, у чому саме полягає відмінність розмовного дихання від звичайного, можна окреслити кілька аспектів. Умовна природна послідовність фізіологічного дихання — вдих, видих, пауза. Для сценічної мови лише звичайного фізіологічного дихання недостатньо. Навіть такий звичний для багатьох процес читання вголос потребує від нашого організму вже більшої кількості повітря, а окрім того постійного дихального запасу, економного витрачання повітря та своєчасного відновлення (тобто процесів, регульованих дихальним центром головного мозку). Пояснення того, що в

початковій стадії оволодіння мовного дихання беруть участь воля і свідомість, спрямовані на виконання потрібного дихального завдання, є надважливим моментом. Без розуміння цього складно засвоїти, що таке мовне дихання досягається тільки шляхом тренування, поступово стає мимовільним і організованим.

Ще одним важливим моментом, який також викликає складнощі в здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня та початківців, є те, що дихати потрібно обов'язково через ніс. Коли вдих і видих здійснюються саме таким чином, вони за часом є короткими і рівними. А правильне використання дихання та тренування процесу добирання, вчасного відновлення за потреби — впливає на силу, тембр та довжину звука.

Нині існує багато методик та різноманітних тренінгів, спрямованих на освоєння під час сценічної дії всіх аспектів, пов'язаних з процесом дихання. Та однією із найдієвіших і найпопулярніших гімнастик, які використовують в освітньому процесі для підготовки акторів, є дихальна гімнастика за методикою О. Стрельникової. Оскільки сама авторка методики була співачкою, то її методика ґрунтується на практичному досвіді. Вона випробувала цей метод на собі, оскільки ще на початку співацької кар'єри почала втрачати найцінніший робочий інструмент — голос. Та О. Стрельниковій вдалося відновитись завдяки цій дихальній гімнастиці. Зараз цей абсолютно унікальний комплекс рухів і дихальних вправ пропонують використовувати не тільки для відновлення голосу, а й для його розвитку, він входить до переліку методик майже всіх навчальних планів з дисципліни «Сценічна мова».

Голос для актора має надзвичайно важливе значення, тому багато методичних розробок ґрунтуються саме на практичному акторському досвіді. Голос — це індивідуальна характеристика кожної людини. Людський голос має різні акустичні характеристики та нюанси. Професійний актор як театру, так і кіно-, телемістечтва повинен уміти володіти ним. Перелік таких умінь простий: актор повинен говорити досить гучно для того, щоб його було добре чути; уміти змінювати силу звука (гучно — тихо) для створення особливого сценічного ефекту своєї вимови; актор має дбати про те, щоб голос був приємним для сприйняття аудиторією.

Викладачі акторської майстерності та сценічної мови нині акцентують на необхідності створення нової філософії підготовки майбутнього актора, яка містить систему гармонійного та,

найголовніше, синхронного тренінгу сенсорних механізмів пластики, голосу й мовлення.

Відповідно до особливостей завдань мовленнєвого спектра класифікуються і вправи: спрямовані на постанову і розвиток сили голосу, визначення та розширення діапазону, збільшення робочого об'єму, розвиток посилу голосу, посилення рухливості, гнучкості та розвиток тембрового змістовного забарвлення.

Оскільки мовлення на сцені передбачає реалізацію двох взаємопов'язаних функцій — комунікативної й психофізичної, то важливого значення набувають саме виразність та розбірливість мовлення.

Серед загальнонавчаних вправ є й ті, що вже багато років себе зарекомендували як ефективні та корисні, зручні до залучення в навчальному процесі або репетиційному тренажі. Найяскравішим прикладом є завдання з опанування текстів-скоромовок.

Як завершальну частину в процесі опанування професії актора в комплексній системі вправ з постановки правильного дихання, розвитку і формування голосу, дикції є робота з читацьким матеріалом, який складається з прозових уривків або віршів з певними завданнями та ступенями складності.

Словесна дія актора та дієвість мови є не менш значущими, ніж увага та емоційна пам'ять, правда й віра в реалії художньої вигадки. Усе це можливо передати через виражальні засоби живої мови та словесної дії. Але мотиви та мету словесної дії, мовні пристосування неможливо опанувати без вивчення законів і технік словесної дії, залучення такого інструментарію, як образні бачення простору, часу, руху.

Досліджуючи практичний досвід різних театральних шкіл та акторських майстерень, можна зауважити те, що кожна школа чи майстерня приділяють увагу мовленнєвому вихованню через сприйняття роботи зі словом як важливої складової професійних навичок у процесі опанування професії актора. Наприклад, відома всьому світу акторська майстерність театру Кабукі (Японія), що має власну специфіку (актори, окрім володіння танцем, пантомімою, повинні оволодіти особливим стилем сценічного руху), приділяє значну увагу роботі з опанування сценічної мови (потім це виявляється в тому, як формується система акторської гри театру Кабукі в монологах і діалогах).

Однією з театральних аксіом є теза про те, що професійна сценічна мова — завжди добре підготовлена, тому вона не може бути повністю спонтанною. Це стосується як вербальної мови,

так і невербальних мовленнєвих проявів. Актор може говорити поглядом, через жести або просто мовчати — і це також буде форма розмови та мовленнєвої практики. Саме за допомогою сценічного мовлення актор пристосовується до образного малюнку свого персонажа, шукає характерні прояви, виробляє темпоритм голосу. Нині, зважаючи на невисокий рівень культури мовлення в реальному житті, фіксується також поступове зниження якості мовленнєвої практики і на сцені.

Науковою новизною для питання сценічного мовлення можна вважати формування механізму градацій за рівнями визначення вмінь актора (саме за напрямом мовлення) й алгоритму вдосконалення практичних навичок шляхом позбавлення тембрових вад. Так, репродуктивний рівень визначає вміння відтворювати знання, передбачені освітньою програмою. Алгоритмічний рівень проявляє вміння використовувати здобуті знання у своїй практичній діяльності під час вирішення типових ситуацій. А так званий творчий рівень забезпечує глибинне опанування фахових навичок, проявляє вміння здійснювати евристичний пошук, а також використовувати знання вже для вирішення нестандартних завдань та будь-яких проблемних ситуацій.

Актуальною є також проблема оволодіння основними орфоепічними правилами української мови та навіть вивчення діалектів. Є навчальні теоретичні посібники, що допоможуть в опануванні цього (наприклад, робота Н. Бабич (1990) «Основи культури мовлення»). Викладачі також стикаються з проблемою: більшість із них звикла до авторитарного підходу в освітньому процесі. Означене призводить до того, що педагоги можуть бути добре намуштровані та дисципліновані, але при цьому зовсім не вміють працювати самостійно. Саме тому здобувачі вищої освіти першого (бакалаврського) рівня освітньої програми «Акторське мистецтво драматичного театру і кіно» переважно не формують індивідуальну теоретичну складову і сприймають свої мовленнєві вади як індивідуальні мовні особливості та навіть намагаються подавати це як свій стиль.

Висновки. Професійна мистецька освіта за напрямом сценічного мистецтва має забезпечувати необхідний рівень сформованості вмінь зі сценічного мовлення. Але важливим чинником у формуванні професійних навичок у процесі опанування професії актора (і не лише стосовно сценічної мови, а всіх складових) стає самоосвіта та самовдосконалення актора-початківця.

Під час дослідження питання сценічного мовлення розглянуто різні позиції науковців, які досліджували вказану проблематику. Найпоказовішим є аналітика праць К. Станіславського, котрий у своїх працях приділяв увагу природному звучанню голосу, виробленню його дзвінкості та гнучкості. Розглянуто практичну методику О. Стрельникової (на прикладі її практичного досвіду, викладеного в комплексі дихальної гімнастики).

Виявлено педагогічні умови формування професійного мовленнєвого потенціалу виконавської майстерності в тих, хто опановує акторське мистецтво за допомогою фахової підготовки в закладах вищої освіти. Активізація навчально-пізнавальної діяльності в майбутніх спеціалістів з акторського мистецтва відбувається не лише в результаті впровадження інноваційних освітніх технологій.

Актор за час навчання розкриває свої природні можливості, працює над їх удосконаленням та усуває недоліки. Це можливо завдяки виконанню системи певних тренувальних вправ: орфоепічних, дикційних, дихальних та голосових.

Визначено змістову складову питання роботи зі словом та мовленнєвою практикою під час навчання здобувачів вищої освіти першого (бакалаврського) рівня освітньої програми «Акторське мистецтво драматичного театру і кіно», окреслено структурні компоненти, критерії, показники, також охарактеризовано рівні сформованості виконавської майстерності для подальшої оцінки опанування акторського мистецтва під час фахової підготовки.

Питання протиставлення зниженню рівня якості мовленнєвої складової театрального процесу потребує постійного професійного наукового обговорення та застереження для молодих акторів, що різноманітність форм сучасного театру й розвиток драматургії покладає особливу відповідальність саме на акторський склад. Зважаючи на це, слід наголосити, що відповідальність покладається також і на педагогів, які здійснюють підготовку здобувачів освіти до професійної діяльності (викладачів вузькоспрямованих дисциплін: сценічної мови, акторської майстерності, особливо майстрів курсів). Одним з найважливіших показників для майбутнього актора, що підкреслює його майстерність, є досконале володіння сценічним мовленням. Саме емоційна виразність, яка розкриває глибину думок і почуттів, безпосередньо пов'язана з навичками оволодіння майстерністю слова. Основною метою занять сценічною мовою є те, що саме цей предмет допомагає ак-

тору в його професійній діяльності — у процесі виконання ролі. Результатом плідної системної роботи над словом стане природність голосу, вимови, простота, цілковита достовірність та бездоганна дикція.

На основі викладеного в статті матеріалу можна дійти висновку, що сучасний стан педагогічної методики роботи над сценічною мовою та мовленням потребує вдосконалення та методологічного оновлення з упровадженням найкращих досягнень світового досвіду в навчальний процес творчих закладів України, які виховують акторів. Таке покращення освітніх програм необхідно впроваджувати з метою здійснення якіснішого і продуктивнішого формування навичок професійного сценічного мовлення.

Перспективи подальших досліджень. Означена тема потребує подальшої розробки й аналізу, які б надали ширших сучасних методологічних засад. Сценічне мовлення постійно поповнюється науковими працями, де розглядаються різноманітні аспекти впливу на акторську професію.

Перспективним напрямом подальшого наукового дослідження означеної теми є вивчення зарубіжного досвіду близьких до української шкіл акторської майстерності та порівняльний аналіз мовленнєвих методик найвідоміших світових театральних шкіл. Подібні наукові дослідження слід робити з метою обґрунтування змістовної складової педагогічної сутності і структури викладання предмета «Сценічна мова» для акторів театру, кіно та телебачення.

Список посилань

- Бабич, Н. (1990). *Основи культури мовлення*. Світ.
- Гладишева, А. (2007). Сценічна мова: Дикційна та орфоепічна нормативність. *Навчальний посібник для використання в навчально-виховному процесі вищих навчальних закладів культури і мистецтва III–IV рівнів акредитації*.
- Егорова, А., Радченко, А. (2001). *Логика сценической речи*. ВГИК.
- Запорожец, Т. (1974). *Логика сценической речи*. Просвещение.
- Ігнатюк, М., Сулятицький, М. (2011). *Свічадо зорелова: Посібник-хрестоматія зі сценічної мови для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв*. Навчальна книга — Богдан.
- Корнієнко, Н. (2018). Експансії театру за часів кванта. Спокуса радикальністю (фрагмент). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*, 1, 36–49.
- Олійник, Г. (2007). *Виразне читання. Основи теорії: Посібник для вчителів*. Навчальна книга — Богдан.

- Павлов, И. (1952). *Полное собрание сочинений в 6 томах*. Издательство АН СССР.
- Сокирко, Л. (1971). *Слово актора: Поради з орфоеії українського сценічного мовлення*. Мистецтво.
- Станиславский, К. (1955). *Работа актёра над собой*.
- Сухомлинський, В. (1988). *Сто порад учителеві*. Радянська школа.
- Черкашин, Р. (1955). *Художнє читання. Техніка та логіка мови. Методичний посібник*. Вища школа.
- Черкашин, Р. (1989). *Художнє слово на сцені: Навчальний посібник*. Вища школа.

References

- Babich, N. (1990). *Fundamentals of speech culture*. Svit. [In Ukrainian].
- Cherkashin, R. (1955). *Artistic reading. Techniques and logic of language: Study guide*. Vyshcha shkola. [In Ukrainian].
- Cherkashin, R. (1989). *Artistic word on stage. Training manual*. Vyshcha shkola. [In Ukrainian].
- Egorova, A., Radchenko, A. (2001). *Stage speech logic*. VGIK. [In Russian].
- Gladysheva, A. (2007). *Stage speech: Dictional and orthoepic standards: Training manual to be used in higher educational institutions of culture and arts of III–IV accreditation levels*. [In Ukrainian].
- Ignatiuk, M., Suliatytskyi, M. (2011). *Star teller's candle: Stage speech textbook for students of higher educational institutions of culture and arts*. Navchalna knyha — Bohdan. [In Ukrainian].
- Kornienko, N. (2018). Expansions of theater in quantum times. The temptation of radicalism (fragment). *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts*, 1, 36–49. [In Ukrainian].
- Oliylyk, G. (2007). *Expressive reading. Fundamentals of theory. Teachers' manual*. Navchalna knyha — Bohdan. [In Ukrainian].
- Pavlov, I. (1952). *Complete works in 6 volumes*. Publishmed by AS of USSR. [In Russian].
- Sokyrko, L. (1971). *Actor's word: Tips on orthoepy of Ukrainian stage speech*. Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Stanislavsky, K. (1955). *Actor's self-cultivation*. [In Russian].
- Sukhomlynsky, V. (1988). *One hundred tips for teachers*. Radianska shkola. [In Ukrainian].
- Zaporozhets, T. (1974). *Stage speech logic*. Prosveshhenie. [In Russian].

Надійшла до редколегії 19.01.2022

К. І. Шкуреєв

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

РОЗВИТОК МЕТОДИКИ І КОНЦЕПЦІЇ СПОРТИВНИХ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ В УКРАЇНІ У 2010 — НА ПОЧАТКУ 2020-Х РОКІВ

К. І. Шкуреєв. Розвиток методики і концепції спортивних бальних танців в умовах дистанційного навчання в Україні у 2010 — на початку 2020-х років

Стаття присвячена попередньому аналізу проекту з продовження тренувального процесу зі спортивних бальних танців у формі дистанційного інтерактивного навчання. Виявлено визначальну роль соціалізуючої функції бальної хореографії також у її спортивному виді. Викладено основи авторської методики вдосконалення танцівників-спортсменів за принципами самоаналізу рухів і свідомого їх виконання.

Ключові слова: спортивний бальний танець, соціалізація, мотивація, клуб спортивного танцю.

K. Shkurieiev. Development of methods and concepts of sports ballroom dances in the conditions of distance learning in Ukraine during 2010s — early 2020s

The purpose of the study is to comprehend the experience of interactive distance learning with sports ballroom dance through the prism of the culturological approach through the development of the tournament-training process and finding out the place and role of this type of choreography in modern Ukrainian culture.

The methodology. The research methodology is based on a culturological approach. Traditional methods of art history are used — description, observation, systematization of facts, statistical method is also used.

The results. Modern information technologies in combination with coaching experience allow to save students', club, local choreographic culture even in martial law, if you practice meaningful dancing. New realities even expand the possibilities of technical self-improvement and development of creative potential, shifting attention to the theoretical foundations of dance and tournament practice. At the same time, in the conditions of suspension of the usual dance life, the dominance of socializing and hedonistic functions of sports ballroom choreography at the expense of others — cognitive, aesthetic, regulatory, semiotic, communicative — was revealed.

The scientific novelty. The author's system experience of interactive distance learning in sports ballroom dancing was highlighted and analyzed, the

functions of sports ballroom dancing are specified, in particular club-tournament activity in the formation of personality. Motivation to dance depending on the age of students is determined. Prospects for the development of the training process are outlined, taking into account the experience of distance learning.

The practical significance. The experience of distance learning in the new conditions of 2010s — early 2020s in Ukraine opens the way to improve the concept of this sport, the practice of both group and individual classes by fundamentalizing and understanding this activity in the broader dimensions of the cultural process. Some provisions of the article can be used in educational and special courses in ballroom choreography, theory and methods of dance sports, pedagogy, history of Ukrainian culture.

Keywords: sports ballroom dancing, socialization, motivation, sports ballroom dance club.

Актуальність теми дослідження. Історико-політичні обставини 2010-х 2020-х рр. створюють принципово нові умови для розвитку клубного турнірно-тренувального процесу в спортивних бальних танцях, вимагаючи перегляду їх методики і практики. Водночас розвиток інформаційних технологій надає нові можливості вдосконалення тренувального процесу і переведення його частково чи повністю в дистанційну форму. 24 лютого 2022 р. повномасштабне вторгнення російської федерації на територію України кардинально змінило життя всіх українців. Не минули ці зміни й танцювальне суспільство. Український світ бального танцю змінився неоднорідно, і зараз, наприкінці квітня 2022 р., ще неможливо побачити усі прояви цього «нового» життя. Однак вже можна проаналізувати певні факти та тенденції і сформулювати деякі висновки про те, які саме наслідки має призупинення звичного тренувально-турнірного процесу для розвитку концепції танцювального спорту в Україні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останні дослідження феномену спортивних бальних танців розвивались у декількох напрямках. Перший полягає у вдосконаленні

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

спортивно-технічної підготовки танцівників (Грицишин, 2007; Мишко, 2021). Другий напрям досліджень присвячений висвітленню соціокультурної ролі спортивних бальних танців (Базела, 2019; Дегтярева, 2012; Павлюк, 2008; Павлюк, 2012). Зокрема в статті Д. Базели (2019) виявлено і висвітлено феномен локальної хореографічної культури, яка формується в клубі спортивного бального танцю і відрізняє його від інших подібних утворень (Базела, 2019, с. 82). К. Дегтярева у своїй публікації стверджує, що бальні танці це «мистецтво, яке вимагає творчого погляду на світ, розвиненої уяви, що допомагає особистості сформувати нове бачення начебто звичних речей» (Дегтярева, 2012, с. 119). Третій напрям полягає у розгляді спортивного бального танцю як нарративу (Кеба, 2020). М. Кеба, зокрема, дійшов висновку, що спортивний бальний танець є кінестетичною формою мистецтва, у якій «ідеї, уява та сенс втілюються у рухах: серія обраних рухів створює фрази, а серія фраз — створює танець. Виконавці розповідають історію або прагнуть передати повідомлення, що є особистим та універсальним. Танцювальні рухи створюють завершені семіотичні форми» (Кеба, 2020, с. 139). Таким чином, будь-який виступ зі спортивного бального танцю — це завжди певне повідомлення, а не низка спортивних вправ. Отже, постало питання розширення і поглиблення концепції танцювального спорту, нового осмислення його змісту й культурної ролі, яка значно ширша за тренування в залі і перемоги на турнірах.

Мета статті — осмислити авторський досвід інтерактивного дистанційного навчання спортивним бальним танцям крізь призму культурологічного підходу заради розвитку турнірно-тренувального процесу й з'ясування місця і ролі цього виду хореографії в сучасній українській культурі.

Методологію дослідження оснований на культурологічному підході. Залучаються традиційні методи мистецтвознавства: опис, спостереження, систематизація фактів, також застосовано статистичний метод.

Виклад основного матеріалу дослідження. Основою дослідження став досвід танцювального марафону, який розпочато з ініціативи президента ГС «Всеукраїнського танцювального союзу», заслуженого тренера України К. І. Шкурєєва в другій половині березня 2022 р. Це понад 200 годин лекцій, які були поділені за віковими особливостями та за рівнем професійної майстерності.

Спортивний бальний танець належить до техніко-естетичних видів спорту (Кеба, 2020, с. 137). Результат у ньому визначають судді під час турнірів на основі суб'єктивного оцінювання точності, складності, краси та артистизму виконання спортивних вправ. Танцювальні елементи й фігури характеризуються специфічним стилем виконання, оснований на розвиненій координованості танцюриста та вмінні узгоджувати рухи в усіх ланках тіла. Технічна підготовка у спортивних танцях ускладнена необхідністю засвоєння великої кількості складних за структурою рухових дій, що виконуються в парах з музичним супроводом (Грицишин, 2007, с. 3). Таким чином, технічна підготовка танцівника в залі і участь у змаганнях є основою практики спортивних бальних танців.

Досвід занять у періоді локдаунів пандемії коронавірусу засвідчив, що викладачі бального танцю не змогли розробити дієву методику викладання та проведення занять он-лайн. У період коронавірусу частина тренерів та танцівників користалися щонайменшою можливістю проводити заняття у приміщеннях. Сьогодні ж ситуація дещо інша. Є частина України, у якій тренувальний процес не зазнав суттєвих змін: частина центральних та західні області України. Вони також виїжджають на змагання за кордон, тобто вдовольняють свою потребу у змаганнях, як ключового рушія світу бального танцю. Але така ситуація досить крихка, якщо пройде бомбардування і цієї території, всі заняття припиняться та навряд чи зможуть поновитися. Тому питання методики дистанційних занять спортивними бальними танцями актуально також і для них.

Марафон «Разом до перемоги» мав на меті продовжити навчання танцям у дистанційній формі дітей з тих територій України, де звичайний тренувальний процес став неможливим через активні бойові дії. Фактично там були діти з усієї України: Харків та область — Близнюки, Лозова, Одеса, Умань, Львів, Київ, Дніпро, Хмельницький, Тернопіль та ін. Долучалися переселенці до Німеччини, Швейцарії, Канади, США, Італії, Польщі, Молдови, Іспанії та Франції, що привернуло увагу української діаспори, яка дуже допомогла не тільки коштами, а й ліками, речами та іншим.

Ідея була також у тому, аби втримати ринок танців: надати можливість дітям не полишати заняття, і ті тренери, хто залишився без танцювального залу, могли звернутися за тимчасовою безкоштовною орендою до працюючих та вцілілих приміщень. Також ставилося за мету допо-

могти тим, хто втратив через війну своє місце роботи, чи пішов до лав ЗСУ чи ТРО, чи став волонтером, і міг по закінченні війни повернутися не на порожнє місце, а до хоч якихось клієнтів. Водночас залучення тренерів різних клубів сприяло б розширенню танцювального світогляду учнів, урізноманітненню світоглядних і методологічних підходів для вироблення власного танцювального стилю і більшої індивідуальної самореалізації. Основа розвитку танцівника — самостійна робота, тому повністю відмовлятися від занять бальними танцями лише через неможливість регулярно відвідувати зал і свого тренера не варто. Більшість тренерів в умовах, що склалися, прихильно ставляться до тимчасової появи нових учнів з інших клубів, що в мирний час, зазвичай, не вітається. У кожному конкретному клубі спортивного бального танцю формується власна творча атмосфера та специфічна локальна хореографічна культура, до якої долучається людина, яка відвідує його. Ця хореографічна культура є особливим полем для спілкування, втілюючи акценти і специфіку ведення занять, презентації інтересів, поглядів і підходів, куди додається фактор об'єднання навколо презентованих тренерами й організаторами клубу ідей та методик, регулювання поведінки в залі відповідно до визначених закладом правил й отримання від занять задоволення. Цей феномен відомий під назвою «спортивно-танцювальне середовище клубу» або ж «клубне спортивно-танцювальне середовище» (Базела, 2019, с. 82). В обставинах весни 2022 р. для цих локальних хореографічних культур з'явилися можливості додаткових комунікацій.

Залучити до дистанційного навчання вдалося лише дітей середнього і старшого шкільного віку. Наймасовіша вікова категорія — 3–7 років, на сьогодні лишається поза компетенцією тренерів для такої форми навчання. Головна функція дитячих занять — виховна: привчити працювати в групі, слухати тренера і виконувати його завдання.

Дистанційні заняття танцювального марафону спочатку були поділені на чотири групи: перша група для тих, хто взагалі не вміє танцювати, початковий рівень (перший рік навчання та Н клас), середній (Е та Д класи) та вищий рівень майстерності (С та відкритий клас). На старті перша, друга та третя групи налічували від 30 до 40 дітей відповідно, остання — до 25 танцівників. За місяць у першій групі залишилось 10 дітей, у другій та третій — до 25, і в останній — приблизно 15–20 учнів залежно

від дня. За півтора місяці першу групу об'єднали з другою, тому що в ній залишилося всього два-три учні. У результаті перша та друга група становила до 15 дітей, третя — до 20 і четверта — до 15. Потім окремо була створена група з фізичної підготовки, яка налічувала до 15 учнів з усіх груп, і група акторської майстерності, яка налічувала до 30 учнів. Тобто кількість учнів і груп зменшувалась. Аналіз причин зменшення популярності занять он-лайн призвів до переосмислення мотивації до занять танцями в різних вікових категоріях.

Якщо брати дітей від 8 до 15 років, то основним джерелом їхньої мотивації до занять танцями є вплив батьків. Відсутність соціальних взаємодій між однолітками ніяк не впливає на їх інтерес до занять. А якщо дитина перебувала більше місяця у зоні бомбардування, вона замикається в собі та займається лише при наявності батьків поряд. Отже, батьки — головний рушій дитячого танцювального спорту.

Заняття он-лайн у віковій категорії 16–25 років виявили певне зростання інтересу до теоретичної складової спортивних бальних танців, їх пізнавальної, комунікативної та естетичної функцій, зокрема аналізу взаємодії між партнерами, тому що кожен бальний танець навіть у спортивній програмі — це той чи інший період у стосунках чоловіка та жінки. Бальний танець, і спортивний зокрема, втілює живий кодекс моралі, осмислює людські стосунки в їх найбільш сталих проявах, партнер має завжди бути мужнім, а партнерка — жіночною. Коли заняття проходять у залі і тренер змушує записувати, аналізувати та працювати з конспектом, це стикається з великим спротивом не тільки танцівника, а й його батьків, які вважають, що якщо дитина не рухається, то заняття не має сенсу. Коли заняття проводиться онлайн, то навпаки виникає дуже велика зацікавленість як танцівників, так і батьків саме в теоретичній інформації, про що свідчать багато вдячних відгуків та розширення аудиторії таких занять.

Водночас виявлено, що багато перспективних учнів 18–25 років відмовляються від дистанційної форми навчання передусім через неможливість безпосередньо контактувати один з одним у тренувальному процесі. Вони не вдовольняють свою потребу в увазі та торканнях, у взаємодії з протилежною статтю, що є невіддільною складовою занять у залі. Це можливо відстежити по реакції один на одного на групових лекціях та індивідуальних заняттях, завдяки публікаціям у соціальних мережах, відсутністю їх на інших спільних заняттях. Можна

висновувати, що значній частині танцівників у цьому віці принципово важлива увага до своєї особистості від протилежної статі, займатися більш ніж півтори місяці он-лайн значна частина танцювальної молоді не бажає, зосереджуючись на особистих взаєминах чи втрачаючи інтерес до танців. Причому це стосується навіть тих спортсменів, хто присвятив танцям більше 10–15 років, вчиться на тренера чи хореографа, однак, зважаючи на ситуацію навколо танців, відмовляються продовжувати свою кар'єру та шукають себе в інших сферах. Як виявилось, наочна, безпосередня конкуренція на паркеті була одним з важливих чинників згуртування партнерів задля досягнення танцювального результату. Ті навички та переваги, що були важливими у змагальному та танцювальному житті — досягнення турнірних результатів, реакція на викид адреналіну на змаганнях, пошук особливостей костюму, виграш чи програш, усе це не має в он-лайн значення. Це зруйнувало багато професійних пар у період карантину та продовжує руйнувати пари у період воєнного стану. Таким чином, взаємодії у парі та між іншими танцівниками мають дуже великий вплив на особистість танцівника і його мотивацію до самовдосконалення. Йому потрібні визнання його як особистості та танцювальна соціалізація.

На практиці світ бального танцю функціонує на основі комерційних турнірів різних рівнів. Досвідченому тренерові не складно за короткий час підготувати учасника гідно виступити на турнірі. Широкий загал спостерігає такі технології на телевізійних проектах на кшталт «Танців з зірками». У турнірній практиці є свої подібні технології, що дозволяють оптимізувати тренувальний процес заради досягнення високих результатів на конкурсах. Головна функція танцювальних турнірів — зберегти стандарт бальних танців, аби цей вид мистецтва мав свою специфіку масового танцю і не перетворювався в цирк, акробатику чи демонстрацію унікальних фізичних можливостей. Як вид спорту бальні танці доступні практично кожному і мають великий рекреаційно-оздоровчий потенціал. Образ у бальних танцях створюється передусім для самого виконавця, надаючи можливість пропустити музику крізь себе, відчути і передати рухами її найглибші особливості (Стриганова, Уральская, 1978, с. 12). Саме тоді танець виглядає досконалим. «Спортивний бальний танець — це жива форма мистецтва, що визначається його контекстом та нарративом, привнесеним танцювальною парою та глядачем у кожен

виступ» (Кеба, 2020, с. 139). Однак в усталеній останніми роками турнірно-тренувальній гонитві танцівники нерідко розвивались однобоко, не замислюючись над можливостями альтернативних підходів до саморозвитку і більш широкого погляду на танцювальне мистецтво як форму творчого пізнання світу.

Після двох місяців занять пройшла селекція не тільки серед танцівників, але й серед лекторів-тренерів. Закордонні лектори-тренери підготували одну чи дві лекції, провели їх у звичному руслі «лекцій коронавірусу» та повернулися до своїх учнів у зали, попри потреби тих українських танцівників, які втратили можливість продовжувати заняття у своїх тренерів. Українські лектори-тренери провели до чотирьох-п'яти лекцій, серед яких було дуже багато повторів, чи практик (танцювання своїх власних хореографій під музику), що у більшості випадків було неможливо через відсутність партнера чи простору навколо та непідготовленості покриття для правильного виконання руху.

Постійними лекторами залишились засновники танцювального марафону, які пристосували до умов дистанційних тренувань принципи і підходи своєї студії танцю, орієнтовані на осмислене виконання танцювальних рухів, адже бальний танець є, по суті, танцем у чистому, незображальному вигляді (Карп, 1980, с. 8), оскільки його фігури — то пряме втілення первинних порухів, обмежених моральними, етичними та естетичними уявленнями вищих кіл міського суспільства (Блок, 1987, с. 254). За два місяці було усталено дві групи: перша — більш рухлива, де заняття містило у собі фізичний розігрів всього тіла, до якого дуже часто долучалися й батьки дітей, та виконання невеликих варіацій з використанням різноманітних ритмічних малюнків, які б могли уміщуватися на одному квадратному метрі простору та нівелювали якість напільного покриття, під контролем тренера. Друга група, більш теоретична, де лекції охоплювали розбір ритмічних рисунків, взаємодію різноманітних частин тіла між собою, самоаналіз руху, спілкування між учнями та лектором. Танцівники зосереджувались на власних відчуттях та принципах танцювальних рухів, усвідомлюючи себе й своє тіло, контролюючи його, отримуючи задоволення від розуміння та самоконтролю. Це становить новий рівень занять он-лайн, який може утримувати цікавість серед танцівників та відкриває новий інтерес до руху свого тіла й самоаналізу. За умови розуміння свого тіла танцівник почи-

нає отримувати задоволення від самого процесу танцю, а не лише від результату на змаганні та конкуренції серед своєї групи, що у період воєнного стану неможливо.

Лектор ставив собі за мету проводити танцівників послідовно від одного руху до іншого таким чином, щоб вони могли проаналізувати свій рух тією чи іншою частиною тіла, пробуючи різноманітні варіанти виконання рухів, вибираючи відповідь на питання «так» чи «ні», та таким чином рухаючись до реакції іншої частини тіла через обраний попередньо рух. Водночас завдання лектора було разом з ними перевірити правильність обраного шляху, наочно показуючи обраний варіант, аби до правильного виконання учні дійшли самі, аналізуючи побачене та відчуте. Такий метод перетворював заняття на цікаву гру з самоаналізом свого тіла, усвідомленням принципів його руху та взаємодії у той чи інший проміжок часу, усвідомлюючи співвідношення часу й рухів.

Основною метою занять старшої групи став фундаментальний розбір танцювальних понять, принципів руху та взаємодії різних частин тіла, в узгодженні їх з конкурсними вимогами і критеріями суддівства. Розглянуто поняття танцю, відчуття, вираження особистого сприйняття за допомогою музики та тіла. Означено, що в принципі можна порівнювати у танцях, роз'яснено ключові критерії оцінювання, що оцінюють, а що міститься у сприйнятті «подобається/не подобається». Окрему увагу приділено поняттю виразності руху, як зміщувати акцент у кращу для танцівника площину. Учасники мали можливість проаналізувати свої сильні сторони, намітити шляхи, як їх розвинути, засвоїти принципи самоаналізу себе та свого руху; навчитись давати оцінку самоконтролю свого тіла та руху. Окремо розглянуто провокації у танцях та еталонне танцювання. Повторено основні ритмічні рисунки в танцях самба, румба та ча-ча-ча; характерні ритми та акценти у танцях латиноамериканської програми; взаємодію у парі, побудову пари, яка буде вигравати, доповнює одне одного; основи хореографічної композиції й наповнення руху змістом.

Досвід проведення інтерактивних он-лайн занять показав, що з 45 хвилин лекції лектор має лише до 20 хвилин на виклад запланованого матеріалу, що для нашої погодинної системи викладання виглядає замало. Але якщо її порівняти з японською, де приватні заняття танцями становлять лише 25 хвилин через дуже велику кількість учнів, та студійну систему викладання, це надає нам можливості після завершення

бойових дій запозичити цей досвід. Тим більш, що під час приватних занять основна ідея вміщується у ці часові межі. А для великих клубів і професійних тренерів це нагода приділити час більшій кількості пар та зменшити вартість занять, що в перспективі зробить клуби масовішими, а роботу тренера цікавішою. Однак вже зрозуміло, що з початковим рівнем чи середнім (до 16 років) система таких коротких занять не спрацює, адже ці учні ще не вмотивовані і не можуть самі аналізувати інформацію. Для них більш важливим є той час, що вони проводять у залі з тренером. І чим він довший, то кращим буде результат у пари.

Наукова новизна. Висвітлено і проаналізовано авторський системний досвід інтерактивного дистанційного навчання спортивним бальним танцям, уточнено функції спортивного бального танцю, зокрема клубно-турнірної діяльності в становленні особистості. Визначено мотивацію до занять танцями залежно від віку учнів. Окреслено перспективи розвитку тренувального процесу з урахуванням набутого досвіду дистанційного навчання.

Висновки. Сучасні інформаційні технології в поєднанні з тренерським досвідом дозволяють зберегти учнів, клуб, локальну хореографічну культуру навіть в умовах воєнного стану, якщо практикувати осмислене танцювання. Нові реалії навіть розширюють можливості технічного самовдосконалення і розвитку творчого потенціалу, зміщуючи увагу на теоретичні підвалини танцювально-турнірної практики. Водночас в умовах призупинення звичного танцювального життя виявлено домінування соціалізуючої і гедоністичної функції спортивної бальної хореографії за рахунок інших — пізнавальної, естетичної, регулюючої, семіотичної, комунікативної. Досвід дистанційного навчання в нових умовах відкриває шлях до вдосконалення концепції цього виду спорту, практики проведення як групових, так і індивідуальних занять завдяки фундаменталізації і осмислення цієї діяльності у ширших вимірах культурного процесу. Окремі положення статті можуть використовуватися в навчальних та спеціальних курсах з бальної хореографії, теорії і методики танцювального спорту, педагогіки, історії української культури.

Список посилань

- Базела, Д. (2019). Діяльність клубів спортивного бального танцю в Україні: сучасний стан і перспективи розвитку. *Культура і сучасність*, 2, 80–85.

- Блок, Л. (1987). *Классический танец. История и современность*. М.
- Грицишин, Т. (2007). *Технічна підготовка спортсменів-танцюристів на основі відповідних вправ та опорних точок фігур програми student*. [Автореф. канд. наук з фіз. виховання та спорту. Львів].
- Дегтярева, Е. (2012, Май–Іюнь). Популяризація бальних танців и перспективы их дальнейшего развития. *Вестник МГУКИ*, 3 (47), 115–119.
- Карп, П. (1980). *Балет и драма*. М.
- Кеба, М. (2020). Спортивний бальний танець у контексті нарративного дискурсу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 31, том 1, с. 136–140.
- Мишко, В. (2021). *Психофізіологічні критерії прояву успішності при формуванні хореографічних навичок юними спортсменами*. [Автореф. дис. канд. наук з фізичного виховання і спорту. Київ].
- Павлюк, Т. (2008). Закономірності та механізми еволюції бального танцю як одного з видів хореографії. *Вісник ХДАДМ*, 12, 98–109.
- Павлюк, Т. (2012). Роль бальної хореографії та її культурної місії в суспільстві. Структурно-функціональний аспект. *Культура України*, 36.
- Стриганова, В., Уральская, В. (1978). *Современный бальный танец*. Харьков.

References

- Bazela, D. (2019). Activities of sports ballroom dance clubs in Ukraine: current status and prospects for development. *Kultura i suchasnist*, 2, 80–85. [In Ukrainian].
- Blok, L. (1987). *Classical dance. History and modernity*. М. [In Russian].
- Degtyareva, E. (2012, May-June). Popularization of ballroom dances and prospects for their further development. *Vestnik MGUKI*, 3 (47), 115–119. [In Russian].
- Hrytsyshyn, T. (2007). *Technical training of dancers on the basis of diving exercises and reference points of student figures*. [Author's abstract of Candidate of Sciences in Physical Education and Sports. Lviv]. [In Ukrainian].
- Karp, P. (1980). *Ballet and drama*. М. [In Russian].
- Keba, M. (2020). Sports ballroom dancing in the context of narrative discourse. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Issue 31, vol. 1, pp. 136–140. [In Ukrainian].
- Myshko, V. (2021). *Psychophysiological criteria for the manifestation of success in the formation of choreographic skills by young athletes*. [Author's abstract, thesis of Candidate of Sciences in Physical Education and Sports. Kyiv]. [In Ukrainian].
- Pavliuk, T. (2008). Regularities and mechanisms of evolution of ballroom dancing as one of the types of choreography. *Visnyk KhDADM*, 12, 98–109. [In Ukrainian].
- Pavliuk, T. (2012). The role of ballroom choreography and its cultural mission in society. Structural and functional aspect. *Kultura Ukrainy*, 36. [In Ukrainian].
- Striganova, V., Uralskaia, V. (1978). *Modern ballroom dance*. Kharkiv. [In Russian].

Надійшла до редколегії 15.02.2022

А. А. Паладійчук

Харківська державна академія культури, м. Харків

Н. В. Цигановська

Харківська державна академія культури, м. Харків

УДОСКОНАЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ ЗАСОБАМИ МІОФАСЦІАЛЬНОГО РЕЛІЗУ

А. А. Паладійчук, Н. В. Цигановська. Удосконалення виконавської майстерності в народно-сценічному танці засобами міофасціального релізу

Розглядається метод міофасціального релізу (МФР) в хореографії, зокрема в народно-сценічному танці, як один із засобів удосконалення виконавської майстерності здобувачів-хореографів на всіх етапах професійної освіти. Спостережено та проаналізовано, що систематичне використання вправ МФР на заняттях з народно-сценічного танцю позитивно впливає на зв'язково-суглобовий апарат танцівників, поліпшує еластичність сполученої тканини, збільшує рухомість суглобів, допомагає швидше відновлюватися після фізичних навантажень, тим самим покращуючи рівень танцювальної майстерності та технічної підготовки під час виконання ускладнених рухів у народно-сценічному танці. Запропоновано комплекс вправ із МФР, за допомогою якого удосконалюється чоловіча стрибкова віртуозна техніка, чоловіча стрибкова техніка, що виконується по колу, жіноча та чоловіча техніка обертів.

Ключові слова: міофасціальний реліз, народно-сценічний танець, засоби відновлення, здобувачі-хореографи, виконавська майстерність, віртуозні рухи.

A. A. Paladiichuk, N. V. Tsyhanovska. Improvement of performance skills in folk stage dance by the means of myofascial release

The purpose is to highlight the issues of improving the performance skills of higher education applicants — choreographers at all stages of professional education in folk stage dance using the method of myofascial release.

The methodology. To achieve this goal, a number of general scientific methods were used, in particular: the method of pedagogical observation, the method of analysis and synthesis, methods of generalization and systematization, historical and genetic method, method of questionnaire and polling.

The results. Myofascial release training is an integral part of maintaining the health of applicants-choreographers. Purposeful use of MFR techniques throughout the the whole period of study at stage

folk dance classes has a compensatory function, helps dancers to recover faster after high loads, improves the elasticity of muscle and connective tissue, increases the amplitude of movement in the joints, which, in its turn, leads to better results of performance skills.

The scientific topicality lies in the consideration of the issues of higher education applicants' performance skills improvement when making complex movements at all stages of training in stage folk dance by the method of myofascial release. The influence of MFR on the performance skills of applicants-choreographers in stage folk dance is considered. Series of exercises on myofascial release with the help of various techniques are suggested: rolling, rocking, resting, raking and releasing.

The practical significance lies in the use of MFR exercises by higher education applicants at folk dance classes, which improves the quality of performance skills. Systematic use of the MFR method by higher education applicants at all stages of training not only helps to avoid future occupational injuries of articular-ligamentous apparatus, but also improves the quality of functional and aesthetic movement when performing complex virtuoso movements.

Keywords: myofascial release, stage folk dance, means of recovering, applicants-choreographers, performance skills, virtuoso movements.

Постановка проблеми. Сучасні світові та вітчизняні тенденції в хореографічному мистецтві зумовлюють високі вимоги до професійного рівня технічної підготовки та виконавської майстерності танцівників. Засобом художньої виразності в народно-сценічному танці, як і в хореографічному мистецтві загалом, є танцювальна лексика, тобто рух, який виконується безпосередньо танцівником. Від якості такого руху, від його функціональності залежить виконавська майстерність здобувача освіти. М'язовий апарат танцівника повинен бути водночас як сильним, витривалим, так і гнучким. Для вирішення таких питань в народно-сценічному танці є безліч методик та засобів виховання хореографів: екзерсис біля станка, тренуваль-

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

ні вправи на середині, вправи на розтягування м'язів тощо. Все це зумовлює опанування здобувачами освіти, які є одночасно об'єктами і суб'єктами педагогічного впливу, знаннями з біомеханіки руху, анатомії та фізіології людини. Але традиційна анатомія людини загострює увагу лише на будові й роботі суглобів та м'язів, а біомеханіка розглядає рух як сукупність окремих функціонуючих важелів, що не являються єдиною комплексною системою організму.

Разом з цим щоденна репетиційна робота з народно-сценічного танцю, багаторазові повторення вправ екзерсису біля станка, комбінацій на середині залу, етюдів, а особливо віртуозна ускладнена техніка, приводять до перевтоми здобувачів-хореографів, що може стати причиною професійних травм, їх постійних рецидивів та взагалі профнепридатності (Паладійчук, Цигановська, 2021, с. 145).

Детальніше ознайомлення з проблемою професійних травм опорно-рухового апарату та значною фізичною стомленістю серед здобувачів-хореографів Харківської державної академії культури (ХДАК) надано статистичними даними, що були опрацьовані в результаті опитування.

В опитуванні брало участь 152 студенти I–IV курсів бакалаврату та I–II курсу магістратури факультету хореографічного мистецтва кафедри народної хореографії й кафедри сучасної та бальної хореографії, що вивчають дисципліни «Народно-сценічний танець та методика його викладання» та «Народно-сценічний танець» відповідно (Діаграма 1).

У результаті опрацювання отриманих даних з'ясовано, що:

- 19,1% – мають погіршення м'язової координації;
- 24,4% – відчувають значну фізичну стомленість;
- 10,2% – мають підвищений тонус м'язів та надмірне психічне збудження;
- 32,9% – почувають себе задовільно і не мають скарг;
- 7,3% – мають хронічні травми та загострення після навантаження (заняття, репетиції, концерти та виступи, самостійна робота);
- 6,1% – вже мають професійні захворювання опорно-рухового апарату та хірургічне втручання (зв'язки, кістки, м'язи, сухожилля, мениски тощо).

Слід зауважити, що виконання ускладнених рухів, тобто трюків та обертів, потребує окремої уваги під час професійної підготовки здобувачів-хореографів. Постійні навантаження на організм танцівників при виконанні стрибкової та

обертальної техніки приводять до перенапруження їх м'язового апарату, що водночас викликає появу тригерів в окремих м'язах, зменшує амплітуду руху суглобів, негативно впливає на методику виконання трюків у народно-сценічному танці.

У зв'язку з цим виникає потреба у пошуку інструментів і засобів впливу на організм здобувачів-хореографів для удосконалення та підвищення рівня виконавської майстерності в народно-сценічному танці. На нашу думку, використання МФР на заняттях з народно-сценічного танцю може стати невіддільною складовою в галузі питань комплексної професійної підготовки здобувачів хореографічної освіти не тільки з боку удосконалення виконавської майстерності, але й є вирішальним засобом у відновленні м'язового апарату танцівника.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Методологічні аспекти удосконалення віртуозних рухів, зокрема в народно-сценічному танці, розглянуті багатьма вітчизняними фахівцями хореографічного мистецтва. Про це свідчить безліч освітніх програм з методики виконання віртуозної техніки (Дужич-Ніколайчук, 2013; Дужич-Ніколайчук, 2018; Копієвський, Єфанов, 2019). А. Морозов вважає віртуозні рухи феноменом народної хореографії (2017). Західні науковці Д. Ерлз та Ж. Хаас розглядають біомеханіку руху в контексті функціонального та естетичного формату (Earls, 2020; Naas, 2018). Проблеми відновлення організму висвітлені в працях Д. Лесондака (2018), Т. Майерса та Д. Ерлза (2019). О. Мартинюк та К. Кравченко говорять про міофасціальний реліз як засіб відновлювального впливу (2020).

На жаль, проблема пошуку нових методик та засобів удосконалення виконавської майстерності в хореографічному мистецтві залишається поза увагою вітчизняних фахівців. На наш погляд, використання МФР на заняттях з народно-сценічного танцю несе в собі величезний потенціал не тільки у питаннях розвитку української танцювально-виконавської культури, але й є невід'ємною складовою збереження здоров'я здобувачів-хореографів.

Мета статті – висвітлення проблем удосконалення виконавської майстерності здобувачів-хореографів на всіх етапах професійної освіти в народно-сценічному танці за допомогою методу міофасціального релізу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Народно-сценічний танець в системі професійної освіти – це вид хореографічного мистецтва, в якому опанування методикою виконання ру-

хів майбутніми викладачами та виконавцями народно-сценічного танцю складається на 90% з практичних методів навчання. Для досягнення високого рівня хореографічної майстерності здобувачі щоденно тренують свій зв'язково-суглобовий апарат з метою покращення якості функціонального та естетичного руху. Це формує попит на пошук нових знань у сфері біомеханіки руху й усвідомлення їх здобувачами-хореографами. На нашу думку, таким чинником для покращення якості професійної хореографічної освіти може стати використання МФР в народно-сценічному танці із застосуванням концепції «анатомічних потягів».

На думку американського мануального терапевта та масажиста Т. Майерса, стан опорно-рухового апарату та якість функціонального руху впливає на дуже багато аспектів життєдіяльності людини — від фізичного здоров'я до психічного благополуччя. У своїй праці «Anatomy trains. Myofascial meridians for manual and sports medicine» (2001) Т. Майерс запропонував в якості теоретичної основи для різноманітних технік впливу на тіло людини концепцію «анатомічних потягів». Сутність цієї теорії полягає в новому погляді на сукупність м'язів, фасцій, сухожилів та зв'язок як на єдину «міофасціальну» систему, яку підтверджують останні медичні дослідження: рух кожної окремої частини тіла завжди є частиною комплексної реакції організму. Т. Майерс розглядає м'язовий апарат людини як структуру, що складається з 12 комплексів взаємопов'язаних елементів. Уздовж кожного комплексу пролягають лінії тяги, або так звані «міофасціальні меридіани» — «анатомічні потяги». Якщо енергія натягу — стиску розподіляється по лінії нерівномірно, виникають болісні відчуття, деформації та затискачі в цій ділянці тіла. Автор концепції використовує «залізничні» метафори для позначення інших компонентів м'язової системи: місця кріплення м'язів стають «кістковими станціями», самі м'язи, залежно від кількості виконуваних ними функцій, перетворюються на «експреси», довгі сполучення м'язів та зв'язок — «залізничні шляхи».

Т. Майерс пропонує розділити м'язовий апарат людини на такі міофасціальні меридіани:

— **Поверхнева задня лінія (ПЗЛ)**; нерозривна, поєднує усю задню поверхню тіла від тильної фасції стопи до фасції голови. М'язи, що входять до ПЗЛ, скорочуються повільно, витривалі, мають багато шарів фасції.

— **Фронтальна поверхнева лінія (ФПЛ)** об'єднує передню поверхню тіла. Врівноважує

ПЗЛ у сагітальній площині, має швидкі м'язові волокна, контролює нахил назад.

— **Фронтальна глибинна лінія (ФГЛ)** є складною просторовою лінією, що охоплює внутрішні органи; це так званий «центр», «кор» або «ядро» нашого тіла. Відповідає за утримання пози у вертикальному положенні та статичне положення тіла.

— **Латеральна лінія (ЛЛ)** є посередником між ППЛ і ПЗЛ і також частково входить до них. Пролягає вертикально та по діагоналі, створює та стабілізує латеральні рухи, відіграє важливу роль у положенні стоячи.

— **Спіральна лінія (СЛ)** поділяється на верхню та нижню спіральні лінії. Є посередником у ротаційних рухах навколо поздовжньої осі тіла. Створює аорчне склепіння, що задає положення таза, розташовується більш тривимірно, ніж ППЛ, ПЗЛ та ЛЛ. Дисбаланс у СЛ викликає латеральні зміщення грудної клітини та голови

— **Лінія руки (ЛР)** поділяється на чотири міофасціальні меридіани, які відходять від скелету й пролягають до чотирьох сторін руки та долоні, а саме: великого пальця, мізинця, долоні та її тильної поверхні. Має велику кількість схрещених міофасціальних поєднань одне з одним, ніж аналогічні лінії ніг. Відповідає за дрібну моторику, точність руху верхніх кінцівок та мобільність. ЛР неподільно пов'язані з іншими лініями, а саме ЛЛ, СЛ, ФЛ.

— **Функціональна лінія (ФЛ)**. М'язи ФЛ перетинають сагітальну середню лінію тіла та поєднують плече з протилежною ногою. Прискорюють і гальмують тулуб у ротаційних рухах, передають обертальний момент та силу кінцівкам.

В іншій своїй праці «Фасціальний реліз для структурного балансу» (Майерс, Ерлз, 2020) у співавторстві із Джеймсом Ерлзом, Майерс пропонує спеціальну техніку впливу на сполучену тканину організму людини для зміни її структури та підтримки здоров'я опорно-рухового апарату. Міофасціальний реліз (МФР) — система вправ м'якого впливу, спрямованих на м'язову та сполучену тканину для корегування рухливої дисфункції (Мартинюк, Кравченко, 2020, с. 176). Метод МФР, завдяки різноманітним технікам прокатування, механічно впливає на напруження в м'язах та сприяє їх глибшому витягненню, допомагає їм повноцінно скорочуватися, розширює діапазон рухів у суглобах.

У МФР використовується обладнання (ролери, м'ячі, дуаболи) різноманітної форми та жорсткості, що з легкістю можна застосовувати



Діаграма 1. Опитування здобувачів-хореографів Харківської державної академії культури



Мал. 1. «Обертас» – візитна картка жіночої обертальної техніки Центральної України



Мал. 2. «Розніжка»



Мал. 3. «Щупак»



Мал. 4. «Кільце»

Таблиця 1.

| Віртуозний рух українського народно-сценічного танцю | Міофасціальний меридіан | Техніка МФР |
|--|--------------------------|---------------------------------|
| Чоловіча стрибкова техніка | | |
| «Розніжка» | ЗПЛ, ФПЛ | Роллінг, рокінг |
| «Кільце» | ЗПЛ, ФПЛ | ролінг, рокінг, ракінг, рестінг |
| «Щупак» | ЗПЛ, ФПЛ | Роллінг, рокінг |
| Чоловіча стрибкова техніка, що виконується по колу | | |
| «Коза» | ЗПЛ, ФПЛ, ЛЛ, ФЛ, СЛ, ЛР | Роллінг, рокінг, релізінг |
| «Бедуїнський» | ЗПЛ, ФПЛ, ЛЛ, ФЛ, СЛ, ЛР | Роллінг, рокінг, релізінг |
| «Пістолет» по колу | ЗПЛ, ФПЛ, ЛЛ, ФЛ, СЛ, ЛР | Роллінг, рокінг, релізінг |
| Чоловічі та жіночі оберти | | |
| «Обертас» | ЛР, ЛЛ, ФЛ, СЛ | Ракінг, релізінг, роллінг |
| Тури | ЛР, ЛЛ, ФЛ, СЛ | Ракінг, релізінг, роллінг |

в умовах танцювального класу. Розглянемо декілька технік МФР:

- Роллінг (rolling) – техніка прокатки на ролері або на м'ячі вздовж м'язового волокна з наданням тиску.
- Рокінг (rocking) – техніка прокатки або перенос маси тіла на ролері поперек розташування м'язових волокон.
- Рестінг (resting) – статичне розташування на ролері або на м'ячі та інактивація міофасціальної точки шляхом натискання на неї.
- Ракінг (raking) – прокатування вздовж м'язового волокна з розтягуванням та зміщенням поверхневих шарів сполученої тканини (шкіри) відносно м'яза. Може застосовуватися мануальна техніка (пальпація).
- Релізінг (releasing) – натискання на ролер та скорочення м'язів – антагоністів за рахунок руху у відповідному суглобі.

На наш погляд, використання таких технік міофасціального релізу стало би доречним засобом удосконалення методики виконання віртуозних рухів у народно-сценічного танцю та відновлення організму здобувачів освіти.

Розглянемо вплив МФР на виконавську майстерність здобувачів-хореографів на прикладі декількох ускладнених рухів народно-сценічного танцю Центрального регіону України.

Ускладнену лексику народних танців Центральної України умовно можна поділити на жіночу та чоловічу. До жіночих віртуозних рухів належать в основному оберти, що виконуються на місці, з просуванням по лінії та по колу. Візитною карткою жіночої обертальної техніки Центральної України є «обертас» (малюнок 1). Цей рух виконується на місці. Дівчина робить круг робочою ногою на повітрі, доводить її до положення в сторону, згинає коліно, прийомом

«retire» опускає в 5-ту позицію та, переступаючи, робить оберт навколо себе. Біомеханіка «обертасу» включає в себе міофасціальні меридіани, що пролягають через ФЛ, СЛ та ЛЛ. Слід зауважити, що у всіх обертах, як в жіночих, так і в чоловічих, задіяні руки, за допомогою яких задається обертальний напрямок руху та утримується баланс. Тобто при кожному оберті виконавця включається ЛР.

Чоловіча віртуозна лексика поділяється на стрибкову, обертальну та обертально-стрибкову. До першої групи належать «Розніжка» (малюнок 2), «Щупак» (малюнок 3), «Кільце» (малюнок 4). У чоловічій стрибковій техніці обов'язково будуть задіяні м'язи ніг, через які пролягають ФПЛ та ЗПЛ. Залежно від напрямку згинання у сагітальній площині, слід приділити більше уваги м'язам спини при виконанні «розніжки» й «щупака» та м'язам грудної клітини й черевної порожнини при виконанні «кільця». До чоловічої обертальної техніки належить безліч одинарних і подвійних турів та піруетів, що багатократно повторюються. При виконанні таких віртуозних рухів будуть задіяні м'язи ФЛ, ЛР, СЛ та ЛЛ. До третьої групи входять стрибкові ускладнені рухи, що виконуються по колу або на місці в повороті, наприклад: «коза», «бедуїнський», «розніжка» в повороті та «пістолет» по колу. Це найскладніша група віртуозних рухів, у якій задіяні всі міофасціальні меридіани ЗПЛ, ФПЛ, ЛЛ, СЛ, ФЛ, ЛЛ та ФГЛ.

У форматі прикладного значення нами запропоновано методи вдосконалення виконання віртуозної техніки (на прикладі рухів українського народно-сценічного танцю Центрального регіону України) за допомогою технік МФР. Розглянемо таблицю 1.

Висновки. Заняття міофасціальним релізом є невід'ємним засобом збереження здоров'я здобувачів-хореографів. Цілеспрямоване використання технік МФР на заняттях з народно-сценічного танцю несе компенсаторну функцію, допомагає скоріше відновлювати танцівникам свій організм після високих навантажень, поліпшує еластичність м'язової та сполученої тканини, збільшує амплітуду руху в суглобах, що водночас приводить до кращих показників у виконавській майстерності.

Список посилань

- Гранько, Н. (2014). Професійні захворювання виконавців спортивних бальних танців та шляхів їх попередження у старших підлітків. *Витоки педагогічної майстерності*, 14, 41–46.
- Дужич-Ніколайчук, В. (2018). *Методика вивчення віртуозних технік в народно-сценічній хореографії: методичні рекомендації до самостійної роботи*. Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки.
- Копієвський, О., Єфанов, Д. (2019). *Професійне удосконалення з народно-сценічного танцю та класичного танцю: віртуозна та трюкова техніка*. Робоча програма навчальної дисципліни. Київський університет імені Бориса Грінченка.
- Майерс, Т. (2019). *Анатомические поезда. Миофасциальные меридианы для мануальных терапевтов и специалистов по восстановлению движения*. Форс Україна.
- Майерс, Т., Эрлз, Д. (2019). *Фасциальный релиз для структурного баланса*. Форс Україна.
- Мартинюк, О., Кравченко, К. (2020). Міофасціальний реліз як фітнес заняття. *Проблеми активізації рекреаційно-оздоровчої діяльності населення*, Матеріали XII Міжнародної науково-практичної конференції (с. 175–179). Львівський державний університет фізичної культури.
- Морозов, А. (2017). Віртуозні рухи як феномен народного хореографічного мистецтва. *Молодий вчений*, 8 (48), 60–63. Київський національний університет культури та мистецтв.
- Паладійчук, А., Цигановська, Н. (2021). Упровадження фітнес-технологій у самостійну роботу студентів хореографічних факультетів закладів вищої освіти. *Культура України*, 72, 144–149.
- Davies, A., Worley, M. (2013). *The trigger point therapy workbook*. New Harbinger Publications.
- Earls, J. (2020). *Born to walk: Myofascial efficiency and the Body in Movement*. North Atlantic Books (USA)
- Haas, J. (2018). *Dance anatomy*. Human Kinetics Publishers. Canada.
- Lesondak, D. (2018). *Fascia: what it is and why it matters*. Handspring Publishing Limited Pencaitland.

References

- Davies, A., Worley, M. (2013). *The trigger point therapy workbook*. New Harbinger Publications. [In English].

- Duzhych-Nikolaichuk, V. (2018). *Methods of studying virtuoso techniques in stage folk choreography: guidelines for individual work*. Lesia Ukrainka East Ukrainian National University. [In Ukrainian].
- Earls, J. (2020). *Born to walk: Myofascial efficiency and the Body in Movement*. North Atlantic Books (USA). [In English].
- Haas, J. (2018). *Dance anatomy*. Human Kinetics Publishers. Canada. [In English].
- Hranko, N. (2014). Occupational diseases of sport ballroom dancers and ways to prevent them in older adolescents. *Vytoky pedahohichnoi maisternosti*, 14, 41–46. [In Ukrainian].
- Kopiievskiy, O., Yefanov, D. (2019). *Professional improvement in stage folk dance and classical dance: virtuoso and stunt technique*. Working program of the discipline. Borys Hrynchenko Kyiv University. [In Ukrainian].
- Lesondak, D. (2018). *Fascia: what it is and why it matters*. Handspring Publishing Limited Pencaitland. [In English].
- Martyniuk, O., Kravchenko, K. (2020). Myofascial release as a fitness class. *Intensification issues of recreational and health activities of the population*, Materials of the XII International scientific and practical conference (pp. 175–179). Lviv State University of Physical Culture. [In Ukrainian].
- Meiers, T. (2019). *Anatomical trains. Myofascial meridians for chiropractors and movement rehabilitation specialists*. Fors Ukraina. [In Russian].
- Meiers, T., Ersls, D. (2019). *Fascial release for structural balance*. Fors Ukraina. [In Russian].
- Morozov, A. (2017). Virtuoso movements as a phenomenon of folk choreographic art. *Molodyi vchenyi*, 8 (48), 60–63. Kyiv National University of Culture and Arts. [In Ukrainian].
- Paladiichuk, A., Tsyhanovska, N. (2021). Implementation of fitness technologies into individual work of students of choreographic faculties of higher education institutions. *Kultura Ukrainy*, 72, 144–149. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 12.01.2022

Наші автори

| | |
|--|--|
| <p>Большакова Т. В., заслужений діяч мистецтв України, професор, декан факультету музичного мистецтва, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна bolshakova777@ukr.net https://orcid.org/0000-0001-7107-5083</p> | <p>Bolshakova T. V., Honoured Artist of Ukraine, Professor, Dean of the Faculty of Music Art, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p> |
| <p>Воскобойнікова Ю. В., доктор мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування та академічного співу, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна j_vosk@ukr.net https://orcid.org/0000-0001-6762-0018</p> | <p>Voskoboinikova Yu. V., Doctor of Art Criticism, Associate Professor of Choral Conducting and Academic Singing Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p> |
| <p>Зубай Ю. М., аспірант кафедри історії та теорії культури Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, викладач загального фортепіано фахового коледжу Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра, м. Київ, Україна katerinalavra@gmail.com https://orcid.org/0000-0003-1475-8368</p> | <p>Zubai Yu. M., postgraduate of History and Theory of Culture Department, P.I. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine, teacher of general piano, professional college of R. M. Glier Kyiv Municipal Academy of Music, Kyiv, Ukraine</p> |
| <p>Ігнатєва Н. М., викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна ignateva2607@gmail.com https://orcid.org/0000-0001-6023-9767</p> | <p>Ihnatieva N. M., teacher, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p> |
| <p>Калініченко В. В., доктор історичних наук, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна viacheslav_kalinichenko@xdak.ukr.education https://orcid.org/0000-0002-2714-9564</p> | <p>Kalinichenko V. V., Doctor of Historical Sciences, associate professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p> |
| <p>Кислюк К. В., доктор культурології, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна k_k_v@ukr.net http://orcid.org/0000-0001-9092-6808</p> | <p>Kysliuk K. V., Doctor of Culturology, professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p> |
| <p>Кушнарєнко Н. М., доктор педагогічних наук, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна nataliyanikush@gmail.com https://orcid.org/0000-0003-1168-0446</p> | <p>Kushnarenko N. M., Doctor of Pedagogical Studies, professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p> |
| <p>Ламонова О. В., кандидат мистецтвознавства, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, м. Київ, Україна krupnun@ukr.net https://orcid.org/0000-0001-6937-421X</p> | <p>Lamonova O. V., Candidate of Art Criticism, M. T. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of National Academy of Sciences of Ukraine, Fine Arts and Crafts Department, Kyiv, Ukraine</p> |
| <p>Лю Вєншу, аспірантка, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна melody1833shu@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-8768-5051</p> | <p>Liu Wenshu, postgraduate, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p> |
| <p>Мізяк В. Д., кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна vit.mizyak@gmail.com http://orcid.org/0000-000-3-2923-2297</p> | <p>Miziak V. D., Candidate of Art Criticism, senior lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p> |

| | |
|--|--|
| Павлюк Т. С. , доктор мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ, Україна 24caratsofart@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-3940-9159 | Pavliuk T. S. , Doctor of Art Criticism, professor, National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine |
| Паладійчук А. А. , викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна paladiy79@gmail.com https://orcid.org/0000-0003-3658-4004 | Paladiichuk A. A. , teacher, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine |
| Петренко В. В. , аспірант 2 курсу, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна fkafka@ukr.net https://orcid.org/0000-0003-4885-5975 | Petrenko V. V. , 2 nd year postgraduate, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine |
| Трегубов Д. Г. , кандидат технічних наук, доцент, Національний університет цивільного захисту України, м. Харків, Україна sxxttregubov1970@nuczu.edu.ua http://orcid.org/0000-0003-1821-822X | Trehubov D. H. , Candidate of Technical Sciences, Associate Professor, National University of Civil Defence of Ukraine, Kharkiv, Ukraine |
| Трегубова І. М. , керівник гуртка-методист, КЗ «Центр дитячої та юнацької творчості №1 Харківської міської ради», м. Харків, Україна tregubova0606@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-0787-8882 | Trehubova I. M. , studio head, methodologist, “Center for Children’s and Youth’s Creativity No. 1 of Kharkiv city council” MI, Kharkiv, Ukraine |
| Трубаєва Є. , аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна trubaievaevgeniya18@ukr.net https://orcid.org/0000-0002-5109-6386 | Trubaieva E. , postgraduate, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine |
| Ушаков А. С. , кандидат педагогічних наук, доцент, Національний університет «Києво-Могилянська академія», м. Київ, Україна artem.s.ushakov@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-5683-2493 | Ushakov A. S. , Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, English language Department, “Kyiv-Mohyla Academy” National University, Kyiv, Ukraine |
| Цигановська Н. В. , завідувач кафедри фізичної культури та здоров’я, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна ncyganovskaa@gmail.com https://orcid.org/0000-0001-8168-4245 | Tsyhanovska N. V. , head of physical education and health department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine |
| Шейко В. , доктор історичних наук, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна rector-2@ic.ac.kharkov.ua http://orcid.org/0000-0002-3532-7439 | Sheiko V. , Doctor of Historical Sciences, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine |
| Шкуреєв К. І. , старший викладач, кафедра сучасної та бальної хореографії, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна schkuryeyev-ki@hotmail.com https://orcid.org/0000-0001-6574-7955 | Shkurieiev K. , senior lecturer, Modern and Ballroom Choreography Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine |
| Ян Цзюнь , аспірант, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, м. Київ, Україна romanko.volodymyr@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-3270-4622 | Yang Jun , postgraduate of Theory and History of Culture Department, P.I. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine |

Наукове видання

Культура
України

Збірник наукових праць

Випуск 76

Scientific edition

Culture
of Ukraine

Scientific Journal

Issue 76

На обкладинці:

Портрет Г. С. Сковороди. Автор Марися Рудська

Музей ім. Г. С. Сковороди до і після знищення. Фото: kharkivoda.gov.ua

Редактори:

А. А. Троян

Г. С. Положій

Редактор англomовних текстів:

В. О. Афанасьєв

Комп'ютерна верстка:

І. Г. Колесник

Підписано до друку 29.06.2022 р. Формат 60x84/8.

Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.

Ум. друк. арк. 19,1. Обл.-вид. арк. 20,8. Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:

ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4

тел. (057) 731-27-83. e-mail: rrv2000k@ukr.net.

Свідоцтво про держреєстрацію ДК №3274 від 04.09.2008 р.

Віддруковано в ПП Озеров Г. В.

м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.

Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.