

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ



NATIONAL ACADEMY OF ARTS OF UKRAINE
INSTITUTE FOR CULTURAL RESEARCH

*The
Culturology
Ideas*

RESEARCH WORKS' COLLECTION

№20

Kyiv
2021

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

*Культурологічна
думка*

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

№20

Київ
2021

Культурологічна думка: збірник наукових праць. К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2021. № 20. 192 с.

Збірник «Культурологічна думка» є фаховим науковим рецензованим журналом відкритого доступу, у якому публікуються оригінальні наукові статті за результатами досліджень у галузі культурології та мистецтвознавства.

Видання спрямоване на підтримку досліджень з культурології, філософії культури, культурної антропології, мистецтвознавства, історії, соціальних комунікацій з метою вироблення нових парадигм культурного розвитку, аналітичну підтримку культурної політики.

Видання призначене для науковців, викладачів, аспірантів, студентів, усіх, хто цікавиться проблемами гуманітарного знання.

Випуск №20 затверджено до друку Вченою радою ІК НАМ України від 12.05.2021 р., протокол №3.

РЕЦЕНЗЕНТИ ВИПУСКУ:

Корнієнко Неллі Миколаївна

доктор мистецтвознавства, академік Національної академії мистецтв України;

Волков Сергій Михайлович

доктор культурології, професор.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Внесено до Переліку наукових фахових видань України (категорія "Б") згідно з наказом Міністерства освіти і науки України № 886 від 02.07.2020 р. як фахове видання з культурології та мистецтвознавства

Збірник проіндексовано:



Відповідальна за випуск
Берегова О. М.

Відділ науково-творчих розробок, редагування та підготовки видавничої продукції:

редактор

Червонюк О. А.

редактор текстів
англійською мовою
Євстратенко М. А.

комп'ютерна верстка
Фадєйкова Л. В.

Адреса редакції:

б-р Т. Шевченка, 50-52,
Київ, 01032, Україна
Тел. 235-72-28,

www.culturology.academy

З електронною версією збірника можна ознайомитися на сайті www.culturology.academy; на сайті Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського www.nbuv.gov.ua

Свідоцтво про державну реєстрацію:
серія КВ № 21917-13757/ПР
від 21.05.2019 р.

© Інститут культурології
НАМ України, 2021
© Автори статей, 2021

**Берегова
Олена Миколаївна**

доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник (Інститут культурології Національної академії мистецтв України) — *заступник головного редактора*;

**Більченко
Євгенія Віталіївна**

доктор культурології, доцент, провідний науковий співробітник (Інститут культурології Національної академії мистецтв України);

Больман Філіп

доктор наук габілітований, професор, заслужений професор кафедри музики і гуманітарних наук (Університет м. Чикаго, США), почесний професор (Вища школа музики, театру і медіа, м. Ганновер, Німеччина);

Вайс Єрней

Ph.D. (музикознавство), доцент (Академія музики в Любляні, Університет Марібор, Словенія);

Вальгрен Томас

доктор наук, доцент кафедри історії, філософії, досліджень культури і мистецтв (Університет Гельсінкі, Фінляндія);

**Жукова
Наталія Анатоліївна**

доктор культурології, доцент (Національний технічний університет України "Київський політехнічний інститут");

Йованович Єлена

член-кореспондент Сербської академії наук і мистецтв, доктор наук, старший науковий співробітник (Інститут музикології Сербської академії наук і мистецтв, Сербія);

**Костка
Віолетта Катажина**

доктор наук габілітований (музикознавство), професор (Академія музики імені Станіслава Монюшка, м. Гданськ, Польща);

**Кузнєцова
Інна Володимирівна**

доктор філософії (Ph.D., філософія), старший науковий співробітник, доцент, вчений секретар (Інститут культурології Національної академії мистецтв України) — *відповідальний секретар*;

**Кулик
Володимир Михайлович**

доктор політичних наук, провідний науковий співробітник (Інститут політичних і етнопольтичних досліджень ім. І. Ф. Кураса Національної академії наук України);

Льоос Гельмут Людвіг

доктор наук габілітований (музикознавство), професор (Інститут музикології Університету м. Лейпциг, Німеччина) — *головний редактор*;

Мельник Світлана

доктор філософії (Ph.D.), викладач (Університет штату Індіана, м. Блумінгтон, США);

**Отрешко
Наталія Борисівна**

доктор соціологічних наук, доцент, провідний науковий співробітник (Інститут культурології Національної академії мистецтв України);

Парнкутт Річард

інтердисциплінарний ступінь Ph.D. (психологія, музика і фізика), професор, директор Центру систематичного музикознавства (Університет м. Грац, Австрія);

Сміт Кеннет

доктор філософії (Ph.D.), професор, директор відділу післядипломних досліджень, кафедра музики, школа мистецтв (Університет м. Ліверпуля, Велика Британія);

Томофф Кіріл Девід

доктор наук (історія), професор (Каліфорнійський університет, м. Ріверсайд, США);

Троха Богдан

доктор наук габілітований (філософія), професор (Університет м. Зелена Гура, Польща);

Фаузер Маркус

доктор наук габілітований (філологія), професор факультету гуманітарних та культурологічних студій (Університет м. Фехта, Німеччина);

**Чміль
Ганна Павлівна**

академік Національної академії мистецтв України, доктор філософських наук, доцент, директор (Інститут культурології Національної академії мистецтв України) — *заступник головного редактора*;

**Швецова-Водка
Галина Миколаївна**

доктор історичних наук, професор кафедри документальних комунікацій та бібліотечної справи (Рівненський державний гуманітарний університет);

**Шейко
Василь Миколайович**

академік Національної академії мистецтв України, доктор історичних наук, професор, ректор (Харківська державна академія культури);

**Юдкін
Ігор Миколайович**

член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник (Інститут культурології Національної академії мистецтв України).

The Culturology Ideas: research works' collection. Kyiv: Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine, 2021. Issue 20. 192 p.

The Culturology Ideas is a professional peer-reviewed free access academic periodical that publishes original scholarly articles presenting results of research in culturology and art studies.

The periodical's mission is to support research in cultural theory, philosophy of culture, cultural anthropology, history and theory of arts, the media and social communication, so as to help developing new paradigms of cultural development and provide analytic support to public cultural policy.

Its target audiences are academics, educators, graduate and post-graduate college students, as well as general public interested in humanities

The issue was approved for publication by the Academic Council of the Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine on May 12, 2021, protocol №3.

ISSUE REVIEWERS :

Nelly Kornienko

Doctor of Art Studies, Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine;

Serhii Volkov

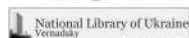
Doctor of Cultural Studies, professor

EDITORIAL BOARD :

- | | |
|--|--|
| Olena Berehova (Beregova) | Doctor of art studies, professor, leading researcher, Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine (<i>Deputy Editor-in-Chief</i>); |
| Yevheniia (Ievgeniia) Bilchenko | Doctor of cultural studies, associate professor, leading researcher, Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine; |
| Philip V. Bohlman | Doctor habilitated, professor, Ludwig Rosenberger Distinguished Service Professor in Music and Humanities of the University of Chicago, USA; Honorary Professor, Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Germany; |
| Hanna Chmil | Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Director of the Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine, associate professor, Doctor of philosophical sciences (<i>Deputy Editor-in-Chief</i>); |
| Markus Fauser | Doctor habilitated (Philology), professor, University of Vechta, Faculty III–Humanities and Cultural Studies, German literature studies, Germany; |
| Jelena Jovanovic | Corresponding Member of Serbian Academy of Sciences and Arts, Doctor of sciences, senior research fellow for Institute of Musicology of Serbian Academy of Sciences and Arts, Serbia; |
| Violetta Katarzyna Kostka | Doctor habilitated (Musicology), professor of the Stanislaw Moniuszko Academy of Music in Gdansk, Poland; |
| Volodymyr Kulyk | Doctor of political sciences, leading researcher, I. F. Kuras Institute for Political and Ethnic Studies, National Academy of Sciences of Ukraine; |
| Inna Kuznietsova (Kuznetsova) | Ph.D. (Philosophy), senior researcher, associate professor, academic secretary, Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine (<i>Executive Secretary</i>); |
| Helmuth Ludwig Loos | Doctor habilitated (Musicology), professor of the Institute of Musicology of Leipzig University, Germany (<i>Editor-in-Chief</i>); |
| Svitlana Melnyk | Ph.D., lecturer, Indiana University, Bloomington, USA; |
| Nataliia Otreshko | Doctor of sociology, associate professor, leading researcher, Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine; |
| Richard Parncutt | interdisciplinary Ph.D. in psychology, music and physics (UNE), professor, Director of the Centre for Systematic Musicology, University of Graz, Austria; |
| Vasyl Sheiko | Full Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of historical sciences, professor, rector of Kharkiv State Academy of Culture; |
| Halyna Shvetsova-Vodka | Doctor of historical sciences, professor at the Document Communication and Library Affairs Department, Rivne State Humanitarian University; |
| Kenneth Smith | Ph.D. (Musicology), professor, Director for Postgraduate Research, Department of Music, School of the Arts, University of Liverpool, Great Britain; |
| Kiril David Tomoff | Ph.D. (History), professor, University of California, Riverside, USA; |
| Bogdan Trocha | Doctor habilitated (Philosophy), University of Zielona Góra, Poland; |
| Thomas Wallgren | Ph.D. (Philosophy), docent, Department of History, Philosophy, Culture and Arts Studies, University of Helsinki, Finland; |
| Jernej Weiss | Ph.D. (Musicology), associate professor, Academy of Music in Ljubljana, University of Maribor, Slovenia; |
| Ihor Yudkin | Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Doctor of art studies, leading researcher, Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine; |
| Nataliia Zhukova | Doctor of cultural studies, associate professor, National Technical University of Ukraine <i>Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute</i> . |

Registered in the List of Academic Professional Periodicals of Ukraine (Category B) by Order of Ministry of Education and Science of Ukraine No.886, on 02.07.2020, as a professional academic periodical for disciplines of Cultural Studies and Art Studies

Indexed in:



Editorial board member in charge of the issue:
Olena Berehova

Department of Scientific and Creative Development, Editing and Preparation of Publishing Products:

Editor

Olena Chervoniuk

English texts editor
Maryna Yevstratenko

Computer Layout
Liliia Fadeikova

Mailing address:
50-52 Taras Shevchenko Boulevard,
Kyiv, 01032, Ukraine
tel. : +380 44 2357228,
www.culturology.academy

Electronic version of the collection is available at www.culturology.academy and on the web site of Vernadsky National Library of Ukraine www.nbu.gov.ua

State Registration Certificate Series KB № 21917-13757IIP of May 21, 2019

© Institute for Cultural Research, National Academy of Arts of Ukraine, 2021
© Authors, 2021

ЗМІСТ CONTENTS

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ THEORY AND HISTORY OF CULTURE

Vasyl Sheiko

Globalization processes and formation of cultural space: historiographical aspect

Шейко Василь Миколайович. Процеси глобалізації та формування культурного простору: історіографічний аспект 8

Юдкін-Рипун Ігор Миколайович

Предметний зміст художнього тексту: від феноменології до мерології

Ігор Юдкін-Рипун. The objective contents of an artistic text: from phenomenology towards mereology 22

Iryna Piatnytska-Pozdnyakova

Semantical dimension of an artwork: culturological approach

П'ятницька-Позднякова Ірина Станіславівна. Семантичний вимір твору мистецтва: культурологічний підхід 35

Violeta Demeshchenko

Socio-philosophical context of the history of the cultural and anthropological paradigm

Демещенко Віолета Валеріївна. Соціально-філософський контекст історії культурно-антропологічної парадигми 44

СВІТОВА КУЛЬТУРА І МІЖНАРОДНІ ЗВ'ЯЗКИ WORLD CULTURE AND INTERNATIONAL RELATIONS

Неупокоев Руслан Валентинович

Культурний феномен концепту ризому

Ruslan Neupokoev. Cultural phenomenon of the rhizome concept 57

Шевчук Христина Ігорівна

Творчість Мартіна Маржієли та дизайнерів «бельгійської шістки» в контексті деконструктивізму кінця XX — початку XXI століть

Христюна Шевчук. Creativity of Martin Margiela and designers of the Antwerp Six in the context of deconstructivism of the late XXth — early XXIst centuries 67

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА UKRAINIAN CULTURE

Берегова Олена Миколаївна

Українські фортепіанні конкурси в просторі глобального міжкультурного діалогу

Olena Berehova. Ukrainian piano competitions in the space of global intercultural dialogue 78

Петрова Ольга Миколаївна
Мистецтво «неслухняних» переломного часу (кінця 1980-х — початку 1990-х)
Olga Petrova. The art of the "naughty" at a turning point (the late 1980s — early 1990s) 90

Громченко Валерій Васильович
Вокальна інструментальність як етнокультурна ознака композиторського стилю В. Мартинюк
(на прикладі творів для духових інструментів)
Valerii Hromchenko. Vocal instrumentality as the ethno-cultural feature of V. Martyniuk's composer style
(the case of compositions for wind instruments) 99

Головань Євгенія Андріївна
Новітні підходи до трактування фортепіано в камерно-ансамблевій творчості В. Сильвестрова
(на прикладі циклу «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано)
Ievgeniia Golovan. The latest approaches to piano interpretation in chamber and ensemble creativity
of V. Silvestrov (the case of the "Drama" cycle for violin, cello and piano) 107

МУЗЕЄЗНАВСТВО ТА ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО
MUSEOLOGY AND PROTECTION OF CULTURAL HERITAGE

Причепий Євген Миколайович
Множини знаків, що позначають рік, на артефакті палеоліту з Прибайкалля та рушнику з Поділля
Yevhen Prychepii. Sets of signs denoting the year on a Paleolithic artifact from
the Baikal region and a towel from Podillya 115

Шелкова Наталія Валеріївна
Сакральне мистецтво як вищий прояв духовного світосприйняття людини
Natalya Shelkova. Sacred art as the highest manifestation of a person's spiritual worldview 127

ПРИКЛАДНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ І КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ
APPLIED CULTURAL STUDIES AND CULTURAL PRACTICES

Миславський Володимир Наумович
Організаційно-господарські процеси українського кіновиробництва 1920-х років
Volodymyr Myslavskyy. Organizational and economic processes of Ukrainian film production in the 1920s 143

Пацунов Валерій Петрович
Філософія «мовчання» в контексті сценічної дії
Valerii Patunov. The philosophy of silence in the context of a stage action 153

Пахомов Юрій Миколайович
Фестивалі духової музики Сумщини в аспекті культурно-мистецьких традицій регіону
Yuriy Pakhomov. Sumy region wind music festivals from the standpoint
of cultural and artistic traditions of the region 163

Железняк Серафим Володимирович
Узаємодія звуку й зображення в сучасній аудіовізуальній культурі
Serafym Zheliezniak. Interaction of sound and image in modern audiovisual culture 171

Мінгальов Павло В'ячеславович
П'ять прелюдій Миколи Рославця у віддзеркаленні академічних і авангардних течій свого часу
Pavlo Minhalov. Five preludes of Mykola Roslavets in the reflection of academic and avant-garde trends of his time 179

GLOBALIZATION PROCESSES AND FORMATION OF CULTURAL SPACE: HISTORIOGRAPHICAL ASPECT

Vasyl Sheiko

Doctor of Historical Sciences,
Professor, Honored Artist
of Ukraine, Full Member of the
National Academy of Arts of Ukraine,
Rector of the Kharkiv State Academy
of Culture, Kharkiv
rector-2@ic.ac.kharkov.ua

Шейко

Василь Миколайович

доктор історичних наук, професор,
заслужений діяч мистецтв
України, академік Національної
академії мистецтв України, ректор
Харківської державної академії
культури, м. Харків
rector-2@ic.ac.kharkov.ua

Шейко

Василий Николаевич

доктор исторических наук,
профессор, заслуженный деятель
искусств Украины, академик
Национальной академии искусств
Украины, ректор Харьковской
государственной академии
культуры, г. Харьков
rector-2@ic.ac.kharkov.ua

Abstract. The paper highlights the urgent problems of the globalization processes of modern civilization and the formation of the cultural space. The analysis focuses on the consideration of scientific literature and resources authors of which to a greater or lesser extent investigate this problem and emphasize the possibilities of cultural methodology regarding the study of globalization transformations and the formation processes of the cultural space of the modern world community.

The investigation determines the existing crisis of scientific methodologies that stubbornly poses before researchers the urgent tasks of continuing the search for new methods and principles, the processes of globalization and the formation of cultural spaces in the era of civilizational globalization. A certain problem arises even more acutely for such a young scientific branch as cultural studies. In this regard, the author accentuates an extensive methodological possibility of cultural comparative studies, directly, its application to illuminate the issues of the origin and evolution of cultural space in the era of civilizational globalization. It is in the cultural space there are possibilities of functioning of different cultures, different eras, and the cultural space exists and acts as an operating system of the component of cultural activity united by common fundamental values.

An analysis of existing sources and literature on the problems of civilization processes in the course of the formation of cultural space shows that it is the methods and principles of comparative studies within the cultural creation of ethnic groups that make it possible to overcome the tendencies of isolationism between different peoples and their cultures and traditions. Culturological comparative study, its principles and methods, makes it possible to study the genesis and to show the evolution of the spatial field of culture, its content, to highlight the processes of dialogue between cultures, the formation of globalization culture within a specific cultural space.

The results of the research allow us to extrapolate the processes of globalization and the formation of cultural space on the materials of the development of Ukrainian culture. Simultaneously, the main attention is paid to the interaction of culture and economy in the last years of independent Ukraine development in the process of forming its cultural space.

Keywords: culture, globalization, cultural space, civilization, comparative studies, processes of globalization transformations, modern civilizational community, historiography.

The relevance of the studied topic is that the problems of transformational processes of modern globalization and the formation of cultural space are still poorly studied. If we also take into

account that these problems are studied mainly in the historiographical aspect, the topicality of this intelligence is doubled.

The methodology of this study is cultural studies principles and methods, in particular, the principles and methods of comparative studies, which allowed the author based on a historiographical outline to highlight the main globalization processes and show milestones in the formation of cultural space of modern civilization.

Results. Reviewing numerous sources and literature based on cultural studies methods and principles, the author identified the main processes of globalization transformations and showed their relationship with the basics of forming a cultural space of modern civilization.

The topicality of this scientific research is that the author applied new cultural studies methods and based on analysis of various sources and literature identified their relationship with the formation of the cultural space of modern civilization.

The practical significance of this study is that the author managed based on analysis of numerical sources and literature to achieve positive results in highlighting the processes of globalization and the formation of cultural space, which can be used in further scientific researches on this issue. Besides, the results of this scientific development can be used in the preparation of methodological materials for cultural studies courses.

Presentation of the main material. The materials for the study were fundamental works that dealt with certain aspects of the selected issues, but the author claims that it is necessary to consider the other articles, in which to some extent the authors deal with these issues. For example, Ivanova K.A. considers cultural changes that characterize modern globalization processes (Іванова, 2010), Kliukhina A. I. (Клюхина, 2010) and Shmelova T. V. (Шмельова, 2019) touch on the issues of culture and education in the era of globalization, Shtefan I. P. (Штефан, 2010) highlights some methodological aspects of global culture study. The question of the essence and consequences of cultural transformation in the era of globalization is studied by Pyliavets L.S. (Пилиявець, 2013a; Пилиявець, 2013b) and Korzhov O.Yu. (Коржов, 2014), and Domanska O. (Доманська, 2014) focused on the interpretation of the concept of national cultural space. For his part, Klochko V. P. (Клочко, 2015) tended to define the concept of cultural space and made

a circular attempt to determine the elements of the impact of globalization on its formation in Ukraine. In the article of Melnyk V. V. (Мельник, 2014) and Strutynskyi B. D. (Струтинський, 2019) the attention is focused on the evolution of cultural policy in the context of globalization. The articles of Fabrika A. A. (Фабрика, 2015), Fedotova N.V. (Федотова, 2013), Charkina T. (Чаркіна, 2016) talk about culture and globalization, and in the works of Kravchenko O.V. (Кравченко, 2014) and Luhutsenko T.V. (Лугуценко, 2014) issues of cultural space in particular in Ukraine are explained. Theoretical understanding of cultural space in the context of globalization is considered in the articles of Sudakov V. M. and Hrytsenko O. A. However, Sudakova V. M. is focused on determining the conditions and trends in the development of interaction between individual and collective subjects of public life in the modern cultural space, and Hrytsenko O. A. is focused on the formation of a model of the national space of Ukraine (Гриценко, 2019; Гриценко, 2017; Судакова, 2018). By the way, globalization processes in the field of culture of Ukraine are considered in the articles of Arefieva A.Yu. and Babkin V.O. (Ареф'єва, 2016; Ареф'єва, 2017; Бабкін, 2018). Finally, we should recall a small article by Kliueva E.O. (Клюева, 2015), in which an attempt was made to historiographical review of works dealing with issues of cultural space.

So, today there are many articles in which, mostly in the narrative aspect, attempts are made to deal with issues related to globalization and culture. However, to this day, the problems of globalization and their role in shaping the cultural space, in particular in Ukraine, remain unexplored and await their researcher.

It should also be noted that the author of this article has been having an interest in these issues for a long time. It is testified by a number of his scientific investigations (Шейко, 2001; Шейко, Богуцький, 2005).

It is believed that globalism as a branch of scientific researches originated due to the shift in the world that occurred at the turn of the '60s-'70s of the XX century. It aroused the interest of scientific thought in the problems of world integrity, which is increasingly studied through the prism of the ideas of interdependence and interconnectedness, which gave an impetus to the formation of ideas of the famous Club of Rome, which defined the subject of globalism — Mankind in the process of Universe evolution (universal evolution concept of Erich Jantsch (Янч, 1989)).

The topic of globalization, by the way, for the last 20-30 years has been developed not only in its generalized, superdisciplinary form but also simultaneously within the framework of separate disciplines. This, in particular, led to the search for a clearer definition of the subject of globalism, which is understood as some global "condition of human existence" with a special structure distinct from all partial types of social relations (works of Roland Robertson, etc.). This notion was based mainly on methodology of cultural studies and marked the exit of globalism from the "intrauterine" state (Робертсон, Хондкер, 2001).

Globalization as a process and structure certainly does not exist outside the complex of knowledge about globalism. Globalism is a new interdisciplinary field of knowledge in the field of international relations and world policy. It considers cultural, political, social, economic and other problems of globalization, assuming that globalization is as it is reflected and created by globalism (Чешков, 2001).

The monodisciplinarity of our field of social and humanitarian knowledge can be judged by its two disciplines, the most advanced in the study of global issues: economic and cultural.

In economic disciplines, including the study of world finance, this topic is inextricably linked with the problems of post-industrialism and the formation of a new, information society, where economic relations base on a theoretical variety and require consideration through the prism of society, culture and human (Иноземцев, 2000; Кочетов, 2000).

Culturology, apparently, to the same extent as the economic sciences, has mastered the globalist issue, although both areas of theoretical development still need to be continued. Just as in economics, the concept of "global economy" is not demarcated from the concept of "world economy", in cultural studies the idea of some global culture is faced with the denial of this idea and its replacement by either the amount and "continuum of cultures" or the idea of dominant civilization. Basing on the more or less recognized thesis about the primacy of culture over other forms of modern social life, cultural studies go beyond its limits, acting as a provider of methodological tools for other disciplines that study global issues.

These mechanisms create close relations between the two monodisciplines: economic and cultural ones. Thus, the relationship between economic disciplines and cultural studies creates the conditions under

which a certain interdisciplinary form of knowledge is formed. The emergence of interdisciplinary forms of knowledge is symptoms of convergence of different branches of science within the framework of globalism. Meanwhile, there are such forms of cognition, which are practised in all disciplines (Эшби, 1996).

All these innovations go beyond the individual disciplines of globalism when it is already beginning to transform from a conglomeration of separate disciplines into an integral field of cultural, socio-humanitarian knowledge. This conclusion, which differs from the idea of the prevalence of disciplinary fragmentation, can be supported by a reference to the attraction of many disciplines, to philosophical and cultural knowledge and, first of all, to the problems of space and time. In this regard, as well as under the formation of a general scientific form of knowledge and the number of disciplinary forms, globalism faces the problem of distinguishing the number of meanings, concepts and categories (Бродель, 2007; Валлерстайн, 2001; Евстигнеев, 1997; Кочетов, 1999; Неклесса, 2004; Пригожин, 1989).

The formation of interdisciplinary and superdisciplinary forms of knowledge, their attraction to philosophy and cultural studies means that there are conditions that contribute to the transformation of globalism into a special branch of socio-humanitarian knowledge. The general contours of this field are outlined by the fact that almost all disciplines that are part of globalism, operate on the idea of the world as world integrity.

To master the paradigms of globalism more deeply, let us consider these dimensions on the materials of Ukraine. The nature of Ukraine's relations with the world is one of the most difficult development issues. During the thirty years of independence, the society practically, as it was already indicated, has not received an answer to the question about Ukraine's place in the world. After all, global challenges "format" the internal space of Ukraine. It should be noted that economics, culture, politics, ecology, religion, information, security and many other key areas of human activity are not raw national anymore for a long time. That is why it is necessary to achieve a strategic understanding of the modernization of theories of current and future challenges associated with globalization. This understanding will give the country the opportunity and need to use the potential of global challenges and contribute to more dynamic and modernizing development

of Ukraine in many areas and, first of all, in economic and cultural ones (Захарченко, 2002).

However, today there are no universal forms of legitimization of modernization. Rational-scientific legitimization of modernization was to perceive some patterns of development such as norms, models of development. It was possible to "catch up" only if the model of development, its norms were known. Modernization theories are theories of development based on identity change (Федотова, 2002). The task of changing identity in modernization theories is a requirement of self-identification within those new limits that would correspond or at least not contradict Western values and social attitudes, which assume that the Chinese and Russians in their assessments and actions should be guided by the same norms that Americans (Огородник, 1990).

It should be recalled that modernization theories were revived in the countries of the former Communist bloc, where the "catch up" model of modernization was proclaimed again. One of the main difficulties in its implementation was the ambiguity of what stage of development of the West is trying to reach a huge region in its "catch up" movement (Федотова, 1997).

From a cultural point of view, the relationship of the non-Western world to the Western one is one of the central problems of modernization, which exists regardless of whether specific modernization efforts are added by certain societies. Modernity in its turn acts as a problematization of detraditionalization, during which there may be the creation of new properties, settings and beginnings of life, and the destruction of all previous principles. This problem is faced by every society that is being modernized and the person who is going through individual modernization.

As we can see, Ukraine has no chance to enter the post-industrial phase in the future, nor it is possible to abandon the "catch up" but incapable to "catch up" modernization. However, today Ukrainian society is changing dynamically and systematically, it is characterized by the lack of stable stereotypes of responding to global challenges. Moreover, at the moment they can already be indicated, albeit in dotted lines, which, in turn, requires the super flexibility of social, cultural, economic, mental and other structures. Ukrainian society, which is characterized by an amorphous identity, needs both the construction of rigid and labile mental structures. As we know, Ukraine is involved in various integration projects looking for stability. However, this demand for stability is offset by the fact that the world

is entering a stage of "global anarchy" (Валлерстайн, 2001).

It should be noted that the need to move in the paradoxical environment of the global world with new force raises the question of maintaining the limited interaction between the Ukrainian elite and society. Here it makes sense to turn to the ideas of Arnold Toynbee (Jr.), who developed the concept of "challenge-response" (Тойнби, 1996).

As it was already mentioned, today Ukraine mainly continues to be outside the global economics and culture. It includes world development leaders who have been able to develop a technologically unique product based on informational, scientific and knowledge-based innovations. It is impossible to become a member of global economics through imitation, but it is possible to enter it by having at least one unique achievement in which the world is interested. Thus, even without being part of the post-industrial world, you can enter it, creating at least one unusual innovative product that is competitive in the global market.

Thus, the process of forming the paradigmatic foundations of globalism as a relatively new field of knowledge about the global processes of modern civilization in recent decades has passed a long way. Scientists are increasingly paying attention to these problems. Significantly, a detailed analysis of these works allows us to conclude that the study of these issues is possible mainly through the economic and cultural prism. It is culture and economy that have become the cornerstones of globalization. These problems have become especially relevant for Ukraine in determining the vector of its further development and existence. The global economic crisis that has gripped the world today, in particular Ukraine, can be overcome only if we study and take into account the opportunities and prospects of today's globalization challenges.

As it was already noted, the current crisis of research methodologies poses to scientists the task of finding principles and methods for analyzing the processes taking place in the age of civilizational globalization. This problem is even more acute in such a relatively young scientific field as cultural studies. It is the analysis of the methodological possibilities of comparative studies about the processes taking place in the field of culture and cultural studies that is of special scientific interest to the author.

Recently, the term *cultural space* occurs in a va-

riety of variants. Each author invests his perception in it, so the gap between reading and the original meaning is growing. *Space* is a self-evident concept, its scientific understanding has a long history. However, in the second half of the XIX century in the understanding of space, a tendency emerges to differentiate it, which is associated with the delimitation of activities: different types of human activities form their own spaces. Human activity forms the living world (space) as the basis of human existence. Thus, man gradually became the object and subject of physical and social space, as noted by E. Husserl (Гуссерль, 1994).

It should be noted that the second half of the XX century again actualizes spatial representations in philosophy. The search for a more complete spatio-temporal picture of the world, which could combine the physical space and consciousness, has intensified. In these studies, an important place was given to the concept of cultural space. It is perceived as directly related to human consciousness and activity. "The main difference between space and time is manifested in their relationship to man as a perceiving subject ..." (Эко, 1998). Spatial structures differ from temporal ones primarily by topological qualities. They are characterized by signs of reversibility, the ability to unfold in three dimensions.

This anthropological component in the understanding of space as a form of matter and culture is even more entrenched in the humanities of the XX century. The notions of space as a container and space as an order of things also remained unchanged. To these ideas were added figurative ones — space as a way of length (Шпенглер, 1993), space as a self-organizing system (Пригожин, 2002), space as a place of the rootedness of human existence (Хайдеггер, 1996), space as a distributive structure (Бодрийяр, 2000). And, first of all, these scientific investigations were related to the works of O. Spengler, I. Pryhozhyn, M. Heidegger and J. Baudrillard. It is in the cultural space that the existence of past and present layers of culture is possible. The idea of space as a real element of culture is affirmed, and cultural space is perceived as a system of regulatory bases of human activity and its sign-symbolic content, embodied in various products of cultural practice. Each cultural space appears as an organic entity, where all components are united by common values.

As it is well known, in structuralism a human was excluded from the cultural landscape. From the

point of view of this direction, he must live and develop according to his laws. Derrida (Деррида, 1999) described the cultural landscape surrounding a person as "... something like the architecture of an abandoned (or uninhabited) city that people have abandoned. This city is still inhabited by some ghosts of culture, phantoms of meaning, which only deter it from the transition to the natural state". The refusal to recognize the leading role of structuralism in Western philosophy allowed us to reconsider the notion of the cultural landscape and cultural space. He began to correlate with some ideal body that forms the worldview of people (Гурко, 1999, с. 36).

One of the factors in the dialogue of different ethnic cultures in a multicultural space is language, which, not surprisingly, is closely linked to the problems of the cultural space. Trying to know a "foreign" world through language, a person learns another culture. Due to this, cultures interact, their self-identity is revealed. Linguistics forms the understanding of cultural space through linguistic and mental structures that are contained in the human mind and fixed in language. The subject of study here is often space in myth, heroic epic ballade, fairy tale, epic, author's work of art, art (*Orientalia et Classica. Аспекти компаративістики*, 2005).

Cultural space forms a variety of cultural texts. Each of them plays a specific role in human activities. The texts of the cultural space provide an opportunity to know the other side of the world. Such cognition occurs as what M. Heidegger (Хайдеггер, 1996), M. Merleau-Ponty (Мерло-Понти, 1996), J. Deleuze (Делез, 1998) called a fold. But it is impossible to completely correlate the cultural space with the text, it is only a part of the cultural space.

In Western European science, a special direction emerged that studies cultural spaces: proxemics. From their point of view, "... space speaks, is endowed with meanings that vary from culture to culture. To the three dimensions of the space, the proxemic adds the fourth one — cultural... within this space there are strong and weak codes" (Эко, 1998).

However, the most humanitarian, anthropological component in the understanding of space is brought by cultural studies. The specificity of space is that it, unlike the material objects in it, cannot be perceived by the senses, and therefore its image is combined with certain metaphors and conditioned by them. Among them, the main ones are visual images and motor sen-

sations that give an idea of space. Therefore, space together with time is one of the most important categories of culture that determine its unique image.

To date, within the framework of research in cultural studies, several approaches to the study of cultural space have been formed. Let us consider the main ones. Thus, the informational approach of A. Moles (Моль, 2008) explains the cultural space exclusively as a space of the communicative process, which provides the transfer of knowledge from the collective level to the individual, and, serves as a mediator. On the other hand, the semiotic approach of Lotman Yu. M. builds the analysis and consideration of cultural space based on the central-peripheral system. In the functioning of the system, some features are found in the areas of cultural contacts, these are: relay, dialogic and increase of the amount of cultural product produced by society compared to the amount of assimilated product (Лотман, 1996).

A completely different mythological approach was proposed by Kahan M.S. To his point of view, the problem of space, where man and the world exist, is rooted in mythology. The development of space has led humanity to create different concepts: material, philosophical, religious and artistic spaces, as well as — to understand the world, "top" and "bottom", the categories of "near / far" (Каган, 1995), and so on.

The axiological concept of Ikonnikova S.M. and Bolshakov V.P. is of great interest. Ikonnikova S.M., for example, considers "space as a culturally integrating principle of existence and development of peoples and as a value" (Иконникова, 1977, с. 39). Based on an in-depth retrospective analysis of different interpretations of cultural space, she discovered its complex architecture, as well as its important properties — multidimensionality and dynamism (Иконникова, 1995). Ikonnikova S.M. notes that the processes of globalization contribute to the spread of such cultural models, which are presented as universal ones within a single information and communication field and ensure the global integration of cultures.

In the concept of cultural space, which was presented in the publications of Bolshakov V.P. (Большаков, 2000), cultural space is considered not only as a "container" of cultural values, cultural artefacts, cultural processes. He claims that cultural space, is something "that is generated and changed by culture, that arises and develops", that "having arisen, actively influences the culture that gave rise to it" (Большаков,

2005). He also notes that territorial, political spaces do not always coincide with cultural spaces, which, in our opinion, clearly confirms the nature of mobility and transparency of cultural boundaries and the existence of border spaces characterized by the formation and development of border cultures there (Большаков, 2005).

Due to the globalization of the civilized world, different concepts of cultural space are emerging. The most powerful of them and that deserve our attention in this article are the theories of "global culture". The problem of considering the world as a whole — through the universalization of the format of culture and worldview and the localization of their content, for example, considered in the works of R. Robertson, who introduced the concept of "global culture" and was the first to put forward a theory of global culture (Робертсон, Хондкер, 2001). This theory replaced the dominant notion in the science of globalization as a purely socio-economic process, socio-cultural westernization of the world, the construction of a single world of the global distribution of the capitalist system developed by I. Wallerstein (Валлерстайн, 1999). Interesting generalizations are contained in W. Rostow's works (Rostow, 2003). He differentiated the world space into centre, semi-periphery and periphery according to the degree of development of national economies. In the theory of "the world as a whole" Robertson believes that it is a culture that represents the interests, discontent, tendencies to preserve and reproduce socio-cultural diversity, is designed to play the role of "global context" (Робертсон, Хондкер, 2001; Rostow, 2003).

Prospects for the development of global culture are linked in Robertson's theory with models of the possible ordering of transnational cultural space in terms of social interactions. These models, called by Robertson (Робертсон, Хондкер, 2001) as "images of the world order", appeal to the dichotomy "community — society" introduced by the German philosopher and sociologist F. Tönnies (Теннис, 1998; Филиппов, 1997). Robertson offers four models — two versions of the world community, the "global village", and two versions of the world community, the "global city". Each of them acts as a type of socio-cultural organization of the transnational cultural space (Робертсон, Хондкер, 2001).

The relationship between the private and the common, the problem of homogeneity and heteroge-

neity of global culture are revealed by Robertson with the help of his concept of "glocalization". The conceptual meaning of this concept indicates the growth in the process of the historical formation of the world as a whole, the tendency to universalize the format of culture and localize its content. Besides, Robertson's concept reveals the fact of relativization of different cultures in a global context, which provides a plurality of interpretations of the global context by participants of intercultural interactions (Робертсон, Хондкер, 2001).

The theory of global culture of the American anthropologist A. Appadurai (1996), which was formed in the mid-90s of the XX century, develops a new conceptual apparatus, focused on the consideration of modern globalization processes. The methodological dominant in his analytical constructions is the idea of "organized chaos" as a way of the existence of transnational cultural space.

The formation of a transnational cultural space is associated with the "organizational chaos" of cultural flows that stimulate the emergence of imaginary worlds. Imagination becomes, according to Appadurai (1996), the main social force through which people are constantly trying to make real and virtual interactions in the transnational cultural space, which contributes to the emergence of a new group and individual identities. The changing landscapes of global culture blur the space of national cultures and contribute to the formation of the culture of the postnational world.

"The basic characteristics of the transnational cultural space — global mobility and local rigidity" — change the image of the global world. J. Attali points to the danger of turning a man into an object of the market (Аттали, 1993). In this regard, he draws attention to the advent of the global cult of "industrial cannibalism" and the process of human cultural mutation. The main actors of the XXI century are nomads — nomadic rich and poor, privileged and disadvantaged. Albert Nalchajyan's (Налчаджян, 2004) publications state that nomadism is a frequent cause of a more general adaptive strategy of withdrawal or escape from frustration and stress caused by the devaluation of national values. Nomadism is one of the examples of complex ethnic regression when representatives of a certain ethnic group or the whole ethnic group as a whole have a desire to move to other lands and preserve the old system of values or build a new one (Аттали, 1993; Налчаджян, 2004).

Thus, scientists of cultural studies in the context of globalization face the need to identify the dynamics of the formation of transnational cultural space of the modern world, to determine the methodological approaches of their study and basic characteristics. This purpose is facilitated by determining the dynamics of global worldview, global macro ethics, global literature, languages of transnational communication, the role of the Internet as a new social reality and research tool, university, theatre, cinema, etc.

Conclusions. Thus, consideration of the problem of studying the cultural space in the context of globalization processes of civilization requires an appeal to two main approaches: interdisciplinary and comparative. The first approach demonstrates the complexity of the chosen object of study — the cultural space of ethnic and multiethnic culture.

Comparative studies within ethnic-cultural studies help to overcome the tendency of isolationism between different cultural traditions, as well as to lead to an understanding of other worldview traditions that have formed multiethnic cultures.

"Modern comparative studies struggle against prejudices about the insurmountability of differences between civilizations and universalist claims, moves to a methodology that recognizes the value of differences in cultural models, non-classical and universal forms of thinking" (Колесников, 2003).

Today it seems quite difficult to line up different ethnic cultures in a certain hierarchical line with a definitive place for it in one or another scale of values. In this sense, a special place in establishing a dialogue of cultures can be occupied by multiethnic, comparative cultural studies, which is one of the acceptable ways of this process. The wider the possibilities of comparison, the more convex the general things appear and the alien ones stand out (Яснєрє, 2000).

The history of the formation of national culture in the context of globalization cannot be considered as a history of the culture of all mankind and cover all the diversity of all cultural traditions. Thus, the ethnic principle in the study of cultural space allows to involve in the described history of culture bright cultures that have remained in the shadows to this day and due to historical reasons did not fall into the linear scheme of "progress of cultures of nations". The methodological ethnic principle allows synthesizing the positive

qualities of the logical-theoretical interpretation of the cultural space with the necessary substantiation of the cultural-historical reality.

Thus, the review of the relevant literature and analysis of the methodological possibilities of comparative studies shows that their application to issues of culture, cultural studies and cultural space in a globalization civilization allows solving many contradic-

tory and complex problems. Thus, with help of cultural comparative studies, its principles and methods, it is possible to highlight the genesis and formation of the spatial field of culture, to outline the content of the cultural field, globalization culture, to show the processes of interaction in the dialogue mode of cultures of different peoples, culturological processes of national self-identification.

References:

- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. (P. 37). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Arefieva, A. Yu. (2017). Hlobalizatsiini protsesy v kulturi suchasnosti [Globalization processes in modern culture]. In *Hileia: naukovyi visnyk: zbirnyk naukovykh prats*. (Vyp. 116 (1), P. 185–189). Kyiv: Vydavnytstvo «Hileia». (In Ukrainian)
- Arefieva, A. Yu. (2016). Hlobalizatsiia kultury yak predmet filosofskoho analizu [Globalization of culture as a subject of philosophical analysis]. In *Hileia: naukovyi visnyk: zbirnyk naukovykh prats*. (Vyp. 107 (№ 4), P. 272–275). Kyiv: Vydavnytstvo «Hileia». (In Ukrainian)
- Ashby, W. R. (1996). Neskolko zamechaniy [Introductory Remarks at Panel Discussion]. In *Obshhaja teoriya sistem*. Moscow: Mir. P. 171–178. (In Russian)
- Attali, J. (1993). *Na poroge novogo tysjacheletija [Lignes d'horizon]*. Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniya. (In Russian)
- Babkin, V. O. (2018). Hlobalizatsiini kulturni protsesy ta yikh vplyv na funktsionalne pryznachennia natsionalnoi kultury [Globalization cultural processes and their influence on the functional purpose of national culture]. In *Mystetstvoznavchi zapysky: zbirnyk naukovykh prats*. (Vyp. 33, 55–62). Kyiv. (In Ukrainian)
- Baudrillard, J. (2000). *V teni molchalivogo bolshinstva, ili Konec socialnogo [A L'ombre des majorites silencieuses, ou la fin du social]*. Ekaterinburg: Izdatelstvo Uralskogo universiteta. (In Russian)
- Bolshakov, V. P. (2000). *Svoeobrazie kultury Novogo vremeni v ee razvitiy ot Renessansa do nashih dnei [The originality of the culture of the New Age in its development from the Renaissance to the present day]*. Velikij Novgorod: Novgorodskij gosudarstvennyj universitet. (In Russian)
- Bolshakov, V. P. (2005). Provincialnost kulturnykh prostranstv nyneshnej Rossii [Provinciality of the cultural spaces of today's Russia]. In *Kultura rossijskoj provincii: proshloe, nastojashhee, budushhee: materialy kruglogo stola*. (P. 7). Saint Petersburg. (In Russian)
- Braudel, F. (2007). Materialnaja civilizacija, jekonomika i kapitalizm [Civilisation matérielle, économie et capitalism]. In *Vremja mira*. (Vol. 1). Moscow: Mir. (In Russian)
- Charkina, T. (2016). Hlobalizatsiia: sotsialno-kulturnyi aspekt [Globalization: socio-cultural aspect]. In *Versus*, 1, 36–41. (In Ukrainian)
- Cheshkov, M. (2001). Vzglyad na globalizaciju cherez prizmu globalistiki [A look at globalization through the prism of globalism]. In *Mirovaja jekonomika i mezhdunarodnye otnosheniya*, 2, 52–60. (In Russian)
- Deleuze, G. (1998). *Logika smysla [Logique du sens]*. Moscow: Raritet; Ekaterinburg: Delovaja kniga. (In Russian)
- Derrida, J. (1999). Che cos'è la poesia [Che cos'è la poesia]. In *Logos*, 6, 140–143. (In Russian)
- Domanska, O. (2014). Kontseptualne osmyslennia poniattia “natsionalnyi kulturnyi prostir” [Conceptual understanding of the concept of national cultural space]. In *Naukovyi visnyk Chernivetskoho universytetu. Filosofija*. (Issue 706/707, P. 113–117). (In Ukrainian)
- Evstigneev, V. R. (1997). *Valjutno-finansovaja integracija v ES i SNG: Sravnitelnyj semanticheskij analiz [Monetary and Financial Integration in the EU and the CIS: A Comparative Semantic Analysis]*. Moscow: Nauka. (In Russian)
- Fabryka, A. A. (2015). Kulturna hlobalizatsiia na suchasnomu etapi: kliuchovi tendentsii [Cultural globalization at the present stage: key trends]. In *Visnyk Natsionalnoho aviatyinoho universytetu. Filosofija. Kulturolohiia*. (Issue № 2, P. 130–134). (In Ukrainian)

- Fedotova, N. V. (2013). Hlobalnyi svit — hlobalna kultura [The global world is a global culture]. In *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury: zbirnyk naukovykh prats*. (Issue 30, P. 46–51). Ministerstvo kultury i turizmu Ukrainy, Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. Kyiv. (In Ukrainian)
- Fedotova, V. G. (1997). *Modernizacija «drugoj» Evropy [Modernization of the "other" Europe]*. Moscow: Institut filosofii Rossijskoj akademii nauk. (In Russian)
- Fedotova, V. G. (2002). Neklassicheskie modernizacii i alternativy modernizacionnoj teorii [Non-classical modernization and alternatives to modernization theory]. In *Voprosy filosofii*, 12, 3–21. (In Russian)
- Filippov, A. F. (1997). Tennis kak osnovopolozhnik nemeckoj sociologii [Tönnies as the founder of German sociology]. *Istorija teoreticheskoj sociologii*. (Vol. 1, P. 340–350). Moscow. (In Russian)
- Gurko, E. (1999). *Teksty de-konstrukcii. Zhak Derrida. Difference [De-construction texts. Jacques Derrida. Difference]*. Tomsk. (In Russian)
- Husserl, E. (1994). Fenomenologija vnutrennego soznaniia vremeni [The Phenomenology of the Internal Time-Consciousness] (Vol. 1). In *Sobranie sochinenij*. Moscow: Gnozis. (In Russian)
- Heidegger, M. (1996). *Fenomenologija i transcendentnaja filosofija cennosti [Phenomenology and Transcendental Philosophy of Value]*. Kyiv: Cartel. (In Russian)
- Hrytsenko, O. A. (2017). Teoretychne osmyslennia kulturnoho prostoru: poperedni pidsumky ta prahmatychni vysnovky shchodo natsionalnoho kulturnoho prostoru Ukrainy [Theoretical understanding of the cultural space: preliminary results and pragmatic conclusions about the national cultural space of Ukraine]. In *The Culturology Ideas*. (№ 12, P. 30–55). Natsionalna akademiia mystetstv Ukrainy, Instytut kulturolohii. Kyiv. (In Ukrainian)
- Hrytsenko, O. A. (2019). Modeli kulturnoho prostoru ta problema identychnosti yoho elementiv [Models of cultural space and the problem of identity of its elements]. In *The Culturology Ideas*. (Issue № 15, P. 66–82). Natsionalna akademiia mystetstv Ukrainy, Instytut kulturolohii. Kyiv. (In Ukrainian)
- Ikonnikova, S. M. (1977). Arhitektonika kulturnogo prostranstva [The architectonics of the cultural space]. In *Filosofija kultury, Materialy 1-go Vserossijskogo filosofskogo kongressa*. (P. 38–42). Saint Petersburg. (In Russian)
- Ikonnikova, S. M. (1995). Kulturologija v sisteme gumanitarnykh nauk: mezhdisciplinarnye vzaimosvjazi [Cultural Studies in the Humanities: Interdisciplinary Relationships]. In *Gumanitarij*, 1, 73–83. Saint Petersburg. (In Russian)
- Inozemcev, V. L. (2000). Priblizhenie katastrofy [Approaching disaster]. In *Svobodnaja mysl — HHI*, 12, 78–88. (In Russian)
- Ivanova, K. A. (2010). Kulturni zminy v konteksti hlobalizatsii [Cultural change in the context of globalization]. In *Praktychna filosofija*, 4, 26–31. (In Ukrainian)
- Jantsch, E. (1989). *Prognozirovanie nauchno-tehnicheskogo progressa [Technological forecasting in perspective]*. Moscow: Nauka. (In Russian)
- Jaspers, K. (2000). *Vsemirnaja istorija filosofii. Vvedenie [World History of Philosophy. Introduction]*. Saint Petersburg: Nauka. (In Russian)
- Eko, U. (1998). *Otsutstvujushhaja struktura. Vvedenie v semiologiju [La struttura assente. Introuzione alla ricerca semiologica]*. Saint Petersburg: Petropolis. (In Russian)
- Kahan, M. S. (1995). *Filosofija kultury. Stanovlenie i razvitie [Philosophy of culture. Formation and development]*. Saint Petersburg. (In Russian)
- Kliueva, E. A. (2015). Istoriografija kulturnogo prostranstva [Historiography of the cultural space]. In *Voprosy kulturologii*, 1, 35–39. (In Russian)
- Kliuhina, A. I. (2010). Kultura i obrazovanie v jepohu globalizacii [Culture and education in the era of globalization]. In *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kultury i iskusstv*, 4, 40–44. (In Russian)
- Klochko, V. P. (2015). Hlobalizatsiia yak faktor formuvannia suchasnoho kulturnoho prostoru v Ukraini [Globalization as a factor in the formation of modern cultural space in Ukraine]. *Kultura i suchasnist*, 2, 23–29. (In Ukrainian)
- Kochetov, E. G. (1999). *Geojekonomika (Osvoenie mirovogo jekonomicheskogo prostranstva) [Geoeconomics (Development of the world economic space)]*. Moscow: Mir. (In Russian)
- Kochetov, E. G. (2000). Globalnyj mir: problemy ego postizhenija i vyhoda na novuju model [The global world: problems of comprehending it and entering a new model]. In *Obshhestvo i jekonomika*, 11/12, 19–30. (In Russian)
- Kolesnikov, A. S. (2003). Logika i metodologija filosofskoj komparativistiki [Logic and methodology of philosophical comparative studies]. L. A. Verbickaja, V. V. Vasileva, V. V. Kozlovskij, & N. G. Skvorcov (Eds.). In *Rabochie tetradi po komparativistike*. Issue 8: Sravnitelnye issledovanija v politicheskikh i socialnykh naukah. (P. 16). Saint Petersburg: Sociologicheskoe obshhestvo imeni M. M. Kovalevskogo. (In Russian)
- Korzhev, O. Yu. (2014). Transformatsiia kultury v epokhu hlobalizatsii [Transformation of culture in the era of globalization]. In *Kultura Ukrainy: zbirnyk naukovykh prats*. (Issue 44, P. 51–59). Ministerstvo kultury Ukrainy, Kharkivska derzhavna akademiia kultury. Kharkiv. (In Ukrainian)

- Kravchenko, O. V. (2014). Kontseptualni modeli identyfikatsii natsionalnoho kulturnoho prostoru Ukrainy v suchasnomu publichnomu intelektualnomu dyskursi [Conceptual models of identification of the national cultural space of Ukraine in modern public intellectual discourse]. In *Kultura Ukrainy*, 47, 13–25. (In Ukrainian)
- Lotman, Yu. M. (1996). *Vnutri mysljashhiv mirov: Chelovek — tekst — semiosfera — istorija* [Inside the thinking worlds: Man — text — semiosphere — history]. Moscow: Jazyki russkoj kultury. (In Russian)
- Luhutsenko, T. V. (2014). Kulturnyi prostir i prostir kultur u suchasnoi informatsiinoi tsyvilizatsii [Cultural space and the space of cultures in modern information civilization]. In *Hileia: naukovyi visnyk: zbirnyk naukovykh prats.* (Issue 82, P. 273–279). Kyiv. (In Ukrainian)
- Melnyk, V. V. (2014). Stanovlennia i rozvytok kulturnoi polityky v umovakh hlobalizatsii [Formation and development of cultural policy in the context of globalization]. In *Humanitarnyi visnyk Zaporizkoi derzhavnoi inzhenernoi akademii*, 58, 148–156. (In Ukrainian)
- Merleau-Ponty, M. (1996). *V zashchitu filosofii* [Éloge de la philosophie]. Moscow. (In Russian)
- Moles, A. (2008). *Sociodinamika kultury* [Sociodynamique de la culture]. Moscow: URSS, LKI. (In Russian)
- Nalchajyan, A. (2004). *Jetnogenez i assymiljacija. Psihologicheskie aspekty* [Ethnogenesis and assimilation. Psychological aspects]. Moscow: Kogito-Centr. (In Russian)
- Neklessa, A. (2004). Globalnaja transformacija: sushhnost, genezis, prognoz [Global transformation: essence, genesis, forecast]. In *Mirovaja jekonomika i mezhnarodnye otnoshenija*, 1, 116–123. (In Russian)
- Ogorodnik, S. Ja. (Ed.). (1990). *Finansovo-kreditnye metody povyshenija jeffektivnosti promyshlennogo proizvodstva* [Financial and credit methods of increasing the efficiency of industrial production]. Kyiv: Tehnika. (In Russian)
- Orientalia et Classica. Aspekty komparativistiki: Trudy Instituta vostochnykh kultur i antichnosti (Issue 6)* [Orientalia et Classica. Aspects of comparative studies (Issue 6)]. (2005). Moscow: Izdatelstvo Rossijskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. (In Russian)
- Pryhozhyn, I. (1989). Pereotkrytie vremeni [Rediscovery of time]. In *Voprosy filosofii*, 8, 4–19. (In Russian)
- Pryhozhyn, I. R. (2002). Kost eshhe ne broshena. Poslanie budushhim pokolenijam [The die has not been rolled yet. Message to future generations]. In *Nauka i zhizn*, 11, 4–9. (In Russian)
- Pyliavets, L. S. (2013a). Kultura v rakursi hlobalizatsii: aktualnist doslidzhennia [Culture in the perspective of globalization: the relevance of the study]. In *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury: zbirnyk naukovykh prats.* (Issue 31, P. 182–186). Ministerstvo kultury i turyzmu Ukrainy, Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. Kyiv. (In Ukrainian)
- Pyliavets, L. S. (2013b). Sutnist i naslidky hlobalizatsii: kontury kulturolohichnoho pidkhodu [The essence and consequences of globalization: the contours of the culturological approach]. In *Kultura i suchasnist*, 2, 203–208. (In Ukrainian)
- Robertson, R., & Khondker, H. (2001). Diskursy globalizatsii: predvaritelnye razmyshlenija [Discourses of Globalization: Preliminary Considerations]. In *Rossija i sovremennyj mir*, 1(30), 215–218. (In Russian)
- Rostow, W. W. (2003). *Concept and Controversy: Sixty Years of Taking Ideas to Market*. Ostin: University of Texas Press.
- Sheiko, V. M. (2001). *Kultura. Tsyvilizatsiia. Hlobalizatsiia (kinets XX–pochatok XXI st.)* [Culture. Civilization. Globalization (end of the XIX — beginning of the XXI century)]: monohrafiia (in 2 vol.). Kharkiv: Osnova. (In Ukrainian)
- Sheiko, V. M., & Bohutskyi, Yu. P. (2005). *Formuvannia osnov kulturolohii v dobu tsyvilizatsiinoi hlobalizatsii (druha polovyna XX — pochatok XXI st.)* [Formation of the foundations of culturology in the age of civilizational globalization (the second half of the XIX — beginning of the XXI century)]: monohrafiia. Kyiv: Heneza. (In Ukrainian)
- Shmelova, T. V. (2019). Vplyv hlobalizatsii na kulturu ta osvitu [The impact of globalization on culture and education]. In *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriia: Pedahohika. Sotsialna robota.* (Issue 1, P. 209–213). Uzhhorod. (In Ukrainian)
- Spengler, O. (1993). Gestalt i dejstvitel'nost [Gestalt und Wirklichkeit]. (Vol. 1). In *Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoj istorii*. Moscow: Mysl. (In Russian)
- Shtefan, I. P. (2010). Teoretyko-metodolohichni problemy doslidzhennia hlobalnoi kultury [Theoretical and methodological problems of global culture research]. In *Visnyk Derzhavnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 3, 46–51. (In Ukrainian)
- Strutynskyi, B. D. (2019). Informatsiino-kulturna hlobalizatsiia yak fenomen suchasnoho stanu tsyvilizatsiinykh transformatsii [Information and cultural globalization as a phenomenon of the current state of civilizational transformations]. In *Mystetstvovznachchi zapysky: zbirnyk naukovykh prats.* (Issue 35, P. 66–71). Ministerstvo kultury Ukrainy, Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. Kyiv. (In Ukrainian) DOI: <https://doi.org/10.32461/181534>
- Sudakova, V. M. (2018). Kulturnyi prostir ta osoblyvosti yoho vidtvorennia v umovakh hlobalizatsii [Cultural space and

- features of its reproduction in the conditions of globalization]. In *The Culturology Ideas*, 13, 184–193. (In Ukrainian)
- Tönnies, F. (1998). Obshhnost i obshhestvo [Gemeinschaft und Gesellschaft]. In *Sociologicheskij zhurnal*, 3/4, 207–215. (In Russian)
- Toynbee, A. J. (1996). *Civilizacija pered sudom istorii: sbornik [A study of history. Civilization on trial. The world and the West]*. Moscow: Izdatelskaja grupa «Progress» — «Kultura»; Saint Petersburg: Juventa. (In Russian)
- Wallerstein, I. (1999). *Globalizacija kak perehodnaja jepoha? Vzgljad na dolgosrochnoe razvitie mir-sistemy [Globalization or the Age of Transition?: A Long-Term View of the Trajectory of the World-System]*. (P. 127). Moscow: Krasnye holmy. (In Russian)
- Wallerstein, I. (2001). *Analiz mirovyh sistem i situacija v sovremenном mire [Analysis of world systems and the situation in the modern world]*. (P. 208–226). Saint Petersburg: Universitetskaja kniga. (In Russian)
- Zakharchenko, V. (2002). Suspilno-ekonomichni transformatsii i «Osovyi chas» promyslovoho rozvytku [Socio-economic transformations and "Axial time" of industrial development]. In *Visnyk NAN Ukrainy*, 11, 17–28. (In Ukrainian)

Література:

- Ареф'єва, А. Ю. (2016). Глобалізація культури як предмет філософського аналізу. *Гілея: науковий вісник: збірник наукових праць*. (Вип. 107 (№4), с. 272–275). Київ: Видавництво «Гілея».
- Ареф'єва, А. Ю. (2017). Глобалізаційні процеси в культурі сучасності. *Гілея: науковий вісник: збірник наукових праць*. (Вип. 116 (1), с. 185–189). Київ: Видавництво «Гілея».
- Аттали, Ж. (1993). *На пороге нового тысячелетия*. Москва: Международные отношения.
- Бабкін, В. О. (2018). Глобалізаційні культурні процеси та їх вплив на функціональне призначення національної культури. *Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць*. (Вип. 33, 55–62). Київ.
- Бодрийяр, Ж. (2000). *В тени молчаливого большинства, или Конец социального*. Екатеринбург: Издательство Уральского университета.
- Большаков, В. П. (2000). *Своеобразие культуры Нового времени в ее развитии от Ренессанса до наших дней*. Великий Новгород: Новгородский государственный университет.
- Большаков, В. П. (2005). Провинциальность культурных пространств нынешней России. *Культура российской провинции: прошлое, настоящее, будущее: материалы круглого стола*. (С. 7). Санкт-Петербург.
- Бродель, Ф. (2007). Материальная цивилизация, экономика и капитализм. *Время мира*. (Т. 1). Москва: Мир.
- Валлерстайн, И. (1999). *Глобализация как переходная эпоха? Взгляд на долгосрочное развитие мир-системы*. (С. 127). Москва: Красные холмы.
- Валлерстайн, И. (2001). *Анализ мировых систем и ситуация в современном мире*. (С. 208–226). Санкт-Петербург: Университетская книга.
- Гриценко, О. А. (2017). Теоретичне осмислення культурного простору: попередні підсумки та прагматичні висновки щодо національного культурного простору України. *Культурологічна думка: щорічник наукових праць*. (№ 12, С. 30–55). Національна академія мистецтв України, Інститут культурології. Київ.
- Гриценко, О. А. (2019). Моделі культурного простору та проблема ідентичності його елементів. *Культурологічна думка: збірник наукових праць*. (Випуск № 15, С. 66–82). Національна академія мистецтв України, Інститут культурології. Київ.
- Гурко, Е. (1999). *Тексты de-конструкции. Жак Деррида. Difference*. Томск.
- Гуссерль, Э. (1994). Феноменология внутреннего сознания времени (Т. 1). *Собрание сочинений*. Москва: Гнозис.
- Делез, Ж. (1998). *Логика смысла*. Москва: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга.
- Деррида, Ж. (1999). *Che cos'è la poesia. Логос*, 6, 140–143.
- Доманська, О. (2014). Концептуальне осмислення поняття «національний культурний простір». *Науковий вісник Чернівецького університету. Філософія*. (Вип. 706/707, С. 113–117).
- Евстигнеев, В. Р. (1997). *Валютно-финансовая интеграция в ЕС и СНГ: Сравнительный семантический анализ*. Москва: Наука.
- Захарченко, В. (2002). Суспільно-економічні трансформації і «Осьовий час» промислового розвитку. *Вісник НАН України*, 11, 17–28.

- Иконникова, С. Н. (1977). Архитектоника культурного пространства. *Философия культуры*, Материалы 1-го Всероссийского философского конгресса. (С. 38–42). Санкт-Петербург.
- Иконникова, С. Н. (1995). Культурология в системе гуманитарных наук: междисциплинарные взаимосвязи. *Гуманитарий*, 1, 73–83. Санкт-Петербург.
- Иноземцев, В. Л. (2000). Приближение катастрофы. *Свободная мысль* — XXI, 12, 78–88.
- Иванова, К. А. (2010). Культурні зміни в контексті глобалізації. *Практична філософія*, 4, 26–31.
- Каган, М. С. (1995). *Философия культуры. Становление и развитие*. Санкт-Петербург.
- Клочко, В. П. (2015). Глобалізація як фактор формування сучасного культурного простору в Україні. *Культура і сучасність*, 2, 23–29.
- Клюева, Е. А. (2015). Историография культурного пространства. *Вопросы культурологии*, 1, 35–39.
- Клюхина, А. И. (2010). Культура и образование в эпоху глобализации. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*, 4, 40–44.
- Колесников, А. С. (2003). Логика и методология философской компаративистики. Л. А. Вербицкая, В. В. Васильева, В. В. Козловский, & Н. Г. Скворцов (Ред.). *Рабочие тетради по компаративистике*. Вып. 8: Сравнительные исследования в политических и социальных науках. (С. 16). Санкт-Петербург: Социологическое общество имени М. М. Ковалевского.
- Коржов, О. Ю. (2014). Трансформація культури в епоху глобалізації. *Культура України: збірник наукових праць*. (Вип. 44, С. 51–59). Міністерство культури України, Харківська державна академія культури. Харків.
- Кочетов, Э. Г. (1999). *Геоэкономика (Освоение мирового экономического пространства)*. Москва: Мир.
- Кочетов, Э. Г. (2000). Глобальный мир: проблемы его постижения и выхода на новую модель. *Общество и экономика*, 11/12, 19–30.
- Кравченко, О. В. (2014). Концептуальні моделі ідентифікації національного культурного простору України в сучасному публічному інтелектуальному дискурсі. *Культура України*, 47, 13–25.
- Лотман, Ю. М. (1996). *Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история*. Москва: Языки русской культуры.
- Луценко, Т. В. (2014). Культурний простір і простір культур у сучасній інформаційній цивілізації. *Гілея: науковий вісник: збірник наукових праць*. (Вип. 82, С. 273–279). Київ.
- Мельник, В. В. (2014). Становлення і розвиток культурної політики в умовах глобалізації. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*, 58, 148–156.
- Мерло-Понти, М. (1996). *В защиту философии*. Москва.
- Моль, А. (2008). *Социодинамика культуры*. Москва: URSS, ЛКИ.
- Налчаджян, А. (2004). *Этногенез и ассимиляция. Психологические аспекты*. Москва: Когито-Центр.
- Некlessа, А. (2004). Глобальная трансформация: сущность, генезис, прогноз. *Мировая экономика и международные отношения*, 1, 116–123.
- Огородник, С. Я. (Ред.). (1990). *Финансово-кредитные методы повышения эффективности промышленного производства*. Киев: Техника.
- Пилявець, Л. С. (2013а). Культура в ракурсі глобалізації: актуальність дослідження. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: збірник наукових праць*. (Вип. 31, С. 182–186). Міністерство культури і туризму України, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ.
- Пилявець, Л. С. (2013b). Сутність і наслідки глобалізації: контури культурологічного підходу. *Культура і сучасність*, 2, 203–208.
- Пригожин, И. (1989). Переоткрытие времени. *Вопросы философии*, 8, 4–19.
- Пригожин, И. Р. (2002). Кость еще не брошена. Послание будущим поколениям. *Наука и жизнь*, 11, 4–9.
- Робертсон, Р., & Хондкер, Х. (2001). Дискурсы глобализации: предварительные размышления. *Россия и современный мир*, 1 (30), 215–218.
- Струтинський, Б. Д. (2019). Інформаційно-культурна глобалізація як феномен сучасного стану цивілізаційних трансформацій. *Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць*. (Вип. 35, С. 66–71). Міністерство культури України, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ. DOI: <https://doi.org/10.32461/181534>
- Судакова, В. М. (2018). Культурний простір та особливості його відтворення в умовах глобалізації. *Культурологічна думка*, 13, 184–193.
- Теннис, Ф. (1998). Общность и общество. *Социологический журнал*, 3/4, 207–215.
- Тойнби, А. Дж. (1996). *Цивилизация перед судом истории: Сборник*. Москва: Издательская группа «Прогресс» — «Культура»; Санкт-Петербург: Ювента.
- Фабрика, А. А. (2015). Культурна глобалізація на сучасному етапі: ключові тенденції. *Вісник Національного*

- авіаційного університету. *Філософія. Культурологія*. (Випуск № 2, С. 130–134).
- Федотова, В. Г. (1997). *Модернізація «другої» Європи*. Москва: Інститут філософії Російської академії наук.
- Федотова, В. Г. (2002). Некласическіє модернізації і альтернативи модернізаційної теорії. *Вопросы философии*, 12, 3–21.
- Федотова, Н. В. (2013). Глобальний світ — глобальна культура. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: збірник наукових праць*. (Вип. 30, С. 46–51). Міністерство культури і туризму України, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ.
- Филиппов, А. Ф. (1997). Теннис как основоположник немецкой социологии. *История теоретической социологии*. (Т. 1, С. 340–350). Москва.
- Хайдеггер, М. (1996). *Феноменология и трансцендентальная философия ценности*. Киев: Cartel.
- Чаркіна, Т. (2016). Глобалізація: соціально-культурний аспект. *Versus*, 1, 36–41.
- Чешков, М. (2001). Взгляд на глобализацию через призму глобалистики. *Мировая экономика и международные отношения*, 2, 52–60.
- Шейко, В. М. (2001). *Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX -початок XXI ст.): монографія (в 2 т.)*. Харків: Основа.
- Шейко, В. М., & Богущкий, Ю. П. (2005). *Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX -початок XXI ст.)*. Монографія. Київ: Генеза.
- Шмельова, Т. В. (2019). Вплив глобалізації на культуру та освіту. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Педагогіка. Соціальна робота*. (Вип. 1, С. 209–213). Ужгород.
- Шпенглер, О. (1993). Гештальт и действительность. (Т. 1). *Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории*. Москва: Мысль.
- Штефан, І. П. (2010). Теоретико-методологічні проблеми дослідження глобальної культури. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 46–51.
- Эко, У. (1998). *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. Санкт-Петербург: Петрополис.
- Эшби, У. (1966). Несколько замечаний. *Общая теория систем*. Москва: Мир. С.171–178.
- Янч, Э. (1989). *Прогнозирование научно-технического прогресса*. Москва: Наука.
- Ясперс, К. (2000). *Всемирная история философии. Введение*. Санкт-Петербург: Наука.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. (P. 37). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Orientalia et Classica: Аспекти компаративістики: Труды Института восточных культур и античности*. (2005). (Вып. 6). Москва: Издательство Российского государственного гуманитарного университета.
- Rostow, W. W. (2003). *Concept and Controversy: Sixty Years of Taking Ideas to Market*. Ostin: University of Texas Press.

Шейко Василь Миколайович

Процеси глобалізації та формування культурного простору: історіографічний аспект

Анотація. Аналізуються нагальні проблеми глобалізаційних процесів сучасної цивілізації та формування культурного простору як такого. Водночас основна увага приділяється огляду літератури та джерел, автори яких, так чи інакше, торкаються вказаної тематики, та висвітленню можливостей культурологічної методології щодо дослідження глобалізаційних трансформацій і процесів творення культурного простору сьогоденної світової спільноти.

Визначається, що наявна криза наукових методологій наполегливо ставить перед дослідниками актуальне завдання продовження пошуків нових методів і принципів вивчення процесів глобалізації та формування культурного простору в добу цивілізаційної глобалізації. Означена проблема постає ще з більшою гостротою перед такою порівняно молодого науковою галуззю, якою є культурологія. У зв'язку з цим автор приділяє значну увагу методологічним можливостям культурологічної компаративістики, зокрема — застосуванню її для висвітлення процесів зародження та еволюції культурного простору в добу цивілізаційної глобалізації. Адже саме в культурному просторі маються

наявні можливості функціонування різних культур різних епох, а культурний простір існує і проявляється як діюча система складових людської культуротворчої діяльності, поєднаної спільними фундаментальними цінностями.

Аналіз наявних джерел і літератури з проблем глобалізаційних процесів у перебігу формування культурного простору як такого свідчить, що саме методи й принципи компаративістики в межах культуротворчості етносів дає змогу подолати тенденції ізоляціонізму між різними народами та їхніми культурами, традиціями. За допомогою культурологічної компаративістики, її принципів та методів з'являється можливість вивчити генезу й показати еволюцію просторового поля культури, його змістовну складову, висвітлити процеси діалогу різних культур, формування глобалізаційної культури в межах певного культурного простору.

І, насамкінець, у статті зроблено спробу екстраполяції процесів глобалізації та формування культурного простору на матеріали розвитку культури України. Водночас основна увага приділяється взаємодії культури й економіки в останні роки розвитку незалежної України в процесі формування її культурного простору.

Ключові слова: культура, глобалізація, культурний простір, цивілізація, компаративістика, процеси глобалізаційних трансформацій, сучасна цивілізаційна спільнота, історіографія.

Шейко Василь Николаевич

Процессы глобализации и формирование культурного пространства: историографический аспект

Аннотация. Анализируются насущные проблемы глобализационных процессов современной цивилизации и формирования культурного пространства как такового. При этом основное внимание уделяется рассмотрению литературы и научных источников, авторы которых, в той или иной степени, затрагивают данную тематику, и освещению возможностей культурологической методологии исследования глобализационных трансформаций и процессов образования культурного пространства сегодняшнего мирового сообщества.

Определяется, что существующий кризис научных методологий настойчиво ставит перед исследователями актуальные задачи продолжения поиска новых методов и принципов изучения процессов глобализации и формирования культурного пространства в эпоху цивилизационной глобализации. Очерченная проблема набирает остроту для такой относительно молодой научной отрасли как культурология. В связи с этим автор уделяет значительное внимание методологическим возможностям культурологической компаративистики, непосредственно — применению ее для освещения вопросов зарождения и эволюции культурного пространства в эпоху цивилизационной глобализации. Потому что именно в культурном пространстве есть в наличии возможности функционирования разных культур разных эпох, а культурное пространство существует и проявляется как действующая система составляющих человеческой культуротворческой деятельности, соединенной совместными фундаментальными ценностями.

Анализ существующих источников и литературы по проблемам цивилизационных процессов по ходу формирования культурного пространства как такового свидетельствует, что именно методы и принципы компаративистики в пределах культуротворчества этносов дают возможность преодолеть тенденции изоляционизма между разными народами и их культурами, традициями. При помощи культурологической компаративистики, ее принципов и методов появляется возможность изучить генезис и показать эволюцию пространственного поля культуры, его содержательную составляющую, осветить процессы диалога культур, формирования глобализационной культуры в пределах конкретного культурного пространства.

И, наконец, в статье сделана попытка экстраполяции процессов глобализации и формирования культурного пространства на материалы развития культуры Украины. При этом основное внимание уделяется взаимодействию культуры и экономики в последние годы развития независимой Украины в процессе формирования ее культурного пространства.

Ключевые слова: культура, глобализация, культурное пространство, цивилизация, компаративистика, процессы глобализационных трансформаций, современное цивилизационное сообщество, историография.

ПРЕДМЕТНИЙ ЗМІСТ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ: ВІД ФЕНОМЕНОЛОГІЇ ДО МЕРЕОЛОГІЇ

Юдкін-Ріпун

Ігор Миколайович

доктор мистецтвознавства,
член-кореспондент
Національної академії
мистецтв України,
Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України, м. Київ
dr.iyudkin@gmail.com

Юдкин-Рипун

Ігорь Николаевич

доктор искусствоведения,
член-корреспондент
Национальной академии
искусств Украины,
Институт культурологии
Национальной академии
искусств Украины, г. Киев
dr.iyudkin@gmail.com

Ihor Yudkin-Ripun

Doctor of Art Studies,
Corresponding member
of the National Academy
of Arts of Ukraine,
Institute for Cultural Research,
National Academy
of Arts of Ukraine, Kyiv
dr.iyudkin@gmail.com

Анотація. Семантика тексту досліджується на основі суб'єктно-об'єктних зворотних зв'язків, де предметне поле реконструюється з ейдетичних образів інверсією їхніх внутрішніх відношень. Пріоритет належить внутрішньому світові тексту, а об'єктне поле визначається історичною конкретикою епохи. У межах феноменології розвинулася мереологія як розділ логіки про відношення «частина — ціле», що, на відміну від герменевтики, спирається на незвідність цілого до частин та взаємність цього відношення. Частини поділяються на самостійні та несамостійні, внутрішні та зовнішні. Текст постає як голограма, де кожна частина репрезентує свої функції в цілісності. Провідну роль для інтеграції тексту відіграють обрамлення, взаємні посилання, референція віддалених частин, комплементарні відношення. Вірцеву модель обрамлення демонструють репліки ролі персонажа драматичного твору. Через дистанційні зв'язки зростає розмірність тексту, відбувається вихід за межі лінійних та площинних обмежень, виявляються його глибина й об'ємність. Засоби обрамлення, передусім анафора, уможливають поділ тексту на замкнені цикли.

Ключові слова: анафора, референція, репліка, деталь, ейдетика, об'єктивація, дистанція.

Визначення проблеми. Одне з провідних завдань семантики, розв'язуваних на основі феноменології з її принципом ейдетичної редукції, що повертає абстракції «до самих речей», полягає у визначенні відношення тексту до об'єктного поля, у позначенні елементів цього поля текстовими елементами, у виявленні їхнього значеннєвого змісту. Цей зміст незрівнянно ширший від т. зв. латентної інформації, яка виявляється засобами дискурсивного аналізу¹ і визначається тим синтезом, який забезпечує органічність тексту, його неподільність на окремі вислови й незвідність до механічної суми таких фрагментів². Цілісність і повнота тексту єдина може виявити зміст, але вона зумовлена «чимось стороннім», невиявленою сутністю, що визначає піддатлі спостереженню явища. З погляду феноменології, тут маємо справу з глибинною структурою тексту (генотипом), якою визначаються зовнішні прояви (фенотип) та яка сама сходиться до морфологічного поняття внутрішньої форми (архетипу). Зі свого боку, завдання знаходження ейдетичного образу постає як віднесення тексту до історичних реалій епохи, до конкретних речей. Певна річ, зовнішній об'єктивний світ іс-

нує як первинна дійсність, але він повинен наново створюватися як ейдетичний предмет. Об'єкти як прообрази образів тексту являють собою непізнані феномени, таїну, що підлягає дослідженню художніми засобами. Тому в створенні тексту шлях пролягає не лише від об'єктів (які ще не досліджено) до кінцевих результатів, а від невизначених, амбівалентних абстракцій до образів цілком певних предметів, їхніх імен власних — ейдонімів, та до самих предметів. Літературна критика минувшини, приміром, казала про привиди, примари уяви первинних начерків, чернеток майбутнього твору, що перетворюються на реальних персонажів, на типажів соціального життя певної епохи.

Отже, творення ейдетичного образу висуває питання про «речові докази» його вірогідності та вкоріненості в реальності, про його предметні джерела з-поза меж тексту, про відсилання до об'єктів, указівку на них, а відтак і проблемність самих об'єктів. З особливою виразністю це завдання окреслюється в музиці, позбавленій як словесних значень, так і віднесення зображення до предмету. Проблема визначення предметності сенсу в інструментальній музиці постає в широкому діапазоні між т. зв. «програмною музикою» та «абсолютною музикою» епохи романтизму. Аналіз ситуації тут дозволив Г. Лукачу обґрунтування тези про те, що в музиці «події об'єктивної дійсності знімаються як такі, зберігаючись лише у вигляді неозначеної предметності» (Лукач, 1987, с. 48–49). У музиці об'єктне поле реальності подається через опосередкування суб'єктивним чуттєвим світом людських переживань, через подвійну рефлексію («мимесис мимесиса», за Г. Лукачем), яка уможливує повноту цього світу³. Звідси впливає «донкіхотство» музики (Лукач, 1987, с. 49), замкненість її посереднього, проміжного внутрішнього світу (Zwischenwelt феноменології), яким репрезентуються суб'єктивні переживання, та необхідність з'ясування предметного змісту її ейдетичних образів.

Така проблема побудови ейдетичного образу, як посилання до зовнішніх щодо тексту об'єктів, які можуть бути й невідомими носіями таїни, досліджується на основі побудованої у феноменології інтуїціоністської логіки відношень частин та цілого — т. зв. мереології (Юдкін-Ріпун, 2020, с. 130), де абстрактні предикатні ознаки постають як особливі, несамостійні частини предметів, до яких вони належать. Принципового значення тут дістає

впроваджене Е. Гуссерлем розрізнення самостійних і несамостійних частин⁴. Абстракція, що існує лише в суб'єктивній уяві, у просторі тексту, становить саме несамостійну частину предмету, а відтак позбавляється екзистенційного статусу, можливості існування поза відношенням суб'єкта до об'єкта.

Необхідність звернення до мереології диктується опосередкуванням внутрішніх відносин системи (зокрема тексту) як основою побудови ейдетичного образу та його віднесення до об'єктного поля. Мотивація мереології опосередкуванням очевидна й у особливих напрямках сучасного системного аналізу, такого, зокрема, як т. зв. діакоптика (від гр. κοπτω «розривати»): вона спирається на відособлення частин системи за мірою згущення, щільності внутрішніх перехресних (діагональних) зв'язків поміж їхніми елементами як своєрідними гронами (кластерами). Особливо важливо, що самі межі частин стають ланками опосередкування нових зв'язків⁵. Діалектика поділу цілого на частини виявляється в розгортанні сил, які долають це ділення і забезпечують реінтеграцію частин.

З поняттям несамостійності (як антитези автономії) частин цілого впроваджується та категорія феноменології, яку Е. Гуссерль позначив як «фундування» речей, надання їм підстав для існування, необхідності їхнього буття: входження виду до роду можливе саме завдяки такому виявленню підстав буття. Розвиваючи відомий ще від Лейбніца принцип достатньої підстави, ця категорія пов'язує абстрактні можливості та цілі з умовами, коли їхнє здійснення стає необхідним і дістає об'єктивне існування⁶. Зокрема, так розрізняється інтенція та екзистенція, бажане (або повинне) та дійсне. З такою проблемою стикаємося, зокрема, у випадку т. зв. абсурдних висловів, що несуть інтенцію, але позбавлені екзистенції. Несамостійність частини перетинається саме з необхідністю виведення її існування від абстракцій як реалізації можливостей фундаментування, а відтак існування самої речі⁷. Таке виведення підстав для існування об'єкту на основі фундаментування у феноменології окреслюється як процедура т. зв. конституювання об'єкта, яке, за Р. Ингарденом, фактично збігається зі сходженням від абстрактного до конкретного (Ingarden, 1972, р. 363–364). Необхідність реконструкції об'єктів, побудови їх як прообразів ейдетичних образів зумовлена самою їхньою природою як носіїв проблемності, непізнаності, а не готового знання.

Феноменологічна процедура такої побудови об'єктів (фундування та конституювання) становить сходження від абстракції до конкретики, додання абстракції як, за Г. Ф. В. Гегелем, вихідного моменту розвитку пізнання⁸, зокрема, зняття апріорних передумов — феноменологічного т. зв. «утримання»⁹. Конституювання та фундування об'єктів розшифровується як реконструкція реального історичного змісту описаних текстом подій, репрезентації в тексті історичних реалій епохи, тобто відтворення історично достовірних, достеменних речей¹⁰. Об'єктне поле прообразів для образів тексту становить таке ж проблемне поле, як і зміст тексту, так що постає «завдання з двома невідомими» — самого тексту з суб'єктивного боку та непізнаних об'єктів історичної реальності. Відповідно, стосовно цілого частини розрізняються не лише як самостійні та несамостійні, але і як внутрішні та зовнішні, адже «по відношенню до будь-якої єдності ... внутрішнє та зовнішнє — частини» (Вайман, 1981, с. 220). Відтак реконструкція об'єктів тексту постає як встановлення відповідності між образами та історичними реаліями, а далі й дослідження цих реалій як проблемних об'єктів. Частини тексту як цілого розгортаються не лише вглиб, але й ушир. Звідси випливає взаємність відношень внутрішнього та зовнішнього, їхня двоїстість¹¹. Окремий наслідок такої двоїстості становить зворотний зв'язок (рекурсія) тексту з позначуваним ним реальним світом як взаємність внутрішніх та зовнішніх частин¹². Саме на цій основі мерелогічні методи дослідження семантики висувають проблему визначення текстового змісту.

Виклад основного матеріалу. Мерелогічний підхід відкриває значні перспективи для дослідження відношень тексту до історичної реальності конкретної епохи та, зокрема, між внутрішньою будовою тексту (зокрема синтаксисом) та тим, що він позначає і до чого відсилає в цій реальності (зокрема позначенням предметів, реалій епохи). Цим окреслюється пріоритет внутрішнього світу тексту. Вихідне першоджерело створення тексту, беззаперечно, становить об'єктивна історична реальність (завжди не розв'язана проблема), але вже, виникаючи, приміром, з-під пера письменника, він сам стає новою частиною цієї реальності, новим суб'єктом і виявляє суб'єктну активність, що має свою внутрішню логіку розвитку, яка текстом диктується авторові¹³. Тут постає типова ситуація відчуження,

коли в опредмечених текстом інтенціях суб'єкта складаються умови, якими зворотним шляхом визначається активність самого суб'єкта¹⁴. Відбувається інверсія суб'єктно-об'єктних відношень, де виникає зворотний зв'язок (рекурсія), узалежнення побудови та розгортання тексту його творчою історією. Такий зворотний зв'язок (рекурсія) тексту з об'єктивною реальністю, яка завжди визначена конкретно історичною епохою, тягне за собою формування проблеми «текст — епоха». Новостворені тексти самі становлять історичні об'єкти, що входять до епохи як нові реалії. Складеться ситуація, яка подібна до зворотного перекладу (Юдкін-Ріпун, 2020, с. 177), коли вже готовий текст піддається перетлумаченню, а водночас слідує відомому в евристиці принципу Паппа (Юдкін-Ріпун, 2020, с. 115) розв'язування завдань з кінця, з припущенням про наявність розв'язання.

Наочний приклад зворотного зв'язку становить побутова танцювальна музика, де хореографічний текст є сценарієм поведінки партнерів, а музика подає згортку цього сценарію, фіксовану передусім у ритмічних формулах. Танцювальна сюїта, на протигагу сонатному циклу, мотивується не стільки внутрішньою логікою розгортання музичного матеріалу, скільки зовнішніми щодо нього хореографічними чинниками. На такій основі розвинулися і балетні інтерпретації музичних творів, особливо поширені в ХХ ст., як спроби предметної інтерпретації музичної семантики. Серед численних зразків особливо відзначимо кантату «Carmina Burana» («Баварські співи») Карла Орфа, де вагантський вірш середньовічної латинської поезії тотожний до нашого коломийкового вірша¹⁵, тож тут запрограмоване відповідне тлумачення через хореографічну концепцію т. зв. Mannring (дослівно «людське коло»).

Зворотний зв'язок системи «текст — епоха» визначається пріоритетом внутрішнього світу тексту, від мінливості якого залежить і його відношення до об'єктивних реалій. Внутрішня структура тексту окреслена суб'єктно-предикатними відношеннями, де загальний принцип суб'єктної активності виявляється через пріоритет суб'єктної перспективи (персонажі, учасники дії, авторські образи тощо). Суб'єкт як носій можливостей (за вмістом невиявлених на протигагу актуалізованим ознакам предикатів) завжди передбачає диференціацію і множення, мультиплікацію персонажів. Наоч-

чний приклад такого множення демонструє драматургія детективу, основа якої — розширення кола «підозрюваних» для визначення винуватця — приписування особі предиката вини. Потенція, можливість як основна властивість суб'єкта за своїм визначенням містить заперечний, негативний момент (не здійснене чи нездійсненне), вона постає як альтернативи для реалізації. Звідси впливає внутрішнє розрізнення самих можливостей, диференціація потенцій¹⁶. Така диференціація визначає невизначеність, амбівалентність множення суб'єктів, що перетворюється на відкритий конфлікт з актуалізацією їх у предикації. Відтак з самої природи потенцій впливає необхідність побудови образу Іншого як зовнішнього об'єкта — носія проблемності.

Саме з альтернативних потенцій виникає суб'єктна інтенціональність. Тут виявляється польова структура (центр — периферія) суб'єкта¹⁷. Конфліктність цілей і альтернативних можливостей, завжди властива суб'єктові, у мотиваційному аспекті утворює антитезу автоматизму, а в когнітивному аспекті інтенціональність забезпечує абстрагування предмета від спрямованих на нього цілей, його репрезентацію як образу цілі. Формування інтенціональності суб'єкта як антитези автоматизму потенцій стає визначником його активності. Перший безпосередній наслідок диференціації потенцій та інтенцій становить множинність самих суб'єктів тексту. Це, зокрема, ефект т. зв. мультиплікації персонажів літературного тексту — множення бачень, ракурсів спостереження, уособлення предметів, речей як учасників дії. Такий ефект добре відомий у театральній практиці, де вводяться допоміжні, уявні партнери дії. Зокрема, це солілокія — розмова з собою, де персонафікуються окремі здібності особи. Ще промовистіший приклад — уявне перетворення предметів, їхнє використання як своєрідних сценічних фантомів у тренувальних вправах, приміром, у системі етюдів С. В. Гіппіуса. Так, акторам пропонують уявити себе цифрами на циферблаті дзигаря або літерами на друкарській машинці й позначати голосом години (Гіппіус, 1967, с. 66, с. 75). Пропонується уявити, «до якої тварини подібний цей стіл» або, коли в уяві «живий стілець», розповісти, «скільки йому років, який у нього характер?» (Гіппіус, 1967, с. 120).

На основі такого ефекту множення суб'єктів складається те, що у феноменології визначається як інтерсуб'єктний простір комунікації. Одна з

особливостей такого простору — у тому, що тут активність суб'єкта може обернутися на пасивність, так що відбувається інверсія суб'єкта на об'єкт як джерело для побудови образу Іншого. Відтак тут виявляється антитеза «активність — пасивність» як основа для протиставлення суб'єкта об'єкту (поряд з предикатом)¹⁸. Звідси впливає також взаємність (комутативність) суб'єктно-об'єктних відношень¹⁹. У такому просторі суб'єкт переймає на себе роль посередника між об'єктами, зокрема, між вихідним об'єктом тексту та предметним полем віднесення сенсу тексту.

Така метаморфоза суб'єкта добре відома в лінгвістиці в так званих ергативних конструкціях²⁰ та далі в мовах т. зв. ергативного строю. Його особливості узагальнюються в понятті ергативного мислення, запропонованого А. Ф. Лосевим для пояснення інтуїції, оскільки вони властиві не лише «екзотичним» мовам, але є постійним супутником повсякдення²¹. Активний суб'єкт тлумачиться як пасивний²², так що «активність суб'єкта приписана йому ззовні, ... у своїй довільній дії він є не більше, як лише чиясь знаряддя» (Лосев, 1982, с. 305–306), його інтенції визначаються ззовні об'єктним полем²³. Звідси впливає своєрідний фаталізм ергативного мислення «на основі приречення кожної дії з боку іншого, демонічного агента» (Лосев, 1982, с. 315). Відтак виникає «якийсь неозначений, стихійний, не поіменованний і такий, що навіть вислизує від будь-якого найменування, суб'єкт», так що констатується «наявність ще особливого суб'єкта за межами ергативного суб'єкта, того, відносно якого ергативний суб'єкт є лише знаряддям» (Лосев, 1982, с. 316–317). Отже, суб'єкт, що стає об'єктом, перетворюється також на частину, підрядну стосовно іншого, зовнішнього суб'єкта. Додамо, що в хрестоматійних шевченкових рядках — «*Світає. Край неба палає*» — слово *світає* належне саме до такого «демонічного агента», цього разу — природи. Отже, в ергативному мисленні та відповідній картині світу «герой ... без будь-якого порушення його свободи виявляється визначеним у всіх своїх найдрібніших вчинках, він наче приречений до волі» (Лосев, 1982, с. 320). Цінність ергативного мислення для художньої інтуїції полягає саме у відносності суб'єктно-об'єктних взаємин, їхньої здатності до обопільних перетворень.

Подібне перетворення суб'єкта на посередника між об'єктами принципово змінює не лише

внутрішню будову тексту, але і його стосунок до зовнішнього світу об'єктної реальності. Суб'єктно-об'єктні відношення (та, відповідно, відношення активності — пасивності), що організують внутрішній світ тексту поряд з відношеннями суб'єктно-предикатними, суголосні мереологічним відношенням цілого — частин та внутрішніх — зовнішніх частин цілого. Своєю чергою, пріоритет цілого над частинами (які можуть бути самостійними або несамостійними відносно цілого, а відтак узалежнюються цим відношенням до цілого) тягне за собою також пріоритет внутрішнього світу художнього твору, у якому складаються передумови встановлення відношень до об'єктного поля історичної реальності. Психологічний механізм конституювання об'єктів суб'єктною активністю в тексті витлумачено, зокрема, у вченні про установку та об'єктивацію. Засновник грузинської психологічної школи, який започаткував це вчення, Д. Н. Узнадзе визначає процес знайдення реальних об'єктів для того, що виникло на основі творчої уяви в тексті, як специфічну роботу цієї уяви, де «об'єктивація не створює об'єктів, вони існують в об'єктивній дійсності незалежно від наших актів, а обертає наявні об'єкти на предмети, на яких ми зосереджуємо нашу увагу» (Узнадзе, 1976, с. 268)²⁴. Становлячи вияви загальнішого феноменологічного поняття інтенціональності, установка й об'єктивація складають необхідні передумови творення внутрішнього світу художнього тексту²⁵.

Об'єктивація, конструювання предметів у творчому процесі займає місце опредмечування тексту, так само як уречевлення (реїфікація) та уособлення (персоніфікація). Вона вкладається в загальний процес відчуження результатів творчості, що стимулює, зокрема, міфотворчі евристичні інтенції²⁶. Тут відтворюється парадокс спостерігача в історичному дослідженні, де прагнення об'єктивності, відстороненості обертається необхідністю інтенсифікації активності суб'єктного чинника²⁷. Конструювання об'єктів постає як складний процес перетворення вихідних цілей, їхнє відчуження в продуктах творчості, перевтілення створених образів. Ця складність відгадувалася поетичною інтуїцією, приміром, у концепції речі як носія таємниці в поезії Р. М. Рільке, де досягає вершини традиція поміркованого романтизму — т. зв. бідермайєру²⁸.

Об'єктивація постає як зняття вихідної амбіва-

лентності, невизначеності абстракцій, закладених у тексті. Це виявляється, зокрема, у сценічному виконавстві як завдання справжності сценічного образу. Важливу умову розв'язання цього завдання становить «органічна співвіднесеність сценічного існування актора-творця з його світосприйманням та світовідчуттям» (Калмановский, 1984, с. 34). Акторська роль постає як взірць предметно невизначеної абстракції, що дістає об'єктивацію в сценічному образі, співвіднесеному з реальністю. Здійснюється корекція образу, його наближення, апроксимація до предмета, що спирається на завжди притаманний текстові метаморфізм. Театральна інтерпретація може розглядатися як модель об'єктивації. Насамперед, тут виникає вже згаданий образ Іншого (alter ego), що розширюється і поширюється на зовнішні щодо тексту реалії буття, які повинні бути відображені в тексті зворотним шляхом, через «зворотний переклад», як упізнання в предметному полі вже створеного тексту. Спершу виникає образ Іншого, а його прообрази в реальності шукаються для його обґрунтування після його створення.

Таке конституювання Іншого в межах тексту веде до зростання розмірності (об'ємність образу), звідки виникає дистанція між віддаленими, але пов'язаними ділянками тексту, що становить бар'єр для долання²⁹. Ейдетичний образ тексту тут окреслює відношення до того, що віддалене від тексту, перетворенням матеріалу самого тексту: саме так виникає глибина та перспектива в площинного зображення (Юджін-Ріпун, 2020, с. 144–149). Виникнення дистанції, ефекту далекодії із зростанням розмірності тексту пов'язане з конденсацією матеріалу та з опосередкуванням зв'язків поміж віддаленими ділянками тексту³⁰. Наочний приклад створення ефекту глибини на основі далекодії поміж ділянками тексту на відстані становлять репліки ролі драматичного тексту, які завжди перериваються репліками інших ролей.

Так, у комедії Л. Яновської «Блискавиця» з фавбулою зірваного одруження перша репліка нареченої (Марія Іполитівна) до свого обранця «*Побачиш, як весело тобі стане, як ми поберемося*» контрастує з останньою «*Дурень, безглуздий дурень*», на відстані резюмуючи розвиток подій до розчарування персонажа. Натомість відповідні репліки нареченого (Дмитро Петрович) — «*Звикай, голубко, до мого смутку*» та «*Який же я безталанний, який*

нещасний!» — це підтвердження наскрізної теми невдахи. У драмі «Жертви (У підвалі)» про події 1905 року робітник Гнат на початку вагається, чи варто приєднатися до повстанського руху: «*Роботи не страшно, страшно вдачі поганої*». У фіналі ж ці вагання зупинено вирішальним аргументом: «*То все може, й мана, а хліба дітям треба?*» Як у малярстві, так у драмі зв'язок реплік на відстані відсилає до глибини тексту, до того, що стоїть за відособленими деталями, і саме завдяки глибині встановлюється відношення тексту до об'єктного поля зовнішнього світу.

Діалектика відображення об'єктивного світу суб'єктивним полягає в тому, що подання зовнішнього предмета здійснюється вивертанням назовні внутрішнього простору тексту як інверсія, проєкція на Іншого, через ідентифікацію текстових елементів як відсилань до об'єкта. Ефект далекодії закладений у самій суті відношення до Іншого, до об'єкта, звідки виникає необхідність медіумів, посередників. Зворотний зв'язок тексту з реаліями епохи означає, що текст не стільки відображає означуване ним предметне поле, скільки вказує на нього, відсилає до конкретних предметів, здійснює референцію. Питання про природу цієї референції, відношення тексту до світу речей, та, зокрема, про природу ейдонімів — імен власних, повертає до мереологічної проблематики співвідношення внутрішнього та зовнішнього як основи для поділу частин відносно цілого.

Насамкінець, витоки цієї проблематики коріняться в герменевтичному колі, у циркуляції поміж цілим та деталями, їхньому взаємному уточненні³¹. Хрестоматійна теза про незвідність цілого до суми частин розкривається як «нездоланне тяжіння до границі» (Вайман, 1981, с. 117), що виявляється саме через дистанційні, діагональні відношення між ділянками тексту, через глибину текстового простору, де далекодія окремих реплік, долання дистанції між ними виникає як переступання межі, як стан переходу. «Деталі — вісники таїни», а відтак їхня конденсація, згущення викликає «ефект надлишковості» (Вайман, 1981, с. 134–135), яким забезпечується дистанція сполучення деталей, їхня далекодія в тексті.

На відміну від герменевтики, мереологія не обмежується незвідністю цілого до частин, але розкриває також їхню взаємність: ціле може ставати частиною чогось іншого і навпаки — окремі части-

ни можуть згортати цілісність, ставати своєрідними голограмами, що несуть печатку цілого. Такий парадокс закарбований уже в християнському вченні про Святу Трійцю. Лаконічно про нього йдеться у Великому Покаянному Каноні Андрія Критського:

«Нероздільне єством, не злиті Лики богословлю Тя, Троїсте Єдине Божество» (1.4); «Трійця є Проста, Нероздільна, роздільна Лицями, і Одиниця є, єством сполучена» (1.6).

Таїнство Трійці становить основу й того голографічного парадоксу взаємності частин та цілого, який властивий мерології. Ця ж взаємність відрізняє організм, де в кожній клітинці вміщено програми росту цілого (звідси — можливість клонування), від механізму з мертвих деталей.

Ця взаємність виявляється через опосередкування текстових розривів, дистанції поміж текстовими ділянками. Об'ємність тексту, його глибина, зростання розмірності, перспектива спирається на граничні переходи, зокрема, семантичні переходи (т. зв. парадокс О. О. Потебні — первинність тропів щодо термінів). Такі переходи завжди вмотивовані інтенціями, так що в семантиці відбувається не позначення предмета, а призначення. Об'ємність тексту тут забезпечується згущенням, конденсацією деталей як джерелом породження ідіом та, у граничному випадку, їхнього перетворення на ейдоніми — імена власні предметного поля.

Один з наслідків такої конденсації деталей — або, за О. О. Потебнею, «згущення думки» — становить утворення рамкових конструкцій як обов'язкового компоненту художнього тексту. Відомі в історії літератури обрамлення (від «Тисячі й однієї ночі» до «Декамерону» та пізніших зразків) становлять не зовнішній засіб формування тексту, поєднання різнорідного матеріалу, а виявлення суті ейдетичного мислення, «оскільки головне тут — не рама, а “рамковість”, ... лінія умовності, сигнал відносної самостійності» (Вайман, 1981, с. 188), на основі чого виникає глибина та дистанція в тексті, його багатомірність. Зокрема, виявлення таких властивостей тексту постає як його циклізація, поділ на замкнені відтинки, цикли, сенс яких визначається їхнім місцем у цілому, тобто функціями. Мереологічний аналіз відтак стає аналізом функціональним. Функції ж, своєю чергою, відповідають інтенціональності, цілеспрямованості тексту, зо-

крема, як реалізації комунікативних завдань.

Мереологічні відношення тексту розроблено в мовознавстві, де впроваджено поняття мероніми та голоніми (імена частин — цілого), альтернативні до пари гіпоніми/гіперніми (назви підрядних та загальних ознак). У лінгвістиці ці відношення постають у дуже конкретному вигляді в латинській граматиці як проблема семантики родового відмінка іменників, зокрема, т. зв. родового відмінка частковості (*genetivum partitivum*) та власності (*genetivum possessivum*). Такі приклади, як *rig будинку* (а не *валізки*), *кут кімнати* (а не *коридору*), *хвіст kota* (а не *собаки*) демонструють відношення імен частини (меронім) та цілого (голонім) у родовому відмінку частковості. Так само словосполучення *книга вчителя* (а не *учня*) демонструє подібне відношення в родовому відмінку власності.

Поряд з лінгвістикою можна вказати й на одвічну проблему «суспільство — особистість», де пріоритет соціального визначається мовною природою людини. Зокрема, взаємність мереологічних відношень унаочнюється вже згаданою теорією установки: якщо особистість є частиною суспільства, то, своєю чергою, у процесі соціалізації суспільні установки (і досвід у цілому) стають частиною будови самої особи, інтегральною складовою її індивідуальної психіки³². Останній приклад особливо промовистий тим, що пов'язує соціальний аспект мереологічного відношення з формуванням інтенціональності як метаморфозою цілого в частину особистісного досвіду.

Особливо суттєве значення прибирає ця проблема в інтерпретації, зокрема, у театральному мистецтві. На вагомості узалежнення деталі від цілісності наголошував великий український режисер В. С. Василько, який, зокрема, знайшов особливості герменевтичної антиномії деталей у театрі. З одного боку, саме деталі ініціюють шукання цілого:

«Деталі можуть ставати вихідним моментом творчості», вони «допомагають дійти до образного узагальнення», натомість аудиторії це «дає ... матеріал для домислювання» (Василько, 1967, с. 173–174).

З іншого боку, самі деталі визначаються цілим і не можуть бути самодостатніми: «Деталь — річ потрібна, бажана, але вивідна. ... треба вміти від-

мовитися від часом ефектної, “самогральної” деталі» (Василько, 1967, с. 184). Та особливо важливим видається спостереження режисера надплинністю, невизначеністю розмежування деталей і цілого: «Визначити розмір, межі того, що ми називаємо деталлю ролі, часом буває важко» (Василько, 1967, с. 173). Приміром, у виконанні В. Чистякової ролі Лучицької в «Талані» М. Старицького перехрещення руками свого відбиття у дзеркалі й повтор цього перед віддзеркаленням у воді стає тією частиною, яка відсилає до цілого. В іншому прикладі — Васса Железнова М. Горького у виконанні Л. Гаккебуш — сцену телефонної розмови про небезпеку «вона побудувала на рвучкому, наростаючому темпоритмі», так що цю сцену можна зрозуміти як «підготовку до наглої смерті героїні» (Василько, 1967, с. 177–178). Таке розуміння деталей суголосне тому, що вище мовилося про голографію та органіку тексту, взаємність цілого та частин.

Співвіднесення деталей як мереологічні відношення тексту знаходять вияв у лінгвістиці через узагальнення такої властивості слова, як сполучальність (валентність). Замість неї йдеться тепер про референцію, відсилання слів одне до одного на відстані, а в граничному випадку — і за межами тексту, як указівка на предмети, їхню номінацію, надавання імен, зокрема, імен власних — ейдонімів. Тут вихідним моментом стає індивідуція (абстракція ізоляції) як властивість текстових суб'єктів без генералізації предикатів. Поняття референції відповідає таким розширенням предикації, як експозиція (vs. дефініція) І. Канта, ідея (vs. поняття) Г. Гегеля, непредикативні визначення А. Пуанкаре, партиципация Л. Леві-Брюля. Предикацію заміщає значно ширше поняття відношення — ідея, яку запропонував ще поза річищем феноменології видатний логік С. І. Поварнін. Відношення, узагальнюючи предикацію, пропонують їй альтернативу в дейктичній системі посилань, референції. Саме дистанційні відсилання однієї частини тексту до іншої постають на місці приписування предикативних ознак і займають у ейдетичному мисленні те місце, яке предикація посідає в мисленні вербальному. Тоді об'єктивація предметного змісту тексту в ейдетичних образах постає як граничний випадок створення референційної мережі тексту, вихід за її межі. Предмет постає як об'єктивація значення ейдонімів, їхньої інтерпретації в історичній реальності.

Подібним чином спрямовано й логіку розвитку зображення — від організації внутрішнього простору орнаментальних візерунків до натурального малюнка. У середньовічному малярстві від Віллара де Онекура (14 ст.) до Пізанелло (14 ст.) подавалися схематичні «варіанти іконографічних рішень, ... мотивів або деталей композицій» (Майская, 1981, с. 89), які належало копіювати, тобто перебувати у внутрішньому просторі малярської діяльності. Навпаки, рух «від зразка до натурної штудії» (Майская, 1981, с. 90) відповідав зростанню внутрішніх зв'язків між елементами тексту (як узагальнення сполучальності слів у референції), створенню глибини, об'ємного зображення. У візерунках упізнавалися зображення предметів, орнаментальні фігури ідентифікувалися як образи зовнішніх об'єктів. Тут відбувається усунення невизначеності, амбівалентності орнаментики як абстракції.

На основі внутрішньої референції (т. зв. ко-референції) окремих відтинків тексту, а відтак і утворення всебічних зворотних зв'язків (рекурсії) деталей, їхніх взаємних посилань, формується дійктивна мережа тексту, що надбудовується над його суб'єктною перспективою та предикатною ієрархією. Саме дейксив відповідає ролі суб'єкта як посередника між об'єктами. Відбувається діагоналізація тексту перехресними зв'язками вздовж периметричних та діаметральних осей, що забезпечують його інтеграцію. Це веде до вивертання внутрішніх узасмин, їхньої інверсії назовні як основи творення ейдетичного образу Іншого, об'єктивації, віднесення до предметного поля історичної реальності.

Дейксив постає як «третя сила» поруч з предикатною ієрархією та суб'єктною перспективою, на основі якої формується цілісність тексту. Зокрема, референція як узагальнення валентності слів у словосполученнях, її поширення на дистанційно віддалені відношення слів стає можливою саме завдяки дейктивній мережі, що пронизує текст. Свою реалізацію в тексті дейксив знаходить у дистанційних відношеннях, у вже згаданих рамкових конструкціях, найважливішою з яких є анафора. Обрамлення особливо широко виявляється в музиці, де повернення матеріалу на відстані становить один з основних формотворчих засобів, від репризи до лейтмотивів. У словесному тексті обрамлення і зв'язок на відстані особливо яскраво демонструє анафора — повернення висловленої раніше думки

(так само як катафора — випередження думки)³³ в новому контексті й з новим сенсом (Yudkin-Ripun, 2013, с. 287). Досить посплатися на такі словесні лейтмотиви, як повернення «мігруючих жестів» (Вайман, 1981, с. 247) у оповіді..

Уже наведені приклади з репліками ролі драматичного твору демонструють анафоричні відношення. Рефрен може розглядатися як особливий випадок анафори, де думка повторюється без змін або з варіаціями. Так, рефрен української чумацької пісні «Ой забілили сніги» («Забілились сніги» у записі Марка Вовчка та Опанаса Марковича) побудований на варіаційних змінах, що заміщають характеристичні мероніми — позначення частин цілого: «*Ой заболіло тіло чумацькеє біле*», «*Прикрій моє тіло ...*» «*Щоб моє тіло, Щоб не чорніло*». Тут дієслівний ряд подає мероніми для позначення послідовності вмирання і поховання персонажа.

Зіставлення меронімів — позначень частин цілого — стає вагомим для відношення тексту до предметного поля, для значеннєвої референції. Особливо виразно таке взаємне доповнення висловів у анафорах простежується в сонетах, які можуть розглядатися як монодрами. Промовисті приклади цього знаходимо, зокрема, у сонетах Максима Рильського. Розширення лексичної сполучальності до референції тут забезпечує далекодію окремих слів, а через неї глибину тексту. Блискучий приклад такого дистанційного зв'язку демонструє сонет М. Рильського «Зелені тіні ...» (зб. «Під осінніми зорями», 1926). Початок другої строфи (рядок 5) утворює анафору з останнім рядком сонету: «*Блаженні будьте уші, що почули*» та «*Блаженні будьте, мовчазні уста!*» Позначення частин тіла тут стають водночас метонімічними абстракціями (abstractum pro concreto), відсилаючи до алюзій на євангельські вислови. Утворюючи обрамлення, така анафора визначає глибинний сенс твору. Анафору утворює зіставлення початкового й кінцевого рядків сонету «Знаку терезів» (1932), що відсилає до розуміння епохи. «*Ховайтесь! Бурі носить зодіак*» — цей заклик проголошує буремні події як складник епохи, визначеної обертаням зірок, ви роком долі. «*В повітрі стигне блискавки удар*», завершальний рядок, подає образ застиглої блискавки як компоненту самої бурі. Складається цілий ряд відношень між частинами (*доля* — *буря* — *блискавиця*), що окреслюють перспективу часу.

Отже, обрамлення та розвинуті на його основі засоби дейксиса та анафори забезпечують об'ємність і глибину тексту, а через них — відсилення, референцію до об'єктів реальності. Саме ці засоби дають ключ до органічного, а не механічного розчленування тексту, його поділу на частини. Завдяки рамковим, арковим відношенням відбувається циклізація тексту, утворення замкнених циклів, з яких зростає цілісність. Дистанційні відношення замкненості поміж віддаленими ділянками тексту забезпечують неперервність внутрішнього середовища тексту, а відтак незводимість цілого до механічної суми частин (об'єднання без усебічних зв'язків між ними) та голографічну будову, відбиток цілого в кожній деталі. Дистанційні рамкові відношення між ділянками тексту сприяють розвиткові комплементарних відношень взаємного доповнення між ними як меронімів, позначень частковостей. Через рамкові, аркові дистанційні відношення, через доповнення деталей створюється органічна тканина тексту як інтеграції частковостей у неподільну багатомірну цілісність, що забезпечує об'єктивацію образів у предметному полі епохи.

Висновки. Уміщений у тексті зміст не даний

безпосередньому спостереженню, а реконструюється, «конститується» як результат об'єктивації можливостей, закладених у тексті. Вирішальну роль відіграє дейктична система взаємних посилань, мережа референцій, що пронизує текст і утворює обрамлення, перехресні зв'язки віддалених ділянок тексту. Мережологічний підхід, на відміну від герменевтики, передбачає незвідність цілого до частин та взаємність відношення частин і цілого, а тому дозволяє врахувати органіку тексту, виявити його голографічні властивості. Саме обрамлення, зокрема, засоби анафори, взаємних посилань забезпечують циклізацію тексту, відособлення частин як замкнених циклів, що зберігає зв'язок з цілим, як клітин живого організму. Мережа перехресних взаємних посилань віддалених ділянок тексту виявляє його глибину й об'ємність, уможливорює зростання розмірності лінійних і площинних структур. Побудова дистанційних зв'язків між цими ділянками спирається на комплементарні відношення взаємного доповнення. Кожна частина тексту співвідноситься з об'єктивним полем реальності як невід'ємна складова цілого. Тому у відношенні тексту до історичної епохи пріоритет належить його внутрішньому світу.

Примітки:

¹ Тріада *пресуппозиція* – мовчазні передумови, *імплікація* – приховані сенси, *інференція* – висновки для компетентного досвіду.

² Збереглося свідчення Л. Толстого в листі до М. М. Страхова від 26. 04. 1876 р., за яким «мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим» (цит. Еремин, 1978, с. 225).

³ За Г. Лукачем, «мимесис мимесису без явного віднесення до подій життя уможливорює – суб'єктивно звичайно недосяжне – розкриття емоцій у всій її повноті ... внутрішній світ ... здобуває інтенсивності найбільш несподіваним, непередбаченим способом» (Лукач, 1987, с. 67).

⁴ Зокрема, «абстрактне є несамостійною частиною, його не можна розглядати окремо від цілого ... Щодо абстрактних понять, то ... їх можна мислити лише в якості частини якогось цілого» (Заїкина, 2014, с. 7–8).

⁵ Зокрема, «у місцях поділу виникає ряд сил зв'язку, до цього прихованих», що виявляється «в утворенні з частин ... т. зв. ланцюга перетинів» (Крон, 1972, с. 15–16).

⁶ За визначенням, «фундування – це доповнення, якого потребують несамостійні частини з боку цілого» (Заїкина, 2014, с. 9).

⁷ Підстава тут в тому, що «несамостійність абстрактних значень ... має двоїсту природу: з одного боку ... може розглядатися відносно конкретної предметної єдності речі, з іншого відносно родової єдності» (Заїкина, 2014, с. 9).

⁸ Як відзначив Г. Ф. В. Гегель ще в ранньому творі «Хто мислить абстрактно?» (1807), «порядне суспільство саме тому й унікає спілкування з абстрактним, що надто добре з ним запізналося» (Гегель, 1972, с. 389).

⁹ Це поняття позначається словом того ж давньогрецького кореня, що й епоха, як окреслення історичної конкретики.

¹⁰ Зокрема, розрізняються формальні та матеріальні об'єкти: перші як результати суб'єктивної активності, що не дістали підстав існування, другі знаходять реальні основи (Ingarden, 1972, с. 329).

- ¹¹ «З одного боку, формальний зміст у своїх взаємозв'язках охоплює фрагменти цілого, але, з іншого боку, само ціле не передбачає в якості обов'язкового такий формальний момент» (Заїкина, 2014, с. 9).
- ¹² Для такої процедури з'ясування сенсу тексту Е. Гуссерль звертався до впровадженого І. Кантом поняття «трансцендентальної наскрізної нитки» (transzendentaler Leitfaden) як способу здійснення відповідності внутрішнього й зовнішнього (див. Ingarden, 1963, р. 525) – своєрідна ариаднина нитка пошукового процесу.
- ¹³ Первинність об'єкту стосовно суб'єкта підтверджується свідченнями онтогенезу, коли уявлення про себе як про окремого індивіда в першій особі (дитяче «я сама») складається після визначення себе дитиною в третій особі (Рубинштейн, 1976, с. 330).
- ¹⁴ Нагадаємо слова Мефістофеля до Фауста: «*В нас вільний перший крок, Та другий – наш володар*» (див. Юдкін-Ріпун, 2020, с. 150).
- ¹⁵ Коли в кінці 1960-х років українська слухачка громадськості уперше запізналася з цим твором, у ньому вразила цілковита суголосність з динамікою хороводних танців, таких, як аркан.
- ¹⁶ Зокрема, можливими альтернативами постають епіфеномени як тіньові супутники виявлених феноменів.
- ¹⁷ Відтак і відцентрові сили суб'єкта, своєрідна «суб'єктна центрифуга», його диференціації на відмінні персонажі.
- ¹⁸ У лінгвістиці це виявляється у т. зв. діатезі – узаємозаміні активного й пасивного способів дієслів.
- ¹⁹ Вона становить таку ж властивість синтаксичної організації, як і взаємність актуальних предикатів та суб'єктів (рем і тем). Приміром, у сполученні речень «*Сонце було за хмарами. Хмари незабаром розвіялися*». Тут хмари спочатку становлять актуальний присудок (рему), а далі – підмет (тему).
- ²⁰ Хрестоматійним прикладом є українське прислів'я «*за моє жито мене й бито*».
- ²¹ Приміром, «суміщення пасиву та активу в сучасних мовах є щонайтрафаретніша річ» (Лосев, 1982, с. 308) – як у т. зв. дієсловах стану «*мені зимно, мені гаряче*» або в зворотних «*вмиватися, одягатися*».
- ²² Тут «прикметна оригінальність саме й полягає у нероздільності активу та пасиву» (Лосев, 1982, с. 306).
- ²³ Відповідно, у реченні мови ергативного строю об'єкт, доповнення «е не стільки доповненням, скільки самим підметом» (Лосев, 1982, с. 305), так що суб'єктно-об'єктні відношення піддані інверсії.
- ²⁴ Важливо наголосити, що коли установка, за Д. Н. Узнадзе, має місце «для будь-якої живої істоти», то саме об'єктивація – властивість лише людини «як істоти мислячої» (Узнадзе, 1976, с. 269).
- ²⁵ Коли «установка свідомості – це в той же час конструювання буття», то «об'єктивація творчих актів – неминуча, але не вичерпує результатів творчості» (Зимовец, 2011, с. 7–8).
- ²⁶ «Нестача суб'єктивності в об'єктивованому тексті соціальної реальності компенсується продукуванням фантазматичних конструкцій». Зокрема, в історичному пізнанні «до предмету спостереження додається ще один елемент, яким є само спостереження» (Яркеєв, 2012, с. 90–91).
- ²⁷ Тут «винесення спостерігача за межі спостереженої соціальної системи провокує необхідність їхнього нескінченного множення» (Яркеєв, 2012, с. 93).
- ²⁸ Тут «самі речі доквілля загадкові у своєму існуванні саме тому, що їхня реальність абсолютно очевидна ... Я митця зникає, прагнучи сховатися за речами, за істиною та об'єктивністю буття» (Михайлов, 1977, с. 277–278).
- ²⁹ У музиці, зокрема, такий ефект пов'язаний з прихованим багатоголоссям та міжголосовими (діагональними) зв'язками.
- ³⁰ Саме згущення деталей, «витискаючи трансцендентну глибину, ... створює глибину предметно-словесну» (Вайман, 1981, с. 179).
- ³¹ Власне про герменевтику йдеться у влучному зауваженні: «Парадокс: ціле передує частинам, увесь твір – деталям» (Вайман, 1981, с. 103).
- ³² Тут «існують відношення типу ціле – частина: у формуванні й виникненні первинної установки як цілісного процесу модифікації суб'єкта фіксована соціальна установка виступає в якості певної частини» (Сарджвеладзе, 1989, с. 71).
- ³³ «За анафоричного або катафоричного вжитку виробник мовлення змінює свою перспективу», так що здійснюється «орієнтація ... на маску, відрізняється від реальної позиції» та, далі, «субститутом промовця опиняється герой оповіді» (Успенский, 2011, с. 11–12).

Література:

- Вайман, С. Т. (1981). *Бальзаковский парадокс*. Москва: Советский писатель. 368 с.
- Василько, В. С. (1967). *Фрагменти режисури*. Київ: Мистецтво. 384 с.
- Гегель, Г. Ф. В. (1972). Кто мыслит абстрактно? Из *Гегель Г. Ф. В. Работы разных лет. Т. I*. Москва: Мысль. С. 387–394.

- Еремін, М. (1978). Подробности и смысл целого. В *Мире Толстого. Сб. статей*. Москва: Советский писатель. С. 221–247.
- Заикина, Н. В. (2014). Учение о части и целом как основа для построения семантики. *Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Философские науки»*. № 3. С. 6–10.
- Зимовец, Л. Г. (2011). Объективация и экзистирование как основы методологии Н. А. Бердяева. *Известия вузов Северо-Кавказского региона. Общественные науки*. № 3. С. 5–8.
- Калмановский, Е. С. (1984). *Книга о театральном актере*. Ленинград: Искусство. 224 с.
- Крон, Г. (1972). *Исследование сложных систем по частям. Диакоптика*. Пер. с англ. Под ред. А. В. Баранова. Москва: Наука. 544 с.
- Лосев, А. Ф. (1982). *Знак. Символ. Миф*. Москва: Изд. Московского университета. 482 с.
- Лукач, Г. (1987). *Своеобразие эстетического. Т. 4*. Москва: Прогресс. 572 с.
- Майская, М. И. (1981). *Пизанелло*. Москва: Искусство. 210 с. 92 с. ил.
- Михайлов, А. В. (1977). Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии. *Типология стилевого развития XIX века*. Москва: Наука. С. 267–307.
- Рубинштейн, С. Л. (1976). *Проблемы общей психологии*. Изд. 2. Москва: Педагогика. 416 с.
- Сарджвеладзе, Н. И. (1989). *Личность и ее взаимодействие с социальной средой*. Тбилиси: Мецниереба. 208 с.
- Узнадзе, Д. Н. (1976). Проблема объективации. *Хрестоматия по вниманию*. Под ред. А. Н. Леонтьева, А. А. Пузырева, & В. Я. Романова. Москва: Изд. Московского университета. С. 260–270.
- Успенский, Б. А. (2011). Дейксис и вторичный семиозис в языке. *Вопросы языкознания*. № 2. С. 3–30.
- Юдкин-Рипун, И. Н. (2021). Детализация портрета в сонете как монодраме: «Медальоны» Игоря Северянина. *Родная словесность в современном культурном и образовательном пространстве*. Тверь: Тверской гос. ун-т. Вып. 10 (16). С. 16–22.
- Юдкін-Ріпун, І. (2020). *Феноменологія культури як методологія інтерпретації*. Київ: Інститут культурології НАМ України. 352 с.
- Яркеев, А. В. (2012). Объективация социальной истории в структуре мифологического дискурса. *Вестник Удмуртского университета. Философия. Социология. Психология. Педагогика*. Вып. 3. С. 83–94.
- Ingarden, R. (1963). *Z badań nad filozofią współczesną*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. (Ingarden R. Dzieła filozoficzne). 664 s.
- Ingarden, R. (1972). *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. (Ingarden R. Dzieła filozoficzne). 508 s.
- Yudkin-Ripun, I. (2013). *Aphoristic Foundations of Dramatic and Lyrical Poetry*. Kyiv: Osvita Ukrainy. (National Academy of Arts of Ukraine. Institute of Culturology). 444 p.

References:

- Eremin, M. (1978). Podrobnosti i smysl celogo [Details and meaning of the whole]. In *V Mire Tolstogo. Sb. statei*. Moscow: Sovetskii pisatel. P. 221–247. (In Russian)
- Hegel, G. W. F. (1972). Kto myslit abstraktno? [Wer denkt abstrakt?] In *Hegel, G. W. F. Raboty raznyh let*. Vol. 1. Moscow: Mysl. С. 387–394. (In Russian)
- Ingarden, R. (1963). *Z badań nad filozofią współczesną* [From research on contemporary philosophy]. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. (Ingarden R. Dzieła filozoficzne). 664 p. (In Polish)
- Ingarden, R. (1972). *Z teorii języka i filozoficznych podstaw logiki* [On the theory of language and the philosophical foundations of logic]. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. (Ingarden R. Dzieła filozoficzne). 508 p. (In Polish)
- Kalmanovskii, E. S. (1984). *Kniga o teatralnom aktere* [A book about a theater actor]. Leningrad: Iskusstvo. 224 p. (In Russian)

- Kron, G. (1972). *Issledovanie slojnyh sistem po chastyam. Diakoptika [Diakoptics — The Piecewise Solution of Large Scale Systems]*. Translation from English. A. V. Baranova (Ed.). Moscow: Nauka. 544 p. (In Russian)
- Losev, A. F. (1982). *Znak. Simvol. Mif [Sign. Symbol. Myth]*. Moscow: Izd. Moskovskogo universiteta. 482 p. (In Russian)
- Lukach, G. (1987). *Svoeobrazie esteticheskogo [The originality of the aesthetic]*. Vol. 4. Moscow: Progress. 572 p. (In Russian)
- Maiskaya, M. I. (1981). *Pizanello [Pisanello]*. Moscow: Iskusstvo. 210 p. 92 p. il. (In Russian)
- Mihailov, A. V. (1977). Varianty epicheskogo stilya v literaturah Avstrii i Germanii [Variants of the Epic Style in the Literatures of Austria and Germany]. In *Tipologiya stilevogo razvitiya XIX veka*. Moscow: Nauka. P. 267–307. (In Russian)
- Rubinshtein, S. L. (1976). *Problemy obschei psihologii [General psychology Issues]*. Ed. 2. Moscow: Pedagogika. 416 p. (In Russian)
- Sardjveladze, N. I. (1989). *Lichnost i ee vzaimodeistvie s socialnoi sredoi [Personality and its interaction with the social environment]*. Tbilisi: Mecniereba. 208 p. (In Russian)
- Uspenskii, B. A. (2011). Deiksis i vtorichnyi semiozis v yazyke [Deixis and secondary semiosis in language]. In *Voprosy yazykoznaviya*. № 2. P. 3–30. (In Russian)
- Uznadze, D. N. (1976). Problema obektivacii [Objectification problem]. In *Hrestomatiya po vnimaniyu*. A. N. Leontev, A. A. Puzyrey, & V. YA. Romanov (Eds). Moscow: Izd. Moskovskogo universiteta. P. 260–270. (In Russian)
- Vaiman, S. T. (1981). *Balzakovskii paradoks [Balzac's paradox]*. Moscow: Sovetskii pisatel. 368 p. (In Russian)
- Vasilko, V. S. (1967). *Fragmenti rejisuri [Fragments of directing]*. Kyiv: Mistectvo. 384 p. (In Ukrainian)
- Yarkeev, A. V. (2012). Obektivaciya socialnoi istorii v strukture mifologicheskogo diskursa [Objectification of social history in the structures of mythological discourse]. In *Vestnik Udmurtskogo univerteta. Filosofiya. Sociologiya. Psihologiya. Pedagogika*. Issue 3. P. 83–94. (In Russian)
- Yudkin-Ripun, I. (2013). *Aphoristic Foundations of Dramatic and Lyrical Poetry*. Kyiv: Osvita Ukrainy. (National Academy of Arts of Ukraine. Institute of Culturology). 444 p.
- Yudkin-Ripun, I. N. (2021). Detalizaciya portreta v sonete kak monodrame: «Medalony» Igorya Severyanina [Detailing the portrait in a sonnet as a monodrama: "Medallions" by Igor Severyanin]. In *Rodnaya slovesnost v sovremennom kulturnom i obrazovatelnom prostranstve*. Tver: Tverskoi gos. un-t. Issue 10 (16). P. 16–22. (In Russian)
- Yudkin-Ripun, I. (2020). *Fenomenologiya kulturi yak metodologiya interpretacii [Phenomenology of culture as a methodology of interpretation]*. Kyiv: Institute for Cultural Research, NAA of Ukraine. 352 p. (In Ukrainian)
- Zaikina, N. V. (2014). Uchenie o chasti i celom kak osnova dlya postroeniya semantiki [The doctrine of the part and the whole as a basis for constructing semantics]. In *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya «Filosofskie nauki»*. № 3. P. 6–10. (In Russian)
- Zimovec, L. G. (2011). Obektivaciya i ekzistirovanie kak osnovy metodologii N. A. Berdyaeva [Objectification and existence as the basis of N. A. Berdyaev's methodology]. In *Izvestiya vuzov Severo-Kavkazskogo regiona. Obschestvennye nauki*. № 3. P. 5–8. (In Russian)

Юдкин-Рипун Игорь Николаевич

Предметное содержание художественного текста: от феноменологии к мереологии

Аннотация. Семантика текста исследуется на основе субъектно-объектных обратных связей, где предметное поле реконструируется из эйдетических образов инверсией их внутренних отношений. Приоритет отводится внутреннему миру текста, а объектное поле определяется исторической конкретикой эпохи. В рамках феноменологии развивается мереология как раздел логики об отношениях «часть — целое», которая, в отличие от герменевтики, опирается на несводимость целого к частям и взаимность этого отношения. Части делятся на самостоятельные и несамостоятельные, внутренние и внешние. Текст предстает как голограмма, где каждая часть представляет свои функции в целостности. Ведущую роль для интеграции текста играют обрамления, взаимные ссылки, референция отдаленных частей, комплементарные отношения. Образцовую модель обрамления демонстрируют реплики роли

персонажа драматического произведения. Через дистанционные связи возрастают размерности текста, происходит выход за рамки линейных и плоскостных ограничений, выявляется его глубина и объемность. Средства обрамления, прежде всего анафора, обеспечивают деление текста на замкнутые циклы.

Ключевые слова: анафора, референция, реплика, деталь, эйдетика, объективация, дистанция.

Ihor Yudkin-Ripun

The objective contents of an artistic text: from phenomenology towards mereology

Abstract. Textual semantics is studied on the basis of subjective–objective reciprocal feedback, where the objective field is reconstructed from the eidetic images with the inversion of their inner relations. The priority belongs to the textual inner world, and the objective field is determined with an epoch's concrete historical conditions. Mereology is developed within the framework of phenomenology as the logical theory dealing with the relation of "part –whole" that in difference to hermeneutics is based on the irreducibility of the whole to the parts and the reciprocity of this relation. The parts are divided into the autonomous and dependent, inner and outer ones. A text is regarded as a hologram where each part represents its functions within the whole. It is the textual frameworks that play the decisive role in textual integration together with reciprocal references of the distant parts and complementary relations. The paragon of framework is to be found in the cues of a role of a dramatic persona. It is due to distanced relations that the dimensionality of a text grows, it surpasses linear and planar limits, its depth and volume are revealed. Such means of frameworks as anaphora procure the textual division onto closed cycles.

Keywords: anaphora, reference, cue, detail, eidetic images, objects making, distance.

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-7211-1602>
DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.35-43>

SEMANTICAL DIMENSION OF AN ARTWORK: CULTUROLOGICAL APPROACH

Iryna

Piatnytska-Pozdnyakova

Doctor of Art Studies,
Associate Professor,
V.O. Sukhomlynskyi National
University of Mykolaiv, Mykolaiv
musik_prof@ukr.net

П'ятницька-Позднякова

Ірина Станіславівна

доктор мистецтвознавства,
доцент, Миколаївський
національний університет
імені В. О. Сухомлинського,
м. Миколаїв
musik_prof@ukr.net

Пятницкая-Позднякова

Ирина Станиславовна

доктор искусствоведения,
доцент, Николаевский
национальный университет
имени В. А. Сухомлинского,
г. Николаев
musik_prof@ukr.net

Abstract. The aim of the work is to identify semantically meaningful structures of musical texts that vividly represent the original compositional style not from the standpoint of their uniqueness, but as a complex multi-layered semantic space. Methodology. This allows reaching a different analytical discourse which is the basis of a cultural approach that operates broader analytical means and is used to comprehend the composer's worldview, identify the significance of his stylistic foundations of creativity and understand the complex semantic processes of the composer's concept sphere as a whole.

Scientific novelty consists in revealing semantically significant structural elements of musical texts at the pre-text, textual and post-text levels of meaning formation. Results. By analyzing the works of the Kharkiv composer V. Ptushkin, the content levels of musical texts are revealed, and the structural elements of musical speech are analyzed. The practical significance. The information contained in this paper may be used for further research and developing methodological material for the new courses of lectures and seminars in history and theory of Ukrainian culture.

Keywords: semantic levels of analysis of the musical text, structural elements of the composer's musical speech.

Problem statement. In modern theoretical musicology, the analytical method of studying the content levels of artwork was implemented at the beginning of the twentieth century, but even today it remains relevant and interdisciplinary. Applying the stated analytical approach in the context of this study, an attempt is made to identify semantically meaningful levels of a particular piece of music that represents most lucidly the original compositional style. Piano works of the famous Kharkiv composer V. Ptushkin are selected as the material for analysis.

Purpose of the article. In modern music discourse, during the worsening of the music language crisis, the tendency to revive the tonal type of thinking increases which leads to the emergence of a new style situation in its general cultural dimension and deepens the role of genre-style dialogue. As a result, new genre forms and technical and compositional means of their processing appear, forming a new view on the sound material and contributing to the appearance of original musical reflections in terms of design and

semantic content where stylistic boundaries are blurred and musical forms receive a new reading.

The work of modern composers is a special type of discursive practice, in the context of which musical works, receiving various interpretations (performing, analytical, literary, visual, plastic, etc.), acquire the level of a structurally organized text with a complex "semantic score". At the same time, on certain occasions the interpretive levels of artworks radically change their figurative and semantic dimensions or, conversely, form a single text space, in which connotations that are revealed at the syntactic, semantic and pragmatic levels of sense formation play an important role. In particular: at the level of syntax — they allow us to understand the semantic dimensions of structure and form; at the level of semantics — they are revealed through various plot constructions and intertext interactions (quotes, metaphors, allusions, etc.), influencing the conceptualization of the work as a whole; at the level of pragmatics — they acquire different interpretations (both author's and of performance). Therefore, artwork, music in particular, as a kind of representative of the artist's personal mental experience, reaches the level of textual generalization and becomes a source for his further creative intentions. Meanwhile, a deeper look at the meaningful dimension of artwork contributes to updating trends in semantic analysis. However, despite innovative trends, analytical approaches still rely on existing methods, although they change each time depending on the context.

Recent studies and publications. In domestic theoretical musicology, a thorough understanding of the semantic dimension of a musical text was obtained in the works of domestic music experts, in particular: O. Berehova (developed a new methodology for studying art by actualizing centuries-old domestic rhetorical and homiletic traditions, which allows us to comprehend these processes in the context of various discursive practices) (Берегова, 2013); L. Kyianovska (studies the semantics of a music piece at various stages: from archetypal to sign-symbolic) (Кияновська, 1993); O. Kozarenko (highlighted the connotative characteristics of sound) (Козаренко, 2000); V. Moskalenko (author of the theory of musical interpretation) (Москаленко, 2003); I. Piaskovskiy (analyzed the hidden meanings of a music piece) (Пясковський, 2006); O. Samoilenko examines musical semiology from the standpoint of the theory of speech consciousness) (Самойленко, 2006); O. Solomonova (examines the semantics of a music

piece on the example of laughter culture) (Соломонова, 2004); B. Siuta (examines the semantics of a music piece in the aspect of musical semiosis) (Сюта, 2006); S. Ship (analyzed intonation as a semantic unit of music speech), and many others.

A deep analytical approach distinguishes the works of well-known Russian music experts, in particular: L. Hakopyan (noted the indefinite nature of musical semantics), M. Bonfeld (identified semantically "condensed" and "sparse" elements of a musical text) (Бонфельд, 1996), V. Kholopova (focused her attention on revealing the relationship between the "content" and "form" of a music piece), M. Aranovsky (1998), V. Medushevsky (1993), I. Stogniy, L. Shaymukhametova, Yu. Kon, and many others.

In foreign theoretical musicology, the problem of musical semantics has received a wide analytical discourse and is represented by the works of many scientists. In particular, D. Cooke's thorough study "The language of music" emphasized that music conveys the subjective experiences of the composer and "only a specific type of music to a certain extent can be regarded as a pure, quasi-mathematical form" (Cooke, 1952, p. 10). In an effort to present music as a "language of emotions", the researcher analyzes elements of musical expressiveness, which are the means of embodying various emotions. Among such "elements of the musical dictionary", D. Cooke identifies melodic phrases that have a relatively stable external form, constant meaning and dependence on the context.

In the context of semiotic perspective, the semantics of musical texts was studied by W. Coker who, appealing to the theory of Charles Peirce, distinguished three types of musical signs. At the same time, the researcher considered icons to be the dominant type of sign in music, dividing them into natural (or "congeneric" (Coker, 1972, p. 34) which arise when single-structural elements interact with each other), and extra-natural (or "extrageneric" (Coker, 1972, p. 61) which arise in the context of interpreting a musical element as a sign of an extra-musical situation). A thorough study of intonation was carried out by J. Jiranek (1985), the author of the concept of "input" and "output" elements of a musical text, which he considered as a meaning component of semantics.

In the works of W. Coker, L. Meyer, J. Naties, N. Ruve and others, the musical form was studied from the point of view of both immanent and extra-musical meanings, although each of the scientists assessed the

degree of their significance differently. In particular, J. Natives considered the process of symbolization more important for understanding musical meanings, while W. Coker saw both semantic levels of music equally important. In the context of semantics of a musical text, intonation as a semantic component was studied by D. Lidov (2004), J. Kristeva (1968), B. Szabolcsi (1959), J. Martinez (1996), and others. The works of the Dutch linguist, one of the founders of the branch of social semiotics, Theodoor Jacob van Leeuwen, known for his contribution to the study of multimodality, are also notable.

Another direction in the study of the semantic space of a piece of music is represented by the Anglo-American semiotic school where a significant role belongs to the works of L. Ratner which are later supplemented by second-generation scientists, in particular: K. Agawu (2009), N. Cumming (2000), R. Monelle (1992), St. Rumph (2012), E. Tarasti (1985), R. Hutten (1994), and many others. They extrapolated their studies to the music of the XVIIIth century which contributed to the further development of musical semantics.

Therefore, as a brief review of existing sources shows, the stated problem has not only solid foundations and a multi-vector analytical approach, but also remains relevant today and contributes to the further development of musical semantics. In this regard, *the purpose of the article* is not only to deepen existing methods, but also to identify semantically meaningful levels of musical text from the standpoint of culturological analysis which most clearly represents the original compositional style in the context of modern musical discourse. In the context of this study, the vector of analysis is shifted beyond the purely musicological due to the application of culturological approach, which allowed to comprehend the conceptual dimension of the composer's work, where different semantically meaningful levels of meaning formation coexist. This approach allowed to analyze some musical works of V. Ptushkin as an open text space of musical discourse.

Presentation of the research materials. The material for the analysis is the works of the famous Kharkiv composer V. Ptushkin whose musical speech is distinguished by special coloring, dynamic vocabulary and expressive syntax, pulsating dynamics and capricious syncopated metro-rhythm, plastic counterpoint, a bold combination of genre and structural models that are specified through the most generalized features, thus

solving the problem of genre-style dialogue, and have a manifestation at all levels of sense formation.

Significant changes that took place in the sound organization of the art of music in the second half of the twentieth century led to the individualization of musical speech of composers and contributed to the emergence of unlimited opportunities for creativity giving rise to new forms of conveying the content. As a result, a music piece acquires the level of a text that simultaneously functions both as a "linear" and "non-linear" structure, the elements of which are united by a semantic core forming a kind of semantic score.

The musical text begins to function in the context of music discourse and is thought of as the result of the composer's artistic intentions based on a special type of musical nomination. Meanwhile, the information contained in the musical text becomes a relatively semiotic space where various elements of the sign system function providing for the objectification of meaning both in real sound and in the process of its perception. However, in the real musical speech of the composer, only a part of the musical text functions, and as an integral phenomenon, it exists only at the level of mental representation. It is the text format of an artistic phenomenon that creates the illusion of integrity and is conceived as a time-spatial phenomenon, which is the material for further assimilation (execution, interpretation, analysis, etc.), during which its structural (external) and system (internal) connections are understood. That is, a musical text is both a process and a result of the composer's musical and speech activity which has both ideal (conceptual, content — semantic) and real (physical, acoustic) parameters. Therefore, the musical text is conceived as a conceptual space in which various semantically meaningful levels coexist, the analysis of which allows us to understand them as an open structure. It is from such perspective in the context of this article that the work of the Kharkiv composer V. Ptushkin is considered, whose musical speech is distinguished by bright and dynamic vocabulary, expressive syntax, pulsating dynamics, a bold combination of genre and structural prototypes, etc. Combining classical techniques with modern harmonic language, with its colorful harmony, plastic counterpoint, capricious syncopated metro-rhythm, he inlaid specific musical "signs" of various neo-styles into the original fabric of his own works which achieves an innovative solution to the problem of stylistic dialogue.

In the works of V. Ptushkin, works of various

genres are presented, but a special place among them is occupied by piano music for children which presents creative approaches to solving abstract problems and simultaneously has a methodological orientation, allowing you to master various types of playing techniques, phrasing skills, and much more. Among the large number of piano works for children, there is the collection of piano ensembles in four hands (2006) which included: the suite "Gulliver" in 6 parts, part from the suite "The Merry Wives of Windsor" ("The Witch of Brandford"), the suite "Philistine nobleman" in four parts and the piano suite "Through the pages of the Children's Album by P. Tchaikovsky" written as a free transcription of pieces for the XI International Music Festival of classical music "Kharkiv Assemblies" (2004) and others. The transcription genre itself is to some extent a quasi-dialogue with musical traditions, in the context of which various semantic correlates interact.

Any transcription has at the core a certain original as a starting point for a new interpretation of the content of the original source, acquiring an intonation transformation which can lead to a new genre. V. Ptushkin's work includes many different opuses which thus touch on the issue of tradition and innovation. Among them are: transcription of "Themes with variations" by W. Mozart (1992) for strings and piano in four hands, "Gogol suite" (1999) for piano and orchestra, Concert Variations on the Theme by Glinka (2002) for orchestra and piano in four hands, Symphonic variations "Dedication to Purcell" (2000) for orchestra and women's (children's) choir, impromptu "Let's joke with L. Beethoven" (2014) for symphony orchestra, and others.

Surprisingly vivid is the composer's piano cycle "Through the pages of the children's album" which appeals to the neoclassical trend which includes five works that in the original P. Tchaikovsky have the titles: "The game of horses" (No. 3), "Old French Song" (No. 16), "Baba Yaga" (No. 20), "German song" (No. 17) and "Nanny's fairy tale" (No. 19). However, V. Ptushkin rather freely places these numbers, without giving them names (only numbers), and thus creates a game world for the listener. All five musical works are united by compositional logic, which preserves the semantic dimension of the original source not only in melodic and harmonic terms, but also in its pragmatic aspect of existence in the modern music discourse. Understanding the performance capabilities of children,

the composer, although he uses complex techniques of playing (*martelato*) but avoids chords located wider than septima, does not use combinations of extreme registers. Meanwhile, the semantics of such free processing is built by the composer on dynamic and tempo contrasts. V. Ptushkin leaves the chord technique of musical works as an accompaniment, giving the harmonic basis to the melody of the primo part ("German song", "French song"), while the second part is a harmonization of the melody formed by the movement of chords of both hands ("Grasshopper game", "Nanny's fairy tale").

Despite the fact that the composer leaves the intonation layer of the works unchanged, he consciously expands the boundaries of small forms, rather organically inlays jazz motifs ("*bossa nova*") into the original melodies with their characteristic syncopated pattern, sharp-sounding chords, the most diverse strokes (soft staccato in the "Baba Yaga" play, deep non legato in "Old French Song"), texturally building their figurative plan. Such an organic combination of concert, a fantastic and fabulous sphere with a lyrical and romantic one, indicates a subtle understanding of the stylistic dialogue included in the theatrical world of art.

The composer was also relatively attentive to the dynamic shades which have surprisingly subtle gradations in the range from *ppp* to *ff*. We should also emphasize the vivid embodiment of the artistic image of already well-known pieces which the composer surprisingly masterfully embodies with the help of harmonies, timbre texture, pulsating rhythm, complex metro-rhythm, syncopated and dotted pattern, the technique of shifting accents and modulations which together characterize his bright musical speech. Each of the elements of the musical composition builds its own horizontal line which, when combined, form a kaleidoscope of different harmonies, intonation variations, emphasized by subtle nuances with clearly defined articulation.

Surprisingly vivid are the pieces "Nanny's fairy tale" and "Baba Yaga" which in the transcription of V. Ptushkin acquire grotesqueness emphasized by unusual harmonies of enlarged seventh chords, active dynamics ($p < sf$), tempo (*vivace molto*) which accelerates (*poco accelerando*), and clear articulation, so they appear as a fantastic fairy-tale world. This theatrical game approach allows performer to use original metro-rhythmic techniques, in particular, triol and increased metric pulsation (from 2/4 to 4/4), shifting the strong

part to a relatively strong one (the fourth part of the bar). In the play "Baba Yaga", the composer retains the metric pulsation (6/8) but shifts it which creates a bright dynamic image.

The play "The game of grasshoppers" by V. Ptushkin begins with an unexpected dynamic (*Presto*) and almost rapid introduction (8 tact) with rather energetic dynamics ($p < mp > p < mf$) of the first phrase which quickly (staccato stroke) ends on *sf*. The very theme of the original which appears after the introduction of [tact 1] on a significant dynamic contrast (nuance *p*) with an increase in the main tone by an octave, sounds rather unexpected. The composer, in contrast to the original, changes the tempo (from *Vivo* to *Presto*), which creates a sense of internal acceleration. V. Ptushkin's own intonations, inlaid in the context of the original sound theme [figure 2 tacts 21–22; 25–26; figure 3 tacts 35–36 on the dolce nuance], seem to visualize the extra-textual means of meaning formation that the composer appeals to, creating a dynamic image of a musical sketch.

Extremely bright sounds the "Old French Song" with an enhanced chords and dynamics in which V. Ptushkin tried to recreate his unforgettable impressions of France, the country which he repeatedly visited and where he performed his works. A colorful musical sketch, in which the tonal plan is preserved but the mood is significantly changed, formed with the help of such means of musical expression as combining an organ point with a syncopated metro-rhythm, changing strokes (legato to non legato), inlaid jazz intonations which together almost completely change the very nature of the piece and make it a bright pearl of this collection. The composer uses an almost transparent texture and a barely noticeable dynamic plan ($p > ppp$) which seems to freeze and dissolve in the transparent timbre of the upper register of the form of the last consonance.

Various musical pieces are combined with compositional logic and theatrical drama play which is a reflection of the bright world of childhood in which the game reigns in its various forms: from real to imaginary — and has a manifestation both at the micro level (the use of various musical images-signs) and at the macro level (genre allusions). The concert form deprives this piano cycle of the intimacy inherent in the original P. Tchaikovsky, implementing the theatrical game context of its existence in the modern musical discourse. Furthermore, the antithesis of "solo-duet"

acquires other meaningful accents highlighting the game principle manifesting both at the level of texture (dialogue of primo and second parts, complex techniques of performance with counterpoint elements, holding the main melody alternately in different parts or their "picking up", etc.) and at the level of a musical sign as an image that is woven from emphatically individual, surprisingly original musical intonations. The game context of the piano cycle is also emphasized by the choice of the genre of "suite" which does not presuppose binding to a specific plot or program but, on the contrary, declares free operation of various musical images with which the composer conducts a peculiar meta-dialogue. Moreover, the composer very carefully but with a certain amount of irony inherent in him adds a bright and unique musical coloring to already constant semantic constructs which helps in achieving the incredible effect of perception that the listener unexpectedly discovers for himself. The composer creates a whole kaleidoscope of musical images that expand the already established performance markers of famous classics, but does not destroy them, offering a different, playful perspective of perception, demonstrating a special world of expressive musical speech.

In the works of V. Ptushkin, a large place is occupied by various arrangements of his works, so that they acquire textual forms. Surprisingly interesting is the theater suite "The Merry Wives of Windsor" for piano in four hands, written for the comedy of the same name by W. Shakespeare and consisting of seven different plays: "Overture", "The Prankster Mockingbirds", "The Tales of bygone days", "Doctor Caius", "Falstaff", "The Witch of Brandford" and "Finale". The curious fact is that the composer creates an orchestral version based on this piano cycle which also indicates the search for new genre forms. The composer's timbre reinterpretation of his own work has acquired a new performing context.

The cycle opens with the "Overture" that has an impulsive development of musical material, a scherzos character sustained on a dominant organ point, active articulation which together create a whole kaleidoscope of different musical images. Unlike the piano suite, the main theme in the orchestra is given to the violin group which makes it surprisingly light and playful, and the color of the score with different timbre colors of the wind group, supported by percussion (tambourine, timpani), transforms it into a theatre game scheme.

The second number of the suite is "The Prank-

ster Mockingbirds", in which the syncopated metro-rhythm creates the atmosphere of a merry holiday, the timbre palette of which is surprisingly bright. The composer uses a whole range of different timbre colors: both brass and woodwinds, and the string group of the orchestra, which in turn colors the score in bright musical colors.

The third number — "The Tale of Bygone Days" — is a lyrical image of antiquity represented both at the level of musical text (measured progress by quarters in the bass part on the nuance *p*, *mp*; timbre monochrome; texture density with a fairly wide register ambitus) and at the level of extra-textual means that appeal to fairy-tale images.

The next two numbers — "Doctor Caius" and "Falstaff" — create opposite musical portraits of two completely different characters which the composer skillfully reveals with the help of musical means of expression. If for the first image V. Ptushkin appeals to jazz intonations while building the image on melodic contrast, the second he visualizes with the help of registers and tempo contrasts where the middle part is built on small figurations of strings unfolding against the background of uniform durations, and semantically, they appeal to extra-textual images of the "prudent nobleman".

The theme of the next play, "The Witch of Brandford", which seems to be circling in one place, changing the key each time, is built on the fast pace of the rapid sixteenths. The composer uses an extremely rich timbre palette to create an ominous image, constantly alternating the timbres of string and wind groups, so the thematic material always sounds in a new timbre color. This compositional technique was developed

during the work in the theater, which has its own laws of construction of the artistic image and provides not only its vivid embodiment but is also focused on the process of its perception. The "Finale" of the suite is a bright kaleidoscope of all images combined with a syncopated metro-rhythm with elements of dance, motive construction of phrasing being alternately performed by different groups of instruments (wind and strings), accentuation of weak tact appealing to the comedy genre emphasizing its passionate nature, etc.

The timbre rethinking of his piano suite allowed to create an original musical piece, the genre model of which differs in an innovative approach, and the creative rethinking of timbre capabilities of instruments to create vivid images appealing to theatricality, vividness, playfulness of extra-textual levels.

Conclusions. Thus, the modern musical continuum is represented by a great variety of forms and is a rather open system in which the music piece reaches the level of the text and becomes partially a meta-sign that exists in the space of constant inclusion in a new context, expanding the field of meanings. From such positions, V. Ptushkin's work is perceived as a peculiar meta-dialogue with different stylistic tendencies, whose works exist in the field of musical discourse, constantly acquiring additional semantic levels. The composer's musical speech is distinguished by bright and dynamic vocabulary, expressive syntax, which finds its expression at the level of pulsating dynamics, capricious syncopated metro-rhythm, plastic counterpoint, bold combination of genre and structural models, which are concretized through the most generalized features, thus embodying the composer's desire for an innovative solution to the problem of stylistic dialogue.

References:

- Agawu, Kofi. (2009). *Music as discourse: semiotic adventures in romantic music*. New York: Oxford University Press. 336 s.
DOI: 10.1093/acprof:oso/9780195370249.003.0001
- Akopjan, L. (1995). *Analiz glubinnij struktury muzykalnogo teksta [Analysis of the deep structure of a musical text]*. Moscow: Praktika. (In Russian)
- Aranovskij, M. (1998). *Muzykalnyj tekst: struktura i svoystva [Musical text: structure and properties]*. Moscow: Kompozitor. (In Russian)
- Berehova, O. (2013). *Integratyvni procesy v muzychnij kulturi Ukrainy XX–XXI stolit [Integrative Process in the Musical Culture of Ukraine of the XX–XXI Centuries]*: monografija. Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy. (In Ukrainian)

- Bonfeld, M. (1996). Muzyka: jazyk ili rech? [Music: the language or speech?]. In *Muzykalnaja komunikacija: sb. nauchnyh trudov*. Serija "Problemy muzykoznanija". Saint Petersburg. Vyp. 8. S. 15–39. (In Russian)
- Coker, W. (1972). *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York: The Free Press. 256 p.
- Cooke, D. (1959). *The Language of Music*. London: Oxford University Press. 289 p. Retrieved from <https://ru.scribd.com/doc/97564263/The-Language-of-Music-Cooke-1959>
- Cumming, N. (2000). *The sonic self: musical subjectivity and signification*. Bloomington: Indiana University Press. 370 p. DOI: <https://doi.org/10.7202/1014675ar>
- Hatten, R. (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press. 349 p.
- Jiranek, J. (1985). *Zu Grundfragen der musiksemiotik. [On Questions of Musememotics]*. Berlin. 225 s. (In German)
- Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy [The phenomenon of the Ukrainian national musical language]*. Lviv: Spolom. (In Ukrainian)
- Kress, G. R., & Leeuwen, J. van T. (1996). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. New York: Routledge.
- Kristeva, J. (1968). Problèmes de la structuration du texte. *Linguistique et Litterature, also, in Théorie d'ensemble*. P. 297–316. (In French)
- Kyianovska, L. (1993). Onovlennia pryntsyypiv prohramnosti v muzytsi XX st. [Updating the principles of program music in the music of the twentieth century]. In *Ukrainska muzyka. Tradytsii ta suchasnist*. Lviv: Vyshchyi muzychnyi instytut im. M. Lysenka. P. 37–57. (In Ukrainian)
- Lidov, D. (2004). *Is Language a Music?: Writings on Musical Form and Signification (Musical Meaning and Interpretation)*. Indiana University Press. 256 p. DOI: <https://doi.org/10.1525/mts.2009.31.2.372>
- Martinez, J. Luiz. (1996). Icons in Music: A Peircian rationale. *Semiotica*. № 1/2. P. 57–86.
- Medushevskij, V. (1993). *Intonacionnaja forma muziki [The intonational form of music]*. Moscow: Kompozitor. (In Russian)
- Monelle, R. (1992). *Linguistics and semiotics in music*. Routledge: Harwood Academic Publishers. 349 p.
- Moskalenko, V. (2003). Aura slova v muzychnii intonatsii [Aura of the word in musical intonation]. In *Semantychni aspekty slova v muzychnomu tvori: zb. st. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*. Kyiv: Nats. muz. akad. Ukrainy. P. 3–14. (In Ukrainian)
- Ptushkin, V. (2006). *Piesy i ansambli dlja fortepiano*. Harkov: Izdat. dom «Faktor». 94 p. (In Russian)
- Piaskovskiy, I. (2006). Smysloutvorennia strukturnykh funktsii muzychnoi formy [Meaning formation of structural functions of a musical form]. In *Naukovyi Visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Kyiv: NMAU, Vyp. 60. P. 33–41 (In Ukrainian)
- Rumph, St. (2012). *Mozart and Enlightenment semiotics*. Berkeley: University of California Press. 265 p.
- Samoilenko, A. (2006). Muzyka v processe noogenezisa [Music in the process of noogenesis]. In *Naukovyi Visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Kyiv: NMAU. Vyp. 60. P. 8–17 (In Russian)
- Siuta, B. (2006). Konstantni modeli v protsesi muzychnoho smysloutvorennia [Constant models in the process of musical meaning formation]. In *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Kyiv. Vyp. 60. P. 69–77 (In Ukrainian)
- Solomonova, O. (2004). "Garmonicheskij dissonans" (o stilisticheskoy prirode muzykalnoj parodii) ["Harmonic dissonance" (on the stylistic nature of musical parody)]. In *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Vyp. 38. Muzychnyi styl: Teoriia. Istoriia. Suchasnist. Kyiv: NMAU. P. 88–95. (In Russian)
- Szabolcsi, B. (1959). *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie [Building Blocks to History of the Melody]*. Budapest: Corvina. 317 s. (In German)
- Tarasti, E. (1985). Music as Sign and Process. In *Analitica: Studies in the Description and Analysis of Music in Honour of Ingemar Bengtsson*. Stockholm. P. 97–115.

Література:

- Акопян, Л. (1995). *Анализ глубинной структуры музыкального текста*. Москва: Практика.
- Арановский, М. (1998). *Музыкальный текст: структура и свойства*. Москва: Композитор.
- Берегова, О. (2013). *Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть: монографія*. Київ: Інститут культурології НАМ України.
- Бонфельд, М. (1996). Музыка: язык или речь? *Музыкальная коммуникация: сб. научных трудов*. Серия «Проблемы музыкознания». Санкт-Петербург. Вып. 8. С. 15–39.

- Кияновська, Л. (1993). Оновлення принципів програмності в музиці ХХ ст. *Українська музика. Традиції та сучасність*. Львів: Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка. С. 37–57.
- Козаренко, О. (2000). *Феномен української національної музичної мови*. Львів: Сполом.
- Медушевський, В. (1993). *Интонационная форма музыки*. Москва: Композитор.
- Москаленко, В. (2003). Аура слова в музичній інтонації. *Семантичні аспекти слова в музичному творі: зб. ст.* Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ: Нац. муз. акад. України. С. 3–14.
- Птушкин, В. (2006). *Пьесы и ансамбли для фортепиано*. Харьков: Издат. дом «Фактор». 94 с.
- Пясковський, І. (2006). Сміслоутворення структурних функцій музичної форми. *Науковий Вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ, Вип. 60. С. 33–41.
- Самойленко, А. (2006). Музика в процесі ноогенезиса. *Науковий Вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ. Вип. 60. С. 8–17.
- Соломонова, О. (2004). «Гармонический диссонанс» (о стилистической природе музыкальной пародии). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 38. Музичний стиль: Теорія. Історія. Сучасність. Київ: НМАУ. С. 88–95.
- Сюта, Б. (2006). Константні моделі в процесі музичного сміслоутворення. *Науковий Вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ. Вип. 60. С. 69–77.
- Agawu, Kofi. (2009). *Music as discourse: semiotic adventures in romantic music*. New York: Oxford University Press. 336 s. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780195370249.003.0001
- Cooke, D. (1959). *The Language of Music*. London: Oxford University Press. 289 p. Retrieved from <https://ru.scribd.com/doc/97564263/The-Language-of-Music-Cooke-1959>
- Coker, W. (1972). *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York: The Free Press. 256 p.
- Cumming, N. (2000). *The sonic self: musical subjectivity and signification*. Bloomington: Indiana University Press. 392 p. DOI: <https://doi.org/10.7202/1014675ar>
- Hatten, R. (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press. 349 p.
- Jiraneck, J. (1985). *Zu Grundfragen der musiksemiotik. [On Questions of Music Semiotics]*. Berlin. 225 s.
- Kress, G. R., & Leeuwen, J. van T. (1996). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. New York: Routledge.
- Kristeva, J. (1968). Problèmes de la structuration du texte. *Linguistique et Litterature, also, in Théorie d'ensemble*. P. 297–316.
- Lidov, D. (2004). *Is Language a Music?: Writings on Musical Form and Signification (Musical Meaning and Interpretation)*. Indiana University Press. 256 p. DOI: <https://doi.org/10.1525/mts.2009.31.2.372>
- Martinez, J. Luiz. (1996). Icons in Music: A Peircian rationale. *Semiotica*. № 1/2. P. 57–86.
- Monelle, R. (1992). *Linguistics and semiotics in music*. Routledge: Harwood Academic Publishers. 349 p.
- Rumph, St. (2012). *Mozart and Enlightenment semiotics*. Berkeley: University of California Press. 265 p.
- Szabolcsi, B. (1959). *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie [Building Blocks to History of the Melody]*. Budapest: Corvina. 317 s.
- Tarasti, E. (1985). Music as Sign and Process. *Analitica: Studies in the Description and Analysis of Music in Honour of Ingmar Bengtsson*. Stockholm. P. 97–115.

П'ятницька-Позднякова Ірина Станіславівна

Семантичний вимір твору мистецтва: культурологічний підхід

Анотація. Мета роботи полягає у виявленні семантично змістовних структур музичних текстів, що яскраво презентують оригінальний композиторський стиль, але не з позицій їхньої унікальності, а як складного багатопланового семантичного простору. Це дозволило вийти на інший аналітичний дискурс, що є основою культурологічного підходу, який оперує більш широким аналітичним інструментарієм та застосовується з метою досягнення світоглядних позицій композитора, виявлення значущості стильових засад його творчості, розуміння складних семантичних процесів його концептосфери загалом.

Наукова новизна полягає в розкритті семантично значущих структурних елементів музичних текстів на дотекстовому, текстовому та позатекстовому рівнях сміслоутворення. На прикладі аналізу творчості харківського компо-

зителя В. Птушкіна розкрито змістовні рівні музичних текстів, проаналізовано структурні елементи музичного мовлення. Результати дослідження можуть бути використані для подальшої розробки методичного матеріалу в курсах лекцій та семінарів з історії та теорії української культури.

Ключові слова: смислові рівні аналізу музичного тексту, структурні елементи музичного мовлення композитора.

Пятницкая-Позднякова Ирина Станиславовна

Семантическое пространство произведения искусства: культурологический подход

Аннотация. Цель работы заключается в выявлении семантически содержательных структур музыкальных текстов, которые наиболее ярко представляют оригинальный композиторский стиль, но не с позиций их уникальности, а как сложного многослойного семантического пространства. Это позволило выйти на другой аналитический дискурс, который является основой культурологического подхода, оперирующего более широким аналитическим инструментарием и применяемым с целью постижения мировоззренческих позиций композитора, выявляя значимость стилевых принципов творчества, понимания сложных семантических процессов его концептосферы в целом.

Научная новизна заключается в раскрытии семантически значимых структурных элементов музыкальных текстов на дотекстовом, текстовом и внетекстовом уровнях смыслообразования. На примере анализа творчества харьковского композитора В. Птушкина раскрыты содержательные уровни музыкальных текстов, проанализированы структурные элементы музыкального языка. Результаты исследования могут быть использованы для дальнейшей разработки методического материала в новых курсах лекций и семинаров по истории и теории украинской культуры.

Ключевые слова: смысловые уровни анализа музыкального текста, структурные элементы музыкального языка композитора.

SOCIO-PHILOSOPHICAL CONTEXT OF THE HISTORY OF THE CULTURAL AND ANTHROPOLOGICAL PARADIGM

Violeta Demeshchenko

Ph.D. (theory and history of culture),
Associate Professor,
Institute for Cultural Research,
National Academy
of Arts of Ukraine, Kyiv,
vio150569@gmail.com

Демещенко

Віолета Валеріївна

кандидат історичних наук
(Ph.D., теорія та історія культури),
доцент, Інститут культурології
Національної академії
мистецтв України, м. Київ,
vio150569@gmail.com

Демещенко

Виолетта Валерьевна

кандидат исторических наук
(Ph.D., теория и история культуры),
доцент, Институт культурологии
Национальной академии
искусств Украины, г. Киев,
vio150569@gmail.com

Abstract. This article examines the state of such a science as anthropology in the modern scientific environment. It outlines a range of interesting issues regarding changes in general, as well as paradigm shifts that occur in modern anthropological knowledge. The article analyzes historical origins of the cultural-anthropological paradigm in the socio-philosophical context. The study notes new directions of anthropology development as a science; it points out that sociocultural reality and its dynamic characteristics are studied within the postmodernity since the aspects of human connections and their environment were not studied within classical anthropological models previously. Modern anthropology can be described as a general anthropology with the numerous branching. Such a modern direction focuses on those integration features that allow to present humanity as a whole. This new direction, developing at the junction of philosophy and anthropological science in general, has developed certain criteria for scientific synthesis. Today, anthropology seeks to synthesize philosophical and scientific knowledge about a man into a single cognitive picture of the world based on the general scientific methods considering comprehensive and systematic approaches.

Keywords: anthropology, history, philosophy, sociology, model, concept, paradigm, scientific synthesis, humanity.

Problem definition. Nowadays, anthropology has become a separate science that studies the origin and evolution of human at all levels, from the vital-biological to socio-cultural and cultural-civilizational, as well as technogenic.

Being a separate versatile science of the present, it is constantly evolving. The directions of its activity are constantly mutating and paradigms change depending on the historical development of the mankind in all its manifestations. The present of anthropology is characterized by the fact that its scientific interests are at the intersection of biological, humanities and technical sciences. It took a decisive step forward by asserting its scientific credo, its interests appeared to be significantly beyond the study of human biological origins, human physiology, the existence of the habitat of the homo sapiens population, the comparison of human species with primates, and the study of aboriginal life or archeological excavations.

The problem of human cognition permeates the entire history of philosophy and natural science. Many prominent scientists

have pondered the question "who is a human?" since for them knowing it was a necessary and paramount task of life. "Know thyself" taught the ancient Greek philosopher Socrates, this thesis of his is still relevant.

Among all the sciences, anthropology is the one that fully studies human, his/her past, the origin and evolution of physical organization and human races. It is also the science of the present, and to some extent of the future, it tries to look into the future without abandoning the diversity of human personalities, the dramatic changes that humanity has undergone during its evolution.

Realizing the modernity, trying to penetrate into the past and simultaneously looking into the future, anthropology is at the center of human knowledge which is its essence. Thus, in a broad sense, anthropology is the science of human (from Greek *anthrōpos* — human).

The research problem. Philosophy, which claims since its inception to a holistic knowledge of the system "human — the world", by virtue of its epistemological status tends predominantly to comprehend the issues of the general and existing in human, leaving essential aspects of human existence out of the sight. M. Berdyaev noted that it views a human not as a natural object, but as a supernatural subject (Бердяев, 1989, с. 298).

Socio-cultural anthropology and anthropology of culture are formed in the depths of philosophical anthropology. The focus of philosophical anthropology is questions about the origin, nature and essence of man, the modes of his existence, general connections with the world, nature and society. Its interest lies in the secrets of human existence — the problems of a soul and a body, the meaning of life and faith, death and immortality, love and happiness, and others. The main question of philosophical anthropology is the study of the nature and essence of man as a whole being.

Philosophical anthropology and its central part — the doctrine of the essential laws of (psycho-physically neutral) personality — can be established in turn only on the foundation of the science of essential forms of living existence and, therefore, must create its own conceptual apparatus for the whole sphere, for the whole surrounding in which a person occurs as a (psycho-physically neutral) person. This apparatus cannot be borrowed from any empirical science since it is a study of a complete, close to life reality but not a specifically objective, separate, hidden from view reality of individual sciences. Therefore, it is to take up what

the science has not approached yet, except for random attempts (Плеснер, 2004, с. 45).

Relevance. This study is to determine the historical origins of the cultural and anthropological paradigm in the socio-philosophical context as well as to identify new directions in the development of anthropology as a science, to describe the socio-cultural reality by noting its dynamic characteristics and compare the classical anthropological models with the models of modernity in which aspects of people's relationships with their environment are considered.

Latest research. The end of the 1960s is characterized by the appearance of the first signs of the intellectual current, which later became known as postmodern. Changes in cultural anthropology in relation to concepts occur under its influence. This time is associated with the names of such scientists having influenced the development of science in the intellectual sense as: J. Derrida, J. Lyotard (philosophy), M. Foucault, L. White (history), J. Lacan, G. Deleuze, R. Leng, N. Brown (psychoanalysis), H. Marcuse, J. Baudrillard, J. Habermas (political philosophy), T. Kuhn, P. Feyerabend (philosophy of science), R. Barthes, J. Kristeva, V. Shcher, U. Eco (literature theory), H. Garfinkel, J. Hoffman, A. Giddens (sociology in the context of cultural anthropology), C. Geertz, M. Gluckman, C. Castaneda, J. Clifford, O. Lewis, S. Tyler, V. Turner, R. Williams, R. Webber, M. Harris (cultural anthropology).

The purpose of the article. This study aims to determine the historical origins of the cultural and anthropological paradigm and to outline its socio-philosophical context in the modern world considering the social dynamics that affect the change of the anthropological paradigm.

Before considering the stated concept, it should be noted that almost all natural science concepts can provide certain explanations only within their competence since they concern the facts of empirical reality being logically connected by means of worldview theoretical constructs, which, in fact, should be verified that is, to have a substantive content as a result. In turn the task of science is to give a materialistic explanation of phenomena as in the case of human, their culture to carry out a complex operation of ascent to the origins of human existence (Иерпов, 2010).

Paleontological and archaeological finds (remember the theory of paleo-contact of E. von Däniken and his wonderful documentaries *Chariots of the Gods*,

1970, and *Message from the gods*, 1976), the similarity of the biological structure of human and animals, the absolute materiality of the world, the idea of general connection and general conditionality of natural phenomena, the theory of progress leave natural science no other option than to recognize the animal origin of human. To start studying this issue by turning to the humanities, namely, starting with philosophy, seems to be necessary.

Philosophical anthropology arises in the late 1920s in Germany and then spreads to other countries, especially Austria and Switzerland. M. Scheler, H. Plessner and A. Gehlen are well-known classics in this field of knowledge. During this period, scientists wrote the following fundamental works: *The position of man in space* by M. Scheler (1928), *Levels of Organic Life and the Human* by H. Plessner (1928) and two treatises by A. Gehlen *Man: His Nature and Place in the World* (1940) and *Primitive man and late culture* (1956). P. Landsberg's research *Introduction to Philosophical Anthropology* (1934), L. Binswanger's *Formative Principles and Knowledge of Human Existence* (1942), K. Löwith's *From Hegel to Nietzsche* (1939), H. Lipps's *Human Nature* (1941), O. Bollnow's work *Meaning of Moods* (1941), E. Rothacker's *Problems of the Anthropology of Culture* (1942) and other works join the previously mentioned basic works.

Common to all these thinkers is the understanding of philosophical anthropology as a science, as well as a rejection of such traditional concepts of human philosophy as spirit and existence. Both idealism and existentialism hinder a correct understanding of the essence of human.

The most detailed typology of human comprehension in European philosophy belongs to M. Scheler. He stands at the origins of the anthropological turn in philosophy not only as the founder of modern philosophical anthropology: in a broader sense, he can be seen as the initiator of the reorientation of philosophy to the anthropological way of thinking. Within the field of phenomenology, he created a special direction — applied phenomenology (*angewandte Phanomenologie*), in which the phenomenological approach is applied to the analysis of value phenomena and phenomena of religious consciousness in terms of human development, involvement and transformation into "facts" of the human world. From these viewpoints, Scheler's sociology of knowledge unfolds putting the focus of the study on the factors of socio-anthropological conditionality

of cognitive activity. Scheler develops the theme of human in many aspects. Thus, in the essay *Die Idee des Menschen* the thinker wrote that in this case, all the central problems of philosophy can be reduced to the question of what is human and what metaphysical place and position one occupies in the totality of being, the world and Deity.

Scheler's philosophical work *The position of man in space* initiated anthropological themes in the philosophy of the XX century. The philosopher tries to give a definition of human, to find out one's difference from all other living beings, he tries to develop a new vision of the essence of human, to provide new experience for philosophical anthropology. In particular, he drew attention to:

- first, the (Jewish and Christian) interpretation of human;
- second, he focused on the ancient concept of "intelligent human" expressed by Anaxagoras, and which acquired the status of a philosophical category in Plato and Aristotle;
- third, the philosopher identifies naturalistic, positivist and pragmatic teachings that interpret man as *homo faber* ("Man the Maker");
- fourth, in his opinion, man is a crazy monkey obsessed with the "spirit";
- fifth, he says that human and his/her self-consciousness are overestimated and this is inherent in the philosophy of the 20th century (Шелер, 1988, с. 31–95).

In the evolution of Scheler's philosophical views, there are two periods: the classical (the period of creation of axiology) and the late period called the "anthropological turn." In the classical period, Scheler acted as an ideologue of neo-Catholicism, and at the center of his philosophical interests were the phenomenology of values and the phenomenology of acts of religious consciousness. In the late period marked by Scheler's the transition from theism to pantheistic positions, he acted as the founder of modern philosophical anthropology. The very problems of this period, based on the new theory of reality created by the philosopher and given in a different problematic and theoretical key, is likely to be unable to continue unfolding in the coordinates of a strictly phenomenological method of philosophizing. Moreover, at one time, M. Scheler in the work *Philosophical perspective* introduces the term of meta-anthropology.

In the first quarter of the twentieth century,

there was a special direction in philosophy to which M. Scheler, A. Gehlen, and H. Plessner belonged. These philosophers not only tried by the I. Kant to single out and present in some integrity the knowledge about man accumulated by philosophy, they directly addressed the problem of man as a cosmic being and contrasted this direction with other directions of contemporary philosophy. This point is considered the beginning of the classical period in the development of philosophical anthropology.

In the philosophical anthropology of the twentieth century, two main paradigms can be traced: the paradigm of life and the paradigm of existence. The first one belongs to F. Nietzsche, the second one belongs to S. Kierkegaard. The paradigm of life is associated with the fact that man is a vital being, that is, he is an integral part of the life process. Within this paradigm, quite different anthropological concepts develop: from the spiritualist vitalism of H. Bergson and the biological vitalism of L. Klages to the mechanistic evolutionism of H. Spencer and social Darwinism (based on Darwin's theory), from philosophically oriented biology of J. von Uexküll to biology oriented philosophy (vitalism) of H. Driesch.

The well-known fact is that sociocultural anthropology studies human within the culture of a particular community, and this is the direction that distinguishes it from other sciences that study man. The specificity of such an anthropological approach, first of all, is to reveal the generic essence of human as a socio-cultural subject of the world and a being who creates oneself, or rather builds. The main thesis of the anthropological turn in social knowledge was formulated by I. Kant who emphasized the free "self-construction" of human. He being the author of *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* has an important merit in substantiating such an approach. Kant believed that there is a fundamental difference between the physiological and pragmatic aspects of knowledge about human. "Physiological anthropology means the study of what nature makes of human, and pragmatic anthropology means the study of what human, as a free-acting being, makes, or can and should make self" (Кант, 1966, с.351).

Therefore, today, according to many scholars, the meaning of culture is that a person performs an act of self-creation, freely and consciously constructs himself in society and with the help of society. The main interest of anthropologists and their subject of scientific research is expressed in the following Marx's thesis —

to live in society and to be free from it is impossible.

The Dutch historian J. Huizinga proposed an interesting concept of the origin of culture, it is known that he entered the history of science as a theorist of the game nature of culture. In his opinion, in the history of self-development man initially imagined himself as *homo sapiens* (intelligent man), *homo faber* (creator man), *homo ludence* (human who plays). If to look at various human activities, according to Huizinga, it will be "no more than a game" in its genesis. Man plays and knows that he is playing, so he is more than just an intelligent being: "the existence of the game each time confirms, and in the highest sense, the supralogical nature of our state in the universe" (Хейзинга, 1992, с.13).

According to the scientist, the most important types of human activity involve the game. Considering the language by which a person raises objects to the sphere of the spirit from this perspective, one can see how the spirit that forms the language passes from the material level to the level of thought. Each expression of the abstract concept hides an image, a metaphor, and in each metaphor one can see a play on words. "Thus humankind again and again creates its own expression of being, next to the world of nature making its second fictional world" (Хейзинга, 1992, с.14).

Myth is the most ancient way of knowing the world, in which we can see that the root causes of human activity are in the divine, any bizarre mythological explanations of earthly phenomena are on the verge of jokes and seriousness. The same can be observed in the cult if we consider the primitive societies — the sacredness, sacraments, sacrifices, mysteries, sanctification — all that took place in the game in the broadest sense of the word. In the meantime, the driving forces of culture and life, such as religion, law, communication, craft, art, poetry, and science, are born and formed both in myth and in cult. "Culture is neither born as a game and nor from a game, but in a game" (Хейзинга, 1992, с.92). To paraphrase J. Huizinga, the game is a way of cultural existence.

So, J. Huizinga creates the concept of culture, which contains an anthropological basis. With the help of interdisciplinary synthesis, he, in fact, builds the structure of cultural anthropology. In his research on culture, the scientist relied on related disciplines such as ethnography, folklore, linguistics, historical psychology, mythology, sociology, and his historiographical method based on interdisciplinary research had an impact on the emergence of a new historical science

presented by École des Annales (M. Block, L. Febvre, F. Braudel), which re-considered the historical process. Proponents of the École des Annales insisted on replacing the classic "narrative history" on a "history problem" in an attempt to recreate a "total" history.

The self-consciousness of culture with the help of cultural philosophy opens a new, previously unknown world, when it comprehends itself in a sign, in a symbol or in a "symbolic form". The idea of culture as a system of symbols and signs endowed with a certain meaning developed the German philosopher and culturologist E. Cassirer (Петров, 2010, с. 64). He believed that the uniqueness of human culture and its anthropological foundations are in the problems of objective and emotional perception. In his opinion, all attempts to establish clear boundaries between the natural sciences and the sciences of culture by contrasting scientific methods (W. Windelband) or scientific concepts (H. Rickert) failed, neither reflections (H. Paul) on the principles of cultural sciences gave the expected result. Since he professed the ideas of an empirical approach to the study of cultural phenomena and could not overcome metaphysics in philosophy due to relying on the teachings of J. Herbart in psychology, Cassirer draws the following conclusion: it is necessary to turn to the phenomenology of sensations to establish a specific difference between the natural sciences and the cultural sciences. It is the analysis of sensations that is the Archimedean-type force to move the lever (Кассирэр, 1998, с. 51).

In this sense, we recall E. Husserl, who believed that consciousness transcends itself through intention, and intention expresses the fact that every act of consciousness is the awareness of something: any perception is the perception of the perceived object, any desire is the desire of the desired object, any judgment is the judgment about some "state of affairs" (*Sachverhalt*), about which we speak (Петров, 2010, с.45).

According to Cassirer's concept, culture has an anthropological basis manifested in its symbolic meanings and forms. Communicating with other people, being a spiritual person, a person gives the created subjects, objects and works art a certain meaning or significance, after which they acquire a special status and become symbols or signs (signs of language, myths and legends, religion, art, science). Such meanings a person discovers in oneself, and by virtue of social communication these certain meanings, being realized, acquire "intersubjective" status and become clear to society.

Human does not interact with nature, directly nature is replaced by "environment" or the world of culture: words and language forms, constructions of mythological thinking, rituals and dogmas of religion, artistic images of art. Culture as the production of symbols in relation to the world of nature is in another dimension, its existence takes place outside the physical world (Петров, 2010, с.70).

Not only anthropologists seek to study man in his multidimensionality — such search is inherent for other social scientists whose research is based on the methodology of complex analysis. Thus, according to the German scientist N. Luhmann, who shared the scientific views of neurobiologists F. Varela and H. Maturana on the nature of living and social systems and in his works applied the biological concept of autopoiesis, he believed that human is not a part of the social system completely. One is included in it only by a single facet — by one's personality which mediates person's interaction with the social environment. However, in this aspect human is a holistic correlation of the human and the social and naturally brings the human world into the social world.

For a long time, anthropological science has accumulated a sufficient cognitive arsenal to provide all the grounds for studying the complex nature of man. For this purpose, it has its own research methods as well as aspects. Anthropological view of socio-cultural activities is characterized by a holistic vision. In its research social anthropology considers human and culture as integral formations and interdependent parts of a single human-culture continuum. Moreover, the field of activity of cultural anthropologists is specified in the framework of their relationship with other branches of scientific knowledge — history, philosophy, sociology, psychology, ethnography and others.

One of the important qualities of the anthropological approach from the viewpoint of the methodology of studying human and their culture is the view from the perspective of the "other". First of all, this is, undoubtedly, observation and live contact with representatives of "natives" (aborigines of Melanesia, Polynesia, Australia), or with immigrants, scientists, representatives of culture and art of different countries, representatives of world industrial circles or national minorities, resulting in the context of life of those who are being studied and what it looks like from the viewpoint of the people who are being studied within their society. Therefore, the researcher anthropologist

has to become the "other", the one to understand the environment under study, to feel the "skin of the other" and carry out reflection from the viewpoint of this other. It is this view from the standpoint of another that involves a variety of research techniques.

According to the French scientist Lévi-Strauss who revolutionized anthropology and based it on culture making it independent of the natural sciences, anthropology in contrast to traditional science builds the science of society from the perspective of the observed. It expands the object of its research including the society of the researcher achieving, thus, a situation of reflexive reciprocal reflex of the researcher and the subject. Traditional social science, however, studies society and human from the standpoint of the observer. So, it represents the social world in the way it is seen by the researcher.

The development of anthropology as a science was not easy enough, there were constant discussions and debates among scientists due to the different scientific views on the subject of its study as well as conceptual differences inherent in this field. The American anthropologist Clifford Geertz (founder of interpretive anthropology) noted: "One of the advantages of anthropology as a scientific occupation is that no one including anthropologists themselves knows exactly what it is" (Geertz, 1985, p. 623).

American anthropologist R. Rappaport pointed out that there have been two trends in anthropology since its inception. One of them is focused on objectivity and finds inspiration in the biological sciences which seek to find an explanation and identify the cause and, on the part of the most ambitious researchers, even to discover general patterns. Another being influenced by philosophy, linguistics and the humanities and being more open to knowledge obtained in a subjective way makes attempts to interpret and tries to understand what has been obtained (Раррпорт, 1995, с. 18).

E. Wolf, the representative of American anthropology, the historian, noted that the early anthropology has achieved unity under the auspices of the concept of culture. It united this discipline around basic questions about the nature of the human species, their biological variability reflected in social forms, and how to evaluate similarities and differences (Wolf, 1982, p. 20).

We can conclude that the anthropological approach in the sense of the study of man and culture is aimed at identifying and holistic study of socio-cultural similarities and diversity of people manifested

in the "hidden" and "shadow" aspects of their daily lives. The phenomena of "otherness" together form a model of a person who is able to carry out purposeful activities and successfully interact in society.

In the field of natural human studies, special emphasis should be placed on physical (physical and somatic) and medical anthropology, including physiology, anatomy, embryology, as well as popular nowadays ethology, sociobiology, anthropogeography and ecology. Meanwhile, from the point of view of the socio-scientific field of studying human society, it will be represented by such sciences as archeology, ethnology, social and cultural anthropology sociology, cultural psychology, social linguistics, social demography and others.

Today, sociocultural anthropology is often spoken of as a science that includes cultural anthropology which studies culture as a holistic phenomenon, borders with sociology, fixing connections on a culture-society parallel, anthropology of psychology which studies culture-personality links, anthropology of ecology which studies the culture-nature relationship.

Cultural anthropology is a fairly large branch of socio-scientific knowledge based on the idea that culture is generated and reproduced by man as a result of active adaptation in a dynamic natural and social environment. The main purpose of this area of knowledge is considered to be the identification of similarities and differences between cultures through comparative analysis and explanation of their causes and consequences. The term *cultural anthropology* is used mainly in the United States, the same branch of scientific knowledge in Britain (and sometimes in the United States) is referred to as social anthropology, and in Germany and France it is called ethnology.

The American School of Anthropology is considered one of the leading national schools. Within this school, its own methodology and research methods were developed, as well as a number of areas that over the time have grown into independent schools: cultural and evolutionary (L. White, M. Sahlins, E. Servis, D. Stuart, and others.), historical (F. Boas, L. Kroeber, C. Wissler, R. Loewy), ethnopsychological (Abram Kardiner, R. Benedict, M. Mead, et al.) ones. In the American tradition, the indivisibility of knowledge about the study of human as a biological being and concurrently the study of human as a cultural subject is important. Therefore, by the middle of the twentieth century, disciplinary differentiation took place inwards

within American anthropology. So, the studying a man from an anthropological point of view in biology (biological anthropology: C. Loring Brace, J. Carter, R. Halloway, W. Howells, S. Washburn), scientists focus on the study of genetic comparisons, human biological evolution, the diversity of ethnicities and races, and the study of primates. Besides, in accordance with the American tradition, the direction of cultural anthropology includes primitive archeology, ethnology as a comparative historical analysis of cultures, ethnography, linguistics. In turn, social anthropology became widespread in Europe (Great Britain, France), and ethnology became widespread in Germany, while in the USSR only descriptive ethnography and physical anthropology became widespread.

American scientists are studying the cultural regions of different parts of the world, and their first field research aimed to study the culture of the Native American population. Later, Latin America, Africa, Oceania, and Asia fell into the scope of interests of scientists. A large amount of factual material was collected and systematized, and became the basis for museum collections and socio-cultural analysis.

In the mid-1970s, a group of followers of Clifford Geertz began to form forming the core of a field called interpretive anthropology. In the early 1980s, interpretive anthropology itself was already surrounded by a group of supporters whose work was important for the formation of scientific anthropology in the 1980s and 1990s.

American anthropology places great emphasis on theory, but as time goes on, "deskwork" is criticized, and anthropologists believe that field studies that allow for the collection of factual material are the most important.

Melville Herskovits, a scientist-anthropologist, a representative of the American school who did not like office research, the founder of the theory of cultural relativism, one of the most relevant in cultural anthropology and culturology, is worth mentioning. The methodological and scientific approach created by the American scientist has prolonged in some way the assertion of multiculturalism as a theory and practice of intercultural communication in real life among many communities and individuals and has played a significant role in developing poststructuralist and post-modern discourse. He continued the line of research established by Franz Boas, a supporter of the principle of relativism. The scientist highlights the uniqueness

and originality of cultures, the relativity of social institutions, visions and values of the so-called Western or Eastern cultures. All the activity of Herskovits was focused on criticism of racism and ethnocentrism, geographical and economic determinism, approaches that prevent understanding of human and cultural diversity as a result of self-development of unique patterns and configurations attributed to other societies and cultures. According to Joseph Greenberg, M. Herskovits's achievements

"were impressive whether he conducted field research, published scientific articles and books, engaged in organizational activities or teaching students. His outstanding personal qualities were filled with almost boundless energy and enthusiasm, and every aspect of his various actions included a wide range of scientific and humanistic interests" (Greenberg, 1971, p. 65).

The concept of relativism was developed by M. Herskovits based on long scientific expeditions and the study of traditional cultures of Africa, Cuba, Brazil and other regions. The field of view of the scientist included a variety of forms and aspects of culture — household, religious and mythological, family and marriage, linguistic, and communicative. He refuted the thesis of the backwardness of the so-called primitive cultures through intensive cross-cultural research, paying attention, in particular, to acculturation processes. The result of his many years of prolific work was the book *Cultural Anthropology*, which sets out the main provisions of the relativistic strategy for the study and understanding of cultures and cultural development.

Increased interest in a more critical study from the standpoint of the theory of anthropology in the United States resulted in the appearance of a number of valuable scientific works, namely *The Social Organization of Ethnological Theory* by L. White, *The Rise of Anthropological Theory* and *Cultural Materialism: The Struggle for a Science of Culture* by M. Harris, *Theoretical Anthropology* by D. Bidney and others.

The stages of development of cultural anthropology as a social science began in the late 19th century and the first half of the 20th century. Thus, American anthropologists Adam and Jessica Kuper believe that the term *cultural anthropology* is mainly used in the

United States to refer to the branch of anthropology that studies human as a social being as well as acquired behaviors rather than those genetically transmitted (Kuper, 1995, p. 177).

From the very beginning, cultural anthropology was focused on scientific research concerning the study and comparison of races, cultures, languages, as well as identifying the origin, distribution and modification of individual elements of culture, on identifying forms of cultural dynamics in its local and global scales. American anthropologist D. Mandelbaum defines the main task of 'cultural anthropology', also focusing on the study of human behavior. According to Mandelbaum, this task

"... is to study the similarities and differences in the behavior of different groups of people, to describe the nature of certain cultures and their typical processes of reproduction, change and development" (Mandelbaum, 1968, p. 313).

Cultural anthropology grounds on the principle of evolutionism, which became a specific center making it possible to organize and synthesize large amounts of historiographical and ethnographic research and their fixation.

Henry Morgan, Edward Tylor, and James Frazer are considered the founders of cultural anthropology; their followers tried to develop the natural history of mankind on a regular basis and to identify the stages of cultural development. The research of the scientists was not strictly "office". Within their research, the scientists combined theoretical materials and systematizing of historical materials, ethnographic records, and field research data.

The ideas of the evolution of society from the middle of the nineteenth century to the beginning of the twentieth century were common in Britain, the USA, Germany, France, Austria, the Netherlands, Russia. From the very beginning, cultural anthropology was focused on scientific research concerning the study and comparison of races, cultures, languages, as well as identifying the origin, distribution and modification of individual elements of culture, on identifying forms of cultural dynamics in its local and global scales.

With the disappearance of illiterate societies in the late nineteenth century and during the twentieth century, representatives of cultural anthropology changed the main object of research. While in the first

half of the XX century the focus of the study was on small-numbered peoples, diasporas in megapolises, ghetto inhabitants, population of disadvantaged neighborhoods, then in the late XX — early XXI centuries, the emphasis shifted to the study of new differential socio-cultural units, such as religious sects, social movements, sexual minorities, gender groups. The field of research of modern cultural anthropology is rather large. Starting the middle of the XX century the relations between the person and one's cultural environment have been studied. The study of mental structures and symbolic systems for the reproduction and change of cultural reality, processes and mechanisms of interaction between existing cultures is becoming of importance.

In the late XX — early XXI century, the interest to the sign and symbolic aspects of culture, to communicative processes between people, the use of general and different cultural codes (the problem of "the other") intensifies, there is a transition, or rather reorientation from macro-historical to micro-dynamic processes occurring in society and culture today.

Cultural and anthropological generalizations are based on data derived from various sources: written historical documents, iconic, musical, material, subject-spatial artifacts, archeological and ethnographical data, results of field research. Currently, as materials for analysis are widely used the media messages and the data of the so-called new ethnography, a special way of organized observation.

Anthropology as a field of scientific knowledge developed in European culture in the XIX century and was finally formed in the last quarter of the XIX century and was associated with the task of comprehensive understanding of human and their history. Anthropology has widely used the acquired knowledge of the following sciences for its research:

- physical anthropology — embryology, biology, anatomy, human psychophysiology;
- paleoethnology — the early stages of human spread on Earth, its behavior and customs;
- linguistics — the formation and existence of languages, folklore;
- mythology — the emergence of myths, history and interaction of religions;
- social geography — the impact of climate and natural landscapes on human;
- demography — statistics on the composition and distribution of the human population;

- ethnography — a description of life and customs of different peoples;
- psychology — the study of the inner world of human in the context of culture.

In the history of anthropology as a branch of scientific knowledge of society and culture the following periods are usually distinguished: ethnographic (1800–1860), evolutionist (1860–1895), and historical (1895–1925). At that time there was an accumulation of knowledge, the formation of ideas about the subject within the cultural (social) anthropology, ethnology (initially — ethnography), the crystallization of foundations and categories.

As early as in 1936, Thomas Penniman created the following scheme, he divided the history of anthropological science into four periods: 1) the formation of science (from antiquity to 1835), 2) convergence (1835–1859), resulting in a single science of human, 3) the constructive period (1859–1900) when the classical concepts of human were created, and 4) the critical period (1900–1935), the time of revision of old concepts, the most important thing is the inability to cover numerous research materials about a person by one researcher. As a result, a new trend is emerging that leads to the disintegration of a single "anthropology" into its constituent parts and the weakening of contacts between them. This period lasted quite a long time from 1935 to 1960 (Васильев, 2002, с. 50).

The American researcher R. Borofsky believed that the history of anthropology can be divided into three periods: 1) the period of formation, 2) the period of "heroic mentors", 3) the period of expansion. The formation period began with the creation of this discipline in the nineteenth century and lasted until the end of the first decades of the twentieth century. During this period, anthropological societies were founded, the first publications appeared, and the teaching of the discipline began in universities. Scientists such as Morgan, Tylor, and Frazer proposed general schemes of progressive development that demonstrated how the primitive "rest" of the world developed following the way of the modern Western countries. The "heroic mentors" of anthropology, Boas, Malinowski, Radcliffe-Brown, and Durkheim, were the founders of modern anthropology. Each of these scientists at the beginning of the century created their own personal "schools" (Борофски, 1995, с. 9).

The paradigm shift of anthropology in the twentieth century was seriously influenced by political fac-

tors. The era of colonialism was over, global processes began, which determined the world situation in the second half of the XX century. New relations began to form between developed and politically independent developing countries. This, in turn, necessitated changes in the context of international relations; there is an awareness of the need to build new relations between countries, respectively, expanded the scope of knowledge concerning cultural diversity and dynamism of countries, regions and ethnic groups.

"The values that were once considered the foundation, which determined how specific people conduct their relationships with each other and with the environment are now situational, time-related, rather than those eternal truths that can be used to predict behavior in time and in all circumstances" (Colson, 1984, p. 7).

In addition, important economic and technological changes around the world and the rapid development of progress are important factors for anthropologists to consider. If before the Second World War anthropologists believed that small nations far from the centers of European culture were isolated cultural groups being free, or (relatively free) from external influences, today it is impossible to believe in this anymore.

Awareness of this fact has influenced anthropology in various aspects. It questioned its basic claims about the nature of culture. In his work *Europe and the People Without History* Eric Wolf says that

"as soon as we place the reality of society in the context of historically changing, inaccurately defined, complex and structured and branched social ties, the idea of a fixed and homogeneous culture with clearly defined parameters should give way to the idea of mobility and permeability of cultural systems" (Wolf, 1982, p. 387).

Anthropology was also influenced by the circumstances that the nationalist movement intensified, interregional, interethnic and interfaith conflicts exacerbated, international manifestations of terrorism and organized crime intensified, occurrence of local wars increased, it has stimulated anthropological research in the field of political relations, wars, psychology (aggressive and deviant behavior).

Socio-economic factors also became an important

lever. After the Second World War, the transition from industrialism to post-industrialism began in developed countries, and modernization processes in developing countries intensified. As a result, the processes of formation of international and transnational corporations, international political and economic communities in the study of culture accelerated, it influenced the allocation of political, organizational, legal anthropology in independent branches of this science. The dynamics of urbanization processes has also increased, in particular in developing countries, due to the migration of large groups of the population, mainly the poor and the uneducated, to cities. Such processes have allowed the formation of urban anthropology, which includes the study of cultural problems of urban communities.

Changes in the world economy have created a number of new socio-cultural issues associated with rising unemployment, an overall increase in leisure time, changes in the content of the social division of labor. Accordingly, the interest in the topic of differences in people's lifestyles, the problems of young people and the "third age", the changes in gender relations and roles, as well as the active development of the leisure industry has increased.

Ideological factors, again, influence the transformation of anthropological knowledge. The second half of the XX — beginning of the XXI century are characterized by the fact that socio-cultural life has become much more complicated on a global scale. There is a breakdown of traditional normative structures, anomic processes are spreading, the relativization of cultural values is intensifying — all of this has led to a crisis of cultural personal identity on a large scale. This intensified research in the field of psychological anthropology: socialization and enculturation of identity, study of deviant behavior.

The emergence of mass culture and its global expansion has created a space of unified behavior models that do not include the diversity of manifestations of complex modern culture, including the dynamic experiences of people, causing tense relations between supporters and opponents of mass culture. Cultural anthropology is beginning to actively study mass culture and its connections in a broader cultural context.

During this period, major changes in the field of philosophical and scientific knowledge were occurring, having influenced cultural anthropology as well. Around the mid-1960s, there was a discussion on changing the set of principles of theoretical knowledge,

which T. Kuhn called a paradigm, and M. Foucault named an episteme. Reflection on numerous scientific theories and methodologies on the knowledge of man, society, culture, has led to the realization of the inadequacy of some of them regarding the need to solve the problems accumulated in cultural anthropology. Thus, theories of historical orientation proved to be questionable in explaining of macro-dynamic processes, and the principle of the total interrelation of the integrity of society and culture has exhausted its heuristic potential. It had to be recognized that autonomy, discreteness, multidimensionality and diversity were also significant parameters of socio-cultural life of people.

The scientist E. Wolf notes that in anthropology we constantly abandon existing paradigms just to see how they come back to life, as if they were discovered for the first time. Since each of the others puts down one's ax on their predecessors, anthropology begins to resemble a project for the destruction of the "intellectual" forest. The first generations of anthropologists spoke of the same trend. The American anthropologist A. L. Kroeber believed that anthropology is subject to "fashion influences", and the British anthropologist A. Wallace noted that anthropology has a "slash-and-burn" nature (Борофски, 1995, с. 12).

R. Borofsky noted that anthropological theories and models, at least at first glance at superficial observation, have a relatively short "period of intellectual half-life." Anthropologists often strive for something new, although they give way to the old, "killing" it, throwing it aside or simply ignoring it. Thoughts seem newer if the author ignores his predecessors. According to the scientist, this is especially true nowadays, when looking for work in a limited space of the labor market and status in the expanding boundaries of the discipline, a new generation of anthropologists considers it more profitable (financially and intellectually) to create new niches, belittling and ignoring predecessors' behavior.

In this context, to cite as an example the opinion of an American professor at the University of California, anthropologist E. Colson seems appropriate. She believes that rapid population growth and geographical spread (within the discipline) are associated with the emergence of a large number of intellectual schools, each of which emphasizes its uniqueness and superiority, as well as the need for the entire socio-cultural community to recognize its leadership. This never happens though. Moreover, even the most successful of formu-

las rarely dominates for more than a decade, at the very moment when it seems to be triumphing, young anthropologists seeking to put a personal brand on the profession declare it the out of fashion orthodoxy. There is a therapeutic effect in declaring the obsolescence of all existing literature that has a large enough array for a beginner to overcome. However, old ideas continue to be put forward under new headings. The history of anthropology is a great example of what John Barnes once called structural amnesia, the creation of convenient myths that respect a minimum number of predecessors. Selective forgetting does not contribute to the continuity of ideas (Резник, 2012, с. 51).

Cognitive paradigms are changing, characterized by a shift in the focus of research attention on other concepts compared to the previous period. This is how the pluralism of human life (the opposition of mechanism and dualism), the heterogeneity of sociocultural space (its variability and the processes of deconstruction of social systems), the multilayered symbolic objects (the existence of several types of reality with which man interacts), the decentralization of personality are studied. The subject belongs to both cultural and symbolic worlds (each is not homogeneous), there is an internal bifurcation of personality, ambiguous attitude to moral imperatives (none, even the generally accepted moral code, does not provide a basis for the existence of social solidarity).

Sociocultural reality and its dynamic characteristics are studied within the framework of postmodernism; previously, the aspects of human relations with their environment were not studied in classical cultural and anthropological models.

Conclusions. Modern anthropology having emerged as a separate science does not remain where it was. Rather, it can be described as a general anthropology that has a lot of ramifications. Such a modern direction of it focuses on those integration features allowing to present humanity as a whole. This new direction, developing at the junction of philosophy and anthropological science in general, has developed some criteria for scientific synthesis. Today, anthropology seeks to synthesize philosophical and scientific knowledge about man in a single cognitive picture of the world on the basis of general scientific methods, taking into account comprehensive and systematic approaches.

During the period of its scientific formation for more than a century, anthropology has developed its methodology and categorical apparatus. As a science that provoked wide discussions and debates, it repeatedly changed scientific theories, concepts, and visions. The dynamics of this process seems to continue, because humanity is not standing still, new history will bring new concepts, ideas, scientific discoveries and, consequently, cultural paradigms.

References:

- Berdjaev, N. A. (1989). *Filosofija svobody. Smysl tvorchestva [Philosophy of freedom. The meaning of creativity]*. Moscow: Pravda. (In Russian)
- Borofsky, R. (1995). Vvedenie k knige: «Osmyslivaja kulturnuju antropologiju» [Introduction to the Assessing Cultural Anthropology]. *Jetnograficheskoe obozrenie*. № 1. P. 3–18. (In Russian)
- Cassirer, E. (1998). Logika nauk o kulture. *Izbrannoe. Opyt o cheloveke [Favorites. Experience about a person]*. Moscow: Gardarika. (In Russian)
- Colson, E. (1984). The Reordering of Experience: Anthropological Involvement in Time. *Journal of Anthropological Research*. № 40. P. 7. DOI: <https://doi.org/10.1086/jar.40.1.3629686>
- Geertz, C. (1985). Wadding. *Times Literary Supplement*. № 4288 (June 7). P. 623.
- Greenberg, J. (1971). *Melville Jean Herskovits 1895–1963. A Biographical Memoir by Joseph C. Greenberg*. Washington: National Academy of Sciences.
- Huizinga, J. (1992). *Homo ludens. V teni zavtreshnego dnja [Homo ludens. In the shadow of tomorrow]*. Moscow: Progress, Progress-Academy. (In Russian)

- Kant, I. (1966). *Soch.: V 6 t. [Works in 6 volumes]*. Vol. 6. Moscow. (In Russian)
- Kuper, A. & Kuper, J. (Eds.). (1995). *The Social Science Encyclopedia*. Boston. P.177.
- Mandelbaum, D. (1969). Cultural Anthropology. In D. Sills (Ed.). *Anthropology. Encyclopedia of Social Science*. N.Y.
- Petrov, Ju. V. (2010). *Filosofija kultury: Trudy Tomskogo gosudarstvennogo universiteta [Philosophy of Culture: Proceedings of Tomsk State University]*. Vol. 272. Ser. kulturologicheskaja. Tomsk: Izd-vo Tom. un-ta. (In Russian)
- Plessner, H. (2004). Stupeni organicheskogo i chelovek. *Vvedenie v filosofskuju antropologiju [Introduction to Philosophical Anthropology]*. Moscow: Rossijskaja politicheskaja jenciklopedija (ROSSPJeN). (In Russian)
- Rappaport, R. (1995). Jevoljucija chelovechestva i budushhee antropologii [Evolution of humanity and the future of anthropology]. *Jetnograficheskoe obozrenie*. № 6. P. 18–30. (In Russian)
- Reznik, Ju. M. (red). (2012). Sociokulturnaja antropologija: Istorija, teorija i metodologija [Sociocultural Anthropology: History, Theory and Methodology]. *Jenciklopedicheskij slovar*. Moscow: Akademicheskij Proekt, Kultura; Kirov: Konstanta. (In Russian)
- Scheler, M. (1988). Polozhenie cheloveka v Kosmose [The position of man in space]. Filippov, A. (Translation). *Problema cheloveka v zapadnoj filosofii [The problem of man in Western philosophy]*. Yu. N. Popova (ed.). Moscow: Progress. P. 31–95. (In Russian)
- Vasilev, M. I. (2002). *Vvedenie v kulturnuju antropologiju [Introduction to Cultural Anthropology]*. Uchebnoe posobie. Velikij Novgorod: NovGU im. Jaroslava Mudrogo. (In Russian)
- Wolf, E. (1982). *Europe and the People Without History*. Berkeley: University of California Press.

Література:

- Бердяев, Н. А. (1989). *Философия свободы. Смысл творчества*. Москва: Правда.
- Борофски, Р. (1995). Введение к книге: «Осмысливая культурную антропологию». *Этнографическое обозрение*. № 1. С. 3–18.
- Васильев, М. И. (2002). *Введение в культурную антропологию*. Учебное пособие. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого.
- Кант, И. (1966). *Соч.: В 6 т.* Т. 6. Москва.
- Кассирэр, Э. (1998). Логика наук о культуре. *Избранное. Опыт о человеке*. Москва: Гардарика.
- Петров, Ю. В. (2010). *Философия культуры: Труды Томского государственного университета*. Т. 272. Сер. культурологическая. Томск: Изд-во Том. ун-та.
- Плеснер, Х. (2004). Ступени органического и человек. *Введение в философскую антропологию*. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН).
- Ряппорт, Р. А. (1995). Эволюция человечества и будущее антропологии. *Этнографическое обозрение*. № 6. С. 18–30.
- Резник, Ю. М. (ред). (2012). Социокультурная антропология: История, теория и методология. *Энциклопедический словарь*. Москва: Академический Проект, Культура; Киров: Константа.
- Хейзинга, Й. (1992). *Ното ludens. В тени заветрившегося дня*. Москва: Прогресс, Прогресс-Академия.
- Шелер, М. (1988). Положение человека в Космосе. Филиппов, А. (Перевод). *Проблема человека в западной философии*. Ю. Н. Попова (ред.). Москва: Прогресс. С. 31–95.
- Colson, E. (1984). The Reordering of Experience: Anthropological Involvement in Time. *Journal of Anthropological Research*. № 40. P.7. DOI: <https://doi.org/10.1086/jar.40.1.3629686>
- Geertz, C. (1985). Wadding. *Times Literary Supplement*. № 4288 (June 7). P. 623.
- Greenberg, J. (1971). *Melville Jean Herskovits 1895-1963. A Biographical Memoir by Joseph C. Greenberg*. Washington: National Academy of Sciences.

- Kuper, A. & Kuper, J. (Eds.). (1995). *The Social Science Encyclopedia*. Boston. P.177.
- Mandelbaum, D. (1969). Cultural Anthropology. In D. Sills (Ed.). *Anthropology. Encyclopedia of Social Science*. N.Y.
- Wolf, E. (1982). *Europe and the People Without History*. Berkeley: University of California Press.

Демещенко Віолета Валеріївна

Соціально-філософський контекст історії культурно-антропологічної парадигми

Анотація. У дослідженні розглядається питання щодо стану такої науки, як антропологія в сучасному науковому середовищі. У статті окреслено низку цікавих питань щодо змін у цілому, а також трансформації парадигм, що відбуваються в сучасних антропологічних знаннях. Проаналізовано історичні витoki культурно-антропологічної парадигми в соціально-філософському контексті. Зазначено нові напрями розвитку антропології як науки, а також відзначено, що в межах постмодерну вивчається соціокультурна реальність та її динамічні характеристики, оскільки до цього в класичних антропологічних моделях не вивчалися аспекти зв'язків людей з їхнім оточенням. Сучасну антропологію можна охарактеризувати як загальну антропологію, що має масу розгалужень. Такий новітній її напрям концентрує увагу на тих інтеграційних рисах, які дозволяють показати людство як єдине ціле. Цей новий напрям розвиваючись на стику філософії та антропологічної науки в цілому, виробив деякі критерії наукового синтезу. Сьогодні антропологія прагне синтезувати філософське й наукове знання про людину в єдину пізнавальну картину світу на основі загальнонаукових методів, враховуючи комплексні й системні підходи.

Ключові слова: антропологія, історія, філософія, соціологія, модель, концепція, парадигма, науковий синтез, людство.

Демещенко Виолетта Валерьевна

Социально-философский контекст истории культурно-антропологической парадигмы

Аннотация. Это исследование рассматривает вопрос места такой науки, как антропология в современной научной среде. В статье очерчен круг интересных вопросов относительно изменений в целом, а также трансформации парадигм, которые изменяются в современных антропологических знаниях. Проанализированы исторические истоки культурно-антропологической парадигмы в социально-философском контексте. Указаны новые направления развития антропологии как науки, а также отмечено, что в рамках постмодерна изучается социокультурная реальность и ее динамические характеристики, поскольку до этого в классических антропологических моделях не изучались аспекты связей людей с их окружением. Современную антропологию можно охарактеризовать как общую антропологию, имеющий массу ответвлений. Такое ее новейшее направление концентрирует внимание на тех интеграционных чертах, которые позволяют представить человечество, как единое целое. Это направление, развиваясь на стыке философии и антропологической науки в целом, выработало некоторые критерии научного синтеза. Сегодня антропология стремится синтезировать философское и научное знание о человеке в единую познавательную картину мира на основе общенаучных методов, учитывая комплексные и системные подходы.

Ключевые слова: антропология, история, философия, социология, модель, концепция, парадигма, научный синтез, человечество.

СВІТЛОВА КУЛЬТУРА І МІЖНАРОДНІ ЗВ'ЯЗКИ

УДК: 141.78:111.8](045)

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0003-4823-9435>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.57-66>

КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН КОНЦЕПТУ РИЗОМИ

Неупокоєв

Руслан Валентинович

заслужений діяч мистецтв України,
доцент, Київський національний
університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-
Карого, м. Київ
neupokoyev@ukr.net

Неупокоєв

Руслан Валентинович

заслужений діяч мистецтв
України, доцент, Київський
національний університет
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, г. Київ
neupokoyev@ukr.net

Ruslan Neupokoiev

Honored Worker of Arts of Ukraine,
Associate Professor, Kyiv National
I. K. Karpenko-Kary University of
Theater, Film and Television, Kyiv
neupokoyev@ukr.net

Анотація. Стаття досліджує прояви запропонованого Жилем Дельозом та Феліксом Гваттарі концепту ризоми в наративах людства, використовуючи елементи постмодерністської методології з уточненням термінологічного інструментарію. Наукова розвідка проводиться методом аналізу та деконструкції деяких культурних архетипів з позиції дотичності до досліджуваного концепту. Застосування зазначених методів до біблійних архетипів, які значною мірою протягом тривалого часу впливали на образ мислення людства, дозволить проаналізувати онтологічні елементи певних ідеологічних конструктів, на яких базуються принципи ліберальної та консервативної ідеологій. Дослідження застосовано до цінностей, названих традиційними, але сформованих переважно в XIX сторіччі, та їхньої справжньої приналежності до глибокої культурної традиції авраамічних релігій. Аналіз дозволяє визначити маніпуляцію елементами певних культурно-філософських трендів та оцінити їхні перспективи, враховуючи можливий вплив на світові трансформаційні процеси в культурі людства.

Ключові слова: істина, конвенціональність, ризома, дерево, фрактал, фрактально-ризоматична інверсія.

Методи: аналіз, порівняння, деконструкція, картографування.

Актуальність теми дослідження. У кінці 1970-х філософ-постструктураліст Жиль Дельоз та психолог Фелікс Гваттарі сформулювали концепт ризоми як метафори принципово нецентрованої транс-структури. Це відкриття вплинуло на розвиток цивілізації тою ж мірою, що й інтернет, ризоматичність якого є очевидною. Утім, застосування концепту є набагато ширшим, так професор університету Монреаля Брайан Массумі, відомий своїми перекладами робіт Дельоза, вважає, що «... ризома являє собою більше, ніж простий опис горизонтальної структури з'єднання, яка є протипоставленою ієрархічній деревоподібній структурі, де відносини між елементами є організованими центральним вузлом таким чином, що будь-яке горизонтальне з'єднання є організованим опосередковано вузлом, що знаходиться в привілейованому стані» (Герман, 2017).

Функціональна сфера концепту ризоми є набагато ширшою та, до прикладу, торкається постмодерністського мистецтва в процесі створення нелінійних нарративів (Неупокоев, 2018). Сам Дельоз ще в роботі «Логіка сенсу» описав ризоматичність виникнення сенсу як взаємовідносин між поняттями (Делез, 2001, с. 50). Автори концепту ризоми та його антитези — дерева — вважали їх двома онтологічними парадигмами мислення (Делез, & Гваттари, 1996, с. 8–20). Іншими словами, явища, які через символи здатна сприйняти людська свідомість, можна укласти в ці дві парадигми. Таким чином, у метанаративах цивілізації та культурних архетипах людства цей факт неодмінно мав би відобразитися, а його аналіз допоміг би зробити внесок у деякі актуальні дискусії.

Кінець модерну активізував критику його центральної політичної філософії — лібералізму з ринком, демократією та правами людини. Консервативний ухил та пандемія коронавірусу активували питання комунікаційних обмежень як між державами, так і між людьми, що зачіпає права та свободи, які протиставляються безпеці суспільства ще з сумнозвісного 11 вересня. Отже, переорієнтація людства на так звані «традиційні» цінності в консервативній риторичі має вигляд абсолютно виправданої та обґрунтовується їхньої природною «істинністю» з глибоким онтологічним корінням, що фіксують релігійні метанаративи.

Просвітники та автори лібералізму, починаючи з Томаса Гобса, шукали принципово інший, відмінний від традиційного на той час, спосіб суспільної організації, що втілювався в концепцію суспільного договору (Гоббс, 1991, с. 102–108). Разом із новим способом суспільної організації народився і новий погляд на питання істини, вона припинила бути джерелом усього сущого, а навпаки, почала виникати в інтерсуб'єктивному полі як продукт комунікації, отже, її об'єктивність та абсолютність змінилася на суб'єктивність та відносність, трансформували свою домінантність в конвенціональність.

Ставлення до істинності є чи не головною темою філософії постструктуралізму, до якої належали автори «Ризоми» — прихильники конвенціональності. Таким чином, антитеза концепту ризоми — «дерево», як укорінена та центрована на корені структура, символізує парадигму з об'єктивною іс-

тиною — коренем, з якого й виростає вся структура. «Ризома» ж, яку автори зображують у вигляді грибниці, де міцелій не має єдиного центру, а являє собою суму взаємозв'язків між «точками ризоми», є метафорою конвенціональності або народження сенсу в процесі комунікації. Відомий постмодерніст Умберто Еко в романі «Ім'я рози» зазначав: «Єдина тверда істина — що треба звільнитися від нездорової пристрасності до істини» (Еко, 1989, с. 62). У цьому, безумовно, простежується парадокс: об'єктивна істина в тому, що її нема. «Смерть» істини спричинила інші постмодерністські «смерті»: автора, суб'єкта, історії тощо.

Прихильники істинності «традиційних» цінностей мають значний релігійний аргумент: ці цінності продиктовані Богом. У зв'язку з цим поставимо питання по-іншому: а на чому базується твердження, що «традиційні», за баченням консерваторів, цінності насправді є традиційними? Чи дійсно «єдина істина» є традиційною для людської цивілізації? Аналізуючи певні частини метанаративу людства з позиції їхнього відношення до концептів ризоми чи дерева, ми зможемо побачити, яким чином ці концепти взаємодіють із традиційними культурними цінностями людства. Отже, якщо ризоматичність є неприйнятною з позиції традиційних цінностей, то її критика має серйозне підґрунтя, інакше критиків можна запідозрити в маніпуляції традиційними цінностями з метою обмеження прав людини.

Ступінь опрацювання проблеми. Мілтон Фрідман уважав проблемою несумісність ринку та демократії (Фрідман, 2017, с. 75–90), він обґрунтовує, що ефективними можуть бути лише суспільні моделі, де наявний лише один з цих елементів (або Китай, або Швеція), з чого можна зробити висновок, що еkleктична комбінація ідей демократії та ринкової економіки втратила свою ефективність, а значить необхідно переглянути кожну зі складових лібералізму, включно з громадянськими правами та свободами, приватною власністю, приватністю життя тощо. Так парадоксальним чином неефективність ринку або демократії в консервативному дискурсі стає підосновою для сумніву в концепції прав людини. Зазначимо лише очевидне: не ринок став причиною конвенціональності, а навпаки, конвенціональність породила ринок, отже, неефективність ринку не може бути причиною автоматичної

відмови від принципу конвенціональності. Через кризу модерну, із її маркером — кризою ринкової економіки, множинність істини як необхідної умови ринку й викликає сьогодні найбільші сумніви в традиціоналістів, проте з позиції постмодернізму зосередженість на єдиній об'єктивній істині є причиною всіх катастроф людства.

Звинувачення в неефективності парадигми множинності істини є суттєвими, однак їхня вагомість є наслідком розуміння ефективності як об'єктивної цінності або істини, що є сумнівним. Консервативний дискурс, виходячи з ефективності концепту єдиного Бога, пов'язує істину з цінностями авраамічних релігій, а конвенціональність вважає наслідком язичницького хаосу багатобожжя. За такою логікою, консерватизм є ефективним та прогресивним, іншими словами — утіленням ідей модерну, кризу якого і фіксують консерватори. Відзначимо ідею прогресу та ефективності як один із аргументів консерваторів, який ми неодмінно розглянемо.

У своїй роботі «Два трактати про правління» (Локк, 1988) Джон Локк вступає в полеміку з роялістом Робертом Філмером, який був прихильником «традиційних» на той час цінностей, обґрунтовуючи свою позицію божественним правом державця на владу. Локк як християнський апологет довів, що державна влада не має божественного походження, а виникає в результаті домовленості суспільства через делегування останнім своїх повноважень для ефективного захисту своїх інтересів. Праця Локка носить цілком світський характер, а його звернення до Біблії обумовлено метою позбавити опонента аргументів. Локк, будучи захисником конвенціональності, вказав опоненту на маніпулятивність його позиції: «Автор надто піклується про те, щоб були монархи й мало про те, щоб були люди» (Локк, 1988, с. 163). Таким чином Локк викрив мету тих, хто стояв за Філмером — соціальну групу, яка, спираючись на «традиційні цінності», претендувала на право розпоряджатися життям, свободою та власністю інших. Влада, з позиції Локка, — це інструмент, створений у результаті колективного договору в середині суспільства. Цей інструмент є ефективним лише тоді, коли працює на інтереси суспільства, зворотний процес є маніпуляцією. Постмодерніст Жак Дерріда свого часу запропонував концепт деконструкції (Дерри-

да, 2000, с. 18), який став інструментом для роботи з симулякрами, на які перетворювались цінності, позбавлені сенсу з природних причин. Процес позбавлення монархії божественності, який розпочав Джон Локк, має ознаки деконструкції.

«Традиційні цінності», які ми досліджуємо, сьогодні не відстоюють божественність влади, вони лише ставлять під сумнів принцип конвенціональності істини, але це лише тактична відмінність. Головним у них залишається принцип існування об'єктивної істини, що лежить у корені світу, і така позиція цілком вкладається у парадигму дерева.

Говорячи про концепт «дерева», не зважаючи на всю його метафоричну прозорість, варто зазначити, що походження від нього прикметника, принаймні в слов'янських мовах, на відміну від прикметника «ризоматичний», є доволі непростим завданням, тому деякі дослідники пропонували варіанти його уточнення. Андрій Плахов у своїй кандидатській дисертації (Плахов, 2015, с. 62–71) пропонує варіант «деревовидний», а Валерій Сагатовський замінює слово «дерево» на «піраміда» (Сагатовський, 2010), що здається цілком виправданим: з одного боку — піраміда є метафорою ієрархії, а з іншого — застосування геометричної фігури для позначення абстрактного концепту є більш обґрунтованим, оскільки автори «Ризоми» постійно оперують математичними поняттями, починаючи з точок та ліній. Проблема лише в тому, що дерево з геометричної позиції є іншою фігурою. Проте завдяки Бенуа Мандельброту ми можемо запропонувати назву, що об'єднає і дерево, і піраміду: це винайдений ним фрактал (Мандельброт, 2002, с. 5–10). Наша спроба залучити метафору фракталу в контексті розмови про ризому не є першою, так московський культуролог Олена Ніколаєва (Ніколаєва, 2014) пропонує фрактальність, як спосіб опису ризоми, точно описавши роботу фракталу, як «принципово нескінчений процес», «форма, що розгортається перманентно», чомусь побачила у фракталі саме ознаки ризоми, а не дерева, незважаючи на те що сам Мандельброт уважав дерево фрактальною структурою (Мандельброт, 2002, с. 1). Кожна гілка повторює собою структуру самого дерева, отже, відбувається процес декалькоманії. Нескінченне самовідтворення форм є відображенням роботи кальки, а не карти, притаманної ризомі (Делез, & Гваттари, 1996, с. 29–35). Ризома, на

відміну від фракталу, принципово не має форми, вона скоріше є «тілом без органів» (Делез 2011, с. 118–120), знаходиться у взаємозв'язках між своїми точками, отже, розгортається не за порядком нескінченного калькування принципу, закладеного у форму, а навпаки — пошуку нових принципів узасмодії своїх точок, а значить нескінченного розмаїття випадкових форм. Чи можна ці форми проаналізувати за допомогою фракталу? Безумовно, адже фрактал — ефективний інструмент, ризома ж принципово не є інструментом, отож зафіксуємо інструментальність та ефективність як головні характеристики фракталу.

Інші російські дослідники повторюють цю сумнівну тезу: «Мабуть, найнестабільнішу та найнелінійнішу траєкторію розвитку демонструє фрактал ризома» (Бакиєв, 2017). Сам вислів «фрактал ризома» є оксимороном, адже ефективність фракталу якраз і визначається його стабільністю та лінійністю, тобто нелінійна та нестабільна трансструктура не може бути фрактально-ефективною загалом.

Визначення ризоми як різновиду фракталу, напевно, є спробою знищення самого концепту ризоми, за цим стоїть бажання нівелювати різницю між деревом як фракталом та ризоною, що є діаметрально протилежним дереву концептом. Якщо припустити, що ризома є фракталом, то вся її складність виникає не через принципову відсутність у ній кореня як єдиного принципу побудови, а лише через те, що цей корінь глибоко прихований, незбагнений та трансцендентальний. Позиція, що ризома є одним із проявів фрактальності, вступає у суперечність одразу з позиціями як Дельоза й Гватарі, так і Мандельброта. Але така позиція цілком узгоджується із лінією Алена Бадью. Для критиків Дельоза, напевно, найрозумнішим було би довести, що ніякої ризоми як культурної парадигми принципово нецентрованої на ідеї не існує зовсім, а все життя є нескінченим фракталом: результатом перманентної декалькоманії абсолютної істини. Ми бачимо, що в цьому контексті концепт фракталу як антитези концепту ризоми є не лише зручним, а й принциповим, оскільки існує великий ризик його використання не як синоніма дерева, а як синоніма ризоми, що руйнує саму сутність ризоматичності. Тому в подальшому будемо принципово використовувати слово «фрактал» як синонім концепту дерева.

Бадью щиро вірив в існування об'єктивної ідеальної істини: «... вдаючися до спроби скоріше відновити платонізм, ніж його скинути, я переконаний у існуванні принципів» (Бадью, 2004, с. 29). Дельоз же належав до протилежної Бадью парадигми мислителів (Бадью, 2004, с. 13) та відступив від «істинного» лібералізму, очевидно представленого вченням Еммануїла Канта про а-пріорність, яке не заперечувало існування об'єктивної істини. Бадью — захисник фрактальної парадигми, усі його протиставлення своєї «істинної» події «чистій» події Дельоза насправді є запереченням самої можливості існування ризоми: усі ризоми є лише прихованими фракталами, а значить усіма процесами у світі хтось керує. Світоглядна позиція, коли за будь-якою подією обов'язково мають стояти чийсь персональні інтереси, породжує унікальне явище, відоме нам як конспірологія. Отже, у бажанні заперечити можливість ризоматичності Бадью стверджує таке: «По суті вчення Дельоза є платонізмом із зсунутим центром» (Бадью, 2004, с. 40), тобто говорячи більш популярно — збоченим платонізмом. Іншими словами: ринок насправді є керованим, просто ті, хто ним керують, настільки підлі й розумні, що їх не видно — це і є ознакою конспірології. Ну якщо ризома є фракталом, тоді лібералізм є фашизмом. Ну а подальші імперативи відомі: правда — це брехня, війна — це мир та подібне в стилі Дж. Орвелла.

Особливій критиці Бадью була піддана «Логіка сенсу» (Делез, 2011). Цю книгу було написано до формулювання концепту ризоми, але вона явно свідчить про ризоматичність сенсу, який виникає завжди між двома елементами, так само як і ризома виникає між своїми точками, отже, сенс є ризоматичним. Таким чином, твердження про те, що в суперечці народжується істина, та про сенс як продукт комунікації є позначенням одного й того самого процесу — ризоматичної взаємодії.

Згідно з Жилем Дельозом, ризома — сума взаємовідносин, фрактал — інструмент декалькоманії (Делез, 1996, с. 30–40). Фрактальна структура, на відміну від ризоматичної, може ефективно продукувати сама себе. Ризома ж трансформується через підключення до себе інших елементів (Делез, 1996, с. 15–18). Фрактал — вертикальна ієрархічна структура, ризома — горизонтальна соціальна мережа. Фрактал має єдину мету, ризома є сукупніс-

то різних, часто протилежних цілей. З огляду на останній факт, фрактал є ефективним інструментом, на відміну від ризоми, що інструментом не є. На прикладі дерева в біології ми бачимо чіткі ознаки ефективного самовідтворення. В основі фракталу лежить формула функції, що працює, як годинник. Фрактал створюється заради виконання мети, фрактал — функція, ризома — принципово не функція, вона сама генерує сенси, а значить і функції, ризома, не будучи ефективною, створює фрактали, що в результаті призводить і до її трансформації. Ризома первинна відносно фракталу, коли фрактал починає претендувати на первинність відносно ризоми, порушується їхній консенсус та стається катастрофа.

«Ім'я, що висловлює свій власний сенс може бути лише нонсенсом» (Делез, 2011, с. 93), так і істина, що висловлює саму себе, є нонсенсом, вона може проявитися лише в множинності, у відносинах з іншими істинами, тобто в ризомі.

Мета дослідження — крізь призму культурних образів як втілення архетипів колективного несвідомого простежити принципи взаємодії парадигм ризоми та фракталу в метанаративах цивілізації.

Завдання дослідження :

1. Провести аналіз деяких відомих мета-нарративів з позиції їхнього ставлення до відповідних парадигм.

2. Визначити взаємодію та взаємозалежність парадигм та на цьому підґрунті провести паралель між ліберальними та «традиційними» цінностями.

Виклад проблеми. Джон Локк показав, що влада є інструментом, а значить відповідає концепту фракталу, цей інструмент створило суспільство, що має ризоматичну природу. Локк доводить, що спроба фракталу посісти місце ризоми викликає катастрофу. Історій, коли фрактал та ризома міняються місцями, безліч: це, з одного боку, постапокаліптичні «Термінатор» та «Матриця», з іншого — «Портрет Доріана Грея» чи «Галатея».

Аристотель порівнював філософію з вільною людиною, а науки — з рабами (Аристотель, 2006, с. 2–6). Раб у античності вважався інструментом, його функція — ефективно виконувати певну роботу. Науки, як і раби — функціональні, на відміну від філософії, яка не функціональна загалом, вона не шукає відповіді, а ставить питання та спостерігає

за дослідженням, тому що всі науки існують з певною метою, а філософія — для себе самої. Отже, бінарна опозиція філософія-наука, згідно з Аристотелем, відповідає бінарній опозиції вільна людина-раб, або, як ми з'ясували: пошук сенсів — функціональність, де філософія виступає як ризоматична, а науки — як фрактальні. Головним інструментом філософії є картографування, а наук — декалькоманія. Філософія, мати наук, ставлячи питання, і породила науки, вони шукають відповіді, і в цьому процесі набагато ефективніші за свою матір. Науки-раби, будучи фракталами, обслуговують вільну філософію, яка відповідає концепту ризоми. На цьому прикладі ми бачимо безумовну первинність ризоми щодо фракталів.

Звичайно, наш аналіз та трактування є лише гіпотетичними, без фрактальної претензії на абсолютну істину, проте навіть з позиції ігрової культури цікаво застосувати концепти ризоми та фракталу до біблійних сюжетів, що має народити сенс як ризому. Розпочнемо з дерева пізнання добра і зла, адже культурний образ дерева однозначно вказує нам на його фрактальне походження. Дерево пізнання добра і зла — фрактал, тобто інструмент, що дозволяє давати оцінку явищам, називаючи їх добром і злом. Оскільки добро і зло — найвідоміша бінарна опозиція, то фрактал — інструмент для створення бінарних опозицій, які, згідно з Жаком Деррида, — причина дискурсивних проблем та підлягають деконструкції (Деррида, 2000, с. 18). Бог заборонив людям користуватися плодами цього фракталу, судячи з усього, через небезпечність оцінки явищ з позиції бінарної опозиції «добро-зло», що корелюється з фразою Христа: «Не судіть і не судимими будете» (Мт. 7:1–12). Судження про добро і зло є явищем фрактальним, а переконує у його потрібності персонаж з іменем Змій, якого нерідко в релігійній традиції вважають утіленням Диявола. Умберто Еко у своєму романі говорить: «Диявол — це істина, що ніколи не піддавалася сумніву» (Еко, 1989, с. 141). Фрактальне мислення породжує істини, воно оперує істинами, воно ставить людей у залежність від цих сумнівних істин. Біблія описує маніпуляцію за допомогою фрактала, який нав'язує людині певні сумнівні цінності з метою уподібнитись Богу. Не дивно, що Бог не був у захваті від такої індоктринації людини, тому останню і було віддалено від Нього.

Цікавими виявляються і взаємини з Богом людини, створеної за образом і подобою Божою. Процеси, що відбуваються у фізичному тілі людини, за всіма ознаками схожі на процеси такої фрактальної структури, як дерево, адже в їхньому корені є ДНК — молекула, де записана формула функції даного фракталу, проте метафізика людини: мислення, що виникає в результаті взаємодії нейронів та особистість як сума взаємин із зовнішнім світом — поняття ризоматичне.

«Відображення дійсності виникає і розвивається в процесі розвитку реальних зв'язків людей з оточуючим їх людським світом, цими зв'язками визначається і, своєю чергою, робить зворотний вплив на їхній розвиток» (Леонт'єв, 2004, с. 25–34).

Отже, Бог, будучи явищем трансцендентним та метафізичним, що вдихнув у людину дух, її ризоматичну метафізику, є втіленням концепту ризоми, і саме за своїм ризоматичним образом він людську метафізику й створив. На прикладі філософії за Аристотелем та «Логіки сенсу» Дельоза ми зробили висновок, що ризома є виробником сенсу, відповідно і концепт Бога, як виробника сенсів просто не може за визначенням бути інструментом або фракталом. Ще одним підтвердженням ризоматичності Бога є теза про те, що Бог є любов (1 Івана 4:8). Любов є взаєминами, сумою стосунків, комунікацією, що виникають між людьми, а значить ризоною.

Бог, будучи ризоною, створив дерево пізнання добра і зла — перший у людській культурі фрактал: ризома створює фрактали як інструменти, а всі оцінки за принципом «добре-погано» є лише оцінкою ефективності інструменту у відповідності до мети його створення. Дерево пізнання добра і зла — інструмент для оцінки фракталів, але цей інструмент не може застосовуватись до ризоми, тому що ризома не є інструментом за визначенням, а значить, вона не може бути ефективною загалом, як не може бути філософія наукою, а вільна людина — рабом, саме через це Біблія наполегливо не рекомендує користуватися плодами дерева пізнання добра і зла та судити людей.

Біблія має й таку позицію: не сотвори собі кумира, «не вклоняйся їм і не служи їм...» (2М. 20:5) — звучить одна з головних заповідей. В язич-

ництві для того, наприклад, щоб земля краще родила, її треба було задобрити, принести їй певну жертву. Таким чином, земля як інструмент (фрактал) необхідна для вирощування продуктів харчування, у процесі поклоніння ставилась вище за ризому — людську особистість — і підпорядковувала її собі. Це той самий процес, що й поклоніння мечу або іншій зброї, що не раз описано в літературі. Меч — лише інструмент, а ставити інструмент вище за його власника означає поміняти фрактал та ризому місцями або фрактально-ризоматичну інверсію. Якщо інструмент може перетворити вільну людину на свого раба, то він стає кумиром. Водночас, ніяка технологія, будучи науковою або магичною, не може бути первинною відносно людини, вона — інструмент, а поклоніння інструменту означає підміну ризоми фракталом, тоді й починаються катастрофи, як у фільмах «Термінатор» та «Матриця».

Номадологія (Делез, & Гваттари, 2005) Дельоза та Гваттарі описує певний тип особистості — номада, що відповідає парадигмі ризоми. Продовжуючи цю тему, професор Лідського університету (Велика Британія) Зігмунд Бауман у своїй статті «Від пілігрима до туриста» (Бауман, 1995) теж звертається до такого типу особистості, створюючи власну бінарну опозицію — пілігрим-турист. Пілігрим має мету, як спосіб реалізації ідеї, він еперто йде до неї. Зосередженість пілігрима на меті робить його свого роду рабом мети, тому поведінка пілігрима відповідає фрактальній парадигмі. Турист же не має чітко сформульованої мети своїх мандрів, він мандрує ні для чого, лише спостерігає за світом та вивчає його способом картографування. Отже, бауманівський образ туриста, відповідаючи дельозівському концепту номада, існує за ризоматичною парадигмою. Номад — головний герой постмодернізму, він завжди понад ідеями та істинами, він завжди мандрує, вивчає та картографує, він може володіти над-здібностями як Едвард Рукі-Ножиці, Мюнхгаузен чи Мері Поппінс. Слово «номад» означає кочівника, і як першого кочівника-скотаря в Біблії описано Авеля, а питання, чому Бог не прийняв жертву його брата Каїна й дотепер викликає безліч запитань. Якщо ми припустимо, що й тут Бог продемонстрував свою прихильність до ризоматичності та несприйняття фрактальної парадигми, то історія набуває сенсу. АVELЬ — номад. Бог прийняв у жертву ягня, продукт скота-

ря, та не прийняв у жертву плоди землі хлібороба Каїна. Для того, щоб розводити худобу, скотар не має бути прив'язаним до одного місця, він не є заручником (рабом) землі, яку ми вже визначили як інструмент, скотар є носієм концепту ризоми. Номад є незакоріненою системою, його життя не залежить від конкретної місцевості, він змушений бути динамічним, пристосовуватись до обставин та у взаємодії із ними створювати нові сенси. Номад не залежить від власних інструментів, навпаки, вони служать йому. Тому в культурі номади часто зображаються зрощеними зі своїми інструментами (Едвард Руки-Ножиці, Бетмен, Спайдермен), ніби демонструючи владу ризоми над фракталами, та набувають рис супер-героїв і маргіналів одночасно, оскільки їхнє неукорінення вибиває їх із соціальної структури. Каїн же — хлібороб, він прив'язаний до землі, залежить від неї, а також від сил природи, а залежність передбачає поклоніння, таким чином і створюються кумири. Не прийнявши жертву Каїна, Бог не прийняв фрактальний спосіб життя Каїна, протиставивши йому ризоматичність Авеля. Тому Бог і укладає завіт із євреями — кочівним народом, народом-номадом. Бог дуже довго не дає їм землі, очевидно, щоб вони не укорінились у ній, як Каїн, вони дуже довго просять Його, щоб він настановив їм царів (1 Сам. 8:6), проти чого Він довгий час заперечував. Останній сюжет корелює із поглядами на гіпотетичну божественність монархії Джона Локка, згідно з якими царська влада, як прототип держави, має бути інструментом (фракталом), функція якого — служити суспільству (ризомі), а не навпаки. Смерть Авеля — перша з численних жертв номадів у культурі людства. Смерть номада у культурі завжди є наслідком фрактально-ризоматичної інверсії — протиприродного домінування фракталу над ризоною, тому й убиває Авеля саме Каїн. Номадом був і Ісус Христос, проповідування якого теж закінчилося стратою — Ісус теж був мандрівником, не прив'язувався до місцевості, чому й навчав своїх учнів. Ісус теж заперечував кумирів, стверджуючи, що не людина для суботи, а субота для людини (Мр. 2:27), а ми можемо перефразувати його слова: не ризома для фракталу, а фрактал для ризоми.

Описуючи ризому за допомогою такого фрактального інструменту як мова, неможливо не протиставити її фракталу, проте було би некоректним вбудовувати ризому у фрактальну ієрархію: ризома

не є головнішою, кращою та добрішою. У ризомі і фрактала лише різні принципи існування, а фрактально-ризоматична інверсія підміняє ці принципи, як результат і виникають ситуації боротьби, аж до повного знищення обох: ризома, знаходячись у середині фракталу, здатна його знищити, а значить, говорячи мовою бінарних опозицій, є злом. Так ризоматичну транс-структуру має розповсюдження ракових клітин у фрактально організованому тілі, ракова пухлина є метафорою і ризоматичних корупційних зв'язків у середині тіла держави. З іншого боку, боротьба на взаємне знищення може початися, коли фрактал держави припиняє бути інструментом ризоми суспільства. Інструмент не може керувати ані людиною, ані суспільством. Історія «Термінатора» Джеймса Кемерона є відповіддю на питання, чому не можна створювати собі кумира, власне, і трагедія «Титаніка» того самого режисера про те саме — його згубила віра в технологію, у те, що «Титанік» потопити не можна. «Титанік» — образ модерну та прогресу, а люди на ньому зі своїми дрібними взаєминами — лише незначні додатки, насамкінець світ розбивається об природу — чорний неприборканий океан, готовий проковтнути людину в будь-який момент. Для Європи таким чорним океаном свого часу стала Перша світова війна — початок кінця модерну — нескінченного фрактального пафосу.

Ідея прогресу є християнською, виникає із християнської ж концепції часу. Прогрес розглядає весь світ, як цілковитий фрактал, що має свою мету, початок і кінець. Світ є інструментом Бога, фракталом, створеним Богом заради його мети. Ця ідея описана в Біблії, проте набула своєї популярності в епоху модерну завдяки своїй ефективності та відповідності протестантській етиці. У період античності популярною була циклічна модель часу, християнство, розімкнувши коло часу, запропонувало лінійну модель, але вже Гегеля вона перестала задовольняти, тому він запропонував модель спіралі, об'єднавши дві попередні моделі. Гегелівська модель остаточно розбилася разом із «Титаніком», але неефективною вона стала тоді, коли Ніцше поставив свій знаменитий діагноз: «Бог помер... Ми Його вбили — ви і я» (Ницше, 2002, с. 141). Християнська фрактальна модель часу як лінії чи спіралі стала не лише неефективною, але й небезпечною для людства, через те що втратила свій зв'язок із ри-

зоною: Богом, що «помер». Таким чином відбулася фрактально-ризоматична інверсія: прогрес, будучи інструментом, посів місце ризоми. Насправді Бог є лише метафорою концепту ризоми, ніцшеанське «вбивство Бога» означає перетворення Його на симулякр, де ризома як позначуване припиняє своє існування, а залишаються позначники під іменем «Бог» або «прогрес», але вони далеко відірвалися від позначуваного та перетворились на кумирів. Ідея прогресу є такою ж «традиційною» цінністю, як і ідея божественної симуляції. Таким чином, носії «традиційних» цінностей продають суспільству як цінності не лише фрактали, а й симулякри. Консерватори звинувачують постмодерністів у тому, що вони замість мети пропонують людям порожнечу. І, напевно, це правда, але насправді порожнечу вони пропонують не замість мети, а замість симулякра, і саме цей факт консерватори визнати не можуть через власне фрактальне мислення. Постмодерністи, на думку консерваторів, знищили й час, насправді ж, вони повернули його людству, але не як фрактальну спіраль, а як ризому: модель часу Зігмунда Баумана (Бауман, 1995) — ризому, що позбавляє час мети, відповідно до описаної ним номадичної моделі туриста.

Висновки. Ризома є первинною відносно фракталу, ризома створює фрактали, які є ефективними в досягненні конкретної мети. Фракталами є будь-які фізичні та метафізичні ієрархічні структури, що мають конкретно сформульовану мету та належні функції для виконання цієї мети: інструменти, технології, правила, громадські інститути, організації та закони, ними створені. Первинність ризоми від-

носно фракталу в культурі створює фрактально-ризоматичний консенсус, інверсія якого призводить до катастрофи, звідси й походить правило: не створи собі кумира. Істина — поняття фрактальне, оскільки лише фрактали, маючи мету, здатні давати оцінку явищам з позиції цієї мети. Таким чином, ми кваліфікуємо «традиційні цінності» як явище фрактальне, саме завдяки своїй фрактальності й можлива оцінка інших явищ. На противагу їм, ті ліберальні цінності, в основі яких лежить конвенціональність, відповідають концепту ризоми.

Проаналізувавши з позиції взаємодії концептів ризоми та фракталу основні традиційні наративи авраамічних релігій, що вплинули на формування культури цивілізації, ми доходимо висновку, що саме принцип первинності ризоми та вторинності фракталу є основним елементом традиційних цінностей, що свідчить про ідентичність ліберальних та традиційних цінностей, які не потребують протиставлення. Фрактальні цінності, що заперечують конвенціональність істини та декларують єдину об'єктивну істину, є ефективними лише у випадку виконання конкретного завдання, іншими словами є технологією, або інструментом. Поклоніння інструментам з позиції традиційних релігій є ідолопоклонством. Фрактально-ризоматична інверсія завжди закінчується катастрофою перетворення людини на інструмент. Водночас, права людини як реалізація ризоматичних можливостей людини є беззаперечною традиційною цінністю, усе інше — спробою маніпуляції. Ті «традиційні цінності», що обмежують права і свободи людини в ім'я об'єктивної істини, насправді є нічим іншим, як убивством Каїном Авеля.

Література:

- Аристотель. (2006). *Метафізика*. Москва: Эксмо.
- Бадью, А. (2004). *Делез. Шум бытия*. Пер. с франц. Д. Скопина. Москва: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», издательство «Логос-Альтера»/«Ессе homo».
- Бакиев, А. (2017). Фрактальное моделирование метафоры «жизнь — поездка» в художественном дискурсе Т. Пратчетта. *Доклады Башкирского университета*. Т. 2. № 3. С. 519–522.
- Бауман, З. (1995). От паломника к туристу. *Социологический журнал*. Том 0. № 4. С. 133–154.
- Герман, И. (2017). «Будущее нужно активно изобретать»: философ Брайан Массуми об эволюции ризомы и спекулятивном прагматизме. Відновлено з <https://theoryandpractice.ru/posts/8115-rizoma-massumi>
- Гоббс, Т. (1991). *Левифан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского*. Москва: Мысль.

- Делёз, Ж. (2011). *Логика смысла*. Москва: Академический Проект.
- Делёз, Ж., & Гваттари, Ф. (1996). *Ризома. Философия эпохи постмодернизма*. Сост., ред. А. Усманова. Минск: Красико-принт, за Deleuze G., Cuattari F. Rhizome. P., 1976.
- Делёз, Ж., & Гваттари, Ф. (2005). Трактат о номадологии. *НК*, № 2 (92). С. 183–187.
- Деррида, Ж. (2000). *О грамматологии*. Перевод Н. Автономовой. Москва: Ad Marginem.
- Леонтьев, А. (2004). *Деятельность. Сознание. Личность*. Под ред. Д. А. Леонтьева. Москва: Смысл; Академия.
- Локк, Дж. (1988). *Два трактата о правлении. Сочинения*. Москва: Мысль.
- Мандельброт, Б. (2002). *Фрактальная геометрия природы*. Москва: Институт компьютерных исследований.
- Неупокоєв, Р. (2018). Екзистенціальні особливості естрадного номера із лялькою. *Культурологічна думка*. № 14. С. 205–215. DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-14-2018-2.205-215>
- Николаева, Е. (2014). От ризомы и складки к фракталу. *Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки*. №2. С. 114–120.
- Ницше, Ф. (2002). *Веселая наука: Философская проза*. Пер. с нем. А. Николаева. Санкт-Петербург: Издательский Дом «Кристалл».
- Плахов, А. (2015). Проблемы специфики современного естественнонаучного познания в свете философских концепций Жюль Делеза. *Диссертация на соискание научной степени кандидата философских наук*. Институт философии Российской академии наук. Москва.
- Сагатовский, В. (2010). Пирамида или ризома? *Аналитика культурологии*. № 16. С. 89–91.
- Фридман, М. (2017). *Капіталізм і свобода*. Пер. Релі Рогачевської. Київ: Наш формат.
- Эко, У. (1989). *Имя розы*. Москва: Книжная палата.

References:

- Aristotle. (2006). *Metafizika [Metaphysics]*. Moscow: Eksmo. (In Russian)
- Badiou, A. (2004). *Deleuze. Shum bytiia [Deleuze. La clameur de l'Être]*. Moscow: Fond nauchnykh issledovaniy "Pragmatika Kultury", izdatelstvo "Logos- Altera"/"Ecce homo". (In Russian)
- Bakiev, A. (2017). Fraktalnoe modelirovanie metafory "zhizn — poezdka" v khudozhestvennom dickurse T. Pratchetta [Fractal modeling of the "life is a trip" metaphor in the Artistic Discourse of T. Pratchett]. *Doklady Bashkirskogo Universiteta*. Vol. 2. № 3. P. 519–522. (In Russian)
- Bauman, Z. (1995). Ot palomnika k turistu [From pilgrim to tourist—or a short history of identity]. *Sotsyologicheskyy zhurnal*. Vol. 0. № 4. P. 133–154. (In Russian)
- Deleuze, G. (2011). *Logika smysla [Logique du sens]*. Moscow: Akademicheskyy Proekt. (In Russian)
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1996). *Ryzoma. Filosofiya epokhy postmodernizma [Rhizome. Philosophy of the postmodern era]*. A. Usmanova (Ed.). Minsk: Krasiko-print. From Deleuze, G., & Cuattari, F. Rhizome. P., 1976. (In Russian)
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2005). *Traktat o nomadologii [A treatise on Nomadology]*. *НК*, № 2 (92). P. 183–187. (In Russian)
- Derrida, J. (2000). *O grammatologii [De la grammatologie]*. Translated by N. Avtonomova. Moscow: Ad Marginem. (In Russian)
- Eco, U. (1989). *Imia rozy [Il nome della rosa]*. Moscow: Knizhnaia palata. (In Russian)
- Friedman, M. (2017). *Kapitalizm i svoboda [Capitalism and Freedom: Fortieth Anniversary Edition]*. Translated by Nelia Rohachevska. Kyiv: Nash format. (In Ukrainian)
- German, I. (2017). «Budushcheye nuzhno aktivno izobretat»: filosof Brayan Massumi ob evolyutsii rizomy i spekulativnom pragmatizme ["The future must be actively invented": philosopher Brian Massumi on the evolution of the rhizome and speculative pragmatism]. Retrieved from: <https://theoryandpractice.ru/posts/8115-rizoma-massumi> (In Russian)
- Hobbes, T. (1991). *Leviathan ili Materia, forma I vlast gosudarstva tserkovnogo i grazhdanskogo [Leviathan or Matter, the Forme, and Power of a Commonwealth, Ecclesiastical and Civil]*. Moscow: Mysl. (In Russian)
- Leontiev, A. (2004). *Deiatelnost. Soznanie. Lichnost [Activity. Consciousness. Personality]*. D. A. Leontiev (Ed.). Moscow: Smysl; Akademia. (In Russian)

- Locke, J. (1988). *Dva traktata o pravlenii. Sochinenia* [Two Treatises of Government]. Moscow: Mysl. 1988. (In Russian)
- Mandelbrot, B. (2002). *Fraktalnaia geometriia prirody* [The Fractal Geometry of Nature]. Moscow: Institut kompiuternykh issledovaniy. (In Russian)
- Neupokoiev, R. (2018). Ekzistentsialni osoblyvosti estradnoho nomera iz lialkoiu [Existential features of a variety show with a puppet]. *The Culturology Ideas*. № 14. P. 205–215. (In Ukrainian) DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-14-2018-2.205-215>
- Nietzsche, F. (2002). *Veselaia nauka: Filosofsksia prosa* [Die fröhliche Wissenschaft]. Translated from German by A. Nikolaev. St. Petersburg: Izdatelskiy Dom "Kristal". (In Russian)
- Nikolaieva, E. (2014). Ot ryzomy i skladki k fraktalu [From rhizome and fold to fractal]. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federalnogo universiteta. Seria: Gumanitarnye i sotsialnye nauki*. № 2. P. 114–120. (In Russian)
- Plakhov, A. (2015). Problemy spetsyfiki sovremennogo estestvennonauchnogo poznania v svete filosofskikh kontseptsiy Zhilia Deleza [Problems of the specifics of modern natural science in the light of the philosophical concepts of Gilles Deleuze]. *Dissertation for the degree of candidate of philosophical sciences*. Moscow: Instytut filosofii Rosiyskoy akademii nauk. (In Russian)
- Sagatovskiy, V. (2010). Piramida ili ryzoma? [Pyramid or Rhizome?]. *Analitika kulturologii*. № 16. P. 89–91. (In Russian)

Неупокоев Руслан Валентинович

Культурный феномен концепта ризомы

Аннотация. В статье исследуются проявления концепции ризомы, предложенной Жилем Делезом и Феликсом Гваттари, в нарративах человечества с использованием элементов постмодернистской методологии и уточнением терминологического инструментария. Исследование проводится методом анализа и деконструкции некоторых культурных архетипов с точки зрения релевантности изучаемой концепции. Применение этих методов к библейским архетипам, которые долгое время влияли на образ мышления человечества, позволит проанализировать онтологические элементы отдельных идеологических построений, которые лежат в основе принципов либеральной и консервативной идеологий. Анализ позволяет выявить манипуляционные элементами определенных культурных и философских трендов и оценить их перспективы, в том числе возможное влияние на глобальные трансформационные процессы в человеческой культуре.

Ключевые слова: истина, конвенциональность, ризома, дерево, фрактал, фрактально-ризоматическая инверсия.

Методы: анализ, сравнение, деконструкция, картографирование.

Ruslan Neupokoiev

Cultural phenomenon of the rhizome concept

Abstract. The article examines the manifestations of the rhizome concept proposed by Gilles Deleuze and Felix Guattari in human narratives, using elements of the postmodern methodology with clarification of terminology tools. The research is carried out by the method of analysis and deconstruction of some cultural archetypes from the standpoint of relevance to the studied concept. The application of these methods to biblical archetypes, which have long influenced the way of thinking of mankind, will allow to analyze the ontological elements of individual ideological constructs, which are the base for the principles of liberal and conservative ideologies. The research is applied to the values called traditional but formed mainly in the XIX century, and their true relation to the deep cultural tradition of the Abrahamic religions. The analysis allows to identify the manipulation of elements of certain cultural and philosophical trends and assess their prospects, including the possible impact on global transformation processes in human culture.

Keywords: truth, conventionality, rhizome, tree, fractal, fractal-rhizomatic inversion.

Methods: analysis, comparison, deconstruction, mapping.

УДК 7.012

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-7722-9167>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.67-77>

ТВОРЧИСТЬ МАРТИНА МАРЖІЄЛИ ТА ДИЗАЙНЕРІВ «БЕЛЬГІЙСЬКОЇ ШІСТКИ» В КОНТЕКСТІ ДЕКОНСТРУКТИВІЗМУ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Шевчук**Христина Ігорівна**

аспірантка, Львівська національна академія мистецтв,
факультет дизайну, м. Львів
chrkonyk@gmail.com

Шевчук Кристина**Ігорівна**

аспірантка, Львовская национальная академия искусств,
факультет дизайна, г. Львов
chrkonyk@gmail.com

Khrystyna Shevchuk

PhD student, Lviv National Academy of Arts, Lviv
chrkonyk@gmail.com

Анотація. Проаналізовано основні методи проектування та художньо-композиційні особливості деконструкції у творчості бельгійських дизайнерів одягу кінця ХХ — початку ХХІ століть. На матеріалі дослідження колекцій дизайнерів систематизовано та узагальнено основні засоби й характерні прийоми деконструкції, досліджено особливості побудови форми та конструкції, використання кольору та матеріалів, проаналізовано функціональність колекцій та способи їхнього транслювання. Встановлено спільні та відмінні ознаки деконструкції у творчості Мартіна Маржієли, Анн Деммельмейстер, Дріса ван Нотена та інших дизайнерів «бельгійської шістки», прослідковано основні ідеї та напрями їхньої творчості. Підкреслено важливість переосмислення традиційного бачення моди бельгійськими дизайнерами в контексті постмодерної культури, а також значення їхньої творчості для проектування сучасних колекцій одягу.

Матеріали статті можуть бути використані в наукових дослідженнях з історії дизайну, у підготовці лекцій, посібників та інших методичних матеріалів.

Ключові слова: деконструктивізм, постмодернізм, дизайн костюму, бельгійська шістка, бельгійський дизайн.

Постановка проблеми. Основні принципи та закони деконструкції в дизайні модного костюму всебічно інтерпретовані, пройшли свій унікальний шлях розвитку та нині широко застосовуються під час створення модних колекцій одягу як дизайнерами, так і масовими виробниками. Радикальне переосмислення знакової функції одягу дизайнерами-деконструктивістами втілювалось у нетрадиційних композиційних прийомах створення таких виробів: відмова від класичної конструкції, деструктування, використання нетрадиційних матеріалів, кольорів та фактур. У творчості бельгійських дизайнерів одягу ці ідеї отримали нове втілення, якісно новий етап розвитку. Незважаючи на схожість ідей цих дизайнерів, спостерігаємо надзвичайну множинність їхнього концептуального та формального вирішення, тому дослідження, узагальнення та систематизація проявів деконструкції у творчості Мартіна Маржієли, Анн Деммельмейстер, Дріса ван Нотена та ін. є важливим для розуміння основних принципів деконструкції в модному кон-

тексті, а також їхнього практичного застосування.

Аналіз попередніх досліджень. Теоретичне підґрунтя деконструкції та її основні концепції в індустрії моди, точки дотику філософії деконструкції та моди розглядаються Елісон Джил на прикладі творчості Мартіна Маржієли, а також інших дизайнерів. Франческа Граната досліджує зв'язок моди деконструкції та мистецтва перформенсу, аналізує прийоми гротеску, іронії, пародії та їхнього значення в колекціях бельгійців. Джекі Вайт аналізує вплив бельгійських дизайнерів одягу на систему модних показів та фешн-індустрію загалом. Чимала кількість наукових праць, дисертацій, монографій та статей присвячена діяльності Мартіна Маржієли та т. зв. «бельгійської шістки». Серед наукових досліджень, що аналізують творчість цих дизайнерів, особливої уваги заслуговують роботи таких зарубіжних авторів, як Елізабет Аллен, Ребекка Мід, Александр Хіларі, Метью Шнайєр, Лерд Борреллі-Перссон. Частково ідеї деконструктивізму висвітлені в працях і таких дослідників: Тюрин І. Н., Гетьманцева В. В., Герасимова Ю. Л., Сосніна Н. О., Булева О. Ю., Тимофеева М. Р., Тканко З. О., Шаталова Ю. П., Мироненко В. П., Котляревська Н. В., Свінцева Е. В.

Суттєвою частиною матеріалів є інтерв'ю з дизайнерами, що дають змогу проаналізувати явище деконструкції з позиції автора, відтворити логіку проектування такого одягу, зрозуміти систему побудови сенсів та його знакову функцію. Так, наприклад, важливими є інтерв'ю Мартіна Маржієли для Джозефа Кошута 2008 року та Рейнера Гольцнера 2020 року.

Огляд наявних публікацій з теми дослідження свідчить про значне зацікавлення бельгійськими дизайнерами-деконструктивістами. Незважаючи на різноманітність цих досліджень, спостерігається певна фрагментарність та вибірковість представлених результатів. Тому необхідним є комплексне дослідження деконструктивізму у творчості «бельгійської шістки», його особливостей, визначальних рис та концептуальних засад.

Метою статті є комплексне дослідження основних рис деконструкції в колекціях одягу бельгійських дизайнерів другої половини ХХ — початку ХХІ століття, аналіз динаміки її розвитку та подальшого значення для дизайну одягу в контексті постмодерністської культури.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ре-

волюційні ідеї японських дизайнерів-деконструктивістів щодо кольору, форми та самих способів створення одягу отримали якісно новий розвиток у творчості бельгійських дизайнерів — так званої «бельгійської» або «андверпенської» шістки. Шестеро молодих дизайнерів: Анн Деммельмейстер, Дріс ван Нотен, Дірк ван Саєн, Дірк Біккемберге, Вальтер ван Бейрендонк, Марина Йі, закінчивши Королівську академію витончених мистецтв в Адверпені, на початку 90-х років ХХ століття шокували публіку новим авангардним дизайном. У своїх колекціях молоді бельгійці продемонстрували вражаючу роботу з конструкціями одягу: розширювання, розбирання на елементи, зумисне руйнування форми з пізнішою її реконструкцією, зміщення композиційних центрів та актуалізація зв'язків між ними. Базові елементи в колекціях цих дизайнерів тісно пов'язані як з архітектурою деконструктивізму, так і з її філософськими постулатами.

Саме через інтелектуальність, багаторівневий символізм та концептуальне наповнення робіт колекції Мартіна Маржієли дуже часто співвідносять з дизайнерами «бельгійської шістки». Дизайнер підтримував з ними тісні зв'язки, також навчався в Королівській академії витончених мистецтв в Адверпені, однак учасником «бельгійської шістки» не був, як дехто помилково вважає (Костяк, 2020, с. 398). Однак для узагальнення особливостей формування та розвитку бельгійського деконструктивізму, доцільним вважається розгляд творчості Мартіна Маржієли разом з іншими учасниками «бельгійської шістки».

Попри те, що Мартін Маржієла ніколи не застосовував термін «деконструкція» до своєї творчості, йому вдалося змінити уявлення про моду в усіх значеннях, охопивши не тільки процес створення одягу, а і його маркетингову складову. Для концентрації уваги публіки на своїх роботах дизайнер пропагує анонімність та невидимість свого авторства (Тканко, 2013, с. 30). Графічним символом цієї анонімності стає білий колір, що також співвідноситься з іншими важливими особливостями філософії Маржієли: повага до історії та часу (Тюрин & Гетьманцева, 2017, с. 174). Ілюстрацією до цього може служити жилет, виконаний з рекламних плакатів, що експонувався на виставці робіт Маржієли 2018 року в Палаці Гальєра в Парижі (*іл. 1*). Водночас, дизайнер використовує динамічність кольору для створення своїх тектонічних форм. Так, у 2016



Іл. 1. Жилет з постерів,
М. Маржієла, 1990



Іл. 2. Сукня,
М. Маржієла, 2016



Іл. 3. Ансамбль одягу,
М. Маржієла, 2018

році він реалізує колекцію, у якій переважають яскраві червоні та жовті відтінки (іл. 2.), у колекції 2018 року оперує активними оранжевими, фіолетовими та блакитними відтінками (іл. 3.).

Зміна традиційних способів побудови одягових форм у контексті деконструктивізму є ключовою, але Мартін Маржієла змінив не тільки форму одягу, а й надав нових значень людському тілу. Так, наприклад, базою колекції 1997 року слугує жилет — прототип кравецького манекену (іл. 4), на який були нанесені всі відповідні лінії, позначки та навіть розмір (Тюрин & Гетьманцева, 2017, с. 175). Поверх жилету автор формував одяг методом наколювання, деконструюючи таким чином самі поняття одягу, моделі, манекену, людини, акцентуючи на зв'язках між людиною та одягом. Формотворення в Маржієли має архітектурний характер: чіткі, масштабні конструкції, деталізація та повторюваність окремих елементів (Evans, 1998). Важливим для його колекцій є навколишній простір, тому вони демонструються в незвичних місцях та в незвичний спосіб. Прикладом може бути колекція 1998 року (іл. 5), де об'ємні вироби експонувались як абсолютно плоскі у двохвимірному просторі (Тюрин & Гетьманцева, 2017, с. 174). Асиметричність, перебудова одягових частин, заміна їх місцями, необмеженість форми, використання вінтажних деталей у поєднанні з новітніми технологіями, експери-

ментальність — ті риси, що дозволяють говорити про спільність дизайну Маржієли та архітектури деконструктивізму.

Для Мартіна Маржієли головною завжди залишається конструкція виробу, що піддається руйнуванню та інтелектуальним метаморфозам, він вправно маніпулює її лініями та пропорціями (Шаталова & Мироненко, 2011, с. 86). Руйнування у творчості дизайнера інтелектуально наповнені, системні. Автор замінює місцями елементи одягу, повторює окремі елементи, маніпулює розмірами та масштабами цих елементів. У колекціях простежується естетика необроблених швів, прорізів, потертостей, штучна деформація матеріалів. Разом з тим, дизайнер експериментує з різноманітними матеріалами — метал, скло, гральні карти, поєднання шовкових тканин та мішковини, одяг з елементів самого одягу (жилет з рукавичок (іл. 6), топ з газетних вирізок) та навіть використання бактерій, що, проростаючи, створювали цікаві фактури.

Колекції Мартіна Маржієли мають гротескно-іронічне забарвлення, відзначаються нонконформізмом, екстравагантністю і провокативністю. Разом з тим, неординарність одягу не заперечує можливість його носіння: відмінний крій і характерна техніка шиття поєднуються з певною незакінченістю і неправильністю: відірвані рукави піджаків, необроблені краї, вивернуті шви (Шаталова



Іл. 4. Жилет-прототип манекену,
М. Маржсіла, 1997



Іл. 5. Жакет,
М. Маржсіла, 1998



Іл. 6. Жилет з рукавичок,
М. Маржсіла

& Мироненко, 2011, с. 86). У деяких колекціях для повноти концептуального висловлювання використовуються такі форми та фактури, що повністю заперечують функціональність одягу. Прикладом може слугувати колекція 2018 року, де м'які фактурні тканини, що нагадують ковдру, огортають тіло, деформують його, створюючи перешкоди для руху (іл. 3).

Відмінною ознакою дизайну Анн Деммельмейстер є унікальні способи створення одягової форми, тонке відчуття об'ємів та пропорцій. Працюючи з приглушеними, дуже часто ахроматичними кольорами, дизайнерка оперує кількісними відношеннями кольорів, їхньою інтенсивністю, тим самим підсилюючи значення форми (іл. 7). Авторка порівнює свої роботи з чорно-білими фотографіями, стверджуючи, що силует, контраст та настрій — це все, що потрібно пояснити, щоб збагнути суть (Gunner, 2017). Яскраві відтінки червоного чи оранжевого можна спостерігати, наприклад, у весняній колекції 2005, а також у колекціях 2010–2011 років. Однак, у вказаних колекціях колір дуже локалізований у межах моделей, розміщений у поєднанні з ахроматичними кольорами. Основна увага приділяється поєднанню текстур та фактур різних матеріалів, тому в найновіших колекціях Анн Деммельмейстер бачимо винятково ахроматичні кольори.

Встановивши бінарне протиставлення чоло-

вік-жінка концептуальною основою своєї творчості, Анн Деммельмейстер проводить маніпуляції з структурою форми та її композицією, щоб створити універсальний образ без особливостей гендеру. Чіткі геометричні форми та драпірування, контрастні поєднання матеріалів формують складні, концептуально завершені силуети та конструкції. Поєднання шкіри та шовку, прозорі та щільної тканини, гладких площин та деталізованих об'ємних фактур, а також дублювання окремих одягових елементів (комір, кишені, рукави), переміщення елементів (піджаки з відрізними рукавами драпіруються в коктейльні сукні, брюки, розрізані вздовж штанини, стають вечірніми сукнями, рукав замість топа, сорочка виконує функцію спідниці) — це ті характерні прийоми деконструкції, які можна простежити в колекції 2017 року (іл. 8). У зазначеній колекції відображена робота з класичними моделями одягу та його інтерпретації, розбирання на складові частини, заміна місцями цих частин, їхня трансформація (Leitch, 2016). На мою думку, саме ці характеристики можна вважати базовими у творчості Анн Деммельмейстер.

На відміну від інших дизайнерів цього напрямку, колекції авторки адаптовані для повсякденного носіння, є абсолютно практичними. Анн Деммельмейстер змінює загальноприйняті уявлення кінця минулого століття про призначення одягу відпо-



Іл. 7. Ансамбль одягу,
А. Деммельмейстер, 2011



Іл. 8. Заміна місцями елементів одягу,
А. Деммельмейстер, 2017

відно до певної події (святковий, повсякденний). Функціонально довершені, універсальні комплекти одягу, що не мають гендерної специфіки та вікової приналежності, акумулюють у собі ідею дизайнерки про те, що чоловіки та жінки мають іти пліч-о-пліч протягом усього життя. Роботи Деммельмейстер можна розглядати як інтерпретацію дуже особистої та неоднозначної історії, яка не відразу простежується, але її можна відчувати через кожну одиницю одягу (Gunner, 2017).

Роботи Дріса Ван Нотена вирізняються з-поміж інших учасників «бельгійської шістки» своїм колористичним вирішенням, гармонійним поєднанням відтінків та фактур. Колір у його колекціях має вирішальне значення, йому підпорядковується та за його допомогою вибудовується форма та силует. Дизайнер часто експериментує з процесами фарбування тканин. На відміну від Анн Деммельмейстер, він працює з кольоровими відтінками, більшість його колекцій яскраві, містять об'ємні фактури та незвичні матеріали (Костяк,

2020, с. 399). Однак, у чоловічій колекції 2015 року помаранчево-червоний відтінок лише акцентує увагу на окремих деталях, а для підкреслення форми в колекції 2019 року (іл. 10) використано в основному ахроматичні кольори (навіть взуття та панчохи виконані в сірому кольорі).

Поєднання великої кількості фактур та принтів різних видів є ще одним характерним прийомом у творчості Дріса Ван Нотена. Так, наприклад, у колекції 2020 року (іл. 11) можна спостерігати міксування об'ємних (рюші, складки, макраме, пір'я) та плоских фактур (вишивка, гаптування), геометричних, рослинних та тваринних мотивів, ахроматичних та кольорових плям.

Дизайнер у основному працює з класичними одяговими конструкціями, дуже часто симетричними, опираючись на пропорції людської фігури. Дріс Ван Нотен трансформує окремі елементи, свідомо змінює їхні комбінації, підсилює значущість другорядних частин, надаючи цим самим нових естетичних та функціональних якостей костюму.



Іл. 9. Чоловіча колекція одягу,
Д. Ван Нотен, 2011



Іл. 10. Ансамбль одягу,
Д. Ван Нотен, 2019



Іл. 11. Ансамбль одягу,
Д. Ван Нотен, 2020

Його роботам притаманний стильовий плюралізм, чітко виражені етнічні мотиви та сюжети, контрастні поєднання.

Як уже зазначалось, колекції Дріса Ван Нотена дуже часто побудовані на протиставленнях (іл. 9), особливо це стосується використання матеріалів: офіційна темно-синя куртка з класичної костюмної тканини в поєднанні з повсякденним бавовняним трико; куртка, вишита золотом, та масивна ручна в'язка; темна шинель з найбільш традиційних англійських матеріалів поверх такої ж шинелі з яскраво-білої технічної тканини (Blanks, 2011).

Автор не відмовляється від традиційних засад створення одягу, не пропагує відмову від національних традицій у моді, а лише пропонує їхні нові інтерпретації. І хоча Дріс ван Нотен сам себе ніколи не вважав дизайнером-деконструктивістом, очевидними є риси та прийоми деконструкції в його творчості. Його деконструкція більш інтелектуальна, проявляється в деталях, специфіці крою і структури, у виразності кольору та контрастних, опозиційних поєднаннях. Дизайнер через свій одяг транслює ідею відсутності межі між модою та мистецтвом, акцентує на виразності та висловлюванні.

Епатажна естетика в колекціях Вальтера Ван Бейрендонка виражається в основному через динамічні кольорові маніпуляції, контрастні принти,

іронічні написи. Колір у його роботах часто дуже активний, прослідковуються гармонійні поєднання незвичних відтінків. Так у колекції 1998 року (іл. 12) можна спостерігати цікаві поєднання зелених та синіх відтінків разом з ахроматичними кольорами та текстурами. Цікавою ця колекція є ще й тим, що стирає межі між класичним показом та театральним мистецтвом: одягнені в зелені резинові маски та такі ж довгі рукавиці-ящірки моделі завершили шоу танцювальними елементами. Динаміка розвитку кольору у творчості Вальтера Ван Бейрендонка відслідковується в чоловічій колекції 2012 року (іл. 13), яка побудована за допомогою приглушених, пастельних відтінків, а в колекції 2020 року бачимо роботу з фактурами чорного кольору (іл. 14).

Активна соціально-політична та громадянська позиція дизайнера, сексуальні питання та проблеми гендеру, раси є базовими у творчості цього учасника «бельгійської шістки». Для цього він використовує принти, надписи і логотипи у своїх роботах (Костяк, 2020, с. 399), конструкція, форма та силует часто підпорядковані цим ідеям. Колекції Вальтера Ван Бейрендонка відрізняються інноваційним кроєм, масштабними деформованими формами, поєднанням класичних конструкцій з авторськими структурними надбудовами. Дуже часто одяг дизайнера не має гендерних особливостей, він



Лл. 12. Показ-вистава,
В. Ван Бейрендонк, 1998



Лл. 13. Стилізований комплект одягу,
В. Ван Бейрендонк, 2012



Лл. 14. Чоловіча колекція одягу,
В. Ван Бейрендонк, 2012

іронізує над питаннями краси та досконалості.

Тісний зв'язок його робіт з мистецтвом перформансу та театральним мистецтвом підкреслюється використанням нетрадиційних матеріалів та яскравих фактур, відсилками до літератури, фольклору, кінематографу. Концептуальні гротескні висловлювання та смислове навантаження його робіт дуже часто переважають функціональність, а комунікація з глядачем породжує нові рівні значень (лл. 12), тому творчість Вальтера Ван Бейрендонка — об'єкт не тільки дизайну, а й філософії та мистецтва.

1990 року відбувся перший показ Дірк Ван Сана в Парижі. Цілком висвітлюючи дух того часу, він продемонстрував живу та постійно мінливу моду, такою якою вона народжувалась на вулицях міст (Debo, 2017). Банти, рюші, вишивка та інші мотиви, що відсилають до французьких будинків мод, у його творчості деконструюються методами гри та іронії, наприклад, у колекції осінь-зима 1998–1999 років. До початку своєї дизайнерської кар'єри він багато часу займався малюванням, звідси — розписані вручну тканини або друковані репродукції своїх картин на тканині. У його колекціях можна знайти як класичні елегантні роботи, так і експериментальні авангардні моделі. Так, роботу з масштабами та пропорціями, пошук нової виразної форми можна прослідкувати в його найвідомі-

шій роботі — сукня з величезною трояндою на поясі (лл. 15), що штучно деформує загальний силует (Костяк, 2020, с. 399).

Деконструювання, розбирання на складові, реконструкція, різноманітні маніпуляції з одяговими елементами — основні характеристики творчості Марини Йі. Вона будує свої колекції за допомогою асиметрії, контрастних геометричних фактур, використовуючи в основному приглушені ахроматичні кольори. Переробляючи старі речі з блошиних ринків, вона однією з перших почала застосовувати екологічний підхід (Debo, 2017). Основна ідея авторки полягала в тому, що кожна річ має свою історію, тому під час переробки та повторного використання вона отримує нову частину своєї біографії, продовження свого існування в іншому контексті (Костяк, 2020, с. 400). Водночас, з кожною новою операцією відбуваються і смислові нашарування.

Провокативна робота зі спортивним стилем спостерігається у творчості Дірка Біккембергса. У його роботах, мабуть, найменше характерних ознак деконструкції порівняно з іншими дизайнерами «бельгійської шістки». Однак, у його колекціях спостерігаються поєднання розкоші, мінімалізму, технологічності та функціональності (Костяк, 2020, с. 400). Цінним у контексті цього дослідження є його показ 2001 року, який відбувся на фут-



Гл. 15. Сукня, Дірк Ван Сасен, 1990-і рр.

больну полі в Італії, що демонструє концепцію руйнування стабільності модної індустрії.

Творчість дизайнерів «бельгійської шістки» об'єднує не єдиний стиль чи напрям, не національна специфіка проектування і художнього бачення одягу, а радше орієнтація на вільну асоціативність. Як і всі деконструктивісти, вони не визнають строго поділу одягу на сезонний, святковий і повсякденний, відмовляються від традиційних уявлень про пропорції людського тіла й критерії краси, роблять видимим процес створення одягу, не відштовхуються від сучасних тенденцій у моді, використовують нетрадиційні поєднання класичних форм і неочікуваних деталей, переміщують одягові висловлювання в інший контекст, надають особливого значення індивідуальності образу. З другої половини 1990-х років світова мода розвивається за принципами деконструкції, продовжуючи деканонізацію класичних стандартів (Ибраева, 2018 с. 94).

Висновки. Вплив творчості «бельгійської шістки» як особливого етапу у формуванні деконструктивізму в моді сьогодні неможливо переоцінити. Базові принципи та методи проектування, які за-

стосовували ці дизайнери, сьогодні отримали нові інтерпретації та застосування.

Аналіз колекцій бельгійських дизайнерів кінця XX — початку XXI ст. дає змогу стверджувати, що їхній одяг базується на межі дизайну, мистецтва та філософії. Дизайнери дуже часто проявлять себе як архітектори, оперуючи структурою виробів. Розбирання на складові, рекомпозиція, нашаровування деталей, їхня трансформація протиставляється класичними правилам побудови одягу. Відмінність бельгійської школи вбачається у функціональності їхнього одягу, разом з тим, підпорядкування функції змісту зустрічається дуже часто, наприклад, у творчості Мартіна Маржієли. Використовуючи ахроматичні кольори (Анн Деммельмейстер) та яскраві фактури (Вальтер Ван Бейрендонк, Мартін Маржієла), поєднуючи класичні тканини та нетрадиційні матеріали, дизайнери декларують свободу самовираження. Важливими є також унікальні способи репрезентації колекцій, їхня спорідненість з театральним мистецтвом та мистецтвом перформансу. Концептуальність та ідеологічне наповнення вибудовується у творчості кожного з дизай-

нерів різними способами, що підтверджено цим дослідженням. Варто відзначити, що, незважаючи на наявність окремих ознак деконструкції, належність деяких дизайнерів до цього напрямку є доволі відносною.

Визначення, систематизація та узагальнення основних проектно-композиційних прийомів деконструкції у творчості бельгійських дизайнерів,

встановлення спільних та відмінних ознак створює основу для поглибленого вивчення явища, аналізу його впливів на сучасний дизайн одягу, сприяє новим творчим пошукам у цьому напрямі. Своєю чергою, прийоми та методи застосування деконструкції в європейському дизайні на початку XXI століття, динаміка розвитку явища в контексті постмодернізму можуть бути об'єктом подальших досліджень.

Література:

- Герасимова, Ю. Л., Соснина, Н. О., Булева, О. Ю., & Тимофеева, М. Р. (2019). Возникновение и развитие деконструктивизма в дизайне костюма. *Омский научный вестник. Сер. Общество. История. Современность*. Т. 4(1). С. 55–60. DOI: <https://doi.org/10.25206/2542-0488-2019-4-1-55-60>
- Ибраева, А. (2018). Эволюция идей деконструктивизма в контексте современных концепций развития моды. *Central Asian Journal of Art Studies*. Т. 3(4). С. 85–101. Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова.
- Костяк, Д. Г. (2020). Влияние антверпенской шестерки на современную моду. *Материалы III-й международной научной конференции. Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра*. Т. 2. С. 397–401. СПб: ФГБОУВО «СПбГУПТД».
- Котляревська, Н. В. (2020). Деконструктивизм в дизайне одежды как культурный код постмодернизма. *Манускрипт*. Т. 13 (1). С. 202–206. Тамбов: Грамота. Відновлено з www.gramota.net/materials/9/2020/1/42.html DOI: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.1.42>
- Соснина, Н. О., & Толмачева, Г. В. (2016). Деконструктивизм как метод креативного формообразования в дизайне костюма. *Международный журнал экспериментального образования*, № 1. С. 133–135. Відновлено з <https://expeducation.ru/pdf/2016/1/9404.pdf>
- Тканко, З. О. (2013). Концептуалізм у сучасній моді: теорія і практика проектування. *Вісник ЛНАМ*. № 23. С. 26–37.
- Тюрин, И. Н., & Гетманцева, В. В. (2017). Деконструктивизм в моде 1980–1990-х гг. на примере творчества Мартина Маржельи. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*, 11 (85). С. 174–176.
- Шаталова, Ю. В., & Мироненко, В. П. (2011). Авангардизм и деконструктивизм в творчестве современных западных модельеров. *Вісник ХДАДМ: Дизайн*. № 2. С. 83–88. Відновлено з <https://www.visnik.org/pdf/v2011-02-22-shatalova.pdf>
- Blanks, T. (2011). Dries Van Noten Fall 2011 Menswear. *Vogue: Runway*. Retrieved from <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2011-menswear/dries-van-noten>
- Bowles, H. (2018). Maison Margiela Fall 2018 couture. *Vogue: Runway*. Retrieved from <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2018-couture/maison-martin-margiela>
- Debo, K. (2007). Signatures. The Antwerp 6+1. *Fashion Museum Antwerp (MoMu)*. Retrieved from <https://artsandculture.google.com/exhibit/signatures-the-antwerp-6-1/2AIgiv2h2iaJw>
- Evans, C. (1998). The Golden Dustman: A critical evaluation of the work of Martin Margiela and a review of Martin Margiela: Exhibition (9/4/1615). *Fashion Theory*, 2 (1). P. 73–93. DOI: <https://doi.org/10.2752/136270498779754470>
- Gunner, P. (2017). The Unparalleled Conviction and Integrity of Ann Demeulemeester. *Grailed*. Retrieved from <https://www.grailed.com/>
- Leitch, L. (2016). Ann Demeulemeester Spring 2017 ready to wear. *Vogue: Runway*. Retrieved from <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/ann-demeulemeester>

References:

- Blanks, T. (2011). Dries Van Noten Fall 2011 Meanswear. *Vogue: Runway*. Retrieved from <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2011-menswear/dries-van-noten>
- Bowles, H. (2018). Maison Margiela Fall 2018 couture. *Vogue: Runway*. Retrieved from <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2018-couture/maison-martin-margiela>
- Debo, K. (2007). Signatures. The Antwerp 6+1. *Fashion Museum Antwerp (MoMu)*. Retrieved from <https://artsandculture.google.com/exhibit/signatures-the-antwerp-6-1/2Aligiv2h2iaJw>
- Evans, C. (1998). The Golden Dustman: A critical evaluation of the work of Martin Margiela and a review of Martin Margiela: Exhibition (9/4/1615). *Fashion Theory*, 2 (1). P. 73–93. DOI: <https://doi.org/10.2752/136270498779754470>
- Gerasimova, Yu. L., Sosnina, N. O., Buleva, O. Y., & Timofeeva, M. R. (2019). Vozniknovenie i razvitie dekonstruktivizma v dizajne kostjuma [The emergence and development of deconstructivism in costume design]. *Omskij nauchnyj vestnik. Ser. Obshchestvo. Istorija. Sovremennost* [Omsk Scientific Herald. Ser. Society. History. Modernity]. Vol. 4, No. 1. P. 55–60. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.25206/2542-0488-2019-4-1-55-60>
- Gunner, P. (2017). The Unparalleled Conviction and Integrity of Ann Demeulemeester. *Grailed*. Retrieved from <https://www.grailed.com/>
- Kostiak, D. H. (2020). Vlianie antverpenskoj shesterki na sovremennuiu modu [Influence of the Antwerp Six on modern fashion]. *Gumanitarnye nauki v sovremenom vuze: vchera, segodnja, zavtra. Proceedings of the Conference*. Vol. 2. P. 397–401. Saint Petersburg: FGBOUVO «SPbGUPTD». (In Russian)
- Kotlyarevskaya, N. V. (2020). Dekonstruktivizm v dizayne odezhdyy kak kulturnyj kod postmodernizma. [Deconstructivism in Fashion Design as a Cultural Code of Postmodernism]. Manuscript Tambov: Gramota. Vol. 13. No. 1. P. 202–206. Retrieved from www.gramota.net/materials/9/2020/1/42.html (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.1.42>
- Leitch, L. (2016). Ann Demeulemeester Spring 2017 ready to wear. *Vogue: Runway*. Retrieved from <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/ann-demeulemeester>
- Sosnina, N. O., & Tolmacheva, G. V. (2016). Dekonstruktivizm kak metod kreativnogo formoobrazovaniia v dizayne kostiuma [Deconstruction as a method of forming a creative costume design]. *Mezhdunarodnyy zhurnal eksperimentalnogo obrazovaniya*. No. 1. P. 133–135. Retrieved from <https://expeducation.ru/pdf/2016/1/9404.pdf> (In Russian)
- Shatalova, Ju. V., & Mironenko, V. P. (2011). Avangardizm i dekonstruktivizm v tvorchestve sovremennykh zapadnykh modelerov [Avant-garde and deconstructivism in the work of modern Western fashion designers]. *Visnyk KhDADM: Dyzain*. № 2. P. 83–88. Retrieved from <https://www.visnik.org/pdf/v2011-02-22-shatalova.pdf> (In Russian)
- Tkanko, Z. (2013). Konceptualizm u suchasnoj modi: teoriya i praktyka proektuvannja [Conceptualism in contemporary fashion: theory and practice of design]. *Visnyk Ljvivs'koji nacional'noji akademiji* [Bulletin of the Lviv National Academy]. No. 23. P. 26–37. (In Ukrainian)
- Tyurin, I. N., & Getmantseva, V. V. (2017). Dekonstruktivizm v mode 1980–1990-kh gg. na primere tvorchestva Martina Marzhely [Deconstructivism in fashion of the 1980–1990s by the example of the creative work of Martin Margiela]. *Istoricheskiye, filosofskiy, politicheskiye i yuridicheskiye nauki, kulturologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki*. No. 11(85). (In Russian)
- Ibraeva, A. (2018). Jevoljucija idej dekonstruktivizma v kontekste sovremennykh koncepcij razvitiya mody [Evolution of ideas of deconstructivism in the context of modern concepts of fashion development]. *Kazakhskaja nacyonal'naja akademyja yskusstv ym. T. Zhurghenova. Central Asian Journal of Art Studies*. Vol. 3, No. 4. P. 85–101. (In Russian)

Шевчук Кристина Игоревна

Творчество Мартина Маржиелы и дизайнеров «бельгийской шестерки» в контексте деконструктивизма конца XX — начала XXI веков

Аннотация. Проанализированы основные методы проектирования и художественно-композиционные особенности деконструкции в творчестве бельгийских дизайнеров одежды конца XX — начала XXI веков. На материале исследования коллекций дизайнеров систематизированы и обобщены основные средства и характерные приемы деконструкции, исследованы особенности построения формы и конструкции, использование цвета и материалов, проанализированы функциональность коллекций и способы их трансляции. Установлено общие и отличительные

признаки деконструкции в творчестве Мартина Маржиелы, Анн Демельмейстер, Дриса ван Нотена и других дизайнеров «бельгийской шестерки», прослежены основные идеи и направления их творчества. Подчеркнута важность переосмысления традиционного видения моды бельгийскими дизайнерами в контексте постмодернистской культуры, а также значение их творчества для проектирования современных коллекций одежды.

Материалы статьи могут быть использованы в научных исследованиях по истории дизайна, в подготовке лекций, пособий и других методических материалов.

Ключевые слова: деконструктивизм, постмодернизм, дизайн костюма, бельгийская шестерка, бельгийский дизайн.

Khrystyna Shevchuk

Creativity of Martin Margiela and designers of the Antwerp Six in the context of deconstructivism of the late XXth — early XXIst centuries

Abstract. The paper analyzes main methods and peculiarities of garment construction characteristics of deconstruction imagery and style of Belgium designers at the end of the XXth — at the beginning of the XXIst centuries. After researching the designers' collections, deconstruction means and approaches have been systematized and generalized, the features of form and construction, the use of colors and materials have been studied, including the practical use of garment collections and their presentation. The paper provides the similar and different deconstruction features of the creativity of Martin Margiela, Ann Demeulemeester, Dries Van Noten and other designers of the 'Belgium six', it traces their ideas and fields of design creativity. It highlights the importance of the rethinking of the traditional fashion ideas of Belgian designers within the postmodern culture as well as significance of their creativity for the design of modern clothing collections.

The paper materials are supposed to be used in scientific research on the history of design, for making lectures, manuals and other methodical materials.

Keywords: deconstructivism, postmodernism, garment design, the Antwerp Six, Belgian design.

УКРАЇНСЬКІ ФОРТЕПІАННІ КОНКУРСИ В ПРОСТОРИ ГЛОБАЛЬНОГО МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

Берегова

Олена Миколаївна

доктор мистецтвознавства,
професор,
Інститут культурології
Національної академії мистецтв
України, м. Київ
beregova@ukr.net

Береговая

Елена Николаевна

доктор искусствоведения,
профессор,
Институт культурологии
Национальной академии искусств
Украины, г. Киев
beregova@ukr.net

Olena Berehova

Doctor of Art Studies, Professor,
Institute for Cultural Research,
National Academy of Arts
of Ukraine, Kyiv
beregova@ukr.net

Анотація. З'ясовано вплив глобалізації на музичну культуру України, зокрема на міжнародні фортепіанні конкурси. Акцентовано увагу на ролі глобальних музичних організацій, які відіграють важливу інтеграційну роль у процесах міжнародного артистичного обміну й водночас є комунікаційним полем демонстрації кращих національних мистецьких творчих практик. У сфері міжнародних музичних змагань найвпливовішими організаціями, зокрема, є Світова федерація міжнародних музичних конкурсів (World Federation of International Music Competitions), Європейська спілка молодіжних музичних конкурсів (European Union of Music Competitions for Youth), Алінк/Аргеріх Фундація (Alink-Argerich Foundation) тощо. На основі дослідження інформаційних матеріалів українських міжнародних фортепіанних конкурсів, які є членами цих престижних міжнародних організацій, виявлено глобальні тенденції в розвитку конкурсно-фестивального руху. На конкретних прикладах міжнародних музичних фестивалів та інших мистецьких проєктів, які були започатковані з ініціативи оргкомітетів українських фортепіанних конкурсів, доведено, що вони сприяють розвитку й промоції культурної ідентичності України на глобальному рівні, допомагають поширювати кращі вітчизняні традиції музичного виконавства у світі та є однією з найдосконаліших форм культурної дипломатії.

Ключові слова: музична культура, глобалізація, український міжнародний фортепіанний конкурс, фортепіанне виконавство, фестивально-конкурсний рух, діалог культур.

Конкурсні змагання серед митців, зокрема в історії піанізму, мають давні традиції. Перші фортепіанні конкурси з'явилися наприкінці XIX сторіччя, але особливо значних обертів конкурсний рух серед виконавців на фортепіано набув у другій половині XX сторіччя, коли в різних країнах світу один за одним почали виникати численні змагання серед піаністів. Сьогодні у світі налічується кілька сотень тільки міжнародних фортепіанних конкурсів різних рівнів. Також у багатьох країнах проводяться як національні, так і регіональні мистецькі змагання.

Фортепіанним, як і будь-яким іншим музичним конкурсам, притаманний дух агональності, який приваблює багатьох

виконавців, стимулює їхній професійний розвиток і вдосконалення та водночас загартує їх, примушує постійно підтримувати виконавську форму. У процесі участі в музичних конкурсах міжнародного рівня виконавець розширює і накопичує репертуар, збагачується новим сценічним досвідом, формує або відточує власний виконавський стиль, а також прагматично отримує шанс заявити про себе, вибороти концертні ангажементи й міжнародні гастролі на найближчі кілька років.

Оскільки межі невеликої наукової розвідки не дозволяють охопити весь спектр рефлексій щодо організаційних і творчих питань, пов'язаних із піаністичними змаганнями та їхніми учасниками, зупинімося на принципах функціонування українських фортепіанних конкурсів міжнародного рівня в дискурсі світового фестивально-конкурсного руху.

Аналіз останніх досліджень. За останнє десятиліття в українській гуманітаристиці з'явилася ціла низка праць, присвячених музичному (водночас і фортепіанному) конкурсному руху в Україні: роботи О. Берегової (2019), С. Волкова (2018), К. Давидовського (2010, 2011, 2012), Т. Зінської (2011, 2012, 2016), М. Пухляк (2013, 2014), А. Романенко (2016), І. Рябова (2017), О. Щербіної (2016) та ін. Широкий науковий дискурс свідчить про невичерпаність означеної проблематики.

У публікаціях і дисертації Тетяни Зінської музичні конкурси представлені як вагома складова системи українського музично-виконавського мистецтва. Зауважуючи на інтенсивності фестивально-конкурсного руху, який розгорнувся в Україні впродовж останніх десятиліть, Т. Зінська вбачає в цьому стимулюючий чинник розвитку музично-виконавського мистецтва, який засвідчує високий професійний рівень українських музикантів-виконавців, їхню конкурентоспроможність і здатність презентувати власні творчі здобутки на міжнародному рівні, причетність до світового культурного процесу. Водночас дослідниця констатує неоднозначні наслідки масовості фестивально-конкурсного руху, якими, на її думку, є репертуарна розбалансованість, надмірна демократичність у визначенні концепцій, домінування конкурентної атмосфери над мистецькою, необ'єктивність оцінювання та недостатність професійної критики, переваги технічного над художнім у виконанні, нівелювання звання лауреата конкурсу, невизначеність подальшої долі

переможців та міграція кращих виконавських кадрів за кордон (Зінська, 2011).

Анастасія Романенко доповнює перелік тенденцій сучасного конкурсного руху в Україні, якими, на думку дослідниці, є інтегрованість України у світовий культурний контекст, популяризація української музичної класики і творчості сучасних українських композиторів, чому сприяє прем'єрне концертне виконання музичних творів українських композиторів за кордоном. Також авторка статті підкреслює значущість проведення в межах музичних конкурсів майстер-класів відомих музикантів у позаконкурсний час, що є, на її думку, формою колективного вдосконалення виконавської майстерності (Романенко, 2016).

Ольгу Щербініну цікавлять педагогічні аспекти музично-виконавських змагань. На думку дослідниці,

«визначальним для успішного конкурсного виступу є вибір учня, який у художньому, психологічному і фізичному відношеннях має бути готовим до участі у відповідному конкурсному змаганні; вибір конкурсної програми, що всебічно розкриє обдарованість і виконавську майстерність учасника конкурсу; уміння уникати штампів в інтерпретації творів конкурсної програми; сформованість в учня психологічної установки на творче ставлення до процесу конкурсних змагань» (Щербініна, 2016, с. 52).

Авторка статті наголошує на пріоритетності професійного підходу до участі в конкурсах, розумінні їх як певних етапів професійного зростання, необхідності критичного сприйняття конкурсного досвіду. Також у поле зору дослідниці потрапили й деякі негативні тенденції сучасного конкурсного руху (зокрема його масовий характер, усе помітніша комерціалізація, відсутність чіткого розмежування музичних конкурсів за виконавським статусом тощо), які можуть дискредитувати саму ідею мистецького змагання.

Масовість сучасного фестивально-конкурсного руху, його дедалі більша комерціалізація вкупи з деякими іншими тенденціями культурно-мистецького простору України (фестивалізація, мозаїчність, зниження професійних критеріїв відбору учасників, жанрова та стильова невизначеність

більшості мистецьких акцій конкурсного типу тощо) непокоять Сергія Волкова. Водночас «поширення глибокого за сутнісним змістом українського мистецького доробку серед сучасних культурних практик» (Волков, 2018, с. 64) розкривають, на думку дослідника, благородну просвітницьку місію сучасного конкурсного руху.

Наукові дослідження Костянтина Давидовського присвячені творчій діяльності Київського інституту музики імені Р. М. Глієра (нині — Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра) з акцентом на особливій ролі цього закладу вищої освіти в заснуванні в 1990-ті роки на його базі одного з найпрестижніших мистецьких змагань України — Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця (Давидовський, 2010, 2011, 2012).

Юлія Руснак простежує історичні етапи формування одеської піаністичної школи та роль Міжнародного конкурсу піаністів пам'яті Емілія Гіллєса в культурно-мистецькому житті регіону (Руснак, 2018).

Важливу частку до розуміння процесів, які відбуваються в сучасному фортепіанному виконавстві й конкурсному русі, завжди докладали самі піаністи. Уже впродовж багатьох десятиліть залишається актуальною стаття відомого радянського піаніста Григорія Когана «Чи виправдовують себе виконавські конкурси?», у якій чи не вперше зауважується на проблемі уніфікованого конкурсного стилю. Як відзначає Г. Коган,

«...шанси набрати більшу кількість балів ...скоріше на стороні виконання коректного, більш-менш безособового й тому в будь-якому випадку прийняттого для всіх “суддів”, аніж в інтерпретації яскраво індивідуальної, ... спірної, здатної, можливо, захопити одного-двох членів журі й гранично роздратувати водночас решту. Становище погіршується ще й тим, що більшу частину журі зазвичай складають музиканти-педагоги, які самою своєю професією привчені бути придишливо вимогливими до «правильності» виконання, особливо нестерпними до будь-якого роду артистичних вольностей, відходів від шкільних “канонів”» (Коган, 1972, с. 58).

Ідеї Г. Когана розвивають молоді українські піаністи й дослідники. Ігор Рябов, висвітлюючи ре-

пертуарні уподобання українських та зарубіжних учасників старшої вікової категорії Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, констатує появу в останні десятиліття уніфікованого виконавського стилю, що виник на основі популярних творів фортепіанної літератури (Рябов, 2017).

Марія Пухлякко зосереджує увагу на особливостях роботи суддівського апарату — журі міжнародних музичних конкурсів. Авторку, яка сама є лауреатом багатьох престижних міжнародних фортепіанних конкурсів, непокоїть якість конкурсів, їхня результативність, а також закритість, непублічність процедури оцінювання майстерності конкурсантів, необ'єктивність оцінки за участі в конкурсі учнів членів журі. М. Пухлякко констатує, що звання лауреата поступово нівелюється, а «перемога в конкурсі не приносить заслужених, очікуваних дивідендів» (Пухлякко, 2013, с. 44). Вихід із ситуації піаністка-дослідниця бачить у продовженні пошуку нових, більш демократичних форм проведення конкурсів, більш чіткого визначення їхніх цілей і завдань.

Важливим у контексті нашого дослідження є огляд ідей, які містяться в роботах зарубіжних дослідників останніх років. І хоча ці праці прямо не торкаються теми українських фортепіанних конкурсів, вони фіксують різноманіття наукових підходів до вивчення сучасних фестивально-конкурсних процесів у музичному мистецтві, допомагають глибше зрозуміти тенденції у світовому фортепіанному виконавстві в контексті теми нашого дослідження.

Культурологічний підхід до явища художнього конкурсу як засобу актуалізації процесу становлення суб'єкта культури демонструє Ірина Афанасьєва (2011). Розглядаючи конкурси як форму соціальної взаємодії в межах діяльнісного підходу, дослідниця доводить, що

«учасники конкурсної діяльності включені в процес присвоєння цінностей художньої культури, в осягнення втілених у них художніх образів, що виводить їх на якісно новий рівень культурного розвитку, є стимулом самореалізації в культурному просторі» (Афанасьєва, 2011, с. 7–8).

Британська дослідниця Лайза Маккормік

(McCormick, 2015) у своїй ґрунтовній праці обирає *соціолого-антропологічний підхід*, який, за її баченням, є найбільш релевантним під час дослідження відносин між трьома групами осіб, причетних до конкурсів, а саме: конкурсантами, журі та публікою. Рухаючись від загальних питань походження музичного конкурсу як соціальної інституції до сучасних механізмів організації конкурсів у публічному дискурсі, дослідниця торкається й багатьох інших важливих проблем конкурсної діяльності, зокрема питань суддівства та критеріїв об'єктивної оцінки виконання музичного твору конкурсантом. На думку Л. Маккормік, вирішення цієї проблеми є, можливо, одним із найсуттєвіших чинників, які зумовлюють соціальний інтерес до конкурсів. Таким чином, обраний дослідницею підхід дозволяє розглянути музично-артистичну діяльність у широкому контексті соціально-культурних практик сучасності, які мають вирішальне значення для становлення успішної професійної кар'єри академічного виконавця.

Естетико-філософські та етичні аспекти конкурсного виконавства постають у центрі уваги польської піаністки й дослідниці Анни Чецької (Čečková, 2019). У пошуках відповіді на питання первинності твору чи виконання на музичному конкурсі дослідниця приходиться до висновку, що інтерпретація твору на конкурсі завжди є особистісною. Згідно з концепцією А. Чецької, у контексті конкурсу публіка завжди підтримує виконавця, у той час як члени журі оцінюють адекватність виконавської інтерпретації та здатність виконавця до розшифрування композиторських інтенцій. «Зв'язок між твором та досвідом виконання стає, можливо, одним із найсуттєвіших моментів суддівства на конкурсі щодо якості конкурсних виконань», — переконана А. Чецька (2019).

Досліджуючи фортепіанні конкурси з *психологічної* перспективи, Річард Парнкетт (Parncutt, 2019), насамперед, розглядає різні види упереджень на конкурсах, які можуть впливати на результати: ситуаційні (особливості концертного залу, порядок виступів піаністів на конкурсі, знання членів журі про конкурсантів, реакція аудиторії тощо), музичні (особисті преференції членів журі щодо виконуваної музики), антропометричні, які дослідник чомусь називає візуальними (вік, зріст, вага, стать, колір шкіри, привабливість), перцепційні (можливість тільки почути або почути й по-

бачити виконання), жестикуляційні (оцінка рухів тіла виконавця, їхньої точності й координації). Маючи на меті допомогти організаторам фортепіанних конкурсів покращити механізми виявлення та ідентифікації найкращих музикантів та найкращих виконань, Р. Парнкетт велику частину статті присвячує власним пропозиціям щодо поліпшення суддівських процедур.

Як бачимо, обсяг джерел і наукових підходів стосовно фортепіанних конкурсів у сучасній вітчизняній та зарубіжній науковій літературі доволі широкий. Водночас можемо констатувати очевидну недостатність наукових розвідок щодо власне українських фортепіанних конкурсів та їхнього місця у світовому фестивально-конкурсному русі. Загалом українські міжнародні фортепіанні конкурси практично не досліджені в аспекті глобалізаційних явищ сучасності, чим зумовлюється *актуальність* пропонованої розвідки.

Вклад основного матеріалу. В Україні існує кілька десятків фортепіанних конкурсів різних рівнів. Усі вони започатковані й проводяться з метою відкриття нових імен молодих талановитих піаністів, сприяння їм у розвитку професійної кар'єри музиканта-виконавця, поширення академічного концертного виконавства, класичної і сучасної музики серед широких верств українського суспільства. У нормативних документах Міністерства культури та інформаційної політики України, які регламентують порядок організації та проведення міжнародних мистецьких конкурсів у нашій державі, зокрема в Примірному порядку організації міжнародних і всеукраїнських професійних, студентських та учнівських мистецьких конкурсів, затвердженому наказом Міністерства культури України від 04 травня 2018 року № 395, зазначено, що

«кількісний склад журі міжнародного конкурсу повинен складатися не менше ніж із семи осіб (у разі проведення конкурсу в різних номінаціях — не менше трьох осіб у кожній номінації) та не менше ніж на 2/3 складатися з представників різних іноземних держав. Учасники Конкурсу повинні представляти не менше п'яти іноземних держав».

Серед умов проведення міжнародного мистецького змагання в Україні вказано, зокрема, на

«некомерційний характер заходу (відсут-

ність мети одержання прибутку); регулярність та періодичність проведення конкурсу; проведення конкурсу не менше ніж у два тури; наявність технічних умов для проведення конкурсу (майданчик, репетиційна та матеріально-технічна бази)» (Примірний порядок..., 2018).

Сьогодні позиціонують себе як міжнародні такі фортепіанні конкурси, як Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця (Київ), Київський міжнародний фортепіанний конкурс, Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнєва (Харків), Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Емілія Гілельса (Одеса), Міжнародний конкурс юних піаністів імені Василя Барвінського (Львів), Міжнародний конкурс юних концертмейстерів «Амадей» (Харків), Міжнародний конкурс піаністів імені Д. Задора (Ужгород) тощо.

Проте, крім оцінки на відповідність до критеріїв Міністерства культури та інформаційної політики України, будемо керуватися в цій статті також іншим чинником — репрезентацією українських фортепіанних конкурсів у найпрестижніших європейських та світових об'єднаннях професійних музичних змагань.

У фестивально-конкурсній сфері впродовж ХХ століття утворилися всесвітні організації, які відіграють важливу об'єднувальну, інтеграційну роль у процесах міжнародного артистичного обміну й водночас є престижним полем демонстрації кращих мистецьких і творчих здобутків національних культур. Однією з таких впливових організацій стала Всесвітня федерація міжнародних музичних конкурсів (World Federation of International Music Competitions), яку було засновано 1957 року. На час виникнення Федерація об'єднувала лише 13 міжнародних музичних конкурсів. За понад 60 років свого існування Федерація розрослася майже в 10 разів і стала глобальною мережею, до якої належать 122 конкурси з 40 країн світу. Відповідно до умов Федерації, її членами можуть стати міжнародні музичні конкурси найвищого організаційного і творчого рівня, кожен з яких, незалежно від географічного розташування країни-організатора та історії проведення, має велике значення як для культурного життя свого регіону, так і для міжнародного музичного процесу. Федерація активно підтримує співпрацю між оргкомітетами конкур-

сів-членів, частиною якої є обмін лауреатами, що в такий спосіб отримують можливість виступати з концертами в різних країнах світу.

Серед численних українських конкурсів існує лише один, який представляє Україну в Всесвітній федерації міжнародних музичних конкурсів (WFIMC) і відповідає вимогам статуту Федерації — це Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця (International Competition for Young Pianists in Memory of Vladimir Horowitz). Конкурс Горовиця отримав світове визнання після вступу до Всесвітньої федерації міжнародних музичних конкурсів у 2004 році. Двома роками раніше, 2002 року, цей конкурс став членом ще однієї престижної міжнародної організації — Європейської спілки музичних конкурсів для молоді (European Union of Music Competitions for Youth).

Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця був заснований 1995 року на честь легендарного піаніста В. Горовиця, який народився та здобув музичну освіту в Києві. Біля витоків конкурсу стояв видатний український композитор, педагог, музично-громадський діяч Іван Федорович Карабиць (1945–2002), котрий упродовж перших чотирьох проведеннь конкурсу виконував на ньому функцію не лише очільника організаційного комітету, а й голови журі. Разом із командою професійних музикантів і менеджерів, серед яких особлива роль належала викладачам Київського державного музичного училища імені Р. М. Глієра (нині — Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра), зокрема музикознавцю, педагогу й організатору Юрію Зільберману, І. Карабиць створив сучасну, абсолютно новаторську для України 1990-х років модель мистецького змагання, засновану на високих світових стандартах якості та професіоналізму. Упродовж перших чотирьох проведеннь конкурсу склався тривірневий організаційний цикл, який існує до сьогодні. Згідно з Положенням про конкурс, змагання розподіляються на три етапи й проводяться впродовж трьох років за наступними віковими категоріями: 1-й етап — групи «Горовиць-Дебют» (вікова межа до 14 років) та Молодша група (віковий діапазон від 9 до 15 років); 2 етап — Проміжна група (віковий діапазон від 14 до 19 років); 3 етап — Старша група (віковий діапазон від 16 до 33 років) (Положення про Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володи-

мира Горовиця, 2010). Як зазначено на офіційному веб-сайті конкурсу, на сьогодні в конкурсі взяли участь понад 1300 молодих музикантів з 35 країн світу (Міжнародний конкурс). Крім того, Оргкомітет Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця став ініціатором та організатором щонайменше трьох міжнародних фестивальних проєктів в Україні, які сприяють поширенню академічного музичного мистецтва серед широкої громадськості, укріплюють авторитет України як високорозвиненої країни з давніми культурними традиціями й високим творчим потенціалом. Так, у 1998 році оргкомітет Конкурсу В. Горовиця фактично відродив одну з культурно-просвітницьких традицій, яка існувала в Києві від 20-х років ХХ століття, а саме: проведення концертів для широкої культурної громадськості на відкритій естраді столичного Центрального парку культури і відпочинку. Щорічний фестиваль ореп аіг «Київські літні музичні вечори», у якому беруть участь не тільки лауреати Конкурсу В. Горовиця, а й симфонічні, камерні, духові оркестри, інструментальні ансамблі, хорові та джазові колективи, сприяє розповсюдженню сучасного й класичного музичного мистецтва, приваблює увагу як киян, так і численних туристів — гостей столиці України. У 2000 році Оргкомітет Конкурсу започаткував ще один міжнародний культурно-мистецький проєкт — «Міжнародну літню музичну академію». Як зазначено на офіційному веб-сайті конкурсу, за час існування проєкту понад 700 молодих музикантів з 18 країн світу мали змогу навчатися і брати участь у майстер-класах провідних музикантів-педагогів із Великої Британії, Канади, США, Австралії, Німеччини, Франції, Нідерландів, Норвегії, Польщі, Росії, України та інших країн. Насамкінець, оргкомітет Конкурсу В. Горовиця заснував перший у світі Міжнародний музичний фестиваль «Віртуози планети», у якому своє виконавське мистецтво презентують винятково володарі перших премій і Гран-прі найпрестижніших у світі конкурсів — членів Всесвітньої федерації міжнародних музичних конкурсів. Дослідник К. Давидовський справедливо вважає, що Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця активно впливає на формування мистецького середовища України в ХХІ столітті (Давидовський, 2012). Продовжуючи цю думку, маємо всі підстави стверджувати, що цей конкурс також створює

сприятливі умови для регулярного глобального міжкультурного діалогу, враховуючи значну кількість залучених до його орбіти учасників та країн.

У сфері музичних конкурсів для дітей та юнацтва з 1960 р. функціонує Європейська спілка молодіжних музичних конкурсів (European Union of Music Competitions for Youth), яка об'єднує близько 50 національних та міжнародних музичних конкурсів для молоді. Україну в цій міжнародній організації представляють два фортепіанні конкурси — уже згадуваний Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця та Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева.

Останній був заснований 1992 року видатним піаністом Володимиром Крайневим (1944–2011) у його рідному місті Харкові на базі мистецького навчального закладу, де він отримав початкову музичну освіту, — Харківської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату. За майже 30 років існування до конкурсу було залучено багато талановитих дітей з усіх країн Європи та Азії, які згодом зробили визначну міжнародну кар'єру, виборовши лауреатські звання найпрестижніших музичних змагань. Концепція конкурсу ґрунтується на низці унікальних аспектів, які вирізняють його з-поміж численних інших музичних змагань світу, зокрема фінальний виступ юних конкурсантів з оркестром у віковій групі «Юний майстер конкурсу» (Положення про Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева, 2014). Численні концерти, майстер-класи та зустрічі талановитої молоді з видатними музикантами одночасно надихають та стимулюють юних артистів, а налагоджені стосунки організаторів конкурсу з престижними консерваторіями, концертними агентствами та музичними фестивалями світу відіграють важливу роль у їхньому професійному зростанні (Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева...).

Одним із наймолодших глобальних об'єднань музичних конкурсів найвищого рівня, яке спеціалізується саме на фортепіанних конкурсах, є Алінк/Аргеріх Фундація (Alink-Argerich Foundation...). У 1999 році її засновниками виступили видатна аргентинська піаністка ХХ–ХХІ століть Марта Аргеріх (Martha Argerich) та нідерландець Густав Алінк (Gustav A. Alink), котрий є одним із найвідоміших у світі експертів із фортепіанних конкурсів, автором численних книг і статей, продюсером, менеджером, організатором концертів, радіо- і телезаписів

талановитих піаністів, а також фахівцем у галузі фотографії. Метою діяльності фундації є підтримка молодих піаністів і розвиток професійної кар'єри через надання оперативної і достовірної інформації стосовно понад 300 міжнародних фортепіанних конкурсів світу. Фундація співпрацює з оргкомітетами й дирекціями конкурсів, допомагає їм у щоденній практичній діяльності, а також влаштовує міжнародні конференції, на які з'їжджаються для обміну досвідом організатори фортепіанних конкурсів з усіх континентів.

Від 2009 до 2018 року членом Alink/Argerich Foundation був Міжнародний конкурс пам'яті Еміля Гілельса (Одеса), а від 2017 і до сьогодні членство у Фундації має Міжнародний конкурс піаністів «Київ» (Kyiv International Piano Competition).

Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Еміля Гілельса був заснований у Одесі 2001 року на базі Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової та Одеської філармонії з ініціативи тодішнього ректора цього закладу вищої освіти, доктора мистецтвознавства, професора Олександра Сокола. Метою проведення конкурсу стало вшанування пам'яті про видатного піаніста ХХ століття Еміля Гілельса. Згідно з положенням, Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Еміля Гілельса проводиться в Одесі кожні два роки й складається з чотирьох турів: відбіркового (проходить у Брюсселі за відеозаписами), сольних першого та другого турів у залі Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової і заключного третього туру в супроводі Національного одеського симфонічного оркестру в залі Одеської обласної філармонії (Положення про Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Еміля Гілельса, 2012). Після четвертого проведення (2009) конкурс Гілельса було прийнято до Асоціації світових міжнародних конкурсів Alink-Argerich Foundation. Кожне проведення конкурсу приваблює численних молодих піаністів з усіх континентів світу. Так, на офіційному веб-сайті конкурсу зазначено, що під час шостого проведення 2015 року в конкурсі взяли участь 123 піаністи з 13 країн: Білорусі, Вірменії, Греції, Естонії, Казахстану, Канади, Китаю, Молдови, Південної Кореї, Польщі, Росії, України, Японії (Про Міжнародний конкурс...). На жаль, після 2015 року цей конкурс більше не проводився, що стало причиною його виключення з Асоціації Alink-Argerich Foundation у 2018 році.

Проте нішу, що утворилася стосовно представництва України в цій престижній світовій культурно-мистецькій організації, заповнив інший український фортепіанний конкурс — Міжнародний конкурс піаністів «Київ» (Kyiv International Piano Competition). Його ініціатором, організатором і президентом є талановитий молодий випускник Київської середньої спеціалізованої музичної школи-десятирічки імені М. В. Лисенка (нині — Київський державний музичний ліцей імені М. В. Лисенка), лауреат численних міжнародних конкурсів Павло Качнов. Міжнародний конкурс піаністів «Київ» проводиться щороку й відкритий для піаністів усіх національностей за двома категоріями: юнацька категорія — від 14 до 17 років, старша категорія — від 18 до 32 років. В останньому на сьогодні проведенні конкурсу в жовтні – листопаді 2019 року взяли участь 31 молодий піаніст із 11 країн світу — України, Литви, Польщі, Казахстану, Росії, Китаю, Японії, Білорусі, Чехії, Вірменії, Ізраїлю (Kyiv International Piano Competition...). Високий рівень проведення конкурсу дозволив йому увійти до Alink-Argerich Foundation у 2017 році та утримувати статус члена цієї престижної міжнародної організації до сьогодні.

Висновки. Українські міжнародні фортепіанні конкурси є потужною імпрезою музичного виконавства у світі, відкритим простором поширення кращих вітчизняних традицій музичного виконавства та однією з найдосконаліших форм культурної дипломатії. Розглянуті в статті Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева, Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Еміля Гілельса, Міжнародний конкурс піаністів «Київ» посідають особливе місце серед вітчизняних культурно-мистецьких заходів. Саме ці піаністичні змагання завдяки високим стандартам проведення та організації, міжнародному складу журі та широкій географії представництва учасників завоювали авторитет не лише в Україні, а й у всьому світі, підтвердженням чого стало їхнє включення до престижних європейських та світових асоціацій, федерацій та творчих спілок, якими є Всесвітня федерація міжнародних музичних конкурсів (World Federation of International Music Competitions), Європейська спілка молодіжних музичних конкурсів (European Union of Music Competitions for Youth) та Всесвітня асоціація між-

народних фортепіанних конкурсів Alink-Argerich Foundation. Ініціаторами й засновниками найпрестижніших українських конкурсів завжди ставали випускники та викладачі провідних мистецьких навчальних закладів України — Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра, Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, Харківської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату, Київського державного музичного ліцею імені М. В. Лисенка.

На думку авторки статті, досвід розглянутих у цьому матеріалі високопрофесійних фортепіанних конкурсів міжнародного рівня, який сприяв інтеграції України в європейські та світові професійні музичні об'єднання, повинен бути поширений на інші вітчизняні мистецькі змагання. Основним орієнтиром має стати дотримання світових стандартів проведення, а саме: піклування про високий рівень організації, постійне підвищення рівня професіоналізму учасників, залучення до членства в журі

всесвітньовідомих музикантів — концертних виконавців і педагогів екстра-класу, а також сучасний менеджмент, який розповсюджується не лише на організацію власне конкурсу, а й на післяконкурсні події, що можуть відбуватися в найрізноманітніших формах, як-от: концертні тури переможців містами України, виступи з найпрестижнішими симфонічними оркестрами, літні музичні академії, майстер-класи, фестивалі, конференції, семінари, круглі столи, методичні бесіди з членами журі, психологічні тренінги тощо. У всьому світі це — форми підвищення кваліфікації як професійних музикантів, так і їхніх молодших колег, які стоять на початку своєї кар'єри в музичному мистецтві. Збільшення мистецьких конкурсів високого рівня сприятиме розвитку й промоції культурної ідентичності України на глобальному рівні, підносить престиж України як світового культурного центру, розширюватиме простір глобального міжкультурного діалогу.

Література:

- Афанасьєва, И. (2011). *Художественный конкурс как средство актуализации процесса становления субъекта культуры*: автореф. дис...канд. культурологии. Кемерово: Кузбасский государственный технический университет. 19 с.
- Бажанов, Н. (2016). Фортепианне конкурсы и современное исполнительское искусство. *Вестник музыкальной науки*. № 3 (13). С. 13–25.
- Волков, С. (2018). Музичні фестивалі-конкурси як перспектива культурної взаємодії в глобалізованому світі. *Україна — Польща: діалог культур (Ukraina — Polska: dialog kultur)*: зб. матеріалів Міжнародного наукового симпозиуму. Київ, 19–21 квітня 2018 р. Київ: ІК НАМ України. С. 63–65.
- Давидовський, К. (2011). Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця — активна складова впливу міжнародного конкурсного руху на формування мистецького середовища України ХХІ ст. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 96: Музичне виконавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретаційні аспекти композиторської творчості. Київ. С. 244–253.
- Давидовський, К. (2012). *Творча діяльність Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра у формуванні культурно-мистецького середовища Києва (1991–2010 рр.)*: дис. ...канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ: НАКККиМ. 188 с.
- Давидовський, К. (2010). Конкурсний рух як чинник формування культурного середовища. *Матеріали науково-практичної конференції «Культура і суспільство ХХІ століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри»*. Київ: НАКККиМ. С. 209–211.
- Зінська, Т. (2011). *Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ — початку ХХІ століть*: автореф. дис... кандидата мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 18 с.
- Зінська, Т. (2012). Музичний конкурс як форма актуалізації творчого потенціалу виконавця. *Вісник КНУКиМ. Мистецтвознавство*. Вип. 27. С. 68–75.
- Зінська, Т. (2016). Музичні конкурси та фестивалі в контексті соціокультурного проектування в Україні кінця ХХ — початку ХХІ століття. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття*. (2016). Матер. Міжнарод. наук.-практ. конф. 14–15 квіт. 2016 р. С. 384–395.

- Коган, Г. (1972). Оправдывают ли себя исполнительские конкурсы? *Избр. статьи*. Вып. 2. Москва. С. 55–62.
- Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця*. (No date). Офіційний веб-сайт конкурсу. Відновлено з www.horowitzv.org (дата звернення: 31.03.2021).
- Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева*. (No date). Офіційний веб-сайт конкурсу. Відновлено з <http://krajnev-competition.com.ua/> (дата звернення: 31.03.2021).
- Положення про Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця* (2010), затверджене наказом Міністерства культури і туризму України від 27.02.2010 р. № 2. Відновлено з <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0224-10#Text> (дата звернення: 09.04.2021).
- Положення про Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Еміля Гільєрса* (2012), затверджене наказом Міністерства культури України від 18.09.2012 № 996. Відновлено з <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1683-12#Text> (дата звернення: 09.04.2021).
- Положення про Міжнародний конкурс юних піаністів Володимира Крайнева* (2014), затверджене наказом Міністерства культури України від 10.10.2014 р. № 840 <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1343-14#Text> (дата звернення: 09.04.2021).
- Примірний порядок організації міжнародних і всеукраїнських професійних, студентських та учнівських мистецьких конкурсів* (2018), затверджений наказом Мінкультури від 04.05.18 № 395 «Про затвердження Примірного порядку організації міжнародних і всеукраїнських професійних, студентських та учнівських мистецьких конкурсів». Відновлено з http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=245364018&cat_id=244950594 (дата звернення: 31.03.2021).
- Про Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Еміля Гільєрса*. (No date). Відновлено з <http://odma.edu.ua/ukr/competition/comp/archive/2015/gilels6/history> (дата звернення: 31.03.2021).
- Пухляк, М. (2014). *Конкурс музикантів-виконавців як феномен сучасного культурного простору*. Дис... канд. мист. 26.00.01 «Теорія та історія культури», Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського. 160 с.
- Пухляк, М. (2013). Об актуальных проблемах функционирования музыкальных конкурсов. *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. № 4. С. 41–44.
- Романенко, А. (2016). Музичний конкурс як соціокультурний феномен у формуванні професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. № 1. С. 126–129. DOI: <https://doi.org/10.28925/2518-766x201611269>
- Руснак, Ю. (2018). Міжнародний конкурс піаністів пам'яті Еміля Гільєрса як фактор розвитку одеського виконавського мистецтва. *Znanstvena misel journal*. № 19, Vol. 2. Любляна (Словенія). С. 11–14.
- Рябов, І. (2017). *Виконавський тип як феномен фортепіанної культури (на матеріалі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця)*. Дис... канд. мист. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського. 288 с.
- Щербініна, О. (2016). Музично-конкурсна практика: тенденції розвитку. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки*. № 3. С. 50–53.
- Alink-Argerich Foundation*. (No date). Офіційний веб-сайт. Відновлено з www.alink-argerich.org (дата звернення: 31.03.2021).
- Berehova, O., & Volkov, S. (2019). Piano Competitions in the Socio-Cultural Reality of Globalization. *Journal of History Art and Culture Research*. Vol. 8, No 4, p. 329–346. DOI: <https://doi.org/10.7596/taksad.v8i4.2325>
- Checka, A. (2018). The competition as an “exchange” of values: An aesthetic and existential perspective. *The Chopin Review*. Issue 1. Відновлено з <http://chopinreview.com/pages/issue/3/1> (дата звернення: 31.03.2021).
- European Union of Music Competitions for Youth*. (No date). Офіційний веб-сайт. Відновлено з www.emcy.org (дата звернення: 31.03.2021).
- Kocyan, W. (2018). The evolution of performance style in the history of the International Fryderyk Chopin Piano Competition in Warsaw. *The Chopin Review*. Issue 1. Відновлено з <http://chopinreview.com/pages/issue/4#3> (дата звернення: 31.03.2021).
- Kyiv International Piano Competition (26 October — 3 November 2019). *Буклет конкурсу*. Київ. 51 с.
- McCormick, L. (2015). *Performing Civility: International Competitions in Classical Music*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1086/688467>
- Parncutt, R. (2018). The reliability/validity of cognitive/emotional approaches to the evaluation of musical performance: Implications for competition juries. *The Chopin Review*. Issue 1. Відновлено з <http://chopinreview.com/pages/issue/6#3> (дата звернення: 31.03.2021).
- World Federation of International Music Competitions*. (No date). Офіційний веб-сайт. Відновлено з www.wfmc-fmcim.org (дата звернення: 31.03.2021).

References:

- Afanasieva, I. (2011). *Hudozhestvennyj konkurs kak sredstvo aktualizacii processa stanovlenija subekta kultury* [Art Competition as a Tool of Actualizing the Process of Becoming a Subject of Culture]. Author's abstract of the PhD dissertation. Kemerovo, Kuzbass State Technical University. 19 p. (in Russian)
- Alink-Argerich Foundation. (No date). The official web-site. Retrieved from www.alink-argerich.org (Accessed on 31.03.2021).
- Bazhanov, N. (2016). Fortepiannye konkursy i sovremennoe ispolnitel'skoe iskusstvo [Piano Competitions and Modern Performing Art]. *Herald of Musical Science*, No. 3 (13). P. 13–25. (in Russian)
- Berehova, O., & Volkov, S. (2019). Piano Competitions in the Socio-Cultural Reality of Globalization. *Journal of History Art and Culture Research*. Vol. 8, No 4, p. 329–346. DOI: <https://doi.org/10.7596/taksad.v8i4.2325>
- Checka, A. (2018). The competition as an 'exchange' of values: An aesthetic and existential perspective. *The Chopin Review*. Issue 1. Retrieved from <http://chopinreview.com/pages/issue/3/1> (Accessed on 31.03.2021).
- Davydovskiy, K. (2010). Konkursnyi rukh yak chynnyk formuvannia kulturnoho seredovyscha [Competitive movement as a factor in shaping the cultural environment]. *Proceedings of the scientific-practical conference "Culture and Society of the XXI Century: Spiritual, Cultural, Social Dimensions"*. Kyiv: NAKKKiM. P. 209–211. (in Ukrainian)
- Davydovskiy, K. (2011). Mizhnarodnyi konkurs molodykh pianistiv pamiati Volodymyra Horovytsia — aktyvna skladova vplyvu mizhnarodnoho konkursnoho rukhu na formuvannia mystetskoho seredovyscha Ukrainy XX st. [International Competition for Young Pianists in Memory of Vladimir Horowitz is an Active Influence Component of International Competition Movement on Formation of Ukraine's Artistic Environment]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Vol. 96: Muzychne vykonavstvo i pedahohika: istoriia, teoriia, interpretatsiini aspekty kompozytorskoï tvorchosti. Kyiv. P. 244–253. (in Ukrainian)
- Davydovskiy, K. (2012). *Tvorcha dialnist Kyivskoho instytutu muzyky im. R. M. Hliiera u formuvanni kulturno-mystetskoho seredovyscha Kyieva (1991–2010 rr.)* [Creative activity of the R. Glier Kyiv Institute of Music in the formation of the cultural and artistic environment of Kyiv (1991–2010)]. Candidate of Art History Thesis. Kyiv: NAKKKiM. 188 p. (in Ukrainian)
- European Union of Music Competitions for Youth. (No date). The official web-site. Retrieved from www.emcy.org (Accessed on 31.03.2021).
- Kocyan, W. (2018). The evolution of performance style in the history of the International Fryderyk Chopin Piano Competition in Warsaw. *The Chopin Review*. Issue 1. Retrieved from <http://chopinreview.com/pages/issue/4#3> (Accessed on 31.03.2021).
- Kogan, H. (1972). Opravdyvajut li sebja ispolnitel'skie konkursy? [Do performing competitions justify themselves?] *Selected articles*. Issue 2. Moscow. P. 55–62. (in Russian)
- Kyiv International Piano Competition (26 October — 3 November 2019). *Competition booklet*. Kyiv. 51 p.
- McCormick, L. (2015). *Performing Civility: International Competitions in Classical Music*. Cambridge: Cambridge University Press. DOI: <https://doi.org/10.1086/688467>
- Mizhnarodnyi konkurs molodykh pianistiv pamiati Volodymyra Horovytsia [International Competition for Young Pianists in Memory of Vladimir Horowitz]. (No date). The official web-site. Retrieved from www.horowitzv.org (Accessed on 31.03.2021). (in Ukrainian)
- Mizhnarodnyi konkurs yunych pianistiv Volodymyra Krainieva [International Volodymyr Krainev Competition for Young Pianists]. (No date). The official web-site. Retrieved from <http://krainev-competition.com.ua/en-page> (Accessed on 31.03.2021). (in Ukrainian)
- Parncutt, R. (2018). The reliability/validity of cognitive/emotional approaches to the evaluation of musical performance: Implications for competition juries. *The Chopin Review*. Issue 1. Retrieved from <http://chopinreview.com/pages/issue/6#3> (Accessed on 31.03.2021).
- Polozhennia pro Mizhnarodnyi konkurs molodykh pianistiv pamiati Volodymyra Horovytsia [Regulations on the International Competition of Young Pianists in Memory of Vladimir Horowitz] (2010), approved by the order of the Ministry of Culture and Tourism of Ukraine dated February 27, 2010 № 2. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0224-10#Text> (Accessed on 31.03.2021). (in Ukrainian)
- Polozhennia pro Mizhnarodnyi konkurs pianistiv pamiati Emilia Hilelsa [Regulations on the International Competition of Pianists in Memory of Emil Gilels] (2012), approved by the Order of the Ministry of Culture of Ukraine on September 18, 2012 № 996. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1683-12#Text> (Accessed on 31.03.2021). (in Ukrainian)
- Polozhennia pro Mizhnarodnyi konkurs yunych pianistiv Volodymyra Krainieva [Regulations on the International Volody-

- myr Krainev Competition of Young Pianists] (2014), approved by the order of the Ministry of Culture of Ukraine dated October 10, 2014 № 840. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1343-14#Text> (Accessed on 31.03.2021). (in Ukrainian)
- Pro Mizhnarodnyi konkurs pianistiv pamiati Emilia Hilelsa [About International Piano Competition in memory of Emil Gilels]. (No date). The official web-site. Retrieved from <http://odma.edu.ua/ukr/competition/comp/archive/2015/gilels6/history> (Accessed on 31.03.2021). (in Ukrainian)
- Prymirnyi poriadok orhanizatsii mizhnarodnykh i vseukrainskykh profesiinykh, studentskykh ta uchnivskykh mystetskykh konkursiv [Approximate order of organization of international and all-Ukrainian professional, student and pupil art competitions] (2018) approved by the Order of the Ministry of Culture of Ukraine from 04.05.18 № 395 "On approval of the Approximate order of organization of international and all-Ukrainian professional, student and pupil art competitions". Retrieved from http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=245364018&cat_id=244950594 (Accessed on 31.03.2021). (in Ukrainian)
- Puhlyanko, M. (2013). Ob aktualnyh problemah funkcionirovaniya muzykalnykh konkursov [About topical problems of functioning of musical competitions]. *Bulletin of Tomsk State University. Culturology and art history*. № 4. P. 41–44. (in Russian)
- Puhlyanko, M. (2014). *Konkurs muzykanti-vykonavtsiv yak fenomen suchasnoho kulturnoho prostoru [A competition of musicians-performers as a phenomenon of modern cultural space]*. PhD dissertation. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 160 p. (in Ukrainian)
- Romanenko, A. (2016). Muzychnyi konkurs yak sotsiokulturnyi fenomen u formuvanni profesiinoi kompetentnosti maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva [Music Competition as Socio-Cultural Phenomenon in Formation of Music Teacher's Professional Competence]. *Musical art in educational discourse*, № 1. P. 126–129. (in Ukrainian) DOI: <https://doi.org/10.28925/2518-766x201611269>
- Rusnak, Yu. (2018). Mizhnarodnyi konkurs pianistiv pamiati Emilia Hilelsa yak faktor rozvytku odeskoho vykonavskoho mystetstva [International Piano Competition in Memory of Emile Gilels as a Factor in the Development of Odessa Performing Arts]. *Znanstvena misel journal*. № 19, Vol. 2. Ljubljana, Slovenia. P. 11–14. (in Ukrainian)
- Ryabov, I. (2017). *Vykonavskiy typ yak fenomen fortepiannoi kultury (na materialy Mizhnarodnoho konkursu molodykh pianistiv pamiati V. Horovytsia) [Performing Type as a Phenomenon of Piano Culture (the case of International Competition for Young Pianists in Memory of Vladimir Horowitz)]*. PhD dissertation. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 288 p. (in Ukrainian)
- Shcherbinina, O. (2016). Muzychno-konkursna praktyka: tendentsii rozvytku [Music-competitive practice: development trends]. *Scientific notes of Nizhyn Mykola Gogol State University. Psychological and pedagogical sciences*. № 3. P. 50–53. (in Ukrainian)
- Volkov, S. (2018). Muzychni festyvali-konkursy yak perspektyva kulturnoi vzaiemodii v hlobalizovanomu sviti [Musical festivals-competitions as a prospect of cultural interaction in a globalized world]. *Proceedings of the International Scientific and Practical Conference "Ukraine — Poland: Dialog of Cultures"*. Kyiv: ICR NAAU. P. 63–65. (in Ukrainian)
- World Federation of International Music Competitions. (No date). The official web-site. Retrieved from www.wfmc-fmcim.org (Accessed on 31.03.2021).
- Zinska, T. (2012). Muzychnyi konkurs yak forma aktualizatsii tvorchoho potentsialu vykonavtsia [Music competition as a form of actualization of the performer's creative potential]. *Bulletin of KNUKiM. Art history*. Issue 27. P. 68–75. (in Ukrainian)
- Zinska, T. (2016). Muzychni konkursy ta festyvali v konteksti sotsiokulturnoho proektuvannya v Ukraini kintsia XX — pochatku XXI stolittia [Musical competitions and festivals in the context of socio-cultural design in Ukraine at the end of the 20th — the beginning of the 21st century]. *Proceedings of the First International Scientific and Practical Conference "Professional artistic education and artistic culture: the challenges of the 21st century"*. P. 384–395. (in Ukrainian)
- Zinska, T. (2011). *Muzychno-vykonavske mystetstvo v sotsiokulturnomu prostori Ukrainy kintsia XX — pochatku XXI stolit [Musical and performing art in the socio-cultural space of Ukraine at the end of the 20th — the beginning of the 21st centuries]*. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management. 18 p. (in Ukrainian)

Береговая Елена Николаевна

Украинские фортепианные конкурсы в пространстве глобального межкультурного диалога

Аннотация. Выяснено влияние глобализации на музыкальную культуру Украины, в частности на международные фортепианные конкурсы. Акцентируется внимание на роли глобальных музыкальных организаций, которые играют важную интегрирующую роль в процессах международного артистического обмена и одновременно являются коммуникационным полем демонстрации лучших национальных художественных творческих практик. В сфере международных музыкальных соревнований влиятельными организациями, в частности, являются Всемирная федерация международных музыкальных конкурсов (World Federation of International Music Competitions), Европейский союз молодежных музыкальных конкурсов (European Union of Music Competitions for Youth), Алинк/Аргерих Фонд (Alink-Argerich Foundation) и др. На основе исследования информационных материалов украинских международных фортепианных конкурсов, которые являются членами этих престижных международных организаций, выявлены глобальные тенденции в развитии конкурсно-фестивального движения. На конкретных примерах международных музыкальных фестивалей и других художественных проектов, которые были инициированы оргкомитетами украинских фортепианных конкурсов, доказано, что они способствуют развитию и продвижению культурной идентичности Украины на глобальном уровне, помогают распространять лучшие отечественные традиции музыкального исполнительства в мире и являются одной из самых совершенных форм культурной дипломатии.

Ключевые слова: музыкальная культура, глобализация, украинский международный фортепианный конкурс, фортепианное исполнительство, фестивально-конкурсное движение, диалог культур.

Olena Berehova

Ukrainian piano competitions in the space of global intercultural dialogue

Abstract. The article clarifies the influence of globalization on the musical culture of Ukraine, in particular, on international piano competitions. It emphasizes the role of global music organizations, which play an important integrative role in the processes of international artistic exchange and at the same time are a communication field for the demonstration of the best national artistic creative practices. In the field of international music competitions, the most influential organizations, in particular, are the World Federation of International Music Competitions, European Union of Music Competitions for Youth, Alink-Argerich Foundation, etc. The study of information materials of Ukrainian international piano competitions, which are the members of these prestigious international organizations, revealed global trends in the development of the competition and festival movement. Specific examples of international music festivals and other art projects initiated by the organizing committees of Ukrainian piano competitions have shown that they contribute to the development and promotion of Ukraine's cultural identity globally, help spread the best national traditions of musical performance in the world and are one of the best forms of cultural diplomacy.

Keywords: musical culture, globalization, Ukrainian international piano competition, piano performance, festival and competition movement, dialogue of cultures.

УДК 75.071.1(477)

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-5573-4648>

DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.90-98>

МИСТЕЦТВО «НЕСЛУХНЯНИХ» ПЕРЕЛОМНОГО ЧАСУ (КІНЦЯ 1980-Х – ПОЧАТКУ 1990-Х)

Петрова

Ольга Миколаївна

доктор філософських наук,
професор, Національний
університет «Києво-Могилянська
академія», м. Київ
om_petrova@ukr.net

Петрова Ольга

Николаевна

доктор философских наук,
професор, Национальный
университет «Києво-Могилянская
академія», г. Киев
om_petrova@ukr.net

Olga Petrova

Doctor of Philosophical Sciences,
Professor, National University
of Kyiv-Mohyla Academy, Kyiv
om_petrova@ukr.net

Анотація. У статті викладено історіографічний огляд недержавного сектора культури й процесів, які відбувались у мистецькому житті України в переломний час кінця 1980-х — початку 1990-х. Показано різні аспекти: зміна стилістичних тенденцій, здобуття творчої свободи наймолодшим поколінням художників, вагомі соціальні зрушення, описана економічна ситуація та актуальне питання художнього ринку, який щойно виникав на уламках радянщини. На прикладі діяльності Тіберія Сільваші, групи «Живописний заповідник», учасників Паркомуні показано, як відбувались зміни не лише у творчості художників, але як у зв'язку з останніми змінами відбувався перехід до ринкових стосунків. Описано становлення галерейного руху Києва, а саме діяльність таких установ, як «Ательє Карась», «Триптих», «Галерея 36», «L-Art», «Ірена», «Бланк Арт» та інших. Унаочнено проблемні моменти, проведено аналіз зовнішніх та внутрішніх факторів, які визначили шлях галерейної діяльності Києва в перші роки незалежності України. Порушено проблему колекціонування творів мистецтва представниками осередку «свіжоспеченої» буржуазії. Матеріали статті можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях з історії художнього ринку України, зокрема галерейної справи.

Ключові слова: творча свобода, арт-ринок, мистецька галерея, колекціонування творів мистецтва.

Постановка проблеми. Дослідження історії мистецтва вимагає не лише уваги до естетичного виміру, але й розуміння економічної, політичної, соціальної ситуації в недержавному секторі культури. Об'єктивний огляд внутрішніх і зовнішніх процесів, які відбувались у мистецькому житті країни наприкінці 1980-х — початку 1990-х, дозволить переосмислити й актуалізувати нещодавню історію, виявити проблемні моменти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Осмисленню процесів, які відбувались у просторі мистецтва України в час розпаду СРСР та набуття країною незалежності, присвячено досить багато новітніх досліджень. Можна вирізнити серед інших монографію «Століття неконформізму в українському візуальному» Лесі Смирної, що висвітлює становлення мистецьких тенденцій та осередків спротиву

тоталітарній системі; книгу Галини Складенко «Сучасне мистецтво України. Портрети художників», що має на меті охопити парадокси культури, показати трансформацію художньої мови. Тим не менш, поза увагою дослідників залишається дуже багато «технічних» питань, а саме зв'язку економіки й культури. Цьому присвячено деякі статті В. Михальчука, Д. Белькевича, Н. Павліченко, А. Калашнікової та інших. Галерейна справа України, її історія та проблеми вимагають подальшого системного огляду.

Метою статті є комплексне дослідження ключових моментів, які відбувалися наприкінці 1980-х — з початку 1990-х та які докорінно змінили ситуацію в мистецькому житті України. Ідеться про передумови зародження сучасного мистецтва, наростання новітніх стилістичних та естетичних тенденцій, з одного боку, і зміни у економічному вимірі, з іншого. Поява перших незалежних галерей, вільного ринку, увага колекціонерів — усе це стимулювало розвиток культурного поля та дозволило зазвучати новим іменам, які до періоду творчої свободи просто не могли бути почуті під тиском тоталітарної держави.

Виклад основного матеріалу дослідження. Очевидним та водночас дивовижним фактом найновітнішої історії українського мистецтва (межа 1980–1990-х) є безболісне здобуття творчої свободи наймолодшим поколінням художників. Якщо їхні попередники за часів сталінсько-брежнєвського абсолютизму заплатили за вільну творчість скаліченими долями, безвістю та навіть життям, то митцям початку 1990-х свобода впала до рук, як райське яблуко. Цю унікальну можливість здобули для молоді її старші за віком колеги.

Однією, але досить вагомою, з причин ідеологічної байдужості пізньої радянської влади до художніх зрушень (1990–1992 роки) стала тотальна розгубленість учорашніх керівників. Влада випала з рук. Під їхніми ногами горіла земля — треба було якнайшвидше шукати нову безпечну нішу... Реалізм, модернізм або постмодернізм — яка різниця? Чи було вчорашнім «цензором» до митців, коли наче з неба впав шанс власного збагачення та виникла принада

банківських рахунків за кордоном? Посткомуністична влада початку 1990-х років розімкнула пазури та зняла зашморг з горла культури. Злам суспільної парадигми обумовив можливості мистецького суб'єктивізму та розвиток «підривної культури». Бунтівна ідея «тотальної недовіри» до наявних норм (теза Вальтера Беньяміна) завжди живила незагнуданих, самовільних індивідуумів. Вона ж стала гаслом мистецького зламу 1980–1990-х років.

«Неслухняні» художники, які поставили під сумнів догмати соцреалістичної доктрини та творчої примусовості, фактично були в першій ланці під час зміни як світоглядної, так і мистецької парадигми. Молодь 1980-х тяжіла до естетичної інноваційності у творах, які б мали множинність інтерпретацій. Це був шлях до нового розуміння «відкритого твору» (Еко, 1962), який не був би змістовно герметизованим; натомість ставив перед глядачем запитання, пропонуючи низку довільних тлумачень.

Ще в ситуації Ташкентської виставки (1982), на якій українська експозиція виявилась найрадикальнішою, Тиберій Сільваші проявив себе як провідник молодіжного руху. Седнівська ситуація дала Сільваші змогу відчутти смак та потребу формування осередку колег-однодумців. І хоча група «Живописний заповідник», де зібралися такі яскраві індивідуальності, як Олександр Бабак, Олександр Животков, Микола Кривенко, Марко Гейко, Павло Керестей, Анатолій Криволап, Юрій Соломко, оформила власну програму лише 1992 року, засадничі принципи Сільваші сформулював значно раніше. Він згуртував колег, для яких розвиток живописно-поетичної традиції був справою їхнього професійного життя та духовною потребою. Об'єднавчою рисою групи визначився свого роду пластичний лаконізм, обмеженість живописних засобів за досягнення максимального естетичного враження. Т. Сільваші звернув увагу, що виставка Олександра Животкова та Миколи Кривенка на Андріївському узвозі 1987 року стала прологом, свого роду першою ластівкою нового напрямку.

Водночас із формуванням «Живописного заповідника», ще за часів «Седнівських сезонів», створилась мистецька група, яка ввійшла

до найновітнішого українського мистецтва під назвою «Паризька комуна» (сквот) (1990). Художники Олег Голосій, Олександр Гнилицький, Олександр Клименко, Василь Цаголов, Олександр Ройтбурд, Валерія Трубіна, Дмитро Кавсан, Ілля Чічкан, Леонід Вартиванов та інші за активного ідеологічного впливу мистецтвознавця Олександра Соловйова акцентували естетику негативізму. Це традиція Йозефа Бойса та Марселя Дюшана, його «пісуара». Мистецтво як форма шоку, як проявлення та демонстрація потворних рис буття, ірраціонального та навіть патології. Таким сформувався естетичний (анти-естетичний) модус цієї групи. Програма «Паркомуни» була розмитою (Паркомуна, 2008). Саме у сквоті «Паризької комуни» склалася ментальність поведінки, характерної для доби соціального зламу: акцентований «чорний гумор», катастрофізм. Митці позиціонували себе аполітичними свободолюбцями, але водночас не були вільні від соціуму. Глузлива дійсність, об яку обпікалася їхня свідомість, віддзеркалювалась у кривих дзеркалах зухвалої інноваційної творчості. У ній тріпотів нерв згубної реальності.

Тим часом у Києві для художників починалось незвичне життя — поставав стихійно-хижацький художній ринок. Художній фонд, котрий забезпечував митців (членів СХУ) замовленнями від державних установ, заводів та колгоспів, зник. Проте добре відомо: святе місце порожнє не буде. З'явилися кмітливі іноземці, які за безцінь почали скуповувати полотна, графіку, навіть скульптуру. Художники, котрі зроду не бачили долара, віддавали повноцінний живописний твір за ціною філіжанки кави — від п'яти до двадцяти доларів. У Київ приїхали представники української та єврейської (ізраїльської) діаспори. Живопис продавався, як гарячі пиріжки. Уже 1991 року до Києва, Одеси та Львова стали навідуватися поважні європейські галеристи. Одним із таких був колекціонер та власник музею з Німеччини — доктор Людвіг. Він зібрав напрочуд якісну колекцію, відвідавши майстерні В. Рижих з Г. Неледвою, Ю. Луцкевича, С. Пустовойта, М. Вайнштейна, інших уже знаних майстрів 1970–1980-х років.

У Києві того ж 1991 року почали з'являтися перші закордонні представництва. У дипломатів особливою популярністю користувалося мистецтво соцреалізму. Для них це була гранична екзотика. Портрети радянських вождів несподівано набули ринкового успіху. У житлових апартаментах посла Іспанії, в оселях послів Франції, Угорщини, інших поряд із перськими килимами та прадавньою порцеляною можна було побачити колосальних розмірів композиції зі сталеварами, трактористами тощо. Склався своєрідний пострадянський естетичний тренд.

В Україні, зокрема в Києві, розпочав роботу філіал Усесвітньої ізраїльської агенції «Сохнут». Агенція працювала з метою агітації єврейського населення України щодо повернення на історичну батьківщину. Активна націоналістично-просвітницька робота «Сохнут» сприяла інтенсивному відтоку українських євреїв до Ізраїлю. Дехто, скориставшись лояльною політикою Ізраїлю, осідав у Європі, переважно у Відні та в містах Німеччини. Єврейські родини покидали Україну масово, і майже кожен тоді купував живопис. Завтрашня «аліма» (прибульці), ще не уявляючи близького майбутнього, уважала, що гроші, вкладені в живопис сьогодні, уже дуже скоро принесуть дивіденди. Це був свого роду не стільки естетичний, як фінансово-психологічний психоз. Ситуація стихійно формувала художній ринок в Україні. Проте ентузіазм, що в тій ситуації охопив художників, невдовзі минув, бо хвиля еміграції пішла на спад.

Згодом на конференції «Арт-ринок—96 та сучасне мистецтво» було зауважено:

«...На відміну від цивілізованих форм капіталізму, у себе вдома маємо специфічну, вітчизняно-початкову його фазу із притаманною цій фазі безсоромністю у засобах накопичення первісного капіталу. Майже кожен покуштував хижацтва і зрадництва від “піонерів” галерейного руху наприкінці 1980-х — самого початку 1990-х. Сподіваємося, то був “нульовий градус перебудови”...» (Петрова, 1996, с. 5–6).

Виявилось, що дар підприємництва давно

палав у душах окремих наших співвітчизників. Але художник менеджменту та бізнесу не навчається, якщо він дійсно митець. Він постійно знаходиться в процесі самовдосконалення. Бо писав ще мудрий Артур Шопенгавер про те, що час від часу народжуються люди, яких природа не обдарувала прагматичною вдачею. Це стосується, так чи інакше, художників, які сприймають світ почуттєво й вічно перебувають у пошуку образу, що втілив би їхній «внутрішній ландшафт». Ринкові стосунки вимагають іншого психічного та психологічного налаштування людини. Ринок — справа прагматиків, галеристів, арт-дилерів, які мають достатню художню освіту та інтуїцію, аби вміти відокремити зерна від плевел.

1990–1992 роки — час, коли в Києві після десятиліть радянських заборон на будь-яку приватну ініціативу з'явилися перші художні галереї. Якщо йдеться про галерею як про територію, де відбувається безпосередня зустріч новітньої, неусталеної творчості з публікою, згадується Париж на межі ХХ століття. 1903 року тут вже існувало сто приватних галерей, а в 1910-х — удвічі більше. Площа Пігаль, де селилася художня богема, вулиця Лаффіт — головні галерейні осередки Парижа. Вони уславлені іменами маршанів Жюля Тангі, Амбруаза Воллара, який відкрив Поля Сезанна. Більш респектабельна публіка навідувалась до галереї Поля Дюран-Рюеля та Даніеля Анрі Канвейлера. У Амбруаза Воллара екстравагантна американка Гертруда Стайн придбала перші твори Пікассо та Брака. У галеристки Берти Вейль твори Сезанна були навалені купою, а на мотузках розвішені літографії та малюнки Модільяні. Перша скандальна виставка Модільяні відбулася та провалилася саме тут. Уся історія модерного мистецтва Франції починалася в цих галереях (Креспель, 2000).

Засновники галерей на київському Андріївському узвозі, безумовно, озиралися на паризьку галерейну легенду. Але Київ і донині не став Парижем — українські галеристи долали та продовжують долати непередбачувані перешкоди. А ще відчувалась неготовність художників та піонерів-галеристів до ринкового мислення через синдром закритих кордонів та віддаленість

від цивілізованої галерейної культури. Дилери, подібні до Н. Кривуци, та й вона особисто, скупували в митців роботи за безцінь. Бунт проти грабіжництва розпочала молодь. А. Савадов, В. Раєвський, О. Тістол, М. Скугарєва, О. Дубовик, родина Г. Неледві та В. Рижих проклали шлях до європейського мистецького ринку та одержали першу сатисфакцію. Ті, хто першими набували ринкового досвіду, дійшли висновку, що на Заході на нас ніхто не чекає. Україну не знають і особливого інтересу до неї не мають. Мистецтвознавець Олег Сидор-Гибелінда тоді сказав: «Нам тут жити. Тут писати картини. Саме в Україні картини повинні продаватися власним поціновувачам мистецтва»¹.

Офіційним підґрунтям для розвитку недержавного сектора культури стала Постанова Ради Міністрів СРСР «Про науково-технічну творчість молоді» та Закон «Про кооперації» 1987 року, що миттєво поживило приватну ініціативу, яка вже давно була готова до самореалізації. Але мав рацію мистецтвознавець Гліб Вишеславський, коли казав, що «для мистецького життя 1990-х років властива “хаотична інституалізація”»². Початок 1990-х років у художньому житті Києва був часом мобільності та встановлення зв'язків. Цю доктрину світу мистецтва першими відчула родина художників Валерія Караса та його сина Євгена. Їхня творча майстерня на Андріївському узвозі швидко перетворилася на місце вільного зібрання художників та на виставковий майданчик під назвою «Ательє Карась». Олександр Міловзоров, талановитий майстер монументального мистецтва, литвар, живописець та графік, став засновником «Галереї 36». Мрією кожного київського художника було експонуватися в сутеренах дому № 36. Минаючи виснажливу та необ'єктивну систему відбору творів для виставки, що існувала в Спілці художників поза офіційною критикою, галереї Андріївського узвозу (київського Монмартра) надавали твору статусу високого мистецтва та перетворювали його на фінансовий інструмент. Це стало не тільки новацією для нещодавнього одержавленого мистецтва, це було революцією у свідомості та у взаєминах митця з публікою. Малюнок, виконаний на клаптику паперу, скромний

етюд, що його сором'язливий художник приніс під пахвою, галерея на власних стінах перетворювала на мистецтво. Галерист виступив першим інвестором художнього ринку.

Усе стильове різноманіття сучасного арт-життя зустрічало глядача в «Домі Кавалерідзе», в «Ательє Карась», у галереї «Триптих» (відкрита 1988), трохи згодом у «L-Art» Людмили Березницької. Окремою сторінкою історії галерейного руху є діяльність Віктора Хаматова. Саме в цих галереях відчувалося справжнє життя молодого мистецтва. Тут на початку 1990-х років виставлялися київські, львівські та одеські нонконформісти, які за радянів не мали експозиційних площадок. До галерей не досягали злісні зауваження та буркотіння чиновної критики.

Особливою була роль недержавної галереї сучасного мистецтва «Ірена» (Київ, відкрита 1991, знищена корупціонерами 2009). Директором та відчайдушним ентузіастом галерейної справи стала тендітна жіночка Ірина Осадча. У співпраці з Валерієм Грузіним, виконавчим директором Міжнародного фонду «Відродження», утілилась ідея створення салону-галереї. Так у столиці України по вулиці Артема виник ще один невеличкий осередок культури» (Осадча, 1992, с. 45). Коли йшлося про «практичну допомогу», мова була про гранти, які галерея «Ірена» одержувала від Фонду Сороса «Відродження» для реалізації проєктів. Саме з широким фінансуванням пов'язаний масштаб діяльності «невеличкого осередку культури». Художники з їхньою надрозвиненою інтуїцією масово відвідували галерею з надією на запрошення до експозиції. Одержати виставковий майданчик було не просто. Ірина Осадча була дуже вимоглива щодо естетичної якості творів. За роки роботи проведено понад 500 виставок в Україні та за кордоном, враховуючи благодійні аукціони, акції, проєкти, міжнародні симпозиуми. Постійними експонентами галереї «Ірена» стали Петро Лебединець, Дмитро Кавсан — єдиний художник з групи «Паркомуна», Віта Хайдурова, Олена та Віктор Рижих, Сергій Животков, Олександр Добродій, Олена Яблонська. У «Ірени» відбулися мої виставки: «Вишня для Олі», «Я — Клоун».

Особливою увагою в галереї «Ірена» користувалась молодь. Відомий нью-йоркський дилер Лео Каstellі підкреслював роль галереї у відкритті та виведенні на художній ринок невідомого художника. Справжнім відкриттям Каstellі вважав надання статусного імені художнику. Ірина Осадча в межах подібної стратегії «зробила ім'я» Сергію Животкову, Івану Семесюку, Віті Хайдуровій. Одержуючи гранти на розвиток галереї, Ірина започаткувала призові стипендії для молоді. 2007 року вона видала каталог «Молоде мистецтво України». З часом фінансування «Ірени» грантами фонду «Відродження» припинилося. Тоді галереї довелося з чималими зусиллями триматися на плаву, не знижуючи естетичного рівня виставок.

Яскравим, але коротким стало буття галереї «Бланк Арт» (1994–1995), що розміщувалась у старому будиночку на Андріївському узвозі. «Бланк Арт» спеціалізувалася на камерних персональних виставках і стала досить успішною. Проте скоро цю галерею, де виставлялися безліч авторів, прибрав до рук О. Соловйов та експонував там винятково учасників «Паризької комуни».

На мистецькій сцені Києва важливою була роль галереї «Брама» (1994).

1995 року за ініціативи В. Хаматова в Києві створено «Асоціацію артгалерей України». Засновниками стали 35 галерей, мистецьких центрів та об'єднань (Київ, Одеса, Львів, Івано-Франківськ тощо).

Проблема для перших галеристів полягала не лише в тому, аби навчитися професійному менеджменту, складнішим було завдання естетично виховати нового поціновувача мистецтва зі «свіжоспеченої» буржуазії. Цей прошарок був дуже картатим щодо попередньої освіти в цілому. Затяті галеристи взяли за справу просвітництва новітньої публіки та подолання парадоксальної ситуації, бо на одному полюсі знаходилось мистецтво високої якості, на іншому — великий прошарок людей, на яких посипався золотий дощ (про способи збагачення не йшлося). Між цими полюсами — прірва, вакуум. Галеристи розпочали вибудовувати інфраструктуру (Хаматов, Карась, Міловзоров, Осадча, Савчен-

ко тощо), яка б дала змогу функціонувати арт-ринку.

В Україні початку 1990-х років не існувало мистецтвознавчої інформації про сучасні художні процеси. Бізнесмени, які й воліли би придбати твори модерних художників, не мали інформації про митців та якість їхньої творчості. Іноземці-поціновувачі мистецтва не могли одержати інформацію про українських модерністів навіть у посольстві своєї країни. Цей інформаційний голод почало долати не Міністерство культури України, не наукові установи, а саме перші галеристи. На вернісажі для аналізу експозиції запрошували не лише молодих мистецтвознавців, але й таких поважних мислителів, як Мирослав Попович та Сергій Кримський. Вернісажі були багатолюдними, і відомі філософи з великим нахненням просвітників докладно інформували публіку про художню цінність того чи іншого художнього явища.

Євген Карась невтомно повторює клієнтам студії: «Створення колекції — вигідне вкладення капіталу»³. Іноземці, котрі вивчали історію модернізму, це розуміють і за досить умовні гроші купують твори високої якості вже досить відомих майстрів: Т. Сільваші, О. Животкова, А. Савадова, В. Шерешевського, А. Криволапа тощо.

Галереї героїчно намагаються вижити, бо й дотепер, через двадцять сім років існування незалежної України, законодавці не підготували закону про спонсорвання мистецтва. Київські галереї мають переважно дотаційний характер. На Заході з тих, хто підтримує художні проекти, знімається частково або повністю податок з бізнесу на час реалізації такого проекту. Тобто в Україні й досі не існує економічного механізму в стосунках «бізнес — культура». Тому ті галереї, які не мають грошовитого спонсора (у Є. Карася є мільйонер І. Воронов), перебувають у передінфарктному стані. Товар, що його пропонує галерея, є дуже специфічним. Колись Ірина Осадча сказала:

«Це не лише шматок замальованого полотна чи мармурова глиба. Галерист виставляє на продаж матеріалізовану душу

художника. А такий “товар” потребує відповідного до нього ставлення та фінансової адекватності. Поки що це лише мрії».

Віктор Хаматов зауважив: «Держава провадить мляву політику у сфері культури і зовсім ніяку в арт-бізнесі»⁴.

Крім фінансових та просвітницьких функцій, галереї сприймаються художниками як центри комунікації навіть теплих міжособистісних контактів. Є гарною київською традицією влаштовувати вернісаж до дня народження художника із запрошенням багатьох гостей. У галереях б'ється пульс культурного життя міста: відбуваються презентації нових книг та каталогів художників. Тут обговорюють перебіг ситуації в культурі, мистецтві, політиці.

Серед такого штибу галерей особливою була експозиційна площа, яку художник Олександра Прахова організувала в коридорі Національного університету ім. Т. Шевченка (Червоний корпус). У цій імprovізованій галереї під час кураторської діяльності Прахової домінувала «родинна тема». І це не випадково. Походячи з родини Адріана та Емілії Прахових (Саша — правнучка), Олександра повсякчас підтримувала у власній творчості та як кураторка ідею нерозривності роду. Відомо, що в Емілію Прахову був платонічно закоханий Михайло Врубель. Аура «Врубелевської легенди» для Саші стала категоричним імперативом її життя та культурологічної діяльності. Серед сімдесяти виставок, що їх організувала Саша в галереї «Університет», переважали експозиції київських спадкоємних митців, які зберігали «обличчя роду». Високоосвічена та відкрита для допомоги ближньому, спокійно та достойно несла Саша добро у світ... бо духовно і фізично була вона з роду Врубелевої «Богоматері».

Київські галереї виконують функції фахових клубів та напрочуд цінують постійних відвідувачів вернісажів та інших культурних подій. Якщо галерист знаходить фінансування, він влаштовує для певних художників творчі пленери в Україні й навіть за кордоном. Стосунки галереї «Триптих-Арт» та її засновниці Тетяни Савченко з митцями відповідають цій стратегії.

З 1999 Т. Савченко працювала на посаді директорки в галереї «Триптих» (Андріївський узвіз), 2010 вона заснувала галерею «Триптих-Арт» (вул. Десятинна). Художники Ірина Вештак-Остроменська та Володимир Вештак у 1999 році відкрили галерею «Майстерня» (у приміщенні СХУ). Володимир є спадкоємцем засновника одеських «Салонів» В. Іздебського (1909–1914). У них уперше в Російській імперії експонувалися українські та французькі модерністи.

Уже в другій половині 2000-х років у київській ситуації почали власну діяльність потужні «монстри» виставкової індустрії: акції Наталі Заболотної (Український дім), «PinchukArtCentre», згодом — програми «Арсеналу». Але ця ситуація стосується другого етапу виставкової культури — з іншими фінансовими можливостями засновників Арт-Центрів і з іншим масштабом діяльності, що значно відмінні від роботи маленьких галерей 1990-х.

Примітки:

- ¹ З інтерв'ю автора статті. Приватний архів О. М. Петрової.
² З інтерв'ю автора статті. Приватний архів О. М. Петрової.
³ З інтерв'ю автора статті. Приватний архів О. М. Петрової.
⁴ З інтерв'ю автора статті. Приватний архів О. М. Петрової.

Література:

- Белькевич, Д. О. (2014). Сучасний ринок мистецтва в Україні: завдання, проблеми, вирішення. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2014: зб. наук, праць*. Вип. 6 (17). Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Наук. керівник теми і голов. наук. ред. І. Д. Безгін. Редкол.: А. В. Чебикін, І. Д. Безгін, А. О. Пучков та ін. Київ: Фенікс. 216 с.
- Калашнікова, А. О. (2013). Приватна художня галерея: мистецтво на продаж (?). *Методологія, теорія та практика аналізу сучасного суспільства: зб. наук. пр.* Вип. 19. Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна. С. 396–402.
- Креспель, Ж.-П. (2000). *Повседневная жизнь Монпарнаса в Великую эпоху. 1903–1930 гг.* Москва: Молодая гвардия: Классика. 201 с.
- Михальчук, В. В. (2008). Галерейна діяльність в системі художньої культури незалежної України. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць*. Вип. XXI. Київ: ДАКККіМ. С. 147–154.
- Михальчук, В. В. (2011). Галерейна діяльність як предмет наукового дослідження. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наукові записки Рівненського державного гуманітарного ун-ту: зб. наук. праць*. Вип. 17. Т. 1. Рівне: РДГУ. С. 286–290.
- Осадча, І. (1992). На острівці. *Нова генерація*. Спеціальний випуск. Київ. С. 45.
- Павліченко, Н. В. (2017). Художній ринок як культурологічний та економічний феномен. *Магістеріум. Культурологія*, (68). Київ. С. 72–75.
- Паркомунa. Місце. Спільнота. Явище. (2018). Київ: Publish Pro. 208 с.
- Петрова, О. М. (1996). Свій шлях. *Арт-ринок — 96 та сучасне мистецтво: конф.* Київ: Центр «Український дім». Асоціація арт-галерей України. С. 5–6.
- Петрова, О. М. (2020). Мистецький Київ 1990-х. *Реконструкція*. Київ: ТОВ «Пабліш про». 479 с.
- Смирна, Л. В. (2017). *Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві*: монографія. Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: Фенікс. 480 с.
- Эко, У. (1962). Открытое произведение. Пер. А. Шурбелев. Москва. 512 с.

References:

- Belkevych, D. (2014). Suchasnyi rynek mystetstva v Ukraini: zavdannia, problemy, vyrishennia [Modern art market in Ukraine: tasks, problems, solutions]. *Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky: Mystetski obrii 2014: zb. nauk, prats.* Issue 6 (17). In-t problem suchas. mystets. NAM Ukrainy. Edited by A. V. Chebykin, I. D. Bezghin, A. O. Puchkov, et al. Kyiv: Feniks. 216 p. (In Ukrainian)
- Eko, U. (1962). *Otkrytoe proizvedenie [Open work]*. Translated by A. Shurbelev. Moscow. 512 p. (In Russian)
- Kalashnikova, A. (2013). Pryvatna khudozhnia halereia: mystetstvo na prodazh (?) [Private art gallery: art for sale (?)]. *Metodolohiia, teoriia ta praktyka analizu suchasnoho suspilstva: zb. nauk. pr.* Issue 19. Kharkiv: KhNU im. V. N. Karazina. P. 396–402. (In Ukrainian)
- Krespel, G.-P. (2000). *Povsednevnaia zhizn Monparnasa v Velikuyu epokhu. 1903–1930 gg. [Everyday life of Montparnasse in the Great Era. 1903–1930]*. Moscow: Molodaya gvardiya: Klassika. 201 p. (In Russian)
- Mykhalchuk, V. (2008). Halereina diialnist v systemi khudozhnoi kultury nezaleznoi Ukrainy [Gallery activity in the system of art culture of independent Ukraine]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury: zb. nauk. prats.* Issue XXI. Kyiv: DAKKKiM. P. 147–154. (In Ukrainian)
- Mykhalchuk, V. (2011). Halereina diialnist yak predmet naukovooho doslidzhennia [Gallery activity as a subject of scientific research]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: naukovy zapysky Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho un-tu: zb. nauk. prats.* Issue 17. Vol. 1. Rivne: RDHU. P. 286–290. (In Ukrainian)
- Osadcha, I. (1992). Na ostrivtsi [On the island]. *Nova heneratsiia.* Spetsialnyi vypusk. Kyiv. P. 45. (In Ukrainian)
- Parkomuna. Mistse. Spilnota. Yavyshche [Paris Commune. Place. Community. Phenomenon]*. (2018). Kyiv: Publish Pro. 208 p. (In Ukrainian)
- Pavlichenko, N. (2017). Khudozhnii rynek yak kulturolohichni ta ekonomichni fenomen [Art market as a cultural and economic phenomenon]. *Mahisterium. Kulturolohiia*, (68). Kyiv. P. 72–75. (In Ukrainian)
- Petrova, O. (1996). Svii shliakh [Your way]. *Art-rynok — 96 ta suchasne mystetstvo: konf.* Kyiv: Tsentр «Ukrainskyi dim». Asotsiatsiia art-halerei Ukrainy. P. 5–6. (In Ukrainian)
- Petrova, O. (2020). Mystetskyi Kyiv 1990-kh [Artistic Kyiv of the 1990s]. *Rekonstruktsiia.* Kyiv: TOV «Pabliش pro». 479 p. (In Ukrainian)
- Smyrna, L. V. (2017). *Stolittia nonkonformizmu v ukrainskomu vizualnomu mystetstvi [Centuries of nonconformism in Ukrainian visual art]*: monohrafiia. In-t problem suchasnoho mystetstva NAM Ukrainy. Kyiv: Feniks. 480 p. (In Ukrainian)

Петрова Ольга Николаевна

Искусство «непослушных» переломного времени (конца 1980-х — начала 1990-х)

Аннотация. В статье изложен историографический обзор негосударственного сектора культуры и процессов, которые происходили в художественной жизни Украины в переломное время конца 1980-х — начала 1990-х. Показаны различные аспекты: изменение стилистических тенденций, получение творческой свободы молодым поколением художников, весомые социальные сдвиги, описана экономическая ситуация и подняты актуальные вопросы художественного рынка, который только возник на обломках «советов». На примере Тиберия Сильваши, группы «Живописный заповедник», участников Паркоммуны показано, как происходили изменения не только в творчестве художников, но как в связи с последними изменениями происходил переход к рыночным отношениям. Описано становление галерейного движения Киева, а именно деятельность таких учреждений, как «Ателье Карась», «Триптих», «Галерея 36», «L-Art», «Ирэна», «Бланк Арт» и другие. Показаны проблемные моменты, проведен анализ внешних и внутренних факторов, которые определили путь галерейной деятельности Киева в первые годы независимости Украины. Поднята проблема коллекционирования произведений искусства представителями круга «свежеиспечен-

ной» буржуазии. Материалы статьи могут быть использованы в дальнейших научных исследованиях по истории художественного рынка Украины, в частности галерейного дела.

Ключевые слова: творческая свобода, арт-рынок, художественная галерея, коллекционирование произведений искусства.

Olga Petrova

The art of the "naughty" at a turning point (the late 1980s — early 1990s)

Abstract. The article presents a historiography of the non-state sector of culture and the processes that took place in the artistic life of Ukraine at the crucial time of the late 1980s — early 1990s. It shows various aspects: changes in stylistic trends, the rising of creative freedom of the young generation of artists, social changes, the economic situation and the rise of the art market, which had just appeared on the ruins of the former Soviet Union. On the case of Tiberiy Szilvashi, the "Zhyvopysnyi zapovidnyk" ("Picturesque Reserve") group, and members of the Parkomuna (Paris Commune) it is shown how changes took place not only in works of artists, but also in a transition to market relations considering the latest changes. The article describes the formation of the gallery movement in Kyiv, namely the activities of such institutions as Atelier Karas, Triptych Art Gallery, Gallery 36, L-Art Gallery, Irena Gallery, "Blank Art" and others. The problematic moments are identified and described, the analysis of external and internal factors that determined the path of the gallery activities of Kyiv in the first years of Ukraine's independence is carried out. The problem of works of art collecting made by representatives of the "fresh" bourgeoisie is raised. The materials of the article can be used in further scientific research on the history of the art market of Ukraine, in particular, gallery business.

Keywords: creative freedom, art market, art gallery, art collecting.

УДК 78.071.1

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-2446-2192>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.99-106>

**ВОКАЛЬНА ІНСТРУМЕНТАЛЬНІСТЬ
ЯК ЕТНОКУЛЬТУРНА ОЗНАКА
КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ В. МАРТИНЮК
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ДЛЯ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ)**

Громченко**Валерій Васильович**

доктор мистецтвознавства,
професор, проректор з наукової
роботи, Дніпропетровська академія
музики ім. М. Глінки, м. Дніпро
gromchenko.valeriy@gmail.com

Громченко**Валерій Васильевич**

доктор искусствоведения,
профессор, проректор по научной
работе, Днепропетровская академия
музыки им. М. Глинки, г. Днепр
gromchenko.valeriy@gmail.com

Valerii Hromchenko

Doctor of Arts, professor,
Vice Rector for Research,
Dnipropetrovsk M. Glinka Academy
of Music, Dnipro
gromchenko.valeriy@gmail.com

Анотація. У статті розкривається вокальна природа інструментального мовлення дніпровської композиторки Валентини Мартинюк з огляду на етнокультурну означеність авторського стилю майстрині. Дослідження здійснюється на матеріалі духових творів В. Мартинюк, а саме – «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло, Вокаліз для флейти з фортепіано, а також Мелодія для валторни (або флейти) з фортепіано. Встановлено, що визначальним підґрунтям вокальності інструментального мовлення композиторки постає феномен народнопісенної стилізації художньо-інструментальних творинь. Це явище народжується на винятково продуктивних підвалинах національного жанру – українського солоспіву. В. Мартинюк реалізує художньо-творчий потенціал у пісенно-виразній мелодії, імпровізаційності, пріоритетності сольного представлення творів, майстриня знімає закріплення певного інструмента за конкретним твором, надає перевагу секундо-терцовим інтервальним сполученням. Стверджується усталення нового поняття в академічній інструментальній музиці – український інструментальний солоспів.

Ключові слова: вокальність, інструментальність, солоспів, твір, духові інструменти, соло, В. Мартинюк.

Постановка проблеми. Діалектика пізнання музично-виконавського мистецтва, наголосимо, як з позиції художньо-естетичної, виконавсько-технічної і, безумовно, виконавсько-технологічної аспектності творчого акту, завжди генерувала еволюційно-плідне взаємозбагачення масштабів усвідомлення вокального й інструментального виконавства. Так, означена для музиканта-інструменталіста своєрідна професійно-кваліфікаційна оцінка його виконавської майстерності, а саме: грає як співає, «...у звуках його інструмента чується людський голос» (Апатский, 2006, с. 135) — сягає на сьогодні не лише композиційно усталених, жанрово-стверджених явищ, як, наприклад, Арія для саксофона (або флейти чи кларнета) з фортепіано Е. Боцца, «Руська пісня» для валторни соло В. Буяновського, Арія для тромбона соло О. Щетинського та ін., відповідних методико-технологічних процесів в оволодінні технікою гри на інструменті (вокально-подібний початок звуку на духових

інструментах), але й ставить питання стосовно виявлення генної обумовленості вокального характеру інструментального музикування, розкриття феномену вокальності інструментального мистецтва, зокрема з огляду на етнокультурну зумовленість вітчизняної музичної практики.

Необхідно зазначити, що окреслена проблема постає вкрай важливою задля її вирішення в лоні новочасної музичної педагогіки, адже вокальність академічного інструментального виконання стає все більш домінантним предметом досліджень у сфері методики навчання гри на духових професійних інструментах. Видатний вчений, виконавець-фаготист, професор В. Апатський зазначає:

«Духове виконавство несе в собі два початки — інструментальне й, деякою мірою, вокальне. У відповідності до цього представлення, весь виконавський апарат духовика може бути розподілений на два компоненти: I компонент (інструментальної природи) — пальці рук, що утримують інструмент та за допомогою того чи іншого пристосування змінюють розміри його резонуючого стовпа; II компонент (вокальної природи) — амбушур, дихання, артикуляційно-резонуючий апарат» (Апатський, 2006, с. 41).

Зауважимо, що саме другий компонент духового академічного виконавства В. Апатський рекомендує означити як звукоутворювальний апарат музиканта-духовика, саме так утверджуючи вокальну складову як першоджерельну основу професійного духового музикування.

Актуальність означеної теми вбачається не лише в необхідності виявлення вокальної складової в природі сучасного вітчизняного інструментального виконавства, але й у важливості усвідомлення сучасними музикантами явищ історично-творчої обумовленості академічного інструменталізму, наголосимо, на рівні етнокультурної спадковості.

Особливої ваги означена тема набуває у світли аналітично-персоналістичного бачення вище окресленого питання. Так, звернення до творчого спадку композиторки Валентини Миколаївни Мартинюк¹ актуалізується виявленням певних рис композиторського стилю майстрині, зокрема етнокультурних ознак її художньо-інтонаційного почерку.

Вагомого практичного значення набуває про-

понована розвідка з позицій як розширення оригінального українського репертуару для духових академічних інструментів, розкриття його художньо-емоційної, образної палітри, так і з широкого кола культурно-просвітницьких та навчально-освітніх питань (методика, виконавська та педагогічна практики, композиторський та спеціальний класи тощо).

Огляд літератури, присвяченої виявленню стильової самобутності композиторського звукопису В. Мартинюк, окреслюється двома тематичними векторами, генерованими, насамперед, композиційно-творчою пріоритетністю дніпровської майстрині. Це, передусім, наукові праці, що були пошуково зумовлені цариною професійного виконавства на академічній бандурі (М. Березуцька (2017), С. Овчарова (2009) та ін.), а також роботи, дослідницько активізовані сферою професійного театрального й хорового мистецтва (Н. Тарасова (2018), О. Грушецька, Я. Черниш, Н. Громченко (2019) й ін.). На жаль, творчий доробок Валентини Мартинюк для духових інструментів і на сьогодні залишається ще не дослідженим з огляду на широкий обсяг актуальних музикознавчих питань, зокрема й з етнокультурної означеності вокальності композиторського стилю майстрині.

Натомість сучасна виконавська практика на духових академічних інструментах і друковано-видавнича справа досягли певних звершень, а саме: видання 2018 року навчального посібника «Твори для духових інструментів композиторів Дніпропетровщини» (Грузін, Семеряга, Юшин, & Потапов, 2018), у якому серед композицій О. Нежигая, В. Скуравтовського, В. Фалькової, Я. Белай превалюють твори різних жанрів для духових інструментів В. Мартинюк (кларнет, валторна, флейта). Стосовно упорядкування окресленого збірника варто виокремити такі думки зі вступної статі до цього видання:

«Добір композицій провідними викладачами спеціалізації „Оркестрові духові та ударні інструменти” Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки зумовлювався як художнім, культурно-просвітницьким значенням композиторського доробку митців Дніпропетровщини, так і магістральними освітніми технологічно-виконавськими засадами духового академічного музикування, а саме: багатоманітною артикуляційно-штриховою палітрою, різноманітністю видів віртуозно-пальцевої техніки,

максимальністю градацій типів виконавського дихання, широкою палітрою темброво-динамічного розмаїття, повним використанням усього діапазону вищезначених інструментів та, безумовно, багатогранним калейдоскопом художньої образності, характерно представлених художніх образів духових академічних композицій.

Слід відзначити, що пропонований навчальний посібник може постати у якості своєрідної джерельної бази, певним матеріалом наукових досліджень щодо здійснення відповідної науково-педагогічної діяльності викладачами вищих мистецьких навчальних закладів. Пропоновані у виданні духові твори композиторів Дніпропетровщини можуть використовуватись не лише у безпосередньому музично-освітньому процесі, але й у численних концертах студентів спеціалізації „Оркестрові духові та ударні інструменти”, звітних концертах виконавських кафедр, а також у виступах під час підсумкових атестацій випускників вищих навчальних закладів» (Грузін, Семеряга, Юшин, & Потапов, 2018, с. 4–5).

Метою статті є обґрунтування вокальності інструментального мовлення композитора Валентини Мартинюк з позиції етнокультурної означеності авторського стилю майстрині.

Матеріалом для дослідження слугують композиції для духових інструментів В. Мартинюк, а саме: «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло, Вокаліз для флейти з фортепіано, а також Мелодія для валторни (або флейти) з фортепіано, що знайшли своє перше друковане представлення в авторській редакції у вище означеному навчальному посібнику. Варто наголосити, що поштовхом задля написання шойно окреслених духових композицій стало творчо-характерне для В. Мартинюк бажання усіляко посприяти розширенню духового вітчизняного академічного репертуару, зорієнтованого як на дерев'яний, так і на мідний духовий інструментарій.

Виклад основного матеріалу. На шляху виявлення кореневих ознак вокальності в інструментальному звукописі В. Мартинюк щонайперше привертає увагу композиція «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло. Твір написаний на тематичній основі широковідомої української пісні «Зоре моя, вечірняя...». Її інтонаційно точне проведення в об-

язі одного куплету на початку твору формує композиційно-драматичну зав'язку для подальшого художньо-образного еволюціонування вже цілісного драматичного дійства — інтерв'ю-діалогу, характерної бесіди-диспуту двох співрозмовників.

Розвиток теми в наступних розділах композиції все більше лишається фрагментарно-інтонаційних, мелодичних ознак пісні, натомість стверджується усталенням драматичності інструментального вислову. У завершені твору, уже після палкої та емоційно-напруженої діалогізації музичного слова, повертається звучання основної теми, а саме початкових інтонацій пісні «Зоре моя, вечірняя...». У скороченому вигляді тема немов «пробивається» зі спустошливо-оголеного, у певній мірі ірреального фонізму квінти й октави, наголосимо, як результату виразного інструментально-художнього впровадження виконавського прийому багатозвуччя на духовому академічному інструменті, зокрема на кларнеті.

Важливо зазначити, що в намаганні досягти якомога виразнішого, художньо довершеного ефекту від застосування багатозвуччя на духових академічних професійних інструментах музиканти застосовують власний голос. Одночасна гра на духовому інструменті з повноцінним задіянням виконавського дихання, відповідних аплікатурних позицій, максимально широких градацій артикуляційно-штрихової палітри, розлогої гами темброво-динамічних можливостей у звучанні інструмента, використання повного діапазону звучання з динамізацією найбільш звучних регістрових зон — усе це винятково вдало поєднується із застосуванням голосових можливостей академічного виконавця-інструменталіста, зокрема виконавця-кларнетиста.

Так, під час виконання своєрідного прийому багатозвуччя, що доволі часто використовується в духових композиціях соло, увагу соліста, насамперед, зосереджено на чіткому одночасному звучанні інструмента й голосу. Інтонаційна точність інтервалу, що знаходить означення від композитора, а також відповідна рельєфність його звучання та гучність дають неперевершену можливість щодо розширення звукосполучення від двох і до трьох, чотирьох звуків, акцентуватимемо, унаслідок появи різнісного тону. Тому успішне опанування синхронізацією голосу й духового інструмента здебільшого залежить саме від психологічного усвідомлення неподільності, цілісності вокального та інструментального процесів професійного духового звукоутворення.

Варто наголосити, що за відповідної дихально-резонуючої умови інтонаційно-точного та водночас синхронного видобування на інструменті й голо-сом певних звуків прослуховується третій та іноді й четвертий тон, а саме: октава, терція. Відтак, у такий спосіб утворюється акордове співзвуччя. Професор В. Апатський красномовно стверджує:

«Поєднання звуку інструмента й голосу може у відповідних умовах створювати акорд. Останній виникає за рахунок появи третього, так званого „різнісного” тону. Коли одночасно звучать два достатньо гучних звуки, вони можуть породжувати ще два звуки» (Апатський, 2006, с. 281).

Важливо зауважити, що домінантою у вирішенні композиційно-драматургічних завдань згаданого інструментального твору соло постає вокальна основа музичного інтонування, зокрема національна традиційна пісенна лірика, що з часом викарбовується в шедеврах української пісні, а саме в солоспівах.

Варто зацентувати й на фольклорному корінні засобів музичної виразності, що складають основу вокальності інструментального вислову, своєрідний етнокультурний фундамент інструментального солоспіву. Насамперед, це протяжність інтонування, максимальність витримування подовжених нот з підкреслено виразним інтонаційно-ладовим тягінням до низхідного типу звуковедення.

Музична етнокультурна спадщина як сукупність традиційних художніх цінностей, що набули свого втілення в духовній, соціальній життєдіяльності українського народу, не може бути полишена феномену одноосібності постаті творця, явища непересічної особистості-імпровізатора на лоні пасовищ, лісів, лугів; у сучасному мистецькому представленні — сценічно-одноосібного музиканта-соліста, соло-інтерпретатора художнього змісту твору, означеного певною індивідуальною особливістю тлумачення мистецького контенту. Марія Ярко зазначає:

«Безпосередньо солоспів, що як поняття виявляє тотожність до позначення національної камерно-вокальної лірики, відображає особливий стосунок до історико-стильового контексту» (Ярко, 2009, с. 173).

Не можна оминати увагою й інтонаційну рельєфність мелодичної деталізації в згаданому інструментальному солоспіві В. Мартинюк. Особливість переосмислення композитором фольклорного вокального першоджерела в лоні інструментального музикування, зокрема на академічному кларнеті, не лишається виразної акцентуації прохідних звуків, у такий спосіб інструментально конкретизуючи будову кожного художнього слова. Відзначимо більше: в інструментальному звукописі майстрині, так мовити, сполучальні звуки між основними ладово-гармонічними ступенями набувають композиційно-драматургічного значення як емоційного затакту, своєрідного психологічно нагнітаючого важеля в розбудові драматургії усієї композиції.

Виявляючи етнокультурну означеність вокального інструменталізму, надзвичайно важливо окреслити інтимність характеру художнього мовлення, якнайбільшу індивідуалізацію художнього вислову, що на прикладі твору «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло В. Мартинюк інструментально виразно розкрило художній зміст поетичного тексту. Соліст, створюючи глибокий лірико-інтимний характер музично-звукового висловлювання, запрошує до співбесіди уявного співрозмовника, співбесідника в образі вечірньої зорі: «Зоре моя вечірняя, зійди над горою, поговорим тихесенько в неволі з тобою». Навіть уже прикметник «тихесенько» створює інтимність інструментальної промови.

«Образний зміст першої частини п'єси відповідає оригінальному літературному тексту. Відбувається запрошення людиною до спілкування умовного співрозмовника — найдорожчого для неї явища земної природи — вечірньої зорі. Спокійна, тиха «вечірняя» розмова насичена смутком та переживаннями за долю рідного краю, вона випромінює невільницьку тугу й незворотну безвихідь» (Громченко, 2020, с. 224).

Саме усталеність одноосібної ситуації в художньому тексті, як, наголосимо, похідної художньо-змістовної ознаки до вже наступного розгортання діалогізованого монологу в щойно означеній музичній композиції, стверджує яскраву динамізацію сценічно-одноосібної художньо-виразової дієвості, що з огляду на композиторський стиль В. Мартинюк, її самобутню індивідуальність авторського почерку можливо назвати явищем інструментального солоспіву.

Варто зауважити, що таке академічне осучаснення етнокультурної традиції, а саме: співу в народному дусі (солоспів) — має доволі розлоге жанрове представлення. Солоспів охоплює такі його жанрові представлення, як монолог, голосіння, пісня-романс, солоспів-молитва тощо (Ярко, 2009, с. 170–172).

Своєрідності етнокультурного означення набуває також і форма духових творів В. Мартинюк. У композиції «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло маємо наскрізну структуру музичного тексту. У завершені твору (кода), хоча й присутні інтонації пісні «Зоре моя, вечірня...», та все ж таки вони занадто завуальовані виконавським прийомом багатозвуччя й, у цілому, заключний розділ суттєво вирізняється поміж попереднього музичного матеріалу композиції. Наскрізна форма музично-художнього вислову притаманна й Вокалізу для флейти з фортепіано та Мелодії для валторни (або флейти) з фортепіано. Відтак, відзначимо довільність музично-інтонаційного висловлювання, що дещо обумовлює одноосібну, сольну природу звуковимови, якнайкраще віддзеркалюючи народнопісенну стилістику солоспівів.

Наголосимо, що відбувається своєрідне художньо-творче комбінування народнопісенних інтонацій з композиторським відтворенням їхнього інструментального прообразу, народженого сталим відчуттям традиційної музично-інтонаційної основи народного мелосу. Тут варто зацентувати, що музично-інтонаційна природа В. Мартинюк художньо-концентровано тяжіє до максимальності широти відображення ліричних картин, художніх образів широкої лірико-епічної картинності з їхньою драматургічною характерністю розбудови сюжетно-образної лінії.

На окрему увагу у віднайдені етнокультурного коріння вокальної інструментальності у творіннях дніпровської майстрині заслуговує факт означення духових мініатюр у чітко окресленій програмності. Зокрема, В. Мартинюк дістається узагальненого типу програмності, а саме: вокаліз та мелодія. Ці поняття є дещо емблематичні у традиційному та академічному музичному мистецтві й щонайкраще відтворюють художньо-мистецьке єство співацької культури, зацентруємо, чи не найближче передають дух процесії голосотворення.

Варто виокремити також яскраво виражену імпровізаційну природу розвитку мелодичного

інтонування. Розвій теми у Вокалізі для флейти з фортепіано набуває активізації шляхом максимального нівелювання відчуття сильної долі майже в кожному такті. Особливо примітним є застосування половинних та шістнадцятих нот у подовженій лігю тривалості звучання, що створює різноманітні метро-ритмічні комбінації в розвитку мелодії. У п'єсі для валторни (або флейти) з фортепіано імпровізаційність досягається, насамперед, постійною зміною розмірів 4/4 та 3/4, а також паузами довжиною у вісімку на першу долю в такті, що неодмінно лишає мелодію стійкої, усталеної структурованості, натомість генерує яскраво означену імпровізаційну природу музикування.

Своєрідність імпровізаційної звуковимови у творі «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло формується з огляду на впровадження В. Мартинюк виконавської форми соло, тобто сценічно-одноосібного художньо-довершеного виконавства на одноголосному академічному інструменті — кларнеті. Майстриня, надзвичайно виразно відтворюючи вокальну стилістику інтонування, уподібнює духовий академічний інструмент до людського голосу, оспівуючи переважно в секундо-церцових інтервалах основні мелодичні звуки-устої. Саме таке заповнення звукової палітри робить звучання одноголосного інструмента максимально виразним та в загальному сприйнятті імпровізаційно насиченим, що, наголосимо, дещо засвідчує вокальну свободу народнопісенного музикування.

Імпровізаційною природою проникнуте також і мистецтво аранжування, що теж представлене в композиційно-творчому інструментарії В. Мартинюк. Майстриня інструментально розвиває пісенну тему, інтонаційно усталюючи твір для кларнета соло, укотре відзначимо, на інтонаціях пісні «Зоре моя, вечірня...». «Уміння аранжувати музику найчастіше поєднується зі здібностями створювати музику» (Urnieszus, 2020, p. 139).

Мистецтвознавець С. Овчарова зазначає:

«Продовження народних традицій у творчості Валентини Мартинюк пов'язано не тільки з інтерпретацією фольклорних джерел, а й з утворенням нового оригінального матеріалу в народному стилі» (Овчарова, 2009, с. 238).

Виявляючи традиційне коріння вокальності в духових композиціях дніпровської майстрині варто

підкреслити факт відмови В. Мартинюк від остаточного затвердження конкретного інструмента за певним твором. Так, інструментальна мініатюра Мелодія, за позначенням автора композиції, може виконуватись або на валторні, або ж на флейті. Саме ця ознака стверджує можливість тембрового варіювання, адже валторна і флейта належать до полярно різних груп духового академічного інструментарію (валторна — група амбушурних (мідних) духових інструментів, флейта — група лабіальних духових). Таким чином, утворюється яскраво потенційна перспектива тембрової імпровізації твору, що в традиційній музиці мало вияв у довільному представленні вокальної мініатюри певним співацьким голосом.

Ознаки тембрового різноманіття в інструментальній творчості В. Мартинюк, а разом із цим і авторитетне наголошення інструментальної довольності на користь збереження традиційного звукового висловлювання, підкреслюються думкою відомої дніпровської бандуристки С. Овчарової, яка стверджує, що основою

«...творчості Валентини Мартинюк є національний аспект. Саме він уможливує відтворити найтонші нюанси та естетичні переживання через узагальнений образ душі українського народу — бандуру. Оспівування в музиці любові до землі, природи, до України, велике відчуття національної ментальності, лірико-епічна тематична спрямованість музичних творів поєднується із цікавими стилістичними та колористичними вирішеннями. Але сугестивний, виховний вплив творчості композиторки у майстерному поєднанні традицій і новацій, що є ще одним важливим кроком до подальшого розвитку удосконаленого українського національного інструменту» (Овчарова, 2009, с. 236).

Отже, вище означений аналіз духових творів

В. Мартинюк, а саме: «Інтерв'ю на задану тему» для кларнета соло, Вокаліз для флейти з фортепіано, а також Мелодія для валторни (або флейти) з фортепіано — дозволяє зробити відповідні висновки стосовно обґрунтування вокальності інструментального письма дніпровської майстрині Валентини Мартинюк з позиції етнокультурної означеності композиторського стилю майстра.

Магістральною основою вокальності інструментального мовлення композиторки постає феномен народнописенної стилізації художньо-інструментальних творинь. Цей процес проростає на винятково плідному ґрунті національного жанру — українського солоспіву. Звертаючись до різних груп духового академічного інструментарію (кларнет — язичкові духові, валторна — амбушурні духові, флейта — лабіальні духові інструменти), В. Мартинюк сповна реалізує власний мистецько-творчий потенціал у пісенно-виразній мелодиці, імпровізаційності розбудови музичного матеріалу, пріоритетності сольного представлення інструментальних музичних творів як у сценічно-одноосібній формі музикування (інструментальне соло), так і в грі з супроводом фортепіано; майстриня знімає пріоритетність закріплення певного інструмента за конкретним твором (імпровізація тембрів), надає перевагу секундо-терцовим інтервальним сполученням, стверджує усталення композиційно-творчого пріоритету повільних темпів, у яких написані вищезначені академічні духові композиції.

Таким чином, постає можливість стверджувати динамізацію процесу усталення нового поняття в новочасній академічній інструментальній музиці, а саме українському інструментальному солоспіву.

Перспективою подальшого дослідження означеної теми може стати здійснення порівняльного аналізу виконавсько-технічних особливостей сольної вокальної та інструментальної вітчизняної музики, підкреслимо, у контексті етнокультурних ознак українського художньо-звукового мовлення.

Примітки:

¹ Мартинюк (Брондзя) Валентина Миколаївна – (р. н. 1958) композитор, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів України, лауреат премій ім. Г. Петровського (1986), ім. Д. Яворницького (1991), обласної премії «За особистий внесок у розвиток композиторської школи Дніпропетровщини» (2002), премії ім. В. Кирейка (2007), викладач кафедри «Історія та теорія музики» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро).

Література:

- Апатский, В. Н. (2006). *Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства: учеб. пособие*. Киев: НМАУ им. П. И. Чайковского. 432 с.
- Березуцька, М. С. (2017). Хоровий цикл «Пори року» В. Мартинюк в репертуарі ансамблю бандуристів «Чарівниці». *Студії мистецтвознавчі: ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. Театр. Музика. Кіно*. Вип. 3 (59). Київ. С. 88–95.
- Громченко, В. В. (2016). Особливості жанрової палітри та засобів виразності у сучасних творах для духових інструментів (на прикладі творчості дніпропетровських композиторів). *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 3. С. 50–53.
- Громченко, В. В. (2020). *Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія*. Київ–Дніпро: ЛІРА. 304 с.
- Грузін, І. О., Семеряга, В. О., Юшин, Г. О., & Потапов, Я. О. (2018). *Твори для духових інструментів композиторів Дніпропетровщини*. Вип. 1. Дніпро: ЛІРА. 80 с.
- Грушецька, О. В., Черниш, Я. О., & Громченко, Н. В. (2018). *Сучасна українська хорова музика: навч. посібник*. Дніпро: ЛІРА. 76 с.
- Овчарова, С. В. (2009). Формування навичок емоційного мислення бандуриста-виконавця (на прикладі виконавсько-драматургічного аналізу камерних вокально-інструментальних творів для бандури В. Мартинюк). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 4. С. 234–244.
- Тарасова, Н. Ю. (2018). Жінка-композитор. Апологія професії по-українськи. До 60-річчя В. М. Брондзі (Мартинюк). *Музичний вісник*. № 2 (42). С. 4.
- Ярко, М. (2009). Естетико-стильові трансформації українського солоспіву у творчості Нестора Нижанківського. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Вип. 9. С. 169–173.
- Urnieszus, R. (2020). Arrangement competences of music teachers: readiness to meet unexpected. *Musicalogica Brunensia*. № 55 (2). P. 139–147. DOI: <https://doi.org/10.5817/mb2020-2-8>

References:

- Apatskij, V. N. (2006). *Osnovy teorii i metodiki duhovogo muzykalno-ispolnitelskogo iskusstva: ucheb. posobie [The basics of theory and methods of wind music performing arts: handbook]*. Kyiv: NMAU im. P. I. Chajkovskogo. 432 p. (in Russian)
- Berezutska, M. S. (2017). Khorovyi tsykl «Pory roku» V. Martyniuk v repertuari ansambliu bandurystiv «Charivnitsy» [The Four Seasons choral cycle by V. Martyniuk in the repertoire of the bandura ensemble "Charivnitsy"]. *Studiji mystectvoznachchi: IMFE im. M. Ryl'skoghho NAN Ukrajinny. Teatr. Muzyka. Kino*. Issue 3 (59). Kyiv. P. 88–95. (in Ukrainian)
- Hromchenko, V. V. (2016). Osoblyvosti zhanrovoi palitry ta zasobiv vyraznosti u suchasnykh tvorakh dlia dukhovyykh instrumentiv (na prykladi tvorchosti dnipropetrovskykh kompozytoriv) [Some features of the genre palette and means of expression in the contemporary compositions for wind instruments (through the example of Dnepropetrovsk composers' works)]. *Visnyk nacional'noji akademiji kerivnykh kadriv kul'tury i mystectv*. No 3. P. 50–53. (in Ukrainian)
- Hromchenko, V. V. (2020). *Dukhove solo v yevropeiskii akademichnii kompozytorskii ta vykonavskii tvorchosti XX – pochatku XXI st. (tendentsii rozvytku, spetsyfika, systematyka): monohrafiia [Wind solo in the European academic composer and performing creativeness of the 20th – the beginning of the 21st centuries (tendency of development, specifics, systematics): A monograph]*. Kyiv–Dnipro: LIRA. 304 p. (in Ukrainian)
- Hrushetska, O. V., Chernysh, Ya. O., & Hromchenko, N. V. (2018). *Suchasna ukrainska khorova muzyka: navch. posibnyk [Contemporary Ukrainian choral music: a handbook]*. Dnipro: LIRA. 76 p. (in Ukrainian)
- Hruzyn, I. O., Semerjagha, V. O., Yushyn, H. O., & Potapov, Ya. O. (Eds.). (2018). *Tvory dlia dukhovyykh instrumentiv kompozytoriv Dnipropetrovshchyny [Compositions for wind instruments by composers of Dnepropetrovsk region]*. Dnipro: LIRA. 80 p. (in Ukrainian)
- Ovcharova, S. V. (2009). Formuvannia navychok emotsiinoho myslennia bandurysta-vykonavtsia (na prykladi vykonavsko-

- dramaturhichnoho analizu kamernykh vokalno-instrumentalnykh tvoriv dlia bandury V. Martyniuk) [The formation of emotional thinking skills of a bandura player (the case of performance-dramatic analysis of chamber vocal-instrumental compositions for bandura by V. Martyniuk)]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny*. Issue 4. P. 234–244. (in Ukrainian)
- Tarasova, N. Yu. (2018). Zhinka-kompozytor. Apolohiia profesii po-ukrainsky. Do 60-richchia V. M. Brondzi (Martyniuk) [The female composer. The apology of the profession in Ukrainian way. To the 60th anniversary of V. M. Brondzi (Martyniuk)]. *Muzychnyj visnyk*. No 2 (42). P. 4. (in Ukrainian)
- Urnieszus, R. (2020). Arrangement competences of music teachers: readiness to meet unexpected. *Musicologica Brunensia*. № 55 (2). P. 139–147. DOI: <https://doi.org/10.5817/mb2020-2-8>
- Yarko, M. (2009). Estetyko-stylovi transformatsii ukrainskoho solospivu u tvorchosti Nestora Nyzhankivskoho [The aesthetic and stylistic transformations of Ukrainian solo singing in the compositions of Nestor Nyzhankivsky]. *Ukrajinsjke mystectvoznavstvo: materialy, doslidzhennja, recenziji*. Issue 9. P. 169–173. (in Ukrainian)

Громченко Валерій Васильевич

Вокальная инструментальность как этнокультурная черта композиторского стиля В. Мартынюк (на примере произведений для духовых инструментов)

Аннотация. В статье раскрывается вокальная природа инструментального языка днепровского композитора Валентины Мартынюк с точки зрения этнокультурной атрибуции авторского стиля мастера. Исследование проводится на материале духовых произведений В. Мартынюк, а именно – «Интервью на заданную тему» для кларнета соло, Вокализ для флейты и фортепиано, а также Мелодия для валторны (или флейты) с фортепиано. Установлено, что определяющим фундаментом вокальности инструментального языка композитора является феномен народно-песенной стилизации художественно-инструментальных творений. Это явление рождается на продуктивной основе национального жанра – украинского сольного пения. В. Мартынюк реализует художественно-творческий потенциал в песенно-выразительной мелодике, импровизационности, приоритетности сольного представления произведений, композитор снимает закрепление определённого инструмента за конкретным произведением, создает приоритет секундо-терцовым интервальным соединениям. Утверждается становление нового понятия в академической инструментальной музыке – украинское инструментальное сольное пение.

Ключевые слова: вокальность, инструментальность, сольное пение, произведение, духовые инструменты, соло, В. Мартынюк.

Valerii Hromchenko

Vocal instrumentality as the ethno-cultural feature of V. Martyniuk's composer style (the case of compositions for wind instruments)

Abstract. The article discloses the instrumental language nature of Dnipro composer Valentina Martyniuk from the perspective of the ethno-cultural features for master's author style. The investigation is being carried out on the basis of compositions for wind instruments, namely "Interview on a given topic" for clarinet solo, Vocalize for flute and piano, as well as Melody for horn (or flute) and piano. The investigation has established the defining foundation of the vocal of the composer's instrumental language to be the phenomenon of folk singing style of artistic instrumental creations. This phenomenon is born on the productive basis of national genre, namely Ukrainian solo singing. V. Martyniuk realizes artistic creative potential in the singing expressive melody, improvisation, priority of solo representation of musical compositions, the composer removes the assignment of a certain instrument for a specific musical composition, creates the priority for secundo-third interval connections. The author of the article affirms the contemporary conception of Ukrainian instrumental solo singing in the academic instrumental music.

Keywords: vocal, instrumentality, solo singing, composition, wind instruments, solo, V. Martyniuk.

УДК 78.071.1:785.7.01:[780.614.331:780.614.334:780.616.432](092)

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-8112-8131>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.107-114>

НОВІТНІ ПІДХОДИ ДО ТРАКТУВАННЯ ФОРТЕПІАНО В КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВІЙ ТВОРЧОСТІ В. СИЛЬВЕСТРОВА (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «ДРАМА» ДЛЯ СКРИПКИ, ВІОЛОНЧЕЛІ ТА ФОРТЕПІАНО)

Головань

Євгенія Андріївна

аспірантка, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, м. Суми
golovanevgeniya@outlook.com

Головань

Евгения Андреевна

аспірант, Сумской государственной педагогический университет имени А. С. Макаренко, г. Сумы
golovanevgeniya@outlook.com

Ievgeniia Golovan

Postgraduate student,
Sumy State A. S. Makarenko
Pedagogical University, Sumy
golovanevgeniya@outlook.com

Анотація. Розглянуто комплекс проблем, пов'язаних із новітнім трактуванням фортепіано в другій половині ХХ століття, застосуванням неспецифічних прийомів гри на інструменті та особливостей його використання в камерному ансамблі. Охарактеризовано основний напрям опрацювання композиторських прийомів і технік, їхнього втілення в ансамблевій творчості українських митців. Проаналізовано «Драму» для скрипки, віолончелі та фортепіано В. Сильвестрова як унікальний зразок синтезу традиційних та авангардних тенденцій у музиці ХХ століття, що поєднує музикування з елементами інструментального театру. Окреслено основні параметри, відзначено стильове й тембральне розмаїття твору. Розглянуто композиторські прийоми й техніки, застосовані в тріо, водночас сонористику, алеаторику, пуантилізм, хепенінг. Встановлено роль звукового колориту підготовленого фортепіано, інших звукових, шумових і сценічних ефектів у створенні звукообразу композиції. Виявлено значущість закладених у творі новітніх принципів звукоутворення та актуальність і вплив авторських новацій на камерну музику сучасності. Запропонований аналіз має сприяти повнішому розумінню авангардних тенденцій та їхнього прояву в камерній музиці другої половини ХХ століття і ширшому введенню творів В. Сильвестрова до камерно-ансамблевого репертуару сучасних виконавців.

Ключові слова: авангардні тенденції другої половини ХХ століття, камерний ансамбль, підготовлене фортепіано, творчість В. Сильвестрова, виконавські прийоми, інструментальний театр.

Постанова проблеми. Упродовж історії розвитку музичне мистецтво зазнало великої кількості трансформацій, видозмінюючись під впливом соціальних, економічних і політичних чинників та загальнокультурних і філософських рухів. Цей шлях завжди був позначений певними кардинальними зсувами, які різко змінювали вектор розвитку мистецтва, визначали межу між новим та старим, прогресивним і традиційним.

Так, з кінця ХVІІ — упродовж ХVІІІ ст. поштовхом до одного з таких глобальних зрушень стала, без сумніву, виникнення й розвиток струнних клавішних інструментів, які в процесі своєї трансформації еволюціонували в сучасне фортепіано. Складно уявити, яким шляхом відбувався б розвиток музики, якби не були винайдені ці дивовижні творіння людського розуму. Композитори отримали не просто

зручний інструмент з широким діапазоном і унікальним звучанням, а й фактично «знаряддя» для втілення їхніх задумів, на яке перетворився клавір, спрямовуючи творчі пошуки в певному напрямку.

За недовгий час такий міцний симбіоз музичного мислення з інструментом його втілення, за рідкісними винятками, перетворив композиторів-універсалів, які грали на всіх (або майже всіх) сучасних музичних інструментах на композиторів-клавіристів, а трохи згодом — на композиторів-піаністів, для яких фортепіано було основою для створення сольної, ансамблевої і навіть оркестрової музики, незалежно від присутності самого інструменту в складі оркестру або ансамблю.

Колосальний інтерес до фортепіано позначився на його безупинному поширенні в музичному побутуванні, а також прагненні удосконалення, що викликало численні зміни в конструкції інструменту задля реалізації потреб композиторів і певного звучання музичних творів. З камерного, доволі обмеженого за багатьма параметрами інструменту фортепіано розвинулося в органічно універсальну конструкцію, що не мала меж у звуковій виразності й драматичній насиченості. По суті, інструмент став не просто самодостатнім і всеосяжним елементом музичного простору, а подекуди «відкривачем» і транслятором світовідчуття композитора. Фортепіано стало тим інструментом, що будь-яку музичну ідею пропускає крізь призму свого неживого «Я», усе більше підпорядковуючи її власним технічним і звуковим можливостям. Водночас твір і виконання на цьому інструменті можна уявити як змагання внутрішніх світів композитора або піаніста й «транслятора» цих світів, що вимагає вищої напруги волі та інтелекту.

Уже до початку ХХ століття ця безперервна боротьба призводить до вичерпання можливих способів виразності на фортепіано, попередній прогрес технічних і звукових прийомів гри поставив майбутнє фортепіанного виконавства на роздоріжжі. Деякі композитори вважали, що кантиленні здатності інструменту, його можливий драматизм чи поетичність у передачі музичних образів є лише прикриттям його фізичної та конструктивної сутності. Отже, декларувалась необхідність виявлення ударної природи молоточкової механіки, її хльосткої і ритмічної енергії. Інші уявляли звучання фортепіано як самостійну фарбу, доповнену вмільм використанням педалей і туше, з можливістю створювати власну палітру слухових відчуттів, не спираючись на мелодійні структури.

По суті, усі зазначені віяння були спробою висвітлити інші, нехай і не такі явні грані фортепіанної

виразності. Але композитори радикальнішого напрямку вирішили повністю підпорядкувати інструмент своїй волі, насамперед, не граючи за його правилами. Так було покладено початок модернізації звуковидобування на самому інструменті та використання нестандартних і неспецифічних методів гри на фортепіано, що позначилося на видозміні в технології виконання музики, перенесенні фокусу уваги з винятково клавіш рояля на його конструкцію в цілому, включаючи деку, струни та інші елементи. Таким новатором, насамперед, був Дж. Кейдж — один з провідних композиторів післявоєнного авангарду.

Звичайно, Дж. Кейдж був не єдиним, хто у своїй творчості реалізував експериментальні й новаторські стремління в мистецтві першої половини — середини ХХ століття, але, безумовно, він став одним з найвідоміших. Естетично близький до руху другого авангарду, лінії «Булес-Штокхаузен-Фернехоу» (Холопов, 2004, с. 81), Кейдж хронологічно став піонером у галузі музичних відкриттів. З його ім'ям пов'язане й застосування т. зв. підготовленого фортепіано, коли за допомогою різних предметів, вставлених між струн або покладених (кинутих) на струни, змінюється звучання інструмента. Але не варто забувати й про попередників Дж. Кейджа — Г. Коуелла й Е. Саті. У другій половині ХХ століття завдяки їхнім спільним зусиллям відбулося створення іміджу фортепіано, як інструмента, який ще не вичерпав свої конструкційні можливості, що може зовсім не передбачували його творці.

Усе вище сказане здебільшого стосується фортепіано як сольного інструмента, практично не дотичне до іншої важливої сфери його використання, а саме: камерно-інструментального музикування. Така тенденція була основоположною протягом усієї історії розвитку фортепіанного мистецтва. Часто технічні та звукозображальні нововведення «доходили» до ансамблевої творчості (за участі фортепіано) із затримкою навіть у кілька десятків років, відводячи інструменту роль підгрунтя ансамблю, гармонічного, формотворчого й «доповнюючого» учасника дії. Призначення роялю виконання драматургічної канви ансамблю, концентрація на ньому основного музичного навантаження потребували застосування всіх доступних і можливих композиторських прийомів.

У цьому сенсі певним «відкриттям» став написаний В. Сильвестровим у 1970–1971 роках цикл «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано, який і сьогодні є зразком новітніх експериментів у галузі як ансамблевого, так, безумовно, і специфічно фортепіанного мислення. Використані митцем радикальні композиторські ідеї, крім їхньої незвичайності й неформальності в тодішніх

культурно-просвітницьких умовах, були ще й надзвичайно актуальними, оскільки являли собою переосмислення самого жанру тріо та функцій у ньому різних інструментів, їхньої взаємодії, а також упровадження новітніх технік виконання в камерно-інструментальному ансамблі. На той час це було дуже прогресивним, і не тільки в нашій країні, а й у всьому музичному світі. «Драма» є унікальним зразком використання підготовленого або препарованого фортепіано в ансамблі, вона пропонує слухачам більш інтенсивний звуковий досвід, відмінний від почутого раніше, посилюючи і концентруючи в цьому прояв світовідчуття композитора, його світоглядні та філософські ідеї.

Виступаючи як конгломерат творчого задуму В. Сильвестрова, цикл «Драма» є вираженням універсальності й радикалізму композитора 1970-х років. Це одна з перших спроб у ансамблевій музиці синтезу попереднього досвіду й погляд у майбутнє ще молодої людини. Думається, не випадково центральне місце в ансамблі, як базовий елемент цього твору, займає саме фортепіано, що несе на собі все навантаження наскрізного розвитку й стає творчим простором для новітніх звукових експериментів автора.

Недостатнє вивчення пов'язаності технічних елементів виконання з інтенсифікацією образного і звукового світу «Драми», обумовлення цими елементами творчої необхідності в розглянутому творі є надзвичайним підґрунтям для досліджень, також як складової процесу осмислення музичних тенденцій ХХ — початку ХХІ століть. Спроба розкриття цих тенденцій крізь призму вивчення фортепіанного мистецтва не тільки в сольному, а й у ансамблевому вираженні визначає актуальність цієї статті.

Аналіз останніх статей і публікацій. Незважаючи на тривалий творчий шлях композитора, його вже немолодий вік і широку популярність як в Україні, так і за її межами, камерно-ансамблева творчість В. Сильвестрова не отримала широкого музикознавчого розгляду. Більшість наукових праць, на жаль, лише зрідка стосуються конкретних композиторських технік, що застосовує митець, цікавих знахідок у різних стилях і напрямках, збагачення виконавських прийомів гри на різних музичних інструментах та переосмислення жанрових стереотипів, що втілюються в його творах. Однією з перших фундаментальних робіт, присвячених біографії та творчості композитора в цілому, стала монографія С. Павлишин (Павлишин, 1989), з якої можна почерпнути деякі відомості й про «Драму». Але найцікавішою, на погляд авторки статті, є збірка лекцій-бесід В. Сильвестрова

«Дочекатися музики», як першоджерела відомостей про творчі імпульси та устремління композитора (Сильвестров, 2010).

До низки таких робіт належать і збірник з висловлюваннями, статтями, листами В. Сильвестрова під редакцією М. Нестьєвої (Сильвестров, 2004), у якому зроблена спроба позначити творче кредо композитора, представлене в його особистих матеріалах. Таку ж спрямованість має видання «Зустрічі з Валентином Сильвестровим», складене А. Вайсбанд і К. Сіговим (Вайсбанд, & Сігов, 2012). Додатковим джерелом інформації служить інтерв'ю композитора, опубліковане в інтернет-виданні *Classicalmusicnews* (Мунипов, 2017). Крім того, деякі стильові та естетичні особливості камерної творчості Сильвестрова, що фокусуються на певних важливих аспектах спадщини композитора, розглядаються в роботах Г. Асталош (Асталош, 2018), О. Берегової (Берегова, 1999), А. Ільїної (Ільїна, 2005), А. Калініної (Калинина, 2019), Н. Рябухи (Рябуха, 2012), Ю. Чемерис (Чемерис, 2017). Важливими для розуміння стильових та ідейних витоків музики авангарду є стаття Ю. Холопова про феномен Дж. Кейджа (Холопов, 2004) та праця Ц. Когоутека «Техніка композиції в музиці ХХ століття» (Когоутек, 1976).

Методологічною базою статті є методи історичного, структурного, стильового та виконавського аналізу.

Мета статті — розкрити новітні підходи у використанні нетрадиційних прийомів фортепіанної гри та переосмислення експериментів з підготовленим фортепіано в контексті ансамблевої музики на прикладі циклу «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано В. Сильвестрова.

Виклад основного матеріалу. Пропонований до вивчення цикл «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано В. Сильвестрова має певні характерні риси, що різко виділяють цей твір з низки багатьох інших тріо, складених як у розглянутий період, так і пізніше. Насамперед, це характер музики, що на перший, поверховий погляд, можливо, уявляється винятково експериментальною. Застосований у тріо елемент винахідливості, конструювання поза всяким сумнівом присутній у багатьох творах вітчизняних композиторів періоду «другого авангарду», що часто балансують на межі чуттєвого й винятково інтелектуального відчуття музики. Але більш уважне дослідження «Драми» переконує в тому, що найпершим критерієм якості музики для композитора є слухове сприйняття. Це підтверджує і його особисте висловлювання: «Навіть в авангарді мені був важливий слуховий досвід, а не розумовий» (Мунипов, 2017).

На думку авторки статті, саме в цьому полягає го-

ловна сила впливу композиторських пошуків В. Сильвестрова і саме з цієї позиції потрібно сприймати незвичайне звучання фортепіано в тріо та використання в ньому різних пристосувань, які привносять у твір елемент шумової музики. Митець наполягає, насамперед, на такій оцінці творчості, де сам композитор є ніби слухачем, стороннім спостерігачем. «Іншого виходу немає! Тут потрібен зворотний зв'язок, потрібно щоб музика тобі відповідала», — стверджує В. Сильвестров (Сильвестров, 2010, с. 27).

Спілкування з публікою творця «Драми» не містить ніякого протистояння, ніякої наносної епатажності. Навпаки, тріо просякнуте ліризмом, таким характерним для В. Сильвестрова. Адже на перший план у всій творчості композитора виступає «духовне, пов'язане з внутрішнім життям людської особистості» (Павлишин, 1989, с. 10), емоційність і проникливість висловлювання переважає над усіма технічними нововведеннями. У цьому виявляється головна відмінність технічних експериментів у «Драмі» від численних спроб використання підготовленого фортепіано в ХХ столітті, де нетрадиційні способи звуковидобування були основним цементуючим елементом музичних ідей, а новизна висловлювання перетворювалася на головного натхненника (персонажа) твору.

До слухового, тембрового сприйняття музики В. Сильвестров додає драматичну, театральну складову, про що свідчить назва твору. Але не тільки це народжує відчуття задуманої автором сценографії, вона явно проступає в малюнку нотного запису, у тих лініях, що направляють емоційний стан виконавця та передаються слухачеві.

Контекст «Драми» має як явний, так і прихований смисл. Композитор прямо про це говорить, визначаючи перший, прямий сенс як первинний драматизм, пов'язаний із тогочасною ситуацією. «70-й рік: були втрати серед наших друзів, помер Лятошинський, загалом важкий був час» (Сильвестров, 2010, с. 60), — резюмує В. Сильвестров. Крім того, у творі з'являється драма самої музики, адже «музика зазнає якісь зустрічі, діалоги, конфронтації» (Сильвестров, 2010, с. 60), виявляючи й укрупнюючи по суті основну рису ансамблевої гри, що складається у своєрідному діалозі різних інструментів між собою і їхніх мелодійних ліній.

Ще одною важливою рисою тріо є тотальний синтез. У творі вживаються різні музичні системи, емоційні, смислові й технічні «антиподи» тощо. Водночас у цьому відображається універсалізм митця та його неймовірна технічна майстерність, коли «жодна з систем не домі-

нує, вони взаємодіють оригінально, ніби ототожнюючись з «культурно-особистісними верствами» самого художника» (Сильвестров, 2004, с. 26). У той самий час відкриття нових звукових горизонтів, сміливий погляд у майбутнє також не чужі В. Сильвестрову. Важливе розуміння «Драми» як музики, що виходить за межі звичних відчуттів, яка прагне розширити межі наявних прийомів для посилення сприйняття художньої ідеї композитора.

За будовою «Драма» являє собою тричастинне тріо, кожна з частин якого, своєю чергою, є сонатою. Цікаве представлення першої частини як скрипкової сонати й другої як віолончельної, що більш об'ємно представляє діалог двох інструментів і лише у фіналі об'єднує всіх учасників ансамблю. Фортепіано тут належить зв'язувальна роль: піаніст знаходиться на сцені весь час і драматургічно є й основним учасником подєколи, і місцем, і антуражем дії.

Соната для скрипки і фортепіано — найдраматичніша частина з рисами сонатного *allegro*. У музиці цієї частини втілена висока трагедійність, композитор визначає її як «саму фундаментальну річ» (Сильвестров, 2010, с. 61). У цій першій сонаті «Драми» музичні системи й техніки композиції мають свою яскраво виражену роль, своє чітко визначене місце.

З початку твору (темп *allegretto*) фактура фортепіанної партії пронизана різкими стрибками, використанням сонористичних прийомів, також за допомогою педалі, виписаної дуже скрупульозно. Крім того, різка зміна динаміки в межах коротких тривалостей створює цікавий звуковий ефект нашарування звучності, з'єднання звукових пластів нижнього й середнього регістрів, з поступовим розширенням до верхніх нот. Таке поєднання прийому алеаторики й сонористики з вибудовуванням, у деякому роді, серійної вертикальної системи є прикладом синтезу композиторських технік у творчості В. Сильвестрова, спрямованим на відтворення нових звукових ефектів.

У розвитку головної партії з'являється нетиповий для фортепіанної фактури запис музичного матеріалу, виписаного вже не нотами, а лінійно. За влучним зауваженням С. Павлишин, це «атональна імпровізація за графічною моделлю у швидкому асиметричному русі з неочікуваними акцентами» (Павлишин, 1989, с. 39), до того ж з великою динамічною амплітудою. Перехід від розрядженої фактури до насиченої імпровізації і нарешті після невеликого відступу до кульмінації дозволяє відчувати ступінчасте накопичення звуку та емоційної напруги. Одного моменту, коли можливості з посилення динаміки у фортепіано та в скрипці здаються вже вичерпани-

ми і коли використані всі засоби традиційної фактури, відбувається перехід у площину неспецифічних засобів виразності. Для створення певного обсягу звукової маси скрипаль також бере участь у створенні ефекту,

«миттєво порушує цю звичну позицію і під впливом напруги, що народилася в музиці, пластично (а не просто так, не байдуже) кидається до рояля і починає грати кінчиком смичка, як випадом папіри. У цей час рояль теж грає і виникає така сумарна структура» (Сильвестров, 2010, с. 61).

До звичайного молоточкового звуковидобування додається певний ударно-шумовий пласт, не заважаючи першому, а скоріше доповнюючи. Такий звуковий ефект був би не можливий у сольному фортепіанному творі.

Після цього все стихає, експресія розряджається, і все повертається до спокою, лірики, виникає тональна мелодія побічної партії. Вона виписана досить вільно, без метричного ділення в партії фортепіано, на зразок вільного висловлювання або імпровізації. Хоральна мелодія в скрипки проводиться на тлі «алеаторичних двоголосних послідовностей у фортепіано на *crescendo* і *diminuendo* з варіантами паралельного й протилежного рухів рук» (Павлишин, 1989, с. 39), до того ж записаних нетиповим чином, а як би графічними лініями. Ці послідовності закінчуються несподівано, піаніст встає і починає грати на струнах рояля, ударяючи по басових струнах лівою рукою під попінотром і затискаючи струну на підставці одночасно з натисканням відповідної клавіші, створюючи такий собі перкусійний колорит, що в чомусь нагадує звук народних інструментів Сходу. Однак музика має не медитативний, а скоріше напружений, насичений характер.

Розробка виписана графічно, фактично показуючи тільки напрям руху і загальний малюнок фактури, але з точно зафіксованими педаллю і динамікою. Використовується техніка підготовленого фортепіано, коли звукові ефекти створюються за допомогою різних предметів, а саме трьох невеликих керамічних склянок у вигляді бочечок і чотирьох маленьких алюмінієвих іграшкових тарілочок. Кидаючи на струни рояля тарілочки й склянки, піаніст створює принципово нову звукову фарбу, що знаходиться десь посередині між шумом і звуком. Композитор розглядає цей ефект як «щось на зразок декорацій у театральній дії, створюваних по ходу вистави» (Сильвестров, 2010, с. 61). Крім елементів інструментального театру, дзвін тарілочок, що коливаються на струнах, є технічним прийомом хе-

пенінгу, здійсненого Дж. Кейджем у 1950-х роках.

Хепенінг, як спосіб узаємодії зі слухачем, у камерній і сольній музиці зустрічається доволі рідко, здебільшого тому, що його здійснення на фортепіано є складним і незручним. Уся конструкція інструмента розрахована на контроль виконання, будь-які імпровізаційні рішення обумовлюють заздалегідь заготовлену або миттєво здійснену дію. Можливість повторення будь-якої традиційної структури на фортепіано є головною відмінною властивістю виконання і нотного запису, і саме хепенінг є способом подолання цієї особливості. Звукова унікальність кожного виконання твору Сильвестрова незалежна від піаніста і фактично не відтворювана повторно, вона є однією з найбільш характерних рис «Драми», особливої мови цієї композиції в спілкуванні зі слухачами.

Соната закінчується певними шумовими ефектами, введенням театральних елементів у сукупності з «активним включенням у виразну систему п'єси візуального ряду» (Сильвестров, 2004, с. 26). Запалювання сірника, помаху смичком, які робить скрипаль, вихід на сцену віолончеліста з точною фіксацією дій на сцені відбуваються під згасаючий акомпанемент ударів по нижній деці рояля, що віддунюють у коливаннях і шарудіннях струн інструменту. Усе це сповнене певної символіки, ідеї, жести. Від виконавця композитор вимагає, «щоб музика ніде не носила “фізіологічного” характеру, щоб досягала екстатичний стан прозріння, прояснення, осяяння, нарешті, прориву» (Павлишин, 1989, с. 40).

Наступна після скрипкової віолончельна соната починається *attacca*. Вона відрізняється м'якістю звучання, утворює контраст до першої частини, досягаючи характеру ліричного висловлювання. Фортепіанна партія на початку служить фоном для мелодійного розгортання у віолончелі, по суті, виконуючи акомпануючу роль. Тільки через деякий час у фортепіано проводиться перше соло, відмінне за характером і силою висловлювання. Консонансні акорди нагадують бароковий хорал, духовну музику, вони спокійні, умиротворені, зосереджені. Композитор так трактує музику цієї частини: «По суті, це молитва, що підсилюється до кінця сонати» (Сильвестров, 2010, с. 62). Насправді, монолог віолончелі, який відтіняється хоральними послідовностями у фортепіано, викликає асоціації з молитвою або церковною службою, концентруючись на чомусь дуже інтимному й піднесеному.

Далі тематичні пласти віолончелі та фортепіано все більше зближуються, переходячи в діалог. Наростає експресія, музичний малюнок стає більш різким, інструменти «втілюють принцип сонатного дуалізму у відвер-

неному вигляді» (Павлишин, 1989, с. 40), виникає відчуття напруженої розмови, наполегливих переконань.

До кінця частини тематичні лінії стають усе більш напруженими, патетичними. Динамічна форма повторює першу частину й спрямована в заключний розділ. Немов прориваючись крізь стримане, традиційне виконання, вона змушує шукати нові тембральні фарби для подолання існуючої напруги. Ритмічний і нотний малюнок знову виписується графічно, вказуючи тільки загальний напрямок і динамічні відтінки, пропонуючи піаністу імпровізувати в межах відведеного діапазону. Музика створює враження впорядкованого хаосу, ледве стримуваної і ось-ось готової вирватися назовні енергії. Крім радикальних способів звуковидобування, що відзначались у скрипковій сонаті, застосовується і кидання керамічної чашки (невелика керамічна чашка у вигляді бочки з добре відполірованою рівною поверхнею) на струни рояля, в апофеозі звучання фортепіанних кластерів (*quasi campane*) у заданому діапазоні.

У кульмінаційному моменті з'являється скрипаль і знову допомагає піаністу створити унікальне об'ємне й експресивне звучання, граючи по струнах рояля кінчиком смичка, долаючи обмеження традиційного виконання. Закінчується віолончельна соната динамічними сплесками остинатного руху у фортепіано й загасанням звучання на *ppp*. Перехід до фіналу «Драми» також здійснюється *attacca*, але вже на іншому рівні драматичної наповненості, тому «вирішення, розв'язка тут більш вишукані, витончені» (Павлишин, 1989, с. 40). Тут воєдино зливаються елементи хеппенінгу, сонористики, пуантилізму й усе виразніше проглядає мелодія у фортепіано.

Третя частина циклу, безумовно, є відповіддю на драму перших двох сонат. «Це найтихіша музика» (Сильвестров, 2010, с. 62), як визначив її автор. Тут сильніше проявляються сценічні, театральні грані твору, музичний театр підсилює враження, збагачує дію, хоча й не є основним і централізуючим елементом частини. Головним об'єктом стає фортепіано, особливо його лірична, співуча сутність. Мелодійні лінії, що нагадують тематизм побічної партії першої частини більш розвинені, динаміка відтворюється в діапазоні між *pp* і *pppp*.

Насамкінець скрипаль і віолончеліст «грають пальцями по ладах, тобто ударами, які ледве чутно вгадуються» (Сильвестров, 2010, с. 62), що також є подоланням динамічного обмеження гри, тільки в бік максимального зменшення, загасання звучності. Кожен рух і дія виконавців точно регламентовані композитором:

«Скрипаль іде за сцену, залишаються віолончеліст і піаніст. Піаніст, граючи, встає і прикріплює до склянки, яка кидалася в першій частині, нитку, що непомітно веде за лаштунки. Педаль він за цього закринює, ця склянка грає по струнах, так що виходить така прамузика» (Сильвестров, 2010, с. 62).

Виходить своєрідний прийом гри на роялі без виконавця, що створює ілюзію механічного піаніно, керованого невидимим персонажем. Створюється ефект продовження музики, коли всі виконавці вже покинули сцену. Фінал п'єси стає символом нерозв'язності питань, дія закінчується, не отримуючи свого драматургічного завершення.

Висновки. Цикл «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано є одним з найцікавіших зразків вітчизняної камерної музики 1970-х років і рідкісним випадком використання підготовленого фортепіано в ансамблі. Проте, деякі неспецифічні прийоми гри на роялі, застосовані в цьому творі, не могли би бути виконані в фортепіанному сольному виконанні через неможливість піаністом відтворювати одночасно кілька традиційних і нетрадиційних пластів звуковидобування на інструменті без допомоги інших учасників ансамблю. Такі прийоми в цьому творі через свою унікальність стали новітніми відкриттями тембрового багатства фортепіано, передбачивши розвиток фортепіанного і сценічного мистецтва в музиці ХХІ століття.

«Драма» В. Сильвестрова справила великий вплив на творчість самого композитора, а також на вітчизняну ансамблеву музику багатозначністю елементів музичної мови й сценічної дії, що звичайно уявляються неоспоруваними, новизною технічних прийомів і глибокою щирістю, виразністю втілення ідей автора.

Література:

- Асталощ, Г. (2018). Скрипкова соната «Post scriptum» Валентина Сильвестрова в аспекті проблеми фортепіанної виразовості. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*, 1(38), 146–151.
- Берегова, О. (1999). *Постмодернізм в українській камерній музиці 80–90-х років ХХ сторіччя*. Київ: НПУ.

- Вайсбанд, А., & Сигов, К. (сост.) (2012). *Встречи с Валентином Сильвестровым*. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА.
- Ильина, А. (2005). К проблеме художественной целостности в творчестве В. Сильвестрова. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (48), 175–185.
- Калініна, А. (2019). Авторський стиль Валентина Сильвестрова у «Двох романах» на вірші Олександра Блока. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, (126), 29–39. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.126.197970>
- Когоутек, Ц. (1976). *Техника композиції в музиці ХХ століття*. Москва: Музика.
- Мунипов, А. (2017). *Валентин Сильвестров: «Сейчас я не могу сказать, что – я композитор»*. Відновлено з <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/valentin-silvestrov-2017-1/>
- Павлишин, С. (1989). *Валентин Сильвестров*. Київ: Музична Україна.
- Рябуха, Н. (2012). Звукообраз фортепіано у камерно-інструментальній творчості В. Сильвестрова. *Вісник ХДАДМ*, (3), 129–133.
- Сильвестров, В. (2004). *Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма*. М. Нестьева (сост.). Киев.
- Сильвестров, В. (2010). Дождатся музики. *Лекції – беседи*. Пилутиков С. (ред.). Киев: ДУХ І ЛІТЕРА.
- Холопов, Ю. (2004). Вклад Кейджа в музыкальное мышление ХХ века. *Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. Матер. науч. конф.* Москва, 79–90.
- Чемерис, Ю. (2017). Виконавська стратегія струнного квартету №1 Валентина Сильвестрова у версії квартету імені М. В. Лисенка. *Українське музикознавство*, (43), 121–129. DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2017.43.0.131925>
- Silvestrov, V. (2007). *Drama for violin, violoncello and piano*. Mainz: M. P. Belaieff.

References:

- Astalosh, H. (2018). Skrypikova sonata «Post scriptum» Valentyna Silvestrova v aspekti problemy fortepiannoi vyrazovosti [The violin sonata "Post scriptum" by Valentyn Silvestrov in an aspect of the problem of piano expressiveness]. *Naukovi zapysky. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 1(38), 146–151. (in Ukrainian)
- Berehova, O. (1999). *Postmodernizm v ukrainskii kamernii muzytsi 80-90-kh rokiv XX storichcha [Postmodernism in Ukrainian chamber music of the 80-90s of the XX century]*. Kyiv: NPBU. (in Ukrainian)
- Chemerys, Yu. (2017). Vykonavska stratehiia strunnoho kvartetu № 1 Valentyna Silvestrova u versii kvartetu imeni M. V. Lysenka. [The Perform Strategy of the Valentyn Silvestrov's String Quartette No. 1 by the String Quartette named after Mykola Lysenko]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, (43), 121–129. (in Ukrainian) DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2017.43.0.131925>
- Kholopov, Yu. (2004). Vklad Kejdzha v muzykalnoe myshlenie XX veka [Cage's contribution to the 20th century musical thinking]. *John Cage. K 90-letiju so dnja rozhdenija. Mater. nauch. konf.* Moscow, 79–90. (in Russian)
- Ильина, А. (2005). К проблеме художественной целостности в творчестве В. Сильвестрова [On the problem of artistic integrity in the work of V. Silvestrov]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, (48), 175–185. (in Russian)
- Kalinina, A. (2019). Avtorskyi styl Valentyna Silvestrova u «Dvokh romansakh» na virshi Oleksandra Bloka [Characteristic features of Valentyn Silvestrov's own style in "Two romances" on Oleksandr Blok's poems]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, (126), 29–39. (in Ukrainian) DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.126.197970>
- Kogoutek, C. (1976). *Tehnika kompozicii v muzyke XX veka [Compositional technique in the 20th century music]*. Moscow: Muzyka. (in Russian)
- Munipov, A. (2017). *Valentin Silvestrov: «Sejchas ja ne mogu skazat, chto – ja kompozitor» [Valentin Silvestrov: "Now I cannot say that - I am a composer"]*. Retrieved from <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/valentin-silvestrov-2017-1/> (in Russian)
- Pavlyshyn, S. (1989). *Valentyn Silvestrov [Valentyn Silvestrov]*. Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian)
- Riabukha, N. (2012). Zvukooobraz fortepiانو u kamerno-instrumentalnii tvorchosti V. Silvestrova. [Sound-image of piano in the chamber-instrumental works of V. Silvestrov]. *Visnyk KhDADM*, (3), 129–133. (in Ukrainian)

- Silvestrov, V. (2004). *Muzyka – jeto penie mira o samom sebe... Sokrovenny razgovory i vzgljady so storony: besedy, stati, pisma* [Music is the singing of the world about itself... Intimate conversations and views from the outside: conversations, articles, letters]. M. Nesteva (Ed). Kyiv. (in Russian)
- Silvestrov, V. (2007). *Drama for violin, violoncello and piano*. Mainz: M. P. Belaieff.
- Silvestrov, V. (2010). *Dozhdatsja muzyki. Lekcii – besedy* [Wait for the music. Lectures – conversations]. Kyiv: DUH I LITERA. (in Russian)
- Vaysband, A., & Sigov, K. (Eds.) (2012). *Vstrechi s Valentinom Silvestrovym* [Meetings with Valentin Silvestrov]. Kyiv: DUH I LITERA. (in Russian)

Головань Євгенія Андріївна

Новейшие подходы к трактовке фортепиано в камерно-ансамблевом творчестве В. Сильвестрова (на примере цикла «Драма» для скрипки, виолончели и фортепиано)

Аннотация. Рассмотрен комплекс проблем, связанных с новейшей трактовкой фортепиано во второй половине XX века, применением неспецифических приёмов игры на инструменте и особенностей его использования в камерном ансамбле. Охарактеризовано основное направление развития авторских приёмов и техник, их воплощение в ансамблевом творчестве украинских композиторов. Проанализирована «Драма» для скрипки, виолончели и фортепиано В. Сильвестрова как уникальный образец синтеза традиционных и авангардных тенденций в музыке XX века, сочетающий музицирование с элементами инструментального театра. Очерчены основные характеристики, отмечено стилевое и тембральное разнообразие произведения. Обозначены композиторские приёмы и техники, применяемые в трио, в т. ч. сонористика, алеаторика, пуантилизм, хэппенинг. Установлена роль звукового колорита подготовленного фортепиано, других звуковых, шумовых и сценических эффектов в создании звукообраза композиции. Выявлена значимость заложенных в произведении новейших принципов звукообразования, актуальность и влияние авторских новаций на камерную музыку современности. Предложенный анализ должен способствовать более полному пониманию авангардных тенденций, их проявлению в камерной музыке второй половины XX века и более широкому введению произведений В. Сильвестрова в камерно-ансамблевый репертуар современных исполнителей.

Ключевые слова: авангардные тенденции второй половины XX века, камерный ансамбль, подготовленное фортепиано, творчество В. Сильвестрова, исполнительские приёмы, инструментальный театр.

Ievgeniia Golovan

The latest approaches to piano interpretation in chamber and ensemble creativity of V. Silvestrov (the case of the "Drama" cycle for violin, cello and piano)

Abstract. The article overviews a set of issues related to the latest interpretation of the piano in the second half of the XXth century, the use of non-specific techniques of playing the instrument and the peculiarities of its use in the chamber ensemble. It describes the main elaboration direction of compositional methods and techniques, their objectification in the ensemble work of Ukrainian artists. V. Silvestrov's "Drama" for violin, cello and piano is analyzed as a unique example of synthesis of traditional and avant-garde tendencies in the music of the XXth century, which combines music making with elements of instrumental theater. The article outlines main parameters, notes the stylistic and timbre diversity of the work. The compositional methods and techniques used in the trio are considered, including sonorism, aleatory, pointillism, happening. The role of the prepared piano at sound color is established, and other sound, noise and stage effects in creation of a sound image of a composition. The significance of the latest sound formation principles laid down in the work, the urgency and influence of the author's innovations on modern chamber music are revealed. The proposed analysis should contribute to a fuller understanding of avant-garde trends and their manifestation in chamber music of the second half of the XXth century and a wider introduction of V. Silvestrov's works to the chamber and ensemble repertoire of modern performers.

Keywords: avant-garde tendencies of the second half of the XXth century, chamber ensemble, prepared piano, V. Silvestrov's works, performance techniques, instrumental theater.

**МНОЖИНИ ЗНАКІВ, ЩО ПОЗНАЧАЮТЬ РІК,
НА АРТЕФАКТІ ПАЛЕОЛІТУ З ПРИБАЙКАЛЛЯ
ТА РУШНИКУ З ПОДІЛЛЯ**

Причепій

Євген Миколайович

доктор філософських наук,
професор, Інститут культурології
Національної академії мистецтв
України, м. Київ
sharapann@ukr.net

Причепій

Евгеній Николаевич

доктор философских наук,
професор, Інститут
культурології Національної
академії мистецтв України, г. Київ
sharapann@ukr.net

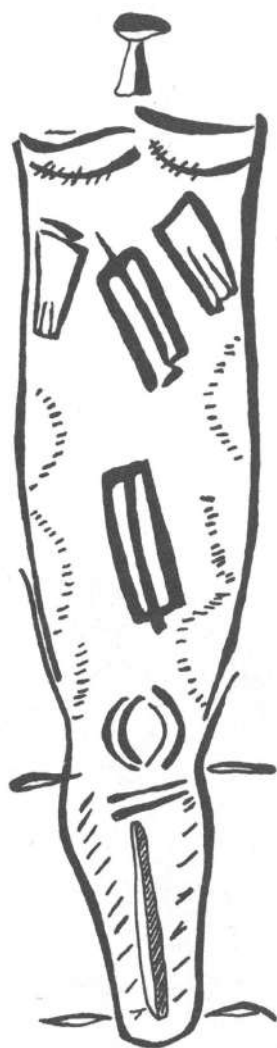
Yevhen Prychepii

Doctor of Philosophical Sciences,
Professor, Institute for Cultural
Research, National Academy
of Arts of Ukraine, Kyiv
sharapann@ukr.net

Анотація. Викладено концепцію, згідно з якою первісні люди оперували «сакральними» множинами. Ними автор вважає множини знаків на археологічних артефактах і народних орнаментах, що передають цикли небесних світил та фізіологічні цикли жінки, скорочені на певні числа. Це стабільні множини, що закріпились у міфології і набули статусу «сакральних». На основі цієї концепції досліджено множини знаків на палеолітичному артефакті з Прибайкалля. Виділено дві групи знаків — кружечки (їх — 364), що утворюють множини, і знаки (їх — 7), що розмежують множини. Висловлено думку, що на артефакті суміщено множину днів року (364) і множину днів вагітності жінки (280). З цією метою розміщено в центрі спіралі «сакральну» множину 88 давні люди зобразили кольором, відмінним від решти спіралі. Так, на думку автора, позначена дія віднімання від множини року (364) «сакральної» множини 88. Оскільки різниця між ними (364–88=276) на чотири дні менша від множини 280, то недостачу перекривають чотири межові знаки, що позначають дію додавання. Розглянуто два варіанти суміщення множин року й вагітності. Для порівняння проаналізовано множини знаків на орнаменті рушника з Поділля. Показано, що ці множини є «сакральними» й у сумі складають рік (364). Автор висловив думку, за якою «сакральні» множини на артефактах давніх людей і на орнаментах могли фігурувати як доданки для отримання великих множин (365/364, 280 та ін.) Цей підхід відкриває нову перспективу в дослідженні множин на артефактах і орнаментах.

Ключові слова: множини знаків на археологічних артефактах та орнаментах, «сакральні» множини.

Актуальність проблеми дослідження. На археологічних артефактах пізнього палеоліту й пізніших епох, крім образів і символів різного роду, досить часто присутні множини знаків. Під знаками ми розуміємо крапки, палички (короткі лінії), шеврони, кружечки та інші, як правило, не складні по формі утворення (в орнаментах рушників як знаки присутні невеликі за розміром зубці, ромбики та інші фігури.). Їм властива сполуче-



Іл. 1.

ність у єдине ціле (у множини). Виявом такої сполученості можуть бути лінії, що утворені цими знаками (крапками, рисками), близька відстань між ними, групування в певну фігуру. Вчені давно прийшли до висновку, що множини цих знаків можуть приховувати стабільні часові величини — тривалість циклів Сонця і Місяця, можливо, й інших планет, а також тривалість фізіологічних циклів жінки — менструального й вагітності. Їм вдалось ідентифікувати множини, що передають цикл Сонця (365/364 днів), цикл Місяця (28 днів) і цикл вагітності жінки (280 днів). Однак переважна більшість множин знаків на артефактах не була

ідентифікована: не визначено, що вони означають, і не простежена логіка їхнього утворення. Очевидно, що проникнення в семантику цих множин є важливим для розуміння світогляду давніх людей і становлення культури людства в цілому.

Останні дослідження та публікації. Проблема множин знаків на артефактах палеоліту та пізніших епох давно цікавить археологів. Дослідження їх почалось ще в XIX ст. У XX ст. над цією проблемою працювали А. Маршак (США, 1972), Б. Фролов (Новосибірськ, 1974) та ін. Вони встановили повторюваність на артефактах чисел 5, 7, 10, 14. Б. Фроловим, зокрема, було проаналізовано низку артефактів палеоліту й визначено графічні способи передачі циклів Сонця (365 знаків), Місяця (28

знаків) та циклу вагітності жінки (280 знаків). Однак такі великі множини, як 365 і 280 на артефактах зустрічаються радше як виняток. Переважна більшість множин не виходить за межі сотні. З них ідентифікована лише одна — множина 28, що виражала сидеричний цикл Місяця та фізіологічний цикл жінки. Усі інші множини не ідентифіковані (не встановлено, що вони позначають, не з'ясована логіка їхнього утворення). Унаслідок цього семантика множин знаків на більшості артефактів палеоліту залишається таємницею для вчених.

Автор (Причепій, 2018, с. 111–124) висунув концепцію «сакральних» множин, згідно з якою множини на артефактах палеоліту являють собою цикли світил і жінки, скорочені на певні невеликі числа.

Мета статті полягає в тому, щоб продемонструвати методологічну роль концепції «сакральних» множин під час дослідження множин знаків на палеолітичному артефакті з Прибайкалля (іл. 4), довести, що ці множини допомагають розкрити низку таємниць цього артефакта, зокрема те, що вони передають не лише множину днів року (365/364), а й множину циклу вагітності жінки (280). Виходячи з «сакральних» множин, автор прагне пояснити низку особливостей артефакта (наявність знаків двох типів, розбіжність між множиною знаків на артефакті (369) і кількістю днів року (364/365) та ін.). Для підсилення думки про те, що рік міг передаватись сумою «сакральних» множин, у статті проаналізовано множини знаків на орнаменті з подільського рушника.

Виклад матеріалу дослідження. Для розуміння наступного матеріалу необхідно коротко викласти концепцію «сакральних» множин автора. Цілком очевидно, що виникнення множин знаків, особливо це стосується множин, що виходять за межі десятка, зумовлене потребою орієнтування в часі. Давні люди мали потребу в передбаченні сезонних змін кліматичних умов, які пов'язані з циклом Сонця, та в передбаченні термінів народження дітей.

І тут постає питання: як могли люди, які, можливо, рахували в межах десятка, оперувати множинами, кількість одиниць у яких іноді перевершувала сотні? Під час відповіді на це питання ми керуємось думкою відомого німецького математика Г. Кантора, одного з творців теорії множин, який стверджував, що в історії людства оперування множинами передувало оперуванням числами.



Лл. 2.

Це означає, що оперування множинами не було жорстко пов'язане з оперуванням числами. Давні люди, які рахували в межах десяти, могли оперувати множинами, що виходили за межі сотні. Процес виникнення множин можна описати за подальшими міркуваннями. Усвідомивши залежність кліматичних змін від річного циклу Сонця, наші предки стали позначати його тривалість різаними чи іншими знаками на дереві чи кістці. Почавши з найдовшого чи найкоротшого дня, що визначався по довжині тіні чи іншим способом, вони фіксували кожен день до настання такого ж найдовшого чи найкоротшого дня. Так утворилась множина з 365 знаків, що передавала річний цикл Сонця. Люди палеоліту не мали числа для позначення цієї множини, але вони могли позначати в цій множині кожен минулий день і порівнювати множину минулих днів з множиною днів, що залишилась до кінця наступного циклу. Це могло бути певним орієнтиром у річному циклі. І такі операції могли робити люди, які рахували в межах десяти.

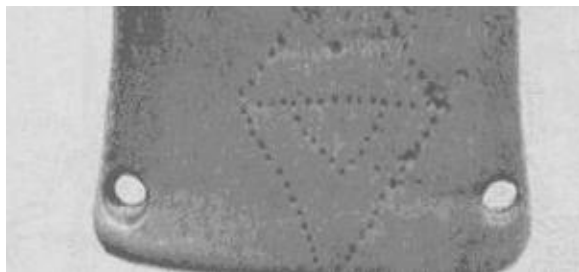
Однак великі множини (365, 280) були не зручними в оперуванні й осмисленні. І давні люди знайшли геніальний вихід з цієї ситуації. Вони почали *скорочувати великі множини на певні числа*. На жаль, скорочення різних множин відбувалось не на одне число, що значно утруднило процес проникнення дослідників у множини на артефактах. Нами було встановлено, що числами, на які скорочувались множини, в основному були 5 і 7, а також дуже рідко число 8. Крім цього, деякі множини виникли внаслідок скорочення великих множин на число 28, яким позначали цикл Місяця і фізіологічний цикл жінки. Скорочення на 5 очевидно зу-

мовлено п'ятіркою пальців, а числа 7, 8 і 28 мали під собою міфологічне підґрунтя (про це йтиметься далі). Сам процес скорочення, на наш погляд, відбувався за подальшими міркуваннями. Множину з 365 знаків групували п'ятірками чи сімками й кожену з цих груп позначали одним знаком. Так виникли множини $73=(365:5)$, $52=(365:7)$, $13=(365:28)$, які часто зустрічаються на археологічних та етнографічних артефактах (у множинах 52 і 13 рік фігурує як 364 дні, оскільки 365 не ділиться без остачі на 7 і 28). Подібне можна простежити й стосовно до множини 280 (цикл вагітності). За її скорочення виникли множини $40=(280:7)$ і $10=(280:28)$ (детальніше про «сакральні» множини, що позначали вагітність, див.: Причепій, 2020).

Скорочені множини допомагали усвідомити час. Засновуючись на них, давні люди, наприклад, могли прийти до висновку, що «рік» (365) складається з 13 «місяців», а «місяць» (28 днів) із чотирьох «сімок» (умовних тижнів). Так, на наш погляд, за допомогою множин «тиждень», «місяць» і «рік» могло відбуватись усвідомлення річного циклу людьми, що оперували числами лише в межах десятка.

Множини, здобуті від скорочення великих природних циклів (цикли Сонця, Венери, вагітності жінки) на числа 5, 7, 8 і 28 виявились стабільними. Вони часто зустрічаються на археологічних артефактах. Оскільки ці множини також присутні в первісних міфологічних уявленнях та казках і до наших часів дійшли в орнаментах народних рушників, можна вважати їх *сакральними множинами*, тобто множинами, що набули певного священного статусу у свідомості первісних людей. Не розуміння суті цих множин і логіки їхнього виникнення зумовило те, що семантика більшості з них до цих пір не розгадана.

Б. О. Фролов, який багато зробив у галузі дослідження множин знаків на артефактах, відчував потребу вивести математичні уявлення давніх людей за межі оперування елементарними числами. Він писав: «...числовий ряд первісним людством освоювався не тільки шляхом нарощування одиниць ($1+1=2$, $2+1+3$ і т. д.) і не тільки за етапами шкільної арифметики (спочатку запам'ятали 2, потім 5, після 7, 10, зупинились і стали повторювати), а й іншими шляхами, підказаними самою природою з її ритмічними чергуваннями сезонів, місяців, днів і ночей» (Фролов, 1981, с. 83). Він буквально



Лл. 3.

підійшов до думки, що давні люди оперували множинами, але не здогадався, що вони могли користуватись скороченими множинами, які ми назвали «сакральними».

«Сакральний» статус таких множин пояснюється також тим, що вони були тісно вплетені в первісну міфологію. Вони передавали цикли Сонця, Місяця, Меркурія і Венери — світил, що фігурували в цій міфології як боги й богині, а також цикли жінки, культ якої домінував у ній. Не можна заперечити, що за відсутності письма «сакральні» множини могли позначати відповідні божества. Значним недоліком дослідників первісних множин знаків, зокрема Б. Фролова, є прагнення розглядати ці множини як фіксацію чисто природничих явищ — циклів світил і жінки. Вони не бачать їхнього зв'язку з первісною міфологією, яка наклала глибокий відбиток на семантику цих множин.

За дослідження палеолітичних артефактів нами були виділені усталені множини 88 (84), 73, 56, 52, 40, 32, 28, 24, 21, 17, 13, 11 10 та деякі інші. Вони зустрічаються на низці артефактів цієї доби й пізніших епох. Деякі з них — 73, 52, 13 — були ідентифіковані як такі, що передають цикл Сонця, 10 і 40 — цикл вагітності й 28 — цикл Місяця. З ідентифікацією решти множин виникли певні труднощі, оскільки планетам властиві сидеричні та синодичні цикли. Спроба узгодити ці множини з синодичними циклами не привела до бажаних результатів. Успішною виявилась спроба узгодити їх з сидеричними циклами Меркурія та Венери (цикли інших планет є великими й тому, напевно, не фігурували в «сакральних» множинах). За узгодження таких множин з сидеричними циклами планет нами було встановлено, що множина 88 дорівнювала кількості днів циклу Меркурія, а множини 17 та 11 могли виражати цикл цієї планети в скороченому вигляді ($17 \times 5 = 85$ — приблизний цикл,

$11 \times 8 = 88$ — точний цикл). Множина 32, яка досить часто присутня на артефактах, чудово узгоджувалась з сидеричним циклом планети Венери (224 дні) — $32 \times 7 = 224$.

Що стосується множин 84, 56, 24, 21, 16 та деяких інших, то, на наш погляд, їхнє значення було зумовлене первісною міфологією. Оскільки богиня могла в ній фігурувати як 7, 8 і 28 (детальніше про це див.: Причепій, 2018, с. 23–65), то множина 84 ($28+28+28$) могла позначати трьох богинь, а множина 56 двох богинь ($28+28$). Імовірно в такий же спосіб були утворені множини 24 ($8+8+8$) і 21 ($7+7+7$), які могли позначати трьох богинь.

З огляду на особливу роль у подальшому матеріалі множини 88, доцільно зупинитись на ній детальніше. Як уже зазначалось, ця множина могла позначати сидеричний цикл Меркурія. Однак із артефактів випливає, що вона могла відігравати також особливу роль і в міфології. Ця роль, на наш погляд, зумовлена семичленною концепцією Космосу давніх людей: 1 sph (від лат. sphere — сфера) — підземні води, 2 sph — підземелля, 3 sph — поверхня землі, 4 sph — сфера життя, 5 sph — піднебесся, 6 sph — сфера планет, 7 sph — зоряне небо. Три парні сфери були жіночими, а чотири непарні — чоловічими. Якщо в цій концепції на місце жіночих сфер покласти 8 (число, що поряд з 7 позначало жінку-богиню), а чоловічі сфери залишити в значенні 1, то Космос набуде значення $24+4=28$. Якщо ж жіночі сфери позначити множиною 28 (ця множина поряд з 7 і 8 позначала жінку-богиню), то Космос набуде значення $1+28+1+28+1+28+1=88$. Оскільки Богиня палеоліту ототожнювалась із Космосом, то множина 88 стала позначати Богиню. Такі міркування можуть здатися надуманими (автор, на жаль, не може в статті навести всіх аргументів на їхній захист), однак на артефактах і в казках множина 88 часто фігурує у зв'язку з богинею неба. Можливо той факт, що ця множина позначала цикл Меркурія і водночас богиню неба, надав їй особливого значення.

Серед «сакральних» множин можна виділити дві основні групи. Одна (88, 73, 52, 32, 28, 17, 13, 11) передавала цикли небесних світил, інша (88, 84, 56, 40, 28, 24, 21, 10, 8, 7) стосувалася жінки-богині та її ролі в міфології. Однак такий поділ є досить умовним, оскільки деякі множини (88, 28) присутні в обох групах і, зрештою, ті й інші були вплетені в первісний міф і не існували поза міфом. Міф на той

час був єдиною формою осмислення світу, окремого астрономічного знання не існувало.

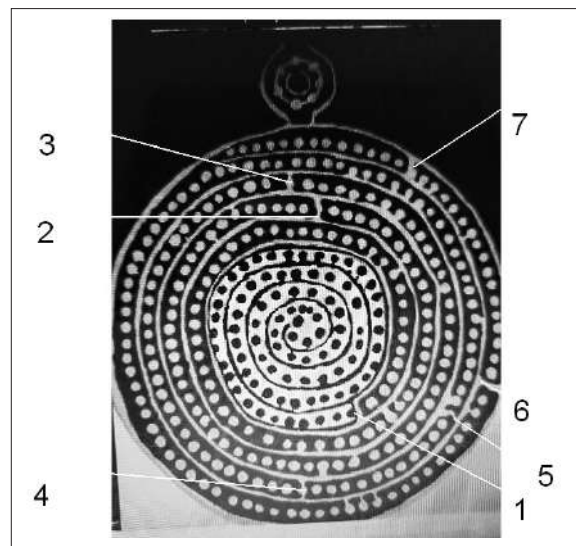
«Сакральні» множини часто зустрічаються на образах палеолітичних богинь. У їхньому розміщенні спостерігається певна закономірність, яка зумовлена тим, що первісна Богиня уособлювала Космос і ототожнювалась з ним. Звідси поділ її Тіла на сім частин (ноги, сідниця, пояс, живіт, шия, голова, волосся), що аналогічні до сімох сфер Космосу. Оскільки сфери Космосу співвідносились з сімкою планет, то останні проєктувались і на Тіло Богині.

Цим можна пояснити те, що множини циклу Меркурія (3, 11, 17, 88) могли розміщуватись в області ніг Богині, у сфері вульви як правило позначені множини 32 (цикл Венери), 28 (цикл Місяця і менструальний цикл), 40 (цикл вагітності), на поясі — множина 13, яка позначала річний цикл Місяця (28x13), на животі — множина 73 (цикл Сонця), а на голові — множини 21, 88, 84 (детальніше про це див: Причепій, 1981).

Наше дослідження «сакральних» множин дало підстави для висновку, що давні люди робили з ними досить складні операції. Так, на деяких артефактах зустрічається низка простих чисел (невеликих множин), які в різних комбінаціях дають «сакральні» множини, кількість яких значно більша від вихідних простих чисел. Іноді менші «сакральні» множини підсумовуються для отримання «сакральних» множин з більшою кількістю знаків. Оскільки деякі з цих процедур будуть зустрічатися на артефакті з Прибайкалля, ми вважаємо за доцільне навести приклад таких процедур на одному артефакті палеоліту й одному з пізнішої епохи.

На досить схематичному образі Богині з Франції (іл. 1, пізній мадлен) розміщено низку множин у вигляді груп малих рисочок. Навколо умовних ніг нанесено 8 знаків з правого боку і 11 — з лівого. 11, як зазначалось, є «сакральною» множиною Меркурія, яка постає під час ділення його циклу (88 днів) на 8. Варто вважати, що зображення цих двох множин (8 і 11) біля ніг Богині позначає цикл Меркурія (8x11=88), оскільки планета Меркурій співвідносилась з ногами Богині.

На животі Богині нанесено низку множин. З правого боку — між вульвою і умовним пупцем, в області умовного поясу, розташована «сакральна» множина 13, яку часто поміщали на поясі. Вище розміщені множини 12 і 14. З лівого боку містять-

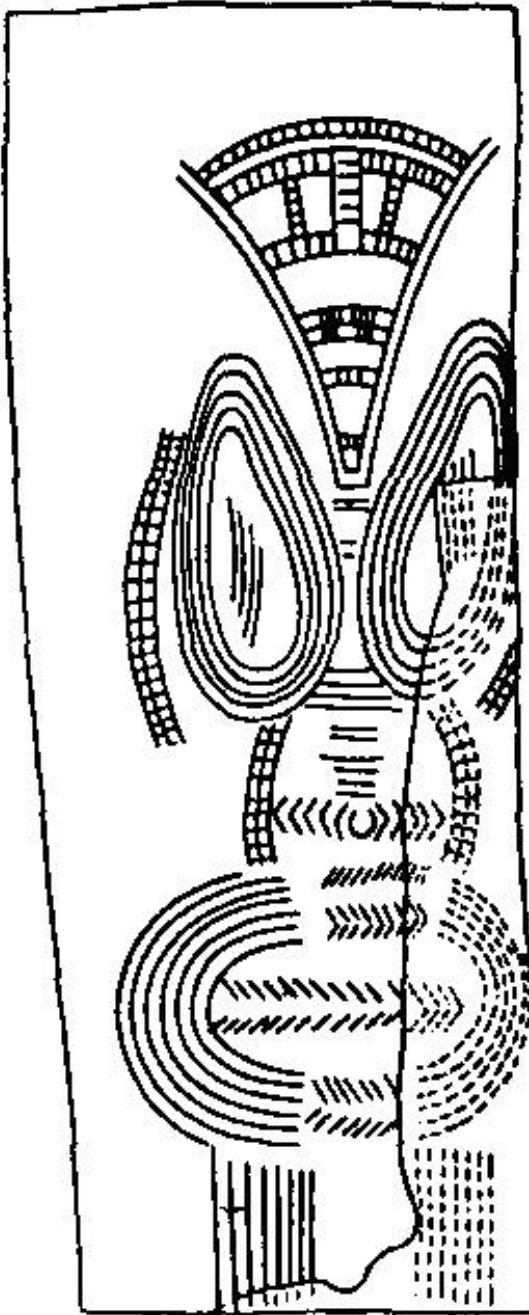


Іл. 4.

ся множини 9, 14, 11. Більшість з цих множин не є «сакральними», але їхня сума дає «сакральну» множину $73=(13+12+14+9+14+11)$, що передає цикл Сонця ($73 \times 5=365$). Варто зазначити, що множина циклу Сонця (73) розташована в області живота. Це свідчить про кореляцію Сонця і живота Богині. Крім цього, комбінації з малих несакральних множин могли слугувати для утворення низки «сакральних» множин. За допомогою комбінацій можна отримати такі «сакральні» множини: $21=(9+12)$; $24=(11+13)$; $28=(14+14)$; $32=(9+11+12)$; $40=(12+14+14)$; $52=(11+13+14+14)$. Отже, на животі Богині за допомогою шести малих множин ($13+12+14+9+14+11$), з яких лише дві (11 і 13) є «сакральними», передано дев'ять «сакральних» множин — 11, 13, 21, 24, 28, 32, 40, 52, 73.

На артефакті, крім множин на животі, вище умовних грудей Богині на двох дугах розміщено 7 і 8 знаків. Їхня сума разом з множиною 73 дає «сакральну» множину $88=(7+8+73)$. Отже, на цьому артефакті множина 88 зустрічається двічі. Один раз біля ніг Богині, де позначає цикл Меркурія, інший — вище живота (в області голови), де, ймовірно, символізує богиню неба і 88-членний Космос. Для нас у цьому прикладі важливо те, що великі сакральні множини 73 і 88 могли бути представлені як суми низки менших сакральних множин.

Додавання менших «сакральних» множин для отримання більших можна простежити й на артефакті з Більча Золотого (іл. 2, Україна, енеоліт).



Лл. 5.

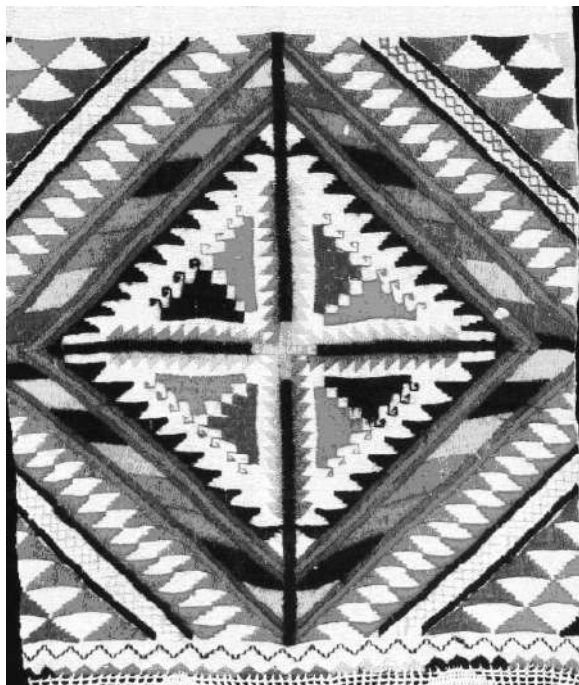
Він, щоправда, відноситься до пізнішої епохи, але є досить показовим. Артефакт являє собою кістяну пластину, на якій відтворена голова бика. На пластині за допомогою множини точок зображено контур Богині з піднятими руками. На жаль, артефакт угорі пошкоджений, тому відтворити загальну картину множин неможливо. Ми розглянемо лише множини, що зосереджені в нижній частині образу,

а саме множини, з яких утворено пояс і два нижніх трикутники (фрагмент, *ил. 3*).

На бічних сторонах більшого трикутника, що моделюють стегна, нанесено $14 \times 2 = 28$ знаків, що позначають цикл Місяця і фізіологічний цикл жінки. На умовному поясі — третій стороні трикутника — розміщено 13 знаків, що символізують річний цикл Місяця ($13 \times 28 = 364$ дні). Дві сторони малого трикутника, що розміщений у більшому, містять 11 точок, що передають цикл Меркурія ($11 \times 8 = 88$). Усі ці множини (28, 13, 11) є «сакральними». Крім цього, їхня сума дає ще одну сакральну множину — $52 = (28 + 13 + 11)$, що позначає цикл Сонця ($52 \times 7 = 364$). Отже, тут також можна спостерігати операцію додавання менших «сакральних» множин для отримання більших.

Варто зазначити, що під час додавання «сакральних» множин відбувається додавання знаків, що їх позначають, а не днів часових циклів, що за ними приховуються. Сума знаків $28 + 13 + 11$ дає 52. А під час додавання кількості днів, що приховуються за множинами 28 (сидеричний цикл Місяця), 13 (великий річний цикл Місяця — 364 дні) і 11 (цикл Меркурія — 88 днів), сума днів ($28 + 364 + 88 = 480$) значно перевершує величину циклу Сонця ($52 \times 7 = 364$). Операції, отже, здійснювались зі знаками, а не реальними величинами, що за ними приховані. Знаки «сакральних» множин фігурували як одиниці, якими оперували. Складається враження, що одиниця в первісній свідомості фігурувала тільки як знак, як складова «сакральних» множин, тобто одиниці, як чогось самостійного, поза «сакральними» множинами не існувало. Оскільки «сакральні» множини тісно вплетені в міфологію, то це свідчить про те, що математичні операції здійснювались на основі наявних міфологічних уявлень. На цю особливість «первісної» математики варто звернути особливу увагу майбутнім дослідникам.

Прийнявши до уваги викладені міркування, перейдемо до аналізу множин знаків на артефакті з Прибайкалля (*ил. 4*). Він являє собою кістяну пластину, на якій зображено великий круг і приєднаний до нього малий круг. На великому кругові розташована спіраль, у смугах якої розміщено знаки, в основному кружечки. Групи кружечків розділені знаками, що розташовані впоперек спіральної смуги. Можна допустити, що одні знаки (кружечки) передавали множини, інші — розмежовували їх.



Іл. 6.

Ми вважаємо, що автор артефакта розміщував знаки, починаючи з центру. За таких обставин він мав більше свободи під час коректування розміщення знаків на пластині. Тому під час аналізу множин будемо йти за цією послідовністю. У центрі спіралі розміщено 88 кружечків. Це «сакральна» множина, що, як уже зазначалось, може виражати цикл Меркурія, або богиню неба, що втілює 88-членний Космос. Впадає в очі те, що вона виділена з інших множин. Її кружечки позначені темним кольором на світлому фоні, тоді як всі інші множини зображені світлими кружечками на темному фоні. За множиною 88 зображено межовий знак. Наступні множини складаються з 63, 59, 29, 11, 77, 16, 13 кружечків. Вони розмежовані межовими знаками. І на окремому малому кружку розміщено 7 знаків (кружечків). Ми позначили межові знаки на спіралі послідовними цифрами, починаючи з центру, унаслідок чого множини й знаки між ними набули такого вигляду: 88 – 1 – 63 – 2 – 59 – 3 – 29 – 4 – 11 – 5 – 77 – 6 – 16 – 7 – 13.

Кількість кружечків у спіралі — 356. Разом з кружечками на малому кругові (7) їхня кількість зростає до 363 $= (356+7)$. Близькість цієї множини до річного циклу Сонця (365 чи 364) дозволяє вважати, що кружечками позначали дні року. 363 кружечки свідчать про те, що до повноти днів року не

вистачає 1 або 2 знаків (кружечків). Нестача 1 чи 2 кружечків — це одна проблема. Інша — несакральність ряду множин. Сакральними є множини 88, 11, 13, 7. До несакральних відносяться множини 63, 59, 29, 77. Що стосується множини 16, то на артефактах палеоліту автор її не зустрів, хоча пізніше вона могла фігурувати як сакральна. Засновуючись на сказаному, потрібно віднайти один чи два дні та з'ясувати, чим зумовлене використання несакральних множин.

Нестачу в один день можна подолати, допустивши, що за множиною 16 насправді приховується «сакральна» множина 17. Із вигляду сьомого межового знаку між множинами 13 і 16 можна зробити висновок, що він насправді є кружечком, що злився з межовим знаком, тобто є і межовим знаком, і кружечком. Якщо прийняти це допущення, то множина 16 стає «сакральною» множиною 17, і разом з цим кількість кружечків (днів) зростає до 364. Спроба таким же способом відшукати ще одну одиницю не привела до успіху. Тому ми прийняли множину 364 за позначення року.

Залишається з'ясувати, чим зумовлене використання несакральних множин 63, 59, 29, 77. Проаналізувавши ці множини з позиції «сакральних» множин, ми помітили, що додавання двох сусідніх несакральних множин давало «сакральну» множину: $63+59=112$; $59+29=88$; $29+11=40$; $11+77=88$ (множину 112 ми раніше не позначили серед сакральних, але вона, хоча й зрідка, зустрічалась на артефактах). Зокрема, множина 112 присутня на образі Моравської Богині (іл. 5). Тут на «драбинці», якою позначена права рука Богині, міститься $20 \times 2 = 40$ «віконець», на «драбинці» контуру живота — $8 \times 2 = 16$. Разом $40+16=56$. Якщо допустити, що ці ж множини містились на втраченій частині артефакту, то загальна кількість «віконець» зростає до 112. Цією множиною давні люди могли позначати четвірку богинь — жіночий склад первісного пантеону: $28+28+28+28=112$. Операція додаванням несакральних множин для отримання сакральних не є якоюсь незвичною для артефактів палеоліту. Ми зустрічали її на артефакті рис. 1. Отже, можна вважати, що несакральні множини 63, 59, 29, 77 приховували «сакральні» множини 112, 88, 40 і 88.

Звівши несакральні множини до сакральних, ми відновили статус «сакральних» множин, тобто продемонстрували, що вони відігравали свою роль у формуванні наявних на артефакті множин. Однак

цим не пояснюється, для чого давні люди приховували «сакральні» множини за несакральними. Адже серед «сакральних» множин можна без особливих труднощів підібрати такі, сума яких складала б рік (множини 364 чи 365).

Ми вважаємо, що цей сенс прихований у множині 88, що розташована в центрі спіралі. Вона, як уже було зазначено, відокремлена кольором від решти множин. Логічно допустити, що за цією відмінністю приховується щось важливе. У процесі осмислення артефакту виникла думка, що *відмінністю кольорів його творець виразив дію віднімання множини 88 від множини, що виражала рік* (у такому випадку рік, імовірно, приймався за 364 дні). Різниця між цими множинами складає множини $276 = (364 - 88)$, що лише на 4 одиниці менша від множини 280 — циклу вагітності жінки.

Виходячи з того, що множини днів року й днів вагітності жінки були найважливішими для давніх людей (ці множини, хоча й зрідка, але трапляються на артефактах у нескороченому вигляді), з високою вірогідністю можна допустити, що на артефакті суміщені обидві множини. Для цього його творець скористався «сакральною» множиною 88, позначивши її як різницю між ними. Однак у цьому випадку в множині 276 не вистачало чотирьох знаків (днів), щоб виразити цикл вагітності (280). Ми допустили, що такими знаками могли бути чотири межові знаки (2, 3, 4, 5), які відокремлювали множини 63, 59, 29, 11, 77. Ці знаки, на відміну від трьох інших, позначають операцію додавання (вони додають сусідні множини) і мовби заявляють: «*дайте нас*». Так, завдяки відніманню від множини 364 множини 88 і додаванню 4 знаків, були суміщені множини 364 і 280.

Розглянутим таємниці названого артефакта не вичерпались. Ми виявили, що сума «сакральних» множин 112, 88, 40 і 88, що приховані за несакральними множинами 63, 59, 29, 11, 77, разом з рештою сакральних множин артефакту (17, 13, 7), за винятком множини 88, утворює множини 365 ($112 + 88 + 40 + 88 + 17 + 13 + 7 = 365$). У цьому випадку множина 365 отримана без множини 88. Винесення останньої за межі множини 365 очевидно свідчить про ще один варіант віднімання множини 88 від 365. Різниця між ними складає 277. Якщо до неї додати три знаки, що не були задіяні в попередній операції додавання чотирьох знаків, то отримаємо множини 280.

Отже, на названому артефакті зображено два варіанти суміщення річного циклу й циклу вагітності. У першому фігурує множина 364, що утворена з усіх наявних кружечків, а множина 280 формується як різниця між множиною 364 і 88 плюс чотири знаки. Тут операція віднімання позначена відмінністю кольору артефакта, на якому зображена множина 88. У другому варіанті фігурує множина 365, а множина 88 винесена за межі цієї множини. Так, очевидно, передана операція віднімання, а множина 280 утворюється як різниця між множинами 365 і 88 плюс три останні знаки.

Хотілося б висловити ще деякі роздуми, на які наштовхує цей артефакт. Він, як зазначалось, утворений з двох кругів: у малому зображена сімка кружечків, у великому — спіраль. У спіралі міститься 357 кружечків (разом з кружечком, що входить до множини 17) і сім межових знаків, що в сумі дає множини 364. Вони, отже, передають цикл Сонця без сімки на малому кружку. Постає питання: що тоді позначає ця сімка? Згідно з нашою концепцією праміфу вона може символізувати сімку божеств первісного пантеону. Виходячи з того, що пантеон включав Велику Богиню і сімку божеств, варто вважати, що великий круг зі спіраллю може символізувати саму Богиню — восьмого члена пантеону. І хоча в спіралі позначений цикл Сонця, протиставлення малого кружка сімки і великого круга спіралі дозволяє вбачати в останній Велику Богиню — Матір усього пантеону. Отже, *артефакт можна розглядати як зображення первісного пантеону — Великої Богині й сімки богів праміфу*.

Під час дослідження артефакта з Прибайкалля нами було показано, що давні люди часто компонували великі сакральні множини типу 365 чи 280 з суми менших «сакральних» множин. Засновуючись на цьому, ми вирішили перевірити, чи працює це правило стосовно множин знаків на рушниках з Поділля, орнаменти яких часто містять «сакральні» множини. Ця ідея виявилась слушною під час аналізу множин на деяких рушниках, зокрема, на рушнику з с. Дмитрашківка Вінницької обл. (іл. 6). Раніше (Причепій, 1981, с. 181–182) ми вже аналізували «сакральні» множини в орнаменті цього рушника, однак тоді не було звернуто уваги на суму, яку утворюють ці множини. Сума — це, зрештою, позначення орнаменту як цілого, вона може надавати йому новий сенс. Тому ми вирішили переглянути цей орнамент з такої позиції.

Орнамент рушника має вигляд концентричних ромбів. Орнаменти, що утворені з концентричних ромбів чи квадратів, як і орнаменти з деревом, як правило, моделюють Космос. Але, на відміну від дерева, де сфери Космосу передаються вертикально розташованими символами — коренем, стовбуром і гіллям (три основні жіночі сфери Космосу), орнаменти з концентричними квадратами чи ромбами передають сфери Космосу відповідними квадратами — центральним, середнім і периферійним. На наш погляд, подібний тип орнаменту спочатку виник на круглому посуді. Тут сфери Космосу передавались круговими смугами на посуді, розміщеними знизу доверху. Пізніше ці сфери Космосу були спроектовані на площину тканини. Круглі смуги на горщику набули вигляду квадратів чи ромбів. Концентричні ромби чи квадрати орнаментів рушників є трансформованим відображенням сфер Космосу на горщиках. Наш досвід дослідження таких орнаментів на рушниках Поділля показує, що центральний квадрат чи ромб, як правило, символізує нижні сфери Космосу (підземні води, підземелля і поверхню землі), середній — сферу життя, периферійний — небеса. З цими сферами, як уже було зазначено, співвідносились частини Тіла Богині (від ніг до черепа) і сім планет первісних людей. Враховуючи ці зауваження, розглянемо множини названого рушника.

Множинами є зубці й ромбики різного роду та інші фігурки, з яких утворений цей орнамент. У центрі орнаменту розміщений хрест, кожен промінь якого містить по 11 зубців (спрощених шевронів). Зубці з обох сторін променів зображені відмінними кольорами. Цим очевидно підкреслено те, що вони фігурують як окремі одиниці. Зважаючи на це, можна вважати, що кількість зубців на промені не 11, а 22, а на чотирьох променях їх — 88. Розміщення цієї множини в центрі ромба дозволяє пов'язати її з нижніми сферами Космосу та з планетою Меркурій, цикл якої складає 88 днів.

Між променями хреста розміщено по два трикутники. У цілому їх кількість 8. До кожного з трикутників приєднані чотири «завитки». Їхня кількість — $4 \times 8 = 32$. Це одна з найчастіше вживаних «сакральних» множин, що позначає цикл Венери: $32 \times 7 = 224$. Впадає в очі послідовність розміщення множин 88 і 32. Перша передає цикл Меркурія і стосується першої сфери (1 sph) Космосу (підземних вод), друга — Венери і 2 sph Космосу (підземелля).

Далі на периферію розміщений ромб, від якого до центру орнаменту спрямовані зубці. Їхня кількість на двох верхніх сторонах ромба — по 11, на нижніх — по 10. Під час підрахунку цих зубців та інших знаків цього артефакта, ми виходимо з того, що селянка середини ХХ ст., яка його вишивала, могла не знати про «сакральні» множини, чим пояснюються наявні відхилення від «ідеального» оригіналу (зазначимо, що таких відхилень на рушниках, на щастя, значно менше, ніж можна було б очікувати, очевидно, діяли застереження проти змін орнаменту). Виходячи з концепції «сакральних» множин, ми приймаємо, що кількість зубців на всіх боках цього ромба дорівнювала 10 і вони передавали множину 40 ($40 \times 7 = 280$ — цикл вагітності жінки). Суттєвим аргументом на користь такого висновку є не тільки «сакральні» множини, але й порядок розміщення множин на цьому артефакті, у якому множини 32 і 40, а також наступна множина 28 розміщені поруч. Усі вони відносяться до другої сфери, що символізує підземелля Космосу, вульву Богині й планету Венера.

Наступний ромб утворений з різнокольорових паралелограмів (ромбиків). У верхній частині ромба їх $7+7$ (не враховуючи трикутників при вершині), у нижній $7+7$ (разом з трикутниками при вершині). Засновуючись на раніше висловлених аргументах, ми допускаємо, що вони позначають множину 28.

Наступний ромб, що розташований далі на периферію, містить множину, що складається з білих ромбиків, утворених зубцями. Як і попередні паралелограми, вони розташовані посередині смуги. Кількість білих ромбиків на правому боці ромба $14+14$, на лівому — $13+13$. Ми приймаємо множину 13, засновуючись на тих міркуваннях, що в такому випадку кількість ромбиків на чотирьох сторонах ромба складатиме «сакральну» множину $52 = (13 \times 4)$. Ця множина передає цикл Сонця ($52 \times 7 = 364$) і відноситься до сфери життя (живота Богині). Хоча не можна заперечувати й 14, бо $14 \times 4 = 56$. Це також «сакральна» множина, що розміщувалась на животі Богині.

Ще далі на периферію, між двома чорними лініями, розміщені ряди маленьких ромбиків. Їхня кількість з кожної сторони ромба різна — 19, 20, 21, 22. З них 19 і 20 під час множення на чотири ($19 \times 4 = 76$, $20 \times 4 = 80$) не дають «сакральних» множин. Якщо ж прийняти 21 чи 22, то отримуємо «са-

кральні» множини 84 і 88. Вони, як уже зазначалось, позначали не тільки цикл Меркурія, а й Богиню і розміщувались у сфері голови. Засновуючись на цьому, ми вважаємо, що одна з цих множин (88 чи 84) була закладена в проєкт названого орнаменту (привертає увагу повторення множини 88, яке ми спостерігали на іл. 1 і 4).

У попередньому дослідженні цього орнаменту ми зупинились на цій множині, не приймаючи до уваги двох рядків зубців, розміщених у його кутах. Тоді ми вважали, що вони просто заповнюють пусте місце в орнаменті. Тепер же, враховуючи те, що сума вже розглянутих множин $88+32+40+28+52$ (або 56)+ 88 (або 84)= 324 (або 328 чи 332) близька до року, ми звернули увагу на зубці, що розміщені на кутках. Їхня кількість варіює від 7 до 9. Вона обмежена краєм полотна. Якщо допустити, що зубців було 8, то це дає «сакральну» множину $8 \times 4 = 32$, яка разом із сумою 332 дає річний цикл ($332+32=364$). Можна допустити й варіант з десятьма зубцями. Тоді загальна кількість зубців дає множину 40, яка разом із сумою 324 дає 364. Для нас, зрештою, не суттєво, який варіант був задіяний під час задуму цього орнаменту. Важливим є те, що орнамент у цілому втілював певну ідею. Завдяки цьому він постає не просто як низка «сакральних» множин, а як *певна цілісність, як втілення множини днів року, створеної з менших «сакральних» множин.*

Під час осмислення великих множин на зразок тих, що зображенні на артефакті з Прибайкалля і

на орнаменті розглянутого рушника, варто прийняти до уваги й те, що «сакральні» множини в давніх людей могли фігурувати як позначення божеств. Так за множиною 88 міг приховуватися бог планети Меркурій чи Богиня неба, за множиною 32 — богиня планети Венера, за множиною 40 — богиня, що відповідала за народжениць, за множиною 28 — жіноча іпостась Місяця, за множинами 52 і 365 — богиня Сонця. Не маючи письма, давні люди могли за допомогою множин позначати свій пантеон богів. І те, що великі множини, на зразок 365, передавались за допомогою менших множин могло свідчити про певну субординацію божеств або про їхнє перевтілення.

Висновки. Дослідження множин знаків на пластині з Прибайкалля і орнаменті подільського рушника свідчить про те, що концепція «сакральних» множин може відігравати методологічну роль у розгадці таємниць цих артефактів. Завдяки їй множини знаків на пластині постали не лише як зображення річного циклу Сонця, а й як зображення циклу вагітності жінки. Свою роль у розумінні цих артефактів відіграє також ідея, за якою великі множини можуть складатися з менших «сакральних» множин. Вона простежується в конституюванні множин на пластині з Прибайкалля і на подільському рушнику. Концепція «сакральних» множин та ідея групування цих множин у великі множини відкривають нову перспективу в дослідженні первісних артефактів та орнаментів народних рушників.

Література:

- Вавилова, І., & Артеменко, Т. (2014). Найдавніші свідчення про астрономічні спостереження на території України. *Українське небо. Студії над історією астрономії в Україні*. Зб. наук. праць. Львів: Інститут прикладних проблем механіки і математики ім. Я. С. Підстригача НАНУ.
- Голан, А. (1994). *Миф и символ*. 2-е изд. Москва: Русслит.
- Причепій, Є. М. (2018). *Богиня-Космос і сімка божеств у первісних міфологічних уявленнях*. Київ: Інститут культурології НАМУ.
- Причепій, Є. М. (2020). Цикл вагітності жінки в множинах знаків на археологічних артефактах та орнаментах рушників Поділля. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне: РДГУ. № 35. с. 3–11. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucprmk.v35i0.354>
- Семенов, В. А. (2008). *Первобытное искусство. Каменный век. Бронзовый век*. Санкт-Петербург: Азбука-классика. 562 с: ил.
- Фролов, Б. А. (1974). *Числа в графике палеолита*. Наука: Сиб. отд-ние.
- Фролов, Б. А. (1981). *О чем рассказала сибирская мадонна*. Москва: Знание. 112 с.: ил.

Gimbutas, M. (2001). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson.
 Marshack, A. (1972). *The Roots of Civilization*. New York: McGraw-Hill.

References:

- Frolov, B. A. (1974). *Chisla v grafike paleolita* [*Numbers in the Paleolithic drawings*]. Nauka: Sib. otdelenie. (in Russian)
- Frolov, B. A. (1981). *O chom rasskazala sibirskaja madonna* [*Things the Siberian Madonna told about*]. Moscow: Znanie. 112 p.: il. (in Russian)
- Gimbutas, M. (2001). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson.
- Golan, A. (1994). *Mifi simvol* [*Myth and Symbol*]. (2nd edition). Moscow: Russlit. (in Russian)
- Marshack, A. (1972). *The Roots of Civilization*. New York: McGraw-Hill.
- Prychepii, Ye. (2018). *Bohynia-Kosmos i simka bozhestv u pervisnykh mifolohichnykh uiavlenniakh* [*Goddess-Cosmos and seven deities in primitive mythological representations*]. Kyiv: Instytut kulturolohii NAMU. (in Ukrainian)
- Prychepii, Ye. (2020). Tsykl vahitnosti zhinky v mnozhynakh znakov na arkeolohichnykh artefaktakh ta ornamentakh rushnykiv Podillia [Woman's pregnancy cycle in sets of signs on archaeological artifacts and ornaments of Podillia towels]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shlahky rozvytku*. Rivne: RDHU. № 35. P. 3–11. (in Ukrainian) DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v35i0.354>
- Semenov, V. A. (2008). *Pervobytnoe iskusstvo. Kamennyj vek. Bronzovyj vek* [*Primitive art. Stone Age. Bronze Age*]. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika. 562 p: il. (in Russian)
- Vavylova, I., & Artemenko, T. (2014). Naidavnishi svidotsva pro astronomichni sposterzhennia na terytorii Ukrainy [The oldest evidence of astronomical observations in Ukraine]. *Ukrainske nebo. Studii nad istoriieiu astronomii v Ukraini*. Zb. nauk. prats. Lviv: Instytut prykladnykh problem mekhaniky i matematyky im. Ya. S. Pidstryhacha NANU. (in Ukrainian)

Ілюстрації подані за джерелами:

- Мицик, В. Ф. (2006). *Священна країна хліборобів*. Київ: Такі справи. 264 с.: іл., (іл. 2, 3).
- Причепій, Є. М., & Причепій, Т. І. (2007). *Вишивка Східного Поділля* (з іл.). Київ: Родовід, (іл. 6).
- Фролов, Б. А. (1981). *О чем рассказала сибирская мадонна*. Москва: Знание. 112 с.: ил., (іл. 4).
- Gimbutas, M. (2001). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson, (il. 1, 5).

Illustrations taken from books:

- Frolov, B. A. (1981). *O chom rasskazala sibirskaja madonna* [*Things the Siberian Madonna told about*]. Moscow: Znanie. 112 p.: il., (in Russian), (il. 4).
- Gimbutas, M. (2001). *The Language of Goddess*. (1st edition). New York: Thames & Hudson, (in English), (il. 1, 5).
- Mytsyk, V. F. (2006). *Sviashchenna kraina khliborobiv* [*The sacred land of farmers*]. Kyiv: Taki spravy. 264 p.: il., (in Ukrainian), (il. 2, 3).
- Prychepii, Ye., & Prychepii, T. (2007). *Vyshyvka Skhidnoho Podilla (z il.)* [*Embroidery of Eastern Podillia (illustrated)*]. Kyiv: Rodovid, (in Ukrainian), (il. 6).

Причений Евгений Николаевич

Множества знаков, обозначающих год, на артефакте палеолита с Прибайкалья и рушнике с Подолья

Аннотация. Изложено концепцию, согласно которой первобытные люди оперировали «сакральными» множествами. Ими автор считает множества знаков на археологических артефактах и народных орнаментах, которые передают циклы небесных светил и физиологические циклы женщины, сокращенные до определенных чисел. Это стабильные множества, которые закрепились в мифологии и приобрели статус «сакральных». На основании этой концепции исследовано множества знаков на палеолитическом артефакте с Прибайкалья. Выделено две группы знаков — кружочки (их — 364), которые образуют множества, и знаки (их — 7), которые разграничивают множества. Изложено мысль, согласно которой на артефакте совмещено множество дней года (364) и множество дней беременности женщины (280). С этой целью «сакральное» множество 88, которое размещено в центре спирали, древние люди изобразили цветом, отличным от остальной спирали. Так, по мнению автора, обозначено действие вычитания из множества года «сакрального» множества 88. Поскольку разница между ними ($364 - 88 = 276$) на четыре дня меньше множества 280, то недостаток восполняли четыре знака разграничения, которые обозначали действие сложения. Рассмотрено два варианта совмещения множеств года и беременности. Для сравнения проанализированы множества знаков на орнаменте рушника с Подолья. Показано, что эти множества являются сакральными и в сумме составляют год (364). Автор предполагает, что «сакральные» множества на артефактах древних людей и на орнаментах могли фигурировать как слагаемые для получения больших множеств (365/364, 280, 224 и др.) Этот подход открывает новую перспективу в исследовании множеств на артефактах и орнаментах.

Ключевые слова: множества знаков на археологических артефактах и орнаментах, «сакральные» множества.

Yevhen Prychepii

Sets of signs denoting the year on a Paleolithic artifact from the Baikal region and a towel from Podillya

Abstract. The offered concept states that primitive people operated "sacred" sets. The author considers them to be sets of signs on archaeological artifacts and folk ornaments conveying the cycles of heavenly bodies and the physiological cycles of a woman reduced by certain numbers. These are stable sets having become entrenched in mythology and acquired the status of "sacred". Based on this concept, the sets of signs have been studied on the Paleolithic artifact from the Baikal region. Two groups of signs have been distinguished: circles (there are 364 of them) forming sets, and signs (there are 7 of them) delimiting the sets. The author presents the idea that the artifact superposes the days of a year (364) and woman's pregnancy (280) sets. For this purpose, ancient people depicted the "sacred" set of 88 located in the center of the spiral in a color different from the rest of the spiral. Thus, according to the author, they indicated the subtraction of the "sacred" set of 88 from the set of the year. Since the difference between them ($364 - 88 = 276$) is four days less than the set of 280, the deficiency was made up by four delimitation signs indicating the action of addition. The research considers two options for superposing the yearly and pregnancy sets. To compare, the author analyzes the sets of signs on the ornament of a towel from Podillya. This analysis shows that these sets are sacred and add up to a year (364). The author assumes that the "sacred" sets on the artifacts of ancient people and on ornaments could appear as summands for obtaining great sets (365/364, 280, 224, etc.). This approach opens up a new perspective in the study of sets on artifacts and ornaments.

Keywords: sets of signs on archeological artifacts and ornaments, "sacred" sets.

УДК 2-5:7

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0001-7303-0719>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.127-142>

САКРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ВИЩИЙ ПРОЯВ ДУХОВНОГО СВІТОСПРИЙНЯТТЯ ЛЮДИНИ

Шелковая**Наталія Валеріївна**

кандидат філософських наук,
доцент, Східноукраїнський
національний університет
ім. Володимира Даля,
м. Северодонецьк
shelkovaya@snu.edu.ua

Шелковая**Наталья Валерьевна**

кандидат философских наук,
доцент, Восточноукраинский
национальный университет
им. Владимира Даля,
г. Северодонецк
shelkovaya@snu.edu.ua

Natalya Shelkovaya

PhD (Philosophy),
Associate Professor, Volodymyr Dahl
East Ukrainian National University,
Severodonetsk
shelkovaya@snu.edu.ua

Анотація. Стаття присвячена дуже актуальній у сучасному техногенному світі проблемі формування духовного світобачення, одухотворення людини, зустрічі з сакральним світом, Богом через спілкування з сакральним мистецтвом, яке має свою символічну мову, свої характерні для кожної релігії знаки, що є важливими для людини як духовної за своєю головною сутністю істоти. Автор виявляє сутність сакрального мистецтва, порівнює ставлення до нього в період середньовіччя та в наш час, розкриває глибинні символи сакральної архітектури та живопису в християнстві, а також сакральної архітектури в ісламі та живопису в чань-буддизмі.

Компаративний аналіз символів сакрального мистецтва цих релігій показав глибинну єдність їхніх головних ідей: ідеї створення світу з Порожнечі (Creatio ex Nihilo), ідеї породження світу Світлом, ідеї явленості Слова Бога в християнстві та ісламі; розкрив єдину мету сакрального мистецтва цих релігій — єднання з Богом, духовним світом, природою шляхом позбавлення від своєї егоїстичної суб'єктивності; виявив схожість у творчому процесі іконописця в християнстві та художника в чань-буддизмі й привів до висновків про синонімічність понять «Бог» у християнстві, «Аллах» у ісламі й «Порожнеча» в буддизмі.

Ключові слова: сакральне мистецтво, символ, християнське сакральне мистецтво, мусульманське сакральне мистецтво, живопис чань-буддизму, Порожнеча, Бог, єдність.

Постановка проблеми. Проблема виникнення, розвитку та впливу на духовний світ людини сакрального мистецтва існує з глибокої давнини, по суті, з наскальних зображень сцен полювання, які мали сакральний сенс. Сьогодні, на початку XXI століття, ця проблема не тільки не втратила своєї актуальності, а й набула животрепетного сенсу. У сучасній техногенній цивілізації людина поступово перетворюється на придаток високих технологій, тим самим відбувається деградація людяності. Виникає трагічний парадокс: збільшення інформованості населення, прискорення швидкості розумових процесів, реакцій і темпу мови (вплив великих швидкостей техніки) призводять до деградації духовності та душевності. Особливо поширений цей процес серед молоді — «цифрових з народження», дух і душа яких «засипають» під впливом High-tech.



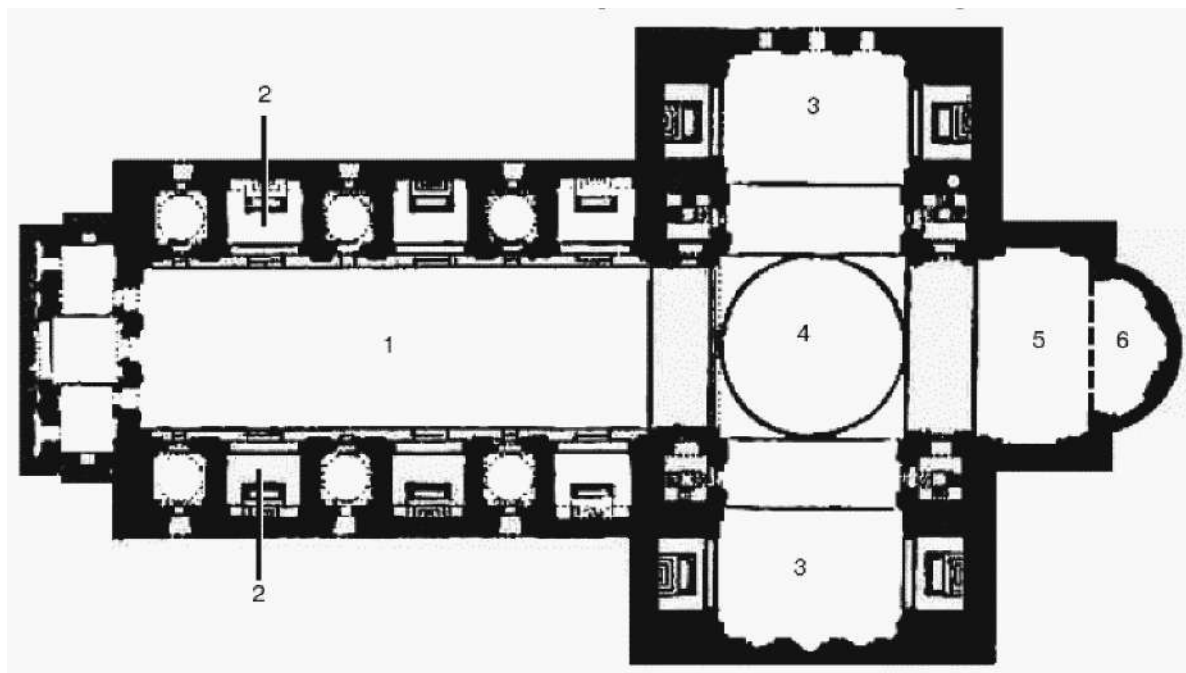
Іл. 1.

Але ж саме молоді належить майбутнє нашого суспільства й людства. У цих умовах роль мистецтва, особливо сакрального, що пробуджує душевність і духовність, трансформує свідомість і психіку людини, одухотворює її, незмірно зростає.

Варто особливо відзначити, що за всієї відмінності релігій і видів сакрального мистецтва цих релігій у глибинній своїй суті вони єдині й мають одну мету — одухотворення людини, або, за висловом ісихазма (містичного напрямку в православ'ї), обоження людини, повернення її до Бога, набуття нею знову втраченої богоподібності, відкриття її духовних очей і бачення Творця в Його творіннях. Саме це я намагаюся показати в своєму дослідженні, аналізуючи символізм сакрального мистецтва в християнстві, ісламі й чань-буддизмі. Звернення до різних релігій, які, на перший погляд, дуже відрізняються одна від одної, обумовлено бажанням показати, по-перше, їхню духовну глибинну єдність, по-друге, не тільки схожу мету сакральних мистецтв цих релігій, а й подібні засоби одухотворення як автора твору мистецтва, так і його реципієнта; по-третє, ознайомити з головними духовними сакральними символами й сенсами тих проявів цих

релігій, які все більше входять у сучасне життя, як на реальному рівні в силу збільшення інтересу до інших культур і традицій, так і на віртуальному — у зв'язку з дедалі ширшим ареалом спілкування завдяки Інтернету.

Останні дослідження та публікації. Проблема сутності сакрального мистецтва та його ролі в духовному самовдосконаленні людини є предметом безлічі досліджень з давніх часів. Зупинюся лише на відомих мені дослідженнях цієї проблеми. Найбільш фундаментальними серед них, на мій погляд, є дослідження Т. Буркхардта «Сакральне мистецтво Сходу і Заходу». До глибоких вітчизняних досліджень християнського сакрального мистецтва та його ролі у формуванні духовного світу людини належать роботи С. Степовика «Іконологія й іконографія», А. Лещенко «Коеволюційні процеси у християнському сакральному мистецтві». Проблемі сутності сакрального, священного мистецтва присвячені також роботи М. Еліаде «Священне і мирське», «Символізм, сакральне і мистецтво», Р. Отто «Священне. Про ірраціональне у ідеї божественного і його співвідношенні з раціональним», Х. Зедльмайєра «Втрата центру»,



Іл. 2.

В. Токмана «Священне і профанне в мистецтві», а також роботи Р. Генона, Р. Кайуа, Ф. Шуона, А. Курмарасвами. Крім того, цінними для осмислення сутності сакрального мистецтва є роботи, які розглядають сакральне мистецтво окремих традицій і напрямів: глибоке дослідження іконопису П. Флоренського «Іконостас», С. Аверінцева «Концепція Софії і сенс ікони». Особливості окремих видів сакрального мистецтва розглядаються багатьма сучасними українськими науковцями, зокрема особлива увага приділяється проблемам іконопису в розробках С. Абрамовича, С. Кримського, В. Лепяхіна, Л. Мартиненко, Д. Степовика, І. Федя, Є. Яковлева. Однак ці глибокі дослідження переважно розглядають сакральне мистецтво лише з якогось одного боку — релігієзнавчої, теологічної, мистецтвознавчої або філософської, або виділяють лише одну релігію. У поданій роботі здійснюється спроба розвитку комплексного підходу до осягнення специфіки сакрального мистецтва в найбільш значущих, на мій погляд, релігіях, які все більше входять у поле життєбачення сучасних українців: християнстві, ісламі й чань-буддизмі.

Мета статті. Виявити внутрішню єдність сакрального мистецтва християнства, ісламу й чань-буддизму та головні ідеї, які об'єднують сакральне мистецтво цих релігій

Виклад матеріалу дослідження.

Сутність сакрального мистецтва

Мистецтво є однією з форм суспільної свідомості, причому найдавнішою, але розуміється й інтерпретується воно дуже по-різному. Існує багато підходів і визначень мистецтва, серед яких мені видається найбільш адекватним таке:

«Мистецтво — це форма творчості, спосіб духовної самореалізації людини за допомогою чуттєво-виразних засобів (звуку, пластики тіла, малюнка, слова, кольору, світла, природного матеріалу і т. д.)» (Ивин, 2004),

це екстеріорізація душевних і духовних станів художника.

Що стосується поняття «сакральне», то, хоча в цілому його сутність розуміється подібним чином більшістю дослідників, які зв'язують його, перш за все, зі священним, трансцендентним, однак існують розбіжності в розумінні співвідношення сакрального і священного. Одні автори вважають, що це різні поняття, наприклад М. Ю. Савельєва (Савельєва, 2006), інші — що це одне й те саме. На мій погляд, уява про це дуже складне поняття можлива за умови поєднання багатьох бачень дослідників.

Сакральне (від лат. sacer — священне, свя-



Лл. 3.

те) — священне, Божественне, релігійне, потойбічне, «Цілком Інше» (Otto, 2004), протилежно профанному — повсякденному, мирському (Durkheim, 2013; Caillois, 1988), викликає трепіт, благоговіння, жах (Durkheim, 2013; Otto, 2004), освячує профанне, ієрофанія, за М. Еліаде (Eliade, 1988).

Важливо підкреслити, що створення справжнього витвору мистецтва завжди, незалежно від того, світський або сакральний характер воно носить, оточене «аурою сакрального». Як зазначає Т. Буркхардт (1999),

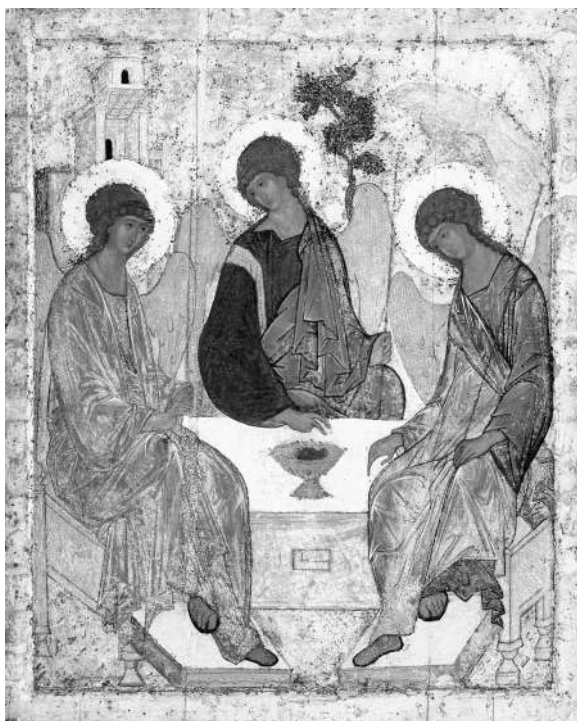
«традиційний художник, що охороняється «магічним колом» сакральної форми, уподібнюється у своїй творчості і немовляті, і мудрецеві: зразки, що відтворюються ним, символічно позачасові» (с. 181).

У мистецтві художник стоїть перед вибором засобу відображення реальності: або зображати невидиме духовне, Божественне, Нескінченне в зовні простому вигляді, уникаючи його нюансування, свого егоїстичного світосприйняття й розчиняючись у цьому нескінченному — це шлях

сакрального мистецтва, або відображати своє егоїстичне бачення у всіх його нюансах, втрачаючи, по суті, Нескінченне, що характерно для світського мистецтва. Але, як говорив Г. Померанц (2013) у своїй лекції «Іконографія нескінченності»: «Краса будь-якого високого мистецтва, навіть якщо воно не усвідомлено релігійне, є вміщена Нескінченність» (с. 11).

Глибина духовного осягнення реальності в мистецтві та його духовного, ініціального впливу на людину визначається не досконалістю зображуваних фізичних форм («як живі»), а одухотворенням реальності, баченням Божественного Творця в Його творіннях, баченням Єдиного в різноманітті, баченням нескінченного й вічного в кінцевому й минулому. Так, наприклад, головна мета ікон полягає не в копіюванні фізичного світу, навіть дуже майстерно, а в здійсненні зв'язку людини з духовним, Божественним світом. Не можна не погодитися з думкою Т. Буркгардта (1999), що

«тільки інтелектуальний занепад і, перш за все, ослаблення споглядального бачення можуть пояснити, чому середньовічне мистецтво



Л. 4.

стало розглядатися у подальшому як «варварське», грубе й позбавлене різноманітності» (с.185).

Культ *ratio*, характерний для Нового часу, що прийшов на зміну ірраціональному й інтуїтивно-світосприйняттю, характерному для Середньовіччя, привів до раціоналізації мистецтва. Науково-технічна революція і вступ людства в еру техногенної цивілізації позбавили людину й Неба, і землі, перетворивши її на придаток високотехнологічних пристроїв, на «Hi-Tech homo» (Н. Шелковая). Раціоналізм уторгнувся в мистецтво, у живопис була введена математична перспектива, що позбавила його таємниці й глибини, картина стала уявним світом, а світ перетворився на закриту систему, у яку Божественне не мало вже змоги проникнути.

Середньовічний живопис спрямований на зустріч людини з духовним світом, який не можна адекватно зобразити за допомогою копіювання фізичного світу, тому він завжди символічний. Тут кожна деталь, кожний колір — це символ. Особливе значення грає символіка Світла, як Божественного Світла, як випромінювання іскри Божественного світла з душі людини. І введення в живопис у епоху Ренесансу законів відображення фізичного

світу і світла, зокрема світлотіні, призвело до втрати глибини, таємниці, сакральності живопису.

Специфічною рисою сакрального мистецтва є відображення ним духовного бачення, характерного для певної релігії. Зображення релігійних сюжетів, навіть геніальні, як у епоху Відродження, не роблять це мистецтво сакральним, бо в ньому на першому місці не невидимий духовний світ, не Божественне, яке просвічується через картину, а краса фізичного світу, зображення людських почуттів та емоцій.

Сакральне мистецтво виводить людину з фізичного світу й занурює в духовний, звільнює людину від рабства фізичним світом і його цінностями, доводить вищу цінність саме вічного, духовного світу, а не тимчасового, ілюзорного матеріального.

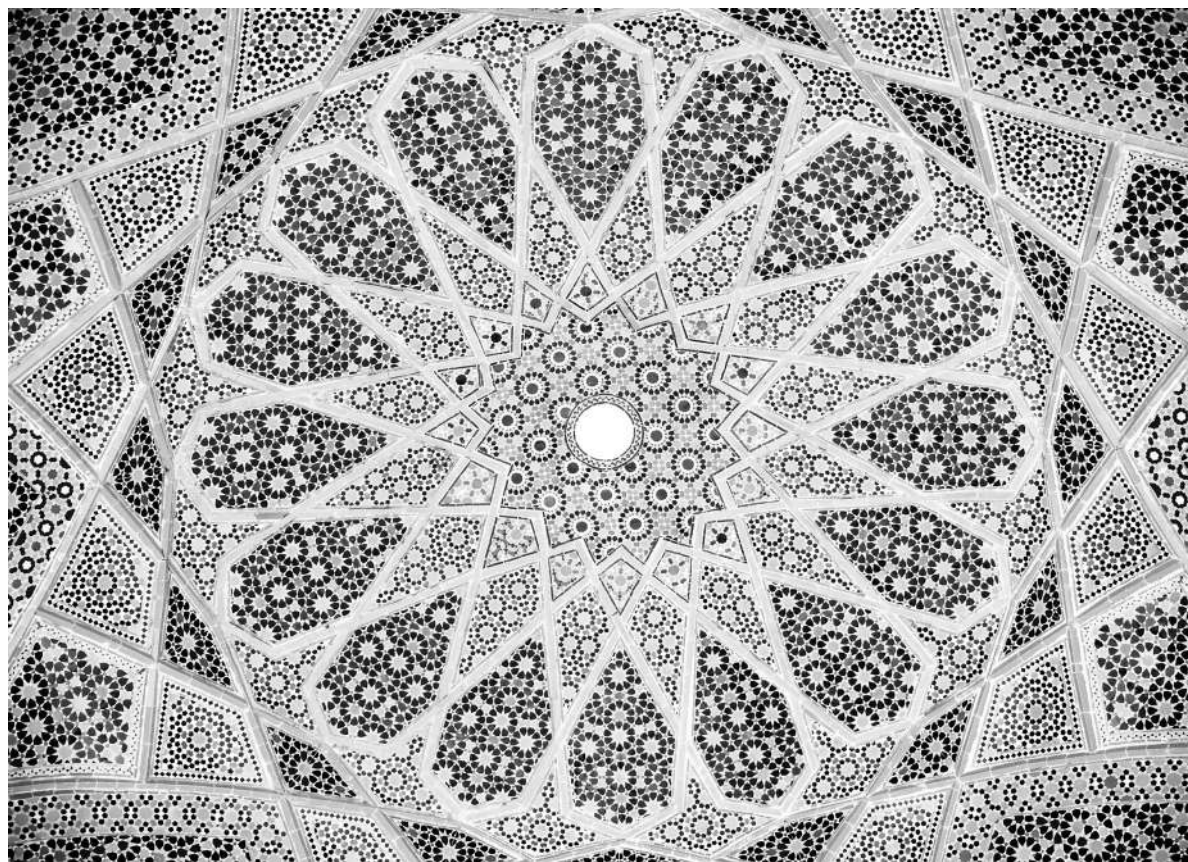
У сакральному мистецтві проявляється благословення Бога людині бути подібною до Нього. А так як Бог — це, перш за все, Творець, про що йдеться і в Біблії, і в Корані, то й людина повинна бути, насамперед, творцем, творцем духовного.

Витоки сакрального мистецтва йдуть з глибокої давнини, воно утілювалося у святилищах, що були, на думку древніх, *Axis mundi* — вісью світу, що з'єднує Небо і Землю, Бога і людину, місцем, де завжди був присутній Бог, який захищає і оберігає людей. Пізніше аналогічну функцію став виконувати храм.

Символізм сакрального мистецтва у християнстві

Центром поєднання багатьох видів християнського мистецтва постає храм. Його трактували як символ Усесвіту. Першими християнськими храмами були базиліки, потім з'являються хрестовокупольні храми, які з IX століття стають канонічною формою православного храму. Прикладом такого є тринадцятикупольний (символ Христа й 12 Апостолів) Софійський собор (1037 р.) у Києві (іл. 1).

До X ст. у Візантії будувалися храми, які не мали зовнішніх прикрас, але були наповнені розкішним внутрішнім вбранням та складнощами архітектурної композиції. Такий контраст між зовнішнім та внутрішнім утілював основну ідею православного християнства — пріоритет внутрішнього, Божественного над зовнішнім, земним, буденним; прагнення до духовного багатства за зневажливого, аскетичного ставлення до зовнішніх сторін буття.



Лл. 5.

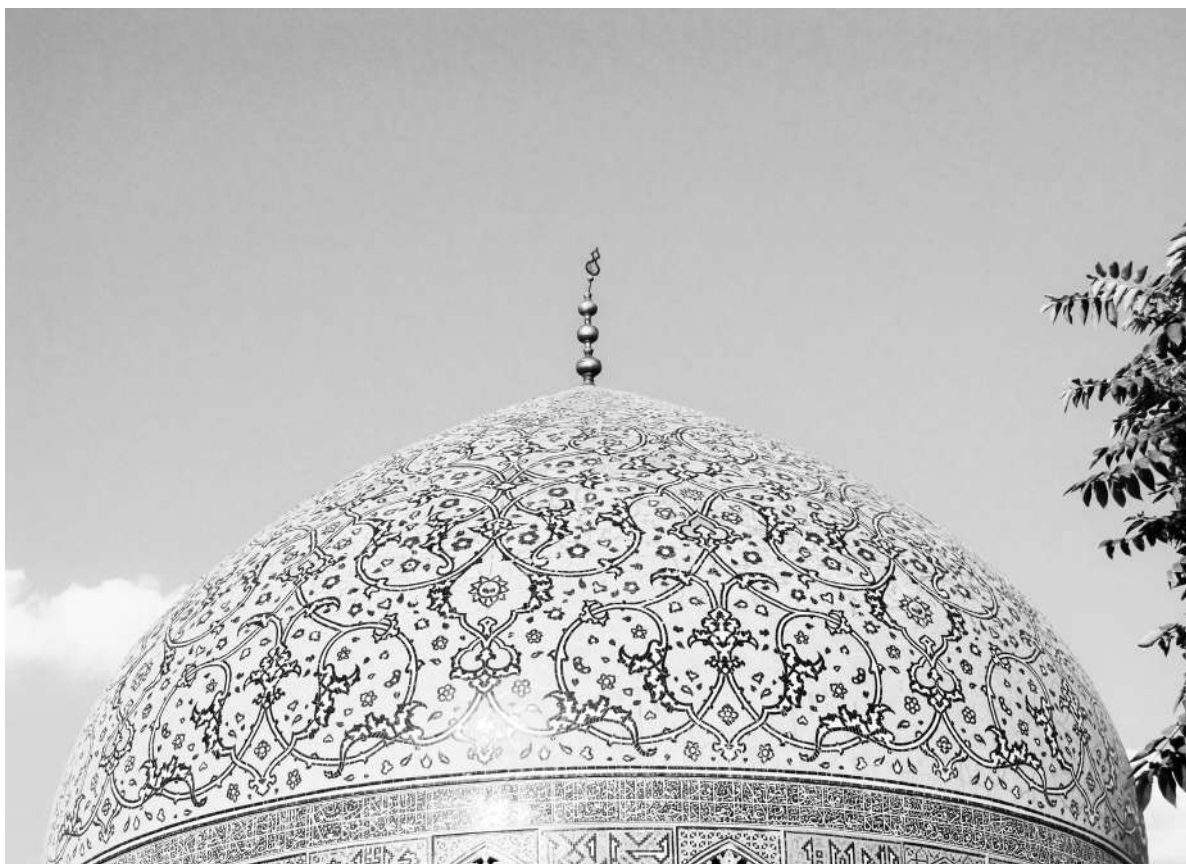
У плані хрестовокупольний храм представляв собою хрест — символ Христа, вписаний у квадрат або коло, де коло символізувало сакральний час — вічність, а квадрат — сакральний простір — храмовий простір, до якого стікаються народи з 4-х сторін світу.

Уся композиція хрестовокупольного храму складалася з сукупності геометричних фігур, які мали символічний зміст. Хрест — символ розп'ятого Христа, єднання життя та смерті, духу та матерії, спрямованість до Бога, до вічності. Склеписті перекриття, що склали хрест, підвищувались у напрямку купола. Пересічні осі хрестоподібно розташованих приміщень стягували весь простір храму до підкупольної зони, яка завдяки своїй висоті та найбільшій освітленості була домінуючим компонентом. Це створювало ілюзію руху вгору, до купола, та від нього донизу. Така просторова орієнтація символізувала ідею «лествиці» — біблійних сходів, за допомогою яких здійснюється зв'язок землі та Неба. Залитий світлом купол уо-

соблював Царство Небесне, а купол над церковним простором — можливість спілкування двох світів — земного й горнього.

Другим за значенням місцем у храмі після підкупольного простору є вітвар (лат. *alta aru* — «високий жертвник»), який є символом Сіонської світлиці, де вперше було здійснено таїнство Євхаристії. Апсида з вітварем орієнтована на схід, де сходить сонце (Христа називали «сонцем, яке не заходить»). Внутрішній простір храму поділено колонами (у базиліці) та склепистими перехрестями (у хрестовокупольному храмі) на нави (нефи). Неф (лат. *navis* — корабель) — символ спасіння людських душ.

Нефи (нави) ведуть до вітваря. Рухаючись до вітваря, віряни як би проходили шлях покаєння й очищення, шлях до порятунку, що дає людині надію ввійти в Царство Небесне. Трикутні фронтони, які були розміщені над дверима, вікнами означали Божественну Трійцю, народження-життя-смерть, життя-смерть-нове життя.



Іл. 6.

Символіка християнського храму заснована на аналогії між храмом і тілом Христа. На думку Августина Блаженного, свята святих, тобто хор, або апсида, представляє дух, неф уподібнюється тілу, а вівтар — душі. Деякі середньовічні літургісти порівнювали план собору з фігурою розіп'ятого Христа: Його голові відповідає апсида з віссю на Схід, Його розпростерті руки представляють трансепти, Його тулуб і ноги почивають у наві, Його серце поміщається в головному вівтарі. Така інтерпретація нагадує індуїстський символізм Пуруши (першолюдини), укладеного в плані храму: в обох випадках Людино-Бог, втілений у сакральній будівлі, є жертвою, яка примиряє Небо із землею (іл. 2).

Сакральна будівля є образом космосу, а геометричний план будівлі символізує план Божий. Подібно до космосу, храм створюється з хаосу. Будівельні матеріали, дерево, цегла або камінь, відповідають *hyle*, або *materia prima* (першоматерії). Інструменти, що використовуються для обробки грубих матеріалів, символізують божественні ін-

струменти, які формують космос з недиференційованої і безформної *materia prima*.

Готичні собори втілюють інший аспект містичного тіла церкви або тіла людини, звільненого від гріхів, — його *перетворення світлом Благодаті*. Світло, переломлене кольоровими скельцями, більше не відображає грубий зовнішній світ, це світло надії і блаженства. У той же час колір скла сам стає світлом, точніше, денне світло розкриває своє внутрішнє багатство завдяки прозорому виблискуючому кольору скла; так Божественне Світло, яке само по собі засліплює, пом'якшується і стає Благодаттю, проникаючи в душу. Домінуючий колір вікна — синій, колір бездонної глибини й небесного спокою (іл. 3).

Простір храму являє собою як би систему концентричних кіл з центром у Богові: двір, притвор, храм, вівтар. Храм являє собою подібність до сходи Якова, яка веде людину від земного, видимого світу до Небесного, невидимого. Вівтар — місце Небесного, невидимого світу. Вівтарна перепона, що ро-



Лл. 7.

зділяє два світи — світ видимий, фізичний і світ невидимий, духовний, є іконостас.

Іконостас є самі святі. І якби всі, хто моляться в храмі, були досить одухотворені й мали духовні очі, здатні побачити святих, іконостасу б не було.

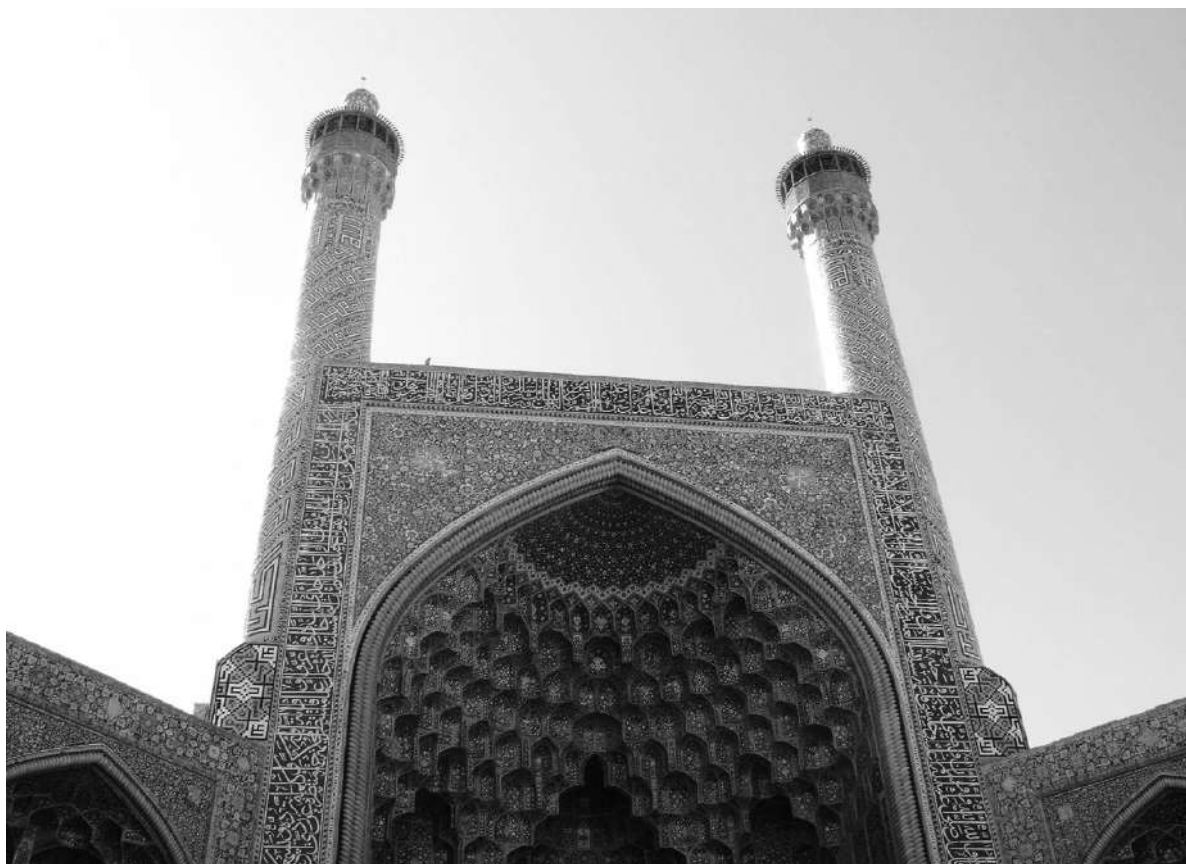
«Але ця милиця духовності, — пише Павло Флоренський у своїй роботі «Іконостас», — речовинний іконостас, не приховує щось від віруючих ... а, навпаки, вказує їм, напівсліпим, на таємниці вітвара, відкриває їм, кульгавим і калікам, вхід у інший світ, замкнений від них власною їх зашкарублістю, кричить їм у глухі вуха про Царство Небесне, після того як виявилися вони недоступними мовленню у звичайний голос» (Флоренський, 1993, с. 40–41).

Слово «ікона» походить від грецького εἰκών — «образ, зображення». Ікона — це явленість (образ) духовного світу у світі фізичному. Об'ємне зображення реальних предметів замінюється в іконі площинним, що символізує пріоритет духовного над матеріальним. У композиції ікони не існує ніякого певного освітлення; замість його «світлом»

називається золотий фон, що відповідає небесному Світлу перетвореного світу. Ікона світиться, випромінює Божественне Світло й висвітлює ним душу людини. Світло є особливою формою прояву Божественного, воно пронизує увесь Усесвіт. Тому форми мистецького зображення світла пов'язані з формами прояву Божественної краси.

Багато що з духовної мови ікони передається технікою іконопису, організованої таким чином, що натхнення супроводжує її майже мимоволі, за умови що правила виконуються і сам художник духовно підготовлений для свого завдання. Це означає, що художник повинен достатньо мірою злитися з життям Церкви, зокрема, підготувати себе до роботи молитвою і постом; він повинний міркувати над темою, яку йому належить зобразити, за допомогою канонічних текстів.

Споглядання ікони «відриває» людину від землі й переносить її в духовний світ. Ікона являє собою матеріалізацію духовного світу за допомогою символів. Написання ікони — це відтворення духовного бачення іконописця, бачення ним своїми духовними очима образів з духовного світу — святих або навіть Господа. Це завжди *особистий*



Іл. 8.

духовний досвід зустрічі іконописця з духовним світом. Ікона — це вікно, за яким ми бачимо лик святого або Господа. Якщо ж ми цього не бачимо, то або ми духовно сліпі, або ікона намальована не художником, а ремісником.

Ікона *пробуджує* дрімаюче глибоко в підсвідомості сприйняття духовного, дозволяє пережити духовний досвід зустрічі, зіткнення зі святими, духовним світом, Святим Духом і Христом. Споглядаючи ікону, занурюючись думкою в її глибину, людина переживає зустріч з духовним світом через зіткнення з душею іконописця, його баченням духовного світу, що призводить до трансформації свідомості та психіки реципієнта, його одухотворення. Саме це відбувається під час споглядання ікони А. Рубльова «Трійця» (XV ст.) (іл. 4).

Сучасні іконописці лише зрідка володіють цим даром духовного бачення — бачення духовного світу і його образів, тому вони шукають моделі для створення того чи іншого релігійного сюжету. Водночас сакральність ікони зникає.

У Новий час людина втрачає свій органічний зв'язок з Богом і божественним, затьмарюючи його своїм его. Сакральне мистецтво християнства деградує. У своїй роботі «Втрата центру» Ханс Зедльмайр показав, що занепад християнського мистецтва в останніх своїх стадіях є, перш за все, занепадом образу людини: людина, яка трактувалася середньовічним мистецтвом за образом і подобою Бога, успадковує образ незалежної людини — людини, що прославляє саму себе — в мистецтві Ренесансу (Sedlmaуt, 2013). Ця ілюзія автономії вказує з самого початку на «втрату центру», бо людина воістину вже не є цілісною, якщо вона не зосереджена на Богіві. Напевно багато людей приєднаються до питання Титуса Буркхардта: «Який сенс для нас у всій цій людській грандіозності, якщо наша вроджена ностальгія за Нескінченним не отримує відповіді?» (Burckhardt, 1999, p. 196).

Символізм сакрального мистецтва в ісламі

Мистецтво для мусульманина — це свідчення Божественного існування, у тому сенсі, що воно



Іл. 9.

прекрасне без демонстрації ознак суб'єктивного індивідуалістичного натхнення; його краса повинна бути безособовою, подібно до краси зоряного неба. Одним з центральних положень ісламу є заборона на зображення Аллаха, людини, усіх живих істот. У природі закладена справжня краса, бо вона походить від Бога.

Через те, що в ісламі існувала заборона на зображення Бога, Його роль і місце у Всесвіті в ісламському орнаменті зображувалося у вигляді розташованої прямо в центрі орнаменту точки або порожнечі (іл. 5). Символіка цього полягала в тому, що Бога не видно, але від Нього йде початок усього світу, Він його Творець, тому й знаходиться в центрі всього зображення. Тут чітко проявляється відмінність від християнського релігійного орнаменту, де від центру зображення, сакрального символу Бога, ідуть інші геометричні візерунки (промені, завитки і т. д.), цим показується, що Бог керує всім світом.

Іслам зосереджений на Єдності, єдиному богові — Аллахові, а Єдність не можна виразити термінами будь-якого образу. Відсутність образів у мечетях (мусульманських храмах) спрямована на ре-

алізацію двох цілей. Одна — негативна, тобто мета усунення «присутності», яка могла б протиставити себе Присутності — хоча і невидимого — Бога й стати джерелом помилки, через недосконалість усіх символів. Інша, позитивна мета, стверджує трансцендентність Бога, оскільки Божественну Сутність узагалі неможливо порівняти ні з чим.

Заборона на зображення Бога, людей і тварин призвела до народження в ісламі абсолютно нового виду мистецтва, що отримало розповсюдження в прикрасі мечетей і мінаретів, — арабески — складного орнаменту, що представляє собою химерне переплетення геометричних форм, ліній, квітів, створених більш фантазією художника, ніж узятих з дійсного життя. Для мусульманина арабеска — не просто можливість мистецтва без створення образів; це безпосередній спосіб поступового зникнення, в арабесці будь-який натяк на індивідуальну форму розчиняється в безмежності безперервного плетіння (іл. 6).

Стіни деяких мечетей, що вкриті глазурованою керамічною мозаїкою або плетінням витончених арабесок, нагадують нам про символіку покриву (іл. 7).



Лл. 10.

«Згідно з висловом Пророка, Бог приховує себе за 70 000 покривами світла й темряви. Покрови створені зі світла, у якому вони приховують Божественний «морок», і з темряви, у тому сенсі, що вони вуалюють Божественне Світло» (Burckhardt, 1999, p. 137).

Сакральне мистецтво в ісламі відіграє настільки велику роль, що окремі елементи архітектури храмових комплексів стали символами вищих естетичних цінностей: купол мечеті — «джамал» — символізує Божественну, досконалу красу, мінарет — «джалал» — символізує Божественну велич.

В ісламі каліграфія, як письмове вираження Корану, стає сакральним образотворчим мистецтвом і повсюдно використовується в прикрашанні сакральної архітектури — мечетей і мінаретів — аятами (віршами) Корану. Водночас аяти органічно вплітаються у вигадливі рослинні візерунки — арабески, утворюючи древо життя, листям якого є вислови Корану (іл. 8).

Символізм сакрального мистецтва в чань-буддизмі

У давньокитайському живопису Всесвіт, космос зображувалися колом з порожнечою в центрі. Ця Порожнеча символізувала трансцендентну Сутність, яка породжує все (тут виникає аналогія з зображенням Бога в ісламі). Тобто світ виникає з Порожнечі (шунья). Ця ідея знайшла відображення в живописі чань-буддизму, де все ніби ширяє, виникаючи з Порожнечі, і занурюється знову в неї (іл. 9) (згадаємо, що поняття Порожнечі властиве й християнству, де центральним догматом творіння є *Creatio ex Nihilo* (лат. — «Створення з Нічого»)).

Завдяки особливій техніці живопису створюються «ширяючі пейзажі», які пронизує світло Порожнечі (тут простежується певна аналогія з внутрішнім висвічуванням Світла в християнській іконі).

Композиції пейзажів китайських художників завжди неоднозначні, невизначені, як неоднозначна й не підлягає чіткому визначенню природа.

Художник зливається з природою, з Порожнечею, яка все породжує, і творить свої душевні стани, залучаючи глядача в процес споглядання світу, що постійно змінюється і тому не може бути чітко й конкретно визначеним.

«Далекосхідний художник, — зазначає Т. Буркхардт (1999), — споглядальний, і для нього світ, немов створений з сніжинок, швидко кристалізується і швидко розчиняється» (с. 172).

Зливаючись з природою і Божественною Порожнечею, розчиняючись в них, художник спонтанно, довільно, без вторгнення розуму, своєї індивідуальності, свого еґо у творчий процес, творить пейзаж. Незрозуміле можна зобразити лише в стані відсутності бажання його зрозуміти. Втрачаючи себе, він знаходить світ. Занурюючись у Порожнечу, він знаходить Повноту. І, незважаючи на зовні дуже різні релігії — християнство, іслам і буддизм, тут не можна не побачити їхню єдність стосовно уникнення художником свого еґо й злиття його з природою, світом, Богом.

У пейзажному живописі чань-буддизму учень чань, перш, ніж зосередитися на своїй роботі, або, точніше, на своїй власній сутності, позбавленої образів, повинен з усією ретельністю підготувати свої інструменти й розташувати їх, як для обряду (згадаємо вищеописаний художній процес у християнстві). Гранична обумовленість його рухів задалегідь запобігає вторгненню будь-якого індивідуалістичного «імпульсу». Таким чином, творча спонтанність реалізується в межах освяченої основи.

Метод дх'яни (від санскр. dhyāna — споглядання, «бачення розумом», «інтуїтивне бачення») безпосередньо відбивається в чаньському мистецтві, містить один важливий момент — це роль, що виконується безсвідомими, точніше «не-свідомими», властивостями душі. Справжня сутність буття — це «відсутність свідомості», бо воно не є ні «свідомим», у сенсі володіння розумом, ні «несвідомим» і темним, подібно до нижчих сфер душі, що становлять підсвідоме. Ілюстрацією до цього служить китайська казка про павука, який запитує сороконіжку, як вона примудряється пересуватися, не заплутуючи своїх ніжок; сороконіжка починає розмірковувати — і ось вона вже не в змозі рухатися...

У природі в цілому всі рухи, напевне, несвідомі, хоча в дійсності підпорядковані Світовому Розуму. В очах чань-буддиста позбавлений думок характер чистої природи, мінералів, рослин і тварин — це як би їхня покірність унікальної Сутності, яка перевершує будь-яку думку. Нерухома повнота літнього дня і прозора ясність зими подібні до двох крайніх станів душі в спогляданні; осіння буря — це криза, а сліпуча свіжість весни подібна до відродженої душі. *Головне в спогляданні світу — це дивитися на нього так, ніби побачив його вперше.*

Пейзаж в очах китайця — це, перш за все, зображення гір і води. Гора, або скеля, виражає активний, або чоловічий, принцип — ян, вода відображає жіночий, пасивний принцип — інь. Їхня взаємодоповнююча природа найбільш ясно й багато представлена у водоспаді, улюбленій темі художників дх'яна. У ритмі води, який нескінченно повторюється і охоплює нерухому скелю, пізнається активність незмінного й пасивність динамічного. З цього моменту розсіюється пильний погляд, і в раптовому осяянні вловлюється пробіск Сутності, яка одночасно представляє і чисту активність, і абсолютний спокій, яка не інертна, подібно до скелі, і не мінлива, як вода, але невимовна у Своїй реальності, вільній від будь-яких форм (іл. 10).

Глибинна єдність християнства, ісламу та чань-буддизму

Хоча зовні сакральне мистецтво християнства, ісламу й чань-буддизму кардинально відрізняється, у своїй глибині воно має багато спільного і єдину мету — відчуття з'єднання Богом. Це проявляється у відображенні головних ідей цих релігій:

– Ідея створення світу з Порожнечі (Шунья). Водночас варто зауважити, що поняття «Порожнеча» в християнстві, ісламі й чань-буддизмі розуміються по-різному, але у своїй глибині вони єдині. Наприклад, небачений Творець світу Аллах у центрі ісламського орнаменту зображується як точка або Порожнеча, у живописі чань-буддизму має місце зображення виникнення природи з Порожнечі, які, по суті, виражають християнський догмат створення світу — *Creatio ex Nihilo* («Створення світу з Нічого»). У нірвані буддизму відбувається спустошення свідомості й з'єднання з Порожнечею, в обоженні ісихазму (християнство) через кенозис (спустошення свідомості) відбувається з'єднання з Богом. Чи не означає це, що

Порожнеча (у буддизмі) = Богу (у християнстві)?

– Ідея породження світу Світлом. Наприклад, золотий фон як відображення Світла в іконах (ікона «Трійця» Андрія Рубльова та ін.), зображення Світла в пейзажах чань-буддизму, скло як світло благодаті у вітражах часовні-релікварію Сент-Шапель.

– Ідея явленості Слова Бога, яка знаходить відображення в ісламі в прикрашенні мечетей аятами (віршами) Корану за допомогою мистецтва каліграфії. Але, по суті, це є виразом однієї з головних ідей Євангелія від Іоанна й християнства: «Спочатку було Слово і Слово було у Бога і Слово було Бог» (Ін. 1: 1).

Сакральне мистецтво християнства, ісламу й чань-буддизму має єдину мету — єднання з Богом, духовним світом, природою шляхом позбавлення від своєї егоїстичної суб'єктивності. Наприклад, зникнення від своєї егоїстичної суб'єктивності виявляється в ісламській арабесці, у християнській іконі, у пейзажному живописі чань-буддизму.

Схожість має місце й у творчому процесі іконописця в християнстві та художника в чань-буддизмі, який є для них священним ритуалом, бо митець-людина вважає себе співробітником Митця-Бога.

Висновки. Таким чином, специфічною рисою сакрального мистецтва є відображення ним духовного бачення, характерного для певної релігії. Са-

кральне мистецтво засноване на символіці, причому символи тут не є умовними знаками, а тим, що вони виражають. Так, у християнстві храм у плані представляв хрест — символ розіп'ятого Христа. Кольорові вітражі готичних соборів символізують перетворення людини світлом Благодаті. Золотий фон ікон символізує Божественне Світло, що висвітлюється через ікону й освітлює тих, хто поряд з нею. Каліграфія на мечетях і мінаретах символізує видиму плоть Божественного Слова, а переплетіння арабських букв з арабесками — древо життя, листя якого відповідає словам Священної Книги.

Сакральне мистецтво — провідник, який з'єднує людину з духовним світом. «Двері» сакрального мистецтва в духовний світ завжди відкриті для людини, але часто її духовні очі й духовний слух закриті й не бачать, і не чують того, що за цими дверима. І від людини залежить, як прийме вона твір сакрального мистецтва: як красиву форму, об'єкт естетичного милування або як «коридор» чи «двері», що ведуть до Бога, до дотику з духовним світом.

Але хоча зовні сакральне мистецтво різних релігій відрізняється, у своїй глибині воно має багато спільного і єдину мету — відчуття з'єднання Богом. У цьому дослідженні це доведено на прикладі християнства, ісламу та чань-буддизму, ствердження цієї ідеї на прикладі інших релігій є предметом подальших наукових розвідок.

Література:

- Абрамович, С. Д. (2005). *Церковне мистецтво*. Київ: Кондор.
- Аверинцев, С. С. (2000). Премудрость Божия построила дом (Прит. 9:1), чтобы Бог пребывал с нами: концепция Софии и смысл иконы. *София-Логос. Словарь*. Киев: Дух и Литера. С. 6–13.
- Буркхардт, Т. (1999). *Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы*. Н. П. Локман (пер. с англ). Москва: Алетейя.
- Ивин, А. А. (Ред.) (2004). *Искусство. Философия: Энциклопедический словарь*. Москва: Гардарики. Відновлено з https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/470/%D0%98%D0%A1%D0%9A%D0%A3%D0%A1%D0%A1%D0%A2%D0%92%D0%9E
- Ковальова, О. (2014). Давньоруська храмова архітектура і символіка православного храму. *Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії. Наукові записки РДГУ*. Вип. 25. Рівне: Видавець О. Зень. С. 3–5.
- Лещенко, А. М. (2016). *Коеволюційні процеси у християнському сакральному мистецтві*. Херсон: Айлант.
- Померанц, Г. С. (2013). *Иконография бесконечности. Собрание себя*. Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив. С. 118–133.
- Савельева, М. Ю. (2006). Проблема соотношения феноменов «сакральное» и «священное». *Человек и христианское*

- мировоззреніє. Священне і секулярне: зіткнення мировоззреніє. Альманах. Вип. 11. Симферополь. С. 10–14.
- Степовик, Д. (2004). *Іконологія й іконографія*. Івано-Франківськ: Нова зоря.
- Токман, В. В. (2000). Священне і профанне в мистецтві. *Вісник Київського національного університету ім. Тараса Шевченка. Серія: Філософія. Політологія*. Вип. 32. С. 40–43.
- Флоренський, П. А. (1993). *Иконостас. Иконостас. Избранные труды по искусству*. Санкт-Петербург: Мифрил, Русская книга. С. 1–174.
- Caillois, R. (1988). *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard.
- Durkheim, E. (2013). *Les Formes Elementaires de la Vie Religieuse: le systeme totemique en Australia*. Paris: PUF. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_9749-1
- Eliade, M. (1988). *Sacre et le Profane*. Paris: Gallimard.
- Otto, R. (2004). *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München: C. H. Beck. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-658-15250-5_18
- Sedlmayr, H. (2013). *Verlust der Mitte*. Salzburg: Otto Müller.

References:

- Abramovych, S. D. (2005). *Tserkovne mystetstvo [Church Art]*. Kyiv: Kondor. (in Ukrainian)
- Averintsev, S. S. (2000). Premudrost Bozhiya postroila dom (Prit. 9:1), chtoby Bog prebyval s nami: kontsepsiya Sofii i smysl ikony [The wisdom of God built a house (Prov. 9:1), for God to be with us: the concept of Sophia and the meaning of the icon]. In *Sofiya-Logos. Slovar*. Kiev: Dukh i Litera. P. 6–13. (in Russian)
- Burckhardt, T. (1999). *Sakralnoe iskusstvo Vostoka i Zapada. Printsipy i metody [Sacred Art in East and West: Its Principles and Methods]*. N. P. Lokman (transl. from English). Moscow: Aleteya. (in Russian)
- Caillois, R. (1988). *L'homme et le sacré*. Paris: Gallimard.
- Durkheim, E. (2013). *Les formes élémentaires de la vie religieuse: Le système totémique en Australia*. Paris: PUF. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-476-05728-0_9749-1
- Eliade, M. (1988). *Sacré et le profane*. Paris: Gallimard.
- Florensky, P. A. (1993). Ikonostas [Iconostasis]. In *Ikonostas. Izbrannye trudy po iskusstvu* (pp. 1–174). St. Petersburg: Mifril, Russkaja kniga. (in Russian)
- Ivin, A. A. (Ed.) (2004). Iskusstvo [Art]. In *Filosofiya: Entsiklopedicheskiy slovar [Philosophy: Encyclopedic Dictionary]*. Moscow: Gardariki. Retrieved from https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/470/%D0%98%D0%A1%D0%9A%D0%A3%D0%A1%D0%A1%D0%A2%D0%92%D0%9E (in Russian)
- Kovalova, O. (2014). Davnoruska khramova arkhitektura i symbolika pravoslavnoho khramu [Ancient Rus temple architecture and symbols of the Orthodox Church]. In *Aktualni problemy vitchyznianoї ta vsesvitnoї istorii. Naukovy zapysky RDH*, (25), 3–5. Rivne: Vydavets O. Zen. (in Ukrainian)
- Leshchenko, A. M. (2016). *Koevoliutsiini protsesy u khrystyianskomu sakralnomu mystetstvi [Co-evolutionary Processes in the Christian Sacral Art]*. Kherson: Ailant. (in Ukrainian)
- Otto, R. (2004). *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*. München: C. H. Beck. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-658-15250-5_18
- Pomerants, G. S. (2013). Ikonografija beskonechnosti [Infinity iconography]. In *Sobiranie sebja* (pp. 118–133). Moscow; St. Petersburg: Centr gumanitarnykh iniciativ. (in Russian)
- Saveleva, M. Ju. (2006). Problema sootnosheniya fenomenov «sakral'noe» i «svjashhennoe» [The problem of the relationship between the phenomena "sacral" and "sacred"]. In *Chelovek i hristianskoe mirovozzrenie. Svjashhennoe i sekuljarnoe: stolknovenie mirovozzrenij*. Miscellany, (11). Simferopol. P. 10–14. (in Russian)
- Sedlmayr, H. (2013). *Verlust der Mitte*. Salzburg: Otto Müller.
- Stepovyk, D. (2004). *Ikonolohiia y ikonohrafiia [Iconology and iconography]*. Ivano-Frankivsk: Nova zoria. (in Ukrainian)
- Tokman, V. V. (2000). Sviashchenne i profanne v mystetstvi [Sacred and Profane in Art]. In *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu im. Tarasa Shevchenka. Serii: Filozofii. Politolohiia*, (32), 40–43. (in Ukrainian)

Список ілюстрацій:

- Лл. 1. Софійський собор у Києві. Відновлено з [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D1%84%D1%96%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80_\(%D0%9A%D0%B8%D1%97%D0%B2\)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:80-391-0151_Kyiv_St.Sophia's_Cathedral_RB_18_2.jpg](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D1%84%D1%96%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80_(%D0%9A%D0%B8%D1%97%D0%B2)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:80-391-0151_Kyiv_St.Sophia's_Cathedral_RB_18_2.jpg)
- Лл. 2. План базиліки. Відновлено з https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures/248/%D0%91%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0
- Лл. 3. Каплиця-релікварій Сент-Шапель. Відновлено з [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D0%B0_%D0%A1%D0%B5%D0%BD%D1%82-%D0%A8%D0%B0%D0%BF%D0%B5%D0%BB%D1%8C_\(%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B6\)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Paris-SainteChapelle-Interieur.jpg](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D0%B0_%D0%A1%D0%B5%D0%BD%D1%82-%D0%A8%D0%B0%D0%BF%D0%B5%D0%BB%D1%8C_(%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B6)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Paris-SainteChapelle-Interieur.jpg)
- Лл. 4. А. Рубльов. Трійця. Відновлено з https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B9_%D0%A0%D1%83%D0%B1%D0%BB%D1%91%D0%B2#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%B:Angelsatmamre-trinity-rublev-1410.jpg
- Лл. 5. Мавзолей Гафіза в Ширази. Відновлено з https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B8%D1%80%D1%96%D1%85#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Roof_hafez_tomb.jpg
- Лл. 6. Купол мечеті Лотфулла. Ісфахан. Іран. Відновлено з https://ast.m.wikipedia.org/wiki/Ficheru:Lotfollah-Mosque-Isfahan_%D9%85%D8%B3%D8%AC%D8%AF_%D8%B4%DB%8C%D8%AE_%D9%84%D8%B7%D9%81_%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%87_%D8%A7%D8%B5%D9%81%D9%87%D8%A7%D9%86_08.jpg
- Лл. 7. Мечеть Імама. Ісфахан. Відновлено з <https://moydom.media/architecture/10-gipnotiziruushih-potolkov-mechetej-chudesa-musulmanskoj-arhitektury-507>
- Лл. 8. Мечеть Джамі в Ісфахані. Відновлено з <https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Moschee-isfahan.jpg>
- Лл. 9. Ся Гуй. Далекий вид. Відновлено з https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%8F_%D0%93%D1%83%D0%B9#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Xia_Gui_Remote_View.jpg
- Лл. 10. Ся Гуй. Вид на водоспад. Відновлено з <https://turisheva.ru/2012/07/13/kitayskaya-zhivopis-chan-buddizma/>

List of illustrations:

- Пл. 1. Sofiyskiy sobor u Kyievi [St. Sophia Cathedral in Kyiv]. Retrieved from [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D1%84%D1%96%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80_\(%D0%9A%D0%B8%D1%97%D0%B2\)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:80-391-0151_Kyiv_St.Sophia's_Cathedral_RB_18_2.jpg](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D1%84%D1%96%D0%B9%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80_(%D0%9A%D0%B8%D1%97%D0%B2)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:80-391-0151_Kyiv_St.Sophia's_Cathedral_RB_18_2.jpg)
- Пл. 2. Plan bazyliki [Plan of the basilica]. Retrieved from https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures/248/%D0%91%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0
- Пл. 3. Kaplytsia-relikvarii Sent-Shapel [Chapel-reliquary of Sainte-Chapelle]. Retrieved from [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D0%B0_%D0%A1%D0%B5%D0%BD%D1%82-%D0%A8%D0%B0%D0%BF%D0%B5%D0%BB%D1%8C_\(%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B6\)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Paris-SainteChapelle-Interieur.jpg](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A6%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%B2%D0%B0_%D0%A1%D0%B5%D0%BD%D1%82-%D0%A8%D0%B0%D0%BF%D0%B5%D0%BB%D1%8C_(%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B6)#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Paris-SainteChapelle-Interieur.jpg)
- Пл. 4. A. Rublov. Triitsia [A. Rublev. Trinity]. Retrieved from https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B9_%D0%A0%D1%83%D0%B1%D0%BB%D1%91%D0%B2#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Angelsatmamre-trinity-rublev-1410.jpg
- Пл. 5. Mavzolei Hafiza u Shyrizi [Mausoleum of Hafez in Shiraz]. Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B8%D1%80%D1%96%D1%85#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Roof_hafez_tomb.jpg
- Пл. 6. Kupol mecheti Lotfulla. Isfakhan [The dome of the Sheikh Lotfollah Mosque. Isfahan. Iran]. Retrieved from https://ast.m.wikipedia.org/wiki/Ficheru:Lotfollah-Mosque-Isfahan_%D9%85%D8%B3%D8%AC%D8%AF_%D8%B4%DB%8C%D8%AE_%D9%84%D8%B7%D9%81_%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%87_%D8%A7%D8%B5%D9%81%D9%87%D8%A7%D9%86_08.jpg

- II. 7. Mechet Imama. Isfakhan [Imam Mosque. Isfahan]. Retrieved from <https://moydom.media/architecture/10-gipnotiziruushih-potolkov-mechetej-chudesa-musulmanskoj-arhitektury-507>
- II. 8. Mechet Dzhami v Isfakhani [Jameh Mosque of Isfahan]. Retrieved from <https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Moschee-isfahan.jpg>
- II. 9. Sia Hui. Dalekyi vyd [Sia Hui. Remote View]. Retrieved from https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%8F_%D0%93%D1%83%D0%B9#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Xia_Gui_Remote_View.jpg
- II. 10. Sia Hui. Vid na vodopad [Sia Hui. Waterfall view]. Retrieved from <https://turisheva.ru/2012/07/13/kitayskaya-zhivopis-chan-buddizma/>

Шелковая Наталья Валерьевна

Сакральное искусство как высшее проявление духовного мировосприятия человека

Аннотация. Статья посвящена очень актуальной в современном техногенном мире проблеме формирования духовного мировоззрения, одухотворения человека, встречи с сакральным миром, Богом через общение с сакральным искусством, которое имеет свой символический язык, свои характерные для каждой религии знаки, которые являются важными для человека как духовного по своей главной сути существа. Автор выявляет сущность сакрального искусства, сопоставляет отношение к нему в период средневековья и в наше время, раскрывает глубинные символы сакральной архитектуры и живописи в христианстве, а также сакральной архитектуры в исламе и живописи в чань-буддизме.

Компаративный анализ символов сакрального искусства этих религий показал глубинное единство их главных идей: идеи создания мира из Пустоты (Creatio ex Nihilo), идеи порождения мира Светом, идеи явленности Слова Бога в христианстве и исламе; выявил единую цель сакрального искусства этих религий — единение с Богом, духовным миром, природой путем избавления от своей эгоистической субъективности; обнаружил сходство в творческом процессе иконописца в христианстве и художника в чань-буддизме и привел к выводам о синонимичности понятий «Бог» в христианстве, «Аллах» в исламе и «Пустота» в буддизме.

Ключевые слова: сакральное искусство, символ, христианское сакральное искусство, мусульманское сакральное искусство, живопись чань-буддизма, Пустота, Бог, единство.

Natalya Shelkovaya

Sacred art as the highest manifestation of a person's spiritual worldview

Abstract. The article is devoted to the problem of the formation of a spiritual worldview, the spiritualization of a person, a meeting with the sacred world, God, which is very relevant in the modern technogenic world, through communication with the sacred art, which has its own symbolic language, its own characteristic for each religion, signs that are important for a person as a spiritual, in its main essence, being. The author reveals the nature of sacred art, compares attitudes towards it in the Middle Ages and in our time, reveals the deep symbols of sacred architecture and painting in Christianity, sacred architecture in Islam, and painting in Chan Buddhism.

A comparative analysis of the symbols of the sacred art of these religions showed the profound unity of their main ideas: the idea of creating the world in the Void (Creatio ex Nihilo), the idea of the creation of the world by Light, the idea of the manifestation of the Word of God in Christianity and Islam; revealed the common goal of the sacred art of these religions — unity with God, the spiritual world, nature by getting rid of their egoistic subjectivity; discovered a similarity in the creative process of an icon painter in Christianity and an artist in Chan Buddhism and led to conclusions about the synonymy of the concepts of God in Christianity, Allah in Islam and Emptiness in Buddhism.

Keywords: sacred art, symbol, Christian sacred art, Muslim sacred art, painting of Chan Buddhism, Emptiness, God, unity.

ПРИКЛАДНА КУЛЬТУРОЛОГІЯ І КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0003-0339-1820>
DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.143-152>

ОРГАНІЗАЦІЙНО-ГОСПОДАРСЬКІ ПРОЦЕСИ УКРАЇНСЬКОГО КІНОВИРОБНИЦТВА 1920-Х РОКІВ

Миславський

Володимир Наумович

доктор мистецтвознавства, доцент,
Харківська державна академія
культури, м. Харків
cinema2@i.ua

Миславский

Владимир Наумович

доктор искусствоведения, доцент,
Харьковская государственная
академия культуры, г. Харьков
cinema2@i.ua

Volodymyr Myslavskyi

Doctor of Art Studies, Associate
Professor, Kharkiv State Academy
of Culture, Kharkiv
cinema2@i.ua

Анотація. На основі широкого спектру маловідомих публікацій в українській та російській періодичній пресі 1922–1930 рр. у статті розглядається формування матеріально-технічної бази українського кіновиробництва. Аналізується вплив технічного оснащення кінофабрик на якісний показник кінопродукції в 1920-ті роки. Усе-українське фотокіноуправління не отримувало необхідного державного фінансування на розвиток кіновиробництва й змушене було самостійно вишукувати можливість такого фінансування. Спочатку основні капіталовкладення направлялися на розвиток Одеської і частини Ялтинської кінофабрик. З другої половини 1920-х років було прийняте рішення про будівництво в Києві найбільшої в СРСР кінофабрики, і тому всі кошти направлялися на це будівництво. Однак після переходу на виробництво звукових фільмів виявилася цілком непристосованість Київської кінофабрики до таких процесів. У статті також розглянуто негативні наслідки, пов'язані з нерівномірним розподілом фінансування на розвиток трьох кінофабрик.

Ключові слова: історія кіно, УРСР, ВУФКУ, кінопромисловість.

Постановка проблеми. Становлення матеріально-технічної бази українського кіновиробництва в 1920-ті роки, як і раніше залишається маловивченою сторінкою в історії українського кіно. Тому й актуальність цього дослідження полягає, переважно, у заповненні істотної прогалини в історії українського кіно.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Деякі аспекти становлення української кіногалузі в 1920-і роки отримали висвітлення в деяких роботах українських дослідників — А. Шимона (Шимон, 1974, с. 152) і Н. Фількевича (Фількевич, 2006, с. 178). Як бачимо, названа проблематика не стала предметом окремого дослідження, хоча відіграла ключову роль у процесі розвитку українського кінематографа 1920-их років.

Мета статті — вивчити особливості політики ВУФКУ зі зміцнення матеріально-технічної бази українського кіновиробництва протягом 1920-х років.

Вклад основного матеріалу дослідження. З перших

місяців роботи ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління), крім «збирання» всього кіномайна України, намагається налагодити власне кіновиробництво. Технічних можливостей для налагодження кінопроцесу майже не було — напівзруйновані колишні павільйони Д. Харитонова й К. Борисова в Одесі та «Світлотінь» у Києві. У лютому 1922 року ялтинські павільйони, що раніше належали І. Єрмольєву й О. Ханжонкову, були передані Кримнаркомосом у концесію приватними підприємцям Бельяні й Корну.

Але ВУФКУ вдалося домовитися з Наркомосом Криму про п'ятирічну оренду двох павільйонів, заплативши приватним орендарям значну неустойку. Об'єднані павільйони були приведені в порядок, забезпечені сировиною, підсобними матеріалами й отримали назву «Друга Держкінофабрика ВУФКУ» (Іванов, 1922, с. 15). Відкриття Ялтинської кінофабрики відбулося 13 вересня 1922 року (В. Б., 1922, с. 22). До роботи на фабриці відразу ж долучилися запрошені з Москви кіноробітники: режисер В. Гардін, художник В. Єгоров, актори З. Баранцевич і О. Фреліх.

Саме ВУФКУ отримувало неодноразово пропозиції про здачу одеських павільйонів в оренду приватним особам. Незважаючи на вигідність низки пропозицій, вони були відхилені окружним відділенням. Виробничі процеси в одеських павільйонах почалися в середині 1922 року. Але оснащення павільйонів не могло задовольнити запити кіновиробництва. У 1923 році починаються роботи з наповнення одеських павільйонів з метою зробити з них кращу кінофабрику в СРСР.

Під керівництвом адміністратора Одеської кінофабрики Я. Корна і директора крайвідділу ВУФКУ М. Капчинського почалися ремонтно-будівельні роботи з переобладнання одеських павільйонів на кіномістечко. Архітектурно-художніми роботами керував художник-архітектор В. Єгоров. На фабричній території передусім прокладено бруківку від вулиці до фабрики, володіння огорожені парканом зі спеціальними архітектурними воротами, за проєктами художників Суворова й Цукера висаджено дерева, улаштовано фонтан (Немой, 1923, с. 36–38). Також була побудована окрема електростанція, приміщення для лабораторії, будинок для проживання робітників і службовців. По сусідству відремонтували три дачі для приїжджих з Криму московських артистів. Одночасно в павільйонах

встановлюються куплений за кордоном парк прожекторів (Свой, 1923, с. 13).

У 1923 році в Одесі працювало два павільйони (один, за повідомленням преси, кращий в СРСР), дві лабораторії (Пролетарський бульвар), декоративна майстерня, склад меблів, їдальня і бібліотека, котельня, фотопавільйон (вул. Лассаля, 21) для виготовлення художніх знімків ([Ред. ст.], 1923/24, с. 12). Для стабільної роботи в розпорядження кінофабрики надійшло 55 000 метрів кіноплівки. Крім того, Головополітосвіта віддала розпорядження про безперешкодне надання кінофабриці ВУФКУ костюмів і меблів зі складів театрів і музеїв для зйомок у Києві та Одесі історичних фільмів «Тарас Бульба» й «Остап Бандура».

Ялтинська кінофабрика була для ВУФКУ допоміжною, також велика частина коштів надавалася на закупівлю обладнання та реконструкцію Одеської кінофабрики — кіномістечка. За спогадами П. Нечеси, за шість місяців роботи на постановку восьми картин було надано всього 32 000 карб. (Нечес, 1927b, с. 10). Три місяці не виплачувалася зарплата, і не було грошей заплатити візнику, який був потрібний для зйомок картин. Брак коштів не дав змоги ВУФКУ повною мірою використовувати ялтинські ательє, і ця обставина змусила Кримський Наркомос розірвати договір і передати в кінці 1923 року ательє приватному російському товариству Левфільм (Маршан, & Вейнштейн, 1925, с. 179).

Левфільм будувало плани з розмахом — розгорнути кіновиробництво в Криму. У пресі повідомлялося про початок з 1 липня зйомок грандіозного бойовика за сценарієм О. Блажевич з епохи звільнення Криму від врангелівців — «Боротьба за Перекоп» («Дасш Крим») із залученням тисяч статистів. Військова частина постановки була розроблена колишнім генералом Слащевим і командиром Червоної армії Саблінім. Передбачалися великі маневри військ у Перекопі, щоб мати точне уявлення про історичний бій. Режисером був запрошений В. Туррін, який нещодавно повернувся з Америки, з Німеччини приїхали оператор Шунеман і художник-архітектор Шафенберг. 10 липня режисери Доронін і Бойтлер узялися до зйомок трюкових картин «Два світи» й «Маяк в Туапсе» за сценарієм Бойтлера. 22 липня режисер О. Іванов-Гай почав зйомку культурфільму «Всесоюзна здравниця». У виробничих планах були також сценарії «За стіною» за оповіда-

нням Данилевського в постановці О. Фреліха, «У свято Йоргена» і низка етнографічних культурфільмів. Незважаючи на численні повідомлення в пресі, зйомки так і не розпочалися.

Справа, затіяна Левфільмом, луснула, і 9 жовтня 1924 року ВУФКУ підписало трирічний договір з Кримнаркомосом про оренду ялтинського павільйону (колишнього Єрмольєвського). Згідно з планом ВУФКУ зобов'язувалося інвестувати 75 000 карб. протягом трьох років і випускати 10 000 метрів негативу на рік, з яких 2 000 метрів вироблятимуться за замовленням Кримнаркомоса (з кримського життя). Виробничий план Ялтинської кінофабрики містив 12 програм на дві знімальні групи. Програма кінофабрики в Ялті була заснована на побутових сценаріях про Крим і громадянську війну. Перша програма — «романтика Жовтня», друга — «романтика громадянської війни в Криму» ([Ред. ст.], 1924, с. 31).

Отримані, таким чином, фільми Кримнаркомос планував безкоштовно демонструвати в селах і у своїх клубах. Колишній павільйон Ханжонкова Кримнаркомос передбачав здавати в оренду на тих самих умовах. Рухоме й нерухоме майно оцінювалося в 100 000 карб. (колишній Єрмольєвський павільйон) і 30 000 карб. (Ханжонківський). Директором Ялтинської кінофабрики був призначений Орелович. Художній колектив був невеликим — В. Турін (режисер), Р. Шафенберг (художник-архітектор) і Лінден (освітлювач) (Гегузин, 1925, с. 24).

На Ялтинській кінофабриці, що знаходилася в жалюгідному стані, поступово були усунені всі недоліки: обладнана кінолабораторія, облаштовані оббивно-драпірувальна майстерня, гримерна та малярська, зроблено внутрішній ремонт лабораторії, встановлений додатковий сушильний барабан і всіляка кіноапаратура. Додатково було ще закуплено обладнання в Німеччині.

З осені 1924 року робота на Одеській кінофабриці йшла в двох напрямках. Насамперед, необхідно було кустарну роботу перевести на рейки реального виробництва. З такої позиції велике значення мали обладнані при кінофабриці підсобні майстерні та достатня кількість освітлювальної апаратури (за наявності освітлювальних приладів і механізацією підсобних підприємств Одеська кінофабрика займала одне з перших місць серед фабрик СРСР) (Гарбер, 1925, с. 20). За повідомленнями преси, на Одеській кінофабриці було достатньо кредитуван-

ня, палива, одягу, мануфактури, усі робочі повністю забезпечені спецодягом, а деякі підсобні виробництва отримували й спецхарчування.

До 1925 року була побудована простора світла столярна майстерня, а також будівлі для зберігання декорацій і піротехнічних виробів, кілька підсобних цехів: малярський, скульптурно-бутафорський, електротехнічний, апаратурно-механічний, шпалерний, друга кінолабораторія. Була власні друкарня і перев'язувальний пункт. Восени додатково були встановлені імпорتنі прожектори.

1926 року Одеська кінофабрика була облаштована за останнім словом техніки. На території фабрики розміщувалося два павільйони (один залізобетонний двоповерховий і другий розібраний залізний), знімальні майданчики та ціла низка підсобних майстерень. При головному павільйоні працювала обладнана лабораторія з промивним, сушильним, копіювальним, монтажним та іншими відділеннями. Друга лабораторія була призначена винятково для поточних робіт: проявлення негативів, друкування робочих позитивів, монтаж тощо.

Були встановлені отримані з Ленінграда очищувачі повітря, високошвидкісний французький кінокопіювальний апарат «Андре-Дебрі». З Німеччини надійшло п'ять вагонів освітлювальної апаратури фабрик «Юпітер» і «Вайнер» потужністю понад 500 000 свічок, великі запаси хімікатів, фарб тощо. Із Франції були отримані кінознімальні камери новітньої конструкції «Дебрі-Парво» і копіювальні апарати (Ш., 1926, с. 40).

Новітньої кіноапаратури на фабриках ВУФКУ була достатня кількість. Дві третини нового обладнання надходило на Одеську кінофабрику, одна третина — на Ялтинську. На обох фабриках були в наявності 16 кінокамер фірми «Дебрі» новітньої конструкції з повним комплектом об'єктивів (8–12 штук до кожної камери), 6 кінокамер «Дебрі» і «Еклер» застарілої конструкції з комплектами об'єктивів, одна кінокамера «Дебрі» для сповільненої зйомки — усього 23 кінокамери.

Парк лабораторної апаратури становили автоматизований копіювальний апарат «Дербі» новітньої конструкції і «Мотін» з пропускнуною спроможністю до 800 метрів на годину. Крім того, один копіювальний апарат «Бельговен» і два апарати «Вільямсона». Ця апаратура давала змогу протягом робочого дня обробляти до 30 000 метрів кіноплівки. Було також три машини для чищення, дві

машини для друкування написів, сім режисерських монтажних апаратів.

Освітлювальна апаратура була представлена фірмами «Вайнерт», «Ефа», «Юпітер» у кількості 280 одиниць загальною потужністю 12 154 ампер. Обидві кінофабрики були оснащені власними електростанціями.

На фабриці працювали такі майстерні: столярна, електромеханічна, кравецька, бутафорська, малярно-декоративна, оббивно-драпірувальна, піротехнічна. Також був гараж (5 капітально відремонтованих машин) і стайня. Побудовані спеціальні склади для декорацій, меблів та реквізиту. Обладнані сховища під костюми й матеріали, котельне приміщення для парового опалення всіх павільйонів, майстерень і складів. Встановлені повітряні й підземні електромагістралі, внутрішня телефонна та дзвінкова мережі.

Московські кінематографісти, побувавши на Одеській кінофабриці, із захватом говорили про її обладнання. Зокрема сценарист і критик Х. Херсонський після екскурсії по кінофабриці зазначав:

«Фабрика розкинулася на високому березі. Від французького бульвару до обриву над морем легко вмістилися біля трьох великих павільйонів одночасно: вулиці Гамбурга, хати українського сільця, вулиця куренів і церква Запорізької Січі, будови Риму, берег Тибру, осторонь великі макети Байзенгерца для пожежі Риму й вибуху шахт Донбасу, а ближче до моря величезний Колізей для 3 000 римлян — глядачів бою гладіаторів.

“Територія фабрики” (так говорить пропуск) — це самостійна маленька держава: вона ширша всього, що ми мали на Житній біля Брянського вокзалу + у Міжробпома-Русі. Нижче до моря спускаються широкі тераси пустельного берегу. Берегові пагорби, обриви, бухти, пляжі й рівнина моря ще не використані ВУФКУ. Обладнана фабрика заможно. Штучне сонце нагнітається умформерною станцією на 280 світлових одиниць всілякого пристрою. Ще не з повним навантаженням працюють підсобні майстерні, лабораторії і цехи. Дві кінолабораторії пропускають до 120 000 метрів плівки в одну зміну. У другій і третій зміні постійної потреби поки немає. Своя фотолабораторія. Майстерні й склади: костюмерні,

бутафорські, столярні. Головний павільйон на 405 кв. м., другий на 385, третій обладнаний з великого кам'яного сараю.

На фабриці можуть одночасно працювати, не заважаючи один одному, 7–8 знімальних режисерських груп. А під час поїздок у експедиції 2–3 режисери, що залишаються на фабриці, отримують відразу й одночасно відбудовані декорації майже для всієї картини» (Херсонський, 1926, с. 34–35).

Доброзичливо про оснащення Одеської кінофабрики відгукувалися й інші російські рецензенти:

«Виробництво першої одеської кінофабрики розширюється. Кількість режисерських груп у цей час доведено до дев'яти. Прибула з-за кордону у великій кількості освітлювальна апаратура, знімальні та копіювальні апарати новітньої конструкції. Гарне враження справляють обладнані при фабриці допоміжні цехи (2 кінолабораторії, фотолабораторія, бутафорський, малярський, оббивно-драпірувальна, столярний, реквізиторський, слюсарно-механічний, а також друкарня)» ([Ред. ст.], 1926, с. 4).

З 1924 по 1927 роки українська кіногалузь пройшла шлях інтенсивного розвитку. У 1924 році — застарілі кінокамери «Пате» і «Еклер», у 1927 — 20 кінокамер «Дебрі» новітньої конструкції ([Ред. ст.], 1927а, с. 14). У 1924 році — 5 юпітерів дводюгових, у 1927 — 180 прожекторів та інших освітлювальних одиниць. Місячний кошторис у 1924 році склав 8 000 карб., у 1927 — 192 000 (Нечес, 1927а, с. 12).

1927 року політика ВУФКУ щодо фінансування та постачання своїх кінофабрик дала результати. Кіновідомство, вимушене направляти значні кошти на будівництво Київської кінофабрики, усе менше й менше уваги приділяло Ялтинській кінофабриці. І, на думку аналітиків, з уведенням Київської кінофабрики знімальна база в Ялті виявиться непотрібною. Крім того, восени 1927 року закінчувався термін оренди території, на якій розташовувалася Ялтинська кінофабрика. І Кримнаркомос виношував ідею створення власного Кримкіно. В. Шершеневич, який детально вивчав розвиток кіносправи в Україні, і зокрема в Ялті, зазначав:

«Кінофабрика в Ялті має свої місцеві недоліки, оскільки ялтинська електростанція малопотужна. Але знову-таки тут приходиться на допомогу природі. Яка інша фабрика може похвалитися тим, що вона має 300 натурно-знімальних днів? Тільки два місяці (лютий і березень) відпадають для натурних зйомок. Тому такі бідні павільйони всередині. Самотній крихітний побудований трамвай, такий провінційний і іграшковий, чахне у дворі. Жалюгідна кімната, яка має зображати розкішний апартамент багатія в сценарії Маяковського "Троє". От і все. Як це далеко від принципів Голівуду, де все навпаки, переводять зйомки в павільйон, щоб створити організовану й закономірну природу, а не користуватися тими багатствами, які створює природа. <...>

Чи варто руйнувати вже налагоджене виробництво, з прекрасною апаратурою, спрацьованим штатом, зараз із п'ятою, а через місяць сьомою постановочними групами, тільки для того, щоб на руїнах намагатися створити нову, аналогічну справу? Адже організація кінофабрики вимагає, насамперед, грошей, а річний кошторис Кримнаркомосу може виявитися меншим, ніж потрібно тільки для початку справи. Та й у кіно прибуток іде не від кінозйомок, а від кінопрокату. Територія Криму занадто мала, щоб виправдати виробництво, а на території УРСР буде важко конкурувати з картинами ВУФКУ. Крім того, не поновити договір – це означає втратити 200 працівників (60% всього Кримробмису), які, безперечно, підуть разом з режисурою в Одесу й до Києва. Так, і насамкінець, звідки знайти зараз апаратуру, яку теж відвезе ВУФКУ. Виписувати з-за кордону? Усе це питання, над якими треба дуже й дуже задуматися Кримнаркомосу. Тим більше, що в 1927 році вже ясно видно, що будувати набагато важче, ніж розширювати створене... Краще мати маленьку налагоджену фабрику, ніж великий пустир» (Шершеневич, 1927, с. 8).

Кримнаркомос усе ж переглянув свої плани щодо Кримкіно й продовжив з ВУФКУ договір на оренду Ялтинської кінофабрики ще на 12 років. Крім того, ВУФКУ, незважаючи на будівництво Київської кінофабрики, планувало розширення Одеської. На прохання ВУФКУ для розширення

Одеської кінофабрики була відведена сусідня дача (колишня Демидова) з парком і будівлями, які були пристосовані для кіновиробництва. Тому територія фабрики збільшилася майже вдвічі. Через підвищення темпів кіновиробництва двох павільйонів виявилось недостатньо. Тому великий декоративний сарай був перебудований на третій павільйон, а до другого павільйону прибудували майже такого ж розміру четвертий. Крім того, були значно розширені та перебудовані майже всі приміщення цехів (столярний, механічний, бутафорський, малярський, реквізиторський тощо), а також кіно- і фотолабораторії (Долина, 1927, с. 12).

Після великого кримського землетрусу 12 вересня 1927 року Ялтинська кінофабрика отримала значні руйнування, особливо лабораторії і корпуси цехів. Вплинув цей катаклізм негативно на моральний стан художнього персоналу. І оскільки в найближчій перспективі неможливий був капітальний ремонт зруйнованих приміщень, правління ВУФКУ приймає рішення перевести весь штат і всіліле обладнання на Одеську кінофабрику. У зв'язку зі збільшенням кількості режисерських груп у екстремному порядку закінчується ремонт та обладнання сусідніх дач, переданих у розпорядження фабрики. На це Одеській кінофабриці було надано додатково 300 000 карб. Крім того, додаткові кошти в розмірі 60 000 карб. – на якнайшвидше зведення п'ятого павільйону, який мав розпочати роботу 15 листопада. У цей час відбуваються й кадрові перестановки. Директор Ялтинської фабрики С. Орелович призначається першим заступником директора Одеської кінофабрики й тимчасово заввідділом Виробничого відділу ВУФКУ ([Ред. ст.], 1927а, с. 14).

1928 року п'ятий знімальний павільйон Одеської кінофабрики був уведений у експлуатацію. Також закінчилося будівництво режисерського цеху. Ялтинська кінофабрика, а точніше те, що від неї залишилося, ВУФКУ без узгодження з ЦК Робмисом продало на публічних торгах на злам. Ця угода викликала галасливий скандал. У журналі «Рабис» повідомлялося, що доглядач Кримських будинків відпочинку ЦК Робмису через прокуратуру домогся анулювання цієї угоди. За рішенням суду «новий власник», що встиг розпочати розбір павільйону, був заарештований, а будова закріплена за Будинками відпочинку ЦК. ЦК Робмис наполягав на збереженні Ялтинської фабрики як бази для кіноекспедицій, і телеграму з протестом проти

руйнування павільйону відправив правління ВУФКУ ([Ред. ст.], 1929а, с. 10).

У повторній телеграмі за підписом П. Нечеси повідомлялося: «Ялтинський павільйон ліквідували торік за закінченням терміну оренди, згідно з постановою Раднаркому УРСР. Вашу телеграму вважаємо заснованою на непорозумінні». Але оскільки Раднарком УРСР не приймав постанову про продаж павільйону на злам, керівництво ЦК Робмису завважило, що аргумент ВУФКУ є відпискою, і повідомило про це в НК РСІ СРСР ([Ред. ст.], 1929а, с. 10).

Про будівництво Київської кінофабрики заговорили ще в 1923 році. У зв'язку з розширенням роботи, окрім налагодження кіновиробництва в Одесі та Ялті, виробничий відділ ВУФКУ проєктував спорудження кінофабрики й у Києві. Спочатку ВУФКУ планувало почати будівництво навесні 1926 року. Окрім залучення кращих радянських архітекторів, у комісію з будови ввійшли б німецькі архітектори фабрики УФА — Шарфенберг, Гаакер і Вайзенберг, що працювали на той час у ВУФКУ. За проєктом і технічним устаткуванням Київська кінофабрика була найбільшою в СРСР. Довжина павільйону складала 100 метрів, ширина — 35. За підрахунками, на будівництво кінофабрики необхідно було 1 200 000 карбованців, крім того, на устаткування знадобиться ще 800 000 карбованців. Фабрику планували побудувати з таким розрахунком, щоб на ній одночасно могли працювати 15 режисерських груп, для чого кожен павільйон мав забезпечуватися особливою системою опускання штор, для розділення на п'ять частин. Кожна з частин павільйону була за планом більша за весь одеський павільйон (Бор, 1926, с. 7).

22 березня 1927 року почалися земельні роботи з планування частини ділянки, необхідної для початку будівництва. 15 квітня почалася закладка фундаменту й підготовка металевих конструкцій павільйону. Виробництво металевих конструкцій замовили київському заводу «Ленінська кузня», монтажними роботами займався російський трест «Індустрія». За планом, павільйон мав бути закінчений до 1 листопада. На виконання робіт з облаштування опалювання і вентиляції було проведено тендер, у якому брали участь три претенденти: «Тепло і сила», Санітарно-технічний відділ і московська фірма «Отопитель». Проєкти опалю-

вання і вентиляції підготував професор Чаплін. Облаштування вентиляції та опалювання насамкінець узяв на себе трест «Тепло і сила». Електричне устаткування виготовляв і встановлював Електро-сільстрой. Усі процеси будівництва й виготовлення устаткування виконувалися радянськими підприємствами. Єдине, що було придбане, — це знімальне й освітлювальне устаткування, а також агрегати підстанції, куплені в Швеції за 280 000 карбованців (Лядов, 1928, с. 71).

Журнал «Нове мистецтво» з нагоди початку будівництва писав:

«Роботи зі спорудження Київської фабрики почалися на відведеній Київським Комунальним відділом ділянці в 40 десятин землі. На цій ділянці є до 10 десятин прекрасного парку, що відійшов у повне розпорядження кіномістечка, що будується. План робіт розбито на два будівельні сезони. У поточному році будуть закінчені й обладнані основні підсобні майстерні — цехи й ательє — з тим, щоб знімальну роботу можна було почати вже до кінця 1927 р. Інші корпуси, надвірні споруди дообладнання будуть закінчені за будівельний сезон 1927 р. Уся фабрика буде закінчена будівництвом і зможе розгорнути повністю свою роботу до 1/Х — 1928 р. Фабрика буде забезпечена усією новітньою знімальною, лабораторною і освітлювальною апаратурою. Ательє буде обладнане за останнім словом європейської техніки, за досягненнями якої проводитиметься електроустаткування, облаштування механічного пересування верхніх ламп, гігієнічне опалювання, вентиляція тощо. Розроблений план робіт і укладені з фірмами договори дають повну упевненість у тому, що до 10 річниці Жовтня ми матимемо на 75% закінчену для знімальної роботи нову грандіозну кінобазу» ([Ред. ст.], 1927b, с. 12).

Через ліквідацію зруйнованої землетрусом Ялтинської кінофабрики ВУФКУ прискорено темп будівництва нової кінофабрики в Києві. План робіт на будівництві змінено таким чином, щоб закінчити фабрику не пізніше квітня 1928 року. Про будівництво Київської кінофабрики представники всіх закордонних делегацій заявляли, що споруд-

джується не лише найбільша кінофабрика в СРСР, але й у Європі. Загальна вартість кінофабрики досягла 3 600 000 карбованців.

Будівництво фабрики було розраховане на 2 сезони — 27/28 і 28/29 років. За планом сезону 27/28 мало бути виконано робіт на 1 560 000 карбованців. Усі намічені роботи — будівництво павільйону й лабораторій планувалося закінчити до 1 січня.

Через відсутність фінансування будівельні роботи були призупинені, але навесні були відновлені. На будівництві працювало 250 робітників. Темп роботи був розрахований так, щоб фабрика почала працювати з 1 жовтня. І весною ВУФКУ розпочало складання плану знімальних робіт на новій фабриці.

Про будівництво Київської кінофабрики в РРФСР ходили легенди. Інформацію з дещо перебільшеними фактами розміщували провінційні журнали. Так, вологодський журнал «Огляд театру і кіно», зокрема, повідомляв:

«У Києві закінчується спорудження кінофабрики ВУФКУ. Колосальне кіномістечко, найбільше в нашому Радянському Союзі, займає площу 40 десятин. Фасад головного павільйону 100 метрів, ширина 34 метри, висота 25 метрів. Розміри павільйону дозволять працювати одночасно 6 режисерським групам. Павільйон має 8 веж. У чотирьох з них ліфти для підняття на будь-яку висоту, в інших — гвинтові сходи. У павільйоні 3 колосальні ставки для морських зйомок. Підлога автоматично закриває ставки. Автор проекту проф. Риков. Головний інженер — Тверський. Вартість кінофабрики 3 755 000 крб.» ([Ред. ст.], 1929b, с. 15).

Проте «Український Голлівуд» усіх захоплював. Леон Муссінак, що відвідав Київ незадовго до відкриття кінофабрики, із захватом відзначав:

«Уся фабрика займає 40 гектарів. З них 19 відведено під парк. Ательє — площею 63 700 кв. метрів. Освітлення буде потужністю 13 000 ампер безперервного струму й 6 000 — змінного. Матимуть можливість працювати одночасно 20 груп, виробляючи від 80–90 фільмів на рік. Служби, лабораторії для проб і досліджень, проекційні зали, реквізит, майстерні

всіх видів, контори. Велика, прекрасно організована машина. Це об'єднання мас для святкування завершеної творчості революції, щоб закріпити її за собою в майбутньому, щоб кинути в обличчя старому світу виклик про відродження нового народу, про нову цивілізацію. На вулицях і площах закінчують спорудження тріумфальних арок, прикрашених зеленню. Усюди електрика доповнює свято. Київ освітлюється немов увесь відразу. Завтра, 7 листопада, свято десятиліття революції, завтра урочистим маршем пройдуть червоноармійці, фабричні робітники й службовці, щоб прокричати в обличчя старому світу гасло про нову цивілізацію» (Муссінак, 1981, с. 142).

Необхідно відзначити, що план будівництва було виконано в точно намічений термін. На будівництво й устаткування фабрики по кошторису було надано 3 800 000 карбованців. Фабрика будувалася на ресурси ВУФКУ за обмежених кредитів. Комісія РКІ, що робила перевірку ВУФКУ, клопотала про дотацію перед Раднаркомом УРСР для покриття цілої низки будівельних витрат, які ґрунтовно розхитали матеріальну базу української кінематографії.

Чимало устаткування Київської кінофабрики використовувалося вперше в українській і союзній кінематографії. Освітлювальний цех був складом освітлювальної апаратури — потужні прожектори «ЕФА», малогабаритні «мухи», стояки Вейнерта, ртутні світильники, уперше вживані в українському кіновиробництві. Абсолютно новими для радянського кіновиробництва були механічні проявні машини «Дебрі», повністю механізовані освітлювальні пристрої, підвісні візки, що механічно пересуваються, пристосовані для швидкої установки по горизонталі й по схилу верхнього світла над павільйонами тощо.

Подібне обладнання Київської кінофабрики стало можливим завдяки постанові, прийнятій 15 жовтня 1930 року правлінням Совкіно. Після обговорення питання «про перерозподіл ресурсів на будівництво з урахуванням необхідності більшого задоволення потреб периферії», було прийняте рішення майже всі кошти, відпущені раніше на будівництво кінофабрики на Потилісі в Москві, перерозподілити на потреби Київської кінофабрики.

Зйомки першого фільму «Ванька і Месник»

почалися на ще недобудованій Київській кінофабриці, коли ще не було призначено дирекцію. На початку 1929 року фактично працювали дві художні групи: одна дитяча — «Шкідник», і друга — «Весна». У червні почали працювати ще шість груп: О. Довженка («Земля»), М. Шпиковського («Хліб»), А. Кордюма («Останній лоцман»), О. Каплера («Право на жінку»), Г. Грічера («Квартали передмістя»), Л. Френкеля («Сам собі Робінзон»). Наказ про призначення дирекції Київської кінофабрики був підписаний 4 квітня 1929 року (Косячний, 1929, с. 2).

Увесь керівний склад був сформований протягом першого півріччя. Насамкінець, у другій половині 1929 року Київська кінофабрика працювала майже на повну потужність, і Ялтинська база була вже для ВУФКУ малопривабливою.

Висновки. Становлення матеріально-технічної бази української кінематографії відбувалося без особливої допомоги з боку держави, і ВУФКУ в цьому питанні могло розраховувати винятково на власні ресурси. Амбітні плани до організації в Україні найбільшої в СРСР кіновиробничої бази

частково були реалізовані. У період з 1922 по 1930 рік практично повністю зруйновані одеські та ялтинські павільйони вдалося обладнати за останнім словом техніки.

Надалі керівництво ВУФКУ зосередило значні зусилля на будівництві Київської кінофабрики, яка, за відгуками багатьох сучасників, разом з іноземними, повинна була стати найбільшою в СРСР як за розмірами, так і за кількістю новітнього кіноустаткування. Але мода на гігантоманію не виправдалася. Згодом були виявлені помилки в проектуванні Київської кінофабрики. Буквально через декілька років після введення її в експлуатацію кінопромисловість РРФСР і УРСР перейшла на виробництво звукових фільмів. І тоді стала очевидна цілковита непристосованість Київської кінофабрики до процесів виробництва звукових фільмів.

Пропонована публікація не претендує на повноту. Перспективними є подальші наукові дослідження, перш за все в архівах, спрямовані, наприклад, на вивчення розвитку матеріально-технічної бази і функціонування українських кінофабрик у 1930–1940-х роках.

Література:

- Бор. (1926). 3-тя кінофабрика ВУФКУ. *Нове мистецтво*. № 7(16). С. 7.
- В. Б. (1922). Украинская кинопромышленность в Ялте. *Фото-кино*. № 1. С. 22.
- Гарбер, И. (1925). На производстве. *Театральная неделя*. № 13/14. С. 20.
- Гегузин, Ю. (1925). Письмо из Крыма. *Вестник работников искусств*. № 3. С. 24.
- Долина, П. (1927). Одесска кінофабрика. *Нове мистецтво*. № 8. С. 12.
- Иванов, И. (1922). Кино. *Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино*. № 1. С. 15.
- Косячний, П. (1929). Півроку роботи (що зробила і що зробить Київська кінофабрика). *Кіно*. № 11. С. 2.
- Лядов, Н. (1928). Киевская кинофабрика. *Кино и культура*. № 5/6. С. 71.
- Маршан, Р., & Вейнштейн, П. (1925). Пять лет советской кинематографии: 1919–1924. *Историко-политический и экономический обзор*. Ленинград-Москва: Издание журнала «Кино-неделя». С. 179.
- Муслинак, Л. (1981). *Избранное*. Москва: Искусство. С. 142.
- Немой. (1923). Первый киногородок в России. *Кино*. № 1. С. 36–38.
- Нечес, П. (1927а). Десять років радянського кіновиробництва. *Театр, клуб, кино*. № 19. С. 12.
- Нечес, П. (1927б). Расширяем Одесскую кинофабрику. *Театр, клуб, кино*. № 16. С. 10.
- [Ред. ст.] (1923/24). Кинопроизводство в Одессе. *Силуэты*. № 1. С. 12.
- [Ред. ст.] (1924). Крым. *Кино-журнал АРК*. № 40/41. С. 31.
- [Ред. ст.] (1926). На ф-ке ВУФКУ. *Кино-фронт*. № 1. С. 4.
- [Ред. ст.] (1927а). Одесска кінофабрика ВУФКУ. *Нове мистецтво*. № 26. С. 14.
- [Ред. ст.] (1927б) Київська кінофабрика. *Нове мистецтво*. № 14/15. С. 12.
- [Ред. ст.] (1929а). Кино-фабрику на слом! *Рабис*. № 2. С. 10.
- [Ред. ст.] (1929б). Хроника. *Обозрение театра и кино*. № 2. С. 15.
- Свой. (1923). Советское кино возрождается. *Силуэты*. № 13. С. 13.

- Фількевич, М. О. (2006). *Довженковці. Сторінки нашої історії*. Київ: 178 с.
- Херсонский, Х. (1926). Одесская фабрика ВУФКУ. *Кино-фронт*. № 4/5. С. 34–35.
- Ш. (1926). Фабрика ВУФКУ в Одессе. *Кино-журнал АРК*. № 6/7. С. 40.
- Шершеневич, В. (1927). Фабрика ВУФКУ. *Советский экран*. № 34. С. 8.
- Шимон, А. А. (1974). *Страницы биографии украинского кино*. Москва: Искусство. 152 с.

References:

- Bor. (1926). 3-tya kinofabryka VUFKU [3rd VUFKU film factory]. *Nove mystetstvo*. № 7 (16). С. 7 (in Ukrainian)
- Dolyna, P. (1927). Odeska kinofabryka [Odessa film factory]. *Nove mystetstvo*. № 8. P. 12. (in Ukrainian)
- [Ed. art.] (1923/24). Kinoproizvodstvo v Odesse [Filmmaking in Odessa]. *Siluety*. № 1. P. 12. (in Russian)
- [Ed. art.] (1924). Krym [Crimea]. *Kino-zhurnal ARK*. № 40/41. P. 31. (in Russian)
- [Ed. art.] (1926). Na f-ke VUFKU [At the VUFKU factory]. *Kino-front*. № 1. P. 4. (in Russian)
- [Ed. art.] (1927a). Odeska kinofabryka VUFKU [Odessa film factory VUFKU]. *Nove mystetstvo*. № 26. P. 14. (in Ukrainian)
- [Ed. art.] (1927b). Kyivska kinofabryka [Kyiv Film Factory]. *Nove mystetstvo*. № 14/15. P. 12. (in Ukrainian)
- [Ed. art.] (1929a). Kino-fabryku na slom! [The movie factory is falling apart!] *Rabis*. № 2. P. 10. (in Russian)
- [Ed. art.] (1929b). Khronika [Chronicle]. *Obozreniye teatra i kino*. № 2. P. 15. (in Russian)
- Filkevych, M. O. (2006). *Dovzhenkovtsi. Storinky nashoi istorii* [Dovzhenkovtsi. Pages of our history]. Kyiv. 178 p. (in Ukrainian)
- Garber, I. (1925). Na proizvodstve [In production]. *Teatralnaya nedelya*. № 13/14. P. 20. (in Russian)
- Geguzin, Yu. (1925). Pismo iz Kryma [Letter from Crimea]. *Vestnik rabotnikov iskusstv*. № 3. P. 24. (in Russian)
- Ivanov, I. (1922). Kino [Movie]. *Teatr, literatura, muzyka, balet, grafika, zhivopis, kino*. № 1. P. 15. (in Russian)
- Khersonskiy, Kh. (1926). Odesskaya fabrika VUFKU [Odessa factory VUFKU]. *Kino-front*. № 4/5. P. 34–35. (in Russian)
- Kosyachnyy, P. (1929). Pivroku roboty (shcho zrobyla i shcho zrobyt Kyivska kinofabryka) [Six months of work (what the Kyiv Film Factory has done and will do)]. *Kino*. № 11. P. 2. (in Ukrainian)
- Lyadov, N. (1928). Kiyevskaya kinofabrika [Kiev Film Factory]. *Kino i kultura*. № 5/6. P. 71. (in Russian)
- Marshan, R., & Veynshteyn, P. (1925). Pyat let sovetskoy kinematografii: 1919–1924 [Five years of Soviet cinematography: 1919–1924]. *Istoriko-politicheskiy i ekonomicheskyy obzor*. Leningrad–Moscow: Izdaniye zhurnala «Kino-nedelya». P. 179. (in Russian)
- Mussinak, L. (1981). *Izbrannoye* [Favorites]. Moscow: Iskusstvo. P. 142. (in Russian)
- Neches, P. (1927a). Desiat rokov radianskoho kinovyrobnytstva [Ten years of Soviet film production]. *Teatr, klub, kino*. № 19. P. 12. (in Ukrainian)
- Neches, P. (1927b). Rasshiryayem Odesskuyu kinofabriku [We are expanding the Odessa film factory]. *Teatr, klub, kino*. № 16. P. 10. (in Russian)
- Nemoy. (1923). Pervyy kinogorodok v Rossii [The first movie town in Russia]. *Kino*. № 1. P. 36–38. (in Russian)
- Sh. (1926). Fabrika VUFKU v Odesse [Factory VUFKU in Odessa]. *Kino-zhurnal ARK*. № 6/7. P. 40. (in Russian)
- Shershenevich, V. (1927). Fabrika VUFKU [Factory VUFKU]. *Sovetskiy ekran*. № 34. P. 8. (in Russian)
- Shimon, A. A. (1974). *Stranitsy biografii ukrainskogo kino* [Biography pages of Ukrainian cinema]. Moscow: Iskusstvo. 152 p. (in Russian)
- Svoy. (1923). Sovetskoye kino vozrozhdayetsya [Soviet cinema is reborn]. *Siluety*. № 13. P. 13. (in Russian)
- V. B. (1922). Ukrainskaya kinopromyshlennost v Yalte [Ukrainian film industry in Yalta]. *Foto-kino*. № 1. P. 22. (in Russian)

Миславский Владимир Наумович

Организационно-хозяйственные процессы украинского кинопроизводства 1920-х годов

Аннотация. В статье рассматривается формирование материально-технической базы украинского кинопроизводства. Анализируется влияние технического оснащения кинофабрик на качественный показатель кинопродукции

в 1920-е годы. Всеукраинское фотокиноуправление не получало необходимого государственного финансирования на развитие кинопроизводства и вынуждено было самостоятельно изыскивать возможность такого финансирования.

Первоначально основные капиталовложения направлялись на развитие Одесской и отчасти Ялтинской кинофабрик. Со второй половины 1920-х годов было принято решение о строительстве в Киеве крупнейшей в СССР кинофабрики, и поэтому все средства направлялись на это строительство. Однако после перехода на производство звуковых фильмов оказалась полная непригодность Киевской кинофабрики к таким процессам. В статье также рассмотрены негативные последствия, связанные с неравномерным распределением финансирования на развитие трех кинофабрик.

Ключевые слова: история кино, УССР, ВУФКУ, кинопромышленность.

Volodymyr Myslavskyi

Organizational and economic processes of Ukrainian film production in the 1920s

Abstract. The article examines the formation of the material and technical base of Ukrainian film production based on the wide range of little-known publications in the Ukrainian and Russian periodicals of the 1922-1930s. The influence of the technical equipment of film factories on the quality indicator of film production in the 1920s is analyzed. The All-Ukrainian Photo and Film Administration did not receive the necessary state funding for the development of film production and had to independently seek the possibility of such funding.

Initially, the main investments were directed to the development of the Odessa and partly Yalta film factories. In the second half of the 1920s, it was decided to build the largest cinema factory in the USSR in Kyiv, and therefore all funds were directed to this construction. However, after the transition to the production of sound films, the Kyiv Film Factory turned out to be completely unadapted to such processes. The article also discusses the negative consequences associated with the uneven distribution of funding for the development of three film factories.

Keywords: history of cinema, Ukrainian SSR, VUFKU, film industry.

УДК 792.07.378.147

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-9757-3651>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.153-162>

ФІЛОСОФІЯ «МОВЧАННЯ» В КОНТЕКСТІ СЦЕНІЧНОЇ ДІЇ

Пацунов**Валерій Петрович**

заслужений діяч мистецтв України,
професор, Київський
національний університет
культури і мистецтв, м. Київ
v.patsunov@gmail.com

Пацунов**Валерій Петрович**

заслужений діяч мистецтв
України, професор, Київський
національний університет
культури і мистецтв, г. Київ,
v.patsunov@gmail.com

Valerii Patsunov

Honored Arts Worker of Ukraine,
Professor, Kyiv National University
of Culture and Arts, Kyiv
v.patsunov@gmail.com

Анотація. Проаналізовано природу невербальної людської поведінки. Розкрито невербальний інструментарій актора, його переваги над вербальним та основні характеристики: органічність, видовищність, інформативна насиченість і впливовість на глядача. Виявлено антинауковість поняття «словесна дія» і його руйнівну роль у органічному процесі народження слова.

Розкрито провідну роль режисури в створенні невербального тексту видовища. Визначено роль сценічного «мовчання» як найбільш інформативного та впливового акторського та режисерського інструменту розкриття глибинних смислів людських характерів, подій та явищ у процесі створення вистави. Акцентовано, що саме зони мовчання, паузи, мізансцени, акторські психофізичні та режисерські постановочні побудови, а не літературні тексти транслюють потаємні смисли видовищ, розкривають приховані за драматургічними текстами лабіринти думок, намірів і почуттів персонажів, апелюючи до уяви, фантазії та інтуїції глядача.

Узагальнено основні види та різновиди сценічних пауз та зон мовчання.

Основні положення дослідження проілюстровані статичними та динамічними невербальними епізодами з кінотворів та з творів театрального мистецтва.

Ключові слова: невербальні канали, зони мовчання, динамічна пауза, статична пауза, психологічна пауза.

Страшні слова, коли вони мовчать.

Ліна Костенко

Постановка проблеми. З дитинства ми чуємо крилату сентенцію: «Мовчання — золото». У ній сконцентрована одна з найцінніших ознак людської мудрості, багатовікового досвіду людства. Золотим скарбом театру є сценічне «мовчання» актора або режисерське «мовчання» у вигляді пластичних засобів розкриття життєсмислів вистави. Однак, у театральних навчальних закладах досі навчають студентів «словесній дії», якої в чистому вигляді в природі не існує (Пацунов, 2011, с. 120–141), у той час як виховання у майбутніх служителів сцени мистецтва «мовчання» залишається поза увагою навчальних програм. І як наслідок — на сцені продовжує панувати диктатура слова. А воно (слово), за свідченнями провідних

фахівці з питань людського спілкування, містить у собі лише близько 7 % інформації. Справжнє ж, глибинне спілкування між людьми здійснюється на невербальному рівні.

Останні дослідження та публікації. Сфера невербальної комунікації між людьми займає в науці чільне місце (Бутовская, 2004; Горелов, 1980; Піз, А., & Піз, Б., 2017; Радионова, 2015; Чவர், 2015 тощо). Однак наукові розробки переважною більшістю авторів присвячені міжособистісним комунікаціям людей у процесі їхньої виробничої, суспільної та сімейної життєдіяльності, яка відбувається як на свідомому, та і на підсвідомому, рефлексорному рівні. Однак нас цікавитиме не стільки сфера взаємодії *людина–людина*, скільки сфера комунікації *актор–глядач* та *режисер–глядач*, тобто свідомо побудова та демонстрація образної моделі людських взаємин невербальними засобами театральної виразності. І саме цього сегмента досліджень бракує «невербаліці». Хіба що варта уваги праця Б. Голубовського «Крок у професію» (Голубовский, 2019), де досвідчений театральний режисер наводить низку прикладів сценічної «невербаліки» з класичних вистав минулого.

Мета статті. Дослідити природу невербальних засобів театру як найінформативніших компонентів видовища. Проаналізувати силу впливу позатекстової лексики на глядача на прикладах знакових акторських та режисерських робіт. Виявити різновиди найтипівіших акторських та режисерських зон мовчання та пауз.

Вклад матеріалу дослідження. Попри те, що роль невербальних засобів міжособистісного спілкування є найпродуктивнішою, однак переважна більшість людей цього не усвідомлює. Доведено, що перше враження від співрозмовника формується в перші три-чотири хвилини зустрічі. З першої миті спілкування спрацьовує не вербальний текст, на який здебільшого покладається людина, а невербальний канал підсвідомого зчитування інформації про транслятора тексту на кшталт тваринним процесам. Адже зі свідчень біологів відомо, що людина на 80–90 відсотків є твариною з усіма її ознаками та наслідками.

Уперше на те, що невидиме, потаємне, неусвідомлене є важливішим за раціональне, звернув увагу М. Метерлінк:

«Бджоли працюють тільки в темряві, дум-

ка працює тільки в мовчанні, добродійність — у невідомості... (Метерлінк, 1915, с. 25), ... бо сказане проходить, мовчання ж, якщо воно хоча б одну мить було дієвим, не зникне ніколи. <...> Власне мовчання в самотності ми ще терпимо; але мовчання декількох, багатьох і, особливо, мовчання натовпу — ноша надмірна, ваги якої остерігаються найбільш тверді душі (Там само, с. 26). <...> Якщо всі слова подібні, то мовчання завжди різниться» (Там само, с. 28).

Попри те, що філософія мовчання Метерлінка наскрізь просякнута містичним символізмом, однак її психологічна компонента є базовим будівельним матеріалом для образного моделювання людських взаємин у сценічному просторі.

Варто поставитись до терміну «мовчання» як до умовного. Адже красномовне «мовчання» актора та режисера має певний зміст, мету, об'єкт, на який воно спрямоване, а отже, «мовчання» не мовчить, а діє особливою зримою сценічною мовою. Зони мовчання, паузи, мізансцени, акторські психофізичні та режисерські постановочні побудови транлюють потаємні смисли видовищ, розкривають сховані за драматургічним текстом лабіринти думок, намірів та почуттів персонажів, апелюючи до уяви, фантазії та інтуїції глядача.

Між вербальними та невербальними засобами сценічного спілкування існує своєрідний розподіл функцій — словесними засобами актор/ка-персонаж транлює так звану «чисту» інформацію, хоча міра її істинності напрочуд низька (адже слова та думки не є тотожними). А невербальними засобами (пластикою, мімікою, інтонацією, усіма біологічними формами енергій) актор/ка-персонаж транлює ставлення як до партнера/ки, так і до самої інформації, а разом з цим (і це є найголовнішим) — інформацію про себе, про його/її істинні потреби та наміри.

І якщо театральна освіта ставить своїм надзавданням виховання конкурентоздатних на світовому театральному просторі фахівців, спроможних створювати об'ємне, багатогранне та видовишне дійство, а не літературний драмгурток, то розвиток невербальної лексики театру має стати пріоритетним у вихованні акторів та режисерів. Саме невербальним шляхом пішли свого часу Євген Вахтангов, Всеволод Мейерхольд, Лесь Курбас,

Пітер Брук, Ежі Гротовський, Еймунтас Някрошюс та низка інших реформаторів сцени, які визначили стратегічну траєкторію розвитку світового театру.

Щодо акторського мистецтва, то в позатекстовій зоні актор не може збрехати, бо немає головного провокатора нещирості — тексту. Збій акторської органіки стається саме в момент озвучення тексту ролі, тобто в зоні голосових зв'язок. Саме там акторську органіку підстерігає «родова травма». Однак техніка народження сценічного слова — то вже інша територія, тому повернемося до проблеми «мовчання», зокрема, до паузи.

Оскільки сценічна пауза моделює життєву шляхом художнього перетворення, то вона є вторинною, «рукотворною», масштабованою з урахуванням об'єму глядацького простору. Сценічна пауза настільки ж відрізняється від життєвої, наскільки вино відрізняється від винограду, з якого воно створене (Ф. Грільпарцер). Саме тому публіка і йде до театру, аби потрапити в полон театрального хмілью, а не ступити в добре знайоме, подекуди не радісне життя.

Щодо класифікацій пауз, то в паузології не існує єдиної класифікаційної шкали. Кожний/на з дослідників/ць пропонує власний критерій чи метод. Наприклад, за Радіоною (Радіонова, 2019), паузи бувають логічними, психологічними, фізіологічними, інверсивними, ритмічними, емоційними тощо. За Чвирь (Чвирь, 2015), — довгими та короткими, навмисними та ледь помітними, довгоочікуваними та несподіваними, радісними та прикрими, візуальними та просторовими тощо. Щодо психологічних пауз, то театральна практика сформувала та продовжує формувати (і цей процес є нескінченним) безмежний «прейскурант». Це й пауза-розгубленість, і пауза-погроза, і пауза-спомин, і пауза-радість, і пауза-сміх, і пауза-сприйняття запахів, смаків, зорових та звукових сигналів; це й пауза-спантеличеність, і пауза-спостереження, і пауза-коливання, і пауза-секрет, і пауза-сприйняття смислів, і пауза-вивчення об'єкта на дотик, на смак, зором, слухом; це й больова пауза, і пауза-уява, і пауза-мрія, і пауза-концентрація фізичної енергетики.

Згадаймо, у якій напруженій психологічній паузі застигає штангіст перед масою заліза вагою у чверть тони з наміром установити світовий рекорд. Спочатку важковаговик ретельно натирає долоні магнезієм, аби гриф штанги не вислизнув з його

рук, потім він рішуче підходить до штанги, завмирає над нею, поїдаючи її очима. Долоні перебувають у безперервному нервовому русі — вони неначе струшують з себе зайву напругу. Цікаво, про що цієї миті думає велетень? Можливо, психологічно налаштовує організм на максимальну концентрацію? Але концентрацію чого? Навряд чи концентрацію думок про 250 кг заліза, яке ще ніхто й ніколи на планеті Земля не здіймав над головою — це його лякало б. А може, він намагається зняти психологічну напругу, запевняючи себе в здатності зрушити скелю? Цього ми не можемо знати, бо кожний великий спортсмен володіє власною методикою, однак знаємо напевне — у спорті вищих досягнень здобувають не м'язи спортсмена, а його психіка.

За аналогічними законами діють і актори на сцені. Адже фізична дія актора не існує поза психічною. І не існує сценічного мовчання без психічного компоненту. Як, до речі, і не існує сценічного мовчання без жанрового компоненту. Уявімо собі, що «світовий рекорд» у піднятті ваги намагається встановити не важкоатлет, а кволий цирковий клоун, — і вся психофізична партитура актора, манера та стиль його поведінки перетворяться на принципово інше видовище.

І, насамкінець, вищим пілотажем сценічної паузи актора є *статична* пауза. Харизматичний/а актор/ка може вийти на сцену, зупинитись та почати вдивлятися у простір публіки, не рухаючись, однак водночас тисячі заінтригованих очей не зводять з нього/її погляду. І чим зосередженішим та харизматичнішим буде актор/ка, тим довшою буде ця пауза-інтрига. Виявляється, що за певних обставин статика може мати значно більший за динаміку енергетичний потенціал.

У 50–60 роки ХХ ст. ідеальним уособленням формули «мовчання — золото» був видатний французький актор театру та кіно Жан Габен. Його пронизливий погляд, кам'яний вираз непорушного обличчя, несуетна хода та лаконічна мова металевого тембру генерували могутню енергію впливу. Саме ці якості здійняли його на вершину світового кінематографічного Олімпу.

Звісно, сучасна пластична театральна «мовчазна мова» виникла не на голому місці. Її формувала вся попередня історія театру.

Не вдаючись до давніх часів, кинемо короткий погляд лише на ХІХ-е століття, на театр, де, здавалося б, панував лише текст драматурга, — на Ма-

лий театр (Москва), і, зокрема, на виконавця ролі Гамлета П. Мочалова.

Позатекстова реакція Мочалова-Гамлета на публічне розкриття скоєного королем Клавдієм злочину — вбивства гамлетового батька — зафіксовані В. Белінським:

«Раптом Мочалов одним левовим стрибком, подібним до блискавки, з лавки перелітає на середину сцени й, затупотівши ногами й замахавши руками, потрясає театр вибухом діявольського сміху... Якби вирвався дружний сміх з тисячі грудей, — і той видався б сміхом слабого дитяти порівняно з цим нестримним, громовим, зацепляючим сміхом, тому що для такого сміху потрібні не міцні груди з залізними нервами, а величезна душа, заповнена нескінченною пристрасстю... О, це був танець відчаю, що веселився від своїх мук, упивався від своїх жагучих переживань... <...> Дві тисячі голосів злилися в один піднесений, підбадьорливий клич, чотири тисячі рук поєдналися в один сплеск захоплення — і з цього гучного крику вирізнявся нестримний сміх і дикий стогін однієї людини, що бігала по широкій сцені, подібно до лева, який вирвався з клітки... Цієї миті зник його звичайний зріст: ми бачили перед собою якусь страшну потвору, що на фоні фантастичного блиску театрального освітлення відокремлювалася від землі, росла та витягувалася на весь простір між підлогою і стелею сцени, хитаючись на ньому, як зловісний привид...» (Белинский, 1953, с. 321–322). «...Обличчя, викривлене судомами пристрассті, та попри те не втратило свого меланхолійного виразу, очі, що стріляли блискавками й готові були вискочити зі своїх орбіт; чорні кучері, як змії, билися об біде чоло — о який могучий, який страшний художник!» (Белинский, 1953, с. 323). «Боже мій! думали ми: ось ходить по сцені людина, між якою і нами нема ніякого допоміжного знаряддя, нема електричного кондуктора, але однак ми відчуваємо на собі його вплив; як якийсь чарівник, він змушує очікувати, мучить, захоплює за власним бажанням нашу душу — і наша душа безсила протистояти його магнетичній харизмі» (Белинский, 1953, с. 337–338).

Доречно нагадати, що ці невербальні сценіч-

ні дива актор П. Мочалов творив самотужки, без допомоги професійної режисури, якої за його часів (перша половина XIX ст.) ще не існувало. Процес формування цієї унікальної професії розпочнеться за кілька десятиліть потому й завершиться в XX столітті. І саме режисери переберуть на себе авторство позатекстової театральної лексики, сформулюють філософію режисерського театру, у якому переважатиме образно-пластичний компонент.

І серед нової хвилі метафоричної режисури згадаємо Леся Курбаса, автора режисерського методу «перетворення», яке являє собою:

«...поетичне відображення ідеї і змісту драматичного твору, окремих його сцен або дійових за змістом, завершених уривків життя, персонажів у якісно новому, сценічному вияві. Цього дійового, емоційного сценічного вияву (перетворення) можна досягти різними <...> поетичними формами — метафорами, алегоріями тощо» (Леся Курбас, 1969, с. 324).

Гротескним атракціоном високої мистецької проби залишиться в історії театру «чехарда королів» з вистави Курбаса «Макбет» В. Шекспіра (художник — В. Меллер), як блискучий зразок пластичної лексики театру Курбаса.

Цю «чехарду» учень Курбаса Василь Василько зафіксував так:

«Настромлену на спис голову забитого Макбета виносив його убивця Макдуф, виголошуючи славу новому королеві Малькольму. Лунали звуки органа, на сцені з'являвся Єпископ (Бучма), який ніс корону. Малькольм ставав перед ним навколішки, і Єпископ коронував нового короля, говорячи: “Несть власті, а ще не від Бога”. Малькольм з короною на голові підводився, відходив убік. На нього нападав новий претендент на престол, убивав його мечем, забирав корону, підходив до Єпископа, ставав навколішки, і Єпископ таким самим спокійним тоном, коронуючи вбивцю, знову промовляв: “Несть власті, а ще не від Бога”. Підводився новий король — і з ним те саме проробляв ще один претендент на престол... На цьому вистава кінчалася. “Чехарда королів” та вінчання їх на царство — це бомба, яка з таким тріском вибухнула в публіці, що й на другий, і на тре-

тій день Київ кричав “Гвалт”... Курбас проявив себе великим майстром» (Василько).

Другої половини ХХ століття невербальна лексика театру сягає свого апогею. Взірцем цієї лексики стає Театр на Таганці під орудою Ю. Любимова. У той самий час потужно заявляє про себе Роберт Стуруа. Згадується, як під час перегляду його вистави «Кавказьке крейдяне коло» Б. Брехта закортіло зняти навушники, аби без втручання перекладача зчитувати невербальну мову неперевершеного Рєваза Чхіквдзе, у якого резонувала кожна клітина тіла, транслюючи нам усю гаму відчуттів та намірів його персонажа.

Аналогічне явище красномовної акторської пластики демонстрував і видатний актор Є. Лебедев у всіх своїх виставах: чи то в «Кар’єрі Артура Уї» за Б. Брехтом, чи то в «Історії коня» («Холстомірі») за Л. Толстим, чи то в «Енергійних людях» за В. Шукшиним у театрі Г. Товстоногова (БДТ).

Прикладом творчої винахідливості можна назвати мізансцени, знайдені С. Юрським у виставі «Кар’єра Артура Уї» (БДТ). Коли клишоноге чудовисько Дживола-Юрський сідає в крісло, то в сплетінні його рук і ніг ми бачимо павукову свастику. Це є цілком природною позою для кривоногого виродка, з його специфічною походою, з його особливими манерами, з його світоглядом як члена суспільства — його політичними поглядами та моральними переконаннями, але це є і художніми та політичними переконаннями виконавця цієї ролі, його пристрасті, смаки, його творчий темперамент.

Стосовно динамічних пластично-просторових зон мовчання, то за яскравий приклад може слугувати пластичний етюд театрального актора Леоніда Броневого в ролі групенфюрера СС Мюллера у 8-й серії телефільму «Сімнадцять миттєвостей весни».

Отримавши від ад’ютанта сенсаційну інформацію про результати дактилоскопічної експертизи, що викривають Штірліца як радянського шпигуна (а це кардинально впливає на особисту долю Мюллера), групенфюрер усупереч будь-якій лінійній логіці (шалена радість, великий подив, тріумфування тощо) несподівано починає нервово копирсатися ключем у шухляді свого письмового столу. Насамкінець, кинувши це безглузде заняття, Броневої-Мюллер стрімко кидається до іншої кімнати (кінокамера — за ним), гнівно атакує замок дверцят великої шафи іншим ключем, однак непо-

кірний замок пручається, і раптом Мюллер оскаженіло накидається на ад’ютанта: «Хто? Хто?? Хто робив цю експертизу???» Тріумфальна подія вирішується актором (або режисером?) несподіваним, карколомним, парадоксальним, а отже, неочікуваним глядачами шляхом. І саме віртуозний динамічний пластично-просторовий етюд загострює цю подію. Наведений серіал (режисер — Т. Ліознова) подарував і глядачам, і митцям щедрю на винаходи «картотеку» етюдів, пауз та зон мовчання.

Як відомо, слабкі актори зазвичай чіпляються за тексти, великі актори — за позатекстові реакції людського організму. І спектр цих реакцій є необмеженим. Режисерські та акторські пошуки в океані цього спектру мають бути предметом їхньої постійної «маніакальної» уваги, чи не головним завданням як репетиційного, так і позарепетиційного процесу.

Іншим яскравим прикладом динамічної пластично-просторової зони мовчання може бути сценічне вирішення грузинським режисером Дмитром Алексідзе події-розв’язки в античній трагедії Софокла «ЦарЕдіп». У ролі царя Едіпа — Серго Закаріадзе. Отримавши від гінця трагічну звістку про свій смертний гріх (розкриття «едіпового комплексу»), цар Едіп після величезної психологічної паузи (а це діялось у епоху Жана Габена) повільно обертається до публіки спиною і під наростаючий гуркіт монументальних літавр повільно здіймається сходами догори, на вершину царського палацу. Хода триває довго — сходи величезні. Публіка в оціпенінні — усі завмерли в очікуванні реакції на розкриття злочину царя-вбивці. Досягнувши вершини палацу та завмерши на самісінькому її краю в довжелезній паузі (тіло не виявляє жодних емоцій — і це лише загострює подію), Едіп раптом падає спиною на сходи і під гуркіт літавр скочується додолу. Це — акт потрясіння. Потрясіння Едіпа. Потрясіння публіки.

Окрім динамічних пластично-просторових етюдів-подій, що ми «побачили» у Л. Броневого та С. Закаріадзе, окремо варто вирізнити статичну психологічну паузу. У руках талановитого режисера та актора вона може теж творити дива. Вдаються до статичних психологічних пауз не лише актори, але й політики з метою зомбування електорату. Як відомо, вдавався до акторства Адольф Гітлер, і не без успіху. Вражаючий ефект зомбування фюрером багатотисячної армії засобами статичної психоло-

гічної паузи висвітлений у книзі «Станіславський у ХХІ ст. Культ? Міф? Чи реальність?»:

«Пригадую унікальні кінокадри, що випадково трапились мені на телеекрані. Автори фільму (не назву їхніх імен, бо не бачив титрів) досліджують психологічний феномен Гітлера, Сталіна та інших архітипів тиранії.

На екрані документальні кадри: Німеччина, Берлін, величезна площа, переповнена до країв військовими касками — ідеально вишикувані, застигли в колонах ряди солдатів Вермахту, які завмерли в очікуванні голосу свого ідола. Безмежне море живих роботів війни. На помості — Геббельс та Гітлер. Геббельс надає слово Гітлеру. Фюрер стрімко підходить до мікрофона та завмирає з витріщеними в далечинь очима. Настає мертва, нескінченна пауза. Такого грандіозного утримання паузи я не зустрічав у найславніших театрах світу! Фізично відчув, що в ці довгі секунди повітря площі начиняється порохом, розжарюється до критичної маси. Для досягнення такої сили впливу цьому “акторові”, до речі, не знадобилась ані “словесна дія”, ані “метод фізичних дій”. Він діяв надпотужним випроміненням!

Диктор документального фільму коментує: “Цією паузою фюрер зомбує свою армаду, яка з нетерпінням очікує команди “Фас!” з готовністю миттєво виконати будь-яку волю свого месії. Якщо треба, то вмерти, і негайно!” Мені здалось, що навіть чую серцебиття багатотисячного “гарматного м’яса”. З кожною секундою напруга зростає. Раптом Гітлер блискавкою викидає руку вперед і щось горлає. Можливо, це було “Хайль!”, можливо щось інше — не пам’ятаю, бо потрапив у полон його дивовижної енергетики. На заклик фюрера багатотисячоголова площа відповідає органістичним ревом.

Дивовижне документальне свідчення велетенської сили випромінення людини-хижака!

І саме променеве зараження (а це не обійшлося без допомоги екстрасенсів та режисерів), стало одним з найвпливовіших засобів зомбування Гітлером цілої нації, а згодом і переможної ходи її по Європі» (Пацунов, 2011, с. 182–184).

Пригадується інший епізод з використанням статичної психологічної паузи у виставі «Живий

труп» Л. Толстого на сцені Академічного театру російської драми ім. Лесі Українки. Режисер Влад Неллі створив з актором Михайлом Романовим, виконавцем ролі Федора Протасова, вражаючу паузу-інтригу.

Вирішивши покінчити життя самогубством, Федір Протасов підійшов до канцелярського столу свого кабінету, зупинився... Нервово курить, занурившись у свої думки... І от настала вирішальна мить — Федір кладе недокурену цигарку на попільничку, відкриває шухляду столу, виймає з неї пістолет, довго дивиться на нього, зводить курок і повільно здіймає дуло до скроні... Пауза... Одна секунда... друга... третя... четверта... Раптом хапає з попільнички незгаслу цигарку і жадібно втягує останню затяжку. Ювелірний режисерський акцент!

В миті таких мистецьких одкровенень публіку неодмінно охоплює енергетичне полум’я. Чи не варто присвятити своє творче життя видобуванню саме полум’я, а не сценічної балаканини? Адже публіка йде до театру, насамперед, заради видовища, а текст вона в змозі прочитати й удома на дивані з філіжанкою кави в руках.

І наостанок автор запрошує читача до власної режисерської лабораторії, де народжуються пластично-просторові невербальні композиції вистав метафоричної естетики.

Оберемо виставу «Медея» Л. Разумовської, створеної у сценічному просторі Київського театру «Золоті ворота».

В Евріпіді Медея занадто жорстока. Виправдання автором вбивства Медеєю власних дітей як помсти за зраду чоловіка ні з морального, ні з психологічного бачення режисера не переконує. Та й літературний рівень античного класика, його мовна архаїка (принаймні в перекладах) не викликає великого ентузіазму. А от поетичний твір Л. Разумовської на тему Медеї заворожує. До того ж, драматургиня, як жінка, блискуче виправдовує свою героїню. Щоправда, згадаємо про існування аналогічного історичного факту, пов’язаного з отруєнням дружиною Геббельса власних шістьох дітей віком від 4-х до 12 років. Це сталося після самогубства Гітлера та перед самогубством подружжя Геббельсів. Про цей факт не могла не знати Л. Разумовська. Однак, якщо в Евріпіді каталізатором вбивства матір’ю власних дітей є фанатична Помста, у Геббельсів — крах філософії фашизму

(дозволимо собі таку версію), то в Разумовської, як це парадоксально не звучатиме, — безмежне Кохання. Своїм вбивством Медея рятує дітей від загрози бути жорстоко роздертими розлюченим натовпом за спалення нею сусіднього поселення разом з коханкою свого чоловіка. Одні й ті ж вчинки, а мотиви різні, і енергії протилежні. Там — Помста і Крах, тут — Кохання. Ненависті та краху ілюзій нам сьогодні вистачає, а от з любов'ю в нас великі проблеми. Режисер обрав любов.

І саме тому було прийняте рішення про перетворення двох дітей Медеї на узагальнений образ янголів, з якими ототожнює своїх дітей кожна любляча матір. З дитячого балетного колективу ми відібрали восьмеро семирічних янголят, убрали їх у сріблясті костюми з крилатими рукавами, а на їхні голівоньки одягнули сріблясті кучеряві перуки. Краса, та й годі! У кількох пластичних епізодах вистави діти грали узагальнені смисли — Дитинство, Бешкетність, Радість, Страх, Любов до батьків тощо.

У Разумовської, як і в Еврипіда, у відповідності з законами античної трагедії, що не припускали натуралізму на сцені, Медея вбиває дітей за лаштунками сцени. У нашій виставі Медея «вбиває» дітей на очах у глядачів, однак здійснює це образною пластиккою.

Вистава гралася в Малій залі, де публіка сиділа врівень з ігровим майданчиком. Підлогу було покрито чорним дзеркальним пластиком, у якому віддзеркалюються і актори, і предмети. Одяг сцени — чорний оксамит.

Медея стоїть обличчям до публіки, перед нею восьмеро дітей-янголят, які дивляться матері в очі, стоячи до публіки спинами. Ми бачимо лише їхні сріблясті кучері.

Наводимо монолог Медеї в оригіналі, аби читачі оцінили літературний талант драматургині.

«М е д е я. (Вдивляючись у дитячі очі).
 Спасенья нет. Все кончено.
 Замкнулся несчастной жизни круг
 (Ніжно гладить дитячі кучері).
 Но неужели поднимется у матери рука?
 У матери? На собственных детей!
 Какое надругательство над миром.
 Природой. Материнством. Жизнью (Пауза).
 Любимые мои, не бойтесь.
 Я не заставлю вас страдать напрасно.

Я это сделаю не больно, незаметно, целуя
 и лаская,
 Быстро. Все кончится мгновенно.
 Улыбка не успеет еще с невинных уст со-
 йти,
 А уж глаза закроются навеки,
 И холодеть начнут любимые тела,
 Такие беззащитные, как нежность...
 Должна я быть спокойна, холодна.
 Ведь это неизбежно, так зачем же стенать,
 Лить слезы, умолять богов, ломать, рыдая,
 руки?
 Так что же вы тогда течете рекой из глаз?
 Ну, жалкая вода, уйди опять в глазницы,
 Не то одним ударом осушу!
 О, отрубите кто-нибудь мне руки,
 Пока еще не пошатнулся мир,
 Неслыханным злодейством оглушенный!
 Несчастнейшая мать, чудовище из чудищ,
 Смелей свой долг последний выполняй!»

Після цього монологу вся наступна пластика виконувалась у ритмі ударів мідної тарілки-метронома, створюючи атмосферу священного ритуалу.

Медея ніжно знімає, немов скальп, з голівоньки першої дівчинки ангельську сріблясту перуку (удар метронома: дзинь!). Ніжно знімає з голівоньки другої дівчинки перуку (дзинь!). Ніжно знімає з голівоньки третьої дівчинки перуку (дзинь!). І так невблаганно лунають всі вісім тактів, під звуки яких «скальпуються» всі вісім дівчат. Після кожного акту «скальпування» з-під парика на дитячі плечі спадають пасма їхнього розкішного натурально-го волосся. З дев'ятого такту, не відриваючи своїх очей від материнських, діти спинами відступають до публіки, а дійшовши до першого ряду, опускаються до ніг глядачів.

Метроном продовжує свій невблаганний відлік. Під кожний з восьми його подальших ударів з рук матері почергово звільняються сріблясті кучеряві дитячі «голівоньки» та падають на чорну дзеркальну поверхню, утворивши сріблясте коло.

Під звуки метронома Медея здійснює з собою те саме, що зробила щойно з дітьми — «скальпує» себе (Разумовська прописала самогубство героїні), кидає перуку дотолу й іде в ритмі мідних тактів до своїх дітей та опускається до них. І лише після цього метроном змовкає.

На зміну метроному починає лунати дитячий хор ангелів, під звуки якого по чорному дзеркалу сценічного простору вісім сріблястих голівок дуже повільно (у гіпер-рапіді) починають пливти вглиб, віддаляючись від публіки. Вони плывуть довго-довго — і насамкінець здіймаються до неба.

У Разумовської фінал п'єси прикрашала яскрава літературна метафора: «*Промчался ураган, и наши жизни, как крошки со стола, смахнул*».

Однак у пластичній сцені, створеній синтезом мистецтва музики, актора та сценографа, потреба в літературній метафорі відпала. Її замінила метафора сценічна. І мала вона незрівнянно могутнішу силу, аніж літературна. Бо образно-невербальний театр володіє значно багатшим арсеналом засобів впливу, аніж література. Саме тому літературна

складова театрального видовища образного стилю має бути лише катапультною для злету, а не кайданами режисера. На цьому, власне, і тримається філософія «мовчання» в контексті сценічної дії.

Висновки:

1. Сценічне «мовчання» є найінформативнішим та найвпливовішим акторським та режисерським інструментом розкриття глибинних смислів людських характерів, подій та явищ видовища.

2. Розвиток невербальної сфери театрального мистецтва сприятиме його якісному оновленню, поглибленню як змістовної, так і видовищної його компоненти.

3. Дослідження невербальної сфери театрального мистецтва є невичерпним через безмежність діапазону людської поведінки.

Література:

- Белинский, В. Г. (1953). *Полное собрание сочинений в 13 томах*. Т. II. Москва: ЭНИ.
- Бутовская, М. Я. (2004). *Язык тела: природа и культура*. Москва: Научный мир.
- Василько, В. (No date). *Щоденники*. ГИТИК № 10374.
- Голубовский, Б. Г. (2019). *Шаг в профессию*. Москва: ГИТИС.
- Горелов, И. Н. (1980). *Невербальные компоненты коммуникации*. Москва: Наука.
- Иванова-Лукиянова, Г. Н. (2020). *Культура устной речи. Интонация, паузирование, логическое ударение, темп, ритм: учебное пособие*. Москва: Флинта.
- Курбас, Лесь (1969). *Спогади сучасників*. Київ: Мистецтво.
- Метерлинк, М. (1915). *Полное собрание сочинений*. Перев. Н. М. Минского и Л. Н. Вилькиной, под ред. Н. М. Минского. Т. 2. Петербург: Товарищество А. Ф. Маркс.
- Пацунов, В. П. (2011). *Станиславский в XXI в.: Культ? Миф? Или Реальность?* Київ: Макрос.
- Піз, А., & Піз, Б. (2017). *Мова рухів тіла*. Київ: КМ-Букс.
- Радионова, Т. Я. (2015). Мысль и пауза. *Альманах «Академические тетради»*. Выпуск 16-й. Тетрадь 6-я. Москва: Общественная академия эстетики и свободных искусств им. Ю. Б. Борева. С. 268–275.
- Радионова, Т. Я. (2019). Категория «театр мысли» в пространстве единой интонологии. *Альманах «Академические тетради»*. Выпуск 19-й. Тетрадь 5-я. Москва: Общественная академия эстетики и свободных искусств им. Ю. Б. Борева. С. 256–267.
- Чвырь, Л. А. (2015). Интонация вне звука. *Альманах «Академические тетради»*. Выпуск 16-й. Тетрадь 6-я. Москва: Общественная академия эстетики и свободных искусств им. Ю. Б. Борева. С. 292–297.

References:

- Belinskij, V. G. (1953). *Polnoe sobranie sochinenij v 13 tomah* [Complete works in 13 volumes]. Vol. II. Moscow: JeNI. (in Russian)

- Butovskaja, M. Ja. (2004). *Jazyk tela: priroda i kultura* [*The Body language: nature and culture*]. Moscow: Nauchnyj mir. (in Russian)
- Chvyr, L. A. (2015). Intonacija вне звука [Intonation outside the sound]. *Almanah "Akademicheskie tetradi"*. Issue 16. Fascicule 6. Moscow: Obshhestvennaja akademija jestetiki i svobodnyh iskusstv im. Ju. B. Boreva. P. 292–297. (in Russian)
- Golubovskij, B. G. (2019). *Shag v professiju* [*Step into the profession*]. Moscow: GITIS. (in Russian)
- Gorelov, I. N. (1980). *Neverbalnye komponenty kommunikacii* [*Non-verbal communication components*]. Moscow: Nauka. (in Russian)
- Ivanova-Lukjanova, G. N. (2020). *Kultura ustnoj rechi. Intonacija, pauzirovanie, logicheskoe udarenie, temp, ritm: uchebnoe posobie* [*The culture of oral speech. Intonation, pause, logical stress, tempo, rhythm: a tutorial*]. Moscow: Flinta. (in Russian)
- Kurbas, Les (1969). *Spohady suchasnykiv* [*Memories of contemporaries*]. Kyiv: Mystetstvo. (in Ukrainian)
- Maeterlinck, M. (1915). *Polnoe sobranie sochinenij* [*Complete set of works*]. N. M. Minskiy & L. N. Vilkina (trans.), N. M. Minskiy (ed.). Vol. 2. Peterburg: Tovarishhestvo A. F. Marks. (in Russian)
- Patsunov, V. P. (2011). *Stanislavskij v XXI v.: Kult? Mif? Ili Realnost?* [*Stanislavsky in the 21st century: Cult? Myth? Or Reality?*]. Kyiv: Makros. (in Russian)
- Pease, A., & Pease, B. (2017). *Mova rukhiv tila* [*The Definitive Book of Body Language*]. Kyiv: KM-Buks. (in Ukrainian)
- Radionova, T. Ja. (2015). Mysl i pauza [The Thought and the pause]. *Almanah "Akademicheskie tetradi"*. Issue 16. Fascicule 6. Moscow: Obshhestvennaja akademija jestetiki i svobodnyh iskusstv im. Ju. B. Boreva. P. 268–275. (in Russian)
- Radionova, T. Ja. (2019). Kategorija "teatr mysli" v prostranstve edinoj intonologii [The category of the theater of thought in the space of a unified intonology]. *Almanah "Akademicheskie tetradi"*. Issue 19. Fascicule 5. Moscow: Obshhestvennaja akademija jestetiki i svobodnyh iskusstv im. Ju. B. Boreva. P. 256–267. (in Russian)
- Vasylo, V. (No date). *Shchodennyky* [*Diaries*]. GITIK № 10374. (in Ukrainian)

Пацунов Валерий Петрович

Философия «молчания» в контексте сценического действия

Аннотация. Проанализирована природа невербального человеческого поведения. Раскрыт невербальный инструментарий актера, его преимущества над вербальным и основные характеристики: органичность, зрелищность, информативная насыщенность и влияние на зрителя. Выявлено антинаучность понятия «словесное действие» и его разрушительную роль в органическом процессе рождения слова.

Раскрыта ведущую роль режиссуры в создании невербального текста зрелища. Определена роль сценического «молчания» как наиболее информативного и влиятельного актерского и режиссерского инструмента раскрытия глубинных смыслов человеческих характеров, событий и явлений в процессе создания спектаклей. Акцентируется, что именно зоны молчания, паузы, мизансцены, актерские психофизические и режиссерские постановочные построения, а не литературные тексты транслируют сокровенные смыслы зрелищ, раскрывают скрытые за драматургическими текстами лабиринты мыслей, намерений и чувств персонажей, апеллируя к воображению, фантазии и интуиции зрителя.

Обобщены основные виды и разновидности сценических пауз и зон молчания.

Основные положения исследования проиллюстрированы невербальными статическими и динамическими эпизодами из кинопроизведений и из произведений театрального искусства.

Ключевые слова: невербальные каналы, зоны молчания, динамическая пауза, статическая пауза, психологическая пауза.

Valerii Patsunov

The philosophy of silence in the context of a stage action

Abstract. The article analyzes the nature of non-verbal human behavior. It reveals the non-verbal toolkit of the actor, its advantages over the verbal one and the main characteristics, i.e. organicity, staginess, informative richness and influence on the viewer. The antiscientific nature of the concept of verbal action and its destructive role in the organic process of the birth of a word are revealed.

The study reveals the leading role of directing in the creation of the non-verbal text of the show. It determines the role of stage "silence" as the most informative and influential actor and director's tool for revealing the deep meanings of human characters, events and phenomena in the process of creating performances. The article emphasizes that it is the zones of silence, pauses, *mise-en-scènes*, the actor's psychophysical and director's staging constructions, and not literary texts, that broadcast the innermost meanings of spectacles, reveal the labyrinths of thoughts, intentions and feelings of the characters hidden behind dramatic texts, appealing to the imagination, fantasy and intuition of the viewer.

The main types and varieties of stage pauses and zones of silence are summarized.

The main provisions of the research are illustrated with non-verbal static and dynamic episodes from films and from works of theatrical art.

Keywords: non-verbal channels, zones of silence, dynamic pause, static pause, psychological pause.

УДК 783.079:[008:39]-042(477.52)

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0003-3418-8737>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.163-170>

ФЕСТИВАЛІ ДУХОВОЇ МУЗИКИ СУМЩИНИ В АСПЕКТІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ РЕГІОНУ

Пахомов**Юрій Миколайович**

аспірант, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, м. Суми
yurpakhomov2@gmail.com

Пахомов**Юрій Николаевич**

аспірант, Сумской государственной педагогический университет имени А. С. Макаренко, г. Сумы
yurpakhomov2@gmail.com

Yuriy Pakhomov

graduate student, Sumy State A. S. Makarenko Pedagogical University, Sumy
yurpakhomov2@gmail.com

Анотація. Розглядається такий різновид музичної діяльності, як фестивалі духової музики. У результаті досліджень прослідковано виникнення та розвиток деяких оркестрових фестивалів, що проводяться в Сумській області на різних виконавських рівнях. Визначається їхня роль у естетичному та патріотичному вихованні, а також необхідність подібних заходів для популяризації оркестрової духової музики, збереження та подальшого розвитку традицій оркестрового виконавства, які мають важливе значення як у військових ритуалах, так і в суспільному житті регіону. З'ясовано, що в наш час фестивалі духової музики є основним фактором розвитку цього жанру виконавства. Незважаючи на досить широке висвітлення фестивалів, події в жанрі оркестрової духової музики, що відбуваються на різних рівнях виконавства на Сумщині, не отримали належної уваги. Висвітлення цієї проблематики необхідне для правильного розуміння та аналізу стану виконавства на духових інструментах в області. Матеріал статті буде корисний для науковців, що досліджують фестивальний рух та розробляють питання історії та розвитку духової музики в нашій країні.

Ключові слова: фестиваль, фестивалі Сумщини, духові оркестри, традиції, фактори розвитку.

Постановка проблеми, її актуальність та зв'язок із важливими практичними завданнями, значення вирішення проблеми. На сьогоднішній день фестивалі є загально визнаною формою проведення культурно-масових заходів у галузі театрального, художнього та музичного мистецтва. Фестивалі духової музики для глядачів є дуже зручною формою проведення: в одному місці поціновувачі музичного мистецтва мають змогу побачити й почути колективи з різних куточків нашої країни та з-за кордону, відчути душу та серцебиття кожного з оркестрів. Сумщина є регіоном, де підтримуються історичні традиції військових та цивільних духових оркестрів, де в музичних школах та фаховому коледжі виховується молода зміна виконавців на духових інструментах, що хочуть іти в ногу з сучасністю і брати участь у цікавих музичних заходах, якими є фестивалі. Організація та проведення таких фестивалів важлива й для культурного виховання населення, його естетичних смаків та духовного розвитку. Дослідження історії виникнення та шляху розвитку таких музичних подій буде корисним як для дослід-

ників, так і для охочих проводити подібні заходи у своїх регіонах.

Останні дослідження та публікації. Тема фестивального руху України вже досліджувалась у різних напрямках С. Зуєвим, К. Давидовським, Є. Манелюком, С. Виткаловим, О. Литовкою. Ними визначається провідна роль музичних фестивалів у розвитку жанрів мистецтва та вихованні культури населення. В області духової музики фестивальний рух досліджували Г. Григор'єв та О. Сіончук, що визначили духову музику з її різноманітністю та яскравістю мистецтвом, спрямованим на збереження світової та української музичної спадщини. Деякі фестивалі духової музики, що проводяться в Сумській області вже близько 20 років, зайняли свою нішу в культурному житті регіону, стабільно збирають на своїх заходах різноманітну публіку й мають значення та роль, які ще не окреслювались у наукових дослідженнях.

Метою статті є дослідження фестивалів духової музики, які проводяться на Сумщині, визначення їхньої ролі в розвитку жанру та значення в культурно-мистецькому житті області.

Виклад матеріалу дослідження. Мистецтво духових оркестрів у нашій країні має глибоке коріння. Особливого значення набула духовая оркестрова музика у військових ритуалах, і з часів військової реформи Петра I почався її стрімкий розвиток. З часом духові колективи з'явилися у маєтках заможних людей і функціонували як розважальні. Сумщина є краєм, який підтримує традиції духової музики, що виникли в часи дислокації гусарських полків у середині XVIII століття. З історії Охтирського гусарського полку відомо, що його було двічі нагороджено трубами: 19 срібними трубами «За відзнаку у війні 1812 року» та 21 Георгієвською трубою «За вмілу атаку в боях біля фортеці Шумла» (1830 рік), що засвідчує високий статус духової музики та її важливу роль у армії. Розвиток духових оркестрів України XX століття відбувався в напрямках, заданих комуністичною партією: широке впровадження колективного музикування у вигляді гуртків для школярів та клубних оркестрів на підприємствах дало поштовх для виникнення великої кількості духових оркестрів. Їхня діяльність зосереджувалась на обслуговуванні урочистих заходів та демонстрацій, рідше проводились конкурси художньої самодіяльності. Починаючи з часів незалежності, духові оркестри, окрім участі в армій-

ських ритуалах та святкових заходах, залучаються до різних форм виступів, також і на фестивалях.

Сучасний культурний простір України характеризується потужним розвитком фестивального руху, який підтримує тих виконавців, жанри та напрями, які здебільшого залишаються поза увагою вітчизняних мас-медіа та преси, а також допомагає їм розвиватися (Литовка, 2013, с. 111).

По всій території України проводиться досить велика кількість фестивалів духової музики, що зумовлено їхньою популярністю серед населення, бо такі виступи надихають та створюють гарний настрій. Проведення деяких з них приурочене до державних свят, наприклад: День перемоги над нацизмом у Другій світовій війні, День Конституції, День Незалежності, дні визволення міст. Незмінним і позитивним моментом у проведенні цих заходів є участь у них військових духових оркестрів. Обласні центри, як правило, мають свої, місцеві колективи, що зазвичай беруть участь та презентують на фестивалі свій регіон.

Однією з найбільш яскравих видовищних і змістовних форм діяльності є участь оркестрів у фестивалях. Саме тут їм може бути представлена можливість показати все, на що вони здатні. Якщо говорити про фестивалі духової музики, то форма їхнього проведення дозволяє продемонструвати можливості оркестрів у повному обсязі. Це марш-паради, концертні виступи, дефіле, плац-концерти, ритуали й багато інших заходів. (Григор'єв, 2015, с. 174).

Кожен з фестивалів духових оркестрів організатори намагаються зробити особливим, привабливим для глядачів, надаючи йому тієї чи іншої тематики. До участі в українських фестивалях запрошують вітчизняні та закордонні духові оркестри (і військові також). Як правило, такі колективи складаються з професійних музикантів, їхні виступи є якісно відпрацьованими, цікавими та яскравими. Репертуар оркестрів складається з досить різних за тематикою творів, танцювальної і пісенної музики, але спільним для всіх колективів є виконання ними досить великої кількості маршів. Звичайно, марші — це музичні твори, але у виконанні духових оркестрів вони мають прикладний характер і використовуються на демонстраціях, парадах та під час військових ритуалів. Серед українських духових оркестрів найуживанішими є такі твори названого вище жанру: «Козацька слава» та «Вільна Україна»

О. Морозова, «Український марш» М. Орача, «Калина пам'яті» Б. Сапелюка, «Запорізький марш» Є. Адамцевича, «Богдан Хмельницький» Л. Петкевича та інші.

Загально визнано, що духовна музика, яка є найбільш демократичною, доступною і популярною, позитивно впливає на емоційно-психологічний стан слухачької аудиторії. Різноманітні її форми, невибагливість у використанні й популярність дають можливість військовим духовим оркестрам брати участь у різноманітних заходах (О. Сіончук, & Ю. Сіончук, 2019, с. 73).

Одним зі способів урізноманітнити виступи є колаборація духових оркестрів із танцювальними та іншими видами шоу-програм. Так, для створення динамічності та ще більшої яскравості шоу організатори запрошують на фестивалі духової музики колективи мажореток. Мажоретки (фр. *majorette*) — це помічниці тамбурмажора — головного барабанщика. Уперше з'явилися у Франції в часи Наполеона, а зараз цей вид дійства виділився в самостійний, і, як у кожному виді спорту, з нього проводяться змагання. Окрім жезлів та барабанів, мажоретки можуть використовувати помпони, банери та прапори. Учасниці цих колективів у яскравих костюмах та з яскравою атрибутикою дійсно прикрашають своїми виступами фестивалні заходи, адже їхні номери містять і дефіле, і різні сольні гімнастичні композиції. Колектив мажореток «Альфа» з Хмельницького веде активне творче життя і на фестивалі «Art Major Show» у Хмельницькому співпрацював з духовими оркестрами.

Деякі оркестри, виконуючи тематичні твори, запрошують до співпраці хореографічні колективи, що інсценують певний сюжет. Більш широкі можливості в концертній та фестивалній діяльності мають центри військово-музичного мистецтва та інші оркестри, які є показовими: Заслужений академічний Ансамбль пісні і танцю Збройних Сил України (м. Київ), Центр військово-музичного мистецтва Повітряних Сил України (м. Вінниця), Центр військово-музичного мистецтва Військово-морських сил Збройних сил України (м. Одеса), 7-ий військовий оркестр штабу Північного оперативного командування (м. Чернігів) та інші. До їхнього складу, окрім оркестру, входять хореографічна та вокальні групи, і треба сказати, що вони використовують на 100 % свої можливості, створюючи цікаві та яскраві музично-хореографічні шоу.

У вечірніх фестивалних концертах фантастично виглядають виступи фаєр-шоу груп. Театр вогню та світла «zLight» — один з колективів, який співпрацював з духовими оркестрами у виступах на фестивалі «Art Major Show» у Хмельницькому. У своєму мистецтві фаєр-групи застосовують багато реквізиту, що дозволяє створювати незабутні видовище.

Для контрасту з дорослими колективами до виступів залучають і дитячі духові оркестри. Юним музикантам до снаги виконання середньої складності твори, і навіть гра під час крокування не є великою проблемою. За великого бажання учнів та готовності попрацювати можливо зробити й дефіле. Незважаючи на юний вік музикантів таких оркестрів, глядачі отримують велике задоволення від їхніх виступів, адже в підготовку програм вкладено багато дитячих зусиль і свою творчість вони щиро дарують публіці.

Обласний етап Усеукраїнського фестивалю дитячої та юнацької творчості «Чисті роси», номінація «художнє виконавство» — «Акорди Сумщини», проводиться в м. Суми раз на два роки. У ньому беруть участь оркестри з міст Шостка, Охтирка, Суми, а також Лебединського, Сумського, Великописарівського та Краснопільського районів. Це колективи центрів позашкільної освіти, загальноосвітніх та мистецьких шкіл у системі освіти, а також аматорські оркестри сільських будинків культури. Зазвичай учасниками конкурсу є десять оркестрів, які розділено на колективи з високим рівнем майстерності та основного виконавського рівня.

Програмою конкурсу передбачено виконання колективами трьох різножанрових творів: маршу, вальсу та твору українського композитора. Тобто журі має оцінити виконавський рівень колективів у жанрах, які традиційно є для духових оркестрів обов'язковими. У репертуарі оркестрів також багато танцювальної музики, джазових мелодій, музики з кінофільмів, а деякі колективи представляють твори з солістами. Юні виконавці старанно оволодівають оркестровою майстерністю і показують гарний рівень виконавства на духових інструментах.

Безумовно, усі колективи мають різні умови та можливості, але, як часто буває, наполеглива праця і цілеспрямованість можуть дати ще кращий результат у навчанні. У виступах дитячих колективів результат їхньої роботи, і вони презентують це як справжні артисти. Конкурс, звичайно, передбачає

змагання колективів між собою, але головним у ньому є долучення до світу музики підростаючого покоління і збереження традицій оркестрового музикування.

Щоб надати фестивалю «Акорди Сумщини» ще й якості національно-патріотичного виховання, я вважаю варто включити в його програму виконання гімну або творів духовного характеру складом, що об'єднує всі оркестри. Зведення дитячих оркестрів практикувалось у м. Суми у 80-х роках, коли для виступів вони об'єднувались на базі оркестру Будинку дитячо-юнацької творчості, і керував ними В. О. Гололобов.

У смт Краснопілля на Сумщині 2011 року започатковано Обласний фестиваль духової музики «Чарівна мідь оркестрів», який проводиться раз на два роки. До нього залучають колективи з районних та селищних будинків культури, загальноосвітніх та мистецьких шкіл області. Протягом періоду проведення свої оркестри на фестивалі представляли м. Конотоп, м. Шостка, м. Тростянець, смт Недригайлів та Буринь, села Верхня Сироватка, Велика Чернечина (Сумського району), Улянівка (Білопільського району), Рябина (Великописарівського району), Голубівка (Лебединського району), Бобринь (Роменського району). Варто відзначити, що Краснопілля представляє декілька колективів: ансамбль барабанщиків Великобобрицького СБК, аматорський духовий оркестр Самогівського СБК та духовий оркестр Краснопільського районного будинку культури. Зазвичай участь у фестивалі беруть приблизно 12 оркестрів. Фестивальне дійство включає марш-парад та концертні виступи колективів у залі. Незважаючи на те, що цей фестиваль збирає для участі аматорські духові оркестри та дитячі колективи, цінним у ньому є тенденція на збереження та підтримку духових оркестрів територіальних громад і загалом на розвиток культури в районних центрах та сільських будинках культури.

Позитивною рисою заходу є участь у ньому дитячих колективів:

- ансамблі барабанщиків з Великобобрицького та Верхньосироватського СБК,
- зразковий аматорський духовий оркестр Рябинівського СБК,
- зразковий аматорський духовий оркестр Голубівського СБК,
- оркестри учнів та викладачів Конотопської ДМШ № 2,

– оркестри учнів та викладачів Шосткинської та Буринської шкіл мистецтв.

Велику вдячність за роботу щодо збереження мистецтва духових оркестрів та залучення до нього молодого покоління варто висловити В. Мішакову (м. Конотоп), А. Пекуровському (с. Самогівка), А. Гнатенку (с. Голубівка), Л. Проценку (с. Рябина), Р. Ларіну та О. Ночовному (м. Шостка), Ю. Семикопенку (с. Верхня Сироватка). Жителі смт Краснопілля та Краснопільського району люблять цей фестиваль і тепло вітають на ньому всіх учасників.

Програма виступів духових оркестрів включала класичні та сучасні твори, обробки для духових оркестрів. Поціновувачі духової музики отримали позитивні емоції від виступу музикантів, ознайомилися з їхнім багатим репертуаром, що зібрав увесь колорит української культури, кращі зразки музики (*«Чарівна мідь оркестрів» на Краснопіллящині, 2019*).

Якщо оцінювати цей фестиваль з позиції збереження традицій духової оркестрової музики, то варто зазначити, що організація такого фестивалю для аматорських духових оркестрів має позитивно вплинути на їхній подальший розвиток.

Серед усіх фестивальних заходів жоден не проходить так помітно для жителів міста Суми, як Усеукраїнський фестиваль духової музики «Сурми України». Цей фестиваль було започатковано в 2000 році Сумською міською радою та Міністерством оборони України за ініціативою начальника військово-музичного управління — головного військового диригента Генерального штабу Збройних Сил України, народного артиста України, генерал-майора Володимира Федоровича Деркача. На початку свого існування захід мав назву «Сурми Конституції», тому що був приурочений до державного свята — Дня Конституції України. У першому фестивалі взяли участь шість військових оркестрів, а в останніх їх було вже п'ятнадцять. У 2005 році «Сурми Конституції» стали Всеукраїнським фестивалем, і зараз це вже фестиваль з 20-річною історією, у якому взяли участь військові та цивільні оркестри України, Білорусії, Росії, Польщі, Грузії, Хорватії та Туреччини. Залучення організаторами до участі в цьому музичному святі колективів з інших країн сприяє ознайомленню слухачів з їхньою культурою та налагодженню міжнародних та творчих зв'язків.

Цей фестиваль став візитівкою міста й най-

більшим серед подібних заходів на території нашої країни. Основними «дійовими особами» з першого фестивалю і до нинішнього часу залишаються військові оркестри з усієї території України, що досить помітно змагаються між собою у вправності гри та дефіле. У різні роки учасниками фестивалю були цікаві цивільні оркестри. Так, відкриттям для відвідувачів на одному з фестивалів став виступ турецького історичного колективу «Улудаг Мехтер Такімі» з м. Бурса, який демонструє музику, костюми та ритуали Османської доби.

Як кажуть сумчани, таке свято потрібно не тільки чути, а й бачити: коли головною вулицею міста Соборною браво марширують яскраві музиканти та всюди лунуть бравурні мелодії, а обабіч неї численні слухачі з задоволенням обдаровують виконавців оплесками. І хоч торік з карантинних причин фестиваль довелося скасувати, неодмінно настануть інші часи, коли над містом знову пролунають його позивні, що стали традиційними для Сумщини зокрема й України в цілому (О. Вертіль, 2021).

Одним з унікальних для України, навіть зіркою серед концеруючих духових оркестрових колективів є дівочий оркестр «Роксолана» Кременчуцького педагогічного коледжу ім. А. С. Макаренка. Завдяки відданій праці керівника колективу Віктора Квітки студентки коледжу, які, до речі, не мають дисциплін з фаху, а працюють над оволодінням інструментами лише з власного бажання, спромоглися вийти на високий виконавський рівень. Своєю майстерністю гри та яскравими музичними шоу дівчата полонили не лише українських слухачів, а й деякі фестивалі Європи. За Плахотнюк та Маліченко (2016), щоб здивувати глядачів і слухачів, оркестр почав виконувати дефіле-програму. Така родзинка оркестру не залишила байдужими жителів як України, так й Італії.

Відкриття фестивального дійства урочисто відбувається на Театральній площі, де оркестри з маршем по черзі заходять на шиккування, презентують свої програми та зведеним складом виконують національні композиції та гімн. У дні проведення «Сурм України» місто перетворюється на великий концертний майданчик — на сцені театру, парках і в альтанці звучать марші та вальси, танго та музичні попури. Є в програмі фестивалю і марш-парад, він відбувається другого дня, після мітингу, присвяченого Дню Конституції.

Позитивним моментом є залучення до участі у фестивалі дитячих та юнацьких духових оркестрів, учасники яких переймають традиції та набувають досвіду на «Сурмах України», а у перспективі можуть поповнити ряди професійних колективів. За роки проведення фестивалю кількість таких оркестрів постійно збільшується, і для більшого розуміння картини наводжу їхній список:

– Дитячий оркестр духових інструментів «Орфей» Сумського міського Палацу дітей та юнацтва (2001);

– Народний духовий оркестр Сумського вищого училища мистецтв і культури ім. Д. С. Бортянського (2001);

– Дитячий духовий оркестр Безлюдівського селищного клубу Харківського району Харківської області (2008);

– Зразковий дитячий духовий оркестр «Віртуози "Імпульсу"» Будинку культури Казенного підприємства «Імпульс», м. Шостка (2008);

– Народний дівочий самодіяльний духовий оркестр «Роксолана» Кременчуцького педагогічного училища ім. А. С. Макаренка (2008);

– Народний дитячий оркестр духових інструментів «Зміна» Кіровоградського обласного центру дитячої та юнацької творчості (2008);

– Дитячий духовий оркестр Солоницівського дитячого клубу «Орлятко» Дергачівського району Харківської області (2014);

– Ансамбль барабанщиків В-Сироватської спеціалізованої загальноосвітньої школи I-III ступенів Сумського району Сумської області (2015);

Духовий оркестр Харківської дитячої школи мистецтв № 2 ім. П. І. Чайковського (2014);

Дитячий духовий оркестр «Гармонія» Кіровоградського НВК I-III ступенів Таращанського району Київської області (2018);

– Дитячий духовий оркестр «Brass Mix» КУ Сумської спеціалізованої школи I-III ступенів № 29 (2019).

Грандіозний фінал проходить на сучасному стадіоні «Ювілейний», де відбуваються основні оркестрові шоу та дефіле. Незважаючи на те, що фестиваль проводиться друге десятиліття, його учасники весь час презентують нові програми, якими щиро захоплюються слухачі. Коли оркестром представляється не лише виконання творів, а й дефіле, це завжди привертає увагу, тому що досягти злагоженості виконання музики й рухів

дуже складно. Завершується фестиваль загальним шикуванням і виконанням духовних творів. Іноді до участі в дійстві залучають і публіку: для спільного виконання державного гімну, «Боже великий, єдиний», оди «До радості» (гімн Євросоюзу) тощо. Ця форма виконавської практики символізує національну згуртованість та відповідає меті, з якою проводиться фестиваль:

«популяризації духової музики, підвищення її ролі в патріотичному та естетичному вихованні сучасного покоління, забезпечення духовної єдності різних верств та вікових категорій населення» (Усеукраїнський фестиваль духової музики «Сурми України», 2018).

Фестивалі в умовах сьогодення визначають напрями розвитку мистецтва та формують нові ідеї, творять особливий механізм регулювання та коригування естетичних смаків, перевіряють практикою новації. Такі їхні функції пояснюються тим, що міжнародний музичний фестиваль акумулює всі сегменти структури сьогоденного музичного життя (композиторів, спеціалізованих виконавців, критиків, продюсерів, менеджерів), створюючи їхню тісну творчу взаємодію, результатом якої стає формування нового мистецького середовища, а також утворення нового мистецького продукту (Давидовський, 2012, с. 99).

Висновки. Збір матеріалів та дослідження історії проведення фестивалів духової музики на Сумщині показали наявність та функціонування таких заходів на різних виконавських рівнях. Аналіз кількості учасників та рівня їхньої підготовки дозволяє зрозуміти теперішній стан та майбутнє духового оркестрового виконавства в області. Так, якщо говорити про дитячі фестивалі, варто відмітити, що на момент проведення цьогорічного фестивалю дитячо-юнацької творчості «Акорди Сумщини» відмічається скорочення дитячих духових оркестрів — у цьому році в ньому взяли участь чотири колективи, а у 2019 році їх було шість.

Обласний фестиваль духових колективів «Чарівна мідь оркестрів», який проводиться раз на два роки та залучає до участі дитячі та аматорські оркестри, спрямований на збереження та розвиток цієї форми виконавства в районних центрах та сільських будинках культури. Те, що проводиться

він у смт Краснопілля, говорить про активну позицію адміністрації та жителів до відродження культурної сфери. І ця позиція підтверджується на ділі — Краснопільський район представляє на фестивалі найбільша кількість колективів. Але, на жаль, і на цьому фестивалі спостерігається скорочення кількості учасників. Так, у 2019 році участь взяли сім оркестрів, а на попередньому фестивалі в 2015 їх було дванадцять. Звісно, склад учасників не має бути постійним, проте хотілося б, щоб їхня кількість не зменшувалась.

Усеукраїнський фестиваль «Сурми України», незважаючи на суспільні зміни, традиційно проводиться і залучає велику кількість слухачів до спілкування з живою музикою. Оркестрові колективи отримують на фестивалі корисну практику гри в різних умовах: на сценах та концертних майданчиках, стадіоні та вулицях міста. І особливо цікаво брати участь у заході юним духовикам. Залучення до участі в цьому фестивалі дитячих оркестрових колективів Сумської та сусідніх областей пропагує духову музику серед молодого покоління, що сприяє продовженню традицій оркестрового виконавства.

Поєднання музичного супроводу оркестрів з візуальними видами мистецтва дозволяє створювати на фестивалях справжні вистави, що зацікавлює різноманітну публіку відвідувати їх знову й знову. Практика загального виконання духовних творів та Державного Гімну України всіма оркестрами, а іноді з публікою, викликає почуття згуртованості, національної єдності та сприяє національно-патріотичному вихованню сучасного покоління. Можна сказати, що завдяки цьому на фестивальних заходах втілюється Концепція національно-патріотичного виховання дітей і молоді.

На рівні з мистецькими навчальними закладами ці фестивалі відіграють значну роль у збереженні традицій та подальшому розвитку оркестрового виконавства. За культурно-мистецьким значенням перше місце серед них займають «Сурми України», що збирають колективи зі всієї країни та залучають слухачів зі всього регіону, а інші фестивалі мають місцеве значення і спрямовані на збереження оркестрового духового виконавства в області.

У сучасному житті, яке насичене телебаченням та інтернетом, важливо мати можливість спілкування з живою музикою, і цю можливість жителям Сумщини дають фестивалі духової музики.

Література:

- Вертіль, О. (2021). *Головною вулицею з оркестром*. Відновлено з <https://cutt.ly/5vDQINO>
- Всеукраїнський фестиваль духової музики «Сурми України»*. (2018). Відновлено з <https://smr.gov.ua/en/misto/sotsialno-ekonomichna-kharakteristika/kultura/88-festivali/521-vseukrajinskij-festival-dukhovoji-muziki-surmi-ukrajini.html>
- Григор'єв, Г. М. (2015). *Форми концертної діяльності духових оркестрів*. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. I (4). С. 173–178.
- Давидовський, К. (2012). *Міжнародний фестивальний рух у формуванні культурно-мистецького середовища України*. *Культурологічна думка*, 3. С. 94–100.
- Литовка, О. (2013). *Фестивальний рух України періоду її незалежності*. *Вісник КНУКІМ. Сер.: Соціальні комунікації*, 2. С. 111–115.
- Плахотнюк, О. С., & Маліченко, Н. Є. (2016). *Творчість В. Квітки в контексті функціонування народного самодіяльного дівочого духового оркестру «Роксолана»*. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*, 8. Рівне: Волинські обереги. С. 80–88.
- Сіончук, О. В., & Сіончук, Ю. О. (2019). *Концертні форми художньо-творчої діяльності військових духових оркестрів*. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*, 11. Рівне: Волинські обереги. С. 71–76.
- «Чарівна мідь оркестрів» на Краснопільщині*. (2019). Відновлено з <https://krasnopilska-gromada.gov.ua/news/1560017238/>

References:

- «Charivna mid orkestriv» na Krasnopilshchyni [“Magic copper orchestras” in Krasnopil region]*. (2019). Retrieved from <https://krasnopilska-gromada.gov.ua/news/1560017238/> (in Ukrainian)
- Davydovskiy, K. (2012). *Mizhnarodnyi festyvalnyi rukh u formuvanni kulturno-mystetskooho seredovyscha Ukrainy [International festival movement in the formation of the cultural and artistic environment of Ukraine]*. *The Culturology Ideas*, 3. P. 94–100. (in Ukrainian)
- Hryhoryev, H. M. (2015). *Formy kontsertnoyi diyalnosti dukhovyykh orkestriv [Forms of concert activity of brass bands]*. *Mizhnarodnyy visnyk: Kulturolohiya. Filolohiya. Muzykoznavstvo*. I (4). P. 173–178. (in Ukrainian)
- Lytovka, O. (2013). *Festyvalnyi rukh Ukrainy periodu yiyi nezalezhnosti [Festival movement of Ukraine during its independence]*. *Visnyk KNUKIM. Ser.: Sotsialni komunikatsiyi*, 2. P. 111–115. (in Ukrainian)
- Plakhotnyuk, O. S., & Malichenko, N. Ye. (2016). *Tvorchist V. Kvitky v konteksti funktsionuvannya narodnoho samodiyalnoho divochoho dukhovoho orkestru «Roksolana» [Creativity of V. Kvitka in the context of the functioning of the folk amateur girls brass band "Roksolana"]*. *Istoriya stanovlennya ta perspektyvy rozvytku dukhovoyi muzyky v konteksti natsionalnoyi kultury Ukrainy ta zarubizhzhya*, 8. Rivne: Volynski oberehy. P. 80–88. (in Ukrainian)
- Sionchuk, O. V., & Sionchuk, Yu. O. (2019). *Kontsertni formy khudozhno-tvorchoyi diyalnosti viyskovyykh dukhovyykh orkestriv [Concert forms of artistic and creative activity of military brass bands]*. *Istoriya stanovlennya ta perspektyvy rozvytku dukhovoyi muzyky v konteksti natsionalnoyi kultury Ukrainy ta zarubizhzhya*, 11. Rivne: Volynski oberehy. P. 71–76. (in Ukrainian)
- Vertil, O. (2021). *Holovnoyu vulytseyu z orkestrom [Along the main street with an orchestra]*. Retrieved from <https://cutt.ly/5vDQINO> (in Ukrainian)
- Vseukrayinskyy festyval dukhovoyi muzyky «Surmy Ukrainy» [All-Ukrainian festival of wind music "Trumpets of Ukraine"]*. (2018). Retrieved from <https://smr.gov.ua/en/misto/sotsialno-ekonomichna-kharakteristika/kultura/88-festivali/521-vseukrajinskij-festival-dukhovoji-muziki-surmi-ukrajini.html> (in Ukrainian)

Пахомов Юрий Николаевич

Фестивали духовой музыки Сумщины в аспекте культурно-художественных традиций региона

Аннотация. Рассматривается такой вид музыкальной деятельности как фестивали духовой музыки. В результате исследований освещается возникновение и развитие некоторых оркестровых фестивалей, проводимых в Сумской области на разных исполнительских уровнях. Определяется их роль в эстетическом и патриотическом воспитании, а также необходимость подобных мероприятий для популяризации оркестровой духовой музыки, сохранения и дальнейшего развития традиций оркестрового исполнительства, которые имеют важное значение как в военных ритуалах, так и в общественной жизни региона. Установлено, что в наше время фестивали духовой музыки являются основным фактором развития этого жанра исполнения. Несмотря на довольно широкое освещение фестивалей, события в жанре оркестровой духовой музыки, происходящие на разных уровнях исполнительства на Сумщине, не получили должного внимания. Освещение этой проблематики необходимо для правильного понимания и анализа состояния исполнительства на духовых инструментах в области. Материал статьи будет полезен для ученых, исследующих фестивальное движение и занимающихся вопросами истории и развития духовой музыки в нашей стране.

Ключевые слова: фестиваль, фестивали Сумщины, духовые оркестры, традиции, факторы развития.

Yuriy Pakhomov

Sumy region wind music festivals from the standpoint of cultural and artistic traditions of the region

Abstract. The article considers such kind of musical activity as festivals of wind music. As a result of research, the emergence and development of some orchestral festivals held in Sumy region at different levels of performance have been traced. Their role in aesthetic and patriotic education is determined, as well as the need for such measures to promote orchestral wind music, preservation and further development of orchestral traditions, which are important both in military rituals and in public life of the region. It has been found that nowadays wind music festivals are a major factor in the development of this genre of performance. Despite the rather wide coverage of the festivals, the events in the genre of orchestral wind music taking place at different levels of performance in Sumy region, did not receive due attention. Coverage of this issue is necessary for proper understanding and analysis of the state of performance on wind instruments in the region. The material of the article will be useful for scholars who study the festival movement and develop issues of history and development of wind music in our country.

Keywords: festival, festivals of Sumy region, wind orchestras, traditions, factors of development.

УДК 778.534.48:008-028.26

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-9430-0527>DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.171-178>

УЗАЄМОДІЯ ЗВУКУ Й ЗОБРАЖЕННЯ В СУЧАСНІЙ АУДІОВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ

Желізняк

Серафим Володимирович

аспірант, Київський національний
університет культури і мистецтв,
м. Київ
tritonische@gmail.com

Желізняк

Серафим Владимирович

аспірант, Киевский национальный
университет культуры и искусств,
г. Киев
tritonische@gmail.com

Serafym Zheliezniak

Postgraduate Student, Kyiv National
University of Culture and Arts,
Kyiv
tritonische@gmail.com

Анотація. У статті проаналізовані можливі види сполучення складників звукової доріжки з зоровим рядом, а саме: дієгетичний та недієгетичний звук, актуальний, коментативний звук тощо, розкриті основні положення та думки закордонних і українських авторів, що вивчають окреслену проблему, зазначені види звуку в екранних творах, а також їхнє значення та особливості в контексті аудіовізуальної культури. Розглянуто приклади творчого застосування аудіоряду в сучасній українській та закордонній аудіовізуальній культурі. Під час проведення дослідження були застосовані такі методи: аналіз — розгляд компонентів звукового ряду та окремих видів узаємодії звуку та зображення, порівняльний метод — вивчення різних концепцій науковців для повнішого представлення означеної проблеми, системний підхід — дослідження сукупності видів поєднання звуку та зображення в аудіовізуальних творах. Наукова новизна статті полягає у висвітленні сучасного стану теоретичних підходів до взаємодії звуку й зображення в аудіовізуальній культурі. Результати дослідження мають практичне значення для науковців, які вивчають кіно, аудіовізуальну культуру, а також для звукорежисерів та інших творчих спеціалістів, що працюють над екранними творами, аби мати змогу опанувати наявний інструментарій для поєднання звуку із візуальним складником твору.

Ключові слова: звук, звукорежисура, сучасна аудіовізуальна культура, поєднання звуку й зображення, асинхронність, актуальний звук.

Постановка проблеми. Сучасна аудіовізуальна культура розвивається дуже стрімко. Постійно з'являються нові форми творів, нові платформи або сервіси для поширення аудіовізуальних творів, нові технології, що також трансформують творчі методи та підходи, котрі професіонали або звичайні користувачі використовують під час створення своїх аудіовізуальних робіт. Отже, постає потреба у вивченні творчих підходів до створення аудіовізуального твору, образу. Важливо проаналізувати теоретичне підґрунтя створення роботи в контексті сучасної аудіовізуальної культури, різноманіття, класифікації і трансформації художніх засобів, прийомів конструювання аудіовізуального твору та образу.

Узаємодія звуку та зображення привертала увагу професіоналів аудіовізуальної культури та науковців із часів появи

звуку в кіно. Після цього поступово почали розроблятися теоретичні погляди на різновиди такої взаємодії двох компонентів аудіовізуального твору, посилюється розвиток звукорежисури, що творчо застосовувала звук у аудіовізуальних творах. Дослідники, режисери-практики тощо вивчали можливості використання звуку в екранних мистецтвах. Враховуючи вищевикладене, варто проаналізувати нові підходи до використання звуку та поєднання його з зображенням у сучасній аудіовізуальній культурі.

Останні дослідження та публікації. Сучасна аудіовізуальна культура досліджується у великій кількості робіт, проте публікацій стосовно проблематики теоретичних основ використання звуку, поєднання звуку й зображення, а також наукових робіт, які б ґрунтовно досліджували класифікацію творчих прийомів та підходів до використання звуку в аудіовізуальних творах, менше, ніж праць, що присвячені іншим аспектам і компонентам аудіовізуальної культури.

Серед останніх робіт, які вивчають взаємодію звуку та зображення в сучасній аудіовізуальній культурі, її принципи та різновиди, варто назвати роботи закордонних дослідників Дж. Монако (2009), Р. Б. Масбургера та Г. Кіндема (2012), А. Ле Февр-Бертело (2013), а також українських авторів Л. В. Рязанцева (2015), І. Д. Барби (2016) та ін. Деякі положення стосовно цього предмету дослідження, а саме: перелік основних видів звуку в аудіовізуальному творі, можливі види сполучення звуку і зображення в кіно, наводяться в електронному документі «Цікавитися кіно. Мова кіно. Звук» (*Into Film*).

Мета статті полягає у виявленні актуального теоретичного обґрунтування взаємодії звуку й зображення у творах сучасної аудіовізуальної культури й розкритті можливих видів поєднання звуку й зображення та його значення для творів сучасної аудіовізуальної культури.

Вклад матеріалу дослідження. Для початку варто розглянути позиції та підходи до поєднання звуку й зображення в різних джерелах та різних авторів. У електронному документі «Цікавитися кіно. Мова кіно. Звук» (англ. «*Into Film. Film Language. Sound*») серед іншої інформації також йдеться про основні характеристики діалогів (мови) в кіно (*Into Film*). Зазначається, що вони можуть використовуватися для того, аби надати глядачам інформацію

щодо персонажів, їхніх стосунків, а також розповісти про сюжет фільму та про події, що передували тим, про які йдеться у творі. Діалоги, а особливо їхній зміст та спосіб їх виголошення, можуть впливати на процес створення та представлення персонажа, розгортання оповіді (*Into Film*). Також у фільмі може використовуватися закадровий голос для надання коментаря (суб'єктивного чи об'єктивного) або для того, щоб розкрити глядачам попередню історію. Для аналізу ролі закадрового голосу пропонується звернутися до фільму «Бульвар Сансет» (1950 р., реж. Б. Уайлдер) (*Into Film*).

Як вказується в електронному документі «Цікавитися кіно. Мова кіно. Звук» (англ. «*Into Film. Film Language. Sound*»), використання звуку в кіно може поділятися на два види: дієгетичний та недієгетичний звук (англ. *diegetic, non-diegetic sound*) (*Into Film*). Дієгетичний звук відповідає тому, що відбувається на екрані, тобто джерело звуку належить до простору, що зображується у творі (кашель персонажа, радіо, що грає). Недієгетична фонограма не має прямого зв'язку зі «світом фільму» (як приклад наводяться музика в кіно та закадровий голос) (*Into Film*).

Термін «дієгетичний» походить від грецького слова «*diegesis*», що перекладається, як оповідь (*Diegesis*). Отже, з такого тлумачення зрозуміло, що дієгетичний звук — такий, що влітається, належить до подій та всіх елементів, відображуваних у оповіді, тоді як недієгетичний звук, навпаки, не належить напряму до оповіді та її складників.

У електронному документі для аналізу використання різних видів звуку, а також застосування методів дієгетичного та недієгетичного звуку, пропонується використати фільм «Гравітація» (2013 р., реж. А. Куарон) (*Into Film*). Щодо звукового рішення у фільмі «Гравітація» варто зауважити, що його створення було обумовлене тим, що дія фільму відбувається майже весь час, за винятком декількох останніх хвилин, у космосі. Над звуковим супроводом для цієї стрічки працювали композитор Стівен Прайс, саунд-дизайнер Гленн Фрімантл, звукорежисер перезапису Скіп Лівсей та ін. Твір починається з титрів, які надають інформацію про космос, під час цих титрів звучить шумо-музична фонограма. У цьому колажі поєднуються пульсуючі звуки, що віддалено нагадують звук гвинтів гелікоптера, спеціальні звукові ефекти прольотів, середньочастотний звук, що нарошується, схожий на

сигнал тривоги, та інші звуки, що підвищуються за висотою. Колаж закінчується різким обривом звуку разом зі зміною кадру, після якого наступає тиша.

Далі у звуковому ряді використовуються різноманітні звуки радіозв'язку, перемовин, що ведуться між астронавтами та центром управління на Землі. Також присутня музика кантрі, яку вмикає один з персонажів, вона звучить ніби з радіо, використовується звук аплодисментів, які адресовані технічному працівнику-астронавту з центру управління. Далі у звукове полотно додається певний низькочастотний звук, що відповідає синхронним рухам астронавтів, перестановці деталей. Окрім цього, на задньому плані можна почути перемовини по радіо з низьким рівнем.

Під час моменту, у якому астронавти починають розмовляти про ракурс споглядання Землі, звуковий фон змінюється. З'являється музика, що потім зникає, коли персонажі повертаються до роботи. Доречним прийомом є додавання реверберації та зміна тембру мови, коли камера ніби потрапляє в середину шолома зовні, і потім зникнення реверберації та обріз високих частот у кадрах, де камера знаходиться поза межами шолома. Також можна помітити використання звукової перспективи в мові, коли персонажі віддаляються чи наближаються до камери. У звуковому ряді такі наближення та віддалення астронавтів позначаються збільшенням рівня мови, а також відповідною зміною тембру.

Варто зазначити, що, окрім випадків використання внутрішньокадрової музики, загалом музичні фонограми додаються в емоційних моментах фільму, під час активних дій. Окрім цього, кульмінаційними точками в музиці підкреслюються також і певні рухи, важливі дії, емоційні повороти в стрічці.

Синхронні шуми у звичайному вигляді, різні звуки техніки, спеціальні ефекти, музичні ефекти з'являються в епізодах, звуки реальних вибухів, де астронавтка перебуває в МКС та в середині інших космічних апаратів. Також частими є моменти поєднання музики й різноманітних звуків та ефектів роботи радіозв'язку. Наприкінці фільму під час входження станції в атмосферу починають з'являтися звуки, що характерні для зображення: вибухи, звуки пожежі та ін.

У цьому фільмі використовуються і дієгетичні звуки, і недієгетичні. До першої групи належать

такі звукові складники: мова персонажів, внутрішньокадрова кантрі-музика, синхронні шуми в середині космічної станції, низькочастотні синхронні шуми у відкритому космосі. Також можна помітити, що кадри, на яких зображується врізання уламків супутника в МКС, показуються без шумів, у звуці в цей час використовується тільки музика. До другої групи можна віднести закадрову музику та деякі спеціальні звукові ефекти.

Далі в електронному документі наводиться думка щодо використання недієгетичної музики. Зокрема пропонується теза, що недієгетична музика пов'язана з прямим керуванням емоцій глядачів. Також вказується, що режисери, які тяжіють до реалізму в кіно, лише зрідка використовують недієгетичну музику у своїх творах (*Into Film*).

Автори зазначеного вище електронного документа також описують контрапунктний звук (*Into Film*). Зазначається, що в контрапунктному поєднанні зображення та звук мають досить різний настрій. Як приклад такого методу синтезу аудіального та візуального компонентів фільму, у електронному документі пропонується переглянути фільм «Бразилія» (1985 р., реж. Т. Гілліам) (*Into Film*). На протигагу контрапункту у звуковій доріжці фільму далі в електронному документі йдеться про паралельний звук. Цей прийом, навпаки, використовує суголосність настрою звуку з настроєм епізоду фільму (*Into Film*). Варто зауважити, що в працях українських науковців також наводиться визначення паралелізму як методу синтезу звуку та зображення. Зокрема в роботі Л. В. Рязанцева «Синтез звуку і зображення та функції мови у фільмі» (2015) зазначається:

«Паралелізм — явище, коли звук і зображення вирішують одну тему не ілюстративно, а незалежним один від одного змістом. Наприклад, тема зльоту літака в рекламному фільмі шведської авіалінії. Тут поєднуються звуки виртуалізації, розгону і зльоту літака з кадрами лебедя, що набирає розгону і злітає» (с. 180).

Інший метод використання звуку, про який йдеться в електронному документі, — перебільшений або плеонастичний звук (*Into Film*). Такий прийом дає змогу підсилити емоційно або змістовно певний епізод фільму. Зокрема, звук може підказати загрозу, що наближається, підсилити образ або

характер персонажа, а також «підкреслити емоційний вплив певної дії, що відбувається на екрані» (*Into Film*). Автори використовують фільм «Людина-павук 2» (2004 р., реж. С. Реймі) для демонстрації плеонастичного звуку (*Into Film*).

Наступний творчий метод роботи зі звуком, що вказується в електронному документі — немотивований звук. Автори зосереджуються на немотивованому використанні звукових ефектів (англійською — *sound effects*, тобто шумових звуків, звукових спеціальних ефектів). Автори наголошують, що немотивований звук — використання шумових ефектів, які логічно не поєднані з дією, проте емоційно взаємодіють із глядачем. Приклади таких немотивованих звуків — звук дряпання під час неприємної події в комедійному фільмі, звук прольоту (англ. *swoosh*) під час повернення голови персонажем (*Into Film*). Вони чітко прослідковуються в стрічці «Хто підставив кролика Роджера» (1998 р., реж. Р. Земекіс) (*Into Film*).

У роботі Р. Б. Масбургера та Г. Кіндема «Введення до медіавиробництва: шлях до цифрового медіавиробництва» (2009) один з підрозділів присвячено поєднанню звуку та зображення. У цьому розділі йдеться про важливість звукового ряду аудіовізуального твору. Автори застерігають, аби режисери не переоцінювали значення зображення та належну увагу приділяли фонограмі. Це аргументується тим, що звук може й розкривати зображення, удосконалювати звуко-зоровий образ, звертати увагу глядача на певні деталі, і контрастувати з зображенням, надавати новий зміст, самостійно викликати емоції в глядачів, створювати «абстрактний, імпресіоністичний світ» (Musburger, & Kindem, 2009, p. 159).

Автори наводять певну систему видів поєднання звукового та візуального рядів. Зокрема, на їхню думку, звукозорова взаємодія може бути внутрішньою (англ. *on-screen*), коли джерело звуку видно в кадрі, та позакадровою (англ. *off-screen*) тоді, коли джерело звуку не видно в кадрі (Musburger, & Kindem, 2009). Варто зазначити, що Л. В. Рязанцев (2015) у своїй статті для виду поєднання звуку й зображення, коли джерело звуку присутнє в кадрі, використовує термін «синхронність», а в іншому випадку — «асинхронність»:

«Синхронність — це явище, коли джерело звуку видно в кадрі. Чуємо звук автомобіля

— і бачимо його в кадрі, чуємо мову — і бачимо на екрані мовця. Як явище синхронності варто розглядати докладну натуралістичну ілюстрацію за допомогою шумових ефектів, наприклад, закривання дверного замка, шум людських кроків і т. д. ...

Фрагменти зримого світу, показані на екрані, дозволяють нам, однак, доповнювати його звуковими явищами, джерело яких у кадрі не показано. Так народжуються найпростіші явища асинхронності ...

Асинхронність — це явище, коли джерело звуку не видно в кадрі, але мається на увазі, що воно є поруч» (с. 179).

Далі згадані вище закордонні автори наводять такі види поєднання аудіо з зображенням, як коментативний (англ. *commentative*) та актуальний (англ. *actual*) звук (Musburger, & Kindem, 2009). Як пояснюється в праці, коментативний звук не має очевидного видимого джерела, своєю чергою, актуальний звук має реальне джерело звуку, що знаходиться в кадрі або поза ним. На думку авторів, прикладами коментативного звуку можуть бути музика, зокрема спеціально написана для аудіовізуального твору музична композиція, закадровий текст, якщо диктора не видно в кадрі, шуми, що не мають відповідного джерела в зображенні фільму, але можуть «допомогти створити імпресіоністичну, емоційну атмосферу» (Musburger, & Kindem, 2009, p. 160). Актуальний звук, як зазначалося вище, має візуальний відповідник у кадрі фільму, тому автори наводять як приклади актуального звуку діалоги персонажів, музику, що лунає з видимого джерела (Musburger, & Kindem, 2009). Відповідно до такого підходу синхронні шуми також можна віднести до актуального звуку.

Р. Б. Масбургер та Г. Кіндем (2009) стверджують, що звук під час поєднання з зображенням може бути паралельним або контрапунктним. Згідно з думкою авторів, паралельний звук стосується емоційних властивостей зображення, дії, що відбувається в певний момент фільму, тоді як контрапунктний звук відрізняється (чи контрастує) своїм емоційним чи змістовним наповненням від того, що показано в кадрі. У праці роз'яснюється значення терміну контрапункт та наводиться його початкове застосування в музиці, що позначає різні мелодії, які звучать одночасно в музичному творі. Наголо-

шується, що паралельною або контрапунктною може бути мова, музика, шуми, зокрема якщо сумна музика використовується для озвучення сумної сцени, то такий звук паралельний, а якщо весела чи жвава музика грає під час демонстрації у фільмі сумної сцени, це приклад контрапункту (Musburger, & Kindem, 2009).

На важливість творчого використання взаємодії звуку й зображення вказує І. Д. Барба (2016):

«Достовірність не виключає, а припускає й деяку трансформацію реальних звучань. Цим і досягається створення образного звукового ряду. Образність несе звук асинхронний, контрапунктний, який більше розрахований на підсвідомий рівень сприйняття ... Потрібний ефект досягається створенням звукової композиції, окремі елементи якої невизначені, характер якої не властивий світу реальних звуків, причому подається вона як би поволі — і відчувається не стільки вухом, скільки всіма нервовими закінченнями» (с. 12).

Ще однією роботою, що варто розглянути, є книжка Дж. Монако «Як розуміти фільм: кіно, медіа та інше», у якій є розділ, що аналізує питання звуку в кіно (2009). Також деякі думки з приводу використання звуку в екранних творах висловлює К. Метц (1974) — відомий науковець у галузі аудіовізуального мистецтва. Дослідник зазначає, що у фільмі присутні п'ять чуттєвих компонентів: зображення, графіка (текст у кадрі), мова, музика та шуми. Таку позицію можна знайти в книжці К. Метца «Мова та кіно» (1974).

Дж. Монако (2009) наводить зазначену вище думку К. Метца щодо класифікації каналів інформації та наголошує, що в цій системі зображення та шуми є такими елементами, що присутні у творі постійно, тоді як інші елементи можуть з'являтися та зникати або їх взагалі може не бути в екранному творі. Автор вказує на те, що звук сприймається глядачами не так, як зображення, зокрема не так свідомо, може не привертати їхньої уваги, тому будь-які дії зі звуком можуть бути не поміченими, відкинутими (Монако, 2009).

Дослідник також зазначає, що звуковий ряд, зокрема його всепроникність, допомагає створити розуміння часу та простору у фільмі, схарактеризувати місце дії. Автор наводить поняття «румтон» —

звучання кімнати або середовища, що передає його особливості, такі як реверберацію, резонанси приміщення тощо (Монако, 2009). Варто зазначити, що цей термін у звукорежисурі часто позначає запис або спеціально створену, сконструйовану фонограму, що відображає звучання певного приміщення, простору, яке також містить зазвичай тихі фонові звуки, що можуть бути не помітними на перший погляд: цокання годинника, шум побутової техніки, звуки, що доносяться з-за стін та з вулиці та ін., на звучання яких впливає реверберація і частотні характеристики цього простору. У електронному документі «Цікавитися кіно. Мова кіно. Звук» використання румтону пояснюється для заповнення пауз між репліками під час монтажу мовної фонограми (*Into Film*). Такий запис в контексті звукорежисури часто називають «мікрофонною паузою».

Дж. Монако (2009) наголошує на важливій ролі шумів в аудіовізуальному творі; у роботі пропонується використовувати замість терміну «шуми» (англ. noises, sound effects) поняття «наколишній звук», або «звук оточення» (англ. environmental sound). Також підкреслюється особливість звукового супроводу завдяки своїй неперервності створювати відчуття часу, плинності аудіовізуального твору, які звук може створити навіть, коли зображення статичне. Слушна думка автора й про те, що шумовий саундтрек не сприймається свідомо, наприклад, так як візуальний ряд, мова та музика, що й створює часовий вимір звукової доріжки та екранного твору (Монако, 2009). У зазначеній книжці далі наводяться приклади використання шумів на радіо, зокрема в радіодрамах, у конкретній музиці. Також автор зазначає, що на відміну від сучасних музичних фільмів-концертів раніше мюзикли в кіно містили візуальне відображення музичних ідей, а американська комедія «була майже повністю звуковою з часів водевілю...» (Монако, 2009, р. 236).

К. Рейсц та Г. Міллар (2010) у роботі «Техніка монтажу кіно» використовують поділ на актуальний та коментативний звук. На думку авторів, актуальний звук пов'язаний з тим, що зображується або вже було показано в кадрі, його джерело є в кадрі або створюється враження, що воно є десь поруч, а джерело коментативного звуку не показується на екрані й не належить до дії, що відбувається в певний момент (Reisz, & Millar, 2010). З. Кракауер у своїй роботі «Теорія кіно. Реабілітація фізичної

реальності» (1960/1997) детально аналізує види поєднання звуку й зображення. Автор наводить можливі види та приклади, що розкривають їх. Зокрема в роботі зазначається про синхронність та асинхронність. Дослідник вважає, що синхронність — поєднання звуку та його джерела в кадрі, натомість асинхронність — поєднання звуку з зображенням у кадрі об'єктів, що не є джерелом цього звуку. З. Кракауер (1960/1997) розкриває ці поняття та вказує на те, що асинхронністю можуть бути дикторський текст (закадровий голос оповідача), а також у деяких випадках звук, джерело якого знаходиться в певний момент поза кадром (наприклад, мова людини, від якої слухач відвернувся). Німецький автор також наводить думку К. Рейсца про поділ звуку на актуальний та коментативний і пояснює їх так, що перший вид використання звуку належить світу, який зображується в кадрі, а другий вид не належить (Krause, 1960/1997). Дж. Монако (2009), своєю чергою, згадує, як З. Кракауер пише про ці види звуку.

Як приклад коментативного звуку, Дж. Монако (2009) наводить діалоги людей, що не показуються в кадрі. Дослідник згадує фільми Річарда Лестера, у яких використовуються «діалоги людей, які були в кадрі, але не є частиною дії сцени» (Monaco, 2009, p. 238). Ще один погляд на поєднання звуку й зображення має режисер Карел Рейсц та його співавтор І. Міллар (2010). Автори виокремлюють синхронне та несинхронне (від англ. non-synchronous) поєднання звукового ряду з візуальним. Як запевняють дослідники, синхронний звук відповідає об'єктам, що присутні в кадрі, і ці показані об'єкти є джерелом такого звуку. Несинхронний звук пов'язаний з тими об'єктами чи явищами, що знаходяться за кадром, поза полем зору глядача (Reisz, & Millar, 2010). Таке бачення К. Рейсца також наводить Дж. Монако (2009).

Варта уваги також ідея Дж. Монако (2009) про те, що в сучасному світі музика настільки часто використовується в повсякденному житті, відтворюється через розмаїття персональних пристроїв, що зараз достатньо лише використовувати внутрішньокадрову музику для того, аби створити насичену музичну фонограму в аудіовізуальному творі.

Варто розглянути сучасні українські аудіовізуальні твори як приклад взаємодії звуку та зображення. Наразі є достатня кількість нових українських фільмів, що містять творче вико-

ристання звуку. Серед таких робіт можна назвати «Базиль» (2020 р., реж. Р. Ширман), «Головна роль» (2016 р., реж. С. Буковський), «Вулкан» (2018 р., реж. Р. Бондарчук), «13 автобус» (2018 р., реж. О. Безручко) та ін. Зокрема можна звернути увагу на роботу «Мої думки тихі» (2018 р., реж. А. Лукіч), у якій головним героєм є звукорежисер. Варто зазначити один з початкових епізодів та один з останніх моментів фільму. На початку, коли на екрані демонструються кадри зі стоматології, усі дії та рухи показані уповільнено. У цей же час звучить органна музика та спів хору. Таке поєднання буденної та звичайної роботи в лікарні й піднесеної музики викликає в глядача певні емоції. У останньому епізоді фільму герой заходить до костелу, усі дії також показуються уповільнено в техніці «слоу-моушн». У церкві лунає орган, співає хор, у кадрі відбувається спостереження за діями головного героя. Поєднання церковної музики з кадром, де персонаж випадково підпалює свій пуховик свічкою, а також присутність пізніше у звуковій доріжці поп-композиції у виконанні церковних музикантів передає іронію та підкреслює загалом трагікомічний настрій фільму.

Також творче використання взаємодії звуку й зображення можна помітити у фільмі «Крути 1918» (2018 р., реж. О. Шапарев). У творі розповідається про події бою під Крутами 1918 р. У деяких сценах показане сп'яніння ватажка російських загонів, що відбувається під внутрішньокадрову музику вальсу, яка плавно переходить у коментативну, закадрову музику.

Важливим джерелом, що зосереджується на використанні звуку та голосу в аудіовізуальній культурі є стаття французької дослідниці А. Ле Февр-Бертело (2013), у якій авторка детально аналізує використання звуку та мови в аудіовізуальних творах, розглядає проблематику класифікації мови в екранних творах, а також наводить позиції науковців, що досліджують це питання за допомогою різних теоретичних підходів та галузей.

Висновки. Підсумовуючи вищезазначене, варто наголосити, що теоретичні підходи, котрі використовуються для вивчення застосування звуку в сучасній аудіовізуальній культурі та взаємодії його із зображенням, перебувають у постійній трансформації, удосконаленні та пошуку нових напрямів розвитку. У статті було розглянуто основні концепції, пов'язані з поєднанням звуку та зображення; у

працях класичних і сучасних закордонних, а також українських авторів досліджена класифікація взаємодії звукового та зображального рядів екранного твору; деякі думки науковців зіставлені для кращого розуміння предмету дослідження. Зокрема наведено такі види поєднання звукового та зображального рядів, як синхронний, асинхронний, несинхронний, паралелізм, контрапункт, застосування актуального та коментативного, дієгетичного та недієгетичного звуку та ін. Досліджено думки деяких авторів стосовно видів звуку, що застосовуються в екранних творах, їхні пропозиції щодо вдосконалення розуміння ролі цих видів звуку, а

також унормування певної термінології. Вивчено важливість використання звуку в аудіовізуальних творах та взаємодії його із зображальним компонентом екранного твору, а також проаналізовані деякі приклади конструювання звукового ряду у творах сучасної аудіовізуальної культури в Україні та за кордоном. *Перспективи подальших досліджень* можуть полягати в більш детальному вивченні цього питання, систематизації результатів опрацювання означеної проблеми, збільшенні кількості прикладів екранних творів та художніх підходів до поєднання звуку й зображення, використання сучасних розробок у різних наукових галузях.

Література:

- Barba, I. D. (2016). Звукорежисура кіно і телебачення. З особистого досвіду. О. В. Безручко (наук. ред.). *Гене́за ідей і динаміка розвитку екранних мистецтв: колективна монографія* (Т. 1, С. 5–15). Київ: Видав. центр КНУКіМ.
- Рязанцев, Л. В. (2015). Синтез звуку і зображення та функції мови у фільмі. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. Вип. 16. С. 177–184.
- Diegesis*. (No date). Retrieved from <https://www.lexico.com/definition/diegesis>
- Into Film. Film Language. Sound*. (No date). Retrieved from <https://www2.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/bfi-language-sound-jennifer-johnston-into-film-2016-07.pdf>
- Kracauer, S. (with Hansen, M. B.). (1997). *Theory of film; the redemption of physical reality*. Princeton, Chichester: Princeton University Press. (Original work published in 1960)
- Le Fèvre-Berthelot, A. (2013). Audio-Visual: Disembodied Voices in Theory. *InMedia*, 4. DOI: <https://doi.org/10.4000/inmedia.697>
- Metz, C. (1974). *Language and cinema*. Ghent: The Hague, Mouton.
- Monaco, J. (2009). *How to read a film: movies, media, and beyond* (4th ed.). Oxford, New York: Oxford University Press.
- Musburger, R. B., & Kindem, G. (2009). *Introduction to media production: the path to digital media production* (4th ed.). Amsterdam, Boston: Focal Press. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780080928142>
- Reisz, K., & Millar, G. (2010). *The Technique of Film Editing* (2nd ed.). Burlington, Oxford: Focal Press.

References:

- Barba, I. D. (2016). Zvukorezhysura kino i telebachennia. Z osobystoho dosvidu [Sound design of film and television. From personal experience]. O. V. Bezruchko (Ed.). *Geneza idei i dynamika rozvytku ekrannykh mystetstv: kolektyvna monohrafiia* (Vol. 1, P. 5–15). Kyiv: Vydav. tsentr KNUKіM. (In Ukrainian)
- Diegesis*. (No date). Retrieved from <https://www.lexico.com/definition/diegesis>
- Into Film. Film Language. Sound*. (No date). Retrieved from <https://www2.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/bfi-language-sound-jennifer-johnston-into-film-2016-07.pdf>
- Kracauer, S. (with Hansen, M. B.). (1997). *Theory of film; the redemption of physical reality*. Princeton, Chichester: Princeton University Press. (Original work published in 1960)
- Le Fèvre-Berthelot, A. (2013). Audio-Visual: Disembodied Voices in Theory. *InMedia*, 4. DOI: <https://doi.org/10.4000/inmedia.697>

- Metz, C. (1974). *Language and cinema*. Ghent: The Hague, Mouton.
- Monaco, J. (2009). *How to read a film: movies, media, and beyond* (4th ed.). Oxford, New York: Oxford University Press.
- Musburger, R. B., & Kindem, G. (2009). *Introduction to media production: the path to digital media production* (4th ed.). Amsterdam, Boston: Focal Press. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780080928142>
- Reisz, K., & Millar, G. (2010). *The Technique of Film Editing* (2nd ed.). Burlington, Oxford: Focal Press.
- Riazantsev, L. V. (2015). Syntez zvuku i zobrazhennia ta funktsii movy u filmi [Sound and image synthesis and language functions in film]. *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti*. Issue 16. P. 177–184. (In Ukrainian)

Железняк Серафим Владимирович

Взаимодействие звука и изображения в современной аудиовизуальной культуре

Аннотация. В статье проанализированы возможные виды соединения составляющих звуковой дорожки со зрительным рядом, а именно: диегетический и недиегетический звук, актуальный, комментативный звук и т. п., раскрыты основные положения и мысли зарубежных и украинских авторов, изучающих обозначенную проблему, указаны виды звука в экранных произведениях, а также их значение и особенности в контексте аудиовизуальной культуры. Рассмотрены примеры творческого применения аудиоряда в современной украинской и зарубежной аудиовизуальной культуре. При проведении исследования были использованы следующие методы: анализ — рассмотрение компонентов звукового ряда и отдельных видов взаимодействия звука и изображения, сравнительный метод — изучение различных концепций ученых для полного представления этой проблемы, системный подход — исследование совокупности видов сочетания звука и изображения в аудиовизуальных произведениях. Научная новизна статьи заключается в освещении современного состояния теоретических подходов к взаимодействию звука и изображения в аудиовизуальной культуре. Результаты исследования имеют практическое значение для ученых, изучающих кино, аудиовизуальную культуру, а также для звукорежиссеров и других творческих специалистов, работающих над экранными произведениями, чтобы иметь возможность овладеть имеющимся инструментарием для соединения звука с визуальной частью произведения.

Ключевые слова: звук, звукорежиссура, современная аудиовизуальная культура, сочетание звука и изображения, асинхронность, актуальный звук.

Serafym Zheliezniak

Interaction of sound and image in modern audiovisual culture

Abstract. The article analyzes the possible types of combination of sound track components with the visual track, namely diegetic and non-diegetic sound, actual, commentative sound, etc., reveals the main positions and opinions of foreign and Ukrainian authors studying the problem, types of sound in screen projects, and their significance and features in the context of audiovisual culture are indicated. Examples of creative application of audio track in modern Ukrainian and foreign audiovisual culture are considered. The following methods were used during the study: analysis was used for consideration of the components of the sound track and certain types of interaction of sound and image, comparative method was used to study different concepts of scientists to more fully present the issue, systematic approach was used to study a set of types of the combination of sound and image in audiovisual projects. The scientific novelty of the article is to highlight the current state of theoretical approaches to the interaction of sound and image in audiovisual culture. The results of the study are of practical importance to scholars studying film, audiovisual culture, as well as to sound engineers and other creative professionals working on screen projects, in order to be able to master possible techniques to combine sound with the visual component of the project.

Keywords: sound, sound directing, modern audiovisual culture, combination of sound and image, asynchronism, actual sound.

УДК: 780.616.432.08.071.1Рославець"19"
ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-4916-4175>
DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.179-187>

П'ЯТЬ ПРЕЛЮДІЙ МИКОЛИ РОСЛАВЦЯ У ВІДДЗЕРКАЛЕННІ АКАДЕМІЧНИХ І АВАНГАРДНИХ ТЕЧІЙ СВОГО ЧАСУ

Мінгальов

Павло В'ячеславович

аспірант, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, м. Суми
mingalyov@live.com

Мингалёв

Павел Вячеславович

аспірант, Сумской государственной педагогический университет имени А. С. Макаренко, г. Сумы
mingalyov@live.com

Pavlo Minhalov

Postgraduate student, Sumy State A. S. Makarenko Pedagogical University, Sumy
mingalyov@live.com

Анотація. Розглянуто комплекс проблем, пов'язаний з вивченням фортепіанного мистецтва початку ХХ століття і, зокрема, фортепіанної творчості Миколи Рославця. Охарактеризовано основні вектори розвитку фортепіанної мініатюри, її жанрове та конструкційне різноманіття. Акцентовано увагу на творчих пошуках композиторів початку ХХ століття, прагненні до втілення нових, ще не апробованих композиційних прийомів. Відзначений вплив традиційних та авангардних течій на композиторський стиль того часу та їхнє синтезування в єдиному авторському стилі. Охарактеризовано п'ять прелюдій для фортепіано Миколи Рославця, як одні з найзначніших досягнень зрілого періоду творчості митця, у яких повною мірою розкриваються ключові риси композиторського відчуття та прагнення до синтетичності та нова, інтелектуальна, система організації звуків. Констатовано, що п'ять прелюдій мають зовсім не випадкову будову циклу, відбиваючи вплив багатьох стилів і композиторських технік, акумулюючи здобутки попередніх музичних епох та паростки новітніх, доволі важливих музичних течій у фортепіанній музиці. Відзначено безсумнівний вплив творчості Миколи Рославця на подальший розвиток музичного мистецтва, її актуальність та сучасність. Запропонований аналіз має сприяти ціліснішому розумінню історії фортепіанної музики першої третини ХХ століття, з'ясуванню витоків творчості композиторів-новаторів, незаслужено обійдених увагою музикознавців, виконавців і слухачів, а також поповненню виконавського репертуару фортепіанними творами Миколи Рославця.

Ключові слова. Фортепіанна музика початку ХХ століття, творчість М. Рославця, фортепіанна мініатюра, виконавські прийоми, стиль і жанр.

Постановка проблеми. З позиції сьогодення шлях, пройдений фортепіанною музикою в ХХ столітті, здається цілком природним. Численні стилі та напрями, змагаючись між собою і змінюючи одне одного, логічно прийшли до свого синтезу, відкинувши все непотрібне й залишивши найцінніші та передові ідеї. Композиторам сучасності дістався у спадок від попередників величезний комплекс вироблених прийомів і технік композиторського письма, апробованих об-

разів і характеристик, де кожен може як з конструктора зібрати щось досконале, нове й близьке до свого внутрішнього світу.

Цей алгоритм знову й знову повторюється протягом століть історії музики. Вироблення ладової темперації затвердилося в «Добре темперованому клавирі» Й. С. Баха, розквіт сонатної форми стався у творчості віденських класиків, сучасний оркестр дійшов до своїх барвистих можливостей завдяки роботі Г. Берліоза, Р. Вагнера, М. Римсько-Корсакова та І. Стравінського, фортепіанна техніка досягла неймовірних висот у творах Ф. Ліста та Ф. Шопена. Усі ці досягнення повною мірою були підготовлені попередниками, які інтуїтивно відчували вектор розвитку музичного мистецтва, його поступальний рух. Багато композиторів минулих століть, чия популярність навіть серед професійних музикантів досить мала, відчували, не маючи часто ніякого зв'язку один з одним, цей головний і важливий шлях, силкувалися затвердитися на ньому.

З позицій початку ХХ століття цей шлях виглядав дещо інакше. Музичне мистецтво як в Європі, так і фактично в усьому світі було дуже тісно переплетене. Будь-які, навіть незначні нововведення, негайно ставали відомі всьому музичному співтовариству, обговорювалися, приймалися або, навпаки, відкидалися. Але мистецтво, не тільки музичне, зупинилося на роздоріжжі. У цей період створюється найбільша кількість справжніх шедеврів музичної культури, несхожих одне на одного, що відрізняються не тільки за стилем і жанром, а також за концептуальними ідеями.

Мистецтво початку ХХ століття нівелювало стилі епохи, але звелю на Олімп композиторський стиль, або, більш загально, стиль школи, групи музикантів. Геній породжував своє унікальне середовище, свою неповторну музичну мову й комплекс технічних засобів, які копіювалися так чи інакше менш обдарованими наслідувачами. Композитори з усієї Європи ділилися на послідовників К. Дебюссі, О. Скрябіна, Р. Вагнера, А. Шенберга та Ново-віденської школи, інших геніїв. Ці групи не просто дотримувалися протилежних поглядів на розвиток сучасного мистецтва, а й часто боролися одне з одним на сторінках періодики, на лекціях і концертах.

Якщо пильніше вдивитися в ту епоху, такий стан речей не викликає подиву. Кожен композитор-початківець, який ще не до кінця утвердився у своїх

устремліннях, хоче знайти точку опори в мистецтві попереднього покоління. Так, будь-якому творцеві потрібна основа, вироблена і сформована, від якої можливо відштовхнутися. На початку ХХ століття широта вибору, як це завжди буває, змушувала багатьох кидатися в крайнощі, часом у протилежні, у відчайдушній спробі зачепитися за найактуальніше, найцінніше, те, що стане фундаментом мистецтва нового часу.

Лише деякі композитори, які починали свій шлях перед Першою світовою війною, вступали в бурхливу й наповнену різними соціальними, політичними та економічними катаклізмами епохи, змогли знайти в собі сили йти своїм унікальним шляхом, не приєднуючись до жодної з відомих груп. Деякі з них стали відомі широкому загалу, інші ж, борючись з зовнішніми обставинами, не змогли утвердитися у своєму творчому кредо, заявити про себе на всю міць свого самобутнього мистецтва. До цієї категорії творців, на довгий час забутих, протягом тривалого часу заборонених і замовчуваних, належить Микола Рославець.

Творчість Рославця, композитора унікальної долі, багатогранна й самобутня. Багато чого з його спадщини не було опубліковане за життя, щось заборонялося до публікації і побачило світ зовсім недавно. Частина рукописів радше за все назавжди втрачена. Неймовірні зусилля доклали люди, які прагнули донести творчість композитора нащадкам, пройшовши через заборони, репресії та інші несприятливі обставини.

Оцінка творчості М. Рославця музикознавцями також часто є не об'єктивною і компромісною. Детлеф Гойові зараховує композитора до радянських «авангардистів», представників нових композиційних систем, разом з Б. Александровим, Є. Голишевим, А. Лур'є, С. Протопоповим та ін. (Гойові, 2006, с. 91). Л. Сабанєєв відносить М. Рославця, як і самого себе, до яскраво виражених модерністів, творців різко-лівого напрямку, на яких «найсильніше позначилася загальна для всіх композиторів тяга до монументальності й спрощення, лапідаризації стилю» (Сабанєєв, 1926, с. 146). Ю. Холопов вважає його в дечому продовжувачем О. Скрябіна (Холопов, 1989, с. 3). Як бачимо, ці думки виражають лише суб'єктивні, близькі їхнім авторам позиції, фокусуючись на окремих гранях творчості М. Рославця.

Безперечно, музична спадщина композитора

більш багатогранна й багатоваріантна. Його стиль змінювався як під дією природних чинників внутрішнього духовного зростання, так і під впливом зовнішніх обставин, часто вельми несприятливих для митця. У зв'язку з цим можна згадати участь М. Рославця в музично-громадській організації «Асоціація сучасної музики» (АСМ), одним із засновників якої він був, разом з О. Мосоловим, В. Задерацьким, О. Александровим, М. Мясковським, Д. Шостаковичем, Д. Кабалевським, Г. Поповим, Л. Половинкіним та іншими визначними представниками мистецтва того часу. Створена в 1923 році й орієнтована, насамперед, на музичний авангард і новітні течії в музиці початку ХХ століття АСМ була однією з головних організацій вільної творчості, натхненної переважно яскравим індивідуалізмом її творців, вільним від політичних і соціальних умовностей свого часу. Усе змінилося в 1932 році, коли асоціація була оголошена чужою пролетарській ідеології і ліквідована за активного сприяння Російської асоціації пролетарських музикантів (РАПМ). Але ще до остаточного скасування АСМ почалося цькування її організаторів. М. Рославцю фактично заборонили займатися своєю улюбленою справою. У ці роки композитору довелося публічно визнати свої «політичні помилки», зректися минулого й виїхати до Ташкенту, що в той час розцінювалося як громадянське заслання й «чистка» одного з перших професійних Союзів композиторів (Лобанова, 2011, с. 134–143).

Ці події значно вплинули на творчу долю композитора, викликавши тривалий період заборони його музики й забуття його творів. Лише з кінця 80-х років ХХ століття інтерес до музики М. Рославця починає зростати, що свідчить про безумовну сучасність і актуальність його творчості в наш час. Водночас особливо показовим є інтерес виконавський, що засвідчує неминущу жвавість та емоційність композиторської спадщини, її потужний сценічний потенціал.

Питома вага фортепіанної творчості в музичному універсумі композитора досить висока, фортепіано виступає як сольний і як ансамблевий інструмент. Творчість Рославця охоплює практично всі основні жанри фортепіанної музики: сонати, етюди, мініатюри, поеми, за винятком хіба що фортепіанного концерту — знакового жанру музики минулої епохи романтизму. Незважаючи на те що митець починав навчання як скрипаль, фортепіано

не меншою мірою було частиною творчої лабораторії на шляху становлення і реалізації його потенціалів.

Деяка частина його фортепіанних творів, написаних на межі 1920-х років (період творчості, який розглядається в цій статті), дотепер не віднайдені, як наприклад, третя та четверта сонати, Поема-колискова, кілька мініатюр. На превеликий жаль, сьогодні ми не маємо можливості проаналізувати й порівняти їх з тими творами, які збереглися. Проте можна вважати, що період з початку 1910-х до кінця 1920-х років був найпродуктивнішим у творчості М. Рославця, виявившись квінтесенцією його образних, жанрових і гармонічних пошуків.

У цей час композитор часто звертався до жанру фортепіанної прелюдії, і саме в ці роки був створений цикл з *п'яти фортепіанних прелюдій* (1919–1922) (Перше видання у 1927 році в Москві, у Музичному секторі Держвидання), що стали яскравими прикладами втілення художніх задумів композитора в жанрі музичної мініатюри. Жанр фортепіанної прелюдії є найцікавішим у фортепіанній творчості М. Рославця. Саме він дає певну свободу, що не обмежується формою, структурою, гармонією або іншими засобами виразності. Невеликий розмір твору, його деяка камерність дозволяють автору сконцентруватися на внутрішньому процесі «дозрівання» музики, врівноважуючи потенціали споглядання, думки й композиторської необхідності, що насамкінець приводить до відкриття нових, незвіданих раніше музичних горизонтів.

Саме в ракурсі новітніх творчих звершень, у симбіозі традиції і авангардних порухів початку ХХ століття, у сплаві старого та нового, у засвоєнні й віддзеркаленні найбільш значущих досягнень композиторів старшого покоління і розглядається в статті цикл фортепіанних прелюдій М. Рославця, написаних на завершенні найяскравішого періоду його творчості. Важливість дослідження фортепіанного мистецтва композитора як вагомий складової його спадщини й, більш загально, доробку всієї європейської фортепіанної музики початку ХХ століття і зумовлюють актуальність цієї статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З усією очевидністю можна стверджувати, що ім'я М. Рославця до розпаду Радянського Союзу було фактично заборонене, доволі нечасто воно зустрічається й у дослідженнях і статтях сучасних

музикознавців. Однак ще за життя композитора пропагандою його творчості займався Л. Сабанєєв (Sabaneyeff, 1927, р. 146–147). Деякі згадки про митця можна знайти у Б. Асаф'єва (Асафьев, 1979, с. 258–259). У 1980 році вийшла монографія німецького музикознавця Д. Гойові (Гойові, 2006), присвячена всій Новій радянській музиці 20-х років ХХ століття, а також його більш рання стаття про М. Рославця (Gojowy, 1969, р. 22–38). У 1989–1990 роках у передмові до видань фортепіанної музики і фортепіанних сонат композитора були розміщені статті Ю. Холопова (Холопов, 1989, 1990). У 2011 році видана велика монографія М. Лобанової (Лобанова, 2011) — невеликого пропагандиста музики М. Рославця. Безпосередньо життя і творчості митця торкаються праці сучасних вітчизняних музикознавців Я. Станішевського (Станішевський, 2014), О. Іщенко (Іщенко, 2011), О. Коменди (Коменда, 2015; 1999, с. 45–52) та ін. Як ілюстративний матеріал були використані записи фортепіанної музики М. Рославця на CD-дисках, що вийшли з кінця 1990-х років, де можна почути різні інтерпретації п'яти прелюдій композитора у виконанні М.-А. Амлена, О. Андрющенко, І. Ємельянцевої та ін.

Методологічною базою роботи є методи системного, історичного, стильового, структурного та виконавського аналізу.

Мета статті - виявити основоположні елементи композиторського почерку Миколи Рославця, що проявляються в його фортепіанних прелюдіях у контексті закономірностей розвитку фортепіанної мініатюри початку ХХ століття. Отже, *основним завданням* є здійснити музикознавчий та виконавський аналіз п'яти прелюдій (1919—1922) М. Рославця щодо розвитку й внутрішньої трансформації жанру фортепіанної мініатюри та основних рис стилю композитора в його фортепіанних творах малих форм.

Вклад основного матеріалу. Під час дослідження циклу п'яти прелюдій М. Рославця важливо відзначити певні властиві цього циклу, а глобально й усієї спадщини композитора, стилістичні риси та композиційні прийоми. Дійсно, доволі складно вирізнити домінуючі риси стилю М. Рославця, за допомогою яких можна впевнено визначити його творчі мотиви й однозначно віднести прелюдію до того або іншого музичного напрямку. Умовний поділ на послідовників традиціоналізму, поміркованих і

крайніх радикалів працює лише в умовах єдності моменту, але дає збій за об'єктивного розгляду досягнень і осмислення стилістичної спорідненості. Необхідно підкреслити, що багато рис композиторського стилю досить умовні, мають відбиток синтезованості й узагальненості. Водночас, сам митець визначав свою систему композиції як синтетичну, проголошуючи: «Я — класик, що пройшов мистецтво всього нашого часу, сприймав усе, що створено людством» (Лобанова, 2011, с. 260).

Саме з позиції синтезу й необхідно аналізувати фортепіанну творчість М. Рославця. У багатовекторності організації музичного матеріалу, де композиторський геній часто, можливо, навіть не усвідомлюючи цього, вихоплює найцінніші й найважливіші елементи, простягається його шлях. Об'єктивно оцінюючи музику композитора, маємо вступати в протиріччя навіть з його власними висловлюваннями. Неможливо не помітити деяку спорідненість, хоча й не дуже яскраву, з експресіонізмом та європейським «варваризмом», стосовно яких М. Рославець однозначно висловлювався проти у своїх публікаціях. Навіть імпресіонізм знайшов точки перетину з системою М. Рославця, нехай і поза бажанням автора. Пошуки композитора дозволили створити унікальний універсум стилів і засобів, що залишалися затребуваними протягом усього ХХ століття.

Цикл мініатюр, створених М. Рославцем у 1919–1922 роках, іноді називають «харківськими прелюдіями» (Коменда, 1999, с. 45), тому що склався він під час перебування композитора в Харкові як ректора Музичного інституту. Заради справедливості варто уточнити, що перші три прелюдії були написані ще в 1919–1920 роках у Москві, але за цим наступила перерва аж до 1922 року, коли були написані два останні номери циклу. Ця перерва не вплинула на монолітність і образну єдність циклу, що вказує на незмінність ідей композитора і його системи впродовж цього часу.

До моменту написання п'яти прелюдій для фортепіано М. Рославець був уже відомим композитором, у тому числі й у галузі фортепіанної музики. У 1910-х роках ним були написані три «композиції» (1914), три етюди (1914), дві «композиції» (1915), перша (1914) та друга (1916) сонати, деякі інші твори. Враховуючи також створення камерної та симфонічної музики, напружену громадську, видавничу та публіцистичну роботу, можемо спо-

вна оцінити накопичений творчий досвід митця. Також до кінця цього десятиліття були теоретично й практично оформлені всі основні постулати «нової системи організації звуку», остаточно склалися естетичні погляди композитора. Отже, не підлягає сумніву, що цикл з п'яти прелюдій належить до зрілого періоду творчості М. Рославця.

Звернення до жанру прелюдій було для композитора зовсім не випадковим. Перехід від традиційного трактування жанру мініатюри, що відбувся ще в 1914 році, до жанру «чистої» фортепіанної музики, що не несе визначення образу, характеру і форми, був абсолютно виважений і відповідав потребам композиторської системи М. Рославця. Навіть його сонати мають радше умовне позначення, більш близьке до романтичного розуміння великої форми як поетичної або філософської картини. Соната у творчості М. Рославця стає по суті великим, драматургічно вивіреним висловлюванням, а мініатюра розкривається як мале висловлювання. Три «композиції» або «твори» (1914) є прикладом «чистої», «абсолютної» музики, що, своєю чергою, свідчить про відхід від естетики музичної драми Р. Вагнера й естетики Е. Гансліка, а також від програмності, популярної для творчості багатьох композиторів початку ХХ століття.

Необхідно згадати також і деякі жанрові мініатюри М. Рославця, написані в рік початку роботи над циклом прелюдій — «Танок», «Вальс» і «Колискова» (1919). Удавана програмність тут досить умовна, вона позначається тільки на схожості структури й драматургії. Як справедливо вказує М. Лобанова,

«не відмовляючись цього разу від традиційних позначень, композитор відтворює відомі моделі натяками, переводячи їх у план алюзій. Шлях жанрового осторонення, тонкої гри з моделями визначить роботу з малими інструментальними формами 1920-х років» (Лобанова, 2011, с. 249).

У руслі абсолютної музики вирішені й дві «композиції» (1915). Проте тут присутні деякі авторські вказівки — до першого твору «*Quasi prelude*» і до другого «*Quasi poeme*» (Рославець, 1989), що опосередковано вказує на моделі для мініатюр композитора. Жанр прелюдії, як і споріднений жанр поеми, найближче підходив до розчинен-

ня музичної структури як такої, ставши вільнішим і суб'єктивнішим за творчим висловлюванням. Виникнувши первісно як імпровізаційний вступ, прелюдія зберігала іманентні ознаки жанру для всіх музичних епох саме через свою близькість до абсолютної музики. Відчуття музичного мистецтва як самодостатнього стало невід'ємним атрибутом музики ХХ — початку ХХІ століть, і М. Рославець чуйно вловив цю тенденцію.

Стає необхідним відзначити й особливу спорідненість фортепіанних прелюдій композитора з циклами прелюдій О. Скрябіна і, вдивляючись далі в минуле, з циклом прелюдій Ф. Шопена. За всієї несхожості образного й гармонічного рішення цих творів, очевидно, що саме новаторство геніального романтика найсильніше вплинуло на жанр прелюдії в ХХ столітті.

Ф. Шопен був дуже близький до пошуків композиторів наступного століття, відчуваючи внутрішню драматургію музичного матеріалу безвідносно програмної або жанрової приналежності, тобто бачив її самодостатньою, будучи безумовним новатором у галузі ритму та гармонії, на що вказував С. Слонимський (Слонимский, 2010). Ф. Шопен підпорядковував усі композиційні елементи чітко окресленій та емоційно насиченій ідеї. Ця тенденція пронизує весь цикл, створюючи окремі маленькі світи, які іноді доходять до граничної стислості висловлювання, по суті символічності. Звідси виявляється і ємність, і барвистість, і логічність прелюдій М. Рославця (а також П. Хіндеміта, А. Шенберга, Д. Шостаковича та ін.).

Окремо необхідно відзначити вплив на творчість М. Рославця прелюдій К. Дебюссі. Заперечуючи імпресіоністичні тенденції в спонтанності та хаотичності, М. Рославець у той самий час був надзвичайно близький до осмислення мініатюри як до змалювання враження, структурування певного невловимого моменту. Незалежно від дуже різного образного відчуття, сам спосіб побудови драматургії твору, де ідея, разом з ідеєю конструкції та гармонії, панує над класичною формою і жанровими штампами, споріднений. Тут відчувається сходження в одній точці реалізації різних, по суті, смислових векторів. У сполученні новизни гармонії, фактури й ладу з образом та ідеєю, що підпорядковує собі форму й структуру, перебуває точка сходження творчості М. Рославця з романтичними (через Ф. Шопена) та імпресіоністичними (через

К. Дебюссі) тенденціями. Разом з ідеями «чистої» музики такі устремління долають традицію, стають позасистемними та привертають композиторів як вкрай лівих, так і традиційних.

Аналіз будови циклу виявляє його помітну спорідненість з сюїтою, нехай і сильно видозміненою. Прелюдії, написані в різні роки, об'єднані й видані одним циклом явно не випадково насамперед тому, що композитор заперечував випадковість, натхнення та імпульсивність у своїй праці:

«Я знаю, що творчий акт — це не якийсь містичний “транс”, не “божественне натхнення”, а момент вищої напруги людського інтелекту, який прагне “несвідоме” (підсвідоме) перевести в форму свідомості» (Вороб'єв, 2008, с. 249).

Враховуючи це, варто розглядати циклічність як спробу подолання усталеної будови циклів прелюдій за квінтовим колом або дуальною будовою, заснованою на контрасті. Радше за все, тут має місце повернення до барокових моделей сюїт, причому саме до моделей, без якогось помітного копіювання. Враховуючи, як було вказано вище, прагнення до подолання програмності, написання абсолютної музики у вигляді «*composition*», можна стверджувати, що М. Рославець у цьому аспекті був близький до неокласицизму і творчих пошуків його представників.

Образне втілення фортепіанних прелюдій М. Рославця, безумовно, має спорідненість із символізмом, стилізацією і театральністю в широкому сенсі цього слова. Адже прагнення до врівноваженості, логічності, пошук форм, мотивів, побудов, що мають найбільшу смислову ємність, вбачається як спроба відродження архаїчних театралізованих форм мистецтва, дійства, де кожен елемент у суворій послідовності несе певну ідею. Суб'єктивне бачення має підкоритися об'єктивному, усеохопному, закони світобудови повинні підпорядкувати собі чуттєве сприйняття. У цьому вбачаються паралелі з творчістю О. Скрябіна й дещо з музикою І. Стравінського, з його підкресленою ідеєю музики для музики. Далі, у XX столітті, ці тенденції стануть одними з найважливіших у композиторській творчості.

Звичайно, згадка про творчість О. Скрябіна, яка нерідко входить у зіткнення з творчістю М. Рос-

лавця, безпосередньо стосується п'яти прелюдій композитора. Скрябінівські гармонії, що вражали багатьох сучасників і надихали послідовників, стали однією з яскравих вершин модернізації тонального простору, крайньою межею «ладогармонічних пошуків, за якими “нірвана” атональності» (Коменда, 1999, с. 46).

У циклі М. Рославця відчувається гармонічна й мелодична спорідненість з творчістю О. Скрябіна. Але це не є самоціллю і втіленням скрябінівських ладогармонічних пошуків у своїй музиці й тим більше різного роду епігонством. Новаторство О. Скрябіна, його гармонічна мова, стали частиною синтезованої системи, усеохопного конгломерату композиторських технік і стилів, вкладених М. Рославцем у свою творчість. Він зауважує: «Усі мої твори, написані з 1919 року до цього дня, є не тільки результатом застосування відкритої мною системи у творчій практиці, а й подальший її розвиток і удосконалення» (Вороб'єв, 2008, с. 248). Поза всяким сумнівом, п'ять прелюдій, перша з яких написана саме в листопаді 1919 року, є незаперечним доказом цього твердження.

Незважаючи на паралелі у творчості двох композиторів, у той самий час «абсолютно чужі Рославцю були містика й екстатика творця “Прометей”, як і теософські ідеї» (Лобанова, 2011, с. 170). Музичні елементи в п'яти прелюдіях, маючи лише зовнішню схожість з прелюдіями О. Скрябіна, несуть винятково окреслені естетичні ідеї, цінні самі по собі, без включення зовнішніх художніх елементів. Ці масиви звукових вражень повністю реальні, позбавлені у своїй основі елементів чутливого хаосу й космічного споглядання, вони спираються на чітко вивіреним фундамент.

Створення творчого фундаменту — «нової системи організації звуку» — зробило М. Рославця не тільки одним з найпередовіших композиторів свого часу, а й, безумовно, разом зі схожими пошуками новітньої системи А. Шенбергом, заклало основи композиторських технік усього XX століття, що зберігають свою актуальність і понині. Водночас, на відміну від додекафонних побудов, техніка «синтетаккорда» не має жорстко закріплених дванадцяти тонових послідовностей, а радше являє собою композиційне поле, що простягається горизонтально та вертикально й індивідуально для кожного окремого твору, але завжди має свою логіку розвитку.

Цей базовий принцип, який покладено в основу п'яти прелюдій, постає цементуючим чинником усього циклу, що складається з творів, написаних у різні роки й насичених різними образами. Саме це визначає цикл М. Рославця як повністю закінчений твір, як монолітний ряд п'єс, драматургічно скріплений у полі синтетаккорда, підпорядкований його системоутворювальному порядку.

Висновок. М. Рославець та його музика, разом з п'ятьма прелюдіями для фортепіано (1919–1922) є зразком «чистого» музичного мистецтва, вивіреном насамперед найвищим напруженням інтелекту художника й натхненням його внутрішнім

творчим чуттям. Стилї й техніки, використані в циклі, синтезуються в єдиний композиторський універсум, що рівноцінно дозволяє проявлятися тут як традиційним, так і авангардним засобам вираження. У певному сенсі цикл з п'яти прелюдій стає сполучною ланкою між старим і новим, перехідним щаблем і відправною точкою новітніх течій у музиці ХХ століття, що акумулює в собі всі досягнення традиційної композиторської школи й потенціали новітніх систем, які згодом, зміцнивши, стануть найважливішими новаторськими музичними ідеями як на Батьківщині автора, так і за кордоном.

Література:

- Асафьев, Б. (1979). *Русская музыка XIX и начала XX века (издание 2-е)*. Ленинград: Музыка.
- Воробьев, И. (сост.) (2008). *Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917)*. Санкт-Петербург: Композитор.
- Гойови, Д. (2006). *Новая советская музыка 20-х годов*. Москва: Композитор.
- Ищенко, О. (2011). О преломлении принципов полифонического письма в фортепианных сонатах Н. Рославца. *Вестник Башкирского университета*, 16(4), 1264–1267. Уфа.
- Коменда, О. (1999). П'ять прелюдій О. Скрябіна ор. 74 і п'ять «харківських» прелюдій М. Рославця: до питання традицій і новаторства ладогармонічної мови. *Наукові записки. Мистецтвознавство*, 2 (3), 45–52. Тернопільський педуніверситет ім. В. Гнатюка.
- Коменда, О. (2015). *Творчість Миколи Рославця в контексті становлення музичного модернізму*. Луцьк: Національний університет імені Лесі Українки.
- Лобанова, М. (2011). *Николай Андреевич Рославец и культура его времени*. Москва: Петроглиф.
- Рославец, Н. (1927). *Пять прелюдий для фортепиано*. Москва: Музыкальный сектор Госиздата.
- Сабанеев, Л. (1926). *Музыка после Октября*. Москва: Работник просвещения.
- Слонимский, С. (2010). *О новаторстве Шопена*. Санкт-Петербург: Композитор.
- Станишевский, Я. (2014). Об одной неуловимой теоретической системе: Н. Рославец и его теория «тонального родства» синтетаккордов. *Научный вестник Московской консерватории*, (2), 123–135. Москва.
- Холопов, Ю. (1989). Н. Рославец: волнующая страница русской музыки. *Н. Рославец. Сочинения для фортепиано*. Москва: Музыка.
- Холопов, Ю. (1990). *О музыке Рославца. Рославец Н. Первая соната, вторая соната для фортепиано*. Москва: Музыка.
- Gojowy, D. (1969). Nikolaj Andreevic Roslavec, ein früher Zwölftonkomponist. *Die Musicforschung*, 22. Januar/März. Hamburg: Bärenreiter, p. 22–38.
- Sabaneyeff, L. (1927). *Modern Russian composers*. New York: International publishers.

References:

- Asafev, B. (1979). *Russkaja muzyka XIX i nachalo XX veka (izdanie 2)* [Russian music of the 19th and early 20th centuries (2nd edition)]. Leningrad: Muzyka. (in Russian)
- Gojowy, D. (2006). *Novaja sovetskaja muzyka 20-h godov* [Neue sowjetische Musik der 20er Jahre]. Moscow: Kompozitor. (in Russian)

- Gojowy, D. (1969). Nikolaj Andreevic Roslavec, ein früher Zwölftonkomponist. *Die Musicforschung*, 22. Januar/März. Hamburg: Bärenreiter, p. 22–38.
- Holopov, Ju. (1989). N. Roslavec: volnujushhaja stranica russkoj muzyki [N. Roslavets: an exciting page in Russian music]. In *N. Roslavec. Sochinenija dlja fortepiano*. Moscow: Muzyka. (in Russian)
- Holopov, Ju. (1990). O muzyke Roslavca [On the music by Roslavets]. In *Roslavec N. Pervaja sonata, vtoraja sonata dlja fortepiano*. Moscow: Muzyka. (in Russian)
- Ishchenko, O. (2011). O prelomlenii principov polifonicheskogo pisma v fortepiannyh sonatah N. Roslavca [On the refraction of the principles of polyphonic writing in the piano sonatas of N. Roslavets]. In *Vestnik Bashkirskogo universiteta*, 16(4), 1264–1267. Ufa. (in Russian)
- Komenda, O. (1999). Piat preliudii O. Skriabina op. 74 i piat «kharkivskykh» preliudii M. Roslavtsia: do pytannia tradytsii i novatorstva ladoharmonichnoi movy [Five preludes by O. Scriabin op. 74 and five "Kharkiv" preludes of M. Roslavets: to the question of traditions and innovations of ladoharmonic language]. In *Naukovi zapysky. Mystetstvoznavstvo*, 2(3), p. 45–52. Ternopil'skyi peduniversytet im. V. Hnatiuka. (in Ukrainian)
- Komenda, O. (2015). *Tvorchist Mykoly Roslavtsia v konteksti stanovlennia muzychnoho modernizmu [Creativity of Mykola Roslavets in the context of the formation of musical modernism]*. Lutsk: Natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky. (in Ukrainian)
- Lobanova, M. (2011). *Nikolaj Andreevich Roslavec i kultura ego vremeni [Nikolai Andreevich Roslavets and the culture of his time]*. Moscow: Petroglif. (in Russian)
- Roslavets, N. (1927). *Pjat preljudij dlja fortepiano [Five preludes for piano]*. Moscow: Muzykalnyj sektor Gosizdata.
- Sabaneev, L. (1926). *Muzyka posle Oktjabrja [Music after October]*. Moscow: Rabotnik prosveshhenija. (in Russian)
- Sabaneyeff, L. (1927). *Modern Russian composers*. New York: International publishers.
- Slonimskij, S. (2010). *O novatorstve Shopena [About Chopin's innovation]*. St. Petersburg: Kompozitor. (in Russian)
- Stanishevskij, Ja. (2014). Ob odnoj neulovimoj teoreticheskoj sisteme: N. Roslavec i ego teorija «tonalnogo rodstva» sintetakkordov [On one elusive theoretical system: N. Roslavets and his theory of a "tonal affinity" of synthacords]. In *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii*, (2), p. 123–135. Moscow. (in Russian)
- Vorobev, I. (Ed.) (2008). *Russkij avangard [Russian avant-garde]*. In *Manifesty, deklaracii, programnye stati (1908–1917)*. St. Petersburg: Kompozitor. (in Russian)

Мингалёв Павел Вячеславович

Пять прелюдий Николая Рославца в отражении академических и авангардных течений своего времени

Аннотация. Рассмотрен комплекс проблем, связанный с изучением фортепианного искусства начала XX века и, в частности, фортепианного творчества Николая Рославца. Охарактеризованы основные векторы развития фортепианной миниатюры, ее жанровое и конструкционное разнообразие. Акцентируется внимание на творческих поисках композиторов начала XX века, стремление к новым, еще не апробированным, композиционным приемам. Отмечено влияние традиционных и авангардных течений на композиторский стиль того времени и синтезирование этих течений в единый авторский стиль. Охарактеризованы пять прелюдий для фортепиано Николая Рославца, как одно из наиболее значительных достижений зрелого периода творчества композитора, в которых в полной мере раскрываются ключевые черты композиторского ощущения и стремления к синтетичности и новая, интеллектуальная, система организации звуков. Констатируется, что пять прелюдий имеют далеко не случайное строение цикла, испытывают на себе влияние многих стилей и композиторских техник, аккумулируют в себе достижения предыдущих музыкальных эпох и содержат ростки новых, достаточно важных музыкальных течений в фортепианной музыке. Отмечено несомненное влияние творчества Николая Рославца на развитие музыкального искусства, его актуальность и современность. Предложенный анализ способствует более целостному пониманию истории фортепианной музыки первой трети XX века, истоков творчества композиторов-новаторов, незаслуженно обойденных вниманием музыковедов, исполнителей и слушателей, а также пополнению музыкального репертуара фортепианными произведениями Николая Рославца.

Ключевые слова. Фортепианная музыка начала XX века, творчество Н. Рославца, фортепианная миниатюра, исполнительские приемы, стиль и жанр.

Pavlo Minhalov

Five preludes of Mykola Roslavets in the reflection of academic and avant-garde trends of his time

Abstract. The article considers a set of problems related to the study of piano art of the early XXth century and, in particular, the piano work of Mykola Roslavets. It provides the characteristic of the main vectors of piano miniature development, its genre and construction diversity. It emphasizes the composers' creative search in the early XXth century, the desire to embody new, not yet tested compositional techniques. The article notes the influence of traditional and avant-garde trends on the compositional style of that time and their synthesis in a single author's style. It describes five preludes for piano by Mykola Roslavets as one of the most significant achievements of the mature period of the artist's work, which fully reveals the key features of the composer's sense and desire for syntheticity and a new, intellectual, system of sound organization. The five preludes are stated to not have an accidental cycle structure reflecting the influence of many styles and compositional techniques, accumulating the achievements of previous musical epochs and sprouts of the latest, quite important musical trends in piano music. The author notes undoubted influence of Mykola Roslavets' work on the further development of musical art, its relevance and modernity. The proposed analysis should contribute to a more complete understanding of the history of piano music of the first third of the XXth century, elucidate the origins of innovative composers, undeservedly overlooked by musicologists, performers and listeners, and replenish the performing repertoire with piano works by Mykola Roslavets.

Keywords: piano music of the early XXth century, the work of M. Roslavets, piano miniature, performing techniques, style and genre.

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ

1. Статті мають бути написані спеціально для збірника «Культурологічна думка» (ніде раніше не друковані й не надіслані до інших видань) і відповідати вимогам до фахових наукових видань.
2. Статті аспірантів, здобувачів мають подаватися разом із рецензією доктора (кандидата) наук.
3. За достовірність фактів, дат, назв і точність цитування відповідальні автори.
4. Стаття має бути підписана всіма авторами й супроводжуватися авторською довідкою українською, російською та англійською мовами.
5. Текст статті подається до редакційної колегії в електронному вигляді.
6. Оформлення тексту:
 - Редактор Word (.doc або .docx).
 - Назва файлу починається з прізвища автора й містить перші слова назви статті та номер журналу. Наприклад, Петренко_Творчий шлях_КД15.
 - Формат сторінки — А4, книжкова.
 - Шрифт — Times New Roman, кегль 14.
 - Міжрядковий інтервал — 1.
 - Абзацний відступ — 10 мм.
 - Поля: ліве — 3 см, праве — 2 см, верхнє й нижнє — 2 см.
 - Ілюстрації подаються в електронному вигляді: формат jpg з роздільною здатністю не менше 300 dpi, без стиснення.

REQUIREMENTS FOR THE ARTICLES

1. The articles should be written specifically for *The Culturology Ideas* collection of academic works (not previously published or sent to other editions) and meet the requirements for professional scientific publications.
2. Articles by postgraduate students and applicants must be submitted with the doctor's (PhD's) review.
3. The authors are responsible for the authenticity of the facts, dates, titles, and accuracy of citations.
4. All authors should state their full names in the article and provide the author's information in Ukrainian, Russian and English in the form given below.
5. Submit the article to the Editorial Board in electronic form.
6. Text formatting requirements:
 - Microsoft Word (.doc or .docx).
 - The file name begins with the author's surname and contains the first words of the article title and journal number. For example: Petrenko_Creative Path_KD15.
 - Page format – A4, Portrait.
 - Font – Times New Roman, size — 14.
 - Line spacing — 1.
 - Paragraph indent — 10 mm.
 - Margins: left — 3 cm, right — 2 cm, upper and lower — 2 cm.
 - Illustration are submitted in electronic form: jpg format, resolution at least 300 dpi, no compression.

Індекс УДК	UDC index	УДК 130.2
Ідентифікатор ORCID	ORCID ID	ORCID 0000-0000-0000-0000
УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ 1. Прізвище, ім'я та по батькові автора (-ів), науковий ступінь, вчене звання, назва місця роботи (навчання) автора, місто (країна — для зарубіжних авторів), електронна адреса.	UKRAINIAN LANGUAGE ABSTRACT 1. Author's/authors' surname(s), name(s) and patronymic(s), scientific degree(s), academic rank(s), place of work (study) of the author(s), city (country - for foreign authors), e-mail.	Петренко Василь Миколайович доктор історичних наук, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків, petrenko@ukr.net
2. Назва статті	2. Title of the article	ДИВЕРСИФІКАЦІЯ ПОГЛЯДІВ СТАРОЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ В ЧАСИ УКРАЇНСЬКОЇ РЕВОЛЮЦІЇ 1917–1921 РОКІВ

<p>3. Анотація Вимоги до анотацій: інформативність (відсутність загальних слів); змістовність (відображення основного змісту статті та результатів досліджень); єдність термінології в межах анотації; відсутність повторення відомостей, що містяться в заголовку статті. Текст власне анотації має бути розширений (не менше 100 слів і не більше 250 слів, 1000-1500 знаків). Зміст анотацій українською, російською та англійською мовами має бути таким самим.</p> <p>4. Ключові слова: не менше 3 і не більше 8 слів або словосполучень.</p>	<p>3. Abstract Requirements: meaningfulness (no common words), thoroughness (reflecting the main content of the article and research findings); unity of terminology within the abstract; no repetition of the information contained in the title of the article. The text itself should be extended (not less than 100 words and no more than 250 words, 1000-1500 characters). The abstracts in Ukrainian, Russian and English should be identical.</p> <p>4. Keywords: not less than 3 and no more than 8 words or word combinations.</p>	<p><i>Анотація.</i> Проаналізовано диверсифікацію політичних, моральних, матеріальних та інших настроїв старої інтелігенції в часи Української революції 1917–1921 рр. На матеріалах архівів, літератури, преси показано взаємовідносини старої інтелігенції з різними, зокрема й радянською, владами під час революції. Висвітлено чинники й обставини, які впливали на думки, настрої представників інтелігенції до різних влад, емігрантської частини інтелігенції щодо їх ставлення до влад і подій під час Української революції 1917–1921 рр. ... Основну увагу приділено еволюції взаємин старої інтелігенції та радянської влади, оскільки саме вона, зрештою, у результаті військових дій, окупувала Україну....</p> <p><i>Ключові слова:</i> українська культура, стара інтелігенція, емігрантська українська інтелігенція, влада, радянський режим, Українська революція 1917–1921 рр.</p>
<p>П. 1–4 РОСІЙСЬКОЮ МОВОЮ</p>	<p>Р. 1–4. RUSSIAN LANGUAGE ABSTRACT</p>	<p>Петренко Василь Николаевич доктор исторических наук, профессор, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков, petrenko@ukr.net</p> <p style="text-align: center;">ДИВЕРСИФИКАЦИЯ ВЗГЛЯДОВ СТАРОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ВО ВРЕМЕНА УКРАИНСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ 1917–1921 ГОДОВ</p> <p><i>Аннотация.</i> Проанализировано диверсификацию политических, моральных, материальных и других настроений старой интеллигенции в период Украинской революции 1917–1921 гг. На материалах архивов, литературы, прессы показано взаимоотношения старой интеллигенции с разными, в частности и советской, властями во время революции. Освещены факторы и обстоятельства, которые влияли на мысли, настроения представителей интеллигенции к разным властям, эмигрантской части интеллигенции относительно их отношения к властям и событиям во время Украинской революции 1917–1921 гг. ... Основное внимание уделено эволюции взаимоотношений старой интеллигенции и советской власти, поскольку именно она в конечном варианте, в результате военных действий, оккупировала Украину. ... <i>Ключевые слова:</i> украинская культура, старая интеллигенция, эмигрантская украинская интеллигенция, власть, советский режим, Украинская революция 1917–1921 гг.</p>
<p>П. 1–4 АНГЛІЙСЬКОЮ МОВОЮ</p> <p><i>Бажано структурувати відповідно до основного поділу статті! Анотація має містити мету, методи/методологічне підґрунтя, результати дослідження, новизну, а також практичне значення викладених матеріалів.</i></p> <p>Надавайте перевагу активному стану дієслів.</p>	<p>Р. 1–4. ENGLISH LANGUAGE ABSTRACT</p> <p><i>It is advisable to structure it according to the article's main sections structure! The abstract should introduce the aim of the article, methods/methodological background, findings, results and practical significance of your work.</i></p> <p>The active voice is highly preferable.</p>	<p>Vasyl Petrenko Doctor of Historical Sciences, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, petrenko@ukr.net</p> <p style="text-align: center;">DIVERSIFICATION OF VIEWS OF THE OLD INTEL- LIGENTSIA DURING THE UKRAINIAN REVOLUTION OF 1917–1921</p> <p><i>Abstract.</i> This paper analyzes political, moral, professional and other views of the old intelligentsia concerning their attitude to various authorities, in particular the Soviet government, during the Ukrainian Revolution of 1917–1921. The author uses as a methodological basis of this study the principles and methods of the cultural approach to the analysis of numerous publications concerning transformation of the positions of the old intelligentsia in relation to their attitude to various authorities during the Ukrainian Revolution of 1917–1921. Drawing on the cultural approach, the author examines the processes of evolution of the mood and attitude of the old intelligentsia to various authorities, which had a goal to rob Ukraine. The paper shows a negative attitude of the nationally-minded intelligentsia to such authorities.</p>

		<p>The author has studied a lot of archive information and periodical editions using cultural and comparative methodological approaches to analyze the views of the old intelligentsia, especially the émigré intelligentsia, concerning their attitude to various authorities, in particular the Soviet government, during the Ukrainian Revolution of 1917–1921.</p> <p>The information contained in this paper may be used for further research and developing methodological material for the new courses of lectures and seminars in history and theory of Ukrainian culture.</p> <p><i>Keywords:</i> Ukrainian culture, the old intelligentsia, the émigré Ukrainian intelligentsia, power, the Soviet regime, the Ukrainian revolution of 1917–1921.</p>
<p>ОСНОВНИЙ ТЕКСТ СТАТТІ <i>(заголовки підрозділів статті виділяються курсивом. Після назви підрозділу статті ставиться крапка і продовжується текст самої статті),</i> відповідно до постанови президії ВАК України № 7-05/1 від 15.01.2003 р. «Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України», повинен мати такі необхідні елементи: постановка проблеми; аналіз останніх досліджень та публікацій; мета статті; виклад основного матеріалу дослідження; висновки. Обсяг основного тексту статті повинен бути 20 000–40 000 знаків.</p> <p>ПОСИЛАННЯ мають бути сформовані після основного тексту статті. Статті з посиланнями в кінці сторінки будуть повертатися автору на доопрацювання!</p>	<p>MAIN TEXT OF THE ARTICLE <i>(the sub-sections' headings are italicized. The period follows the sub-section's heading and then the text of the article is continued),</i> in accordance with the resolution of the Presidium of Higher Attestation Commission (VAK) of Ukraine No. 7-05 / 1 of 15.01.2003 «On increasing the requirements for professional publications included in the lists of the HAC of Ukraine», should have the following necessary structural elements: problem statement; analysis of recent research and publications; purpose of the article; the main research material presentation; conclusions. The body of the article should be between 20,000 and 40,000 characters.</p> <p>References appear after the main body of the paper. Articles with links/references at the end of the page will be returned to the author for revision!</p>	<p><i>Постановка проблеми</i>, її актуальність та зв'язок із важливими практичними завданнями, значення вирішення проблеми (5-10 рядків).</p> <p><i>Останні дослідження та публікації</i>, на які посилається автор, виокремлення невирішених раніше питань; частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття (ця частина статті становить 1/3 сторінки).</p> <p><i>Мета статті</i> (формулювання мети статті) — опис головної ідеї публікації, чим відрізняється, доповнює та поглиблює вже відомі підходи, які нові факти, закономірності висвітлює; вказаний розділ дуже важливий: з нього читач визначає корисність для себе запропонованої статті; мета статті відповідає постановці загальної проблеми й огляду раніше виконаних досліджень (обсяг цієї частини статті 5–10 рядків).</p> <p><i>Виклад матеріалу дослідження</i> — головна частина статті, де висвітлюються основні положення дослідження, програма і методика експерименту, отримані результати та їх обґрунтування, виявлені закономірності, аналіз результатів, особистий внесок автора.</p> <p><i>Висновки</i> — основні підсумки, рекомендації, значення для теорії й практики, <i>перспективи подальших досліджень</i>.</p> <p><i>Problem statement</i>, its relevance and connection with important practical tasks, the importance of solving the problem (5–10 lines).</p> <p><i>Recent studies and publications</i> cited by the author, highlighting previously unresolved issues; parts of the general issue the article is about (this part of the article is 1/3 of a page).</p> <p><i>Purpose of the article</i> (presenting the purpose of the article) – description of the main idea of the publication, how it differs, complements and deepens the already known approaches, what new facts, regularities highlights. This section is very important: from it the reader determines the usefulness of the proposed article; the purpose of the article is consistent with the statement of the general problem and the review of the studies that have been carried out (this section of the article is 5–10 lines).</p> <p><i>Presentation of the research materials</i> is the main part of the article presenting the main provisions of the study, the program and methodology of the experiment, the results obtained and their justification, identified patterns, analysis of results, personal contribution of the author.</p> <p><i>Conclusions</i> present main findings, recommendations, values for theory and practice, prospects for further research.</p>
<p>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</p> <p>Список використаної літератури виконується мовою оригіналу, розташовується в алфавітному порядку. Список літератури в англійській версії статті подається мовою оригіналу (тобто укр., рос., англ. тощо). Бібліографічний опис оформлюється згідно з APA- стилем.</p>	<p>LIST of REFERENCES</p> <p>The reference list appears after the main body of the paper in source language in alphabetical order. The reference list in an English language article provide in the language of origin (i.e. in Ukrainian, Russian, English, etc.). Bibliography is arranged in accordance with APA-style formatting.</p>	<p>ЛІТЕРАТУРА:</p> <p>Гаврилюк С. та Гаврилюк О. (2012). <i>Історичний нарис пам'яткоохоронної справи. Основи пам'яткознавства</i>. К.: Центр пам'яткознавства НАН України і УТОПІК, с. 248–284.</p> <p>Золотоверхий І. Д. (1961). <i>Становлення української радянської культури (1917–1920 рр.)</i>; М. В. Коваль (Ред.). Київ : Вид-во АН УРСР.</p> <p>Курас И. Ф. (1978). <i>Торжество пролетарского интернационализма и крах мелкобуржуазных партий на Украине</i>. Киев: Наук. думка.</p>

<p>Увага! Список використаної літератури має містити не менше 5 назв і не може складатися тільки з посилань на веб-сайти! Не додавайте до списку джерела, на які не посилаєтесь у статті. Уникайте подвійного цитування. За точність наведених у Списку даних відповідальність несуть автори.</p>	<p>Warning! The reference list should contain at least 5 articles, not all of which are website links! Do not list sources that were not cited in your paper. Avoid double quoting. The authors are fully responsible for the accuracy of the Reference List data.</p>	<p>Про відзначення пам'ятних дат і ювілеїв у 2017 році: із постанови Верховної Ради України. (2017, 4 березня). <i>Голос України</i>, с. 1. Радянські мозаїки в Україні. Відновлено з https://soviet-mosaicsinukraine.org/ Ряппо, Я. П. (1927, 7 листопада). Основні етапи розвитку української системи народної освіти. <i>Народний учитель</i>, с. 2–3.</p>
<p style="text-align: center;">Транслітерація українських і російських джерел латиницею.</p> <p>1. Транслітерація здійснюється залежно від мови оригіналу відповідно до Постанови Кабінету Міністрів України № 55 від 27 січня 2010 р. «Про впорядкування транслітерації українського алфавіту латиницею» (для української мови) або вимог наказу ФМС Росії від 3 лютого 2010 р. № 26 (для російської мови).</p> <p>Онлайнві транслітератори:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Стандартна українська транслітерація (http://ukrlit.org/transliteratsiia) • Транслит по-руськи (http://translit.net/?account=zagranpasport) <p>2. Список інформаційних джерел повинен бути оформлений відповідно до міжнародного стандарту APA (American Psychological Association (APA) Style), коли рік публікації наводиться у круглих дужках після імені автора.</p> <p>3. Для оформлення кирилических цитувань необхідно транслітерувати імена авторів та назви видань (назви статей для кирилических видань транслітеруються або опускаються, можна навести авторський англійський варіант назви статті). Назви періодичних видань (журналів) наводяться відповідно до офіційного латинського написання за номером реєстрації ISSN та виділяються курсивом. Заборонено вживати знаки «-// або /», лапки мають бути лише прямі. Розділяти елементи потрібно крапкою, комою або виділенням курсивом.</p> <p>4. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються в списку, який створюється в латинському алфавіті.</p>	<p style="text-align: center;">Transliteration of Ukrainian and Russian sources in Latin.</p> <p>1. Transliteration is performed depending on the source language in accordance with the Decree of the Cabinet of Ministers of Ukraine of January 27, 2010 No. 55 «On Regulation of Transliteration of the Ukrainian Alphabet into the Latin» (for the Ukrainian language) or the Requirements of the Order of the FCS of Russia No. 26 of February 3, 2010 (for the Russian language).</p> <p>Online Transliteration:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Standard Ukrainian transliteration (http://ukrlit.org/transliteratsiia) • Transliteration in Russian (http://translit.net/?account=zagranpasport) <p>2. List of information sources in REFERENCES should be arranged according to international APA (American Psychological Association) Style standard, when the year of publication is given in parentheses after the name of the author.</p> <p>3. For Cyrillic citation you should transliterate the names of authors and publishing titles (titles of articles of Cyrillic publications are transliterated or omitted; you can present the English version of the article's title provided by the author). The names of periodicals (magazines/journals) are presented according to the official Latin writing on the ISSN registration number and are italicized. Using <i>dashes</i>, <i>slashes</i> or <i>double slashes</i> is prohibited; use only straight quote marks. Separate elements with period, coma or by italicizing.</p> <p>4. If the list contains references to foreign publications, they are completely repeated in the list created in the Latin alphabet.</p>	<p style="text-align: center;">REFERENCES</p> <p>Деякі приклади оформлення цитувань за стилем APA Some examples of referencing according to APA style</p> <p>Стаття в журналі / Journal article Назва статті опускається (тільки для робіт на кирилиці). Ім'я автора і назва журналу транслітеруються. Назва журналу виділяється курсивом. (1) Журнал має нумеровані томи і випуски / Journal has both volumes and issues Обов'язково вказується і номер тому, і номер випуску. • Author, A. (2012). <i>Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informolohiia</i>, 4(1), 125–135. (in Ukrainian) (1) Журнал має лише нумеровані випуски / Journal has only numbered issues • Author, A. (2012). <i>Bibliotekhnii visnyk</i>, (5), 125–135. (in Ukrainian) (2) Варіант з перекладом / With translation (Назва статті наводиться в авторському англійському перекладі або опускається, а не перекладається самостійно). • Author, A. (2012). Nazva statii [Title of article]. <i>Bibliotekoznavstvo. Dokumentoznavstvo. Informolohiia</i>, 4(1), 125–135. (in Ukrainian) • Author, A. (2012). Nazva statii [Title of article]. <i>Bibliotekhnii visnyk</i>, (5), 125–135. (in Ukrainian) Книга, частина книги / Book, part of the book Ім'я автора і назва видавництва транслітеруються. Вихідні дані — місце видання (місто), том, частина, сторінки тощо даються у перекладі англійською мовою. Назва книги або транслітеруються, або перекладається. (1) Книга / Book • Author, A. (2012). <i>Nazva knigi</i>. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian) (1) Частина книги / Part of the book • Author, A. (2012). <i>Nazva roboty</i>. In <i>Nazva knigi</i> (Vol. 10, pp. 33–35). Kyiv: Aspekt. (in Ukrainian) (2) Варіант з перекладом / With translation • Author, A. (2012). <i>Nazva knigi</i> [Title of book]. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian) • Author, A. (2012). <i>Nazva roboty</i> [Subtitle]. In <i>Nazva knigi</i> [Title of book] (Vol. 10, pp. 33–35). Kyiv: Aspekt. (in Ukrainian) Дисертація, автореферат дисертації / Dissertation, Abstract of PhD dissertation Назва дисертації або (1) опускається, в цьому випадку в круглих дужках вказується спеціальність, або (2) перекладається (обидва варіанти тільки для робіт на кирилиці). Обов'язкові елементи: <i>PhD dissertation, Extended abstract of PhD dissertation, Master's thesis</i>. <i>Краще посилається на повний текст дисертації, а не на автореферат</i>. Описи можна перевірити у каталогах дисертацій http://diss.rsl.ru або http://search.proquest.com/. (1) Дисертація / Dissertation • Author, A. (2005) <i>PhD dissertation (Social Communication)</i>. Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv. (in Ukrainian) [Зазначена спеціальність (<i>Social Communication</i>). Наводиться правильний офіційний переклад назви установи або її транслітерація (Kharkivska derzhavna akademiia kultury). Неправильний переклад найгірший варіант]</p>

<p>5. Посилання по тексту статті мають бути у круглих дужках з прізвищем автора латиницею та роком видання, через кому можуть бути зазначені сторінки.</p> <p>ВАЖЛИВО! Автор статті має вказувати цифровий ідентифікатор об'єкта (DOI) у пристатейній літературі в кінці посилання, за наявності.</p> <p>Наприклад: Taprobane, K., & Boucher, M. L. (2018). Secondary school students and Instagram addiction. In <i>Journal of Behavioral Health</i>, 9, 124–149. DOI: https://doi.org/10.1350/2006.7.2018.18 Aquilar, F., & Galluccio, M. (2008). Psychological processes in international negotiations: Theoretical and practical perspectives. DOI: https://doi.org/10.1007/978-0-387-71380-9 Brill, P. (2004). The winner's way [Kindle DX version]. DOI: https://doi.org/10.1036/007142363X</p> <p>Можна користуватися посиланням для визначення DOI: https://search.crossref.org/references</p>	<p>5. In-text referencing provide in parentheses with the author's first name in Latin alphabet and the year of publication, pages may be indicated after coma.</p> <p>NOTE! If available, the Author should include digital object identifier (DOI) at the end of the reference.</p> <p>Ех.: Taprobane, K., & Boucher, M. L. (2018). Secondary school students and Instagram addiction. In <i>Journal of Behavioral Health</i>, 9, 124–149. DOI: https://doi.org/10.1350/2006.7.2018.18 Aquilar, F., & Galluccio, M. (2008). Psychological processes in international negotiations: Theoretical and practical perspectives. DOI: https://doi.org/10.1007/978-0-387-71380-9 Brill, P. (2004). The winner's way [Kindle DX version]. DOI: https://doi.org/10.1036/007142363X</p> <p>If necessary, you may use the following link to identify DOI: https://search.crossref.org/references</p>	<p>(1) Автореферат дисертації / Extended abstract of PhD dissertation • Author, A. (2005) <i>Extended abstract of PhD dissertation (Social Communication)</i>. Vernadsky National Library of Ukraine, Kyiv. (in Ukrainian) [Або: Natsionalna biblioteka Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho]</p> <p>(2) Варіант з перекладом / With translation • Author, A. (2005). <i>Title of dissertation. PhD dissertation (Social Communication)</i>. Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv. (in Ukrainian) • Author, A. (2005). <i>Title of dissertation. Extended abstract of PhD dissertation (Social Communication)</i>. Vernadsky National Library of Ukraine, Kyiv. (in Ukrainian)</p> <p>Тези доповідей, матеріали конференцій / Abstracts of papers, proceedings of the conference (1) Тези доповідей / Abstracts of papers • Author, A. (2007) <i>Abstracts of Papers. Nazva konferentsii</i>, Kyiv, June 1 –3, 2007. (pp. 29-30). Kyiv: VNLU. (in Ukrainian) (1) Матеріали конференцій / Proceedings of the conferences • Author, A. (2007) In <i>Nazva knigi (якщо є): Nazva konferentsii. Proceedings of the Conference</i>, Kyiv, June 1–3, 2007. (pp. 30-35). Kyiv: VNLU. (in Ukrainian) (2) Варіант з перекладом / With translation • Author, A. (2007) Nazva tez [Title of article]. <i>Abstracts of Papers. Conference Name</i>. Kyiv, June 1–3, 2007. (pp. 29-30). Kyiv: VNLU. (in Ukrainian) Author, A. (2007) Nazva statii [Title of article]. In <i>Title of book (якщо є): Proceedings of the Conference Name</i>, Kyiv, June 1–3, 2007. (pp. 30-35) Kyiv: VNLU. (in Ukrainian))</p> <p>Приклад оформлення посилання по тексту: (Author, 2016) або (Author, 2016, p. 45) або (Author, 2016a), (Author, 2016b) — коли рік повторюється в різних видання одного автора. Більш детальна інформація у PDF-файлі на сайті журналу «Культурологічна думка».</p>
--	---	--



Наукове видання

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА

ДУМКА:

збірник

№ 20, 2021

Підписано до друку 14.05.2021. Формат 60x84 1/8. Папір офсетний №1.
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 12. Наклад 100 прим.

Друк: ТОВ “ТУРГОР”
Київ, вул. І. Франка, 30