

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківська державна академія культури

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

Культура
УКРАЇНИ

CULTURE OF UKRAINE

Збірник наукових праць
Scientific Journal

Випуск **71**

Засновано в 1993
Founded in 1993



Харків – 2021



К 90 **Культура України** : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. А. Я. Сташевського. — Харків : ХДАК, 2021. — Вип. 71. — 132 с.

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

Рекомендовано до друку рішенням ученої ради Харківської державної академії культури (протокол № 8 від 26.03.2021 р.)

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

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

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

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

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

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

Recommended for publication by the decision of the Academic Board of the Kharkiv State Academy of Culture (record № 8 of 26.03.2021)

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

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

Головний редактор

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

Заступник головного редактора

Рощенко О. Г., Харківська державна академія культури, завідувач кафедри теорії та історії музики, доктор мистецтвознавства, професор (Україна).

Відповідальний секретар

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

Редакційна колегія

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

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

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

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

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

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

Гончар О. В., Харківська державна академія культури, проректор з наукової роботи, доктор педагогічних наук, професор (Україна);

Димон М., Жешувський університет, декан Відділу музики, доктор габілітований, професор (Польща);

Заєць В. М., Національна музична академія імені П. І. Чайковського, Київ, кандидат мистецтвознавства, доцент (Україна);

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

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

Кравченко О. В., Харківська державна академія культури, декан факультету культурології, доктор культурології, професор (Україна);

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

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

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

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

Мокрий В., Ягеллонський університет, завідувач кафедри українознавства, доктор гуманітарних наук, професор (Польща);

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

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

Рибалко С. Б., Харківська державна академія культури, завідувач кафедри гуманітаристики та мистецтвознавства, доктор мистецтвознавства, професор (Україна);

Andrew J. Svedlow, Університет Північного Колорадо, професор історії мистецтв, доктор філософії (США);

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

Х. Якуп Озтуна, Університет Докуз Ейлул, директор інституту мистецтв, доктор філософії (з мистецтва), професор (Туреччина);

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

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

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

Editor-in-Chief

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

Deputy Editor-in-Chief

Roshchenko O. G., Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Theory and History of Music, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukraine).

Executive Editor

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

Editorial Board

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

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

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

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

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

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

Gonchar O. V., Kharkiv State Academy of Culture, Vice-Rector for Research, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor (Ukraine).

Dymon M., University of Rzeszow, Dean of the Department of Music, Doctor Habilitation, Professor (Poland);

Zaiets V. M., P. I. Tchaikovsky National Music Academy, Kyiv, Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Ukraine);

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

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

Kravchenko O. V., Kharkiv State Academy of Culture, Dean of the Faculty of Culturology, Doctor of Culturology, Professor (Ukraine);

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

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

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

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

Mokry W., Jagellonian University, Head of the Department of Ukrainian Studies, Doctor of the Humanities, Professor (Poland);

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

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

Rybalko S. B., Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Humanities and Art Criticism, Doctor of Art Criticism, Professor (Ukraine);

Andrew J. Svedlow, University of Northern Colorado, Doctor of Philosophical Sciences, Professor of Art History (Greeley, Colorado, USA);

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

Haci Yakup Öztuna, Dokuz Eylül University, Director of the Institute of Arts, PhD, Professor (Izmir, Turkey);

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

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

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

Зміст

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

В. М. Шейко МЕДІАЦІЯ ПОЛІЕТНОСФЕРИ ЯК ФЕНОМЕНУ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНОГО КУЛЬТУРНОГО КОНТИНУУМУ	7
В. В. Калініченко СІЛЬСЬКА (ЗЕМЕЛЬНА) ГРОМАДА ЯК ЕЛЕМЕНТ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ: ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКЦІЯ	17
Л. С. Гоц ТРАНСГУМАНІСТИЧНІ АСПЕКТИ МІФОЛОГЕМИ ШТУЧНОГО ЖИТТЯ В СТАРОДАВНЬОМУ СВІТІ	24
В. В. Корнієнко ЦИРКОВА СПРАВА В КОНТЕКСТІ ДЕРЖАВНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ	34
О. О. Косачова СУЧАСНИЙ ІСТОРИЧНИЙ ФІЛЬМ: ЖАНРОВІ ТА ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ	41
Л. С. Мітіна ТИТУЛЬНА МУЗЕЙНІСТЬ ЯК ТРЕНД СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ ОСТАННЬОГО П'ЯТДЕСЯТИРІЧЧЯ	49
П. В. Слотюк «ЕСТЕТИЧНЕ ПРОГРАМУВАННЯ» МЕТОДАМИ АКТУАЛІЗОВАНОЇ РЕЖИСУРИ І. ХРЖАНОВСЬКОГО ЯК ЕЛЕМЕНТ СМИСЛОВОЇ ВІЙНИ	61

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

О. В. Єрошенко СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ СТУДЕНТОК-АКТРИС (НА ПРИКЛАДІ ОБРОБОК УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ): МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ	68
Я. М. Горбаль ФАХОВИЙ ВИШКІЛ ВІЙСЬКОВИХ МУЗИКАНТІВ НА УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ НА ЗЛАМИ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ	75
Кун Цзівей МУЗИЧНЕ МИСЛЕННЯ І КОМПОЗИТОРСЬКА ТЕХНІКА В АСПЕКТІ РОЗВИТКУ КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ	82
Н. С. Лебедева СОНАТИ № 2 ТА № 9 ЯК ВІХІ НА ШЛЯХУ ЕВОЛЮЦІЇ ФОРТЕПІАННОГО СТИЛЮ О. СКРЯБІНА	86
О. А. Овсяннікова-Трель ВЕРБАЛЬНІ ТЕКСТИ КОМПОЗИТОРІВ ЯК ПЕРЕДУМОВА МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ СТИЛЬОВОГО ФЕНОМЕНУ «НОВОЇ ПРОСТОТИ»	94
О. А. Осадча СТРАТЕГІЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ХРИСТІЯНСЬКИХ ОБРАЗІВ І МОТИВІВ У МИСТЕЦТВІ ПІЗНЬОРАДЯНСЬКОГО ХАРКОВА	100
Н. Руденко-Краєвська СЦЕНОГРАФІЧНІ ПЕРСОНАЖІ ТЕТЯНИ МЕДВІДЬ. ПРЕДМЕТНІ, АРХІТЕКТУРНІ ТА ФАКТУРНІ АТРИБУТИ	111
Г. С. Савченко КОНСТАНТИ Й НОВАЦІЇ В ОРКЕСТРОВОМУ ПИСЬМІ БАЛЕТУ «АГОН» І. СТРАВІНСЬКОГО	118
Чжан Сіцюй ІНТОНАЦІЙНА АТРИБУТИКА ТРАДИЦІЙНОГО СПІВУ І ДЕКЛАМАЦІЇ СУЧЖОУСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ДРАМИ	125
НАШІ АВТОРИ	129
ВИМОГИ ДО СТАТЕЙ	130

Content

CULTUROLOGY

V. M. Sheiko

MEDIATION OF THE POLYETHNOSPHERE AS A GLOBALIZATION PHENOMENON OF CULTURAL CONTINUUM 7

V. V. Kalinichenko

RURAL (LAND) COMMUNITY AS AN ELEMENT OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE:
HISTORICAL RETROSPECTION 17

L. S. Gotz

TRANSHUMANISTIC ASPECTS OF THE ARTIFICIAL LIFE MYTHOLOGEME IN THE ANCIENT WORLD 24

V. V. Korniienko

CIRCUS INDUSTRY IN THE CONTEXT OF STATE CULTURE POLICY: CULTUROLOGICAL ANALYSIS 34

O. O. Kosachova

MODERN HISTORICAL FILM: GENRE AND DRAMATURGIC FEATURES 41

L. S. Mitina

TITLE MUSEALITY AS A TREND IN THE WORLD LITERATURE OF THE LAST FIFTY YEARS 49

P. V. Slotiuk

“AESTHETIC PROGRAMMING” BY MEANS OF ACTUALIZED DIRECTING BY I. KHRZHANOVSKY
AS AN ELEMENT OF SEMANTIC WAR 61

ART CRITICISM

O. V. Yeroshenko

SPECIFICS OF VOCAL REPERTOIRE OF STUDENTS-ACTRESSES (ON THE EXAMPLE OF UKRAINIAN
FOLK SONGS ARRANGEMENTS): MUSICAL AND PERFORMING ASPECT 68

Y. M. Gorbai

PROFESSIONAL TRAINING OF MILITARY MUSICIANS IN UKRAINIAN LANDS AT THE TURN
OF THE XIX–XX CENTURIES 75

Kong Ziwei

MUSICAL THINKING AND COMPOSING TECHNIQUE IN TERMS OF COMPUTER TECHNOLOGY
DEVELOPMENT 82

N. S. Lebedeva

SONATAS № 2 END № 9 AS MILESTONES IN THE EVOLUTION OF THE PIANO STYLE OF O. SCRIBIN 86

O. A. Ovsiannikova-Trel

VERBAL TEXTS OF COMPOSERS AS A PREREQUISITE FOR MUSICOLOGICAL RESEARCH
OF THE STYLE PHENOMENON OF “NEW SIMPLICITY” 94

O. A. Osadcha

STRATEGIES OF REPRESENTING CHRISTIAN IMAGERY AND MOTIVES IN THE ART OF KHARKIV
IN THE LATE SOVIET PERIOD 100

N. Rudenko-Kraievska

SCENOGRAPHIC CHARACTERS OF TETIANA MEDVID. FIGURAL, ARCHITECTURAL AND TEXTURAL
ATTRIBUTES 111

G. S. Savchenko

CONSTANTS AND INNOVATIONS IN THE ORCHESTRAL WRITING OF I. STRAVINSKY’S BALLET “AGON” 118

Zhang Sitsui

INTONATION ATTRIBUTES OF TRADITIONAL SINGING AND RECITATIONS OF SUZHOU MUSICAL DRAMA 125

OUR AUTHORS 129

REQUIREMENTS FOR ARTICLES 130

V. M. Sheiko

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

MEDIATION OF THE POLYETHNOSPHERE AS A GLOBALIZATION PHENOMENON OF CULTURAL CONTINUUM

V. M. Sheiko. Mediation of the polyethnosphere as a globalization phenomenon of cultural continuum

The purpose of this research is to analyze a meaningful understanding of the definition of the polyethnosphere and to identify mediation trends in the relationship of the polyethnosphere with the processes of interexistence of various archetypes of the modern globalization world.

The methodology of this study is methods and principles of culturological analysis of mediation phenomena of the polyethnosphere as a phenomenon of globalization-civilization cultural continuum.

The results of this scientific research are connected with a detailed culturological analysis of the mediation of the polyethnosphere as a factor of the further civilizational evolution of the cultural continuum in the context of globalization.

The scientific topicality of the research is that by means of culturological methodological tools the issues of agency, mediation of the polyethnosphere as a phenomenon of evolution of the cultural continuum in the context of globalization are analyzed.

The practical significance of this article is that its results can be of interest in the preparation of methodological materials for history and theory of culture in higher education institutions, especially in the ones of the humanitarian specialization.

Keywords: *culture, polyethnosphere mediation, global cultural continuum, nature, biosphere, ethnogenesis, sociogenesis, interexistence.*

В. М. Шейко. Медіація поліетносфери як феномену глобалізаційного культурного континууму

Розглянуто поняття медіації поліетносфери як феномену глобального культурного континууму. Проаналізовано роль медіації як посередника поліетносфери в системі та умовах інтересування архетипів континууму сучасних культур. Визначено змістовні, етнічні та інші спектри формування поліетносфери як посередника, медіатора континууму культур у глобальному світовому просторі. Означено, що механізми медіації розвитку

глобального континууму культур водночас сприяють формуванню поліетносфери як особливої оболонки ноосфери земної поверхні, що включає різноманітний органічний і неорганічний, рослинний і тваринний світи тощо.

Ключові слова: *культура, медіація поліетносфери, глобальний культурний континуум, природа, біосфера, етногенез, соціогенез, пасіонарність, архетипи, інтересування.*

The analysis of the considerable amount of the published literature proves that most studies in this problem have only been carried out in its separate aspects. F. Baade in his monograph talks about the prospects for the future development of mankind, including world culture (Baade, 1962). Numerous studies have attempted to explain the ways of development of mankind and culture (H. S. Batishchev, V. S. Bibler, monographs of Y. P. Bohutskyi, I. M. Diakonov, article by H. S. Kysilov) (Batishchev, 1997; Bibler, 1998; Bogutsky, 2008; Dyakonov, 1994; Kiselev, 1999). Some scientific papers have revealed the modern problems of civilization and culture (articles by H. M. Kuzitsyn, I. Y. Leviash, fundamental monographs by J. Nesbitt, Y. M. Pakhomov, S. B. Krymskyi, Y. V. Pavlenko, V. V. Liakh, O. M. Sobol, Y. V. Liubyvyi, Y. V. Yakovets, N. N. Mokliak and others are about (Kuzitsyn, 1993; Levyash, 1999; Nesbitt, 1992; Pakhomov, 1998; Lyakh, Sobol, Lyubivy and others, 1995; Moklyak and others, 1993; Society on the threshold of the XXI century, 1999; Yakovets, 1992). The articles of M. A. Cheshkhov, V. M. Sheik, E. P. Yatsenko describe globalization and formation of culturology and national culture (Cheshkhov, 1998; Yatsenko, 1999). Similar issues are analyzed in a number of foreign publications (Eder, 1996; Gore, 1992; Laszlo, 1996; Laszlo,

1997). So far, however, only several studies have paid attention to the problems (Gumilev, 1992; Gumilev, 1993; Sheiko, Bogutsky, 2005; Sheiko, 1999; Sheiko, 2000).

Nowadays there is a small volume of published studies describing this topic. In recent years, there has been an increasing amount of literature on mediation such as a number of scientific and educational-scientific works. The generalizability of much published research on this issue is problematic. Thus, the textbooks by B. A. Leko, G. Chuiko investigate the essence and features of mediation (Leko, 2014; Leko, 2011). O. Kirdan, T. O. Podkovenko in the articles and theses suggest interpretations of the definition of “mediation” and historical aspects of its formation (Kirdan, 2019; Podkovenko, 2016). There is an interesting and fundamental monograph by N. A. Mazaraki highlighting the problems of the theory and practice of mediation in Ukraine (Mazaraki, 2018). The article by T. Kysilova on the history and development of mediation in the world is also of a great scientific interest (Kiselova, 2010).

One major theoretical point that is presented in the recent works concerns the role of mediation in resolving various conflicts (Alternative approaches to conflict resolution, 2007; Antonyuk, 2014; Horowitz, 2004; Danilova, 2017; Kiselyova, 2019; Conflictology and mediation, 2018; Lyakh, 2015; Ryabinin, 2013; Yurkiv, 2018). In the major studies by E. M. Makarenko draws our attention to the management of ethnic conflicts (Makarenko), and T. Podkovenko defines mediation as one of the alternative means of resolving disputes and their impact on legal culture (Podkovenko, 2019). The main problem of the monograph by I. V. Danyliuk is ethnic psychology as a field of scientific knowledge (Danilyuk, 2010). And, finally, the findings by L. V. Matvienko and H. O. Panchenko on polyethnicity point out key factors in the process of nation-building in modern Ukraine (Matvienko, 2019). The books by O. Maiboroda reported the cases of promotion of tolerance spreading in the field of polyethnic society (Maiboroda and others, 2002), and T. H. Stefanenko performed a similar investigation in the area of ethnopsychology (Stefanenko, 1999).

However, all the previously mentioned methods suffer from area limitations. Thus, the analysis of the available literature shows

that today the topic related to the mediation of the polyethnosphere as a phenomenon of the globalization cultural continuum is still awaiting for its study and is of topical scientific interest.

Presentation of main material. This article aims to analyze the semantic understanding of the concept of the polyethnosphere as a special, particular and unique shell of the earth, the earth’s surface, which, by the way, includes multicolor and diverse worlds of flora and fauna. At the same time we are talking about geological, geographical, biological, biospheric, ethnic and other aspects of the formation of polyethnosphere. And most importantly, it is planned to identify and analyze mediation trends and phenomena of the relationship between the polyethnosphere and the processes of interexistence in various archetypes of the general palette of cultures of the modern globalization and civilization world. At the same time, mediation acts as an agent that helps the phenomena of the polyethnosphere to interact with the continuum of cultures in the context of globalization.

The formation of the polyethnosphere is a multifaceted, extremely complex and self-organizing process of earth civilization (Bogutsky, 2008). Its functioning is the fundamental basis for the interexistence of colorful archetypes of the diverse palette of numerous cultures of the modern world community. In its turn, the interexistence in mediation of the continuum of modern cultures is the basis for cooperation of dialogue and polylogue of cultures of many peoples of the world, dialogue – as a guarantee of peace and harmony on Earth (Bibler, 1998; Kiselev, 1999; Levyash, 1999; Pakhomov, 1998; Society on the threshold of the XXI century, 1999; Sheiko, 1999; Sheiko, 2000; Yurkiv, 2018).

The basic measurement unit of history is ethnos (Sheiko, Bogutsky, 2005). It can be small and large, like Chinese, Russians, Bengalis, Arabs. An element of the ethnos structure is the subethnos, which may initially ensure the formation of the ethnos. Separate ethnic groups do not live in isolation from each other, they form something like an ethnic galaxy. According to Gumilev’s claims, we have already found out that ethnos is not a fictional category or a philosophical generalization of certain features of people. Ethnos is given to us directly in feelings, as light, warmth, electric discharge, and we will study the polyethnosphere as one of the phenomena of nature, biosphere, and

not as a humanitarian concept. Ethnic groups do not exist in isolation, with the exception of relict tribes, but even there the problem of out-of-ethnic existence of individuals does not arise. They simply cannot be there, because the exile, deprived of the ethnic group – the homeland, the support of the collective, is doomed to death in harsh conditions.

However, ethnic groups directly studied by ethnographers are only the “tails” of long phases of development, the cause of which is, as already noted above, an explosion of passionarity, the result of uneven distribution of living energy of the biosphere on earth. An “explosion” on the surface of the globe is like a mutation that causes the development of free energy that is capable to do work, and this energy of the biosphere impulse is manifested in ethnic groups and living nature in the direction opposite to the principle of entropy. In other words, the process of ethnogenesis compensates for the attenuation of the energy charge or impact of the biosphere reserve on Earth and in space, turning the inertia of the recession into its opposition, into human life and struggle.

Then there is an expansion of the action area of the active ethnic group, the beginning of the age count-down of the ethnos – formation, crystallization, simplification of the structure, because of 600 years after its appearance it becomes too complex, stabilization of sociogenesis, then one or two centuries of “blood intakes” – exaggerations, shock and then transfer to the inertial phase and establishment of harmonic equilibrium, homeostasis, “expectation” of a new evolution of biosphere vibration. At the end of the way, the ethnos turns into an isolate, an ethnic collective with a miserable level of existence, over which journalists and politicians usually shed tears, because they do not know that these people have gone through everything, they are “grandfathers” and not “children” They are the source of civilization wisdom. Otherwise the isolate will turn into something socially unattractive – homeless, outcasts.

Prominent scientists, attentive to the facts of history, thanks to their methods calculated the duration of the initial rise of the ethnos, namely, the historical period of formation of “fresh” people and their political system – 300 years long. In addition, there is an alternation of ups and downs – also 300 years long, and then begins the weakening of life activity, which leads

to the ordering of their destiny and prosperity of life, that was called by A. Toynbee a breakdown (breakdown, as biologists say). Finally, there is a final decay of will and a slow slide “to the abyss of life”. All peoples have such fate.

According to L. M. Gumilev, new ethnic groups do not appear in monotonous landscapes – for example, heath, a space even to the horizon, dry plain did not promote the genesis of any people, as well as the taiga zone. Ethnic groups emerge on the border of landscape regions, in the zone of ethnic contacts, where intensive crossbreeding is inevitable. However, it is not a cause of ethnogenesis, but it adds anthropological material to the very form of contact and the evolution of the ethnos. It promotes the starting point of ethnogenesis of the combination of different cultural levels, types of state, dissimilar traditions. Common to history is the principle of diversity, which becomes a synchronous reproduction of the mosaic of the earth, its polyethnosphere.

L. M. Gumilev suggests to consider the ethnosphere (polyethnosphere) – a special shell of the geosphere, the Earth’s surface including flora and fauna, geological and other processes, climate, waters and others that accompany lifetime – as a studied phenomenon of planetary scale according to Vernadsky. Thus, we come to the conclusion that the polyethnosphere and its mediation should be considered as one of the Earth’s shells, but taking into account a large number of differences in the interaction of ethnic groups with the natural environment (Sheiko, 1999). Interethnic and historical collisions occur due to the participation of natural, including mutational, background. So, the mediation of the polyethnosphere can be understood as a series of processes of emergence of ethnic groups in certain regions: ethnogenesis, expansion of primary substrates, their transformation into a part of ethnic history of mankind and dissociation of ethnic groups, i.e. disintegration of ethnic groups. This is not related to the death of individuals of the disappearing ethnic group, but it is a recombination, shuffling of human populations – their incorporation into a new ethnic group (Sheiko, 1999). For example, the Spanish colonists in America were included into new ethnic groups, or the process of disintegration known in physics begins after an inertial shock.

The decaying of ethnic groups in the polyethnosphere is very slow, because the energy reserves, as well as the material and social base of development created by human labor, political structures, management experience, and other attributes of the public organization of ethnogenesis stands against the tendency for decay.

L. M. Gumilev developed the problem of variants of ethnic contacts in the territories inhabited by different ethnic groups. He differentiates four variants: *coexistence*, *assimilation*, *mestization* and *merging* – when during the contact the traditions of both primary components are being forgotten and along with the two previous or neighboring ones, or instead of them a third one, a new ethnic group emerges. This is, in fact, the main variant of ethnogenesis. Anyway, this is how, for example, the Great Russian ethnic group or the United States emerged. But, of course, such a variant of ethnogenesis is not often observed in history.

According to the level of participation of ethnic groups in contact formations, Gumilev distinguishes several possible variants. One of them is the “*xenia*” variant, when two different ethnic groups get into the same social organism, for example, the Flemings and the Walloons in Belgium. And the variant of “*chimera*”, when one ethnos at the stage of decay, breakdown of another ethnos appropriates the niche of the weakened ethnos and begins to function in it within the limits of dissonance, i.e. destruction of the environment native for the broken ethnos. Basing on the material of the Old and New World, Gumilev examined the second level variants, painful both for ethnogenesis and for scientists who study the problems of contacts and always take the side of one of the ethnic groups. (Gumilev, 1992; Gumilev, 1993).

Thus, we have the necessary tools for further study of peoples in the polyethnospheric shell of the globe.

Thus, the mediation functioning of the polyethnosphere becomes the foundation of interexistence of various archetypes of the entire palette of modern cultures of the world. On the other hand, the mediation of the polyethnosphere in the context of globalization promotes the evolution of the world cultures continuum.

As it is widely known, culture is a powerful factor of human activity: it is present in everything we see and feel, and everything

we see and perceive comes to us with colored expectations and inclinations. They are based on our culture: we see the world through the prism of the color of our culture. A huge number of people use this prism without even suspecting its existence. People’s actions directly depend on what they believe in, and their beliefs, in their turn, depend on the culturally determined vision of themselves and the world around them.

Despite the fact that the existing living cultures are under strong pressure in order to neutralize and unify them, they differ in values, views and ideas about a human and the space. The diversity of cultures deserves to be known more closely, because it makes up the attitudes and behavior of the people of each culture. Moreover, by influencing all other cultures, each culture also forms relations throughout the entire multicultural world (Sheiko, 2000).

In the process of historical development, great cultures of mankind arose and created their vision of the world. At the dawn of history, the world seemed animistic: not only people had souls, but also animals and plants – everything in nature was alive. The spring in the savannah evoked pious fear of the spirits and forces of nature, as well as of the souls of the dead; a deer, which accidentally got into a human settlement, was identified with the spirit of an ancestor who visited his relatives; thunder was considered as a sign of the Great Mother or the almighty Father. Throughout the whole written history, traditional cultures have been overwhelmed by stories of the sensory perception of invisible beings in a symbolic hierarchy.

The classical culture of ancient Greece replaced the myth-based view of the world with concepts based on thinking, although the latter was seldom verified by experiments and observations. Since biblical times in the West and for several millennia in the East, the views and images of religion (or other accepted belief systems) have dominated people’s views. This influence significantly weakened in the XVI and XVII centuries, when experimental science emerged in Europe. Over the last three centuries, scientific and technological culture has begun to dominate over the mythological and religious views of the Middle Ages, although it has not completely supplanted them.

In the XX century the scientific and technological culture of the West spread throughout the globe. Non-Western cultures

are now solving a dilemma: to open the door to Western culture or to close and continue the traditional way of existence, preserving the usual way of life, activities and cults.

The Western culture is individualistic and person-centric. It considers personal values, freedom and the aspiration to happiness as sacred things. Nature and all beings exist mainly for the good of a human. In addition, the Western culture is pragmatic: it overrides much of what cannot be seen or grasped – that is, what cannot be “presented” to a hand or an eye (Laszlo, 1996). The exception is the Judeo-Christian belief system with its transcendent God, a host of saints and other otherworldly beings, and faith in the immortal soul. As for spirits, as well as other intangible and invisible beings to which traditional cultures reverently bow, the proponent of Western culture with a scientific cast of mind simply dismisses them as superstitions, although many people often adhere to opposite views.

In recent years, despite “Coca-Colonization” and “McDonaldism”, the values and notions of the Western culture have come into resistance. A new kind of cultural nationalism has emerged in South America. Latin Americans are outraged by their dependence on North America; they express dissatisfaction with their role as consumers, but not the creators of the cultural movements that make up the modern world. The dominance of foreign culture is experiencing agony in the minds of educated Arabs; they perceive the Western tradition as an element of Western hegemony over their countries. Arabs perceive themselves as passive participants of an intercultural dialogue, which connects them almost exclusively with Western Europe and North America (Laszlo, 1996).

India and the countries of Southern Asia, although continuing mediation contacts with British culture, assimilating many of its distinctive features, began to actively defend their own cultural heritage. Russia has accumulated extensive historical experience of an ambivalent attitude to Western culture; this attitude is still maintained. Its main features are the recognition of the Western achievements in both technology and high culture, but at the same time the fear that these achievements may stifle Russian cultural heritage and thus deprive the Russian people of their identity.

Admiration for Western culture, along with fear of it, is also characteristic for the young African nations of the Sahara. But greedily consuming industrial culture, they also make great efforts to protect their cultural heritage. African intellectuals are busy searching for the roots of their racial identity, and their leaders are eager to strengthen the national identity of their peoples.

Contrasts to Western approaches of worldview and oneself are quite real, although they are not always realized. For example, Latin Americans have a more highly developed spirituality than the populations of the United States and Canada have. This has its historical roots: the transcendentalist elements of Latin American culture date back to the XV century. For the whole South America, the Catholic scholasticism of the European Middle Ages was something more than just monastic philosophy: scholasticism played the role of a cognitive system internally peculiar to the state and its society, and controlled all aspects of life. Latin Americans have been taught that happiness is sent down as the grace of God, which in its turn is the exclusive prerogative of the Catholic Church. Not surprisingly, submission to the authority of the church, as well as fidelity to the king and obedience to God, became an axiom in everyday morality. Even when the colonial era was over, the accommodation between scholastic heritage and modern scientific thought did not take place. Anglo-Saxon pragmatism, based on the application of concepts and methods of the natural sciences to the material sphere of life, hasn't succeeded in establishing in Latin America.

Transcendentalism, although in various forms, is a hallmark of Hindu and Buddhist cultures on the Indian subcontinent; in Muslim culture, monotheism and mysticism are mixed with this. The indigenous cultures of Black Africa have always been characterized by spiritualism and animism; these elements were not “eroded” by the fanaticism of Christian missionaries nor by the marketing propaganda of transnational corporations.

Eastern thinking retains many features of its traditional beliefs. A wide range of cultures that emerged from China over the last millennium were formed under the influence of Lao Tzu's naturalism, Confucius' social discipline, and the Buddha's relentless concerns for personal

improvement. In the XX century these cultural sources were divided into numerous movements, giving rise to the orthodox culture of the Maoist Yan'an, the pragmatic culture of the Hong Kong Kong-Dao, and also to the mixture of naturalism, Confucianism and Buddhism characteristic to modern Japan. Since the Kong-Dao and Japanese branches of the Chinese cultural tradition have retained a commitment to everything concrete and practical, it is not surprising that societies in which these traditions have become widespread do not experience any difficulties in adopting or even improving them. The cultures that we named "modernized" but did not succumb to Westernization. Their own kind of modernism retains its cultural specificity – it is for this reason that similar work skills and group passions cannot be easily and simply transplanted to Europe and America.

What is the manner of coexisting in mediation of all these so different cultures on our small planet, where everything is interdependent, remains a great mystery. It is clear that each culture needs to develop independently, respecting its roots and traditions, but at the same time evolving to the values and views that allow its supporters to live in harmony with other cultures and nature. This is a basic requirement. The clash between cultures is far more dangerous for the world in the global community than the armed conflict between any nations-states.

If there are no positive changes, the mediating communities belonging to the Western cultural sphere will find themselves on the verge of a catastrophe that is brewing in relations between Islamic, Orthodox Christian, Chinese, Latin and other cultures, where different from Western Christian values and views are adhered to. The Balkan "hot spot" can serve as a convincing example that confirms the realism of such a scenario. When in the XV century the Ottoman Empire invaded Bosnia, then in addition to the two cultures that existed in the Balkans after the partition of the Roman Empire under Constantine – Roman Catholic and Greek Orthodox – a third one was added, i.e. Islam. Since then, skirmishes have taken place between these three cultures from time to time. Following the break-up of Yugoslavia, once united by Tito under the banner of communism, the mutual intolerance of these three cultures led to bloody massacres in the 1990s.

But the scenario "West and the rest of the world" is not only a potential possibility. People of different world cultures have many common interests in relation to the environment and other issues. It is vital for them that differences in cultural values and goals do not obscure those areas where their interests coincide.

For the positive mediation development of world cultures, more efficient and responsible use of the currently formed information and communication systems is important. The latter can connect people within a given culture, as well as people who belong to different cultures. Closer relations will reduce hostility, reduce the potential for conflict and strengthen mutual understanding. Mutual relations will help people of different cultures to identify common interests and pave the way for mutual harmonization of their goals.

However, there are obstacles for the free flow of information within the entire globe that are not so easy to overcome. Journalists who publish reports and articles on topics that are undesirable for local authorities face threats, obstacles in their work, arrests, assaults, kidnappings and even murders. The press and communication means are banned or destroyed. The International Freedom of Expression Exchange (IFEX) network receives more than 1500 complaints a year from journalists and issues more than 1000 alarming messages; it also receives about 500 complaints of violence against press centers, including the seizure of apartments, arsons and bombings, the temporary suspension of publishing houses work, bans, censorship, financial pressure and law enforcement bodies arbitrariness (Laszlo, 1997). It should be kept in mind that these complaints are just the peak of the iceberg, and journalists do not report about far larger part of the harassment because of fear of repressions by local government.

The press, which is constantly kept at gunpoint by the local authorities, cannot be the property of the people. In all developing countries, ordinary people, especially women, do not have access to the mass media. African and Latin American women work in the fields, babysit at home, and no one is interested in their opinion. Under such circumstances, the enormous potential of modern global communication networks remains tragically unused.

Ordinary people's access to mediation means of mass media and freedom of speech, which allows

journalists to report on the fates, concerns, hopes and anxieties of ordinary workers, are crucial for better understanding between peoples and cultures. It is possible to identify and effectively embrace unity in the diversity of cultures only if the peoples know each other, create what unites them, identify ways of cooperation to achieve common goals. Peoples and cultures need to go beyond the stage of tolerance alone, if such one exists, and rise to the stage of an active and charitable mutual cooperation. In order for such a transition would take place, there must exist an understanding generated by contacts and achieved through communication.

Such mediative collaboration could raise the modern world from the level of existence to a new, higher level of coexistence, which is characterized by participatory relations. In its turn, this could pave the way for global interexistence (Baade, 1962; Batishchev, 1997; Bibler, 1998; Dyakonov, 1994; Kiselev, 1999; Levyash, 1999; Nesbitt, Eburdin, 1992; Pakhomov, 1998; Lyakh, Sobol, Lyubiviy, and others, 1995; Moklyak and others, 1993; Society on the threshold of the XXI century, 1999; Cheshkov, 1998; Sheiko, 2000; Yatsenko, 1999; Eder, 1996; Gore, 1992) and the formation of a new polyethnosphere (Sheiko, 1999).

Mediation interexistence implies a relationship of active participation instead of passive, purely tolerant relations. Interexistence encourages not just to live side by side, but to actively cooperate. There has always been an interexistence inside social groups; even in traditional societies, life is interdependent and based on the achievement of common goals. However, relations between different groups were rarely based on the recognition of common interests. At the time of the emergence of cultures, other tribes were insignificant for the existence of the group, and that's why the group was in most cases indifferent to other communities or, if they posed a threat, was hostile to strangers. And only with the emergence of agriculture and livestock, when people moved to a sedentary lifestyle, the neighboring tribes began to unite, creating cities and villages. Later, these settlements were integrated into broader social and political systems. Some of these systems (such as Ancient Babylon and Egypt, as well as the classical empires of India, Persia and China) have existed for millennia.

Later, city-states, kingdoms and principalities began to practice some forms of interexistence within entire regions or continents. But the interexistence never covered the whole globe. Even Pax Romana, that united the peoples of all the continents known at that time, was based mainly on the power of Rome but not on the common interests of many peoples.

In the modern world, regional, economic, social and political integration act as a driving force that pushes sovereign nation-states to broader forms of interexistence. Europe is the example. In such different areas as economics, finance, environmental protection, technology development and national defense, the member states of the European Union are steadily, though not without hesitations, advancing to the era of interexistence.

At the turn of the new millennium, it is time to give a new, global dimension to the regional interexistence that we have today. interexistence has spread over the entire planet: each nation-state and each regional community has felt dependency on other states and communities in terms of its economic and ecological well-being and territorial security as well. There is a complete harmony of interests in all these spheres. Thus, the relations between separate nations, as well as between groups integrated in regional scale, should be full of the logic of mutual participation, and not by the logic of passive and indifferent tolerance.

The logic of interexistence is **you and me, they and we**. It replaces the logic of selfishness and exclusivity, which recognizes only "I or you", "we or they". The logic of participation is primarily "engaging" by its nature; a zero-sum game ("I'll win, you'll lose") between rivals is replaced by a game with a positive sum ("I'll win, you'll win") of partners. As long as each of the players sees his interest in the defeat of the other, the victory of one will mean the loss of the other (the sum of the winnings of one and the losses of the other will be equal to zero). But when players feel like partners with higher goals, they will realize that their interests coincide, they will start playing a game in which the sum of wins and losses is positive: the one's win means the win of the other.

Games with positive sum even exist in such traditionally conservative areas as banking. Micro loans, sometimes as little as 5\$, have already helped 8 million families around the world. It

is expected that up to 100 million families will be able to use the loans by 2005. The pioneers of micro loans creation were organizations such as Grameen Bank in Bangladesh and the Women Association, which started their own business in India. Since 1996 Grameen Bank has been issuing one-year loans of 120\$ to start own business: to buy a cow or a sewing machine. To date, 99% of issued loans have been repaid due to a simple but effective algorithm. A group of similar borrowers is created, which studies the loan repayment plan and assumes responsibility for their effective use. The group chooses its members, studies and approves their projects and can even help to repay the loan. Such a group in practice implements a game with a positive sum – interexistence (Laszlo, 1997).

Most games with a positive amount are found in the international sphere. The main ones are peace and security, family planning, economic development and a healthy environment. To play such games means to destroy nuclear, biological, chemical weapons, as well as the most deadly conventional weapons and create a common system for maintaining peace on the globe, to reduce the birth rate in the regions where it is excessive, to use handicrafts, technologies and capital together with poorer or less developed partners, to invest in areas such as education, *communications and human resources development*, as well as in the construction of economic and social infrastructure, to adhere to balances and thresholds vital to the integrity of nature.

With the inherent active participation logic to interexistence, it creates a basis for the use of mutually enriching additional aspects in the diversity of cultural perceptions. Different cultures can work together on a mutually beneficial basis, supporting and developing the multicultural world of which each culture is a part.

It is in our common interests to work for the benefit of the system of which we are all a part. This is reflected in the term “interexistence”. “Inter” in Latin means “between”, “among”, and “esse” means “to exist”, “to be”. Putting the Latin words together, we get “interesse” – the root of the modern word “interest”. This allows us to turn again to the sources and make sure that the logic of interexistence determines our deepest and the most important interests in a

culturally diversified, but socially, economically and ecologically interdependent world.

Nowadays, intolerance is suicidal, but tolerance alone is not enough. ***The transition from the coexistence of great states to mediation cultural interexistence is one of the most urgent requirements of the modern globalizational and civilizational world.***

Conclusions. Thus, the analysis of the processes of mediation formation of the polyethnosphere shows that these planetary phenomena ensure the existence of life itself on Earth. Due to these processes, an environment for collaboration, co-existence of different ethnic groups, different peoples and their cultures, is created. In addition, the mediation formation of the multicultural world requires from humanity respect to the Nature, taking into account the need for collaboration with it. The latter becomes a guarantee of the possibility of further coexistence of the peoples of the world as well as the Earth civilization as a whole in the age of globalism.

References

- Alternative approaches to conflict resolution: theory and practice: a guide* (2007). N. M. Haiduk and others. (Cjmp.). Lviv: PAIS. [In Ukrainian].
- Antoniuk, O. A. (2014). Mediation and good services in the system of international conflict resolution. *Normatyvni, upravlinski ta mizhnarodni aspekty rozvytku ekonomiky ta prava*, Proceedings of the I scientific-practical conference, September 2, 2014, Odesa. Public organization “All-Ukrainian Center for Economic Law”. (Pp. 44–50). Odesa. [In Ukrainian].
- Baade, F. (1962). *Competition for 2000. Our future: heaven on earth or self-destruction of mankind*. Moscow: Inostrannaja literatura. [In Russian].
- Batishchev, G. S. (1997). Culture outside of life and life outside of culture. *Kul'tura i sud'by mira. Universalizm regional'nogo* (pp. 153–156). Moscow. [In Russian].
- Bibler, B. C. (1998). Civilization and culture: philosophical reflections on the eve of the XXI century. *Vestnik Rossijskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo univresitetata: a collection of articles*. (Issue 2, pp. 9–49). Moscow. [In Russian].
- Bohutskyi, Yu. P. (2008). *Self-organization of culture: ontology, dynamics, perspectives: monograph*. Kyiv: Veselka. [In Ukrainian].
- Horowitz, D. L. (2004). *Interethnic conflicts: with a new preface*. Kharkiv: Caravela. [In Ukrainian].
- Gumilev, L. N. (1992). Rhythms of Eurasia. *Our contemporary*, 10, 25–31. [In Russian].

- Gumilev, L. N. (1993). *Ethnosphere: History of People and History of Nature*. Moscow: Ekopros. [In Russian].
- Danylova, T. V. (2017). Mediation of intercultural conflicts: a few words about the parable. *Naukovyi visnyk NUBIP Ukrainy. Serii: Humanitarni studii*, 274. 15–20. [In Ukrainian].
- Danyliuk, I. V. (2010). *Ethnic psychology as a branch of scientific knowledge: historical and theoretical dimension: monograph*. Kyiv: Summit-Knyga. [In Ukrainian].
- Diakonov, I. M. (1994). *The paths of history: from the earliest man to the present day*. Moscow: Vostochnaja literatura. [In Russian].
- 13.Kiselev G. S. (1999). “The crisis of our time” as a human problem. *Voprosy filosofii*, 1, 40–52. [In Russian].
- Kiselova, T. (2010). *The history of the origin and development of mediation in the world*. Retrieved from https://www.academia.edu/3371628/History_of_Mediation_Movement_2010_How_Everything_began_the_story_of_the_origin_and_development_of_media [In Russian].
- Kiselyova, T. (2019). Concepts and main trends of dialogue as a mechanism for conflict resolution and decision-making in Ukraine. *5 rokov dialohu i 25 rokov mediatsii v Ukraini: vid protystoiannia do porozuminnia: a collection of articles* (pp. 236–243). Kyiv. [In Ukrainian].
- Kirdan, O. (2019). The concept of “mediation” and approaches to its interpretation in modern scientific discourse. *Pedahohichni chasopys Volyni*, 2, 12–20. [In Ukrainian].
- Conflictology and mediation: a textbook* (2018). Chernivtsi: Chernivtsi National University. [In Ukrainian].
- Kuzitsyn, G. M. (1993). Cultural progress of mankind: problems, search, solutions. *Kul'tura, iskusstvo, chelovek*, Collection of scientific articles, theses and reports of the scientific-practical conference (March 25–26, 1993). Perm State Institute of Arts and Culture (pp. 5–15). Permian. [In Russian].
- Leviash, I. Ya. (1999). Civilization and culture: logos, topos, chronos. *Chelovek*, 5, 43–55. [In Russian].
- Leko, B. (2014). *Mediation: a textbook*. Chernivtsi: Knygy — XXI. [In Ukrainian].
- Leko, B. A. (2011). *Mediation: a textbook*. Chernivtsi: Knygy — XXI. [In Ukrainian].
- Liakh, T. L. (2015). Mediation as a social technology of mediation in conflict situations. *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Pedahohichni nauky*, 2 (1), 52–60. [In Ukrainian].
- Mazaraki, N. A. (2018). *Mediation in Ukraine: theory and practice: monograph*. Kyiv: Kyiv National University of Trade and Economics. [In Ukrainian].
- Makarenko, E. M. *Features of ethnic conflict management*. Retrieved from <http://www.academy.gov.ua/ej/ej13/txts/Makarenko.pdf>. [In Ukrainian].
- Matvienko, L. V. (2019). The phenomenon of polyethnicity as a key factor in the process of nation-building in modern Ukraine. *Hileia: scientific bulletin: collection*. (Issue 140 (№ 1), part 3: Political Science. Pp. 43–47). Kyiv. [In Ukrainian].
- Nesbitt, J., Eburdin, G. (1992). *What awaits us in the 90s. Megatrends. Year 2000*. Moscow: Respublika. [In Russian].
- Pakhomov, Yu. N. (1998). *Paths and crossroads of modern civilization*. Kiev. [In Russian].
- Podkovenko, T. O. (2016). Mediation: historical aspects of formation. “Ukraina v umovakh reformuvannia pravovoi systemy: suchasni realii ta mizhnarodnyi dosvid”, Proceedings of the International scientific-practical conference: abstracts of scientific reports (April 8–9, 2016). Ternopil National University of Economics, Faculty of Law. (Pp. 207–210). Ternopil. [In Ukrainian].
- Podkovenko, T. (2019). Mediation as one of the alternative ways of resolving disputes and its impact on the legal culture of society. *Aktualni problemy pravoznavstva*, 1, 11–16. [In Ukrainian].
- Liakh, V. V., Sobol, O. M., Lyubiviy, Ya. V. and others (1995). *Rekonstruktsiia svitohliadnykh paradyhm (novi tendentsii v zakhidni filozofii)*. V. V. Lyakh (Editor-in-Chief). Kyiv: Naukova Dumka. [In Ukrainian].
- Riabinin, E. V. (2013). Causes and methods of resolving interethnic conflicts: a theoretical aspect. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu im. V. N. Karazina. Serii: Pytannia politolohii*. (Issue 24, № 1073. pp. 173–178). Kharkiv. [In Ukrainian].
- Mokliak, N. N. and others. (1993). *Social relations: problems, development prospects: monograph*. Kiev: Naukova Dumka. [In Russian].
- Maiboroda, O. and others (2002). *Promoting tolerance in a polyethnic society: a guide*. Kyiv: Fond «Levropa XXI». [In Ukrainian].
- Stefanenko, T. G. (1999). *Ethnopsychology: a textbook for university students with a degree in Psychology*. Moscow: Akademicheskij proekt. [In Russian].
- Society on the threshold of the XXI century: a philosophical understanding of the fluid world* (1999). Kyiv. [In Ukrainian].
- Cheshkov, M. A. (1998). Globalistics: subject, problems and prospects. *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*, 2, 129–139. [In Russian].
- Sheiko, V. M., Bohutskyi, Yu. P. (2005). *Formation of the foundations of culturology in the era of civilizational globalization (second half of the XIX — beginning of the XXI century): monograph*. Kyiv: Genesis. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M. (1999). Interest of cultures and the concept of polyethnosphere (to the problem of correlation of concepts). In *Skhid-Zakhid: historical and cultural collection* (Issue 2. P. 160–173). Kharkiv. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M. (2000). Continuum of cultures: problems of interdependence and cooperation. *Kultura*

- Ukrainy: a collection of scientific works* (Issue 6: Art History. P. 4–12). Kharkiv. [In Ukrainian].
- Yurkiv, Ya. I. (2018). Mediation as a way to resolve conflicts. *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Pedahohichni nauky*, 8(2), 264–271. [In Ukrainian].
- Yakovets, Yu. V. (1992). *Anticipating the future: the paradigm of cyclicity*. Moscow. [In Russian].
- Yatsenko, E. P. (1999). Modernization and national culture. In *Kul'tura v sovremennom mire: opyt, problemy, reshenija: scientific and information collection*. (Issue 4. P. 3–20). Moscow. [In Russian].
- Eder, K. (1996). *The social construction of nature: A sociology of ecological enlightenment*. Thousand Oaks (Cal.): Sage publ. [In English].
- Gore, A. (1992). *Earth in the balance: Ecology and the human spirit*. New York: Houghton Mifflin Co. [In English].
- Laszlo, E. (1996). *Evolution: the General Theory*. Cresskill, N.Y.: Hampton Press. [In English].
- Laszlo, E. (1997). *The Choice: Evolution or Extinction*. Cresskill, New York: Hampton Press. [In English].

Надійшла до редколегії 30.11.2020

В. В. Калініченко

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

СІЛЬСЬКА (ЗЕМЕЛЬНА) ГРОМАДА ЯК ЕЛЕМЕНТ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ: ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКЦІЯ

В. В. Калініченко. Сільська (земельна) громада як елемент нематеріальної культурної спадщини: історична ретроспекція

Досліджено історичний розвиток селянського поземельного, самоврядного, соціального інституту – сільську (земельну) громаду, доведено, що його можна вважати проявом нематеріальної культурної спадщини України. Сільська (земельна) громада еволюціонувала під впливом факторів, пов'язаних з особливостями розвитку селянського «світу». Сільська (земельна) громада – це природно створене, історично розвинене місцеве сусідське соціально-економічне, політичне, ідеологічне, побутове об'єднання селян, створене з метою обслуговування і задоволення власних потреб та інтересів співвласників землі; громадсько-виробнича і соціальна організація, що поєднує систему сусідських та родинних зв'язків, відносин, традицій; соціальний організм, пов'язаний з традиційною формою розселення (село, хутір), демократичною системою управління, самоврядування й регуляції поземельних, економічних, побутових, соціальних та інших взаємовідносин своїх членів; елемент нематеріальної культурної спадщини України.

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

V. V. Kalinichenko. Rural (land) community as an element of intangible cultural heritage: historical retrospection

The historical development of the traditional peasant institute of self-government of the rural (land) community is studied, it was proved that it can be considered a manifestation of intangible cultural heritage of Ukraine.

The purpose of the paper is to explore the historical development of the peasant land, self-governing, social institution – rural (land) community; prove that the rural (land) community can be considered a manifestation of intangible cultural heritage of Ukraine.

Research methodology. The methodological basis of the study are the principles of historicism, objectivity, systematicity of scientific analysis and synthesis. The objectivity in the study is evident in identifying potential opportunities for the development of the agricultural sector of the

economy. The principle of historicism provides a look at the activities of the rural (land) community as a process that developed in time in the set of historical relationships and interdependences. The study used general science and special historical methods that correspond to historical analysis. Analysis of historiography has determined the use of analysis, synthesis, generalization, classification. Methods of analysis, typology, classification, systematization were used in the study of protocols of the general meeting of land communities, letters and complaints to the authorities.

Results. Rural (land) community has evolved under the influence of both external factors and internal ones, associated with the peculiarities of the development of the peasant “world”. Rural (land) community – a naturally created or historically developed local neighboring socio-economic, political, ideological, domestic association of peasants and their households, created in order to serve and meet their own needs and interests as co-owners of land, pastures, water, etc.; it is social organization of peasant households (individual producers), combining a system of neighboring and family ties, relations, traditions; it is a social organism associated with the traditional form of resettlement, democratic system of governance, self-government and regulation of land, economic, domestic, social and other relationships of its members; it is an element of intangible cultural heritage of Ukraine.

Novelty. For the first time, the rural (land) community is regarded as an element of intangible cultural heritage of Ukraine.

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

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

Постановка проблеми. В Україні, останніми роками, сільське населення неухильно зменшується, скорочується чисельність економічно спроможних і соціально активних людей, а процес зникнення селянства, як соціальної верстви, неабияк пришвидшився. Кількість сіл зменшується, саме тому питання їх збереження надзвичайно актуальне,

адже в селах досі існують духовні цінності українства. Щоби селянство, як соціальна верства, не зникло, необхідно зберегти селянський двір як окреме селянське господарство і відродити традиції селянського самоврядування — сільську (земельну) громаду.

Сільська (земельна) громада — поземельне, господарське, соціальне об'єднання селянських дворів, система сусідських і родинних зв'язків, відносин, традицій. 6 березня 2008 р. Україна долучилась до Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної спадщини, 27 серпня 2008 р. цей міжнародний акт набув чинності в Україні. Термін «нематеріальна культурна спадщина» означає ті звичаї, форми показу та вираження, знання й навички, а також пов'язані з ними інструменти, предмети, артефакти, культурні простори, визнані спільнотами, групами й у деяких випадках окремими особами як частина їхньої культурної спадщини (Основные тексты Международной конвенции об охране нематериального культурного наследия, 2016; Нематериальное культурное наследие. ЮНЕСКО). Отже, традиція самоврядування соціального поземельного інституту — сільська (земельна) громада, що існувала впродовж тисячоліть, може вважатися елементом нематеріальної культурної спадщини та має право на долучення до відповідних реєстрів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Останнім часом діяльність громади в українському селі досліджували І. Є. Громенко, В. В. Анісімов, І. В. Кривко, В. В. Бойко, В. В. Мацюцький (Мацюцький, 2014, 2017, 2019), І. Г. Верховцева (Верховцева, 2019), які розглядали різні аспекти життя та діяльності цього поземельного інституту. Цим питанням займалися і ми (Калініченко, 2020). Також у нашому доробку є комплексне історичне дослідження інституту земельної громади в 1917–1930 рр. (Калініченко, 2013). Проте жодне з досліджень не розглядало сільську (земельну) громаду як суб'єкт нематеріальної культурної спадщини України.

Мета статті — дослідити історичний розвиток селянського поземельного, самоврядного, соціального інституту — сільську (земельну) громаду; довести, що сільську (земельну) громаду можна вважати проявом нематеріальної культурної спадщини України.

Виклад основного матеріалу дослідження. Термін «громада» в науковій літературі вико-

ристовується в кількох значеннях. У широкому значенні громада — це різні людські спільноти: селянське об'єднання, міська комуна, земляцтво, релігійна група тощо. У деяких країнах — нижча адміністративно-територіальна одиниця. У вузькому значенні цього терміна — це первісна форма соціальної організації людей, яка згодом перетворилася в сусідську (територіальну, сільську) громаду. Сільська (земельна) громада стала нижчою одиницею складного соціального організму суспільства; формою сільського самоврядування; організацією безпосередніх виробників.

Сільська (земельна) громада еволюціонувала під впливом як зовнішніх факторів (економіка, ідеологія, податкова політика держави), так і внутрішніх, пов'язаних з особливостями розвитку селянського «світу». Упродовж людської історії вона існує як один з принципових типів соціальної організації, що детермінує структуру суспільства й порядок його життєдіяльності. Опосередковано сільська (земельна) громада пов'язана з первісністю, яка, однак, не зникла в епоху цивілізацій. З розвитком суспільства змінювались форми громади: родова, сімейна, сільська (земельна). Сільська (земельна) громада виникла в первісну добу, її ознаками були звичаєві форми самоврядування та спільне володіння засобами виробництва (Калініченко, 2004, с. 210).

У VI–IX ст. сільська (земельна) громада існувала в трьох стадіальних видах: великосімейна, територіально-великосімейна і територіальна громада. З X–XI ст. існували незалежні сільські громади (верви) й залежні від замків громади князівських сіл. У XIV–XVI ст. поширеною формою сільських громад були громади-волості. Складовою таких громад — великі дворища. Стадіально це територіально-великосімейна громада, для якої були характерні такі функції: управління, судочинство, регулювання форм землекористування, фіскальні повноваження. Громади-волості в XV–XVI ст. трансформуються в громади багатодвірного села. Великосімейні двори були їх складовою, зберігаючи власне самоврядування, звичаї та культ предків. Стадіально громада переходить до територіального (сусідського) виду. У XVII–XVIII ст. територіальна (сільська) громада стає додатком помісної системи (Корнієнко, 2011, с. 157).

З 1839 р., за рішенням російського уряду сільська громада стала найнижчою адміністративно-господарською одиницею (частиною волості) на землях, де мешкали державні селяни. Під час селянської реформи 1861 р. в колишніх поміщицьких були юридично оформлені сільські громади (Брокгауз, 1900, с. 377–378).

Сільська громада стала адміністративною одиницею, виконуючи такі функції: адміністративна, поліційна, фіскальна. У місцевостях, де панувала общинна форма землекористування, сільська громада мала повноваження поземельної общини. У випадках, коли межі сільської громади і общини не співпадали, земельні справи вирішували на селенних сходах домогосподарів цієї поземельної общини (тобто зборах, на яких вирішували лише земельні питання), а сільська громада не втручалась. Сенатом Російської імперії була легалізована така практика (Практика Правительствующего Сената по крестьянским делам, 1914, с. 602–603). Отже, у другій половині XIX ст. — 1917 р. сільська громада була адміністративно-господарською одиницею.

Революційні події 1917 р. та пов'язані з ними процеси політичної нестабільності, економічної розрухи, знищення правового середовища сприяли відновленню сільської громади як інституту сільського самоврядування. Сільська громада стала важливим фактором в аграрних перетвореннях, ставши посередником між більшовицькою владою й окремим селянським двором.

Вищим органом влади в сільській громаді був сход (загальні збори) домогосподарів. Домогосподар — голова селянського двору, селянський двір — складова громади. На сході обирали старосту та інших представників сільської адміністрації. Головною особливістю сільської (земельної) громади як соціального інституту є той факт, що влада в ній належить всім її членам (громадянам), а не певній особі чи групі осіб. Свою волю громадяни реалізують на сході. Сход громади, де вирішуються всі питання внутрішнього життя, — головна істотна ознака громади, без якої вона не може існувати.

Більшовики, після захоплення влади в 1917 р., намагаючись знищити сільську громаду, адміністративні функції передали новоствореній сільській раді. Спільна загроза

в часи революційних перетворень змусила селян об'єднатись. Зв'язки всередині громади зміцніли, зріс і авторитет сільської громади, яка продовжувала активно діяти. Більшовики вирішили використати останню в справі колективізації села (КПРС в резолюціях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК, 1979, с. 52–53). За участі сільських громад мав відбуватись перерозподіл колишніх поміщицьких земель (Съезды Советов Союза ССР, союзных и автономных советских социалистических республик, 1959, с. 11–14; Якиманский, 1924, с. 18). Сільська громада була визначена однією з категорій землекористувачів (Экономическая политика СССР, 1947, с. 79).

Крім перерозподілу конфіскованих поміщицьких земель, сільська громада виконувала такі функції: догляд за землями спільного користування; громадськими будівлями; на засадах звичаєвого права, вирішення майнових суперечок всередині громади; підтримання порядку в селі; виконання суспільних повинностей (Калініченко, 2013, с. 56–59).

Більшовики намагались ввести в селі колективну форму землекористування, але у зв'язку із селянським опором колективізації радянська влада влітку 1919 р. склала повноваження. На Наддніпрянщині наприкінці 1919 — на початку 1920 рр. більшовики відновили радянську владу, де, продовжуючи непопулярну політику «воєнного комунізму», шукали опори серед селян. Сільська громада, котра обстоювала інтереси своїх членів, для цієї мети була непридатна, тому більшовики вирішили розколоти її, «посиливши класову боротьбу на селі» між заможними і незаможними частинами селянства. У травні 1920 р. ВУЦВК прийняв «Закон про комітети незаможних селян», згідно з яким метою комнезамів стало знищення «куркульського засилля» в українському селі (Радянське будівництво на Україні в роки громадянської війни (1919–1920), 1962, с. 114). «Уся весна і літо ... пройшла під знаком ліквідації куркульства», — читаємо у звіті Наркомзему УСРР (Отчет Народного комиссариата земледелия УССР за 1920 год, 1921, с. 3). Але громада встояла. Політика продрозверстки, на початку 1921 р., зумовила посилення серед селянства повстанського руху проти радянської влади. Більшовики, щоб утримати владу, були змушені поступитися своїми ідеологіч-

ними принципами. У березні 1921 р. відбувся Х з'їзд РКП(б), рішенням якого став перехід до нової економічної політики.

Постала потреба конкретизувати ставлення правлячого режиму щодо селянства і сільської громади. Ігнорувати громаду радянська влада не могла, тому в листопаді 1922 р. прийнято Земельний Кодекс УСРР (далі ЗК УСРР) (Збірник узаконень та розпоряджень робітничо-селянського уряду УСРР, 1922, ст. 750). Згідно з ним, радянська влада узаконила сільську громаду під терміном «земельна громада». Створення правової основи для функціонування сільської (земельної) громади свідчило про визнання радянською владою домінуючої ролі цього поземельного соціального інституту в житті села. Таким чином, під тиском реалій 1917–1921 рр., радянська влада визнала сільську (земельну) громаду. Водночас більшовики намагались обмежити коло обов'язків громади лише поземельними справами (Земельний кодекс УСРР, 1922, ст. 43). За ЗК УСРР, 1922 р. сільська громада стала земельною громадою.

Земельна громада — сукупність селянських дворів, а не окремих фізичних осіб. У своїй діяльності земельна громада зверталася лише до двору (господарства), до складу якого повинен був входити кожний член громади. Селянин набував права користування землею, лише перебуваючи в земельній громаді й лише в складі двору (Земельний кодекс УСРР, 1922, ст. 93, 97, 127, 136).

Адміністративними питаннями, переданими сільській раді, земельно-господарськими питаннями, за ЗК УСРР, мала займатися земельна громада. Але в реальному житті земельна громада продовжувала виконувати й всі інші важливі для села соціальні функції. Фактично громада функціонувала як поземельна організація і як самоврядна селянська організація. Протиріччя між земельною громадою і сільською радою були постійними. У циркулярі НКВС і НКЗ УСРР від 15 листопада 1923 р. зверталася увага «місцевих радянських владних структур на те, що органи управління земельних громад, якими були загальні збори (сходи) та вибрані ним уповноважені, відволікалися від наданих їм чинним законодавством земельних справ і переходили до розгляду справ, що стосувалися завдань управління, тобто втручалися в компетенцію сільської ради...»; підкреслювалося, що «ді-

ючим радянським законодавством не передбачалися сільські сходи, як органи влади на селі» (як це було до 1917 р. — прим. авт.); «усі розпорядження влади на селі мали виходити лише від сільської ради та інших урядових органів, й їх розпорядження були обов'язковими для всіх земельних громад» (Об общих собраниях членов земельных обществ, 1925, с. 237–241).

Сільські ради, у своїй більшості, не мали власних бюджетів, отже, вони перебували у фінансовій залежності від земельних громад. Так, у 1927 р. бюджети всіх сільрад УСРР становили 600 тис. крб., а бюджети земельних громад — 13 млн крб. (Петровський, 1978, с. 240). Лише 500 із 10500 сільрад республіки мали власні бюджети (Низові бюджети України в 1926/27 господарчому році (районові, сільські, земельних громад), 1926, с. IX).

Земельна громада мала широкі внутрішні можливості для організації кооперативних об'єднань, надійні приватновласницькі стимули (економічна незалежність селянського двору, право вільно розпоряджатись результатами праці тощо) й не могла стати основою колективізації, оскільки та не відповідала менталітету селянства і, як наслідок, сприймалась як насильницька. Земельні громади, у своїй більшості, не стали засобами колективізації, а більшовики не могли змиритися із самоврядним та демократичним соціальним інститутом.

У липні 1927 р. ВУЦВК та РНК УСРР ухвалили постанову «Про зміни і доповнення Земельного кодексу УСРР», яка обмежила виборчі права членів громади. Права голосу та участі в управлінні земельною громадою позбавлялись хазяйновиті, отже, і авторитетні в громаді селяни, яких радянська влада вважала куркулями, тобто своїми ворогами. Сільські ради здобули право затверджувати рішення земельних громад (Бюлетень НКЗС УСРР, 1927, с. 440, 442). У грудні 1928 р. ЦВК СРСР ухвалив «Основні засади землекористування та землеустрою», за якими земельна громада підпорядковувалась сільській раді, а селяни, які не мали права вибору до рад, позбавлялися права голосу на сходах земельної громади (Сборник документов по земельному законодательству СССР и РСФСР, 1954, с. 300–306).

У 1928–1929 рр. більшовики змушували земельні громади переходити на статут това-

риства спільного обробітку землі. Селяни не вбачали в такій формі господарювання переваг, тому чинили опір колективізації. Станом на жовтень 1929 р., за даними Укрколгоспу, на колективну форму землекористування перейшло лише 355 земгромад із майже 40 тис. наявних в УСРР (Україна: Статистичний щорічник, 1929, с. 351).

Своєю демократичною, самоврядною суттю земельна громада суперечила тоталітарному режиму, який почав формуватися в СРСР. Земельна громада була ліквідована, як й інші громадські, не державні, не контрольовані правлячим режимом інституції. У лютому 1930 р. постановою Президії ЦВК СРСР та ВУЦВК і РНК УСРР в районах повної колективізації земельні громади ліквідовувалися, їхні обов'язки передавалися сільським радам (Сборник документов по земельному законодательству СССР и РСФСР, 1954, с. 465–466; Вісті ВУЦВК, 1930). У березні 1930 р. Наркомзем УСРР розіслав інструкцію «Про порядок ліквідації земельних громад в районах суцільної колективізації» (Калініченко, 2013, с. 312). За рішенням сільської ради, у межах окремого села земельна громада ліквідовувалася, її майно передавалося колгоспу, органи самоврядування розпускалися (Бюлетень НКЗС УСРР, 1930, с. 80–81).

В умовах колгоспно-радгоспної системи (що виникла в результаті проведення повної колективізації сільського господарства), тобто в радянську добу, селянського самоврядного інституту не існувало.

Після проголошення незалежності (наприкінці ХХ ст. — початку ХХІ ст.) триває земельна реформа в Україні, яка стала найтривалішою у світі. У межах реформи створено об'єднані територіальні громади (далі ОТГ). За законопроектами № 2194 (прийнятий за основу в першому читанні 14 листопада 2019 р.) та № 2280 (прийнятий за основу 12 грудня 2019 р.) ОТГ зможуть вільно розпоряджатися землями, які наявні на їх території (Земельна реформа; Земельна реформа та зміни, які чекають на громади). Чи зможуть ОТГ продовжити традиції сільської (земельної) громади — це предмет окремого дослідження.

Висновки. Сільська (земельна) громада — це природно створене, історично розвинене місцеве сусідське соціально-економічне, політичне, ідеологічне, побутове об'єднання се-

лян та їхніх дворів, з метою обслуговування та задоволення власних потреб й інтересів співвласників (співкористувачів) землі, пасовиськ, води тощо; громадсько-виробнича і соціальна організація селянських дворів (індивідуальних виробників), що поєднує систему сусідських і родинних зв'язків, відносин, традицій; соціальний організм, пов'язаний з традиційною формою розселення (село, хутір), демократичною системою управління, самоврядування й регуляції поземельних, економічних, побутових, соціальних та інших взаємовідносин своїх членів. Головна особливість сільської (земельної) громади як соціального інституту — влада в ній належить всім її членам (громадянам), а не певній особі чи групі осіб. Своєю волю громадяни реалізують на сході громади, де вирішуються всі питання внутрішнього життя, — це головна істотна ознака громади, без якої вона не може існувати. Сільську (земельну) громаду можна вважати елементом нематеріальної культурної спадщини України. Сільська громада (окремого села) може бути внесеною до переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з необхідністю розглянути сільську (земельну) громаду як об'єкт середовищної музеєфікації; з'ясувати єдність та відмінність сучасної об'єднаної територіальної громади з сільською (земельною) громадою. Планується написання циклу статей, пов'язаних із використанням сільською громадою звичаєвого права у вирішенні внутрішніх селищних суперечок; використання традиційних форм громадського дозвілля; організація та проведення традиційних свят.

Список посилань

- Брокгауз, Ф. А., Ефрон, И. А. (1900). *Энциклопедический словарь*. (Т. 29). Санкт-Петербург.
- Бюлетень НКЗС УСРР. (1927). № 35. Харків.
- Бюлетень НКЗС УСРР. (1930). № 13. Харків.
- Верховцева, І. Г. (2019). *Селянське самоврядування в Російській імперії (друга половина ХІХ — початок ХХ ст.)*. (Автореф. дис ... д-ра іст. наук: 07.00.02). Чернівці.
- Вісті ВУЦВК. (1930, 9 березня). Харків.
- Збірник узаконень та розпоряджень робітничо-селянського уряду УСРР. (1922). Харків: Видання НКЮ УСРР.
- Земельна реформа. Ресурс: Урядовий портал. Відновлено з <https://www.kmu.gov.ua/diyalnist/reformi/ekonomichne-zrostannya/zemelna-reforma>.

- Земельна реформа та зміни, які чекають на громади.* Відновлено з <https://smartfarming.ua/insayty/zemel-na-reforma-ta-zminy-yaki-chekayut-na-hromady>.
- Земельний кодекс УСРР.* (1922). Харків: Видавництво НКЗС УСРР.
- Історія українського селянства.* (2006). (Т. 2). Київ: Наукова думка.
- Калініченко, В. В. (2004). Громада поземельна. *Енциклопедія історії України.* (Т. 2, с. 210–211). Київ: Наукова думка. Відновлено з <http://history.org.ua/LiberUA/ehu/2.pdf>.
- Калініченко, В. В. (2013). *На зламі епох: земельна громада в Наддніпрянській Україні (1917–1930 рр.)*. Харків: ХДАК; Видавець Савчук О.О.
- Калініченко, В. В. (2020). Селянський двір і земельна громада в Українській СРР (1922–1930 рр.). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Історія України. Українознавство: історичні та філософські науки.* Вип. 30, 17–33 Харків.
- Корнієнко, В. (2011). Громада. *Політична енциклопедія.* Київ: Парламентське видавництво.
- КПРС в резолюціях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК.* (1979). (Т. 2). Київ: Політвидав України.
- Мацюцький, В. В. (2019). Визначення кількості земельних громад на Лівобережній Україні. *Економічний розвиток і спадщина Семена Кузнеця, Тези доповідей Міжнародної науково-практичної конференції 30–31 травня 2019 р.* (С. 362–363). Харків.
- Мацюцький, В. В. (2017). Генеза земельної громади УСРР. *Актуальні наукові дослідження в сучасному світі, XXIV Міжнародна наукова конференція, 26–27 квітня 2017 г.:* збірник наукових трудов. (Вип. 4, Ч. 8, с. 54–59). Переяслав-Хмельницький.
- Мацюцький, В. М. (2014). Земельно-передільна діяльність земельної громади Лівобережної України (1922–1930 рр.). *Сучасна україністика: наукові парадигми мови, історії, філософії,* Матеріали IV Міжнародної наукової конференції: збірка статей. (С. 185–196). Харків.
- Нематеріальне культурне насліддя. *ЮНЕСКО.* Восстановлено из <https://ru.unesco.org/themes/nematerialnoe-kulturnoe-nasledie>.
- Низові бюджети України в 1926/27 господарчому році (районові, сільські, земельних громад). (1926). Т. V, вип. 5, № 157. *Статистика України. Серія VI. Статистика фінансів.* Харків.
- Об общих собраниях членов земельных обществ. (1925). *Земельное законодательство УСРР и практика по земельным спорам: Сборник постановлений и решений.* Харьков.
- Основные тексты Международной конвенции об охране нематериального культурного наследия.* (2016). Восстановлено из https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts_2016_version-RU.pdf.
- Отчет Народного комиссариата земледелия УССР за 1920 год.* (1921). Харьков: Издание Наркомзема УССР.
- Петровський, Г. І. (1978). *Вибрані статті і промови.* Київ: Політвидав України.
- Практика Правительствующего Сената по крестьянским делам.* (1914). Санкт-Петербург: Департамент государственного земельного имущества.
- Радянське будівництво на Україні в роки громадянської війни (1919–1920):* [Зб. документів і матеріалів]. (1962). Київ: Видавництво АН УРСР.
- Сборник документов по земельному законодательству СССР и РСФСР. 1917–1954.* (1954). Москва: Госюриздат.
- Съезды Советов Союза ССР, союзных и автономных советских социалистических республик:* сборник документов. 1917–1936. (1959). (Т. 1). Москва: Политиздат.
- Україна: Статистичний щорічник: 1929 рік.* (1929). Харків: ЦСУ УСРР.
- Экономическая политика СССР:* сборник документов. (1947). (Т. 1). Москва: Госполитиздат.
- Якиманский, В. (1924). *К итогам аграрной революции на Украине: По данным анкетного обследования 1922 г.* Харьков: ЦСУ УССР.

References

- Brockhaus, F. A., Efron, I. A. (1900). *Entsiklopedicheskiy slovar'*. (Vol. 29). St. Petersburg. [In Russian].
- Bulletin of the People's Commissariat of Agriculture Ukrainian Socialist Soviet Republic.* (1927). No. 35. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Bulletin of the People's Commissariat of Agriculture Ukrainian Socialist Soviet Republic.* (1930). No. 13. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Verkhovtseva, I. G. (2019). *Peasant self-government in the Russian Empire (the second half of XIX — early XX century).* (Abstract of the dissertation ... Dr. of Historical Sciences: 07.00.02). Chernivtsi. [In Ukrainian].
- The News of the All-Ukrainian Central Executive Committee.* (1930, March 9). [In Ukrainian].
- Collection of legalizations and orders of the workers' and peasant government of the USSR.* (1922). Kharkiv: Publication of the People's Commissariat of Justice of the Ukrainian Soviet Socialist Republic. [In Ukrainian].
- Land reform. *Uriadovyi portal.* Retrieved from <https://www.kmu.gov.ua/diyalnist/reformi/ekonomichne-zrostannya/zemelna-reforma>. [In Ukrainian].
- Land reform and changes that await communities.* Retrieved from <https://smartfarming.ua/insayty/zemel-na-reforma-ta-zminy-yaki-chekayut-na-hromady>. [In Ukrainian].
- Land Code of the USSR.* (1922). Kharkiv: Publishing House of the People's Commissariat of Land

- Affairs of the Ukrainian Socialist Soviet Republic. [In Ukrainian].
- History of The Ukrainian peasantry.* (2006). Vol. 2. Kyiv: Naukova Dumka. [In Ukrainian].
- Kalinichenko, V. V. (2004). Land community. *Entsyklopediia istorii Ukrainy.* (Vol. 2, P. 210–211). Kyiv: Naukova Dumka. Retrieved from <http://history.org.ua/LiberUA/ehu/2.pdf>. [In Ukrainian].
- Kalinichenko, V. V. (2013). *At the turn of the eras: land community in Dnieper Ukraine (1917–1930)*. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture; Publisher Savchuk O. O. [In Ukrainian].
- Kalinichenko, V. V. (2020). Peasant household and land community in the Ukrainian SSR (1922–1930). *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina. Serii: Istorii Ukrainy. Ukrainoznavstvo: istorychni ta filosofski nauky.* Issue 30, 17–33. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Kornienko, V. (2011). Community. *Politychna entsyklopediia.* Kyiv: Parlamentske vydavnytstvo. [In Ukrainian].
- Communist Party of the Soviet Union in resolutions and decisions of congresses, conferences and plenums of the Central Committee.* (1979). Kyiv: Polityvydav Ukrainy. [In Ukrainian].
- Matsutskyi, V. V. (2019). Determination of the number of land communities on the Left Bank Ukraine. *Ekonomichni rozvytok i spadshchyna Semena Kuznetsia*, Abstracts of the International Scientific and Practical Conference May 30–31, 2019. (P. 362–363). Kharkiv. [In Ukrainian].
- Matsutskyi, V. V. (2017). Genesis of the land community of the Ukrainian SSR. *Aktual'nye nauchnye issledovaniya v sovremennom mire*, XXIV International Scientific Conference, April 26–27, 2017: collection of scientific papers. (Vol. 4, Part 8, P. 54–59). Pereiaslav-Khmelnitsky. [In Ukrainian].
- Matsutskyi, V. M. (2014). Land and portable activities of the land community of left-bank Ukraine (1922–1930). *Suchasna ukrainistyka: naukovi paradyhmy movy, istorii, filosofii*, Proceedings of the IV International Scientific Conference: a collection of articles. (P. 185–196). Kharkiv. [In Ukrainian].
- Intangible cultural heritage. *YuNESKO*. Retrieved from <https://ru.unesco.org/themes/nematerialnoe-kulturnoe-nasledie>. [In Russian].
- Grassroots budgets of Ukraine in 1926/27 of the Economic year (rayon, rural, land communities). (1926). Vol. 5, Issue 5, No 157. *Statystyka Ukrainy. Serii VI. Statystyka finansiv*. Kharkiv. [In Ukrainian].
- About general meetings of members of land communities. *Zemel'noe zakonodatel'stvo USRR i praktika po zemel'nyim sporam: collection of judgments and decisions.* (1925). Kharkov. [In Russian].
- The main texts of the International Convention on the Protection of Intangible Cultural Heritage.* (2016). Retrieved from https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-2016_version-RU.pdf. [In Ukrainian].
- The report of the People's Agriculture Commission of the Ukrainian SSR for 1920.* (1921). Kharkov: Publication of the People's Commissariat of the Ukrainian Soviet Socialist Republic. [In Russian].
- Petrovskiy, G. I. (1978). *Selected articles and speeches.* Kyiv: Polityvydav Ukrainy. [In Ukrainian].
- The practice of the Government Senate on peasant affairs.* (1914). St. Petersburg: Department of State Land Property. [In Russian].
- Soviet construction in Ukraine during the civil war (1919–1920): collection documents and materials.* (1962). Kyiv: Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian Soviet Socialist Republic. [In Ukrainian].
- A collection of documents on the land laws of the USSR and the RFSR. 1917–1954.* (1954). Moscow: State Publishing House of Legal Literature. [In Russian].
- Congresses of the Soviet Union of the USSR, allied and autonomous Soviet socialist republics:* (Collection documents). 1917–1936. (1959). Moscow: Politizdat. [In Russian].
- Ukraine: Statistical yearbook: 1929.* (1929). Kharkiv: Central Statistical Office of the Ukrainian Socialist Soviet Republic. [In Ukrainian].
- Economic policy of the USSR: The Collection of Documents.* (1947). Moscow: Gospolitizdat. [In Russian].
- Yakimansky, V. (1924). *To the results of the agrarian revolution in Ukraine: According to the questionnaire survey of 1922.* Kharkiv: Central Statistical Office of the Ukrainian Soviet Socialist Republic. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 21.11.2020

ТРАНСГУМАНІСТИЧНІ АСПЕКТИ МІФОЛОГЕМИ ШТУЧНОГО ЖИТТЯ В СТАРОДАВНЬОМУ СВІТІ

Л. С. Гоц. Трансгуманістичні аспекти міфологеми штучного життя в стародавньому світі

Виконано дослідження міфологічного трансгуманізму крізь призму проблеми штучного життя в Стародавньому світі. Виявлено особливості репрезентації трансгуманістичної міфологеми та пов'язаної з нею проблеми людського статусу й ідентичності в стародавній міфології. Аргументується твердження, згідно з яким, на відміну від поширених у науковій думці уявлень про те, що трансгуманістичні інтенції людства і рефлексії про створення штучного життя є пізнім явищем культури, міфологічний трансгуманізм репрезентований уже в культурі архаїки та Стародавнього світу. Це свідчить, що трансгуманістичне мислення є культурною універсалиєю.

Ключові слова: міфологічний трансгуманізм, постгуманізм, штучне життя, Прометей, архетип Творця, Мага, Ожилої ляльки, культурна універсалия.

L. S. Gotz. Transhumanistic aspects of the artificial life mythologeme in the ancient world

The aim of the paper is to study mythological transhumanism in the context of the problem of artificial life in the ancient world.

The relevance of this study is determined by the significant growth of the role of the posthumanism research in the context of the rapid development of modern high technologies. The study of the features of the mythological transhumanism representation in the ancient world reveals the archetypic patterns of ideas about the essence of human and the limits of humanity – both in traditional and in modern culture, and it provides an insight of the prospects of human existence. Still, there are few studies that reveal the presence or absence of ancient transhumanistic intentions in culture and analyze the ideals associated therewith.

Novelty. This is the first attempt of analyzing the issue of mythological transhumanism in the culture of the ancient world.

Research methodology. The author used comparative mythology, historical-genetic, structural analysis, semiotic, hermeneutic and axiological analyses within the framework of cultural studies.

Results. The phenomenon of mythological transhumanism and the problem of artificial life in the ancient world were studied. In contrast to the common scientific ideas implying that transhumanistic

intentions of humanity and reflections on the creation of artificial life are a late cultural phenomenon, the research allows us to claim that mythological transhumanism is already represented in the archaic and ancient world culture. This suggests that transhumanistic thinking is universal in culture. It was found out that the archaic consciousness does not see fundamental difference between the subjects, which create artificial life. In archaic myths, it can be either a person or a demiurge – an ancestor or a deity. The binary opposition “man – god” and “alive – dead” is blurred in archaic thinking. Along with the clarification of hierarchical power structures in the worldview, the mythologeme of the divine creation of artificial life begins to dominate. In the mythology of the ancient world, the anthropogony of the demiurge is often regarded as unsuccessful: the demiurge is like a person and his actions are imperfect. The archetypic image of the “unfinished man”, widespread in ancient myths, represents the ideas of modern posthumanists that human evolution should continue through the enhancement of “human nature” with high technologies.

The practical significance. The information of this article may be useful for the scholars, researchers of culture and for teaching various educational courses.

Keywords: *mythological transhumanism, posthumanism, artificial life, Prometheus, the Creator archetype, the Magician archetype, Unfinished Person archetype, the Doll Come to Life archetype, cultural universal.*

Постановка проблеми. Ця розвідка детермінована зростаючою нагальністю постгуманістичних студій у контексті стрімкого розвитку сучасних high-tech – інфо-, нано- та біотехнологій. Трансгуманістична проблематика, зокрема дослідження проблеми людської, транс- чи постлюдської ідентичності, стає однією з ключових у сучасній культурі й маніфестується через образи штучного інтелекту і сурогатних істот – кіборгів, андроїдів, клонів тощо, репрезентуючи коливання актуальної культури між технофобією та технофілією, гуманізмом і трансгуманізмом.

Міфологічні наративи про штучні форми життя заслуговують на пильну увагу, оскільки містять найранніші трансгуманістичні інтенції, іманентні людству. Зокрема, є підстави

вважати, що вони є культурною універсалією. Зазначимо: дослідники часто рішуче протиставляють трансгуманістичні погляди традиційним, премодерним, використовуючи загальні та ідеологічно упереджені фрази. Водночас наукових досліджень, які виявляють наявність чи відсутність стародавніх трансгуманістичних інтенцій у культурі та аналізують пов'язані з цим ідеали, виконано замало. Вивчення особливостей репрезентації міфологічного трансгуманізму в давнину здатне виявити архетипові патерни уявлень про сутність людини та межі людськості (що означає бути людиною?) — як у традиційній, так і в актуальній культурі — та означити перспективи подальшого транс-(?) людського буття. Також стародавні культури містять рефлексії про онтологічний статус, свободу волі й права штучних створінь. Розгляд глибинних культурних шарів міфології, де архаїчне розуміння світу імпліцитно, як і раніше, наявне, але в завуальованому вигляді, у зоні культурного відчуження, як поле неусвідомленої культурної пам'яті, дозволяє експлікувати неоднозначні старовинні культурні меседжі, зробити їх осмисленими, доступними для раціонального аналізу та долучити їх до поля актуалізованої культурної пам'яті й аксіології, відшукуючи культурні орієнтири і для сучасності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Систематичний аналіз проявів міфологічного трансгуманізму в Стародавньому світі ще не виконано. Фрагментарні дослідження міфів про «зроблених людей» здійснювали Дж. Фрейзер (Фрэйзер, 2003), Л. Сторосс, В. Я. Пропп (Пропп, 1976), який формалізував новаторські теорії українського фольклориста Р. Волкова (Волков, 1924), А. Хультгард, Я. Пухвель, Р. Зіmek та ін. М. С. Грушевський у главі «Космогонія» фундаментальної праці «Історія української літератури» систематизував українські міфи про створення перших людей і порівняв їх з деякими світовими інваріантами (Грушевський, 1994). Проблеми зв'язку міфології Стародавнього світу з трансгуманістичною проблематикою розглядали сучасні дослідники Ф. Феррандо (Ferrando, 2016), Т. В. Ковалевська (Ковалевская, 2016), Т. Франсен (Franssen, 2017), Е. Майор (Mayor, 2018), Р. Белк, М. Хумаюн, А. Гопалдас (Belk, Humayun, Gopaldas, 2020). Окремо слід відзначити монографію історика

античної науки Е. Майор (Mayor, 2018). Це ґрунтовне дослідження, предметом якого стали античні міфи про трансгресивні технології, здатні змінити людську природу, зокрема міфи про створення штучного життя. Хоча дослідниця не використовує термін «трансгуманізм» стосовно Стародавнього світу, лейтмотивом дослідження фактично стали трансгуманістичні інтенції в античному світі. Експлікація і концептуалізація стародавніх ідей про долання меж «людської природи» в контексті трансгуманістичної парадигми є питанням, що потребує вирішення. Цьому і присвячене наше дослідження.

Мета статті — виконати дослідження міфологічного трансгуманізму в контексті проблеми штучного життя в Стародавньому світі.

Методологія дослідження в межах культурології базується на компаративній міфології — порівнянні міфічних мотивів різних культур з метою визначення ранніх трансгуманістичних інтенцій людства; генетичний метод дозволяє відновити культурний контекст Стародавнього світу, виявити чинники, які стали причиною певних міфологічних поглядів, реактуалізувати витіснений плином часу вихідний сенс культурних явищ та виявити генетичні зв'язки різноманітних трансгуманістичних наративів. Також використовується структурний, семіотико-герменевтичний та аксіологічний аналіз. *Критерієм відбору* сюжетів для аналізу в цій статті є категорія штучного життя, створеного за допомогою технологій (ремісничих, митецьких, техно-магічних) — на противагу народженню чи оживленню виключно наказом деміурга. Хронологічні межі дослідження фокусуються передусім на культурах Стародавнього світу. Але слід зважати, що вони «вплавляють» у себе уявлення доісторичних часів. Також їм семантично близькі уявлення позаісторичних етносів. З метою пошуку універсальних патернів міфічного мислення дослідження не обмежено географічно.

Виклад основного матеріалу дослідження. Усупереч поширеному уявленню про те, що трансгуманістичні інтенції людства, зокрема рефлексії про штучне життя, є пізнім явищем культури, деякі дослідники — Ф. Феррандо, Е. Майор, В. С. Соколовський, Т. В. Ковалевська, Д. К. Казьонов, Р. Белк, М. Хумаюн, А. Гопалдас (Belk, Humayun, Gopaldas, 2020) зауважують, що їх витоки слід шукати вже в

стародавні часи. Дослідниця постгуманізму Ф. Феррандо в статті «Люди завжди були постгуманістами: духовна генеалогія постлюдини» стверджує, що трансгуманістичні інтенції були *завжди притаманні людству* і їх репрезентують різноманітні духовні традиції (Ferrando, 2016). Дослідниця античної міфології Е. Майор зазначає, що багата палітра концепцій *трансгресивних технологій* здатна змінити людську природу, зокрема міфи про створення штучного інтелекту та сурогатних істот містяться в античних міфах, які функціонували вже щонайменше 2700 років тому. Вона зауважує, що «... з'являється достатньо переконливих доказів того, що люди в давнину були зачаровані, навіть одержимі розповідями про штучне створення життя і збільшення природних сил» (Mayor, 2018). Е. Майор зазначає, що такі «міфи являють собою найдавніші прояви позачасового імпульсу до створення штучного життя» (Mayor, 2018) і саме міфи стимулюють уяву винахідників, науковців. Дослідниця наполягає на тому, що культурні, технічні інновації виникають з уявлень про те, чого ще не існує, тобто міфічні оповіді про трансгуманістичні технології, зокрема про сурогатних біотехнічних істот, існували в Стародавньому світі ще задовго до виникнення перших автоматів, а не навпаки, як це стверджує частина істориків науки. Т. В. Ковалевська також розглядає трансгуманізм як філософську концепцію і феномен, що супроводжує рефлексію людства ще з моменту зародження самосвідомості. Погоджуючись з дослідницею, зауважимо, що прояви трансгуманістичних інтенцій у міфічній свідомості логічно і доцільно позначати терміном «*міфологічний трансгуманізм*», який використовує у своїй статті Т. В. Ковалевська (Ковалевская, 2016). Наскільки нам відомо з аналізу української та закордонної літератури, раніше він не використовувався. Застосувавши цю класифікацію за типом свідомості, у полі якого презентуються трансгуманістичні ідеї, вважаємо його одним із різновидів трансгуманізму — поряд з магічним трансгуманізмом, релігійним, езотеричним [термінологія Л. Гоц] тощо.

Отже, виконаймо дослідження міфологічного трансгуманізму в контексті проблеми штучного життя в Стародавньому світі. Антропоморфні міфи належать до центральної групи міфів. Як правило, створення чи довершення першої людини завершує космогонічний

цикл. Часто перша людина живе від початку всесвіту (індіанські міфи), створюється людиною, або ж люди спускаються з неба і стають смертними (міфологія йоруба), або всесвіт і люди виникають унаслідок розкладання тіла першої людини (міф про гіганта Пань-гу в китайській міфології, скандинавський Імір тощо). Надзвичайне сюжетне різноманіття міфів про створення життя та їх актуальна класифікація наявні в індекс Аарне-Томпсона-Уттера (Uther, 2011), в аналітичному каталозі Ю. Є. Березкіна, Є. М. Дувакіна (Березкин, Дувакин, 2020). Розглянемо найпоширеніші сюжети про створення штучного життя та виокремимо трансгуманістичні інтенції, наявні в них.

Системну впорядкованість міфології в історичній перспективі дослідники вбачають у русі від спонтанного виникнення антропоморфних істот до активної ролі деміургів — першопредка, великого мага чи бога-творця та важливості акту креації. Зазначимо, що складні фізіологічні процеси, пов'язані з зародженням живих істот, багато в чому приховані, неочевидні й тому тривалий час становили загадку для людства. На противагу цьому створення нового об'єкта за допомогою технологій стало популярною — зрозумілою і наочною пояснювальною моделлю виникнення життя ще на світанку людства. Так, єгипетський деміург Хнум ліпить людей на гончарному крузі, подібно до звичайного ремісника-людини. Можна констатувати, що зі стародавніх часів образ ремісника, майстра, винахідника (а з часом і вченого) стає семантично пов'язаним з *архетипом деміурга — Творця, Мага*. Оскільки в міфологічній моделі світу людство пов'язане із землею, «серединним» світом, широко поширені міфи про створення людей або антропоморфних істот з дерева, каменю, льоду, кісток тварин, глини, шкірних лусок тощо. Водночас створені істоти часто отримують іскру життя від природної сили — вітру, вогню або від деміурга.

Окрему групу антропоморфних міфів становлять міфи про походження людини з дерева. Часто дерево, з якого створюються люди, — це Світове Дерево — міфічний архетип сакрального центру всесвіту, який символічно об'єднує всі сфери світобудови, що символічно засвідчує високий онтологічний статус людини як творіння. В. Я. Пропп вважає їх архаїчнішими за часом виникнення, ніж міфи

про створення людей з глини — адже останні з'являються здебільшого з появою гончарства. Водночас часто *перша людина створюється людиною ж*. Науковець зазначає: «Питання, звідки взявся творець, у цих випадках ніколи не ставилося. Першою вважається створена людина, а творець відсунутий на другий план» (Пропп, 1976). В одній архаїчній за змістом африканській оповіді життя людства починається так: з чагарнику вийшов чоловік, який надзвичайно мало їсть і п'є, ніколи не миється і не стрижеється. Він створив зображення людини з дерева і поставив перед своїм житлом. Зображення пробудилось до життя й стало родоначальником людського роду (Пропп, 1976). Цей міф репрезентує архетиповий образ *Ожилої ляльки* та відсутність дихотомії «творець — створіння» у призмі типової ієрархічної вертикалі «людина — Бог». Тобто, архаїчна свідомість ще не вбачає принципової різниці між богами та людиною, зокрема в процесі створення життя. В. Я. Пропп вважає, що подібні оповіді пов'язані з різьбленими зображеннями предків, які є в багатьох первісних народів (Пропп, 1976). Також дослідник порушує питання про зв'язок міфів про створення людини з дерева з архаїчними уявленнями, які зафіксовані в австралійців. Їх сакральні кам'яні чи дерев'яні артефакти — чуринги інтерпретуються носіями архаїчних міфів як двійник людини, вмістилище її сили, душі. В австралійських міфах з чуринг можуть народжуватись люди. В українській традиції зберігся міф, де анімістична логіка поєднана з християнським світоглядом і народною етимологією імені Єва, схожого в народній вимові з назвою іва: «Раз ліг Адам спати. Бог узяв галузку іви (верби) та й поклав коло нього, а занім Адам проснувся, стала вже з тої галузки жінка Іва» (Грушевський, 1994). Анімістична логіка простежується і в пізніших фольклорних казках про ожилых антропоморфних істот на кшталт українських та слов'янських персонажів Івасика-Телесика, Колобка, Снігуроньки, Поліна, Глінушки, і літературних — Піноккіо, Буратіно тощо.

Анімістична логіка наявна і в скандинавській пісні «Старшої Едди», хоча тут, з кристалізацією ієрархічних владних структур у світогляді, починає домінувати міфологема божественного творіння життя. Поширеною міфологемою, репрезентованою в

«Старшій Едді», є уявлення про прототипи перших *людей* як незавершених істот, яких «доробляють» боги. Такі міфи про «дороблення» людей культурними героями із зародків з нерозчленованими частинами тіла дослідники вважають надзвичайно архаїчними. За сюжетом «Пророцтва вельви», Один та інші боги-Аси знайшли на березі моря бездиханні й «позбавлені долі» дерев'яні прообрази людей. Аси «допрацювали» їх — наділили людською формою, оживили, вдихнувши в них душу-життя, дали їм одяг і імена — Аск (Ясень) і Ембла (Іва). Ця первородна пара заселила Мітгард — Серединну країну. Ця ідея незавершеності, неповноцінності людини остаточно не вирішується міфологічним «доробленням» людини богами. Вона репрезентується в міфах через споконвічні, онтологічно притаманні людству вади — найчастіше через вади матеріалу, з якого були створені люди, чи початкову гріховність або перворідний гріх першопредка (original sin). Уважаємо, що ця ідея недосконалості є певним архетиповим образом «незавершеної людини», сталим атрибутом онтологічного статусу людини, який перегукується з ідеями сучасних транс- або постгуманістів, які наполягають на тому, що еволюція людини повинна надалі відбуватися шляхом удосконалення «людської природи» за допомогою high-tech.

Часто міфологічна антропogонія розцінюється як невдала (Березкин, Дувакин, 2020), оскільки *деміург є недосконалим* у своїх діях так само, як і людина. Так, у ханти-мансійській міфології небесний бог Нумі-Торум тричі намагався створити людей з дерева, верби та глини. Не маючи практики, він створив зі стовбура модрини антропоморфних менквів — велетнів-людожерів й перевертнів, які втекли до лісу, де й живуть дотепер, і лише третя спроба створення зумовила появу повноцінної людини. Зазначимо, що спроби створення людини з різноманітних матеріалів репрезентують приблизно однакову кількість вдалих та невдалих спроб: результат залежить радше від досвіду деміурга, котрий *вчиться на своїх помилках*.

Дослідник міфології А. Хультгард уточнює, що в той час, як в індоєвропейських міфах люди створюються переважно з дерева, то в семітських — із глини, землі або крові. Додано, що глина вважається символом як тлінності матерії, так і її здатності до відродження.

У майя (кіче) Куку мац та інші боги також роблять першу невдалу спробу зробити людей із глини. У результаті другої нові, зроблені з дерева люди виявилися неслухняними, і боги знищили їх під час потопу. «Вдалі» люди були зроблені з кукурудзи, проте вони виявилися занадто розумними, і бог Хуракана затьмарив їхні очі туманом. Зауважимо, що поняття про високу моральність божества — пізній продукт еволюції, отже, в архаїчних міфах боги часто ставляться до людини, свого творіння, *утилітарно*. Так само, як людство зазвичай ставиться до своїх сучасних штучних створінь — механічних ляльок: роботів, дроїдів.

До найстаріших записів антропогонічних міфів належать декілька переказів з шумеро-аккадських і давньоєгипетських текстів про створення людей із глини та землі. Оповіді, де єгипетський деміург Хнум ліпить людей на гончарному крузі, семантично близькі аккадському переказу про створення людей з глиняних статуєток (архетип Ожилої ляльки). Люди створені з глини богами з утилітарною метою: землеробство. У міфі про богинь худоби та зерна («Подорож Енкі в Ніппур» і «Ода мотиці») необхідність створення людини пояснюється тим, що молодші боги Ануннаки не вмюють вести господарство. Так, В. Я. Пропп зазначив: «*Боги створюють собі годувальників, тобто перебувають у положенні бездітних батьків*. Вони створюють їх перед посівом» (Пропп, 1976).

У дуалістичних міфах двоє персонажів змагаються у створенні людей на початку часів, один з яких нерідко є або стає господарем нижнього світу. У міфі «Енкі і Нінмах» верховний бог Енкі звільнений від будь-якої роботи, але нижчі боги знемагали під гнітом турбот і для полегшення своєї праці просять створити людину. Тому бог Енкі та богиня Нінмах разом ліплять людину з глини підземного світового океану Абзу. Мета створення людини — *праця на богів*: люди мали обробляти землю та годувати богів своїми жертвами. За міфом, мета двох творців дещо різниться, а *статус людей подвоюється*: Енкі втілює в людині максимальну подобу своєї вищої суті, а Нінмах своєї — покірну, принижену ношею праці, таку, що ніколи не дивитиметься на свого господаря навіть спідлоба. Саме Нінмах кладе на людину її «тягар», тобто працю (Глухов, 2019). У другому варіанті міфу про «Енкі і Нінмах» дуалістичні мотиви посилюються:

сюжет оповідає про суперечку між Енкі й Нінмах. Коли перша вдала людина була виготовлена, боги визначили її долю і влаштували з цієї нагоди бенкет. Але деміурги захмеліли, посварились і почали змагатись у божественній майстерності (Березкин, Дувакин, 2020). Вони знову ліплять людей, але тепер уже не разом, а кожен окремо. Тепер у них виходять *неповноцінні* каліки та потвори. Попри фізичні і ментальні вади, боги розподілили соціальні ролі цих людей у суспільстві. За цим міфом, людське суспільство неоднорідне, є вдалі та неповноцінні створіння.

У поемі «Енума Еліш» мета створення людини — також виконання праці замість богів, адже така була воля аккадського Мардука. Він створює людину з глини, змішаної з жертвовною кров'ю вбитого первісного чудовиська Кінгу. Створіння набули подвійного статусу: вони були наділені *божественним розумінням* (деміург Ейя поклав на людей *божий тягар*, а богам дав свободу), але *коротким* людським життям (Белов, Шерков, 2000).

У дуалістичних міфах противник деміурга часто є неспроможним створити повноцінну людину та оживити її, наділивши душею, тому він прагне зіпсувати створену людину, вселяє в неї хвороби тощо. Такий обсько-угорський бог підземного світу Кул-отир. У міфі індіанців кахуїлла деміург Мукаті, вийнявши чорну землю зі свого серця, створює тіла людей з чорної грязі, тоді як Темайауїт, вийнявши зі свого серця білу землю, невдало ліпить потворних людей з білої грязі, і розсердившись, ховається разом з ними в підземному світі, намагаючись поцупити з собою всю землю (Іванов, 1980). У старозавітному міфі про створення людей архаїчні шумеро-аккадські образи рекомбінуються, ущільнюються. Мотив створення богом людей з утилітарною метою простежується, але переосмислюється, акцент зміщується до пошуку винних у тяготах людського життя (це противник деміурга старозавітний Сатана й спокушена ним Єва, Сатанаїл у християнських апокрифах тощо). Адам і Єва описані як такі, що розчарували Бога настільки, що він позбавив їх початкового безсмертя і наказав тяжкою працею. Як і штучно створена жінка Пандора, Єва виступає в міфі винуватицею нещастя людства. Єва, створена бути помічницею для самотнього чоловіка Адама, — друге і невдале людське творіння Бога. Зауважимо, що біблійне ство-

рення чоловіка і жінки відбувалося у два етапи з використанням різних матеріалів (Адам створений з глини, Єва — з людської плоті чоловіка, з ребра). У міфології подібне створення живих істот з різних матеріалів підкреслює відмінності їх статусних, гендерних, психоінтелектуальних і фізичних характеристик. Такі мізогінічні варіанти широко поширені у світовому фольклорі. В українській міфології, яка зберегла архаїку найдавніших часів майже незмінною, Єва також створюється Богом з іншого, ніж Адам, і зазвичай невдалого матеріалу, ще й не з першої спроби. Так, у міфі, записаному на Канівщині, «Чоловіка Бог зробив із землі, а жінку із тіста, та й поставив їх проти сонечка, щоб висохли, а Михаїлу загадав стерігти. От Михаїл стеріг, стеріг, да якось задивився на щось, а собака прибіг та й з'їв жінку. Вложив Бог душу у чоловіка та взяв у його одну кістку з ребра та й зробив йому вже вдруге жінку» (Грушевський, 1994). Є варіанти, де собака з'їдає й невдалого «першого Адама» із тіста (Київське Полісся). Або Бог, через витівки трикстера-собаки, робить Єву з собачого хвоста (Галичина). У болгар Єву через недогляд створено з чортова хвоста, відірваного ангелом. Є білоруські, германські й англійські міфи, у яких «Бог творив Адама, сотворив з хвостом, потім роздумавсь і, пославши на Адама сон, відтяв його, і з того вийшла Єва» (Грушевський, 1994).

У більшості дуалістичних українських міфів, які впорядкував М. С. Грушевський, диявол робить невдалі спроби творення людини: створене ним глиняне тіло розсипається, або він не може оживити людський прототип без Бога. Але часто диявол інтерпретується як пан — творець усього матеріального світу. Він створює тіла, а Бог вкладає у створіння душу — життя, що дещо нівелює християнський дуалізм, наближаючись до стародавнього іудаїстичного уявлення про диявола як помічника Бога, його службового духа, співтворця. У міфі з Поділля зазначено: «Сатана все може зробити, але коли тільки Бог дозволить і поблагословить. Приміром, Сатана виліпив чоловіка з глини так добре, що Богові лишилось тільки поблагословити і дати йому живу душу» (Грушевський, 1994). Отже, як бачимо, в українській міфології Бог недосконалий, як і небожителі. Він постає творцем-ремісником, котрий робить свої створіння поетапно, часто помиляється, його задум

щоразу порушують непередбачені обставини й витівки трикстерів — собаки, чорта чи Сатанаїла.

Поряд з господарчим трактуванням *людини* як раба, *робота деміургів* та мотиву невдалого / зіпсутого творіння людини в стародавній міфології існують і піднесено витончені варіанти. Так, аккадський «Епос про Атрахасіса», присвячений андрогінному образу божества, що втілює гармонію чоловічого й жіночого начал, означає божественну місію антропогонії: «бог втілюється в людській плоті, ставши власним привидом, і хіба забуде це людина, адже це її доля?» (Espak, 2012). У цьому міфі *опозиція* «бог — людина», *«творець — творіння» усувається*. Онтологічний статус людини прирівнюється до божественного. Якщо Бог — це людина, значить, людина, яка забула, що вона — Бог, є творцем своєї людської іпостасі або аватара (цей термін філософії індуїзму позначає сходження божества на землю, його втілення в істоті з плоті). На можливість наближення людини до божественного статусу натякає і шумеро-аккадська міфологія, у якій визначна людина, незадоволена земним буттям, уважалася *натівбогом* «*digir*»: «Цей тип втілювали передусім царі, наприклад, Гільгамеш. Такий чоловік, створений Мардуком, такий перетворений Гільгамешем Енкіду і навіть Ісус Христос» (Глухов, 2019).

У міфі, записаному на Київському Поліссі, Бог спочатку робить Єву із цвіту рожі. Але Адам захотів собі до пари «більш грубу», таку як він, жінку зі своєї плоті, з ребра, що і отримав. А «жінку з цвіту» Бог забирає до себе на небо і згодом вона стає «другою Євою» — Дівою Марією, котрій призначено виправити гріх Єви, спокушеної змієм (Грушевський, 1994). Тут мотив створення з цвіту репрезентує драматично-піднесений ідеал жінки і підкреслює новозавітні уявлення, висловлені І. Христом про два метафізичних типи людей — «від цього світу», котрі занурені в матеріальне буття, та людей духовних — «не від цього світу», які мають долучитись до вічного, богоподібного буття.

Перейдемо до міфологічного трансгуманізму в античній міфології, у контексті якої неможливо не згадати таку важливу категорію давньогрецької філософії та естетики, як *мімесис* (грец. *μίμησις* — наслідування, *mimēsthai* — «імітувати»), досконале наслідування природі, якою позначали основні твор-

чі принципи діяльності митця. З поняттям мімесис пов'язаний давньогрецький міф про штучне створення Пігмаліоном досконалої жінки для себе. Скульптор Пігмаліон зробив прекрасну статую і закохався у своє творіння. Афродіта зглянулася на благання закоханого та оживила її своїм божественним наказом. У міфі митець Пігмаліон виступив ініціатором творіння штучного життя, співтворцем, *партнером божества*, хоча і нерівноправним, адже божественна сила Афродіти оживила його створіння. За деякими варіантами міфу *штучна дружина* навіть *народила* Пігмаліонові синів і доньку. У цьому міфі архетиповий образ Ожилої ляльки підкреслює досконалість наслідування природі в античній скульптурі. Ідея досконалого мімесису виражена також у мотиві *збіглих статуй*, зафіксованому вже в VI–V ст. до н. е., який набув надзвичайної популярності в мистецтві та літературі Афін. Існує немало зображень, що репрезентують трансгуманістичні інтенції в античній культурі: так, скульптор робить статую людини чи тварини настільки реалістичною, що має прикути її, аби та не втекла, коли оживе.

Однією з багатьох давніх традицій, які демонструють, що осмислення людей як штучних створінь у Стародавньому світі було надзвичайно поширеним, є деякі версії міфу про культурного героя, титана Прометея (давньогр. «передбачливий»). Уперше такий ракурс представлений у поезії Гесіода VIII–VII ст. до н. е., але усна традиція здається дослідникам ще стародавнішою (Mauro, 2018). Напівбог Прометей, *медіатор* між світом вищих богів і людей осмислюється не лише як бунтівник, *прогресор* людства, а і як творець людства. Так, згідно з Гесіодом, Прометей виліпив людей з землі, а Афіна наділила їх диханням — душею. За деякими даними та зображеннями, він також створює перших тварин (Mauro, 2018). У зображеннях пізнього римо-християнського періоду підкреслюють співпрацю Прометея та Афіни (Мінерви), під орудою якої Прометей ліпить з глини ляльки у формі людини. У цьому випадку Прометей є *партнером* божества у створенні життя. У латинській версії міфу про Прометея Горация (IV ст. до н. е.) цей культурний герой не лише викрав у богів вогонь, він *викрадає* в Бога також *таємницю творіння життя*. Він створює людину з глини та води, за що і був покараний Зевсом. Гораций в оді «До пожадливого» від-

значає, що зухвалий Прометей «з людською глиною глину звірячу змішав», вклавши в надра душі людської «злобу» й «божевілля лева» (Гораций, 1970), що поклато початок подальших бід і ворожнечі між людьми. Цей міф позначений подвійною семантикою: Прометей — напівбог, несе людству прогрес, він трансгресує, виходить за межі своїх повноважень і створює життя, але з вадами. У міфологічній версії Проперція (I ст. до н. е.) Прометей виліпив людей з глини (Проперцій, 2004), змішавши землю з водою та створивши людей такими, котрі дивляться в небо, *як боги* (Щеглов, Арчер, 2006) — у цьому міфі підкреслені трансгресивні інтенції людства.

На розписах стін, саркофагів, у мозаїках III–IV ст. н. е. в пізній римсько-християнський період біля Прометея лежать або стоять маленькі, реалістичні манекени чоловіків і жінок, чекаючи божественного дотику, щоб ожити, подібно до статуї Пігмаліона. Однак дослідники вважають, що на них вплинули пізніші старозавітні уявлення про створення Адама і Єви (Mauro, 2018). Водночас з IV по II ст. до н. е. трапляються оригінальні етрусські зображення Прометея, де репрезентовано *технологічні подробиці* створення штучного життя. Прометей зображений на них у вигляді одинака-ремісника, скульптора-конструктора, котрий детально розробляє свій проєкт і створює перших людей (чоловіка, іноді жінку) з використанням інструментів у складному, покроковому процесі (Mauro, 2018). Водночас він починає зі створення подоби «скелета» — каркаса, формуючи незакінчене тіло — зазвичай лише голову і тулуб. Від відтворення внутрішньої анатомії *людського прототипу* Прометей переходить до деталей. Як справедливо зазначає Е. Майор, таке осмислення міфу нагадує біо- та кібертехнології, які сучасні вчені можуть використовувати для виготовлення андроїдів.

Узагальнюючи міфологічні уявлення про Прометея, слід відзначити, що міфологема створення штучного життя репрезентується в них амбівалентно і неоднозначно. За різними міфами, Прометей є партнером божества у створенні людини або узурпує божественну функцію творення життя. З одного боку, деякі дослідники справедливо вбачають у сюжеті про нескінченне покарання Прометея Зевсом попередження про те, що бажання створити штучне життя є *незаконним* вторгненням у

межі *божественних повноважень*. З іншого ракурсу, у всіх варіантах міфу люди, створені Прометеєм, оживають, хоча частина міфів і наголошує на тому, що створіння Прометея були з вадами. Зазначимо, що цей культурний герой, прогресор і захисник людства виявляється семантично більше наближеним до людей, ніж до Олімпійських богів, адже він захищає саме людські інтереси. Він репрезентує прогресивний варіант культурного взірця Super Ego (З. Фрейд) та віддзеркалює трансгресивні, трансгуманістичні потенції людства. Недарма образ напівбога Прометея — медіума між богами та людьми, стає знаковою віхою в процесах експлікації трансгуманістичних інтенцій людства і символом сучасного трансгуманізму.

Слід підкреслити, що популярність міфологеми створення штучного життя базується на універсальній позачасовій ідеї, згідно з якою живі істоти в якомусь сенсі є *автоматичними створіннями богів* (Mayog, 2018) (архетип Ожилої ляльки). Такі ідеї викликали підсвідоме занепокоєння і надихали філософів на пошук відповідей на питання щодо людської ідентичності — про те, чи може людина, створена богами, мати дійсну, неілюзорну свободу волі. Зазвичай традиційна культура відповідає на це питання негативно. Антична міфологія демонструє, що напівбоги й люди є «запрограмованими ляльками» в іграх долі та вищих Олімпійських богів — бентежних, необачних, часто злих, примхливих віддзеркалень людей. Платон також розглядав живі створіння як *маріонетки богів* (Платон, 2016, с. 1049, Закони 644 d—e). Образи богів є віддзеркаленням людей, отже, не дивно, що в людства розвивається бажання створювати життя та управляти ним, як боги.

Метафора штучного створення людини ремісником-деміургом і її оживлення за допомогою природних сил з розвитком механічної, гідравлічної й пневматичної техніки затьмарюється новою інтерпретацією людського тіла як *механістичного об'єкта*. Яскраві свідчення такого розуміння трапляються в етрусській і греко-римській культурі та розквітають в епоху еллінізму. Ключовою категорією, що віддзеркалювала подібне світобачення, стало *techne* (грец. «майстерність», «уміння»). Будь-яке майстерне виробництво, що базується на дії за зразком (ейдосом, вираженням сутності речі), умінні, правилах і кано-

нах, у грецькій традиції розумілося як «техне». Техне — одна з базових характеристик грецької культури, що охоплювала майже всі сфери людської творчості на противагу витворам природи. Вона ж стала передумовою європейського філософсько-технічного дискурсу (Чурсінова, 2014).

Висновки. Виконаний аналіз міфологічних трансгуманістичних інтенцій у Стародавньому світі надав змоги заперечити поширені в науковій думці уявлення про те, що трансгуманістичні ідеї є пізнім явищем культури. Дослідження надало можливості обґрунтувати коректність припущення вчених, котрі висловили думку про те, що трансгуманістичні ідеї слід шукати вже в культурах архаїки та Стародавнього світу. На нашу думку, прояви трансгуманістичних інтенцій у міфологічній свідомості логічно і доцільно позначати терміном «*міфологічний трансгуманізм*», який використовує у своїй статті Т. В. Ковалевська (Ковалевская, 2016) — наскільки нам відомо з аналізу української та зарубіжної літератури, його раніше не використовували. Пропонуємо його вважати одним з різновидів трансгуманізму, застосувавши цю класифікацію за типом свідомості, у полі якого презентуються трансгуманістичні ідеї.

Здійснивши дослідження міфологічного трансгуманізму в Стародавньому світі, ми виявили певні закономірності.

1. З'ясовано, що міфи про створення людини з природних матеріалів та пізніші фольклорні казки про ожилих антропоморфних істот пов'язані з анімістичними уявленнями — наділенням неживих об'єктів маною, душею.

2. Водночас визначено, що міфологема створення штучного життя за допомогою певних технологій людьми (які виконують функції деміургів або наслідують богів), напівбогами чи богами, ще в архаїчні часи стала зрозумілою й наочною пояснювальною моделлю виникнення життя.

3. З'ясовано, що інваріантом божественного творіння штучного життя є численні оповіді про трансгуманістичний акт створення людиною штучної істоти за допомогою технологій (магічних, ремісничих, митецьких, технічних), які належать до культурних універсалій.

4. Показано, що образ ремісника, майстра, винахідника (а з часом і вченого) виражає архе-

тип деміурга — Творця, Мага. Образ штучного створіння — архетип Ожилої ляльки, інтерпретація людського тіла як механістичного об'єкта й категорії давньогрецької філософії мімесис та *techné*.

5. Популярність міфологеми створення штучного життя також базується на універсальній ідеї, згідно з якою живі істоти в релігійно-філософському сенсі є «запрограмованими ляльками», автоматичними створіннями богів.

6. Дослідження засвідчило: архаїчна свідомість ще не вбачає принципової різниці між суб'єктами, що створюють штучне життя: у міфах це може бути і людина, і деміург — першопредок чи божество. Подібні міфи репрезентують відсутність дихотомії «творець — створіння» у призмі типової ієрархічної вертикалі «людина — Бог». Як і бінарна опозиція «людина — бог», дихотомія «живе — мертво» в архаїчній свідомості розмита. Зазначимо, що кристалізація ієрархічних владних структур у світогляді зумовила домінування міфологеми божественного творіння життя.

7. З'ясовано, що в міфології Стародавнього світу боги ставляться до своїх творінь здебільшого утилітарно, так само, як люди зазвичай ставляться до своїх сучасних сурогатних створінь — механічних «ляльок» — роботів, дроїдів. Деміург часто є недосконалим у своїх діях, як і людина, а його антропогонія зазвичай розцінюється як невдала.

8. Визначено, що вельми поширеним міфологічним мотивом є уявлення про прототипи перших людей як про незавершених істот, яких богам доводиться «доробляти». З'ясовано, що ця ідея незавершеності, неповноцінності людини остаточно не вирішується міфологічним «доробленням» людини деміургом. Вона є певним архетиповим образом «незавершеної людини», сталим атрибутом онтологічного статусу людини. Це перегукується з ідеями сучасних транс- або постгуманістів, котрі наполягають на тому, що еволюція людини повинна відбуватися надалі шляхом удосконалення «людської природи» за допомогою high-tech.

9. Доведено, що людська ідентичність та статус «людської природи» у стародавніх міфах репрезентовані вельми варіативно в наступних основних діапазонах:

- а) божественний;
- б) напівбожественний як суміш людського й

божественного;

в) як суміш людського й тваринного;

г) людського і демонічного.

10. Трансгуманістична міфологема створення штучного життя репрезентує прогресивний варіант культурного взірця Super Ego. Вона фігурує в міфах архаїки та Стародавнього світу амбівалентно, неоднозначно:

- а) як нормальний процес для богів і людини,
- б) як допустимий з милості богів,
- в) як узурпація божественних повноважень, богозневажлива гордіня, виклик долі і богам, небезпечна фатальним крахом.

Водночас усі штучно створені істоти оживають, розмножуються і знаходять своє місце й роль у всесвіті.

11. Уважаємо, що факт репрезентації трансгуманістичної міфологеми вже на світанку людства — у культурах архаїки та Стародавнього світу — свідчить, що міфологічний трансгуманізм є культурною універсалією. Це ключове припущення статті має бути розглянуто в наступних дослідженнях культур інших епох премоделеру й моделеру.

Список посилань

- Белов, Г. А., Шерков, Т. А. (2000). *Когда Ану сотворил небо: литература Древней Месопотамии*. Москва: Алетей.
- Березкин, Ю. Е., Дувакин, Е. Н. (2020). Происхождение людей и культуры. *Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам*. Аналитический каталог. Восстановлено из <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/e8.html>.
- Волков, Р. М. (1924). Сказка. Разыскания по сюжетосложению народной сказки. *Сказка великорусская, украинская и белорусская*. (Т. 1). Одесса.
- Глухов, С. В. (2019). Сотворение человека по шумеро-аккадским источникам. *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 3, Философия: Реферативный журнал*, 3, 89–95.
- Гораций (1970). *Сочинения*. Москва: Художественная литература.
- Грушевський, М. С. (1994). *Історія української літератури*. (Т. 4). Київ.
- Иванов, В. В. (1980). Антропогонические мифы. *Мифы народов мира: энциклопедия*. (Т. 1). Москва.
- Ковалевская, Т. В. (2016). Мифологический трансгуманизм в русской культуре. *Вестник славянских культур*, 1 (39), 13–26.
- Платон (2016). *Полное собрание сочинений в одном томе*. Москва: Альфа-книга.
- Проперций, С. (2004). *Элегии*. Москва: Греко-латинский кабинет.

- Пропп, В. Я. (1976). *Фольклор и действительность: избранные статьи*. Москва: Наука.
- Фрэйзер, Д. (2003). *Фольклор в Ветхом Завете*. Москва: Издательство АСТ: ЗАО НПП Ермак.
- Чурсінова, О. (2014). Античне розуміння «техне» як передумова європейського філософського технічного дискурсу. *Науковий вісник Чернівецького університету*. Чернівецький національний університет.
- Щеглов, Г., Арчер, В. (2006). *Мифологический словарь*. Москва: Астрель, Транзиткнига, АСТ.
- Belk, R., Humayun, M., & Gopaldas, A. (2020). Artificial Life. *Journal of Macromarketing*, 40 (2), 221–236.
- Espak, P. (2012). Genesis 4,1 and ancient near eastern mythology: How was the first man born? *Forschungen zur Anthropologie und Religionsgeschichte*. Saarbrücken, 43, 45–70.
- Ferrando, F. (2016). Humans Have Always Been Posthuman: A Spiritual Genealogy of Posthumanism. *Critical Posthumanism and Planetary Futures*, 243–256. New Delhi: Springer India.
- Franssen, T. M. (2017). Prometheus Redivivus. The Mythological Roots of Transhumanism. E. Sampanikou (Ed.) *Audiovisual Posthumanism*, 27–49. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Mayor, A. (2018). *Gods and Robots: Myths, Machines, and Ancient Dreams of Technology*. Princeton: Princeton University Press.
- Uther, H. (2011). *The types of international folktales: A classification and bibliography: Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Platon (2016). *Complete works in one volume*. Moscow: Al'fa-kniga. [In Russian].
- Propertiy (2004). *Elegies*. Moscow: Greko-latinskiy kabinet. [In Russian].
- Propp, V. Ya. (1976). *Folklore and reality: Selected works*. Moscow: Nauka. [In Russian].
- Frazer, D. (2003). *Folklore in the Old Testament*. Moscow: AST: ZAO NPP Ermak. [In Russian].
- Chursinova, O. (2014). Ancient understanding of “techne” as a prerequisite for European philosophical technical discourse. *Naukovyi visnyk Chernivetskoho universytetu. Chernivetskyi natsionalnyi universytet*. [In Ukrainian]
- Shcheglov, G., Archer, V. (2006). *Mythological Dictionary*. Moscow: Astrel', Tranzitkniga, AST. [In Russian].
- Belk, R., Humayun, M., & Gopaldas, A. (2020). Artificial Life. *Journal of Macromarketing*, 40 (2), 221–236. [In English].
- Espak, P. (2012). Genesis 4,1 and ancient near eastern mythology: How was the first man born? *Forschungen zur Anthropologie und Religionsgeschichte*. Saarbrücken, 43, 45–70. [In English].
- Ferrando, F. (2016). Humans Have Always Been Posthuman: A Spiritual Genealogy of Posthumanism. *Critical Posthumanism and Planetary Futures*, 243–256. New Delhi: Springer India. [In English].
- Franssen, T. M. (2017). Prometheus Redivivus. The Mythological Roots of Transhumanism. E. Sampanikou (Ed.). *Audiovisual Posthumanism*, 27–49. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. [In English].
- Mayor, A. (2018). *Gods and Robots: Myths, Machines, and Ancient Dreams of Technology*. Princeton: Princeton University Press. [In English].
- Uther, H. (2011). *The types of international folktales: A classification and bibliography: Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia. [In English].

References

- Belov, G. A., Sherkov, T. A. (2000). *When Anu Created Heaven: Literature of Ancient Mesopotamia*. Moscow: Aletyya. [In Russian].
- Berezkin, Yu. E., Duvakin, E. N. (2020). The origin of people and culture. *Tematicheskaya klassifikatsiya i raspredelenie fol'klorno-mifologicheskikh motivov po arealam. Analiticheskii katalog.*. Retrieved from <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin/e8.html>. [In Russian].
- Volkov, R. M. (1924). Fairy tale. Research on the plot of a folktale. *Skazka velikoruskaya, ukrainskaya i beloruskaya*. (V. 1). Odessa. [In Russian].
- Glukhov, S. V. (2019). Creation of human according to the Sumerian-Akkadian sources. *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Issue 3, Filosofiya: Referativnyy zhurnal*, 3, 89–95. [In Russian].
- Goratsiy (1970). *Compositions*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. [In Russian].
- Hrushevskiy, M. S. (1994). *History of Ukrainian Literature*. (V. 4). Kyiv. [In Ukrainian].
- Ivanov, V. V. (1980). Anthropogonic myths. *Mify narodov mira: entsiklopediya*. (V. 1). Moscow. [In Russian].
- Kovalevskaya, T. V. (2016). Mythological transhumanism in Russian culture. *Vestnik slavyanskikh kul'tur*, 1 (39), 13–26. [In Russian].

Надійшла до редколегії 08.12.2020

ЦИРКОВА СПРАВА В КОНТЕКСТІ ДЕРЖАВНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

В. В. Корнієнко. Циркова справа в контексті державної культурної політики: культурологічний аналіз

Здійснено культурологічний аналіз циркової справи в сучасній Україні в контексті державної культурної політики, визначено та обґрунтовано сутнісний зміст державного регулювання циркової справи в контексті та в межах її законодавчого і нормативно-правового поля. Обґрунтовано актуальність основних положень цього дослідження у формуванні новітнього наукового дискурсу в царині циркового мистецтва. Актуалізовано базовий концепт циркової справи, який полягає в необхідності формування законодавчого та нормативно-правового поля для розвитку національного циркового мистецтва. Здійснено культурологічний аналіз програми розвитку циркової справи. Підкреслено, що законодавча та нормативна, з одного боку, – правова база сфери культури має універсальні, з іншого, специфічні, притаманні лише певному виду мистецтва положення. Акцентовано на необхідності запровадження сучасної, цивілізованої патерналістської державної політики щодо розвитку циркового мистецтва зокрема. Підкреслено, що сучасний цивілізований патерналізм надасть можливості зберегти стабільну наявність національного циркового продукту на національному та світовому ринку культурно-мистецьких послуг, а через це – забезпечити стабільний розвиток вітчизняної циркової справи. Актуалізовано, що саме завдяки сучасному патерналізму й посиленій бюджетній підтримці всіх складових циркової справи, як-то: системи підготовки творчих та управлінських кадрів, системи аматорського циркового мистецтва, системи стаціонарних цирків, буде забезпечений сталий розвиток національної циркової справи у всій її цілості.

Ключові слова: циркова справа, культурологічний аналіз, державна культурна політика, законодавче та нормативно-правове поле культури.

V. V. Korniienko. Circus Industry in the Context of State Culture Policy: Culturological Analysis

The aim is to conduct the culturological analysis of circus industry in modern Ukraine in the context of the state culture policy, define and substantiate the essential contents of the state regulation of circus industry in the context and within its legislative and normative-legal field.

The relevance of the main provisions of this study in the formation of the latest scientific discourse in the field of circus art is substantiated. The basic concept of circus industry was updated, which lies in formation of a legislative and regulatory framework for the development of national circus art. The culturological analysis of the circus development program is carried out. It is emphasized that the legislative and regulatory framework of the sphere of culture has universal, on the one hand and on the other hand specific provisions, inherent only in a particular art form. Emphasis is made on the need to introduce a modern, civilized paternalistic state policy for the development of circus art, in particular. It is emphasized that modern civilized paternalism will allow to maintain a stable presence of the national circus product at the national and world market of cultural and artistic services, and through this – to provide the stable development of domestic circus industry. It is updated that thanks to modern paternalism and enhanced budget support for all components of the circus industry, such as: training systems for creative and managerial staff, amateur circus art system, stationary circuses system, will ensure sustainable development of the national circus industry in its entirety.

Therefore, the **purpose of the** article is to carry out a culturological analysis of circus in modern Ukraine in the context of state culture policy, to determine and justify the essence of state regulation of circus, in the context and within its legislative and regulatory framework.

As the most scientific ones for the study of circus industry in the context of state culture policy can be considered the following **methodological approaches:** culturological analysis of the legislative and regulatory field of culture; convergent-divergent approach, which considers the legislative and regulatory framework in a dynamic aspect as an integral system that normalizes the relations between the state and the sphere of culture and creates conditions for the development of arts; the principle of comparative analysis, aimed at identifying specific components and finding universal, peculiar to the entire artistic sphere legislative and regulatory documents.

Thus, the **scientific novelty of the** represented work is that the state culture policy in the field of circus industry is considered as an integral, systemic

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

phenomenon, the basic component of which is the legislative and regulatory field.

Conclusions. Since Ukraine's independence, the state has formed and pursued a culture policy that regulates the relationship between the cultural and artistic spheres and the state. After all, the state provides the development of culture and art, free access to cultural heritage, provides comprehensive artistic and aesthetic education of the population, supports the activities of cultural industries. The basic component of the state culture policy is the legislative and regulatory field.

Ukraine has formed a meaningful and extensive legal framework for all types of art that are developing in our country. The legislative base of the culture sphere ensures the sustainable development of culture and art, the formation of an integral system of institutions and institutions that produce cultural and artistic products, train artistic personnel for the field of culture and art.

It can be stated that the circus industry in Ukraine, unfortunately, was left out of the attention of culture sphere politicians and statesmen, because currently not developed and adopted the Law of Ukraine "On Circus Industry and Circus Art", which would ensure further development of circus and circus art. The adoption of this law is timely and extremely relevant in the current socio-cultural realities.

Prospects for further research. Cultural theorizing of circus, in particular in the context of state culture policy, creates the preconditions for the emergence of the latest humanities – circology, a science that will carry out an integral analysis of circus. A new scientific discipline – circology, will provide a harmonious combination of theory and practice of circus, both within the national boundaries of scientific discourse and in the field of international scientific theorizing of art in general.

Keywords: *circus industry, culturological analysis, state culture policy, legislative and regulatory field of culture.*

Постановка проблеми. Початок ХХІ століття характеризується докорінною зміною цивілізаційних основ життєустрою особистості в межах культурного та природного середовища, що принципово впливає на духовно-культурний розвиток людства загалом. Соціокультурні трансформації визначаються специфікою та унікальністю духовної і соціокультурної ситуації в Україні й світі, поліфонією художніх напрямів, їх теоретизуванням у межах сучасної науки. Одним із векторів цього процесу є зростання ролі особистості як творця соціокультурного світу і «архітектора» свого індивідуального життєвого проекту. Цей перетворювальний стан буття людей стає

реальним ґрунтом для нового осмислення проблем формування та впровадження культурної політики в певному суспільстві за умов зміни гуманітарної парадигми.

Новітній гуманітаристський дискурс актуалізує культурний концепт побутування людини в сучасному світі. Антропологічний та галузевий підходи щодо культурного середовища і культури, як цілісного інституційного та інституціонального феноменів, мають поступовий пріоритет до зближення. Саме для теперішнього осмислення гуманітарного канону загалом і культурного зокрема, що викликано не лише вітчизняними державотворчими процесами, але й загальносвітовими глобальними змінами, характерна потреба в переосмисленні явищ культури в їхньому інтегруючому гуманітарному значенні. Адже культура, як середовище побутування людини і як специфічна система інститутів та інституцій, на думку провідних мислителів сучасності, може стати фундаментом цивілізаційного розвитку людства: держав і суспільств.

Відтак, **мета** статті – здійснити культурологічний аналіз циркової справи в сучасній Україні в контексті державної культурної політики, визначити та обґрунтувати сутнісний зміст державного регулювання циркової справи в контексті та в межах її законодавчого й нормативно-правового поля.

Найбільше наукоємними для дослідження циркової справи в контексті державної культурної політики можна вважати такі **методологічні підходи**: культурологічний аналіз законодавчого та нормативно-правового поля сфери культури; конвергентно-дивергентний підхід, який розглядає законодавчу й нормативно-правову базу в динамічному аспекті як цілісну систему, що вносить вплив на взаємини держави зі сферою культури та створює умови для розвитку мистецтв; принцип порівняльного аналізу, спрямований на виявлення специфічних складових і пошук універсальних, характерних для всієї мистецької сфери законодавчих та нормативно-правових документів.

Отже, наукова новизна репрезентованої розвідки полягає в тому, що державна культурна політика в галузі циркової справи розглядається як цілісне, системне явище, базовою компонентою якого є законодавче та нормативно-правове поле.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукове теоретизування державної культурної

політики — її змісту, завдань та принципів — є предметом дослідження багатьох філософів, культурологів, мистецтвознавців. Основні принципи, завдання та зміст державної культурної політики, сучасних моделей культурної політики, які визначають взаємини держави з культурною сферою суспільства, є предметом багаторічних досліджень українського культуролога Олександра Гриценка («Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі», 2000; «Культура в законі: Стан та проблеми правового регулювання культури в Україні», 1998). Сучасні культурологи у своїх дослідженнях приділяють чималу увагу питанням культурної політики держави, формуванню основних засад державної підтримки культури і мистецтва, культурологічному теоретизуванню культурної політики в сучасному світі: Т. Н. Gombrich («The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation», 1982) А. Mattelart («Diversité culturelle et mondialisation», 2005, 2007), Р. Mondrian («Dialogue on the New Plastic», 1999), Р. Urfalino («L'invention de la politique culturelle», 1996).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Свого часу З. Гуссерль зазначив, що перша найістотніша особливість людського життя — суспільного та індивідуального — полягає в тому, що воно протікає в соціально-культурному середовищі. Учений визначив його як «цілеспрямовану життєдіяльність, яка виробляє структури духовного порядку, у найширшому розумінні — це життя, яке створює культуру в межах безперервного історичного процесу» (Гуссерль, 1992, с. 297).

Сучасний французький культуролог А. Маттелар, усесторонньо аналізуючи сутнісний зміст культури як спільноти людей, надає своє бачення культурного розвитку людства. Науковець акцентує на «культурних моделях» («modèles culturels», за Е. Тайлором) як таких, які відрізняють одне суспільство від іншого, і зазначає, що кожна доба має свій вектор еволюційних змін, а «історія культур зводиться до послідовності перехідних етапів» (Маттелар, 2005, с. 5).

А. Маттелар порушує питання: якою саме термінологією ми можемо оперувати, коли розмірковуємо про новий спосіб презентації культурного простору у ХХ ст.? Визначення Ф. Трістана «демократичний космополітизм», сформульоване в 1850 р., конкурує з такими, як «глобалізм» та «солідарність» (Маттелар, 2005).

Останнє зумовлює осмислення культури в її реальній цілісності і повноті конкретних форм її існування, структурі, функціонуванні та розвитку, як зазначає М. Каган, обґрунтовуючи взаємозалежність трьох основних підсистем культури — матеріальної, наукової та духовної. «Потреби реального життєзабезпечення визначають зміст матеріальної культури як технології практичної діяльності, яка виробляє необхідні людям матеріальні блага; потреба в пізнанні світу — в об'єктивних закономірностях буття (математика, природничі науки, технічні науки, політична економія, соціологія, психологія тощо) та в конкретних формах його існування (географія, історія, мистецтвознавство та ін.), у його цілісності й цінності для людини (філософія) — породжує теоретичні, абстрактно-логічні форми знання. Потреба культури в самопізнанні робить найбільш ефективним засобом вирішення цього завдання художньо-образну структуру духовної діяльності, тому що лише вона здатна адекватно втілити єдність природи та культури, матеріального й духовного, об'єктивного та суб'єктивного (Каган, 1996, с. 21).

Науковець у праці «Філософія культури» зазначає зокрема: культура — спосіб людської діяльності; культура — знакова система (пам'ять, система зберігання та передання духовного досвіду), система духовного виробництва, сукупність матеріальних і духовних цінностей (Каган, 1996, с. 45).

Новітні підходи щодо наукового теоретизування культурної сфери українського суспільства, як системи інститутів та інституцій, які забезпечують не лише вироблення культурно-мистецького продукту, але й формують базові засади нормативного та правового забезпечення цього складного процесу, заклав у своїх численних працях український культуролог Олександр Гриценко. Відповідно до цілей держави в розвитку культури в суспільстві, він визначає культурну політику як принципи, завдання, функції держави у формуванні цілісного національного культурного простору, формуванні попиту та забезпеченні культурно-мистецьких потреб особистості в різноманітних культурно-мистецьких послугах (Гриценко, 2000).

На сторінках своїх наукових праць учений репрезентує найуспішніші світові моделі культурної політики, що сформувалися та діють протягом століть. Об'єктом його наукових

рефлексій є культурна політика, яка здійснюється в провідних, економічно розвинених країнах світу — Англії, Франції, США. На думку культуролога, ці моделі могли би стати взірцем, який повинна наслідувати саме Україна, формуючи національну культурну політику, адже протягом багатьох століть вони виявилися успішними, такими, що забезпечили сталий розвиток соціально-культурного середовища і держави загалом (Гриценко, 2000).

В основі означених автором моделей, які у світовому науковому дискурсі дістали наступні назви: Англія — «модель протягнутої руки», Франція — «патерналістська модель», США — «суто комерційна, навіть відсутність як такої державної культурної політики» (Гриценко, 2000), перебувають економічні пріоритети, які виражаються у формуванні пільгового економічного, тобто податкового середовища, діяльності закладів та установ, що виробляють культурно-мистецький продукт.

Найбільше наближеною до українських реалій є саме французька модель, так звана «патерналістська», яка репрезентується через постійне опікування державою інституційного та позаінституційного середовища культури й мистецтва. Саме у Франції з часів після-революційних змін діє Міністерство культури (яке, до речі, періодично змінює свою назву, відповідно до завдань держави в культурно-мистецькій сфері, зокрема: Міністерство культури, Міністерство культури та франкофонії, Міністерство культури та інформації), яке формує та впроваджує державну культурну політику. До сфери його діяльності і так званого опікування належить не лише національна та муніципальна мережа закладів, установ, підприємств й організацій культури, але й величезна комерційна складова французького мистецтва, і мережа неприбуткових організацій, фондів тощо. Через фінансову підтримку національних закладів культури й мистецтва, економічні пільги та сприятливі податкові умови французька державна культурна політика сформувала конкурентне, у глобальному вимірі, середовище існування національних культури та мистецтва, його специфічних французьких форм, як-то висока мода та кулінарія (Гриценко, 2000).

Принагідно зазначимо, що не лише французька модель культурної політики стала взірцем для наслідування та впровадження в

процесі формування українського культурного простору, але й основні засади французького досвіду державного адміністрування стали основою українського державотворення.

Питаннями формування та впровадження державної культурної політики, з часу незалежності України, займається Міністерство культури (яке за тридцятирічний період, відповідно до завдань культурного розвитку в державі, змінювало назву — Міністерство культури, Міністерство культури та туризму, Міністерство культури та мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики).

Необхідно підкреслити, що культурно-мистецька сфера сучасної України — це багатопарове, складне, системоформуюче галузеве інституційне середовище, що репрезентується, зокрема, системою органів державного управління в галузі культури, системою органів державної виконавчої влади в галузі культури, закладами, установами, підприємствами, організаціями, фондами, що виробляють культурно-мистецький продукт, системою культурно-мистецьких закладів освіти, які перебувають у державному, муніципальному та сільському підпорядкуванні, утримуються за рахунок державного муніципального й сільського бюджетів. Відповідно, у культурно-мистецькому просторі сучасної України діють неприбуткові організації, які виробляють культурно-мистецький продукт та діють на засадах змішаного фінансування — грантових коштах і власної неприбуткової комерційної діяльності. Значним у культурному просторі є також комерційний сегмент — організації та підприємства, які виробляють культурно-мистецький продукт як прибуткові, комерційні організації.

Але базовим чинником культурно-мистецького середовища України є законодавче і нормативно-правове забезпечення всієї культурно-мистецької діяльності, існування всіх культурно-мистецьких індустрій. Саме законодавче та нормативно-правове поле становить основу формування державної культурної політики.

Беручи до уваги трансформаційність українського державотворення (1991–2021 рр.), не дивно, що всі тридцять років української незалежності законодавці активно продукували нові закони, які вноормовують розвиток всіх сегментів культури і мистецтва та визначають пріоритети державної політики щодо

розвитку культурних індустрій (Закон України «Про культуру», 2011).

Початок формування правової бази культури заклав ухвалений у лютому 1992 р. Верховною Радою України Закон України «Основи законодавства України про культуру». «Основи...» окреслили основні засади формування державної культурної політики у всіх сегментах культурної діяльності. У 2010 р. Верховна Рада України ухвалила Закон «Про культуру», який, відповідно, осучаснив ці основні засади. Українські законодавці ухвалили наступні закони: «Про професійних творчих працівників та творчі спілки» (жовтень 1997 р.), «Про охорону культурної спадщини» (червень 2000 р.), «Про гастрольні заходи в Україні» (липень 2003 р.), «Про театри і театральну справу в Україні» (травень 2005 р.), «Про телебачення і радіомовлення» (грудень 1993 р., зміни — 1995–1997 рр.), «Про авторське право і суміжні права» (грудень 1993 р., нова редакція — липень 2001 р.), «Про рекламу» (липень 1996 р.), «Про видавничу справу» (червень 1997 р.), «Про благодійництво та благодійні організації» (вересень 1997 р.), «Про державні соціальні стандарти і державні соціальні гарантії» (жовтень 2000 р.).

Підсумовуючи цей побіжний огляд законодавчої бази культурної сфери, можна дійти загального висновку про те, що Україна в плані законодавчого регулювання культурно-мистецького середовища, можливо, є лідером за кількістю законодавчих актів у Європі і навіть у більш глобальному вимірі. Адже, як ми вже окреслили вище, усі види мистецтва, представлені в культурно-мистецькому просторі сучасної України, набули свого нормативно-правового регулювання в законодавчих актах.

Принагідно зазначимо, що всі ці закони України певною мірою забезпечують і функціонування та розвиток циркового мистецтва як одного із важливих сегментів сучасних мистецтв загалом.

Саме в Законі України «Про культуру» зазначено, що кожен український громадянин має вільний доступ до будь-якого мистецтва, отже, і циркового; визначаються основні засади існування підприємств та організацій культури й мистецтва, і, відповідно, це належить до циркових установ, які виробляють цирковий продукт — циркову виставу; визначаються основні засади культурно-мистецької освіти — це стосується і діяльності академії

циркового та естрадного мистецтва як єдиного спеціалізованого закладу, що діє в Україні та готує фахівців циркового мистецтва; визначаються основні засади фінансової політики у сфері культури і мистецтва — це стосується також фінансування циркових установ і циркових колективів самодіяльного мистецтва; окреслюються основні засади інтеграції та презентації українського мистецтва у світі, що стосується й національного циркового мистецтва, яке презентує себе на світових циркових аренах і є знаним та шанованим серед відомих світових циркових діячів, поціновувачів українського циркового мистецтва у всьому світі (Закон України «Про культуру», 2010).

Закони України: «Про благодійництво та благодійні організації» (вересень 1997 р.), «Про державні соціальні стандарти й державні соціальні гарантії» (жовтень 2000 р.) також безпосередньо стосуються і розвитку циркової справи в сучасній Україні. Саме завдяки цим нормативно-правовим актам відкриті та діють стаціонарні цирку в Україні, має можливість розвиватися аматорське циркове мистецтво в закладах культури клубного типу, циркові студії, організації, державні цирку — поліпшувати через благодійні внески своє фінансове становище.

Особливо слід підкреслити, що в Україні діють стаціонарні циркові установи, які фінансуються з державного бюджету, безпосередньо підпорядковуються Міністерству культури та інформаційної політики, навіть не зважаючи на своє географічне всеукраїнське територіальне розташування. Саме ця політика державного патронату та державного фінансування значною мірою сприяла збереженню стаціонарних циркових установ, що є насправді унікальним не лише на теренах європейського простору, навіть більше — світового.

Це, власне, і є проявом втілення державної культурної політики щодо розвитку циркового мистецтва в сучасній Україні. Це ті державні практики, які формують та забезпечують державний патерналізм щодо циркового мистецтва загалом.

Але сучасне циркове мистецтво в Україні потребує власного, галузевого нормативно-правового поля, тобто Закону про розвиток циркової справи, у якому були би закладені основні засади державної культурної політики щодо розвитку циркової справи, циркового мистецтва, визначені основні пріоритети

фінансової політики, освітньої політики, інтеграційної політики, обґрунтовані новітні підходи щодо діяльності циркових установ.

Саме в цьому Законі повинні були би презентовані ті самі державні практики, які вже набули свого втілення протягом цих років незалежності, коли держава підтримувала та сприяла подальшому розвитку українського циркового мистецтва.

У 2017 р. ініціативна група відомих в Україні культурних діячів, майстрів циркового мистецтва, серед яких, зокрема: доктор культурології, професор В. В. Корнієнко, народна артистка СРСР та народна артистка України Л. О. Шевченко, розробляє «Програму пріоритетних напрямів діяльності Міністерства культури України щодо розвитку циркової справи в Україні» (Сайт Міністерства культури України, 2017). Це був перший державний акт, який безпосередньо вноормовував взаємини держави із цирковою справою. Ця «Програма...» була інноваційною та проривною по суті та за формою, фокусувалася саме на розвитку циркової справи, її структурних елементів, організаційно-управлінських складників, творчого сегмента тощо. Ця «Програма...» затверджена Наказом Міністерства культури України за № 436 від 18 травня 2017 р.

У «Програмі...» визначаються мета та завдання розвитку циркової справи. Зокрема в ній ідеться, що «...метою подальшого розвитку циркової справи в Україні є створення умов для ефективного функціонування в Україні циркової справи, забезпечення розвитку національного циркового мистецтва та посилення його конкурентоздатності» (Сайт Міністерства культури України, 2017). Для досягнення поставленої мети необхідне вирішення наступних завдань: «...популяризація циркового мистецтва, збільшення його внеску в культурне життя країни; збільшення доступності циркових послуг для населення; посилення взаємодії суб'єктів циркової справи; підвищення економічної ефективності роботи установ, що працюють в сфері циркового мистецтва; підвищення якості циркових послуг, використання сучасних технологій, створення і поширення циркового продукту; активізація організації зарубіжної гастрольної діяльності українських цирків та прокат програм зарубіжних цирків на території України; модернізація майнового комплексу

циркових організацій; сприяння розвитку аматорського циркового руху, самоорганізація циркової спільноти, активізація громадських інститутів; реалізація заходів соціального захисту працівників циркових організацій; вдосконалення системи професійної підготовки артистів-дресирувальників; підтримка наукових досліджень у сфері циркової справи; розвиток механізмів фінансування циркової діяльності з різних джерел; вдосконалення нормативно-правової бази, що регулює здійснення циркової діяльності» (Сайт Міністерства культури України, 2017).

У Третньому Розділі цієї «Програми...» окреслюються основні напрями розвитку циркової справи в Україні, визначаються принципи та завдання формування й впровадження державної культурної політики в цирковій сфері, означаються основні пріоритетні напрями розвитку Державної циркової компанії України, визначається порядок взаємодії Державної циркової компанії та державних циркових підприємств, які діють в Україні (Сайт Міністерства культури України, 2017).

У Четвертому Розділі «Програми...» репрезентуються «Очікувані результати від реалізації пріоритетних напрямків». Це, зокрема: зміцнення авторитету українського цирку на міжнародній арені; підвищення суспільного престижу і соціальної ролі циркового мистецтва; досягнення високого художньо-естетичного рівня циркових програм та вистав, підвищення якості циркових послуг, що надаються населенню; поліпшення відвідуваності циркових вистав різними категоріями і віковими групами населення; розвиток міжнародного співробітництва стосовно створення й поширення циркового продукту; підвищення економічної ефективності циркової системи; доведення майнового комплексу цирків до рівня сучасних світових вимог; підвищення соціальної захищеності працівників цирків, зміцнення їх кадрового складу; розвиток аматорського циркового руху (Сайт Міністерства культури України, 2017).

Необхідно підкреслити, що репрезентована «Програма...» є лише першим нормативно-правовим актом, який безпосередньо регулює певні напрями розвитку циркового мистецтва та циркової справи в сучасній Україні. Ця «Програма...» унормовує взаємини Міністерства культури України (у подальшому зміна назви Міністерства жодним чином не

вплинула на організаційно-управлінську взаємодію між центральним органом державної виконавчої влади, яким і є галузеве Міністерство, та з цирковою сферою в Україні).

Висновки. Культурологічний аналіз державної культурної політики щодо розвитку циркової справи та циркового мистецтва сучасної України дозволяє дійти певних висновків.

У сучасному світі існує багато моделей культурної політики, але найефективнішими, на думку вітчизняних та світових культурологів, визнані французька, англійська, політика США. Найадаптивнішою та найближчою за формою та організаційно-управлінським змістом є французька модель культурної політики, яка має умовну назву «патерналістська» і характеризується постійною опікою культурно-мистецької сфери, власне, держави.

З часу здобуття Україною своєї незалежності в державі формується та провадиться культурна політика, яка вносить взаємини між культурно-мистецькою сферою та державою, адже держава забезпечує розвиток культури й мистецтва, вільний доступ до культурних надбань, здійснює всестороннє художнє та естетичне виховання населення, підтримує діяльність культурних індустрій. Базовою компонентою державної культурної політики є законодавче та нормативно-правове поле.

В Україні сформована змістовна та велика законодавча база всіх видів мистецтва, які розвиваються на теренах нашої країни. Законодавча база культурної сфери забезпечує сталий розвиток культури й мистецтва, формування цілісної системи інститутів та інституцій, які виробляють культурно-мистецький продукт, здійснюють підготовку художніх кадрів для галузі культури й мистецтва.

Можна констатувати, що циркова справа в Україні, на жаль, залишилася поза увагою культурних політиків та державних діячів від культури, тому що нині не розроблений та не прийнятий Закон України «Про циркову справу та циркове мистецтво», який забезпечив би подальший розвиток циркової справи й циркового мистецтва. Прийняття цього Закону є на часі і вкрай актуальним в умовах нинішніх соціокультурних реалій.

Перспективи подальших досліджень. Культурологічне теоретизування циркової справи, зокрема в контексті державної культурної політики, створює передумови появи новітнього гуманітаристського напрямку — циркології, науки, яка здійснюватиме цілісний

аналіз циркової справи. Нова наукова дисципліна — циркологія забезпечить гармонійне поєднання теорії та практики циркової справи як у національних межах наукового дискурсу, так і в царині міжнародного наукового теоретизування мистецтва загалом.

Список посилань

- Гриценко, О. (2000). *Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі*. Київ: УЦКД.
- Гуссерль, Э. (1992). Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Введение в феноменологическую философию. *Вопросы философии*, 7, 136–176.
- Закон України. (2011). «Про культуру». Київ: *Відомості Верховної Ради України*, 24.
- Каган, М. (1996). Философия культуры. *Наука*, 21. Санкт-Петербург.
- Культура в законі: Стан та проблеми правового регулювання культури в Україні* (1998). Гриценко О. А. (Ред.). Київ: УЦКД.
- Сайт Міністерства культури України*. Відновлено з <http://mincult.kmu.gov.ua/control>.
- Mattelart, A. (2005, 2007). *Diversité culturelle et mondialisation*. Paris: La Découverte.
- Gombrich, T. (1982). *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. New York.
- Urfalino, P. (1996). *L'invention de la politique culturelle*. Paris: Ed. par le Comité d'histoire du ministère de la Culture. La Documentation française.

References

- Hrytsenko O. (2000). *Culture and power. Theory and practice of culture policy in the modern world*. Kyiv: Ukrainian Center for Cultural Studies. [In Ukrainian].
- Husserl E. (1992). The crisis of European sciences and transcendental phenomenology. Introduction to phenomenological philosophy. *Questions of Philosophy*, 7, 136–176. [In Russian].
- Law of Ukraine. (2011). “About culture”. *Vidomosti Verkhovnoi Rady Ukrainy*, 24. Kyiv. [In Ukrainian].
- Kagan, M. (1996). Philosophy of culture. *Nauka*, 21. St. Petersburg. [In Russian].
- Culture in law: The state and problems of legal regulation of culture in Ukraine* (1998). Hrytsenko O. A. (Ed.). Kyiv: Ukrainian Center for Cultural Studies. [In Ukrainian].
- Website of Ministry of culture of Ukraine*. Retrieved from <http://mincult.kmu.gov.ua/control>. [In Ukrainian].
- Gombrich, T. H. (1982). *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. New York. [In English].
- Mattelart, A. (2005, 2007). *Diversité culturelle et mondialisation*. Paris: La Découverte. [In French].
- Urfalino, P. (1996). *L'invention de la politique culturelle*. Paris: Ed. par Comité d'histoire du ministère de la Culture. La Documentation française. [In French].

Надійшла до редколегії 02.12.2020

СУЧАСНИЙ ІСТОРИЧНИЙ ФІЛЬМ: ЖАНРОВІ ТА ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

О. О. Косачова. Сучасний історичний фільм: жанрові та драматургічні особливості

Досліджено сутність жанру історичного фільму, проаналізовано сучасні кінотвори з точки зору над-жанрових побудов сучасного ігрового кіно. Показано проблематику формування загальної концепції історичного фільму, вибору жанрової конструкції, підготовки сценарію з урахуванням ціннісних установок та побажань аудиторії. Окрема увага приділена еволюції теорії жанру, що мала як етапи утвердження беззаперечного авторитету жанру як запоруки цілісності твору, так і періоди повної відмови від жанру на користь вільної авторської інтерпретації та відтворення дійсності. Поручено питання достовірності зображуваних подій як в історичних фільмах, так і у фільмах, що не позиціюються як історичні. Виявлено жанрову та драматургічну трансформацію сучасного історичного фільму, що полягає в утворенні нових жанрових структур та зміні загальної драматургічної структури твору.

Ключові слова: ігровий кінематограф, жанр, дифузія жанрів, теорія жанру, сценарій, сюжет, кінодраматургія, історичний фільм, кримінальний фільм, історична драма.

О. О. Kosachova. Modern Historical Film: Genre and Dramaturgic Features

The aim of the article is to explore of genre and dramaturgic features of a modern historical film.

The research methodology is based on the systematic use of materials from the scientific branches of art and cultural science, cinema theory and history, psychology, etc. The empirical basis of the study included a series of historical films of the XXI century, a detailed analysis of genre and dramaturgic features was carried out.

The results. Historical drama is the leading genre of a film based on real events, which grinds the past, turning it into a mirror image of the present. Thus, the theme of the film, its newsworthiness has the equal importance along with the genre, which ensures the integrity of the material, director's and cameraman's methods and techniques and the style, which forms the aesthetic expressiveness of the film.

Films based on real events, which premiered in the XXI century, were chosen as the empirical basis of the study. As the core of the plot were chosen issues of human rights violations, social discrimination and injustice. These problems have their origins in ancient times and have long been the main obstacles for the establishment of democratic values in society.

We found that modern historical drama has significant morphological differences from the XX century drama: lack of epicism, abandonment of the tragic component in favor of a happy ending, the transition from melodramatics to hybridization of drama with more dynamic genres: action, road movie, western. At the same time, we see that modern historical drama has signs of genre elasticity and syncretism, which allows forming new multi-genre constructions that have not yet entered scientific circulation in the domestic press (action drama, crime drama, western drama, kidnap drama, etc.).

The dramatic features of modern historical films are closely related to the genre construction of the films. The genre of autobiography determines the priority of using the "plot of growing up" and "plot of the experience", when the main characters grow up psychologically and fight for their rights: life, freedom, personal inviolability. The hero — is dominated archetype, a person who serves others, sacrifices himself or puts himself in constant danger for the sake of others.

The issue of social inequality in the historical context, when realities separate the viewer from the depicted events for a significant period of time, is reflected in the historical film more often and has a proper response from the viewer. At the same time, the modern issue of human rights, which demonstrates the principle of "democracy for the elect" is not so popular among modern fans of historical cinema.

Novelty. The scientific novelty of the article is to identify the modern morphology of historical film, the actualization of the relationship between the genre, the magnitude of the theme of historical film, its dramatic solution and the value expectations of the audience.

The practical significance. The main theses and results of the research may be useful for practicing screenwriters of historical films. The recommendations in this article contribute to the creation of a commercially successful and psychologically powerful film product. In addition, the article can be used for academic disciplines in film schools in Ukraine and abroad.

Keywords: *fiction cinematography, genre, diffusion of genres, genre theory, script, plot, screenwriting, historical film, crime film, historical drama.*

В історичний фільм закладено неабиякий культурно-просвітницький матеріал для суспільства. Особлива його цінність виявляється тоді, коли історичні події пропусаються

через призму сьогодення, а глядач може з легкістю помітити в ньому сучасні вади суспільства. Однак істинний твір мистецтва не може не використовувати метод, жанр і стиль, що є головними засобами творчого тлумачення та естетичного освоєння світу, перетворення його на художню тканину кінотвору. Отже, проблема жанру й морфологічних зрушень у структурі сучасного ігрового кіно актуальна.

Постановка проблеми. Рішення знімати історичний фільм для творчого колективу має бути виваженим, адже воно несе чимало ризиків: великий бюджет на відтворення потрібної епохи, застарілі цінності та забуті герої. Відомий сценарист Роберт Маккі порівнює історію людства із запечатаною скринією, надпис на якій застерігає, що сценарій фільму має перетворити минуле на сьогодення, інакше фільм приречений на провал (Маккі, 2010, с. 92). Історична драма — провідний кінематографічний жанр, оснований на реальних подіях, який «шліфує минуле, перетворюючи його на дзеркальне відображення нинішнього, проясняючи і роблячи більш прийнятними хворобливі проблеми расизму, релігійних суперечок та насилля всіх видів» (Маккі, 2010, с. 93). Отже, тематика фільму, її злободенність має рівноцінне значення поряд з жанром, що забезпечує цілісність матеріалу, методами та прийомами режисера й оператора, стилем, який формує естетичну виразність кінотвору.

Як емпіричну базу дослідження обрано фільми, основані на реальних подіях, прем'єра яких відбулася у ХХІ ст. Ядром сюжету стала проблематика порушення прав людини, соціальної нерівності та дискримінації. Означені проблеми беруть свій початок з давніх часів і є чи не найголовнішими перепонами для поширення демократичних цінностей у суспільстві. Ще в Давніх Афінах, еталоні демократії, найвищим органом влади були народні збори, у яких могли брати участь лише вільні дорослі чоловіки, котрі мали право громадянства. Водночас під час 117-ої олімпіади в Афінах Деметрієм Фалерським здійснено перепис населення Аттики, під час якого нараховано 21 тис. афінян, 10 тис. метеків та 400 тис. рабів (Доватур, 1980). Отже, демократія була радше бутафорною, ніж являла собою чинний політичний устрій.

Соціальна нерівність, нетерпимість за різними ознаками, торгівля людьми репрезенту-

ються режисерами у фільмах різних жанрів. Однак історичний фільм, що претендує на достовірність, становить особливий інтерес для науковців. Так, персонаж фільму «12 років рабства» Семюель Басс проголошує провідну ідею фільму, звертаючись до плантатора Еппса: «Що дає Вам право на цих нігерів, якщо повернутися до суті. Звичайно, Ви купили їх і за законом ви маєте право володіти нігером, але справа в тому, що це несправедливий закон. Припустимо, буде виданий закон, який забирає Вашу свободу, робить Вас рабом. Припустимо. Закони змінюються, всесвітня істина незмінна» (Маккуїн, 2013). Таким чином, режисер порушує одну з найсерйозніших проблем сьогодення — узаконеної нерівності.

Розглянемо тенденцію ХХІ століття. За офіційною статистикою ЦРУ, щорічний трафік дівчат та хлопців для продажу й залучення в нелегальній сексуальній індустрії налічує від 50 до 100 тис. осіб. По всьому світу понад 1 млн людей переправляють через кордони проти їхньої волі (статистика, надана у фільмі «Рабство» 2007 р.). Щороку 1,9 млн жінок у США стають «живим товаром». По всьому світу 21 млн жертв торгівлі людьми щороку приносять нелегальному бізнесу понад 150 млрд дол. (статистика, надана у фільмі «Трафік» 2018 р.). Динаміка проблеми постійно зростає, тому фільми на цю тематику надзвичайно актуальні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Поняття жанру обговорюється з давніх часів, з моменту першого осмислення феномену самого мистецтва та мистецьких творів. Теорія жанру пройшла складний шлях, у якому значення жанру циклічно возвеличувалося та нівелювалося. Так, на початку ХХ ст. вийшла друком важлива праця Бенедетто Кроче, де вся теорія жанру потрактована як наукова омана, а класифікація жанрів порівняна з класифікацією книг під час розстановки на бібліотечній полиці: «логічна чи наукова форма, як така, виключає форму естетичну; хто звертається до наукового мислення, той вже не споглядає естетично» (Кроче, 2000, с. 44–46).

Методологічне твердження Б. Кроче має прихильників і у ХХІ ст. Однак з нього витікає складна комунікативна проблема кодування та декодування твору, адже відомо, що жанр кінотвору сприймається глядачем як маркер (код), завдяки якому він (глядач)

формує ті або інші очікування від фільму. У разі, якщо творці фільму не виправдають очікування глядача, фільм може провалитися в прокаті. Отже, безсистемне, непродумане творення фільму наразі є нонсенсом.

Наприкінці 1930-х рр. інтерес до жанрової проблематики в наукових колах зростає, а в 1950-х та 1960-х рр. всі сутнісні та динамічні характеристики мистецтва почали пов'язувати зі стилем (Лейдерман, 2010, с. 10–11). З-поміж різних думок слід виокремити раціональне твердження Йоханнеса Бехера: «Усі жанри представляють собою об'єктивні категорії, а не є якимись довільними надуманими схемами. Не все можна зобразити в будь-якому жанрі, — вирішення завдання художник починає з того, що знаходить для своєї теми потрібний жанр» (Бехер, 1981, с. 11).

У 1980-х рр. Л. Пінський вводить цікаве та емне поняття «магістральний сюжет», під яким розуміє те корінне, субстанціональне у фабулі, характерах, побудові тощо, що стоїть за окремими творами певною цілісністю, проявляючись, видозмінюючись у них — явищах, модифікаціях, варіаціях жанру (Пінський, 1989, с. 50–51). Схожу концепцію наводить і американський критик Норман Фрідман, який вважає, що межі жанрів полягають у структурних особливостях і цінностях, які розриваються у творах: «Дуга історії існує на рівні внутрішнього конфлікту, розкриваючи глибокі зміни, що відбуваються у свідомості головного героя, чи трансформацію його морального складу» (Макки, 2010, с. 89). Норман Фрідман увів в обіг такі визначення, як «сюжет змушнення», «сюжет спокутування провини», «сюжет покарання», «сюжет випробування», «сюжет виховання», «сюжет розчарування» та ін. Існує ще немало цікавих класифікацій сюжетів: Жоржа Польті, Х. Л. Борхеса, Крістіана Метца, Блейка Снайдера та ін. Однак їхньому аналізу та тлумаченню мають бути присвячені окремі дослідження.

Попри широкий науковий інтерес до жанрів у 1970-х рр., уже наприкінці 1980-х рр. після поширення постструктуралізму, жанр знову відходить на другий план у мистецтвознавчих дослідженнях. Своїх попередників постструктуралісти звинуватили в догматичності, не визнаючи значення структур, вони відзначали: «Найважливіше у структурі — те, що виходить за її межі» (Руднев, 1997). З точки зору психоаналізу представники цього напря-

му зазначали: «Зворотний аспект структури і є чисте буття бажання», «Бажання — це не порушна, гранична, нередукована реальність, яка зрештою визначає все неструктурне в структурі» (Автономова, 2021).

У своїй фундаментальній праці «Теорія жанру» Н. Л. Лейдерман наводить кілька напрямів дослідження жанру, поширені на початку XXI ст.:

- 1) таксонометрична концепція, у якій жанр тлумачиться як канон, одиниця класифікації;
- 2) релятивістська концепція, де основним законом жанру означена постійна змінність та, відповідно, певна невловимість самого жанру;
- 3) структурно-семантична теорія, характерна передусім для літературознавства;
- 4) генетина концепція, що апелює до пам'яті жанру, міфології та архетипів (Лейдерман, 2010, с. 12–14).

Серед останніх досліджень можна виокремити детальне розкриття жанрів ігрового кіно в кінословнику термінів, визначень та жаргонізмів (Миславський, 2007); аналіз мистецьких жанрів як єдиного простору творчої свідомості (Гужва, 2007); історичний екскурс у наукові уявлення про літературні жанри (Наєнко, 2015); наукові розвідки, присвячені сучасним жанровим метаморфозам у царині сучасного аудіовізуального мистецтва (Алфьорова, 2018), публікації щодо різних аспектів розвитку історичного фільму та його піджанрів (Косачова, 2016, 2020).

Мега статті — дослідити жанрові та драматургічні особливості сучасного історичного фільму.

Виклад основного матеріалу дослідження. Звична для XXI ст. дифузія жанрів у кіно проявляється у всіх проаналізованих кінороботах. Розглянемо фільм «12 років рабства» (“12 Years a Slave”) 2013 р. (Маккуїн, 2013) режисера Стіва МакКуїна, виробництва США та Великобританії. Фільм представляє собою класичну драму, вдало поєднуючи біографічний фільм, історичну та психологічну драму. Психологічна драма, на нашу думку, є провідним жанром цього твору, адже «полягає у дослідженні психології героя в драматичних явищах життя, коли характер проявляється на зламі, в конфліктних зіткненнях» (Нечай, 1989, с. 179).

Головного героя фільму — Соломона Нортапа, вільнонародженого афроамериканця, поневолюють для продажу на Південь США, що зумовлює немало вчинків та подій на шляху героя до звільнення й возз'єднання з сім'єю. Про важливе значення драматизму в художньому творі зазначив В. Г. Белінській: драматизм — важлива властивість людського духу, коли заповітне та омріяне, що потребує здійснення, перебуває під загрозою, сама ж людина перебуває в постійній боротьбі, прагненні до ідеалу (Белінский, 1948, с. 18). У нашому випадку, йдеться про свободу та жагу до неї.

Також у фільмі розкривається «сюжет випробування», коли «воля протиставлена спокусі відмовитися від боротьби» (Макки, 2010, с. 90). Головний герой повсякчас пересікається з іншими персонажами, які не могли змиритися з існуючим станом речей. Непродумана боротьба (чоловіка на кораблі) та відчай (жінки, яку розлучили з дітьми) призводять до фатального фіналу. Під час сутички чоловіка на кораблі зарізають, жінку ж, яка надмірно тужила за дітьми, знову перепродають. Постійні провокації змушували Соломона зважитися на невинуватий ризик, емоційну втечу чи бійку, які б вартували йому життя. Натомість герой терпляче чекав слушної нагоди передати листа родичам. І надійного друга він знайшов на дванадцятому році свого поневолення. Отже, «сюжет випробування» тут має перевернуту структуру. Воля головного героя і полягала саме у відмові від явної боротьби. Його боротьба полягала у прагненні вижити в надскладних умовах для повернення додому.

Інший біографічний фільм та історична драма виробництва США «Гарріет» (“Harriet”) 2019 р. (Леммонс, 2019) режисера Кейсі Лемонса присвячений відомій постаті — американській активістці за права афроамериканців та жінок — Гарріеті Табмен. Порівняно з фільмом «12 років рабства», ця стрічка має складнішу жанрово-драматургічну структуру, адже в ній рівноцінно співіснують історична драма, біографічний фільм, епічний фільм (героїко-пригодницький), екшен та притча. Жанр притчі — один із найрідкісніших та найскладніших жанрів сучасного кіно, тому розглянемо його детальніше.

Кінопритча — це «ліро-епічний жанр, для якого характерна глибина авторської філософської думки, що прихована в зовнішньо

простій за сюжетом оповіді... жанр над жанрами, архетип міфологічної структури, який “просвічується” крізь оболонку сучасного чи історичного сюжету» (Нечай, 1989, с. 202). Згідно з канонами жанру, головна героїня фільму Гарріет усвідомлює свою спільність з поневоленою частиною людства, робить свій духовний вибір на користь інших, приносить себе в жертву заради спасіння ближнього, кожного дня ідучи на ризик. Особливо показовою є фінальна сцена фільму, коли вона, поміж інших бійців армії Півночі під час чергового рейду на Південь, чекає на кораблі рабів, котрі мають втекти від своїх власників. Згідно зі своїм звичаєм, вона співає та завмирає в очікуванні. Через час тишу порушує віддалений тупіт ніг, крупні кадри демонструють глядачеві ноги нещасних, що, здіймаючи пил, прямують до свого спасіння. Цей нестримний біг уособлює собою метафору відчаю, сили духу та безальтернативності аболіціоністської боротьби афроамериканського народу.

Сильною є й релігійна тема фільму, також притаманна для духовного жанру притчі. Головна героїня фільму Гарріет у дитинстві отримала травму голови від рабовласника, що вплинуло на її психологічний стан. Надалі протягом життя вона почала бачити видіння, образи та пророчі сни, що зумовили глибоку релігійність героїні. Знедолені склали про неї легенди, називаючи Мойсеєм. Рабовласники ж порівнювали її з Жанною д'Арк, прагнучи спалити на багатті.

«Сюжет випробування», про який йшлося раніше, у фільмі «Гарріет» реалізується в прямому сенсі. Живучи з девізом «Свобода або смерть» вона виступає повною протилежністю Соломона Нортапа. Ідучи на невинуваті ризики, вона завжди виходить із ситуацій переможницею: втікаючи від свого власника Гідеона Бродесса, численних переслідувань, рятуючи своїх родичів та інших краян. Своїми перемогами вона шокувала не лише своє найближче оточення, а й представників аболіціоністської організації «Підземна залізниця». Її намагалися стримати, пояснюючи всю небезпечність її визвольних мандрівок, однак це було марно. «Зі мною Бог», — стверджувала Гарріет і жодного разу не зазнала поразки.

Її внутрішню силу відчули на собі багато людей. З-поміж них — місцевий злодій, якого найняли для того, щоб зловити Гарріет. Ставши свідком дива, коли після молитви Гарріет

перевела групу людей по глибоководній річці вблід, хлопець пережив просвітлення і надалі став вірним помічником Гарріет. Це так званий «сюжет спокутування провини». Сам тип персонажа, згідно з класифікацією архетипів Крістофера Воглера, зветься «перевертнем» та є мнимим ворогом у драматургічній структурі твору. Також у фільмі «Гарріет» наявний «сюжет змушнення». Вставши на тропу боротьби, героїня змінює своє ім'я (Арамінта Росс) та, не погоджуючись з жодними компромісами, вирушає на Північ, щоби повертатись та визволяти інших земляків.

Інший фільм, який не претендує на історичну достовірність, — «Джанго звільнений» (“Django Unchained”) 2012 р. (Тарантіно, 2012) режисера Квентіна Тарантіно, однак присвячений одному з найзначніших історичних періодів США — коли людина була товаром. Фільм відображає величезну політичну, соціальну і культурну прірву між вільними та поневоленими людьми, гротескно зображає нестримну жорстокість, нелюдянність плантаторів. Фільм «Джанго звільнений» належить до жанрів спагетті-вестерну, комедії та драми, що є найоригінальнішою жанровою конструкцією з-поміж інших, досліджуваних тут фільмів.

Одна з загальноновизнаних заслуг К. Тарантіно полягає у відродженні жанру вестерну, який мав непросту історію сприйняття глядачем і з 1970-х рр. через цинічні та однотипні сюжети втратив свою колишню славу та популярність. Загалом фільм «Джанго звільнений» став римейком фільму «Джанго» 1966 р. режисера Серджо Корбуччі. Здобувши немало нагород у 2012 р., К. Тарантіно заслужено закріпив за собою імідж власника одного з найупізнаваніших режисерських стилів у Голлівуді.

Розглянемо, як саме історичні реалії розкриваються у фільмі крізь призму комедії. Об'єктом іронії й сарказму в стрічці «Джанго звільнений» стають практично всі зображувані персонажі та події. Усі персонажі гіперболізовані: простий, трохи легковажний Джанго Фрімен, цинічний і справедливий доктор Кінг Шульц, жорстокий та ексцентричний плантатор Келвін Кенді й підступний холуй білих — Стівен. Сам стиль розвитку сюжету в'їдливий та безпощадний, як і загалом стиль режисера, якому притаманна естетизація насилля. Полюси іронії тут схиляються до чорного гумору, трагіфарсу. Фільм різко викри-

ває суспільні вади та використовує сміливу авторську фантазію, яскравий гротеск, стрімкий ритм, гіперболу і порушення звичної життєвої логіки глядача, що притаманне для ексцентричної комедії (Нечай, 1989, с. 187). У зв'язку з цим можна висунути одну сміливу гіпотезу — не претендуючи на історичність та будучи вільним від прив'язки до конкретних імен, дат, подій та від відповідних судових претензій, автори фільмів можуть вільніше і, можливо, достовірніше трактувати ті чи інші події з історичного минулого, аніж фільми, заявлені як історичні. Персонаж плантатора К. Кенді вигаданий, однак його прототип реальний, так само, як і смертельні бої рабів, які він влаштовував. Так, практика змушення полонених битися один з одним на смерть була поширена серед різних народів світу.

Фільм США «Еден» (“Eden”) 2012 р. (Гриффітс, 2012) режисера Меган Гріффітс представляє собою кримінальний фільм та біографічну драму, присвячену виживанню Чонг Кім, яку викрали для залучення в незаконній сексуальній індустрії. Сама ж Чонг Кім стала співсценаристом фільму, що дозволяє нам долучити фільм до автобіографічного жанру.

Головна героїня фільму проходить складний шлях фізичного та морального дорослішання (сюжет змушнення). Від початку вона — легковажна дівчина, яка мріє отримати свободу від батьків та шукає стосунків з хлопцем. Потім — жертва викрадення, котра відкрито бореться за виживання та отримує щоразу жорстокіше покарання. Пізніше — повія, яка змирилася зі своїм існуванням. І наприкінці — дівчина, котра завойовує довіру в керівників бізнесу та вичікує на можливість втечі. Ми простежуємо чітку арку персонажа, що демонструє поетапну зміну характеру героїні протягом екранної оповіді.

Сюжет випробування також розкривається у фільмі з позицій морально-етичного вибору головної героїні. На противагу рішучій Гарріет Табмен, яка керувалася принципом «Свобода або смерть», Еден (прізвисько Чонг Кім у притоні) діяла виваженіше. Для завойовання довіри наглядців, вона зраджувала своїх подруг по нещастю: допомагала ловити їх у разі втечі, скидала їх трупи в річку тощо. Та особливо складний вибір їй довелося робити стосовно свого головного напарника — імпульсивного наркомана, який, працюючи

в притоні, водночас не терпів насилля над дівчатами. До кінця фільму глядач не знає, який вибір вона зробить — зрадить особу, яка їй довіряла, або саму себе та почуття власної гідності.

Наступний фільм США — «Трафік» (“Traffic”) 2018 р. (Тейлор, 2018) режисера Деона Тейлора. Фільм належить до жанрів детективного фільму, драми, екшену, кримінального фільму, а також містить елементи мелодрами. Провідним жанром є екшен, який сценаристи називають вельми складним для сценариста «з тієї причини, що він уже вичерпав себе» (Макки, 2010, с. 101) і рясніє штампами: перегони, стрільба, переховування та саспенс.

З-поміж інших конвенцій цього жанру слід згадати сцену, у якій головний герой опиняється в полоні або під прицілом головного антагоніста. Попри видиму безвихідь ситуації, герой знаходить вихід та перемагає. Така сцена є обов’язковою, без неї «і головний герой, і вся історія виглядають слабше, і аудиторія залишає глядацький зал невдоволеною» (Макки, 2010, с. 102). Фільм «Трафік» також не є винятком. Головна героїня Брія опиняється в полоні работорговців, після уколу наркотиків вона лежить без свідомості, мляво розглядаючи інших полонянок. Однак при появі злодія, вона знаходить цвях і, дочекавшись слушної нагоди, атакує його та звільняється.

Попри велику кількість екшенів у сучасному кіно, цей жанр продовжує очолювати високі рейтинги популярності. Зацікавленість та емоційну залученість глядацької зали він забезпечує за допомогою гостросюжетної дії, динамічної інтриги з багатьма непередбачуваними, небезпечними сюжетними поворотами. Загальною ознакою пригодницьких жанрів є «гостра драматична ситуація, що викликає граничне напруження сил героя» (Нечай, 1989, с. 189). Фільм «Трафік» належить саме до детективно-пригодницького жанру, адже присвячений розгадці таємниці (появі супутникового телефону, його розблокуванню), пізніше — розкриттю кримінального злочину (доказів, що зберігались у телефоні). Зважаючи на те, що головна героїня — журналістка, у сюжеті фігурує журналістське розслідування.

Наступний фільм — «Рабство» (“Trade”) режисера Марко Кройцпайнтнера спільного виробництва США, Германії та Мексики 2007 р. (Кройцпайнтнер, 2007). Стрічка найповніше

та найширше розкриває мережу нелегальної торгівлі людьми, яка набула всепланетарного масштабу. Фільм містить деталі функціонування системи: поневолення дівчат, трафік через кордони, умови утримання, організацію інтернет-аукціонів тощо. Фільм виконаний у жанрі кримінального фільму, драми, дорожнього кіно (роуд-муві), фільму-викрадення (Kidnap Drama). На противагу попередньому фільму «Трафік», у цій стрічці таємниці, притаманної детективному жанру, немає. 13-річна дівчинка викрадена мафією, її старший брат вирушає на її пошуки. Заручившись підтримкою поліцейського, у нього з’являється шанс на позитивне вирішення ситуації. Провідними жанрами тут є кримінальний фільм та дорожнє кіно (роуд-муві). Ядро сюжету — переслідування злочинців братом викраденої дівчинки, на тлі якого відбуваються драматичні ситуації знущання з дівчат.

Висновки. Таким чином, можна висновувати, що провідним жанром історичного фільму є драма. Водночас сучасна історична драма має суттєві морфологічні відмінності від драми ХХ ст. (наприклад, фільмів «Анна і король», «Гладіатор», «Патріот», «Холодна гора» тощо): брак епічності, відмова від трагічної складової на користь щасливого кінця, перехід від мелодраматизму до гібридизації драми з динамічнішими жанрами: екшеном, роуд-муві, вестерном. Водночас помічаємо, що сучасна історична драма має ознаки жанрової еластичності та синкретизму, і це дозволяє створювати нові поліжанрові конструкції, які ще не увійшли в науковий обіг у вітчизняній пресі (Action Drama, Crime Drama, Western Drama, Kidnap Drama тощо). Слід відзначити також неабиякий потенціал жанру кримінального фільму, який здатен викривати не лише злочини, які порушують закон, але й легалізовані злочини, що порушують основні засади людяності та гуманізму.

Драматургічні особливості сучасних історичних фільмів тісно пов’язані з жанровою конструкцією кінотворів. Жанр автобіографії зумовлює пріоритет використання «сюжету змужніння» та «сюжету випробування», коли головні герої дорослішають психологічно й борються за власні права: життя, свободу, особисту недоторканість. У системі персонажів домінує архетип героя — особи, котра служить іншим, жертвує собою або піддає себе постійній небезпеці заради інших. Доволі

сильними також є образи антагоністів, які мають особистий інтерес у перешкоджанні діям головного героя, прагненні порушення його прав і свобод. Цікавою драматургічною особливістю є також поєднання архетипів союзників та перевертнів, коли мнимий друг стає зрадником, а мнимий ворог — другом і помічником. Такі зміни додають сюжету непередбачуваності та водночас реалізму й життєвості. Слід відзначити також переважання лінійної оповідності в структурі, що слугує дотриманню хронологічності подій.

Результати дослідження також дозволяють стверджувати, що проблематика соціальної нерівності в історичному контексті, коли реалії відділяють глядача від зображуваних подій значним проміжком часу, набуває відображення в історичному фільмі частіше та має належний відгук у глядача. Водночас сучасна проблематика прав людини, що демонструє принцип «демократія для обраних», є не такою популярною серед сучасних поціновувачів історичного кіно. З одного боку, ця проблематика є надто болісною для американського глядача, що змушує його відмовитися від перегляду подібних фільмів на користь легших жанрів розважального характеру. З іншого, її серйозність недостатньо осмислена для пересічних громадян, які не вірять у масштабність та катастрофічність того, що відбувається поряд із ними, або не хочуть вірити. Ця тема викликає багато запитань та актуалізує нові дослідження в цьому напрямі.

Перспективи подальших досліджень полягають у всесторонньому дослідженні морфогенезу сучасного історичного фільму; аналізі драматургічної конструкції історичного фільму з позицій генетичної концепції жанрового аналізу; розгляді історичного фільму з точки зору різних класифікацій жанрів та сюжетів українських і зарубіжних учених; формуванні термінології новітніх жанрів ігрового кіно.

Список посилань

Автономова, Н. (2021). *Постструктурализм*. Встановлено из https://mipt.ru/education/chair/philosophy/programmy/students/philosophy/a_1x4zof.php.

Алфьорова, З., Алфьоров, А. (2018). Жанрові метаморфози в контексті дії принципу нелокальності у практиці та теорії мистецтва (на матеріалі аудіовізуального мистецтва). *Культура України: збірник наукових праць*. Вип. 61, 352–359. Харків: ХДАК.

Белинский, В. (1948). *О драме и театре*. Москва — Ленинград.

Бехер, Р.-Й. (1981). *О литературе и искусстве*. Москва: Художественная литература.

Гриффитс, М. (Режиссёр). (2012). *Эден* [Фильм]. Centripetal Films.

Гужва, О. (2007). Мистецькі жанри у часі-просторі культури. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 5, 33–44.

Доватур, А. (1980). *Рабство в Аттике в VI–V вв. до н. э.* Ленинград: Наука.

Косачёва, О. (2020). Vietnamese lives matter... Образ демократии в игровом кинематографе США (на примере темы вьетнамской войны). *Вопросы истории*, 10 (3), 4–10.

Косачова, О. (2016). Проблема толерантності культур в ігровому кінематографі: естетичний потенціал. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство: збірник наукових праць*. Вип. 53, 206–219. Харків: ХДАК.

Косачова, О. (2019). Проблема репрезентації історичної правди в ігровому кінематографі. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття*, Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених, 18–19 квітня 2019 р. (С. 286–287). Харків.

Косачова, О. (2020). Еволюція виражальних засобів у воєнному фільмі США. *Культура України: збірник наукових праць*. Вип. 70, 167–179. Харків: ХДАК.

Косачова, О. (2020). Фільм-біографія на рубежі ХХ і ХХІ ст. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: Культура та інформаційне суспільство XXI століття*, Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених, 23–24 квітня 2020 р. (С. 157–158). Харків.

Кройцпайнтнер, М. (Режиссёр) (2007). *Рабство* [Фильм]. Lions Gate Entertainment, Centropolis Entertainment.

Кроче, Б. (2000). *Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика*. Москва: Intrada.

Лейдерман, Н. (2010). *Теория жанра: научное издание*. Екатеринбург: «Словесник».

Леммонс, К. (Режиссёр). (2019). *Гарриет* [Фильм]. Perfect World Pictures, New Balloon, Stay Gold Features.

Макки, Р. (2010). *История на миллион долларов: мастер-класс для сценаристов, писателей и не только*. Москва: Альпина нон-фикшн.

Маккуин, С. (Режиссёр). (2013). *12 лет рабства* [Фильм]. New Regency Productions, Plan B Entertainment, River Road Entertainment, Regency Enterprises, Film4.

Миславський, В. (2007). *Кінословник. Терміни, визначення, жаргонізм*. Харків: Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Наєнко, М. (2015). Жанри канонічні і... постмодерні. *Філологічні семінари*, 18, 5–11.

- Нечай, О. (1989). *Основы киноискусства: учебное пособие для студентов педагогических институтов*. Москва: Просвещение.
- Пинский, Л. (1989). *Магистральный сюжет*. Москва: Советский писатель.
- Руднев, В. (1997). *Словарь культуры XX века*. Москва: Аграф.
- Тарантино, К. (Режиссёр). (2012). *Джанго освобождённый* [Фильм]. A Band Apart, Columbia Pictures.
- Тейлор, Д. (Режиссёр). (2018). *Траффик* [Фильм]. Codeblack Films, Hidden Empire Film Group.

References

- Alforova, Z., Alforov, A. (2018). Genre metamorphoses in the context of the nonlocality principle in the practice and theory of art (based on the material of audio-visual art). *Kultura Ukrainy: collection of scientific works*. Issue 61, 352–359. Kharkiv: KhSAC. [In Ukrainian].
- Avtonomova, N. (2021). *Poststructuralism*. Retrieved from https://mipt.ru/education/chair/philosophy/programmy/students/philosophy/a_1x4zzo.php. [In Russian].
- Becher, J. R. (1981). *About Literature and Art*. Moscow: Khudozhestvennaia literatura. [In Russian].
- Belinskii, V. (1948). *About drama and theatre*. Moscow — Leningrad. [In Russian].
- Dovatur, A. (1980). *Slavery in Attica in VI–V centuries B.C.* Leningrad: Nauka. [In Russian].
- Griffiths, M. (Director). (2012). *Eden* [Film]. Centripetal Films.
- Guzhva, O. (2007). Art genres in the time-space of culture. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Fine Arts*, 5, 33–44. [In Ukrainian].
- Kosachova, O. (2020). Vietnamese lives matter... The image of democracy in the US theatrical cinema (on the example of the theme of the Vietnam War). *Voprosy istorii*, 10 (3), 4–10. [In Russian].
- Kosachova, O. (2020). Evolution of expression means in the US military film. *Kultura Ukrainy: collection of scientific works*. Issue 70, 167–179. Kharkiv: KhSAC. [In Ukrainian].
- Kosachova, O. (2020). Film-biography at the turn of the XX and XXI centuries. *Culture and information society of the XXI century*, Materials of the all-Ukrainian scientific-theoretical conference of young scientists, April 23–24, 2020. (P. 157–158). Kharkiv. [In Ukrainian].
- Kosachova, O. (2016). The problem of culture tolerance in theatrical cinema: aesthetic potential. *Kultura Ukrainy: collection of scientific works*, Issue 53, 206–219. Kharkiv: KhSAC. [In Ukrainian].
- Kosachova, O. (2019). The problem of historical truth representation in theatrical cinema. *Culture and information society of the XXI century*, Materials of the all-Ukrainian scientific-theoretical conference of young scientists, April 18–19, 2019. (P. 286–287). Kharkiv. [In Ukrainian].
- Kreuzpeintner, M. (Director) (2007). *Slavery* [Film]. Lions Gate Entertainment, Centropolis Entertainment.
- Kroche, B. (2000). *Aesthetics as a science of expression and as general linguistics*. Moscow: Intrada. [In Russian].
- Lemmons, K. (Director). (2019). *Harriet* [Film]. Perfect World Pictures, New Balloon, Stay Gold Features.
- Leiderman, N. (2010). *Genre theory: scientific edition*. Ekaterinburg: “Slovesnik”. [In Russian].
- McKee, R. (2010). *A million dollar story: a masterclass for screenwriters, writers and more*. Moscow: Alpina non-fikshn. [In Russian].
- McQueen, S. (Director). (2013). *12 Years a Slave* [Film]. New Regency Productions, Plan B Entertainment, River Road Entertainment, Regency Enterprises, Film4.
- Myslavskiy, V. (2007). *Film dictionary: terms, definitions, jargonisms*. Kharkiv: Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts. [In Ukrainian].
- Naienko, M. (2015). Genres canonical and... postmodern. *Filolohichni seminarii*, 18, 5–11. [In Ukrainian].
- Nechai, O. (1989). *Fundamentals of cinematography: study guide for pedagogic institutes students*. Moscow: Prosveschenie. [In Russian].
- Pinskii, L. (1989). *Magistral plot*. Moscow: Sovetskii pisatel. [In Russian].
- Rudnev, V. (1997). *Dictionary of the XX century culture*. Moscow: Agraf. [In Russian].
- Tarantino, Q. (Director). (2012). *Django Unchained* [Film]. A Band Apart, Columbia Pictures.
- Taylor, D. (Director). (2018). *Traffic* [Film]. Codeblack Films, Hidden Empire Film Group.

Надійшла до редколегії 19.11.2020

ТИТУЛЬНА МУЗЕЙНІСТЬ ЯК ТРЕНД СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ ОСТАННЬОГО П'ЯТДЕСЯТИРІЧЧЯ

Л. С. Мітіна. Титульна музейність як тренд світової літератури останнього п'ятдесятиріччя

Визначено головні характерні ознаки концепту «титульна музейність» та виокремлено групу художніх наративів, що відповідають цим ознакам: «Краєзнавчий музей» Зигфріда Ленца (Німеччина), «Зовні Собачого музею» Джонатана Керрола (США), «Ніч у музеї» Мілана Тренка (Хорватія), «За лаштунками в музеї» Кейт Аткинсон (Велика Британія), «Музей невинності» Орхана Памука (Туреччина), «Музей покинутих секретів» Оксани Забужко (Україна) та «Музей крадіїв» Ліан Таннер (Австралія). Розглянуто та проаналізовано музеологічні особливості кожного з означених текстів романної форми, що належать до окремих національних літератур світу. Розкрито спільні та відмінні ознаки розглянутих творів, встановлено їх музеологічні властивості як єдиної групи наративів. Аргументовано, що титульна музейність є трендом світової літератури останнього п'ятдесятиріччя та що цей тренд має сталу тенденцію до зростання.

Ключові слова: музейність, текст, тренд, К. Аткинсон, О. Забужко, Дж. Керрол, З. Ленц, О. Памук, Л. Таннер, М. Тренк.

L. S. Mitina. Title Museality as a Trend in the World Literature of the Last Fifty Years

The aim of this study is to define the concept of the title museality, the selection and analysis of relevant works of the world literature both separately and as a unified group of narratives, and determining the existence of a separate literary trend.

Research methodology. The author uses analysis, synthesis, abstraction, concretization and generalization of scientific sources and literary texts with features of title museality.

Results. The main characteristic evidence of the concept of "title museality" is determined and a group of literary narratives is identified. These features correspond to: "The Heritage" by Siegfried Lenz (Germany), "Outside the Dog Museum" by Jonathan Carroll (USA), "The Night at the Museum" by Milan Trenc (Croatia), "Behind the Scenes at the Museum" by Kate Atkinson (Great Britain), "The Museum of Innocence" by Orhan Pamuk (Turkey), "The Museum of Abandoned Secrets" by Oksana Zabuzhko (Ukraine) and "Museum of Thieves" by Lian Tanner (Australia).

We considered and analyzed the museological features of each of these texts of the novel form, belonging to the seven national literatures of the world. The general and distinctive features of the considered works are revealed and their museological properties are established as a unified group of narratives. It is argued that the title museality is a trend in world literature of the last fifty years and this trend is steadily growing.

Novelty. An attempt is made to formulate a new museal-literary concept, to highlight and analyze the relevant literary works as a unified group of narratives and identify a certain trend in world literature.

The practical significance. The key results of this study can be used for further research of other literary works with signs of the title museum that is reviewed, and also other national literatures of the world. They also can be used in studying of museological aspects of the literary studies or literary aspects of the museology.

Keywords: museality, text, trend, K. Atkinson, O. Zabuzhko, J. Carroll, S. Lenz, O. Pamuk, L. Tanner, M. Trenc.

Постановка проблеми. Світова література є своєрідним «універсумом текстів», у якому, за Ж. Деррідою, окремі тексти — це лише частина «всезагального тексту», яка «водночас співпадає зі завжди вже «текстуалізованими» дійсністю та історією» (Ільїн, 2001, с. 103). Цей «всезагальний текст» та його проєкції (текстуальні, друковані, аудіовізуальні, дискурсивні тощо) у сучасному інформаційному просторі глобального світу візуалізуються у своєрідний всесвітній віртуальний літературний музей, що, за дефініцією Міжнародної ради музеїв (ІСОМ), є неприбутковою, постійно діючою інституцією, «яка служить суспільству та його розвиткові й для цього збирає, досліджує, популяризує та експонує» літературну «спадщину людства з метою вивчення, навчання та для естетичного задоволення» (Микульчик, Слободян, Діденко і Рак, 2012, с. 65). Цей віртуальний музей не є протилежним «реальному», а «може бути розглянутий

у якості всіх ймовірних музеїв або всіх можливих рішень стосовно завдань, що стоять перед традиційними музеями» (Девальє і Мересс, 2012, с. 51–52). Для більшості експонатів цього музею притаманна музеальність, або музейність як «своєрідне пізнавальне й оцінювальне ставлення людини до дійсності» (Микульчик, Слободян, Діденко і Рак, 2012, с. 64). Окремі експозити й самі відповідають наведеному визначенню ІСОМ, оскільки є своєрідними текстуальними музеями за структурою або за змістом твору. Ще вужча група таких музеалій використовує концепт «музей» як у назві твору, так і як визначальну ознаку його структури або змісту. І саме цей нарративний кластер відіграє провідну роль у формуванні музеального тренду сучасної літератури. Необхідність поєднання означених текстів у групу нарративів з титульною музейністю та їх вивчення як єдиної групи й окремого тренду світової літератури зумовлюють актуальність запропонованого дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

У світових розвідках, на які орієнтується ІСОМ, музейність тексту і музей загалом як текст культури в широкому сенсі розглядаються як «простір пам'яті» (за P. Nora і G. Pinna) або як «феномен» (за T. Scheiner), який «охоплює інститути, різні місця й території, досвід і навіть нематеріальні простори» (Девальє і Мересс, 2012, с. 50). За J. Spielbauer, цей текстуальний інструмент сприяє «усвідомленню індивідуумом взаємної залежності соціального, естетичного і природного світів, у яких він живе, за допомогою надання йому інформації і знань, а також сприяючи самопізнанню в цьому широкому контексті» (Девальє і Мересс, 2012, с. 50). Такий текстуальний музей, як зазначає В. Deloche, можливо вважати «особливою функцією, яка може або не може набувати ознаки інституту, метою якого є забезпечення, за допомогою чуттєвого досвіду, зберігання і передання культури, що розуміється як уся сукупність надбань, а це робить людину людиною з істоти, яка є нею лише генетично». У світовому масштабі цей музей «ототожнюється з проблемними галузями музеальної сфери», які є «наслідками процесу вилучення з контексту / відтворення контексту», і являє «музей у його зовнішньому полі діяльності» (Девальє і Мересс, 2012, с. 50, 52).

Вітчизняні дискурси, які акцентують на текстуальності музею, розглядають текст з «музейним» сюжетом як засіб «істотного розширення меж музейного простору» та своєрідну альтернативу або доповнення музейним путівникам (Прокопович, 2017, с. 24). Ця позиція згодом уточнюється: «художня література, у текстах якої часто наявні музеї та події, що з ними пов'язані», по-перше, сприяє підвищенню ефективності музейних комунікацій, оскільки останні в цьому разі «не обмежуються власне музейним простором, а виходять назовні — у соціокультурне середовище», а по-друге, є «ефективним засобом реклами цього музею» (Прокопович, 2019, с. 27). Відзначаючи наявність у назві концепту музею і стверджуючи, що це «не просто назва твору, яка крок за кроком розкодовується авторкою на сторінках роману», дослідники розглядають «розкодування» переважно іншої частини назви, приділяючи увагу жанровим, стилістичним та іншим особливостям (Давидова, 2013, с. 42; Тебешевська-Качак, 2010). Вони розглядають текстуальний музей як засіб відновлення минулого «з предметів, що збереглися від цього минулого» (Солнцева і Шарый, 2012) а, за Е. Циховською, для таких текстів притаманна «всебічна музейність світу і життєвих сфер» (2010, с. 73).

Наведені дослідження, переважно концепту музейності загалом, виявляють й окремі музеологічні особливості текстів з титульною музейністю. Ці ознаки, згруповані за типами досліджень, такі:

1) загальні дослідження концепту музейності відтворюють її як:

- потребу в музеї;
- простір пам'яті;
- інструмент зберігання і передання культури;
- процес вилучення з контексту або відтворення контексту;
- те, що перебувають зовні, поза стінами музею;
- функцію сенсорного документування;
- відособлену реальність.

2) дослідження окремих нарративів без ознак титульної музейності розглядають музейність як засіб розширення музеального простору реального музею за допомогою:

- підвищення ефективності музейних комунікацій;
- ефективної реклами конкретного музею.

3) дослідження окремих творів з ознаками титульної музейності підкреслюють:

- важливість наявності концепту «музей» у назві твору;
- функцію архівації минулого;
- музейність зображеного у творі світу.

Але загальних досліджень наративів з ознаками титульної музейності як єдиної групи текстів виявити не вдалось.

Мета статті — означити концепт титульної музейності, виокремити і проаналізувати відповідні твори світової літератури як окремо, так і як єдину групу наративів, визначити наявність окремого літературного тренду.

Методологічна основа дослідження. Застосовано наступні наукові методи: аналіз, синтез, абстрагування, конкретизація та узагальнення наукових джерел і художніх текстів з ознаками титульної музейності. Межі дослідження: один твір романної форми для кожної з обраних національних літератур останнього п'ятдесятиріччя.

Виклад основного матеріалу дослідження. Музейність як термін, наведений вище, має і буквальне значення — це те, що стосується музею, тобто і його концепту. Тому визначимо титульну музейність як ознаку такого літературного твору, до назви якого входить концепт «музей» та який відповідає не менше ніж двом з наведених умов:

- концепт «музей» визначає архітектоніку твору;
- концепт «музей» зумовлює його сюжет;
- музей є центром розвитку подій або їх постійним фоном;
- до складу головних персонажів входять один або декілька засновників музею, його працівників або експонатів.

Літературні твори з титульною музейністю, виокремлені згідно із зазначеними межами дослідження, розглянемо за хронологією створення.

1. Зигфрід Ленц (1926–2014, Німеччина). «Красназнавчий музей» (1978).

Премія Андреаса Грифіуса (Andreas Gryphius Prize, 1979). Переклад В. Курелли та І. Каринцевої (Ленц, 1982).

Головний герой — Зигмунд Рогалла розповідає свою більш ніж півсторічну історію в лікарні, куди потрапляє після спалення свого музею, оскільки, коли полум'я несподівано перекинулося і на його будинок, марно намагався врятувати найдорожче — рукопис

своєї вчительки та кращої майстрині з виготовлення мазурських килимів. Розповідь З. Рогалли — це 15 великих текстуальних світлин Німеччини від початку ХХ ст. до 60-х років, або розповідь про життєвий шлях оповідача в 15 главах за 15 вечорів. Мета цього життя — створення краєзнавчого музею рідного Мазурського краю, а основні миттєвості присвячені збиранню, тобто визначенню та збереженню культурних цінностей своєї батьківщини для перетворення їх на музейні предмети, створенню з останніх експозитів відповідних колекцій і, нарешті, будівництву домашнього музею. Усе це відбувалось у рідному місті головного героя Лукнові, — так автор змінив назву міста свого народження — колишньому німецькому м. Лик, зараз — це польське м. Елк. У місті і краї мешкала велика польська громада, тому музей З. Рогалли мав, окрім німецьких, значну кількість слов'янських музеалій.

Відкриття музею відбулося під час Другої світової війни, коли місто захопили нацисти, які не оминули музей своєю увагою. Бригаденфюрер СС, колишній мистецтвознавець, виголосив, що експонати «повинні доводити, що мазури з найдавніших часів сприймали себе форпостом німецького духу на Сході. Стародавні знахідки повинні не лише про щось свідчити, але і демонструвати, і агітувати» (Ленц, 1982, с. 297), тому потрібне очищення музейного фонду від предметів слов'янського або невизначеного походження. З. Рогалла рятує свій музей, проголошуючи його приватною власністю та зачиняючи. Згодом, ціною неймовірних зусиль, він перевозить усю експозицію на захід країни — до Шлезвігу. Відновлення та друге відкриття музею відбувається вже в післявоєнній Німеччині, але в місті відроджуються реваншистські настрої, а з ними і реальна загроза нового нацистського очищення музею. Тому засновник останнього не вбачає іншого виходу, окрім спалення свого творіння.

Це спалення є віддзеркаленням пожежі 1959 р. у Східнопруському мисливському музеї, заснованому в 1958 р. у Люнебурзі, який є історичною основою Східнопруського краєзнавчого музею, реконструкцію якого завершено у 2018 р. Тому сучасний музей є своєрідною реальною проєкцією краєзнавчого музею З. Ленца, хоча деякі зали складно

увявити в музеї З. Рогалли, зокрема «нову постійну експозицію за темою націонал-соціалізму» (OL, 2020).

Спалюючи свій музей, З. Рогалла, за Д. Затонським, «захищає національне почуття від звинувачення в неодмінній націоналістичності» (1988, с. 409). Але, перефразовуючи М. Булгакова, «музеї не горять», тому краєзнавчий музей продовжує існувати.

Музеологічні особливості музею З. Ленца:

- тип музею — краєзнавчий музей;
- тип музею, його назва і назва твору співпадають та німецькою становлять одне двокореневе слово, складене зі слів «вітчизна» й «музей», і це — краєзнавчий музей Мазурського краю, батьківщини головного героя і автора;
- головний герой є засновником музею, а також його зберігачем і екскурсоводом;
- сюжет твору — це процес створення музею від його задуму до збирання музейних предметів, їх зберігання та побудови експозицій;
- засновник запобігає намаганням змінити мету і місію музею та «очистити» його музейний фонд:
 - переміщуючи музей до іншого міста країни (перша спроба);
 - знищуючи музей.
- текст З. Ленца забезпечує музею З. Рогалли:
 - захист від зміни мети, місії та фонду музею;
 - джерело відродження після кожного спалення;
- музей є частковою проєкцією реального музею;
- сучасний музей є розширеною проєкцією текстуального музею;
- у національному соціокультурному просторі музей є віддзеркаленням історії Мазурського краю як надбання національної та світової культурної спадщини;
- у світовому соціокультурному просторі музей є прикладом збереження національного в боротьбі проти націоналістичного та його найгірших проявів — нацизму та фашизму.

2. Джонатан Керрол (1949, США). «Зовні Собачого музею» (1991).

Британська премія фентезі (British Fantasy Award, 1992, кращий роман). Всесвітня премія фентезі (World Fantasy Award, 1992, номінант). Переклад П. Тиракозова (Кэрролл, 2002).

Султан Сару (умовної невеликої арабської держави, ймовірно Кувейту) вирішує створити величезний Собачий музей, попри можливі проблеми з місцевими фундаменталістами, оскільки собака в ісламі — це «харам» («нечиста», або заборонена), — адже собаки тричі рятували султанові життя. Султан виділяє мільярд доларів, довго вмовляє відомого американського архітектора Гаррі Радкліффа та надає останньому повний карт-бланш. Г. Радкліфф — головний герой і оповідач історії, усі події якої, як у теперішньому часі, так і у його спогадах, є фоном для роздумів останнього про конструкцію будівлі майбутнього музею. Зображення цієї споруди раптово з'являється на дверях ванної, де Г. Радкліфф перебуває зі своїм другом — бультер'єром Кумполом. У Сару гине султан, але його син вирішує розпочати будівництво. Г. Радкліфф їде до Середнього Сходу на обране для музею місце, де Кумпол ціною власного життя рятує його від фундаменталістів. Спорудження Собачого музею переноситься до Собачої гори в австрійських Альпах і нагадує будівництво Вавилонської вежі, оскільки арабські, австрійські та американські працівники практично не розуміють одне одного. Виявляється, що це і є справжньою метою всього проєкту — поєднання всіх народів у єдине людство. Наприкінці роману фундаменталісти підривають і щент руйнують зведену будівлю, але Г. Радкліфф дізнається, що вищі сили на ранок відновлять споруду на третину, однак подальше будівництво музею цілком залежить лише від нього.

Відзначимо наступні музеологічні особливості:

- музей (як ідея, мета, споруда, будівництво тощо) є центром розвитку подій або їх постійним фоном;
- музей є об'єктом неіснуючим, але місце його спорудження з однойменною назвою цілком реальне (Собача гора в Австрії);
- до складу головних персонажів належать засновники музею;
- музей є символом глобальної соціальної комунікації, своєрідною Вавилонською вежею у зворотному сенсі: «І була вся земля одна мова та слова одні» (Бут. 11:1);
- музейність тексту зумовлена потребою створення титульного музею для реалізації головної ідеї тексту;
- музеальний простір тексту «охоплює не

лише формування, розвиток і діяльність музейного інституту, але також роздуми з приводу основ його діяльності і проблем».

Цей простір «як поле діяльності характеризується специфічним підходом, який визначає точку зору на реальність щодо світу спадщини» (Девальє і Мересс, 2012, с. 43);

- музейне будівництво (у прямому сенсі) розглядається як посилення соціальної комунікації, а його завершення — як досягнення її найвищого ступеня, що за текстом означає повернення до раю.

3. Мілан Тренк (1962, Хорватія). «Ніч у музеї» (1993).

«Ніч у музеї» (Trenc, 1993) — невелика дитяча книжка-картинка, опублікована в США, хорватського ілюстратора, режисера, видавця коміксів, сценариста, педагога та письменника Мілана Тренка. Місце дії — Американський музей природознавства (American Museum of Natural History) в Нью-Йорку. Головні герої — нічний охоронець Гектор та експонати — динозаври, що оживають вночі та зникають, гуляючи містом. Тому робота охоронця змінюється із захисту експонатів від зовнішнього світу до захисту останнього від оживилих музеалій, але Гекторові вдається з цим упоратись.

Розширення музеального простору маленької «ночі» за допомогою медіа та літературних проєкцій посприяло створенню великої медіафраншизи, що формувалась за наступною хронологією.

2006. «Ніч у музеї» («Night at the Museum»):

- блокбастер студії «20th Century Fox» (США), режисер — Шон Леві;
- повість Леслі Голдман (США) — дитяча новелізація (The Junior Novelization) однойменного фільму (Goldman, 2006).

Розширена версія оригінального твору М. Тренка з такими основними відмінностями:

- уночі оживають усі експонати музею (статуї, воскові фігури, опудала, скелети тощо);
- ім'я головного героя змінюється на Ларрі та залишається надалі у всіх складових франшизи;
- кількість персонажів розширюється за допомогою працівників музею (директор і три колишні охоронці);
- виявляється, що причиною оживлення експонатів є давньоєгипетський артефакт — золота скрижаль фараона Акменра;

Ларрі та оживлі музеалії об'єднуються в боротьбі з колишніми охоронцями, які намагаються викрасти артефакт.

2009. «Ніч у музеї: Смітсонівська битва» («Night at the Museum: Battle of the Smithsonian»):

- другий блокбастер студії «20th Century Fox» (США), режисер — Шон Леві;
- роман Майкла Стіла (США) за однойменним фільмом (Steele, 2009);
- комп'ютерна гра компанії «Gameloft» також за однойменним фільмом.

Ларрі більше не працює в музеї, який зачищено на реставрацію, а всі експонати перевезено до Смітсонівської установи (Smithsonian Institution — комплекс з 19 музеїв, 21 бібліотеки, 9 науково-дослідницьких центрів, зоопарку тощо) у Вашингтоні. За допомогою попереднього артефакту оживлюється значна кількість експонатів, і виникають два табори. У таборі зла під орудою фараона Камунра — Іван Грозний, Наполеон Бонапарт і Аль Капоне з їх підручними — стрільцями, гвардійцями й бандитами. Сили добра очолюють Ларрі та оживлений Президент США Авраам Лінкольн.

Подальше розширення оригінального твору і першого доповнення:

- заміна музею на найбільший національний музейний комплекс;
- значне збільшення кількості оживилих експонатів;
- оживлення не лише експонатів природного походження (як в оригіналі і першому доповненні), а й штучного (картини, світлини, літаки тощо);
- використання як експонатів Смітсонівської установи музейних предметів з інших музеїв Європи та Америки.

2013. «Ще одна ніч у музеї» («Another Night at the Museum»)

— авторське продовження першої «ночі» у тому ж форматі книжки-картинки (Trenc, 2013). Зважаючи на успіх проєкцій своєї першої книги, М. Тренк змінює ім'я головного героя з Гектора на Ларрі, але знову влаштовує його на роботу до Американського музею природознавства в Нью-Йорку нічним охоронцем. Перед роботою Ларрі залишає вдома відкритим кран у ванні та затоплює Нью-Йорк, що призводить до оживлення експонатів океанської зали музею — синього кита, гігантського восьминога,

давніх земноводних тощо. Вибиратися з цієї халепи допомагає донька Ларрі.

2014. «Ніч у музеї: Секрет гробниці» («Night at the Museum: Secret of the Tomb»):

- третій блокбастер студії «20th Century Fox» (США), режисер – Шон Леві;
- комп'ютерна гра «Ніч у музеї: Втрачені скарби» («Night at the Museum: Hidden Treasures») за однойменним фільмом.

Нічний охоронець Ларрі та його друзі – оживлені експонати Американського музею природознавства Нью-Йорка ведуть боротьбу зі злом у Британському музеї в Лондоні за участі місцевих оживлених музеалій.

Музеологічні особливості текстуальної складової франшизи:

- музей є центром розвитку подій або їх постійним фоном;
- основний музей – Американський музей природознавства (Нью-Йорк);
- додаткові музеї – комплекс музеїв Смітсонівської установи (Вашингтон), Британський музей (Лондон);
- до складу головних персонажів належать працівники музею та його оживлені експонати;
- збільшення відтворених музейних предметів і колекцій початкового музею за допомогою додаткових проєкцій оригінального тексту, зокрема й авторського продовження;
- текстуальна реалізація віртуальної міжмузейної колекції в результаті об'єднання музейних предметів, «які фізично перебувають у різних музеях» (Микульчик, Слободян, Діденко і Рак, 2012, с. 23);
- текстуальна проєкція віртуального музею – «створюючи віртуальний музейний продукт: виставки, колекції, віртуальні версії неіснуючих об'єктів тощо» (Микульчик, Слободян, Діденко і Рак, 2012, с. 23);
- доповнення контексту реальних музейних предметів за допомогою моделювання дій у сучасному світі їх оживлених версій;
- посилення комунікативності та розширення музейного простору реальних музеїв у результаті популяризації конкретних музейних предметів і колекцій.

4. Кейт Аткинсон (1951, Велика Британія). «За лаштунками в музеї» (1995). Вітбредівська премія (Whitbread Awards, 1995, у номінаціях «Книга року» та «Дебютний роман»). Премія «Exclusive Books Boeke Prize» (1996). Входить до 200 кращих книг за версією BBC

(BBC The Big Read, 2003). Переклад Я. Стріха (Аткинсон, 2018).

Головна героїня та оповідачка Рубі Леннокс розповідає історію свого життя від зачаття (1951) і реконструює історію своєї сім'ї (з другої половини XIX ст.) за старими світлинами, документами та спогадами матері й інших членів родини. Переважно це – розповідь про чотири покоління жінок – прабабусю, бабусю і мати Рубі та її саму, хоча й згадуються інші покоління, зокрема діти головної героїні. Родина Леннокс мешкає в Йорку, місті на півночі Англії, «на одній зі стародавніх вулиць, над якими зловісно нависає Йоркський собор» (Аткинсон, 2018, с. 10). Ця вулиця відтворена в експозиції Музею замку Йорк, який відвідувала Рубі, а колись цей музей їй навіть наснився: «я була єдиною людиною в музеї, й у мене перед очима все ожило: у вікторіанських камінах загорівся вогонь, тендітні арфи XVIII століття самі собою заграли, а брукованою вуличкою покотилася бричка, у яку запряжено четверо коней» (Аткинсон, 2018, с. 321). Тому можна зазначити, що дія роману відбувається за лаштунками замкового музею, але останній виступає також і символом офіційної історії Англії, а «за лаштунками музею – це, певним чином, за пропагандою, за офіційною історією, це про те, як відчувати себе сім'єю з низів середнього класу та з усіма великими подіями, що відбуваються навколо вас» (Atkinson, 2020).

Тому К. Аткинсон будує свій історичний музей, що має чіткий розподіл на зали-розділи, на вході до кожного з яких вказано його порядковий номер, рік та назву експозиції: «Розділ перший. 1951. Зачаття», «Розділ другий. 1952. Народження» тощо. Ці експозиції відповідають річним проміжкам життєвого шляху Рубі, причому часова структура музею стосовно її віку є переривчастою: -1, 0, 1, 4, 6, 7, 8, 11, 12, 14, 16, 18 та 40 років. Кожен зал, окрім останнього, має додаткову експозицію з тим же номером та історичними матеріалами щодо різних членів родини Леннокс інших років, але є зали, де роки основної і додаткової експозиції співпадають, наприклад, розділ 5 (1958). Як зазначає авторка, «я завжди цікавилася структурою, а, оскільки за зачиненими дверима завжди щось є, оскільки завжди є секрет, то кожна глава має виноску, яка є проблиском у минуле цієї родини. Вони певним

чином виглядають випадковими, але ні. Вони створюють своєрідний гобелен минулого цієї родини» (Atkinson, 2020). Цей «гобелен минулого» у вигляді текстуального музею є важливим доповненням відповідної експозиції Музею замку Йорк, хоча і розташований за його лаштунками.

Музеологічні особливості музею К. Аткинсон:

- тип музею;
- за музейною класифікацією — історичний музей;
- за думкою головної героїні — музей родини Леннокс;
- за судженням авторки — музей сім'ї середнього класу «за лаштунками в музеї» Йоркського замку як символу офіційної історії Англії;
- концепт «музей» визначає постійний фонд дії роману;
- окремі події відбуваються в реальному музеї;
- головний герой є засновником музею;
- головний герой є екскурсоводом, котрий проводить екскурсію музеєм своєї родини;
- музей є розширенням контексту відповідної експозиції реального музею;
- музей є частковою проекцією реального музею, яка:
- акцентує на взаємозв'язку обох музеїв;
- висвітлює окремі експозиції реального музею;
- використовує ці експозиції як реальне і віртуальне місце подій;
- розглядає реальний музей як символ офіційної історії;
- вказує, що місце проекції цього символу — за його лаштунками;
- у національному соціокультурному просторі музей є відзеркаленням історії через життя окремої родини середнього класу.

5. Орхан Памук (1952, Туреччина). «Музей невинності» (2008). Переклад О. Б. Кульчинського та Г. В. Рог (Памук, 2009).

Лауреат Нобелівської премії з літератури (2006) О. Памук задумав свою музейну діалогію (роман і музей з однією назвою) на початку 1990-х, а в 1998 р. придбав старий будинок у центрі Стамбулу для створення приватного музею. Він почав збирати відповідну музейну колекцію та писав роман (з 2001 р.) у приміщенні майбутнього музею.

Презентація роману планувалась на відкритті музею, але останнє відбулося на 4 роки пізніше (у 2012 р.).

Герой роману Кемаль, виходець із заможної родини, має аж два щастя: явне (наречена Сібель зі стамбульського вищого світу) та таємне (коханка Фюсун з бідної сім'ї). Коли обидва щастя зникають, закінчуються й аналогії з С. П. Голохвостим (Старицький, 1996) — залишається лише пам'ять і одержимість таємним коханням. Кемаль влаштовує музей у колишньому будинку родини Фюсун, оселяється на його третьому поверсі та збирає, викрадає і купує все, що бодай якось стосується коханої. Незадовго до смерті Кемаль звертається безпосередньо до автора з проханням швидше завершити роман, щоб відвідувачі приходили до його музею з книгою, у яку просить додати квиток на одне відвідування музею.

Стамбульський Музей невинності відкрився 2012 р. та здобув звання Європейський музей року (2014). Експозиція складається з 83 колекцій (по одній на кожен главу роману), до складу яких входять 4213 недопалків Фюсун, її загублена сережка, черевики, дерев'яне ліжко, годинник, світлини Стамбулу, порцеляновий песик тощо.

Своєрідним підсумком музейного будівництва О. Памука можна вважати маленький музейний маніфест (Pamuk, 2012), який він проголосив перед відкриттям музею. «Музеї повинні вивчати та розповідати нам про внутрішній світ та гуманізм нової, сучасної людини» (Смаглій, 2014), а не представляти держави, уважає О. Памук.

Головні музеологічні особливості діалогії:

тип музею:

- за музейною класифікацією — музей міського побуту другої половини ХХ ст.
- за думкою головного героя — музей життя двох турецьких закоханих та будинок для їх речей;
- за судженням автора — «одночасно і музей любові, і музей книги, і музей історії міста 1940–1990 років» (Памук, 2016);
- концепт музей зумовлює сюжет твору;
- головний персонаж є засновником текстуального музею;
- автор тексту є засновником реального музею;
- музейність тексту зумовлена створенням двох титульних музеїв: текстуального (для

- реалізації мети головного героя) та реального (для реалізації мети автора);
- створення обох музеїв у реальному часі відбувається одночасно, причому роман як текстуальна проєкція реального музею створюється за особистим проханням засновника цього музею (головного героя) до автора;
 - у музеальному просторі роману музей – реальна проєкція своєї текстуальної форми;
 - у музейному просторі кожний друкований примірник тексту є квитком на відвідування реального музею;
 - у соціокультурному просторі музею роман – текстуальне обґрунтування автентичності музейних предметів в історичному і соціальному сенсі та текстуальна проєкція своєї реальної форми;
 - у музейному просторі роман – текстуальне розширення контексту всіх музеалій та музею загалом, а також докладний путівник по музею та довідник за його колекцією;
 - у національному соціокультурному просторі музей – особливий простір для експонування матеріальних свідчень з історії Стамбулу та турецького народу кінця ХХ ст.;
 - у світовому соціокультурному просторі музей – один з найкращих невеликих світових музеїв та великий своєрідний роман окремого народу, що є взірцем збереження національної пам'яті для інших народів світу.

6. Оксана Забужко (1960, Україна). «Музей покинутих секретів» (2009) (Забужко, 2009). Лауреат Всеукраїнського рейтингу «Книжка року – 2010» у номінації «Красне письменство». Найкраща українська книга 2010 р. за версією журналу «Кореспондент» у номінації «Белетристика». Номінант «Книги року ВВС» (VBC Book of the Year, 2010). Літературна нагорода Центральної Європи «Ангелус» (Nagroda Literacka Europy Środkowej «Angelus», 2013). Входить до 20 найкращих романів ХХІ ст. за версією Tages Anzeiger (Швейцарія, 2019).

Свій роман письменниця задумала в 1998 р., а створювала з 2002 по 2009 рр. Історія України від осені 1943 до весни 2004 р. показана через життя трьох поколінь двох родин. За Забужко, «вся наша історія – це музей похованих “секретів”» (Забужко, 2008,

с. 46). Експонати цього музею – «всі наші запечатані дружби, сльози, клятви... Наші маленькі життя, накриті скельцями», все, «що ми нарobili, а потім покинули» – «вони всі й далі лежать там, у землі... Такий величезний музей покинутих “секретів”. А люди по ньому ходять – і навіть не здогадуються, що він там, у них під ногами» (Забужко, 2009, с. 536).

О. Забужко створює музейні предмети як документальні «врізки» до тексту: «відео з інтерв'ю, сторінка з архіву, з антикварного каталогу, описи картин, фотографій» тощо – такі собі «артефакти», «замонтовані в текст» (Забужко, 2008, с. 48–49). Автентичність музейних предметів зумовлена їх документальними історичними джерелами: «усна історія» свідків і героїв трагедії 1940-х, архівами різних установ, музеїв, бібліотек тощо, а також різними літературними інтертекстами – приступні «широкому загалові» книжки, «якими користувалась сама» (Забужко, 2009, с. 823–824, 827–828).

Персонажі роману забезпечують реконструкцію і оживлення історичного контексту та поєднання музеалій у єдину експозицію, водночас надзвичайно важливий момент «експонатності пам'яті» – їх сни, які «мають таке саме значення, є так само предметні, як фотографії, спогади, відеозаписи тощо» (Забужко, 2008, с. 48–49). Музей складається з восьми залів – так письменниця називає глави свого роману, оскільки намагається, щоб її роман «справді асоціювався з музеєм і навіть розділи в уяві читача сприймалися як музейні зали» (Забужко, 2008, с. 48–49). Кількість залів не випадкова – «Фібоначчієва вісімка, число невизначеності, хаосу, за Баркою – число переходу від однієї організації до другої» – і свідчить про «хоч і скалічений, але державний етап української культури» – перехід «до повноцінного життя народу» (Плющ, 2010). Входи до залів розташовано за відповідною світлиною, а в кожному з них працюють свої екскурсоводи – загалом їх у музеї три (оповідачі Дарина і два Адріяни). На вході до музею розміщено титульну світлину, перелік експозицій та залів, а також схеми родоводів сімей героїв роману.

Музей О. Забужко базується «не так з окремих образів-персонажів, сюжетних ліній-подій, як на тих взаємозв'язках, що спостерігаються між ними на експліцитному та імпліцитному рівнях тексту, виявляються у

тематичних та проблематичних вузлах, відлучують в інтертекстуальних акцентах, літературних та історичних ремінісценціях, у фрагментах архетипної пам'яті та фольклорних екстраполяціях» (Тебешевська-Качак, 2010). Роман як нелінійний нарратив (оповідь розгалужується різними напрямками, повертається до початкового пункту або зміщується в часопросторі, щоб розгалужитися знову) асоціюється зі своєрідним неінтерактивним гіпертекстом з прихованими посиланнями. Тому експозиції кожного залу Музею мають певну автономність, оскільки можуть оглядатися або читатися поза загальним контекстом.

На виході з Музею на відвідувачів очікує його засновниця, яка розповідає про створення музею, відповідні історичні події і документи, а також надає перелік додаткової літератури тим, хто хоче глибше зрозуміти музейну експозицію загалом. Тому музейне будівництво О. Забужко завершується створенням музейного зібрання як «науково організованої сукупності музейних предметів, а також наявних у музеї різних засобів науково-інформаційного забезпечення, зокрема, архіву й бібліотеки» (Микульчик, Слободян, Діденко і Рак, 2012, с. 70).

Музеологічні особливості цього романного музею:

тип музею:

- за музейною класифікацією – історичний музей;
- за визначенням засновниці – музей національної пам'яті;
- за ознаками з визначення ICOM – віртуальний музей;
- за типом об'єкта збереження – колекційний музей, «основою якого є музейне зібрання» (Микульчик, Слободян, Діденко і Рак, 2012, с. 65);
- концепт музей зумовлює архітекτονіку твору;
- текстуальний простір музею розподілено на окремі зали з автономними експозиціями;
- музейний фонд створений безпосередньо засновницею як візуально-текстуальна проекція реальних документів, предметів та спогадів учасників історичних подій;
- головні герої роману як оповідачі є екскурсоводами у відповідних залах музею;
- усі події в романі є реконструкцією і оживленням історичного контенту музейних

предметів та невіддільною частиною кожної експозиції;

- у національному соціокультурному просторі музей є відображенням «невдомих сторінок історії України про національно-визвольну боротьбу проводів УПА, дії КДБ та радянської влади» (Тебешевська-Качак, 2010);
- у світовому соціокультурному просторі (німецька критика про перший переклад роману) – музей «українського постколоніалізму» (Забужко, 2010).

7. Ліан Таннер (1951, Австралія). «Музей крадіїв» (2010). Премія Ауреліс (Aurealis Award, 2010). Переклад Ю. Вітяка (Таннер, 2019).

У незвичайному місті Джуел – чистота і порядок, за усім слідкують Благословенні Стражі, відсутні тварини та птахи. Діти носять срібні ланцюги, за кожною будівлею доглядає свій Страж, і лише в міському Музеї Данта їх немає. Тут працюють три доглядачі поважного віку та переховуються останні песь і птах. Згодом до них долучаються дві дитини – Голді та Тоудспіт, і всі вони вважають себе крадіями, оскільки повинні виривати свободу з лабетів тирана, забрати невинні життя, перш ніж їх знищать, та ховати таємниці і священні місця. У численних залах музею за склом спеціальних шаф зберігаються пам'ятки минулого, усе страшне з історії міста, усе її «дикунство». Відвідувачів у музеї немає, його зали та експонати вкриті пилом. Але сам музей є живою істотою, він відчуває зовнішнє зло й відповідно реагує на нього. Стіни музею тремтять і рухаються, його зали пересуваються, змінюють розмір та місцерозташування, музей відтворює відповідне збережене минуле і розгортає його в спеціальному просторі службового приміщення за Брудною Брамою. Зло минулого може поринути через Брамю в місто, тому доглядачі та діти заспокоюють музей, торкаючись його стін і співаючи йому особливу пісню.

Коли Керманіч Стражів планує захопити владу в Джуелі та сусідніх містах, пробуджується перша зала війни, за Брамою відтворюється табір армії загарбників минулого, а Керманіч за допомогою Стражів і цієї армії намагається здійснити свій план. Працівники музею чинять опір, і, хоча доглядачі потрапляють до полону, Голді та Тоудспіту вдається

випустити Великий вітер, який видуває всіх сучасників з табору минулого, звільнює доглядачів і зачиняє Брану. Але він же призводить до потужного буревію, що руйнує місто, хоча його мешканцям за допомогою працівників музею вдається врятуватись у службовому приміщенні останнього. Тому зло з минулого блокується, сучасне зло знешкоджується, і музей заспокоюється — переміщення його залів та тремтіння стін припиняються.

Музеологічні особливості музею Таннер:

- тип музею — історичний музей;
- музей є центром розвитку подій або їх постійним фоном;
- головні герої є доглядачами та зберігачами музею;
- музей безпосередньо є одним з головних героїв;
- музей є місцем збереження зла минулого і засобом боротьби зі злом сучасним;
- окремі події роману є реконструкцією і оживленням історичного контенту музейних предметів;
- музей є місцем останнього порятунку мешканців міста;
- музейна комунікація як «спілкування відвідувача музею з людьми минулих епох через музейні предмети — свідчення епох за сприяння музейних працівників» (Микульчик, Слободян, Діденко і Рак, 2012, с. 68) відбувається:
 - з людьми минулого безпосередньо, а не через музейні предмети;
 - за сприяння самого музею;
 - не в залах музею, а в особливому просторі службового приміщення;
 - саме спілкування є не стільки наслідком відвідування музею, скільки участю в боротьбі добра зі злом;
- службове приміщення є центром музейної експозиції;
- музейні зали є джерелом відтворення музейних предметів у центрі експозиції.

Висновки. Надалі всі розглянуті твори для спрощення буде позначено лише прізвищами авторів, поданими за алфавітом.

Розподіл творів за ознаками титульної музейності, де:

- концепт «музей» визначає:
 - архітекτονіку — Забужко;
 - сюжет — Ленц, Памук;
 - центр розвитку подій — Таннер, Тренк;
 - постійний фон дії — Аткинсон, Керрол;

- до складу головних персонажів входять:
 - засновники музею — Аткинсон, Керрол, Ленц, Памук;
 - працівники музею — Аткинсон, Забужко, Ленц, Памук, Таннер, Тренк;
 - експонати музею — Керрол, Таннер, Тренк;
 - музей безпосередньо — Таннер.

Тексти та їх проєкції, що повністю або частково відповідають наступним дефініціям (Девальє и Мересс, 2012; Микульчик, Слободян, Діденко и Рак, 2012):

- інструмент для:
 - архівації, розуміння і передання — Аткинсон, Забужко, Ленц, Памук, Таннер;
 - розширення музеального простору реального музею — Аткинсон, Ленц, Памук, Тренк;
- музей — Забужко, Ленц, Памук;
- музеалія — Керрол;
- музейна інтерпретація — Аткинсон, Забужко, Ленц, Памук, Таннер;
- музейна колекція — Аткинсон, Забужко, Ленц, Памук, Тренк;
- музейне зібрання — Забужко, Памук;
- музейний предмет — Керрол;
- музейний продукт — Забужко;
- музейність як:
 - потреба в музеї — Керрол, Ленц, Памук;
 - простір пам'яті — Аткинсон, Забужко, Ленц, Памук;
 - процес вилучення з контексту або відтворення контексту — усі розглянуті твори;
 - те, що перебуває зовні, поза стінами — Аткинсон, Керрол;
 - функція сенсорного документування — Аткинсон, Забужко, Ленц, Памук;
 - відособлена реальність — Таннер;
- натуральний експозиційний комплекс — Памук;
- твір експозиційного мистецтва — Памук, Тренк.

Зворотна хронологія останніх подій, що стосуються обраних творів:

- 2019 — Забужко (20 найкращих романів XXI століття);
- 2018 — Ленц (завершення реконструкції реального проєкції);
- 2014 — Тренк (третя медійна проєкція);
- 2014 — Памук (премія «Європейський музей року»);
- 2013 — Забужко (премія «Ангелус»);

2013 — Тренк (авторське продовження);
 2012 — Памук (відкриття музею);
 2010 — Таннер (першодрук);
 2009 — Забужко (першодрук);
 2009 — Тренк (друга медійна проєкція);
 2008 — Памук (першодрук).

Цей хронологічний перелік означає переважання серед творів з титульною музейністю останніх дванадцяти років таких текстів, у яких концепт музею є визначальним в архітектоніці та сюжеті або самого твору, або його медійних проєкцій.

Наведені музеологічні особливості всіх розглянутих творів доводять, що титульна музейність є трендом світової літератури останнього п'ятидесятиріччя, водночас цей тренд має стати тенденцією до зростання.

Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні переліку літературних творів з ознаками титульної музейності за допомогою як інших творів з розглянутих національних літератур, так і творів інших національних літератур світу та виявленні характерних музеологічних особливостей означених і нових текстів, що потребує додаткового наукового аналізу.

Список посилань

- Аткінсон, К. (2018). *За лаштунками в музеї*. Київ: Наш Формат.
- Давидова, А. В. (2013). Роман О. Забужко «Музей покинутих секретів» у світлі літературної критики. *Наукові записки ХНПУ. Літературознавство*, 2(2), 41–47.
- Девальє, А. и Мересс, Ф. (2012). *Ключевые понятия музеологии*. Москва: ИКОМ.
- Ильин, И. П. (2001). *Постмодернизм: словарь терминов*. Москва: Интрада.
- Забужко, О. (2008). «Вся наша історія — це музей похованих “секретів”». *Український журнал*, 9, 46–49.
- Забужко, О. (2009). *Музей покинутих секретів: роман*. Київ: Факт.
- Забужко, О. (2010). «Завжди хотіла написати роман, який був би рівновеликий життю». Відновлено з <https://p.dw.com/p/Pdo7>.
- Затонский, Д. (1988). Память о прошлом, или Две книги Зигфрида Ленца. *Художественные ориентиры XX века*. (С. 393–412). Москва: Советский писатель.
- Кэрролл, Дж. (2002). *За стенами собачьего музея*. Москва: Махаон.
- Ленц, З. (1982). *Краеведческий музей*. Москва: Радуга.
- Микульчик, Р., Слободян, П., Діденко, Є. і Рак, Т. (2012). *Словник-довідник термінології музейництва*. Львів: Видавництво Львівської політехніки.
- Памук, О. (2009). *Музей невинності*. Харків: Фоліо.
- Смаглій К. (2014). *Найкращий музей Європи — приватний*. Відновлено з <https://life.pravda.com.ua/culture/2014/05/19/168868/>.
- Памук, О. (2016). «Я верю, что ислам совместим с демократией». Відновлено з <https://meduza.io/feature/2016/11/02/ya-veryu-chto-islam-sovmestim-s-demokratiey>.
- Плющ, Л. (2010). *Чари з країни ОЗ*. Відновлено з <http://litakcent.com/2010/01/25/chary-z-krajiny-oz/>.
- Прокопович, Л. В. (2017). Музейная тематика в художественной литературе: расширение коммуникационного пространства музея. *Музей як візуальний текст культури*. (С. 23–25). Черкаси.
- Прокопович, Л. В. (2019). Театральність сучасних музейних комунікацій: соціально-філософський аспект. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*, 5, 25–30.
- Солнцева, Е. и Шарый, А. (2012). «Музей невинности» как музей и роман. Восстановлено из <https://www.svoboda.org/a/24566355.html>.
- Старицький, М. П. (1996). *За двома зайцями: комедія з міщанського побуту*. Київ: Молодь.
- Таннер, Л. (2019). *Музей крадіїв*. Київ: Nebo BookLab.
- Тешевська-Качак, Т. (2010). *Історія, що стає літературою у стилі Оксани Забужко*. Відновлено з <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2010/02/09/083513.html>.
- Циховська, Е. Д. (2010). «Музей невинності» Орхана Памука як історія кожного. *Актуальні проблеми слов'янської філології*, XXIII (3), 72–77.
- Atkinson, K. (2020). *Behind the Scenes at the Museum*. Retrieved from https://www.kateatkinson.co.uk/book_detail.php?b=Behind_the_Scenes_at_the_Museum.
- Goldman, L. (2006). *Night at the Museum: The Junior Novelization*. Woodbury, NY: Barron's Educational Series.
- OL. (2020). *Государственный музей Восточной Пруссии. История*. Восстановлено из <https://www.ostpreussisches-landesmuseum.de/ru/museum/geschichte-des-museums/>.
- Pamuk, O. (2012). *A modest manifesto for museums*. Retrieved from <https://www.craftcouncil.org/magazine/article/modest-manifesto-museums>.
- Steele, M. A. (2009). *Night at the Museum: Battle of the Smithsonian*. Woodbury, NY: Barron's Educational Series.
- Trenc, M. (1993). *The Night at the Museum*. Woodbury, NY: Barron's Educational Series.
- Trenc, M. (2013). *Another night at the museum*. New York, NY: Henry Holt.

References

- Atkinson, K. (2018). *Behind the Scenes at the Museum*. Kyiv: Nash Format. [In Ukrainian].
- Davidova, A. V. (2013). The novel “The Museum of Abandoned Secrets” by O. Zabuzhko in the light

- of literary criticism. *Naukovi zapysky KhNPU. Literaturoznavstvo*, 2(2), 41–47. [In Ukrainian].
- Desvallées, A. and Mairesse, F. (2012). *Key concepts of museology*. Moscow: IKOM. [In Russian].
- Ilyin, I. P. (2001). *Postmodernism: Glossary of Terms*. Moscow: Intrada. [In Russian].
- Zabuzhko, O. (2008). “All our history is a museum of buried ‘secrets’”. *Ukrainskyi zhurnal*, 9, 46–49. [In Ukrainian].
- Zabuzhko, O. (2009). *Museum of Abandoned Secrets: A Novel*. Kyiv: Fakt. [In Ukrainian].
- Zabuzhko, O. (2010). “I’ve always wanted to write a novel that would be equal to life”. Retrieved from <https://p.dw.com/p/Pdo7>. [In Ukrainian].
- Zatonsky, D. (1988). Memory of the past, or Two books by Siegfried Lenz. *Hudozhestvennye orientiry XX veka*. (P. 393–412). Moscow: Sovetskij pisatel’. [In Russian].
- Carroll, J. (2002). *Behind the Walls of the Dog Museum*. Moscow: Mahaon. [In Russian].
- Lenz, S. (1982). *The Natural History Museum*. Moscow: Raduga. [In Russian].
- Mykulchuk, R., Slobodyan, P., Didenko, E. and Rak, T. (2012). *Dictionary-reference book of museum terminology*. Lviv: Vydavnytstvo Lvivskoi politekhniki. [In Ukrainian].
- Pamuk, O. (2009). *Museum of Innocence*. Kharkiv: Folio. [In Ukrainian].
- Smahlii, K. (2014). *The best museum in Europe is private*. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/culture/2014/05/19/168868/>. [In Ukrainian].
- Pamuk, O. (2016). “I believe Islam is compatible with democracy”. Retrieved from <https://meduza.io/feature/2016/11/02/ya-veryu-chto-islam-sovmestim-s-demokratiey>. [In Russian].
- Plusch, L. (2010). *Enchantments from the land of OZ*. Retrieved from <http://litakcent.com/2010/01/25/chary-z-krajiny-oz/>. [In Ukrainian].
- Prokopovich, L. V. (2017). Museum themes in fiction: expanding the communication space of the museum. *Muzei yak vizualnyi tekst kultury*. (P. 23–25). [In Russian].
- Prokopovich, L. V. (2019). Theatricality of modern museum communications: socio-philosophical aspect. *International Journal of Innovative Technologies in Social Science*, 5, 25–30. [In Ukrainian].
- Solntseva, E. and Shary, A. (2012). “*Museum of Innocence*” as a museum and a novel. Retrieved from <https://www.svoboda.org/a/24566355.html>. [In Russian].
- Starytsky, M. P. (1996). *For two hares: a comedy from a bourgeois beaten*. Kyiv: Molod. [In Ukrainian].
- Tanner, L. (2019). *Museum of Thieves*. Kyiv: Nebo BookLab. [In Ukrainian].
- Tebeshevska-Kachak, T. (2010). *A story that becomes literature in the style of Oksana Zabuzhko*. Retrieved from <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2010/02/09/083513.html>. [In Ukrainian].
- Tsikhovska, E. D. (2010). “Museum of Innocence” by Orhan Pamuk as the story of everyone. *Aktualni problemy slovianskoi filolohii*, XXIII (3), 72–77. [In Ukrainian].
- Atkinson, K. (2020). *Behind the Scenes at the Museum*. Retrieved from https://www.kateatkinson.co.uk/book_detail.php?b=Behind_the_Scenes_at_the_Museum. [In English].
- Goldman, L. (2006). *Night at the Museum: The Junior Novelization*. Woodbury, NY: Barron’s Educational Series. [In English].
- OL. (2020). *East Prussian state museum. History*. Retrieved from <https://www.ostpreussisches-landesmuseum.de/ru/museum/geschichte-des-museums/>. [In Russian].
- Pamuk, O. (2012). *A modest manifesto for museums*. Retrieved from <https://www.craftcouncil.org/magazine/article/modest-manifesto-museums>. [In English].
- Steele, M. A. (2009). *Night at the Museum: Battle of the Smithsonian*. Woodbury, NY: Barron’s Educational Series. [In English].
- Trenc, M. (1993). *The Night at the Museum*. Woodbury, NY: Barron’s Educational Series. [In English].
- Trenc, M. (2013). *Another night at the museum*. New York, NY: Henry Holt. [In English].

Надійшла до редколегії 02.11.2020

«ЕСТЕТИЧНЕ ПРОГРАМУВАННЯ» МЕТОДАМИ АКТУАЛІЗОВАНОЇ РЕЖИСУРИ І. ХРЖАНОВСЬКОГО ЯК ЕЛЕМЕНТ СМИСЛОВОЇ ВІЙНИ

П. В. Слотюк. «Естетичне програмування» методами актуалізованої режисури І. Хржановського як елемент смислової війни

Аналізується моделювання радянськості (шляхом відтворення її смислів) російським режисером І. Хржановським у серіалі «Дау. Дегенерація» і психологічного впливу на поведінку людей методом «естетичного програмування» в проєкті «Бабин Яр». Автор звертає увагу на маніпулятивність актуалізованої режисури І. Хржановського, яка, з одного боку, демонструє авангардистські підходи в драматургії щодо візуалізації минулого, з іншого, є прихованою формою ідеологічного протистояння українського світу з ідеєю відновлення російської імперії і поглинання нею всього пострадянського простору включно із країнами колишнього соціалістичного табору.

Ключові слова: «Естетичне програмування», смислова війна, І. Хржановський, серіал «Дау. Дегенерація», «Бабин Яр», інформаційно-психологічна операція, візуалізація історії, інформаційна війна.

P. V. Slotiuk. “Aesthetic Programming” by Means of Actualized Directing by I. Khrzhanovsky as an Element of Semantic War

The aim of the work is to reveal the content and essence of the problem of “aesthetic programming” by means of actualized directing.

The research of methodology is based on general scientific principles and methods that contribute to a comprehensive analysis of this problem.

The result of the study is the substantiation of methods of actualized directing as a means of “aesthetic programming of human behavior”.

The article analyzes the modeling of Sovietness (by reproducing its meanings) by Russian director I. Khrzhanovsky in the series “*Dau. Degeneration*” and the psychological impact on human behavior by the mean of “aesthetic programming” in the project “*Babyn Yar*”.

The author draws attention to the manipulative nature of the actualized directing of I. Khrzhanovsky, which, on the one hand, demonstrates avant-garde approaches in drama to the visualization of the past. On the other hand, it is a hidden form of ideological confrontation between the Ukrainian world and the idea of restoring the Russian Empire and absorbing the entire post-Soviet space, including the countries of the former socialist camp.

These methods not only allow you to more deeply reproduce the images, but also to immerse yourself into the essence of what is happening, to immerse yourself into a new reality that constructs the field of a non-existent virtual world.

Along with this, the pictorial reality generates such an emotional experience that it is difficult to get rid of.

By introducing hostile narratives into the context of the picture, this becomes an element of semantic war.

Novelty. The novelty of the research is in the generalization and disclosure of the content of methods and creative approaches of I. Khrzhanovsky, used by him during the work on the film “*Dau. Degeneration*” and the project “*Babyn Yar*”.

The practical significance of the research lies in explaining and distinguishing methods of actualized directing from the general content of I. Khrzhanovsky’s works and in how they are used in the process of “aesthetic programming” in order to assert psychological influence over the mass consciousness of citizens.

Keywords: “*Aesthetic programming*”, *semantic war*, *I. Khrzhanovsky*, *TV series “Dau. Degeneration”*, “*Babyn Yar*”, *information-psychological operation*, *visualization of history*, *information war*.

Постановка проблеми. Фільм «Дау. Дегенерація» режисера І. Хржановського, який викликав чималий інтерес у культурному просторі Західного світу (The Berlinale Unveils 8 Hours of ‘DAU.’ It’s Just the Beginning), породивши велику кількість різноманітних оцінок кінокритиків, журналістів, мистецтвознавців, не став чимось абсолютно новим у практиці модерного кінематографа початку ХХ ст. Складно зрозуміти мотиви, якими керувався режисер, вирішивши реалізувати такий грандіозний за масштабом проєкт. Однак можна зазначити, що використавши засоби і методологію актуалізованої режисури І. Хржановський привернув увагу до дещо забутого актуального кіно С. Ейзенштейна та його «теорії пафосу» (Ейзенштейн, 2002), елементи якої можна віднайти ще в І. Лойоли у так званій методиці молитовного єднання з Богом

(Congrod, 2010), а також у К. Станіславського в ідеї творення російського модерного театру з системою драматургічного дійства, що не лише означає зміст та ідею режисерського задуму, а й породжує візуалізоване емоційне переживання у глядачів, які привносять цей емоційний компонент у практику власного повсякдення (Станіславський, 1954).

Наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. ця практика з'явилася в інформаційному просторі, у якому кінематограф відіграє надважливу роль, і швидко набула продовження в технологіях ведення інформаційних операцій, які, з легкого подання журналістів, були названі «інформаційними війнами».

Слід зацентувати, що фільм І. Хржановського задумувався режисером не як засіб інформаційного протистояння у війні Росії з Україною (необхідно зважити — коли розпочалися зйомки фільму, війни ще не було). Фільм є відтворенням минулого, у цьому випадку радянського минулого, у спосіб, який традиційна режисура лише розпочинає освоювати. Його суть полягає у відмові від професійного акторства і творенні таких обставин, де актори не просто грають ролі, а проживають їх у найменших дрібницях тогочасного життя. Тому якщо традиційний кінематограф показував минуле як віртуальну реальність, яку можна було споглядати як режисерську версію уже нереального світу, то І. Хржановський занурює глядача у світ реально пережитий, світ, зафіксований пам'яттю, який кодується у нашій свідомості патернами генетичної інформації. Пам'ять про голод 1932–1933 рр., попри заборону в радянський період про нього згадувати, у свідомості старшого покоління відтворювала фетишизовані образи минулого ставленням до хліба і їжі як до святого, сакралізуючи їх, оскільки хліб був фактором збереження життя навіть в умовах, коли життю вже нічого не загрожувало. Тому різниця між віртуальною реальністю і світом пережитих відчуттів, що здатні проявлятися за допомогою пам'яті в мережеві реальних інформаційних потоків, робить методи актуалізованої режисури достатньо ефективними не лише в межах кіномистецтва, де його дієвість визначається глибиною занурення реального глядача у світ історичного дискурсу, а й тим, наскільки реально він відтворює смисли епохи, що вриваються у наш світ образами наших

предків. Саме це створює відчуття близькості епохи до нас і нас до епохи та пробуджує в колективній підсвідомості те, що нам передано від минулих поколінь. І. Хржановський, зрозумівши це, у проєкті «Бабин Яр» прагне застосувати метод «естетичного програмування» (Почепцов, 2018, с. 192), трактуючи події, пов'язані з Голокостом, у контексті пропагандистських моделей «русского мира», над чим сам режисер, можливо, і не замислюється. І хоча обґрунтування цього методу належить М. Сабідо, І. Хржановський доповнює його новим інструментарієм — методами, за допомогою яких автор:

- а) орієнтує глядача не стільки на ідею, скільки на візуалізований образ її носіїв;
- б) формує в глядача відчуття страху, травмуючи його емоційну структуру і занурюючи в депресію;
- в) драматургічний конфлікт використовує з метою пробудження такої емоційної реакції, яка фіксується підсвідомістю і якої глядач не може позбавитись.

Відбувається підміна дійсної реальності віртуальною, що відображає суть «зміщення» І. Хржановського. За цих умов моральний і політичний фактори підмінюють один одного. Відбувається нашарування змішаних емоцій і правил, заміна одних іншими. Для дискредитації України започатковується процес непрямого, прихованого звинувачення українців у самій можливості трагедії. Замінюється формула впливу — те, що вас раніше вбивало і нищило вашу волю, тепер, паралізувавши вашу волю зсередини, винищуватиме вас надалі. Так Кремль планує розв'язати українське питання, як колись Гітлер прагнув вирішити єврейське. Але тоді це пояснювалося необхідністю розширення життєвого простору для німців на Схід, тепер Росія планує експансію на Захід у той же спосіб, однак іншими методами. Невідомо, чи розуміє це І. Хржановський, застосовуючи методи актуалізованої режисури для реалізації своїх проєктів. Звичайно, будь-який талановитий режисер, яким є й І. Хржановський, має право використовувати такі інструменти, які б дозволили найкраще візуалізувати його задум. Однак актуалізована режисура дозволяє авторові відійти від реальної картини світу в його суб'єктивному баченні настільки, що актуальне для всіх підмінюється віртуальним для окремих. І візуалізуючи фрагменти

суб'єктивного емоційного стану, режисер стає засобом віртуальних маніпуляцій і прихованої політичної пропаганди.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останнім часом у науковій літературі з'явилося чимало публікацій стосовно інформаційного протистояння між Росією та Україною. Серед авторів, які аналізують цю проблему, — В. Шемчук, І. Проноза, Б. Ковалевич, У. Рудницька, С. Гусева, Т. Сергієнко та ін. Особливості наукової полеміки, у якій відображена сутність питання, указує на неповне висвітлення авторами проблеми семантичної війни і того, як вона проявляється в Україні. Попри важливість цієї теми більшість із них зосереджується лише на окремих її аспектах: проявах інформаційного впливу (Проноза, 2018), інструментах, що застосовуються в інформаційній війні (Ковалевич, 2014), концептуальних підходах (Шемчук, 2019) тощо. Водночас західні автори (Дж. Арквілла, М. Лібікі, Дж. Най, М. Сабідо, Ф. Конрод) давно звернули увагу на семантичне наповнення інформаційного протистояння, яке у ХХІ ст. стало панівним (Арквілла, Ронфельдт, 2005), а росіяни швидко зорієнтувалися, усвідомивши його суть (Проханов), українське аналітичне середовище (за винятком Г. Почепцова, С. Дацюка, А. Баумейстера) лише наближається до розуміння важливості смислового протистояння між двома концептуально протилежними моделями інформаційного простору і тими ідеями, якими його наповнюють (Вайно, Кобяков, Сараєв, 2012, с. 57–58).

Мета статті — виконати аналіз методів актуалізованої режисури в контексті проблеми «смислової війни» в українському інформаційному просторі, що ведеться засобами «естетичного програмування» поведінки населення в руслі концептуальних наративів російської пропаганди.

Виклад основного матеріалу дослідження. Слід зазначити, що у віртуальному світі, який проявляється у формі авторського задуму, завжди стає можливою не лише заміна чинних смислів, як елементу проникнення в сутність реальності, але й форми їх подання, розкриття в конкретному контексті, який автор для себе обирає. Тому в момент проникнення в глибину реального світу, кожен є носієм своїх смислів, які прагне використати як ключ до його розуміння. Заволодіти таким ключем можливо лише в процесі творчого

натхнення, яке і робить його авторським. Це можна вважати потужним стимулятором творчості, на яку здатен не кожен.

Проте творчість, як явище, не є чимось на зразок речі в собі і для себе. Творчість — це суб'єктивовані знання і суб'єктивований досвід, що базується на особливій формі сприйняття світу. Зважаючи на те, що суб'єктивні знання завжди маніпулятивні, рішення автора його ідеї, які базуються на цих знаннях і які є результатом його власного досвіду, апіорі містять маніпулятивну складову. Через це процес комунікації між суб'єктивним знанням автора та його об'єктом є маніпулятивним. «Виробником» знань, який виступає у ролі комунікатора і який діє у відповідному інформаційному просторі й таким чином впливає на процес прийняття рішення, є сам комунікатор (Іванов, Дудко, 2010). Комунікатором може бути будь-хто, хто формує нову картину світу, незалежно від форми, змісту і особливості комунікації, а оскільки він бере участь у процесі управління емоціями, то вся його діяльність так само, як і його досвід, — суб'єктивується. Через це будь-яка сублімація досвіду, перенаправлення його, як концентрованої соціальної енергії, у творче русло дозволяє нам скористатися ним так, як ми того бажаємо. Тому життя, як процес творчий, є результатом нашого суб'єктивного досвіду, який ми переживаємо індивідуально. Це «режисерська» робота кожного і ролі, які ми вибираємо, показують сутність нашого сприйняття світу. І. Хржановський у своєму проєкті «Дау. Дегенерація» застосував, як він стверджує, метод «зміщення реальності і художньої гри» (Климчук). Це «зміщення» спричинило руйнування стереотипів, які давно існують у старому театрі й кіно і які базуються на зображенні реальності грою, де переважає не реальність, а гра. Тобто, де актори грають реальність, у якій не живуть в той час, коли І. Хржановський пропонує змістити гру в сторону реальності і робить це за допомогою відмови від професійного акторства, пропонуючи такі обставини для гри, які максимально відповідають наповненню історичної епохи як за змістом, так і за формою. Це й викликало шквал критики, спроби використати кінематограф не як розважальне шоу, чим переважно він і є, а як смислоутворююче середовище, у яке занурюються не лише за враженнями, але й за тим, що за ними стоїть.

А за ними історичний наратив — спрощена історична концепція, закодована «формулами» семантичних знаків і образів, метафор і символів, яка «гріє душу», особливо пострадянської людини, що своїм образом життя постійно відтворює моделі радянського повсякдення. Режисер переважно не є автором цього наративу. Він може бути лише автором сценарію, сюжет якого базується на його основі. Але оскільки наративи стали частиною ідентичності автора (він про це може і не здогадуватися), то вони уже наявні в його свідомості імпліцитно. На певному етапі така «присутність» починає проявлятися як щось органічне з автором, породжуючи ті образи, з якими автор прагне працювати. Принаймні йому так здається. Хоча в цій ситуації образи більше «працюють» із ним, ніж він з ними, активізуючи в цьому разі не стільки колективну пам'ять народу, але й колективне підсвідоме тих груп глядачів, на які спрямована авторська фантазія. Поступово і суспільство втягується в загальний контекст наративу, і тут вступають у дію технології інформаційного впливу, спрямовані на заміну одних наративів іншими, передусім руйнацію тих, які не відповідають задуму супротивника (Почепцов, 2016, с. 77). Останній, прагнучи заволодіти фізичним простором, що належить об'єкту впливу, всіляко маніпулює, нав'язуючи віртуальні історичні міфи з їх віртуальними героями. Відомо, що «герой віртуальний — наближений до майбутнього, оскільки він живе в соціальній пам'яті найдовше», на відміну від героя інформаційного (Почепцов, 2016, с. 82). Ви можете його не сприймати, з ним не погоджуватися, однак коли ви про нього говорите, з ним дискутуєте, уважайте, що він уже заволодів вашим інформаційним полем, запустив «нові» ідеологічні й ціннісні конструкції так, що вони активно впливають не лише на перебіг ваших думок, але й вашої поведінки. Так відбувається захоплення інформаційного простору віртуальним. Цей простір швидко наповнюється не лише новими наративами, але й новими смислами. Тому коли національний кінематограф не продукує своє кіно, тобто не пропонує таку віртуальність, яка спонукала б до творення нової соціальної реальності, держава поступово втрачає контроль над інформаційним і фізичним простором, а згодом перестає існувати. Неважливо,

якого президента обирають, адже за будь-яких умов обирають того, кого запропонує колективний телевізор, таку модель, яка базуватиметься на наших уявленнях про успіх, честь, доблесть, героїзм і відвагу. З метою запобігання такої ситуації зразком для наслідування «повинні бути представники креативного класу, здатні продукувати нові ідеї, смисли й речі. Інфраструктура, яка повинна бути в центрі уваги, це наука і освіта, оскільки вона підтримує креативний клас» (Почепцов, 2016, с. 84). Думка надзвичайно актуальна. Однак ми спостерігаємо домінування шоу-бізнесу, який відволікає суспільство від вирішення важливих проблем його розвитку і занурює масову свідомість у віртуальний світ соціальних ілюзій (Почепцов, 2016, с. 84).

І. Хржановський, свідомо чи ні, свій режисерський задум втілює у концептуальному поєднанні смислів епохи 1938-го — 1960-х рр. зі смислами «руського мира», який підживлено соціальною енергією пострадянської політичної міфології, яка продовжує доминувати в колективній свідомості росіян і не лише в їхній. Його творчий пафос захопила радянськість як спосіб жити й мислити. Навіть якщо «розуміти той комплексний фактор», про який писав К. Юнг, «з яким пов'язані всі змісти свідомості» і те, що саме він «утворює центр поля свідомості і, що таким фактором є суб'єктивне Я, в якому концентруються усі особистісні акти свідомості» (Юнг, 2016, с. 15), тоді це суб'єктивне Я автора, яке об'єднує все особистісне і результуючий характер якого проявляється в актах усвідомленого самопрояву автора, наповнює відповідним змістом усе, що, так чи інакше, стає інтенцією його власної самості. Тому твердження про те, що проект «Бабин Яр» є виключно культурологічним проектом, який жодним чином не стосується політики й ідеології, стає або закамфльованою реакцією на критику, або простим запереченням автором звинувачень у використанні справедливих аргументів стосовно стандартного трактування історії в межах російських ідеологічних фреймів. На це вказує і нещодавнє інтерв'ю Й. Зісельса всеукраїнській газеті «День» від 25 січня 2021 р., у якій йдеться про рішення спорудити тимчасову меморіальну синагогу на місці старого православного кладовища, яке, на його думку, створює конфліктну ситуацію між українцями та євреями і є нічим іншим, як продовженням

інформаційної війни Росії проти України (Зісельс, 2021). У попередніх своїх висловлюваннях він стверджував, що проєкт є «троянським конем» російських пропагандистів, який використовується з метою, щоб довести факт існування українського антисемітизму і фашизму (Климчук, 2020). Знаковим є те, що пропонують це зробити руками українських євреїв, побіжно залучивши до цього й українців. Недаремно О. Лисенко, директор інституту історії НАНУ, зазначив: «Концепція меморіального центру — це єврейська модель пам'яті про трагедію в Бабиному Яру» (там само). Слід уточнити — радше не стільки єврейська, скільки російська, до реалізації якої залучили євреїв, намагаючись зіграти на трагедії, яка однаково є й українською. Так, це спільна трагедія євреїв і українців. І суть її не в кількості жертв, а в правилі, яке призвело до такого злочину. Кількість давно стала фактом, та не факт створює правило, радше навпаки. Слід зрозуміти, що всім нам нав'язують правило, приховуючи справжню мету, прикрити естетикою режисерської ідеї, формою актуалізованого видовища, візуалізацією смерті, і такої візуалізації, щоби після неї вже ніхто не зміг вирватися за межі нав'язаного нарративу, жити у світі своїх емоцій, своєї, а не чужої реальності. Тому сам проєкт у трактуванні І. Хржановського і тих, хто його фінансує, особливо тих, хто за ним стоїть, має всі ознаки прихованої інформаційно-психологічної операції, яку прагнуть подати, нав'язуючи ворожу ідеологію й здійснюючи закріплення її в офіційних концептах історичної пам'яті. Відбувається це за допомогою методів актуалізованої режисури, які базуються на тих же принципах, що описані і застосовані С. Ейзенштейном:

- а) створення емоційного потрясіння;
- б) зосередження уваги на «крупному» плані концентрацією на другорядних планах (так званий «зворотний рух»);
- в) створення ситуації пафосу як точки переходу в іншу реальність, де, передусім, сприймається візуалізований сюжет реальності, а потім здійснюється його аналіз, а не навпаки (Ейзенштейн, 2002).

За допомогою методів актуалізованої режисури І. Хржановський:

- а) орієнтує глядача не стільки на ідею, скільки на візуалізований образ її носіїв;

- б) формує в глядача відчуття страху, травмуючи його емоційну структуру і занурюючи в депресію;
- в) драматургічний конфлікт використовує з метою пробудження такої емоційної реакції, яка фіксується підсвідомістю, і від якої глядач не може позбавитись упродовж тривалого часу.

Відбувається підміна дійсної реальності віртуальною, що віддзеркалює суть «зміщення» І. Хржановського. За цих умов моральний і політичний фактори підмінюють один одного, відбувається нашарування змішаних емоцій і правил, заміна одних іншими. Для дискредитації України ініціюється процес непрямого, прихованого звинувачення українців у самій можливості трагедії.

Тому серіал «Дау. Дегенерація», як і проєкт меморіального комплексу «Бабин Яр», відтворюють одну і ту саму модель «естетичного програмування» поведінки, згідно з якою «подія чи конфлікт не є драматичними самі по собі» (Почепцов, 2018, с. 192–193). Їх драматичність проявляється в поведінці, яка спровокована відповідними емоціями, а емоції пов'язані з архетипами, що «виражають моделі інстинктивної поведінки» (Почепцов, 2018, с. 193). Вона і змінює психологічний стан особистості. Таким чином, складовою успішності інформаційно-психологічної операції під умовною назвою «Бабин Яр» є формування бажаних моделей поведінки громадян за допомогою впливу на їх свідомість і психологічний стан. Відбувається зміна емоційного сприйняття ними подій та фактів, що інтерпретуються через акцентуйовані образи режисерського задуму. У цьому і полягає, на нашу думку, сутність методів, використаних режисером І. Хржановським.

«Сучасна інформаційна війна передбачає вжиття заходів пропагандистського впливу на свідомість людини в ідеологічній та емоційній сферах», — стверджує С. Рижков (Рижков). Однак інформаційна війна — це не лише ідеологія і пропаганда. Такою вона була на початку і впродовж ХХ ст. У сучасних умовах вона більше схожа на підміну, нав'язування смислів у віртуальному середовищі з метою перепрограмування поведінки окремих соціальних спільнот і захоплення їх ворожим інформаційним полем.

Висновок. Отже, методи актуалізованої режисури, в інтерпретації І. Хржановського, які

базуються на методологічних принципах І. Лойоли, С. Ейзенштейна, М. Сабідо та ін., є засобом «естетичного програмування» з метою зміни поведінки окремих спільнот і нав'язування їм стереотипних моделей мислення. Відбувається це за допомогою:

- а) зміщення акцентів з ідеї й сюжету, які дозволяють розпізнати концепт відтвореного нарративу, і ініціюють процес його інтерпретацій глядачем, на візуалізацію образу й заміну смислів, які через нього нав'язуються;
- б) створення ситуації страху, яка дозволяє затримати увагу і викликати емоційний стрес. Він же моделює очікувану для «програміста» поведінку індивіда зі зміненою семантикою соціальних кодів, яка заважає його самоідентифікації;
- в) заміни однієї реальності іншою, смисл і значення якої переносяться з віртуального світу у «живу» дійсність у результаті отождолення реальної людини з віртуальною. З цього моменту придуманий світ розпочинає вторгнення з метою заміни смислової матриці світу реального на смислову матрицю віртуального світу.

За таких умов воля соціально активних особистостей паралізується, суспільство, у вирі деструктивних процесів, опиняється в ситуації когнітивного дисонансу, змінюється і культурологічний дискурс, ціннісні орієнтації, фактори самоідентифікації, а також змінюється перебіг комунікативних процесів. Такими є елементи смислової війни, яка надає більші можливості для політичних маніпуляцій та інформаційного впливу.

Список посилань

- Арквілла, Дж., Ронфельдт, Д. (Ред.). *Мережі і мережні війни: Майбутнє терору, злочинності та бойових дій*. (2005). Київ: Києво-Могилянська академія.
- Вайно, А., Кобяков А., Сараев, В. (2012). *Образ победы*. Москва: Институт экономических стратегий РАН, компания «GLOWERS».
- Зісельс: За будівництвом тимчасової синагоги у Бабиному Яру стоїть спроба Росії спровокувати внутрішній конфлікт в Україні. *День*. (25.01.2021 р.). Відновлено з <https://day.kyiv.ua/uk/news/250121-zisels-za-budivnyctvom-tymchasovoyi-synagogy-u-babynomu-yaru-stoyit-sproba-rosiyi>.
- Іванов, В. Ф., Дудко, О. С. (Упоряд.). (2010). *Журналістика в піарі та піар в журналістиці*. Київ: Грамота.

- Климчук, О. (2020). *Що не подобається українцям у меморіалі «Бабин Яр» — і до чого тут «Дау»?* Відновлено з <https://cutt.ly/dk3y0f5>.
- Ковалевич, Б. В. (2014). Соціальні мережі як новий інструмент ведення інформаційних війн у сучасному світі. *Грані*, 4, 118–121. Відновлено з http://nbuv.gov.ua/UJRN/Grani_2014_4_24.
- Почепцов, Г. (2016). *Смисли і війни: Україна і Росія в інформаційній і смисловій війнах*. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія».
- Почепцов, Г. (2016). *Сучасні інформаційні війни*. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія».
- Почепцов, Г. (2018). *Пропаганда 2.0*. Харків: Фолио.
- Проноза, І. (2018). Інформаційні війни: сутність і особливості прояву. *Актуальні проблеми політики*. Вип. 61, 86–84.
- Проханов, А. *Технология создания героев*. Відновлено з <https://vipvideoclub.ru/stati/istorija/aleksandr-prohanov-tehnologija-sozdaniya.html>.
- Рижков, Є. *Інформаційна безпека та інформаційна війна в умовах АТО*. Відновлено з <http://er.dduvs.in.ua/bitstream/123456789/3332/1/1.pdf>.
- Станиславский, К. С. (1954). *Собрание сочинений в 8 т* (Т. 1: Моя жизнь в искусстве). Н. Д. Волков (Ред.). Москва: Искусство.
- Шемчук, В. (2019). Концептуальні підходи до розуміння інформаційної війни в сучасному світі. *Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського*. Серія: Юридичні науки. Т. 30 (69), № 3, 29–35.
- Эйзенштейн, С. М. (2002). *Метод*. (Т. 1: Grundproblem; Т. 2: Тайны мастеров). Российский государственный архив литературы и искусства, Эйзенштейновский центр исследования кинокультуры, Музей кино. Н. И. Клейман (Сост.). Москва: Музей кино: Эйзенштейн-центр.
- Юнг, К. (2016). *Аіон. Нариси щодо символіки самоті*. Львів: Видавництво «Астролябія».
- Conrod, F. (2010). Loyola's Greater Narrative. The Architecture of the Spiritual Exercises in Golden age and Enlightenment literature. *The Heythrop Journal*. Retrieved from https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1468-2265.2009.00533_37.x.
- Controversial Russian film and art project 'Dau' to finally launch in Paris (exclusive)*. Retrieved from <https://www.screendaily.com/news/controversial-russian-film-and-art-project-dau-to-finally-launch-in-paris-exclusive-/5135622.article>.
- The Berlinale Unveils 8 Hours of 'DAU.' It's Just the Beginning*. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2020/02/28/movies/dau-berlina.html>.

References

- Arquilla, J., Ronfeldt, D. (Ed.). (2005). *Networks and network wars: The future of terror, crime and military activities*. (2005) Kyiv: Kyievo-Mohylianska akademiia. [In Ukrainian].

- Conrod, F. (2010). Loyola's Greater Narrative. The Architecture of the Spiritual Exercises in Golden age and Enlightenment literature. *The Heythrop Journal*. Retrieved from https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1468-2265.2009.00533_37.x. [In English].
- Controversial Russian film and art project "Dau" to finally launch in Paris (exclusive)*. Retrieved from <https://www.screendaily.com/news/controversial-russian-film-and-art-project-dau-to-finally-launch-in-paris-exclusive-/5135622.article>. [In English].
- Eisenstein, S. M. (2002). *Method. (Vol. 1: Grundproblem; Vol. 2: Masters' secrets)*. Russian State Archives of Literature and Art, Eisenstein Center for Cinema Culture Research, Museum of Cinema. N. I. Kleiman (Ed.). Moscow: Museum of Cinema: Eisenstein-center. [In Russian].
- Ivanov, V. F., Dudko, O. S. (Sorted). (2010). *Journalism in PR and PR in journalism*. Kyiv: Hramota. [In Ukrainian].
- Jung, K. (2016). *Aion. Essays on the symbolism of the selfhood*. Lviv: "Astroliabiiia" publishing company. [In Ukrainian].
- Klymchuk, O. (2020). *What do Ukrainians dislike about the Babyn Yar Memorial — and how do "Dau" relate to this?* Retrieved from <https://cutt.ly/dk3y0f5>. [In Ukrainian].
- Kovalevych, B. V. (2014). Social networks as a new tool for information wars in the modern world. *Hrani*, 4, 118–121. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Grani_2014_4_24. [In Ukrainian].
- Pochepstov, H. (2016). *Meanings and wars: Ukraine and Russia in information and semantic wars*. Kyiv: Publishing house «Kyievo-Mohylianska akademiia». [In Ukrainian].
- Pochepstov, H. (2016). *Modern information wars*. Kyiv: Publishing house «Kyievo-Mohylianska akademiia». [In Ukrainian].
- Pochepstov, H. (2018). *Propaganda 2.0*. Kharkiv: Folio. [In Ukrainian].
- Prokhanov, A. *Heros creation technology*. Retrieved from <https://vipvideoclub.ru/stati/istorija/aleksandr-prohanov-tehnologija-sozdaniya.html>. [In Russian].
- Pronoza, I. (2018). Information wars: the essence and features of manifestation. *Aktualni problemy polityky*. Issue 61, 86–84. [In Ukrainian].
- Ryzhkov, Ye. *Information security and information war in the conditions of anti-terrorist operation*. Retrieved from <http://er.dduvs.in.ua/bitstream/123456789/3332/1/1.pdf>. [In Ukrainian].
- Shemchuk, V. (2019). Conceptual approaches to understanding information war in the modern world. *Vcheni zapysky Tavriiskoho natsionalnoho universytetu imeni V. I. Vernadskoho*. Series: Yurydychni nauky. Vol. 30 (69), No. 3, 29–35. [In Ukrainian].
- Stanislavskiy, K. S. (1954). *Collection of works in 8 volumes (Vol. 1: My life in art)*. N. D. Volkov (Ed.). Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
- The Berlinale Unveils 8 Hours of "DAU" It's Just the Beginning*. Retrieved from <https://www.nytimes.com/2020/02/28/movies/dau-berlina.html>. [In English].
- Vaino, A., Kobiakov, A., Saraev, V. (2012). *Image of victory*. Moscow: Institute for Economic Strategies of the RAS, "GLOWERS" company. [In Russian].
- Zisels: Behind the construction of a temporary synagogue in Babyn Yar stands Russia's attempt to provoke an internal conflict in Ukraine. *Den*. (25.01.2021). Retrieved from <https://day.kyiv.ua/uk/news/250121-zisels-za-budivnyctvom-tymchasovoyi-synagogy-u-babynomu-yaru-stoyit-sproba-rosiyi>. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 01.12.2020

https://doi.org/10.31516/2410-5325.071.08*
УДК 784.087.612.088:792](045)

О. В. Єрошенко

Харківська державна академія культури, м. Харків

СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ СТУДЕНТОК-АКТРИС (НА ПРИКЛАДІ ОБРОБОК УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ): МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

О. В. Єрошенко. Специфіка вокального репертуару студенток-актрис (на прикладі обробок українських народних пісень): музично-виконавський аспект

Розглянуто специфіку вокального репертуару майбутніх актрис (на прикладі вибраних обробок українських народних пісень для жіночого голосу в супроводі фортепіано) в музично-виконавській площині. Відзначено сучасні дослідження й публікації, присвячені питанням вокальної проблематики в театральній царині. Проаналізовано означені обробки народних пісень українських композиторів у музичному, вокально-технічному і художньо-виконавському планах, з'ясовано основні параметри їх введення до вокального репертуару майбутніх актрис (на обраному музичному матеріалі) визначено: неширокий амбітус вокального твору; узгодженість зі зміною ладотональної висотності, що дозволяє вільно застосовувати транспозицію в зручній для виконавиці тональності; виразний художньо-емоційний зміст твору.

Ключові слова: вокальний репертуар, обробка української народної пісні, сценічне мистецтво.

O. V. Yeroshenko. Specifics of Vocal Repertoire of Students-Actresses (on the Example of Ukrainian Folk Songs Arrangements): Musical and Performing Aspect

The purpose of this article is to determine the main musical performance features of the vocal repertoire of students-actresses (using the example of selected arrangements of Ukrainian folk songs for a female voice accompanied by a piano) and highlight their role in the selection of vocal works in the field of stage arts.

Research methodology. General scientific methods are used in this article: cognitive, analytical, comparative; particular musical-theoretical methods: musical-analytical method, vocal-performing analysis.

Results. Some of the most significant musical and artistic features of the arrangement of Ukrainian folk songs, which serve their widespread use in the repertoire of future specialists of the dramatic scene, in particular, are: the variety of their genre and thematic composition, the lightness of the verbal text, the simple form of musical verse, which together create suitable conditions for solving musical, vocal-technical and artistic-performing tasks of the work. Widely used in the vocal repertoire of students-actresses (on the example of KhSAC) are the Ukrainian composers' arrangement of folk songs of a narrow range (from a minor sixth to a perfect octave), where performers are not given complex vocal and technical tasks, however, they require future actresses to master such important factors of singing phonation as singing breathing, various types of sound science (legato, staccato), expressive articulation, as well as a vivid acting embodiment of the vocal and artistic image of the work.

Novelty. For the first time, the article considers the specificity of the singing repertoire of future actresses (using the example of selected arrangements of Ukrainian folk songs for a female voice accompanied by a piano) in the musical-performing plane and identifies the main parameters of introducing this musical material into the vocal repertoire of future stage art specialists.

The practical significance. The article contains information that is useful for professional representatives of drama arts sphere, vocal pedagogy and students-actors in the aspect of vocal and performing skills development.

Conclusions. The main musical performance characteristics of the vocal repertoire of future actresses (using the example of selected arrangements of Ukrainian folk songs for female voice accompanied by a piano) are defined as follows: a narrow vocal range of the song, which is important for the vocal performance of actresses, whose singing range is generally not complete (most often reaches up to one and a half octaves); consistency of the musical material with a change in the mode and tone altitude (fretonal pitch), which allows to freely select the

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

desired tonality that is most convenient for the performer; expressive artistic and emotional content of the work, which together play a leading role in the selection of the singing repertoire of future specialists in the dramatic sphere.

Keywords: *vocal repertoire, arrangement of Ukrainian folk song, stage art.*

Постановка проблеми. Сучасне вітчизняне та зарубіжне театральне мистецтво демонструє значне посилення музичної складової. Репертуар драматичних театрів пропонує глядачеві найрізноманітніші за жанрами вистави, де з більшою чи меншою мірою наявний музичний компонент. Звичайно, інструментальна музична складова у вигляді записаних фонограм застосовується в сучасних спектаклях активніше, ніж вокальна, тим більше, така, що виконується самими акторами на сцені під час вистави. Водночас вдале акторське виконання пісні, романсу (чи тільки уривку з вокального твору) має неабияку емоційну силу впливу на глядача, поглиблюючи розкриття внутрішнього стану персонажа, додаючи до його образу ті характеристичні нюанси, що не можуть бути передані лише словом. Тому сучасний драматичний театр потребує артистів, які гідно вирішуватимуть як драматичні, так і музичні завдання. Ще гостріше це питання постає перед вітчизняними музично-драматичними театрами, які були та є національною відзнакою української театральної царини. Відповідно до багатоманітності драматичного або музично-драматичного репертуару театру, артисти мають уміти виконувати різні за жанрами та стилями вокальні твори, серед яких українські народні пісні посідають належне місце. Водночас акторський спів має власні специфічні ознаки, які насамперед впливають на долучення тих чи інших творів до виконуваного репертуару.

Зважаючи на означені чинники, уведення до вокального репертуару студенток-актрис вибраних українських народних пісень в обробках українських композиторів зумовлене художніми та виробничими реаліями сучасного вітчизняного театру, і самими музичними, вокально-технічними й художньо-образними характеристиками цього матеріалу, що посприяє розвитку співацької майстерності майбутніх актрис.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У період другого десятиліття XXI ст. питання вокальної проблематики в театральній

сфері демонструють зростаючий інтерес до їх різнопланового вивчення в науковій площині, про що свідчать сучасні розвідки науковців у галузі мистецтвознавства та вокальної педагогіки. Серед них: дисертаційні дослідження С. Сгібневої (2009), Л. Гринь (2013), монографія Г. Локаревої та Л. Гринь (2014), навчальний посібник В. Дорошенко (2010), науково-методичний збірник Г. Бень (2016), наукові статті Л. Гринь (2009–2018), Г. Бень (2010–2018), Л. Третяк (2011), І. Вакориної (2013–2014), А. Хуторської (2014), О. Дзюби (2017) та ін. Здебільшого в цих працях означуються питання стосовно специфіки розвитку вокальних умінь майбутніх фахівців драматичного театру.

До вокально-педагогічної царини в музично-драматичній сфері звернені наукові інтереси дослідниці Л. Гринь, у працях якої розглядаються різноманітні питання вокальної підготовки актора музично-драматичного театру, зокрема в дисертації (2013) та ґрунтовній монографії (у співавторстві з Г. Локаревою) «Вокальне мистецтво в професійній підготовці актора музично-драматичного театру: теорія та практика» (2014), де дослідницями було запропоновано доцільну й струнку «структурно-функціональну модель, що відтворює педагогічний процес, спрямований на фахову підготовку та формування творчої активної особистості студента» (Локарева, Гринь, 2014, с. 78).

Прикладом однієї з нечисленних та великою мірою необхідних дисертаційних праць, де розглядаються питання міждисциплінарної царини вокального виконавства на драматичній сцені, на наш погляд, і донині є дослідження С. Сгібневої (2009), присвячене вивченню мистецтвознавчого та психолого-педагогічного аспектів вокальної творчості актора драматичного театру. Зокрема дослідницею було запропоновано нові поняття «актор, що співає» (Сгібнева, 2009, с. 6), «вокально-акторська майстерність» (Сгібнева, 2009, с. 7) та «модель створення вокально-сценічного образу актора в процесі роботи над вокальним твором» (Сгібнева, 2009, с. 14), які стали важливим внеском до мистецтвознавчого напрямку, присвяченого цій проблематиці.

Водночас питання специфіки вокального репертуару в драматичній сфері, зокрема в площині вокально-педагогічного репертуару

для жіночого голосу, є більшою мірою відкритими, що зумовлює актуальність цієї розвідки.

Мета статті — визначити основні музично-виконавські особливості вокального репертуару студенток-актрис (на прикладі вибраних обробок українських народних пісень для жіночого голосу в супроводі фортепіано) та висвітлити їх роль у відборі вокальних творів у царині сценічного мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасний драматичний театр ставить до артистів непрості вимоги, насамперед, щодо різносторонніх мистецьких умінь, які поєднуються в понятті «синтетичний актор», тобто такий, який професійно володіє словом, співом, пластикою. Утім вокальна майстерність акторів драматичного театру значно відрізняється від звичної для слуху вокальної майстерності професійних співаків (представників академічної, народної чи естрадної техніки співу) у зв'язку з тим, що вирішення художніх завдань відбувається в різних мистецьких сферах: драматичній та музичній, кожна з яких вирішує ці завдання власними засобами виразності й інструментарієм. Зазначимо, що різниця найбільше відчутна в тембрі співацького голосу, який на драматичній сцені не має відрізнятись від сценічного (розмовного) голосу; у динаміці співацького звука, яка значно суттєвіша в професійних співаків (насамперед у представників академічної та народної техніки співу), ніж у фахівців сценічного мистецтва; у типах вокальної техніки (для професійних співаків академічної та народної манери характерний тип вокальної техніки із сильним імпердансом; найближчим до акторського співу, на наш погляд, є тип вокальної техніки зі слабким імпердансом, здебільшого характерний для естрадних виконавців) (Юцевич, 1988, с. 32). Спрямовуючи увагу на вивчення музично-виконавської специфіки вокального репертуару майбутніх актрис (на прикладі обробок українських народних пісень для жіночого голосу в супроводі фортепіано), зважаємо на вищевказані ознаки вокального виконавства в драматичному театрі, які, зі своєї сторони, впливають на відбір вокальних творів.

Звернення до означеного музичного матеріалу цілком відповідає тим художньо-виконавським і вокально-технічним завданням, які, з-поміж інших, постають у сценічній

царині. Так, музичні обробки певних груп різних за жанрами українських народних пісень, насамперед вибраних жартівливих, родинно-побутових та ліричних пісень, відіграють значну роль у драматичних виставах і становлять важливу частку вокального репертуару студенток-актрис, які здобувають вищу освіту на факультеті сценічного мистецтва Харківської державної академії культури.

Проаналізуємо вибрані обробки народних пісень українських композиторів (для жіночого голосу в супроводі фортепіано) з музичного, вокально-технічного та художньо-виконавського аспектів. Передусім виокремимо найпоширеніші з цих творів у вокальному репертуарі студенток-актрис та розмістимо їх за порядком зростання голосового діапазону.

Одним з таких прикладів є обробка відомої народної жартівливої пісні «Ой піду я до млина» (*allegretto scherzando*, діапазон — мала секста, м. 6) українського композитора-класика М. Лисенка (Татарінова, 1966, с. 4–5). Квадратний період пісні містить 4-тактовий вступ і три вокальні фрази, де третя фраза є репризою другої. Проста куплетна форма, незначний голосовий діапазон, превалювання поступеневого руху мелодії, яка майже повністю відтворена в акомпанементі гомофонно-гармонічного складу, полегшене звучання фраз у пошвавленому темпі, незначна динаміка співацького звука (від *piano* на початку куплетів через невеличке *crescendo* до акцентованого шостого ступеня ладу) є основними музичними і вокально-технічними характеристиками твору. Жартівливе наповнення пісні, підкреслене швидким промовлянням складів тексту в темпі *allegretto*, у повному обсязі проявляється в акторському виконанні.

У пісні «Зійду на гору, гляну на море» (*moderato*, діапазон — мала септима, м. 7) в обробці Я. Бігдая (Далецький, 1979, с. 8) перше та друге музичні речення періоду майже ідентичні, з невеликою різницею на початку мелодії та в акомпанементі змішаного складу (переважно з подвоєнням мелодії терцевим інтервалом), який точно повторює вокальну лінію. Неширокі заокруглені ходи, здебільшого поступеневий рух мелодії, низхідний хід наприкінці речень до тоніки, помірний темп, спокійна динамічна палітра та відсутність кожної позначеної в музичному тексті паузи протягом усього звучання твору є головними

вокально-технічними ознаками цієї пісні. Водночас плавність мелодії, невеличкі «погойдування» її фраз, відображені в невпинному висхідно-низхідному русі інтервалів, загальне неголосне звучання (початок речень на *piano*) ніби ілюструють слова пісні, створюючи картину безкрайого моря та самотньої дівчини на високому березі, та, загалом, підкреслюють ліричність образу цього твору.

Складнішими вокально-технічними характеристиками позначена пісня «Ой у полі три тополі» (помірно, мала септима, м. 7) в обробці В. Шпакова (Шраменко, 1998, с. 15–17). Цей твір вирізняється вокальними фразами широкого дихання, з висхідними квартовими (ч. 4) та квінтовими інтервалами (ч. 5); верхній звук голосового діапазону (шостий ступінь ладу) пісні, розміщений у другій фразі першого речення, підкреслено подвійним квартовим ходом. Характерною ознакою вокальної мови пісні стає неодноразове верхнє та нижнє оспівування звуків, що створює враження стриманих зітхань дівчини, яку віддали заміж у чужу сторону: «Тепер з тою дівчиною Ні батька, ні неньки, Тільки в саду вишневому Піють соловейки» (Шраменко, 1998, с. 17). Стриманий темп, гомофонно-гармонічний склад акомпанементу з долученням до фактури мелодійної фігурації та терцевих і секстових дублювань разом із незмінним *legato* вокальних фраз довершено розкривають художньо-образний ряд цього твору.

Обробка народної жартівливої пісні «Чом, чом не прийшов» (*allegretto*, діапазон — чиста октава, ч. 8) українського композитора О. Чиска (Скоробагатько, 1990, с. 30–33) демонструє приклад влучного музичного вирішення наповнення твору вже в матеріалі розгорнутого фортепіанного вступу (займає повний період) з позначеними акцентуваннями, темповими змінами (від *allegretto* до *allegro*) та динамічним розвитком звучання від початкового *piano* до гучного *fortissimo* на стрімкому *stringendo* в останніх тактах вступу. Змішана фактура супроводу пісні поєднує акордову фактуру з гармонічною фігурацією та насичена, здебільшого, октавними подвоєннями в приспіві. Загалом така музична палітра твору влучно характеризує саму ситуацію невдалого побачення та роздратований стан закоханої дівчини.

Виклад простої вокальної мелодії на початку куплету відбувається по ступенях тонічно-

го тризвука, надалі — практично поступенево вгору та вниз із незначним долученням терцевих ходів, у приспіві з'являються неодноразові повторення висоти (на верхній домінанті) та наприкінці пісні — висхідний квартовий хід домінанта (D) — тоніка (T) на словах: «Гей! Гей!» (Скоробагатько, 1990, с. 33). Вокальну лінію врізноманітно використано використанням штрихів *portamento* на початку куплетів, значними градаціями динаміки — від стриманого *piano* до розвиненого *forte* — та їх раптовими (*subito*) змінами, множинністю темпових зрушень під час співу (*Poco meno mosso*, *Scherzando* в куплеті; *Meno mosso*, *Teneramente*, *poco accelerando*, *ritenuto molto*, *allegro*, *poco ritenuto* в приспіві), що з музичного аспекту розкриває характер та зміни настрою дівчини, яка то дорікає парубкові за невчасний прихід до неї («Тоді тебе принесло, Як сонечко вже зійшло») (Скоробагатько, 1990, с. 31), то просить завітати знову («Прийди ж, милий, прехороший») (Скоробагатько, 1990, с. 32). Загалом жартівливе наповнення пісні, з постійним чергуванням одного емоційного стану та іншого, протилежного йому, надають простору для яскравого артистичного втілення художнього образу цього твору.

Обробка народної пісні «На поточку-м пра-ла» (помірно, діапазон — чиста октава, ч. 8) українського композитора В. Уманця (Колосова, Царук, 2011, с. 64–66) вирізняється драматичністю художнього змісту твору та відповідним до нього розвиненим музичним акомпанементом. Фабулу пісні становить розповідь дівчини від першої особи про нещасливу долю заміжньої молодиці за старим чоловіком, з повчальним резюмуванням наприкінці: «Аби старим знати, Як молоду брати» (Колосова, Царук, 2011, с. 66). Витримана акордова фактура акомпанементу першого куплету в наступних (2–3) поступово збагачується спочатку в нижньому, потім у середньому регістрах підголосками, співзвучними народнопісенному спрямуванню твору, і на початку останніх куплетів (4–5) ускладнюється гармонічними фігураціями, октавним подвоєнням, наприкінці — у поєднанні з елементами підголоскового складу, що вельми співзвучно розвитку драматургічної лінії поетичного тексту.

Вокальна мелодія кожного куплету починається з настійливо повторюваної верхньої домінанти, що також є вершиною амбітусу цієї

пісні, потім поступово, поєднуючи повторюваність однієї висоти з ходами вгору та вниз на різні інтервали (секунди, терції, кварта, одноразово трапляється квінта), опускається на октаву (ч. 8) до нижньої домінанти, щоб врешті через плагальний каданс прийти до тоніки. Відзначимо, що наприкінці музичних фраз інтервали часто підкреслені несполучністю смислового (вербального) та музичного наголосів, що виражено в неузгодженості акценту першої долі такту на короткій восьмій ноті з тривалістю наступної ноти (чверть з крапкою) у 2-му, 4-му, 8-му та 10-му тактах 12-тактового періоду. Подібні ознаки музичної мови в царині музично-вербального наголосу та плагальності кадансів загалом поширені в народнопісенному матеріалі. Щодо художньо-емоційного змісту цієї пісні, то його драматична насиченість надихає виконавицю на яскраве акторське виконання.

Значною наспівністю та плавністю звуковедення відзначається народна пісня в обробці Я. Бігдая «По садочку ходжу» (*andante*, діапазон — мала но́на, м. 9) (Татарінова, 1966, с. 7–8). Структура перших двох музичних фраз основана на поступневих ходах, які заповнюють секстовий (угору) та квінтовий (униз) інтервали, аналогічно поступневу структуру має заключна четверта фраза періоду (від тоніки до верхньої домінанти та у зворотному напрямку). Лише третя фраза вирізняється наявністю ширших за секунду інтервалів — низхідними чистою квартою (ч. 4) і великою терцією (в. 3), розвиненішою динамікою звучання та наявністю додаткових засобів виразності (фермата в поєднанні з *forte* на верхній домінанті), які підкреслюють посилення художньо-емоційного змісту в цій фразі кожного з куплетів. Акордова фактура фортепіанного акомпанементу практично повністю проводить у верхньому голосі вокальну лінію, підтримуючи тональність та насичуючи загальний музичний фон цього ліричного твору.

Обробку народної пісні «Хилилися густі лози» (*andantino*, діапазон — зменшена ундецима, зм. 11) зб. А. Коціпінського (Татарінова, 1966, с. 29–30) відрізняє доволі широкий для співачки-актриси діапазон (8 тонів) та вибагливіша вокальна лінія твору. Так, на початку пісні мелодія охоплює невеликий амбітус у чисту кварту (ч. 4) в середній частині голосового діапазону (перше речення

музичного періоду) та має нескладний, здебільшого поступневий низхідно-висхідний рух. Складнішими в музичному плані виявляються друге та третє речення цього характерного для народної пісні неквадратного періоду. Так, друге речення містить мелодійний поступневий хід угору на малу сексту (м. 6) до верхнього звука діапазону цієї пісні та низхідний рух по інтервалах (мала терція (м. 3) й чиста кварта (ч. 4)) у поєднанні з пунктирним ритмом та оспівуванням; третє речення передбачає низхідний поступневий хід на чисту квінту (ч. 5) від верхньої тоніки, що тричі повторюється в пунктирному ритмі, хід униз на широкий інтервал велику сексту (в. 6) до нижнього звука діапазону (нижній ввідний тон) пісні також у поєднанні з пунктирним ритмом та оспівуванням тоніки. Особливою барвистістю вирізняється динамічна палітра пісні, яка містить градацію звучання від *pianissimo* до *forte* із позначеними *crescendo* та *diminuendo*. Пунктирний ритм, ходи на широкі інтервали, прийоми оспівування і різноманітні нюанси звукової динаміки створюють враження глибокої схвильованості героїні. Змішана фактура акомпанементу, що містить елементи підголоскового складу й прийоми мелодійної фігурації, охоплює значний діапазон, розкриває музичний сенс твору та підкреслює художню виразність його змісту.

Зазначимо, що вокальний репертуар студенток-актрис містить також обробки українських народних пісень, які вирізняються ширшим за 8 тонів (зменшена ундецима, зм. 11) діапазоном. Серед такого виду обробок різножанрових народних пісень українських композиторів найбільше репертуарними в майбутніх актрис (на факультеті сценічного мистецтва ХДАК) стають, зокрема: «Віють вітри» (*andante poco moderato*, чиста ундецима, ч. 11), сл. І. Котляревського (народний варіант), обр. М. Лисенка (Скоробагатько, 1990, с. 4–5); «Спать мені не хочеться» (*allegro*, чиста ундецима, ч. 11), обр. Л. Кауфмана (Скоробагатько, 1990, с. 36–38); «Зеленький барвіночку» (*allegro*, чиста ундецима, ч. 11), обр. П. Бойченка (Скоробагатько, 1990, с. 9–11); «В кінці греблі шумлять верби» (помірно, співуче, чиста дуодецима, ч. 12), обр. К. Скорохода (Українські народні пісні, 1978, с. 15–16); «Нащо мені чорні брови» (*moderato*, мала терцдецима, м. 13),

сл. Т. Шевченка (народний варіант), мелод. Д. Бонковського, обр. Л. Кауфмана (Скоробагатько, 1990, с. 57–59) тощо. Підкреслимо, що у виконанні обдарованих майбутніх актрис ці твори набувають яскравого емоційного наповнення та творчих індивідуальних рішень у площині художнього втілення (зазвичай при цьому оригінальні тональності вказаних обробок народних пісень змінюються на нижчі шляхом транспонування на визначені інтервали).

Висновки. Специфіку вокального репертуару студенток-актрис (на означеному матеріалі) визначають музичний, вокально-технічний та художньо-виконавський компоненти твору.

Одними з найвагоміших музичних і художніх ознак, які слугують широкому використанню обробок українських народних пісень у репертуарі майбутніх фахівців драматичної сцени, є: їх різноманітність за жанрово-тематичним складом, невимушеність вербального тексту, нескладна музична куплетна форма, що разом створюють сприятливі умови для вирішення музичних, вокально-технічних і художньо-виконавських завдань твору.

Головними музично-виконавськими ознаками обробки народної пісні для використання в царині сценічного мистецтва постають її погодженість із зміною ладотональної висотності, що дозволяє вільно добирати бажану тональність, найзручнішу для виконавиці, та чисельна наявність співочого матеріалу неширокого амбітусу, що є важливим для вокального виконання актрис, чий співацький діапазон здебільшого не вирізняється повнотою (найчастіше сягає півтори октави).

Широко застосовуваними у вокальному репертуарі є обробки народних пісень українських композиторів, звуковий об'єм вокальної мелодії яких містить від 4 тонів (мала секста, м. 6) до 8 тонів (зменшена ундецима, зм. 11). Найчастіше виконуються обробки українських народних пісень неширокого амбітусу (від малої сексти (м. 6) до чистої октави (ч. 8)), де перед виконавицями не ставиться складних вокально-технічних завдань. Утім вони потребують від майбутніх актрис володіння такими важливими факторами співацької фонації, як співацьке дихання, різні види звуковедення (легато, стакато), виразна артикуляція, а також яскравого акторського втілення вокально-художнього образу твору.

Отже, основними музично-виконавськими характерними особливостями вокального репертуару студенток-актрис (на обраному музичному матеріалі) визначено: неширокий голосовий діапазон пісні; погодженість зі зміною ладотональної висотності; виразний художньо-емоційний зміст твору, які відіграють провідну роль у відборі співацького репертуару майбутніх фахівців драматичної царини.

Перспективи подальших наукових досліджень означеної проблематики пов'язані з розгорнутим та поглибленим аналізом вокального репертуару майбутніх професійних акторів драматичного театру, всестороннім вивченням питань вокальної проблематики у сценічній сфері.

Список посилань

- Далецький, О. В. (Сост.). (1979). *Романсы и песни для сопрано в сопровождении фортепиано*. Москва: Музыка.
- Колосова, Е. Г., Царук, С. М. (Упоряд.). (2011). *Вокально-педагогічний репертуар для високих та середніх жіночих голосів: хрестоматія*. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан.
- Локарева, Г. В., Гринь Л. О. (2014). *Вокальне мистецтво в професійній підготовці актора музично-драматичного театру: теорія та практика: монографія*. Запоріжжя: Запорізький національний університет.
- Сгібнева, С. С. (2009). *Вокальна творчість актора драматичного театру: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
- Скоробагатько, Н. І. (Упоряд.). (1990). *Українські народні пісні з репертуару Оксани Петрусенко*. Київ: Музична Україна.
- Татарінова, Н. В. (Упоряд.). (1966). *Педагогічний репертуар вокаліста. Романси та обробки народних пісень українських композиторів-класиків. Мецо-сопрано*. Вип. 1. Київ: Мистецтво.
- Татарінова, Н. В. (Упоряд.). (1966). *Педагогічний репертуар вокаліста. Романси та обробки народних пісень українських композиторів-класиків. Сопрано*. Вип. 1. Київ: Мистецтво.
- Українські народні пісні*. (1978). Вип. 17. Київ: Музична Україна.
- Шраменко, М. Д. (Склад.). (1998). *Співає Раїса Куріченко*. Київ: Музична Україна.
- Юцевич, Ю. Є. (1988). *Словарь музыкальных терминов*. Київ: Музична Україна.

References

- Daletskii, O. V., (Comp.). (1979). *Romances and songs for soprano with piano accompaniment*. Moscow: Muzyka. [In Russian].

- Kolosova, E. H., Tsaruk S. M. (Comp.). (2011). *Vocal and pedagogical repertoire for high and medium female voices: anthology*. Ternopil: Navchalna knyha — Bohdan. [In Ukrainian].
- Lokareva, G. V., Grin L. O. (2014). *Vocal art in the professional training of the actor of the musical drama theater: theory and practice: monograph*. Zaporizhzhia: Zaporizkyi natsionalnyi universytet. [In Ukrainian].
- Shibneva, S. S. (2009). *Vocal creativity of a drama theater actor: art history and psychological and pedagogical aspects*. (Thesis dis. Cand. of art criticism: 17.00.03). Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. [In Ukrainian].
- Skorobahatko, N. I. (Comp.). (1990). *Ukrainian folk songs from the repertoire of Oksana Petrusenko*. Kyiv: Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- Tatarynova, N. V. (Comp.). (1966). *Vocalist's pedagogical repertoire. Romances and arrangements of folk songs by Ukrainian classical composers. Mezzo-soprano*. Edition 1. Kyiv: Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Tatarynova, N. V. (Comp.). (1966). *Vocalist's pedagogical repertoire. Romances and arrangements of folk songs by Ukrainian classical composers. Soprano*. Edition 1. Kyiv: Mystetstvo. [In Ukrainian].
- Ukrainian folk songs*. (1978). Edition 17. Kyiv: Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- Shramenko, M. D. (Comp.). (1998). *Raisa Kirichenko Sings*. Kyiv: Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
- Yutsevych, Yu. Ye. (1988). *Dictionary of musical terms*. Kyiv: Muzychna Ukraina. [In Russian].

Надійшла до редколегії 05.12.2020

Я. М. Горбаль

Національна академія сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, м. Львів, Україна

ФАХОВИЙ ВИШКІЛ ВІЙСЬКОВИХ МУЗИКАНТІВ НА УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ НА ЗЛАМІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ

Я. М. Горбаль. Фаховий вишкіл військових музикантів на українських землях на зламі ХІХ–ХХ століть

Здійснено аналіз історичного процесу становлення традицій фахової підготовки учасників мілітарних музичних колективів на зламі ХІХ–ХХ ст. на українських землях, церемоніальних, суспільних функцій їхньої концертної діяльності. Такий розгляд на основі історичного, структурно-системного методів здійснено вперше. Вишкільні традиції військово-музичних колективів збройних сил незалежної України мають глибокі історичні корені і базуються на полікультурних засадах. Їх сформовано на трьох лініях спадковості: від князівсько-козацьких музично-мистецьких формацій та колективів доби визвольних змагань (УСС, УПА), які представляють їхню безпосередню національну лінію; традицій діяльності російських, австрійських і польських військових музичних колективів на сучасних українських територіях.

Ключові слова: *військові музичні колективи, фаховий вишкіл, виконавський репертуар, професійна музична освіта.*

Y. M. Gorbal. Professional Training of Military Musicians in Ukrainian Lands at the Turn of the XIX–XX Centuries

Abstract. The Armed Forces of Ukraine have strong traditions of musical bands that date back to princely and Cossack times. The task of their orchestras is to boost the morale of servicemen, to strengthen the power of the Ukrainian army by means of musical arts, as well as to perform at festive events (both at the local and the state level). However, despite the importance and diversity of creative and educational activities of the Military Orchestra Service of the Armed Forces of Ukraine, no comprehensive study of historical aspects of the functioning of music and military bands in national musicology has been conducted.

The purpose of the article is to analyze the historical process of the formation of traditions of professional training of members of military musical bands at the turn of the XIX–XX centuries in the Ukrainian lands, as well as ceremonial and social functions of their concert activity.

Research methodology. The overview is based on historical, structural and systemic methods.

Results. Traditions of military orchestral training in Ukraine have deep historical roots and are based on multicultural principles. Traditions of performance and training in military musical bands of the Armed Forces of the independent Ukraine were formed on the basis of the three lines of continuation: princely and Cossack music-artistic formations and bands of the time of liberation movements (LUSR – Legion of Ukrainian Sich Riflemen, UIA – Ukrainian Insurgent Army), which represent their direct national line; Russian military orchestras with the participation of Ukrainian specialists; and multinational Austrian and Polish military music bands in Ukrainian territories. All of them together formed the basis on which the Ukrainian military and musical tradition was based, absorbing all the most relevant and productive aspects of the experience gained.

Novelty. The activity of centers in which members were trained for existing military orchestral groups in the Ukrainian lands, as well as ways in which such training was performed, and the development of professional training of musicians were considered.

Practical significance lies in the consideration of prospects for further detailed study of the functioning of separate bands, their repertoire, instruments, ceremonial and social functions, achievements of particular individuals in the field of performance, pedagogy and conducting.

Conclusions. In the activity of military orchestras in the Ukrainian lands at the turn of the XIX–XX centuries we can see a combination of military-ceremonial and social palace-concert functions, wide involvement of all segments of the society in concert touring, which completely dictates the rich repertoire. From LUSR schools and guilds, professional training of musicians was gradually transformed into the activities of specialized training units at the military formations, cadet schools and trumpet schools, institutions at music societies and professional music training in conservatories.

Keywords: *vocal repertoire, arrangement of Ukrainian folk song, stage art.*

Актуальність теми дослідження. Збройні сили України мають давні традиції функціонування музичних колективів, які сягають коренями княжих та козацьких часів. Завданням оркестрів у їх складі є підняти бойовий

дух військовослужбовців, посилювати міць українського війська засобами музичного мистецтва, а також супроводжувати урочисті заходи (від місцевого до державного рівня за участі Президента України, керівників іноземних делегацій та інших високопосадових осіб). «Визначальним у діяльності Військово-оркестрової служби є утвердження патріотизму, гордості за пріоритети національної культури, вірності народу України, тобто тих найважливіших духовних цінностей, які, власне, й визначають пафос професійної діяльності захисника Батьківщини» (Чернова, Горман, 2011, с. 103).

Постановка проблеми. Утім, попри важливість і багатогранність творчої та виховної діяльності Військово-оркестрової служби Збройних Сил України, у вітчизняному музикознавстві поки що відсутні комплексні дослідження історичних аспектів функціонування музично-мілітарних колективів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Існує значний масив праць, присвячених тим чи іншим проблемам означеної сфери, автори яких переважно побіжно звертаються до теоретичного розгляду тих чи інших жанрів, аспектів виконавської культури, персоналій тощо. Виконавсько-історичних аспектів принагідно стосуються розвідки Юрія Рудчука («Духова музика України у XVIII–XIX століттях») (Рудчук, 2001), Петра Круля («Національне духове інструментальне мистецтво українського народу») (2000), «Історія духового музичного мистецтва України» (2000), «Сольно-ансамблеве і оркестрове виконавство на духових інструментах у Києві й Харкові (друга половина XIX – початок XX століття)» (2007). Порівняно невелику групу праць становлять спеціальні дослідження, орієнтовані на специфіку проблематики військового музичного виконавства і необхідної для цього кваліфікації. Зокрема, дослідниця Руслана Ваврик вперше порушила питання фахових компетентностей у сучасній військовій освіті України, історико-культурологічний аспект на рівні постановки проблеми означається в колективній розвідці І. Чернової та О. Гормана (2011). Музична підготовка в освітній системі кадетських корпусів висвітлюється здебільшого в історіографічних виданнях деяких закладів (Булгакова, 2013; Кремер, 1955; Одесский кадетский корпус

за первые семь лет его существования, 1906; Павловский, 1890). Окремі положення організації функціонування австрійських, польських, російських військових оркестрів можливо встановити за окремими періодичними виданнями (Дубінський, Аустрін, 2000; Кузьминский, 1878; Skupieński, 1927; W sprawie muzycznych egzaminów podoficerskich, 1926), регламентуючими документами (Инструкция для обучения пению и музыке в кадетских корпусах, 1889; Положение о кадетских корпусах, 1886).

Мета статті — здійснити аналіз історичного процесу становлення традицій фахової підготовки учасників мілітарних музичних колективів на зламі XIX–XX ст. на українських землях, церемоніальних, суспільних функцій їхньої концертної діяльності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Потреба забезпечення фахового поповнення наявних виконавських колективів зумовила розвиток професійного навчання. Розглядаючи його різновиди, дослідник історичних аспектів духового виконавства України В. Рудчук відзначає: «Його форми спостерігаються в таких осередках, як січові та міські церковні школи. Відомо, що в них хлопчиків навчали не тільки співам, але й грі на духових інструментах. У XVII столітті виконавців полкової музики починають готувати в музичних школах, організованих при міських панських оркестрах (іноді їх називали “академіями”), у військових оркестрах, де навчалися переважно діти-сироти. На підготовку виконавців духової музики була зорієнтована також більшість музичних цехів» (Рудчук, 2011, с. 10).

З професіоналізацією концертного виконавства і музичної освіти в XIX ст. зростають вимоги й до фахової підготовки військових оркестрантів. Вони вдосконалюються двома шляхами: у результаті організації різних форм спеціального навчання та запрошення до праці вільнонайманих музикантів (виконавців і диригентів) з цивільною фаховою підготовкою і виконавським досвідом.

Так, у Миколаєві діяла школа військових трубачів при резиденції Морського відомства (заснована в 1819 р.), функціонували також хори й оркестри у військових містечках (зокрема у Вознесенську, 1830 рр.), створено численні колективи військових музикантів у самому Миколаєві. В офіційних суспільних подіях міста (військові паради, навчання і по-

бут) у др. пол. XIX ст. важливу роль відігравала військово-ритуальна музика. У 1870 р. в Миколаїв дислоковано Празький 58-й піхотний полк, утворені оркестри Миколаївського резервного батальйону, 7-го Донського козачого полку, 30-го Чорноморського флотського екіпажу, ансамбль трубачів козачого полку, оркестри численних флотських екіпажів. Їх діяльністю керують керівники В. І. Матоушек, І. К. Горник, К. А. Біянки та ін. (Петренко, 2019, с. 127).

Натомість військові підрозділи Західної України періоду австрійського панування XIX – поч. XX ст. (10-й, 15-й, 23-й, 30-й, 55-й, 80-й піхотні полки) об'єднували у своєму складі німців, чехів, австрійців, мадярів і, у значно меншій кількості, русинів і поляків (55-й і 80-й пп. мали свої штаби у Львові, а розміщувалися, відповідно, у Стрию і Золочеві). Кожен з них обов'язково мав власний музичний колектив: здебільшого духовий чи повноцінний симфонічний оркестр, а також окремих взвод трубачів. Кожен з виконавців оркестрів володів, як правило, двома різними інструментами (духовим і струнним). Їхню роботу очолювали капельмейстер та нижчий за званням офіцер – тамбурмажор (опікувався вишколом колективу як концертмейстер оркестру і підготовкою до дефіле), за національністю переважали австрійці, німці або чехи.

Якщо спадкоємність австрійських військово-музичних традицій для західноукраїнських земель є логічною, зважаючи на їхній понад 100-літній період входження до складу Австрійської імперії, то їхній вплив на організацію музичних процесів на територіях центральної і східної України має іншу природу. Приклад урівноваженої, логічної, якісної і структурно чіткої організації музичної сфери в австрійському війську значною мірою слугує прикладом для південних і східних регіонів України, про що свідчать проблемні статті очевидця І. М. Кузьмінського, який дописував в одеській пресі під псевдонімом «Бемоль»: «Австрійська армія давно вирізняється своїми військовими хорами [*застаріла тогочасна назва оркестрів* – Я. Г.], а в 1867 р. в Парижі, на змаганні хорів усіх держав, коли перша премія була присуджена банді полку короля Ганноверського, ця популярність остаточно зміцніла. Такі блискучі результати здобуті за допомогою музичних військових шкіл і зав-

дяки системі організації хорів. Австрійський уряд на військову музику не витрачає ані гроша. Школи влаштовуються полковими командирами, котрі запрошують для того учителів і укладають з ними контракти на тривалі терміни. Із зароблених коштів складається фонд, з якого певний відсоток перш за все йде на повернення командирів полку витрачених коштів. У деяких полках, які дислокуються у великих містах, фонд сягає настільки значної цифри, що з відсотків на долю кожного музиканта припадає на рік не менш 500 гульденів. При таких коштах, звісно, можна мати дуже добрих музикантів. Ті, хто служить за наймом, мають носити військову форму і підпорядковуватися військовому уставу» (Кузьмінський, 1878).

Після скасування кріпосного права в 1861 р., з припиненням діяльності кріпацьких інструментальних капел на Сході і Півдні України, зросла роль військових оркестрів. Особливо актуальним стало їх виконавство під час літніх сезонів, також вони були економічно вигіднішими для утримання, ніж спеціальні оркестри, сформовані з професійних музикантів. Керівниками-капельмейстерами колективів були здебільшого німці, австрійці та чехи, рідше – італійці чи поляки. Зокрема, серед військових капельмейстерів, котрі плідно працювали в Одесі, провідні місця посідали поляк О. Банкевич, італієць О. Бернарді, чех Й. Свобода та ін. У Харкові найвищим виконавським рівнем вирізнялися військові оркестри, якими керували капельмейстери-чехи: В. Маречек, Й. Чернік, О. Главачек, Ф. Кроупа та ін. Вони ж ставали наставниками-педагогами у справі підготовки оркестрантів, аранжували популярні твори на відповідні виконавські склади, самі створювали виконавський репертуар.

У 1881 р. капельмейстером оркестру 60-го піхотного Замосцького полку, який дислокувався в Херсоні, призначено вільнонайманого музиканта-спеціаліста Еммануїла Бергмейєра. Він здобув освіту у Віденській та Лейпцизькій консерваторіях, деякий час був солістом-скрипалем в оркестрі Петербурзької Імператорської опери, мав великий досвід керівництва розважальними громадськими оркестровими колективами. З військовим оркестром він здійснював гастрольну діяльність (зокрема виступав в Одесі). В обов'язки

оркестру входило обслуговування поточних військових ритуалів, загальноміських цивільних заходів тощо. Будучи талановитим педагогом, він зумів організувати навчання здібних солдат гри на музичних інструментах, виступав з оркестром як скрипаль-соліст, створював аранжування, писав оригінальні твори.

Музична підготовка передбачалася також у програмах кадетських корпусів Російської імперії, зокрема і в тих, які були засновані на українських територіях, що входили до її складу. Зокрема, Анна Махінко зазначає: «На українських землях, які перебували в складі Російської імперії, кадетські корпуси з'являються в 30-х рр. XIX ст. Їхнє відкриття було спричинене зростанням потреб армії в кваліфікованих офіцерських кадрах, а також урядовими планами регіонально розширити мережу військових навчальних закладів» (Махінко, 2013, с. 119). Зокрема, так відбувалась діяльність Петровсько-Полтавського кадетського корпусу (відкрито 6 грудня 1840 р., 1844 р. корпусу надано прапор) (Павловский, 1890, с. 217), Володимирського кадетського корпусу в Києві (відкрито 30 серпня 1857 р., у квітні 1858 р. корпусу надано прапор) (Дубінський, Аустрін, 2000, с. 6), Миколаївський кадетський корпус (1882 р. заснування), Одеський кадетський корпус ім. Великого Князя Костянтина Костянтиновича (відкритий 16 квітня 1899 р., у жовтні 1905 р. закладу надано прапор), Сумський кадетський корпус (відкрито 27 вересня 1902 р.) (Кремер, 1955, с. 79), Морський кадетський корпус у Севастополі (відкрито в серпні 1916 р.). Унаслідок реформування військової освіти в 1860–1870-х рр. кадетські корпуси перетворено на військові гімназії, а в червні 1882 р. наказом імператора Олександра III військові гімназії знову реорганізовано в кадетські корпуси. Навчальні програми цих закладів передбачали такі предмети, як музика, співи і танці (Положение о кадетских корпусах, 1886, с. 25).

Дослідниця Світлана Філаретова зазначає: «Виконання на оркестрових інструментах було невід'ємною частиною музичної освіти в кадетських корпусах імператорської Росії. Його цілі і завдання полягали в розвитку музичного слуху і бажанні займатися музикою; отриманні технічного досвіду, у міру здібностей кожного, виконанні “для власного задоволення”; в навчанні на оркестрових інструмен-

тах у зв'язку з необхідністю комплектування оркестрів (струнного і духового)» (Філаретова, 2011, с. 102). Кількість виконавців оркестрів військових навчальних закладів коливалась у межах 30–50 осіб. До типового репертуару належали твори, притаманні програмам полкових оркестрів імператорської армії: марші, вальси, фантазії і романси як відомих композиторів (Йоганн Штраус, Костянтин Вільбоа, Альфонс Цибулька, Франц Легар), попури на теми з опер «Кармен» Жоржа Бізе, «Бал-маскарад» та «Ернані» Джузеппе Верді, «Життя за царя» Михайла Глінки, «Фауст» Шарля Гуно, «Євгеній Онегін» Петра Чайковського. Дослідниця також відзначає, що «капельмейстери і музиканти нерідко виступали наставниками кадетів в справі музичного виховання. Наприклад, ... у Володимирському Київському — капельмейстер 33-ої Київської артилерійської бригади Ланге, ... в Одеському — відставний військовий капельмейстер Ф. І. Бондаренко» (Філаретова, 2011, с. 103).

Зокрема, у Сумському корпусі були церковний та світський хори, духовий і симфонічний оркестри (Кузьминский, 1878, с. 40). Відомо і про концертну діяльність військового оркестру Київського кадетського корпусу. Наприклад, «...у день корпусного свята 10 грудня 1915 р. 60 кадетів відвідали госпіталь з пораненими на війні солдатами, влаштували їм концерт, який складався з гуморесок та музичних п'єс у виконанні кадетського духового оркестру... З початком Першої світової війни життя в корпусі змінилося, різноманітні розважальні заходи було скасовано. Кадетів старшої роти разом з оркестром часто запрошували брати участь у похованні загиблих офіцерів, колишніх вихованців корпусу на Солом'янському цвинтарі» (Булгакова, 2013, с. 133).

В Одеському корпусі було три оркестри: духовий, струнний і балалаечний. В останньому класі (зважаючи на умовність назви, уточнимо: мається на увазі клас струнно-щипкових інструментів для комплектації складу, близького до популярного в той час різновиду неаполітанського оркестру) займалися 38 кадетів, з них 27 були в складі оркестру, який мав у складі балалайки, мандоліни та домри (Одесский кадетский корпус за первые семь лет его существования, 1906). У репертуарі духового оркестру були окремі сцени з опер

«Бал-маскарад» і «Ернані» Дж. Верді, струнний оркестр виконував куплети Тріке з опери «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, дитячої опери «Кіт, козел та баран» М. Брянського і інтєрмецо з опери «Сільська честь» П. Масканьї. 6 жовтня 1902 р. освячено корпусний храм святих рівноапостольних братів Кирила і Мефодія. На торжестві освячення був присутній Великий князь Костянтин Костянтинович. На його честь відбувся музично-літературний вечір за участі хору, духового оркестру і окремих виконавців-солістів з числа кадетів.

Інструкція регламентувала оптимальний склад кадетських оркестрів.

Склад духового оркестру: 1 флейта (з флейтою-піколо); 4 кларнети (один – in Es, три – in B); 2 корнети; 2 валторни; 2 альтгорни; 2 тенори; 2 баритони; 2 басы (in F, in Es); 1 тромбон in B; турецький барабан; малий балабан; тарілки і трикутник.	Склад струнного оркестру: 4 перших скрипки; 4 других скрипки; і стільки ж других; 2 альти; 2 віолончелі; 2 контрабаси; 2 флейти; 4 кларнети (по два – in B і in A); 2 корнети; 2 валторни; 1 тромбон in B (Інструкція для обучення пенію и музыке в кадетских корпусах, 1889, с. 18).
---	---

З наведеного документа очевидно, що структура духового оркестру базується на традиціях духових ансамблів «Harmoniemusik» австрійського типу, що набули поширення наприкінці XVII ст. Такі склади мали в основі базовий октет (по два гобої, кларнети, валторни і фаготи), доповнені так званими турецькими військовими інструментами: важкою міддю, ударними та високими кларнетами й піколо (Rhodes, Hamrick, 2007).

В оркестровій практиці австрійських та польських підрозділів було прийнято приймати також на навчання талановитих хлопців до 21 року (elewi orkiestr wojskowych), які в подальшому поповнювали виконавські колективи як виконавці-інструменталісти і ставали капельмейстерами. Водночас оркестри поповнювали випускники фахових музичних навчальних закладів (консерваторій, музичних інститутів). Саме вони (насамперед ті спеціалісти, які обіймали посади диригентів чи тамбурмажорів) здійснювали аранжуван-

ня творів на наявний виконавський склад і формували оригінальний виконавський репертуар як з церемоніально-вишкільними функціями, так і музику для розважальних концертних програм. Рідше творцями репертуару ставали професійні композитори, здебільшого зважаючи на власну фахову підготовку (як, наприклад, Адам Солтис, який вчився у Львові на військового диригента), були членами військово-спортивних організацій чи членами журі музично-військових оглядів. І навпаки – колишні військові музиканти нерідко входили до педагогічного складу вищих навчальних закладів на зламі XIX–XX ст.

У період польського панування здійснено немало заходів з метою підвищення кваліфікаційних вимог до учасників військових колективів, до яких входили також вільнонаймані і учні (елеви) військових оркестрів. Одним з них було запровадження обов'язкових музичних іспитів для унтер-офіцерів та рядових. Поспішність й організаційна неврегульованість цього нововведення початково створила велику кількість проблем, внісши хаос у кілька першорядних колективів, з яких було виключено найцінніших виконавців в проміжку 1923–1926 рр. (W sprawie muzycznych egzaminów podoficerskich, 1926, с. 14).

Окрім спеціальних фахових закладів, у Рівному для підофіцерів (молодшого офіцерського складу) 44 полку (44 p. s. kres) засновано музичний вишкіл військових оркестрантів на базі місцевої музичної школи ім. С. Моношкя і філії Приватного Львівського музичного інституту, затверджений Міністерством віросповідань та народної освіти. Випускний іспит передбачав предмети: основи музики, сольфеджіо, інструментознавство, історія музики. Комісію, яка приймала іспит, сформовано з професури інституту: його директорки і власниці, піаністки Анни Нементовської, професора класу скрипки доктора Марєка Бауєра (випускника Віденської музичної академії з класу славетного віртуоза і педагога Отакара Шевчіка), професорів Новицької, Новіка і капельмейстера полкового оркестру поручика Скупеньського. У подальшому ці ж курси закінчували музиканти з сусідніх гарнізонів, елєви (вихованці оркестру) здобували середню освіту і навчались гри на фортепіано (Чернова, Горман, 2011, с. 11).

У 1930 р. Міністерство військових справ Польської Республіки заснувало Військову музичну школу при Національній музичній консерваторії в Катовіце для підготовки оркестрантів, тамбурмажорів та капельмейстерів оркестрів. У результаті це місто зберегло і понині позиції важливого центру плекання мілітарно-музичного мистецтва, проводячи міжнародний фестиваль військових оркестрів.

Висновки. Військо-оркестрові вишкільні традиції в Україні мають глибокі історичні корені і базуються на полікультурних засадах. Виконавські та вишкільні традиції військово-музичних колективів Збройних Сил незалежної України сформовано на трьох лініях спадкоємності:

1. Князівсько-козацькі музично-мистецькі формації та колективи доби визвольних змагань (УСС, УПА), які представляють їхню безпосередню національну лінію;
2. Російські військові оркестри за участі українських спеціалістів;
3. Австрійські та польські військові музичні колективи на українських територіях.

Усі вони загалом сформували підґрунтя, на якому базувалася українська військово-музична традиція, увібравши все найвідповідніше й найпродуктивніше з напрацьованого досвіду.

У їхній діяльності можемо спостерігати поєднання військово-церемоніальної та світської двірцево-концертної функцій, широкої залученості в концертно-гастрольну практику всіх верств соціуму, чим повністю зумовлюється багатий жанровий склад виконавського репертуару. Фаховий вишкіл музикантів — від січових шкіл та цехових осередків — поступово трансформується в діяльність спеціалізованих підготовчих підрозділів при самих військових формаціях, кадетських школах і школах трубачів, закладах при музичних товариствах та професійну музичну підготовку в консерваторіях.

Перспективи подальших досліджень полягають у докладному аналізі функціонування окремих колективів, їхнього репертуару, інструментарію, церемоніальних і соціальних функцій, здобутків окремих персоналій у сфері виконавства, педагогіки та диригування.

Список посилань

Булгакова, Т. О. (2013). Історія розвитку Київського Володимирського кадетського корпусу (за доку-

ментами Державного архіву м. Києва). *Архіви України*, 3 (285), 127–137.

Дубінський, В., Аустрін, Г. (2000). Володимирський кадетський корпус. *Народна армія*, 21, 6.

Инструкция для обучения пению и музыке в кадетских корпусах. (1889). *Педагогический сборник*, 8.

Кремер, С. (1955). *Сумской кадетский корпус. 1900–1950*. Сан-Франциско.

Кузьминский, И. М. [Бемоль] (1878). Музыкальная хроника. *Одесский вестник*, 15.

Махінько, А. І. (2013). 3 історії кадетських корпусів в Україні. *Сторінки історії: збірник наукових праць*, 35, 117–126.

Одесский кадетский корпус за первые семь лет его существования. (1906). Одесса: Типография С. И. Фесенко.

Павловский, И. Ф. (1890). *Исторический очерк Петровского Полтавского корпуса. 1840–1890*. Полтава: Типография губернского правления.

Петренко, О. М. (2019). Культурологічні контексти музичного мистецтва і освіти Миколаївщини. «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки», Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції: збірник тез доповідей (I частина). (С. 126–129). ВП «Миколаївська філія КНУКиМ». Миколаїв.

Положение о кадетских корпусах. (1886). Типография М. М. Стасюлевича. СПб.

Рудчук, Ю. А. (2001). *Духова музика України у XVIII–XIX століттях*. (Автореф. дис. канд. мист.: спец. 17.00.01). Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ.

Филаретова, С. М. (2011). Оркестровое исполнительство в кадетских корпусах императорской России. *Проблемы музыкальной науки. Российский научный специализированный журнал*, Выпуск 2 (9), 102–106. Уфа.

Чернова, І. В., Горман, О. П. (2011). Становлення військово-оркестрової служби Збройних Сил України: історико-культурологічний аспект. *Військово-науковий вісник*, 16, 94–104. Відновлено з http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJR N&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&S21P03=FILA=&S21STR=vnv_2011_16_11.

Rhodes, S. L., Hamrick, D. R. (2007). *A history of the wind band [Nashville, Tenn.]*. Lipscomb University. Retrieved from <https://ww2.lipscomb.edu/windbandhistory/>.

Skupiński, S. (por. kapelm. 44 p. s. kres). (1927). *Z życia orkiestry 44 p. s. kres*. w *Równem na Wołyniu. Muzyk Wojskowy: dwutygodnik poświęcony kulturze muzycznej w Armji Polskiej*, 15, 11.

W sprawie muzycznych egzaminów podoficerskich. (1926). *Muzyk Wojskowy*, 11, 14.

References

Bulgakova, T. O. (2013). History of development of the Kyiv Volodymyr Cadet Corps (according to the

- documents of the State Archives of Kyiv). *Arkhivy Ukrainy*, 3 (285), 127–137. [In Ukrainian].
- Dubinsky, V., Austrin, G. (2000). Vladimir Cadet Corps. *Narodna armia*, 21, 6. [In Ukrainian].
- Instructions for teaching singing and music in cadet corps. (1889). *Pedagogic collection*, 8. [In Russian].
- Kremer, S. (1955). *Sumy Cadet Corps. 1900–1950*. San Francisco. [In Russian].
- Kuzminskiy, I. M. [Bemol] (1878). Musical chronicle. *Odesskiy vestnik*, 15. [In Russian].
- Makhinko, A. I. (2013). From the history of cadet corps in Ukraine. *Storinky istorii: collection of scientific works*, 35, 117–126. [In Ukrainian].
- Odessa cadet corps for the first seven years of its existence*. (1906). Odessa: Printing house of S. I. Fesenko. [In Russian].
- Pavlovsky, I. F. (1890). *Historical sketch of the Petrovsky Poltava corps. 1840–1890*. Provincial government printing house, Poltava. [In Russian].
- Petrenko, O. M. (2019). Culturological contexts of musical art and education of Mykolaiv region. “*State and development prospects of culturological science*”, Proceedings of V International Scientific and Practical Conference: Collection of abstracts (Part I). (p. 126–129). Separate subdivision “Mykolaiv branch of Kyiv National University of Culture and Arts”, Mykolaiv. [In Ukrainian].
- Regulations on cadet corps*. (1886). Publishing house of M. M. Stasyulevich, Saint Petersburg. [In Russian].
- Rudchuk, Yu. A. (2001). *Wind music of Ukraine in the XVIII–XIX centuries*. (Thesis abstract of the Candidate of the History of Arts: 17.00.01). National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv. [In Ukrainian].
- Filaretova, S. M. (2011). Orchestral performance in the cadet corps of imperial Russia. Issues of musical science. *Russian scientific specialized journal*, Edition 2 (9), 102–106, Ufa. [In Russian].
- Chernova, I. V., Gorman, O. P. (2011). Formation of the military and orchestral service of the Armed Forces of Ukraine: the historical and cultural aspect. *Military and scientific bulletin*, 16, 94–104. Retrieved from: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=vnv_2011_16_11. [In Ukrainian].
- Rhodes, S. L., Hamrick, D. R. (2007). *A history of the wind band [Nashville, Tenn.]*. Lipscomb University. Retrieved from <https://ww2.lipscomb.edu/windbandhistory/>. [In English].
- Skupiński, S. (por. kapelm. 44 p. s. kres). (1927). Z życia orkiestry 44 p. s. kres. w Równem na Wołyniu. *Muzyk Wojskowy: dwutygodnik poświęcony kulturze muzycznej w Armji Polskiej*, 15, 11. [In Polish].
- W sprawie muzycznych egzaminów podoficerskich. (1926). *Muzyk Wojskowy*, 11, 14. [In Polish].

Надійшла до редколегії 28.10.2020

MUSICAL THINKING AND COMPOSING TECHNIQUE IN TERMS OF COMPUTER TECHNOLOGY DEVELOPMENT

Kong Ziwei. Musical Thinking and Composing Technique in Terms of Computer Technology Development

Determining the place of music computer technology in modern history requires a thorough consideration of musical processes and factors of the first half of the XX century, as well as the study of relevant discoveries, concepts and experiments in terms of new music technologies. The purpose of the article is to identify the patterns of development of musical art in relation to modern social life, appeal and thorough study of music of different styles and eras in their systemacity. The methodological basis of the study are dialectical and systemic methodologies used in the field of cultural studies. General scientific and logical methods of analysis, synthesis, induction and deduction, historical and comparative research of the problem are used. The historical evolution of musical instruments is deeply connected with the creative processes that take place in the fields of composition, acting skills, musicology and education. This led to the search and improvement of musical language, enrichment of compositional methods, techniques and means of texture of musical works and, as a consequence, the birth of electronic instruments.

Keywords: *musical thinking, compositional technique, computer technologies, musical art.*

Кун Цзівей. Музичне мислення і композиторська техніка в аспекті розвитку комп'ютерних технологій

Означено, що визначення місця музичних комп'ютерних технологій у сучасній історії потребує ґрунтовного розгляду музичних процесів і факторів першої половини ХХ ст., а також дослідження відповідних відкриттів, концепцій та експериментів в аспекті нових музичних технологій. Виявлено закономірності розвитку музичного мистецтва стосовно сучасного суспільного життя, звернення й вивчення музики різних стилів та епох у їх системності. Методологічну основу дослідження становлять діалектична і системна методології, що застосовуються у сфері культурологічних досліджень. Використано загальнонаукові та логічні методи аналізу, синтезу, індукції й дедукції, історичного і компаративістського дослідження проблеми. Стаття є спробою дослідити творчі композиційно-технологічні

принципи, методи та концепції, характерні для сучасного музичного мистецтва, нові форми музичного вираження. Практичне значення полягає в можливості використання основних положень статті під час написання наукових праць на відповідну тематику, у процесі викладання фахових навчальних дисциплін. Висновано, що історична еволюція музичного інструментарію глибоко пов'язана з творчими процесами, які відбуваються у сфері композиції, виконавського мистецтва, музикознавства та освіти. Це зумовило пошук й удосконалення музичної мови, збагачення композиторських методів, прийомів і засобів фактури музичних творів і, як результат, народження електронного інструментарію.

Ключові слова: *музичне мислення, композиторська техніка, комп'ютерні технології, музичне мистецтво.*

Relevance of the issue. The intensive development of computer technologies, their widespread use in various types of music, has put forward a number of problems that need to be understood and solved by modern musicology. The impetus for the emerging and development of technical music and its variety – electronic music – in the XX century consisted in two factors:

- The desire of composers to find new means of expression in the art of music, to a new musical language and, as a consequence – new tools;
- Rapid scientific and technological development in the field of electronics and later in information technologies.

A bright “burst” of interest among musicians (and listeners) to unusual sounds, to new timbres, as well as the desire to at least somehow facilitate the extremely difficult work of the composer and performer, plus the emergence to use new information technologies have determined the use of computers in music creating. The first computers were not designed for this; the designers had to work, but without the musicians they would not have achieved such results. Now, this technique is ready to completely turn musical thinking over. And

¹ This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

in a very short period of time in the historical aspect, this technique has united more than one million people; the interest to its possibilities in the musical sphere has become truly enormous. The appeal to information technologies, musical acoustics in their actual connections with music poses many difficult problems to researchers. Undoubtedly, the most important of them is the problem of the ratio of artistic (musical) and natural-scientific thinking or the issue of the ratio of figurative emotional perception of music and accuracy, objectivity of methods of its cognition. However, objective criteria allow to obtain knowledge only about the external, material manifestations of art. For the representatives of the exact sciences will remain hidden (if not forever, then for a long time) the spiritual essence of art, a basis component of aesthetic knowledge of music. Anyway, information technologies, music acoustics do not offer researchers such opportunities. Thus, scientists face the relevant issue of creating a method of perception the spiritual essence of art. Drawing attention to it is one of the objectives of the actual article.

Analysis of recent researches and publications. This problem was studied mainly by foreign musicologists, including: P. Bulez (2004), I. Xenakis (2008), A. Mol (1975) and others. Among domestic researchers we should mention S. Lazarev (2011), who studied electronic music as a form of artistic creativity, L. Kyianovska (2005), who studied the socio-cultural aspect of electronic music development in the 50–70s of the XX century etc.

The relationship issues between the musical art and modern technological means had been being discussed long before personal computers appeared (that is, until August, 1981). Thus, in the west the works of A. Mol and his colleagues stand out. The Soviet researcher R. Zaripov (1971) also worked extremely productively in this direction. Thus, the conditions were created for the music direction of computer science and acoustics to be able to find new qualities and enter the practice of music art to become computer music technologies (computer acoustics).

This is based, firstly, on the experience of creative – composing and performing activity, which gives meaning, aesthetic essence to the music, which is associated with new techniques (electronic, computer etc.), and actively affects the musical instruments. Secondly, these are theoretical and practical works in the field of

electricity, electronics and informatics. They have provided the creation and development of special hardware, software, electronic musical instruments. Thirdly, it is a special knowledge in physical, musical acoustics, architectural acoustics, electroacoustics, psychophysiology of hearing. They are specific for the development of this direction. Included in the system of musical knowledge, computer technologies and acoustics can be applied in a vast variety of cases – in composing, performing music, in music pedagogy, in special music studies researches.

The objective of the article is to identify the patterns of musical art development in relation to modern social life, appeal and analysis of music of different styles and eras in their systemacity.

Presentation of basic material. Determining the place of music computer technologies in modern history requires a thorough consideration of musical processes and factors of the first half of the XX century, as well as the study of relevant discoveries, concepts and experiments in terms of new music technologies. Thus, perception of the development patterns of musical art from a scientific point of view and an adequate idea of modern social life requires appeal and thorough study of music of different styles and eras in their systemacity. The emergence in the same historical period (XX century – present time) of a large number of different, quite opposite styles, leads to certain complications during the orientation in modern music.

Thus, in general terms, modern musical directions can be divided into two main groups, respectively, taking into account the following features:

- 1) thematic music. In it, the presentation of the main musical idea is concentrated in the relevant centers-topics;
- 2) athematic music, in which the leading musical thought, respectively, is not concentrated in these centers-themes.

Consideration of creative compositional and technological principles, methods and concepts characteristic of modern musical art, made it possible to divide the latter into:

- neo-modal (modal) and extended-tonal music;
- atonal music;
- pointillist music;
- technical music (tape, electronic);
- timbre music and aleatorics;
- extremist music (Kohoutek, 1976).

At the same time, historical development leads to changes not only in public life, but also in all artistic and cultural spheres, naturally and continuously influencing the art of music in particular. This manifestation is reflected in the constant enrichment, new organization and use of its components, including: harmony, melodies, form, structure, instrumentation, rhythm etc.

New forms of musical expression also acquire a new meaning. Nothing changes even the historical fact that the style of the previous musical era is mostly denied by the new era, at the same time, elements of style of earlier periods of musical development continue to be used, already at a higher level. Thus, the following segment of the evolutionary sequence can serve as proof: vocal polyphony – baroque monody – polyphony of the prosperity of baroque art – classical homophony – romanticism – neo-baroque – neoclassicism.

A striking example of the above mentioned facts can be the statement of A. Schoenberg, who until recently was considered an opponent of all traditional musical views. The composer remarked: “I do not like to be called a revolutionary. What I have done can be considered neither a revolution nor anarchy. The emergence of the compositional method of twelve tones was caused by necessity. Many experiments that had lasted for twelve years gave rise to a new method of musical composition that seemed appropriate to replace the structural differentiation that had previously been the subject of tonal harmony” (Schaeffer, 1952). Indeed, A. Schoenberg’s new musical language and its organization due to the liberation from the strong enough influence of the neo-romantic tradition (R. Wagner, G. Mahler, J. Brahms, J. Strauss, A. Dvorak, etc.) can be considered as a natural result of the musical ideological evolution, which reflected a significant qualitative breakthrough in the field of composition technique.

A similar parallel can be drawn with electronic music, which at the time of its emergence was not actually considered music. However, there were other points of view that exaggerated its significance, considering it to be a turning point in the history of musical development, the music of the future, which opens a new stage in musical history. Thus, back in 1954, Herbert Aymert, as one of the creators of this type of music, wrote: “Electronic music begins where the instrumental music ends” (Cahill, 1951). Talking about the

complications associated with the perception of electronic music, it was noted that “electronic sounds should be listened to, rejecting any associations, not drawing parallels with all sorts of memories, without taking into account the accompanying thoughts about familiar music” (Winckel, 1963). It should be noted that today the above-mentioned polar views on electronic music have lost their relevance. In contrast, the connection between electronic music and post-Weberian serialism and pointillism, as well as its affinity with timbre music, which dates back to impressionism, is becoming increasingly apparent.

H. Aymert considered electronic music to be the center of all musical aspirations, and something exceptional. From our point of view, H. Aymert’s opinion is a reflection of the situation that developed in the art of music in the 1960s, and is explained by the success of musical technology of that time, and in particular electronic means.

In any music, you can trace various types of connections with certain established traditions, because the emergence of anything new requires a proper basis. Thus, the emergence and gradual preservation of changes that occur in the musical thinking of the composer and reflected in his technique is a prerequisite for changes in historical development, which form new musical laws.

Experience has shown that musical perception cannot be completely devoid of the usual basis. Thus, thanks to it, the listener in the musical material has the opportunity to distinguish the general principles of composition, harmonic texture, timbre, rhythmic pulsation etc.

Accordingly, it would be a mistake to think that modern music should be perceived and created exclusively linearly, without taking into account other parameters and elements, even if they are pushed to the background. Thus, we question the aspirations and ideas of orthodox dodecaphonists, pointillists and others. A turning point in the history of musical art, which was the beginning of all further musical development, was the erosion of the dominance of major and minor scales at the beginning of the last century. This artistic innovation was most clearly manifested in such works as the ballet “The Rite of Spring” by I. Stravinsky and the melodramatic cycle “Pierrot in the Moonlight” by A. Schoenberg. Quite demonstrative are program slogans of that

time, in which the main emphasis was placed on the denial of the idealization of the bourgeoisie and false romantic pathos, sentimentality. The truthfulness of art, expressive and realistic expression of real human feelings of the new era, which should be expressed by unusual, even somewhat crude means of expression, which can truly reflect the accelerated pace of life with its internal contradictions, began to come to the foreground. The further development of musical thinking was greatly influenced by rapidly changing social conditions, such as economic crises, world wars, rapid scientific and technological development, the emergence of gramophone, tape recorder, sound recording, electric lamp, unprecedented pace of life in big cities, the influence of jazz and oriental cultures etc. All this has led to the removal of creative methods not only of individual composers, but also of entire schools of composers.

Thus, certain directions of expressionism appeared which were represented by such composers as A. Schoenberg, A. Berg and O. Scriabin. The neoclassical style was presented by I. Stravinsky, after the composer wrote the fundamental works of the so-called Russian period: "Svadebka", "Petrushka", "The Rite of Spring". For such Hungarian composers as Z. Kodai and B. Bartok, the source of inspiration was novelty, natural simplicity and some unusualness of the folk music they used. In his turn, following M. Reger, P. Hindemith came to the neo-baroque.

The school of composers "Les Six" was founded in France, among whose representatives were D. Milhaud and A. Honegger. It tended to non-romantic, unconstructive music, which would be characterized by simplicity and mundanity. O. Messiaen, being a representative of another French school of composers called "Young France" ("Jeune France"), under the influence of mysticism tried to create compositions that would evoke the same feelings as church stained glass.

Czech composer A. Hába was one of the first composers to engage in 1/4-tone, 1/3-tone, 1/6-tone and 1/12-tone (microchromatic) composition. To extract these microintervals he invented a piano with three keyboards.

Along with this, neo-romantic art, enriched with impressionism, gradually began to recede into the background, with such representatives as V. Novak, I. Suk and others. At the same

time, Soviet realistic music began to assert itself in the former USSR, with Miaskovsky, S. Prokofiev and D. Shostakovich as prominent representatives. Futuristic experiments are becoming increasingly popular. Thus, in 1914 Italian composer L. Russolo wrote "Four Pieces for 19 noise instruments". This work was a proof that "much more enjoyment can be obtained from the perfect combination of tram noise, cars, piston engines and noisy crowd than to listen to "Pastoral" or "Heroic" once again...." (Hiller, 1962).

Conclusions. Thus, the historical evolution of musical instruments is deeply connected with the creative processes that take place in the field of composition, acting skills, musicology and education. This led to the search and improvement of musical language, enrichment of composer's methods, techniques and means of texture of musical works and, as a consequence, born of the electronic instruments.

References

- Boulez, P. (2004). *Landmarks 1: selected articles*. Moscow: Logos-Al'tera. [In Russian].
- Zaripov, R. (1971). *Cybernetics and Music*. Moscow: Nauka. [In Russian].
- Kiyanovska, L. (2005). Socio-cultural aspect of the development of electronic music in the 50–70's of the twentieth century. *Muzyczne mystetstvo i kultura*. (Issue 6. Book 1, p. 114–124). [In Ukrainian].
- Kogoutek, T. (1976). *Composition technique in the music of the XX century*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Xenakis, J. (2008). *Formalized music: new formal principles of musical composition*. St. Petersburg: St. Petersburg State Conservatory named after Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov. [In Russian].
- Lazarev, S. (2011). Electronic music as a form of artistic creativity. *Muzychno-teatralne mystetstvo*, 1, 196–199. [In Ukrainian].
- Mole, A., Foucault, W., Kassler, M. (1975). *Art and computers*. Moscow: Mir. [In Russian].
- Cahill, T. (1951). Electrical Music as a Medium of Expression. *Electronics*, 24, 12–32. [In English].
- Hiller, L. (1962). Muzyczne zastosowanie elektronowych maszyn cyfrowych. *Ruch muzyczny*, 7, 5. [In Polish].
- Schaeffer, P. (1952). *A la Recherche d'une Musique Concrete*. Paris: Editions du Seuil. [In French].
- Winckel, F. (1963). Berliner Elektronik. *Melos*, 9, 27–56. [In English].

Надійшла до редколегії 15.10.2020

SONATAS № 2 END № 9 AS MILESTONES IN THE EVOLUTION OF THE PIANO STYLE OF A. SCRIBIN

N. S. Lebedeva. Sonatas № 2 end № 9 as Milestones in the Evolution of the Piano Style of A. Scriabin

The article is devoted to the consideration of two piano sonatas by A. Scriabin, representing in a complex the peculiarities of his piano style as an integral phenomenon. The two-part sonata No. 2, classified as a musical landscape, is considered in comparison with the performing versions proposed by S. Richter and V. Ashkenazy. The one-part Sonata No. 9, called "Black Mass", is considered in comparison with the performing interpretations of V. Sofronitsky and V. Horowitz.

It is noted that the Scriabin's piano style is inherently mixed, compositional and performing, and its grandiose macrocycle of 10 sonatas appears as a compendium of the principles of piano thinking for the post-romantic era. The universalism of Scriabin's writing is confirmed using the comparative method of analysis, for the first time proposed in this article in relation to the works under consideration.

It was revealed that the style in music appears as "a system of stable features of musical phenomena, a way of their differentiation and integration at various levels" (S. Tyshko). The style is distinguished by a tendency to identify the individual, unique, "humanistic" in the broad sense of the word and has a hierarchical structure, within which there is a level characterized as "the style of any kind of music" (V. Kholopova), among which the piano style stands out.

Scriabin's piano sonatas combine the categories of "instrument style", "author's style" and "performer's style" at the style level.

It was revealed that the figurative and artistic duality of the Second sonata is reflected in the interpretations presented by S. Richter (the "classical" version, focused on the exact observance of the author's text remarks, sounding in some places even like in Beethoven's works), and V. Ashkenazy (the "romantic" version containing a whole complex of articulatory means added by the performer, most of all close to Chopin's "sonic placers").

The main factor that determines the peculiarities of the performance of the Ninth sonata is the transfer of the playing of harmonic timbre-colors, in which the melodic horizontal turns out to be inert in itself and manifests itself only in harmonic lighting in combination with articulatory attributes. It is noted that A. Scriabin creates in the Ninth sonata actually

a special type of texture, accentuating the parameter of depth, based on the stereophonic effect "further – closer".

In the conclusions on the article, it is noted that the stylistic "arch" of two Scriabin's sonatas highlighted in it helps to comprehend the holistic character and contextual connections of the sonata-piano style of the great Russian composer-innovator, to find "keys" to actual interpretations of his other piano sonatas, an example of which is analyzed interpretation samples of such masters as V. Sofronitsky and V. Horowitz (Ninth sonata) and S. Richter and V. Ashkenazy (Second sonata)

Keywords: *piano sonata, sonata-fantasy, sonata-poem, A. Scriabin, sonata-piano style of A. Scriabin.*

Н. С. Лебедева. Сонати № 2 та № 9 як віхи на шляху еволюції фортепіанного стилю О. Скрибіна

Актуальність. Статтю присвячено розгляду двох фортепіанних сонат О. Скрибіна. Двочастинна Соната № 2, що класифікується як музичний пейзаж, розглядається в порівнянні виконавських версій С. Ріхтера та В. Ашкеназі. Одночастинна Соната № 9, яка дістала назву «Чорна Меса», розглядається у виконавських інтерпретаціях В. Софроніцького та В. Горовиця.

Мета статті. За допомогою компаративного методу аналізу, уперше застосованого в цій статті стосовно творів О. Скрибіна, підтвердити універсальність скрябінського письма.

Результати. Розгляд двох фортепіанних сонат О. Скрибіна, які в комплексі репрезентують особливості його фортепіанного стилю як цілісного феномену, засвідчив, що скрябінський фортепіанний стиль за своєю природою є змішаним, композиторсько-виконавчим. Зазначено: його грандіозний макроцикл з 10 сонат постає як компендіум принципів фортепіанного мислення, характерних для постромантичної доби.

Висновки. Скрибінське письмо є універсальним, композиторсько-виконавчим, що підтверджується компаративним аналізом.

Ключові слова: *фортепіанна соната, соната-фантазія, соната-поема, О. Скрибін, сонатно-фортепіанний стиль О. Скрибіна.*

Problem statement. O. Scriabin is one of the artists whose philosophical and worldview ideas were directly embodied in their works.

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

O. Scriabin's musical thinking is realized in the form of "hearing consciousness" or "auditory consciousness" (Cherednichenko, 1993, p. 40). The main instrument of the latter for O. Scriabin as a composer-pianist was the piano, for which a grandiose cycle of 10 sonatas was created, reflecting the eternal idea of a global universe at the level of a new piano style, which influenced all subsequent development of piano art. O. Scriabin's sonatas are not a "museum exhibit", but fertile material for performing interpretations, in which the intentions of the author of the music and the creator of its sound version must merge. In this context, this article examines the Second and the Ninth sonatas, between which an "arched" stylistic connection is established as a movement from romantic landscape to mysterious sound symbolism, transformed in different ways by outstanding pianists of the XX century.

Relation to scientific and practical problems.

Despite the quite complete state of knowledge of the Scriabin's piano style, his sonatas each time open up new facets in the field of content and form for researchers and performers. The tasks of a scrupulous performing analysis of individual sonatas as components of an integral macrocycle arise, which is the main task of this article. In practical terms, such an analysis, including variants of outstanding performing interpretations, can be useful both for concert pianists and for those who are just mastering the secrets of performing skills at the piano faculties of conservatories and departments of music schools.

Analysis of the recent researches and publications. The O. Scriabin's piano style, represented by his sonatas, is characterized in general terms in the works of L. Gakkel (1988) and V. Rubtsova (1989). From the point of view of the theory of texture, A. Skryabin's piano music is analyzed in S. Pankratov's thesis (1977), and in a broader stylistic context, as the property of world pianism of the contemporary times, in the study of V. Dragulian (2009) and in the article of I. Razumeiko (2007). At the same time, the integral characteristics of the compositional and performing features of the sonata-piano heritage of A. Scriabin in a concentrated form has not yet been given, which is the aspect of the scientific novelty of the proposed article.

The purpose of the article is to determine the regularities of O. Scriabin's sonata-piano style

on the example of the analysis of two milestone sonatas – two-part Second and one-part Ninth (including a comparative analysis of their outstanding performances).

Presentation of the main research material.

Before proceeding to the consideration of specific material, it is necessary to refer to the terminology presented in the title of this article. We are talking about the concept of "style", which reflects its specificity in relation to music and, in particular, the genre of the piano sonata.

Basing on one of the newest definitions of the concept of "musical style" proposed by S. Tyshko, let us designate the following features of this phenomenon:

- 1) style is a factor of unification or differentiation of musical phenomena, a kind of their identification mark;
- 2) in the concept of style, the integrative and differentiating functions are in relative equilibrium;
- 3) style is a multilevel phenomenon, which is characterized by an internal hierarchy (from individual style to historical);
- 4) style has a "joint" concept between form and content.

Bringing these lines of research in music into a single definition, S. Tyshko suggests understanding musical style as "a system of stable features of musical phenomena, a way of their differentiation and integration at various levels (author's individuality, direction and school, historical era, national specificity, etc.), the transition of their semantic fields into specific systems of musical – expressive means" (Tyshko, 1993, p.4).

At the center of the concept of a musical style is the personality of its bearer – the composer, as well as the performer as a co-author of his music, which corresponds to the axiom of J. Buffon: "Style is a person". In music, this is realized in a sound form and presupposes the presence of predicates – "who's style", "what kind of style", "style of what", that is realized in the system of specific styles, according to V. Kholopova, "styles of any kinds of music" (Kholopova, 2000, p. 223), which include the piano music in his interpretation in the sonata genre, proposed by A. Scriabin and outstanding performers of his piano sonatas. As a result, the concept of a sonata-piano style is formed, in which the "image" of an instrument in its timbre and technical characteristics is "strung" together on the genre

of a chamber sonata, taking into account its constant and variable features, which change their ratio under the influence of the individual styles of composers and performers.

To this it is necessary to add also the O. Scriabin's predicate, which in this case is fundamental. According to B. Asafiev, his style is "the highest stage in the evolution of Russian sonata during the twenty years of 1893–1913; "Emotionally effective, dramatically contrasting symphonism finds a new embodiment here, becomes more sublime and spiritual – the state that can be called poeity..." (Asafiev, 1930, p. 282).

The characteristic given by B. Asafiev is common for O. Scriabin's sonata-piano style, but does not cover the intra-stylistic tendencies contained in it, most clearly presented in the comparison of the early Second and late Ninth sonatas taken in this article.

The Second sonata, designated by the author as *op.19*, despite its fame and performance, has not yet been stylistically analyzed. The authors of its analytical descriptions (B. Asafiev, A. Alschwang, V. Delson, E. Meskhishvili) turn their attention to the composition and figurative content, leaving as if behind the scenes questions about the Scriabin's pianism, embodied in this work as an example of the romantic style.

Summing up the statements of the above-mentioned authors, it should be noted, first of all, the lyrical orientation of the Second sonata, combined with dramatic impetuosity and transparent serenity (Alschwang, 1973, p.96). The history of its creation, which dragged on for almost five years – from 1892 to 1897, is also indicative. The second part (*Presto*) was composed in Italy, in Genoa, and the first (*Andante*) – in the Crimea. In 1900 for this Sonata and six preludes *op.13* the author was awarded the Prize of M. Glinka. It is also known that the Sonata exists in two author's versions, and in the first of them the author himself performed it in Paris in 1896.

In the final version, A. Scriabin prefaced the Sonata with the subtitle "sonata-fantasy", indicating the combination of the classical canon and romantic freedom in it. The essay is based on an unpublished program by the author, in which he himself, in a conversation with Y. Engel, characterized the 1st part as "a quiet southern night on the seashore", in development – "a dark waving sea", *E-dur* – *E-dur* episode "Caressing

moonlight after dark"; 2nd part in the figurative plan is more integral – it is "a wide, stormy watery waste" (Delson, 1961, p. 16).

The name "sea", which took root behind the Second sonata, does not mean landscape, but symbolizes the eternal fluidity of being, vague romantic emotional impulses, which is reflected even in the choice of the *dis-moll* tonality, in the O. Scriabin's tonal symbolism, which acts as the "upper opening" to *Fis-dur* – the central high-altitude position of this system, symbolizing peace, transparency, serenity. *Dis-moll* according to O. Scriabin, creates the effect of "receding into the distance", while simultaneously fixing positional fingering, which is convenient for the pianist, about which F. Chopin spoke in his "Method".

Compositionally, the first part of the Second sonata is a complete sonata form. It is based on a short motive-signal, a leit-topic, close, according to A. Alschwang (Alschwang, 1973, p. 97), to the themes of "will" in the later piano works of A. Scriabin. It is characteristic that the use of the leit-motif brings the style of the Second sonata closer not to F. Chopin, but to R. Schumann, about which B. Asafiev wrote, considering the early A. Scriabin to be more a "Schumannist" than a "Chopinist" (Asafiev, 1930, p. 230).

From the "signal" of the leit-topic, the main part is born, the intonations of which are gradually transformed by a derivative contrast that develops into the theme of the side part, given in the key of *H-dur*. The nature of this theme, set forth in a texture similar to P. Tchaikovsky's piano writing (theme-melody in the middle voice), is defined as "refined, graceful, capricious, elusive" (Meskhishvili, 1981, p. 37). This theme should be performed accordingly, which is reflected in V. Ashkenazy's version, where the pianist fully adheres to the interpretation of K. Igumnov, who played this Sonata to O. Scriabin himself. The entire theme of the side part is played, according to this version, on a retarded pedal, which is turned off only in the final imitations. The material of the exposition is summarized in the final part, provided with the author's remark *ben markato il canto* and reproducing the texture close to Chopin's nocturnes.

This is followed by a development that introduces a figurative contrast, but logically follows from the material of the exhibition. Here it is important for the performer to be able to switch to a new emotional-figurative

state without going beyond the picture. It is known that A. Scriabin himself resorted in the development to the acceleration of the tempo and acute accentuation, but avoided the sonority of *fortissimo*, maintaining “the softness of the general color, without interrupting it anywhere” (Delson, 1961, p. 18).

The development sounds the same interpretational way in the performance of V. Sofronitsky and S. Richter. The choice of tempo logic is also important here – *Andante* should not go into *Allegro*, which these performers take into account in their interpretations of the development, especially since it is followed by an episode in *E-dur* – “caressing moonlight after dark” (from the author’s oral program), solved in the texture of Chopin’s “sound placers” with a filigree extract of details and a wonderful understanding of the pedal-colorful means of the piano; it is a “masterpiece of art, embodied in the sounds of “sea plein air” (Delson, 1961, p. 19).

The second part of the Sonata (*Presto*) was written first; its “impressionistic nocturne” (V. Delson [ibid.]) was thought by the composer as a prelude to the sonata *allegro* (based on the model of Beethoven’s “Moonlight sonata”, but without the middle intermedia part). *Presto* music is permeated with a sense of impetuous continuous movement, consisting of “endless wave-like phrases”, giving the impression of “restless, sad striving, ups and downs, heaves and drops” (Meskhishvili, 1981, p. 39).

Despite the contrast with *Andante*, *Presto* in many ways continues its line, which is confirmed by the presence in its texture of soft, smoothing echoes, attenuations at the end of “oncoming waves”, and most importantly – the continuing improvisation of presentation” (Delson, 1961, p. 19–20). *Presto*’s thematicism is derived from *Andante*, it refers to both themes of the sonata exposition, pianistically solved in compliance with the rule of combining synchronicity and asynchrony in the parts of the pianist’s hands. One of them is based on the supporting positions of the nearest sounds, while the other hovers above the keyboard (in the theme of the main part, the supports are given in the left-hand part, and in the secondary part, in the pianist’s right hand).

The general romantic spirit of the Second “sea” sonata, anticipating at the same time the ecstaticism of its sonata-piano poem (since the Fifth sonata O. Scriabin did not write any more

cyclic sonatas), outstanding pianists translate in their interpretations, using their own creative intentions. Thus, S. Richter tends to emphasize the classicist origins of Scriabin’s pianism, highlighting even Beethoven’s notes in it. This is reflected in the almost unrestrained manner of performing polyphonic harmonic themes, the use of a typically Russian manner of “singing the piano” in episodes of lyrical content, with a minimum of free *rubato* in both parts. The pianist adheres to the edition of K. Igumnov, where the use of *rubato* is based on purely technical aspects and is used to emphasize low bass and register “overshoots” over long distances.

V. Ashkenazy’s version differs from Richter’s one with emphasizing romantic freedom, but observing its connection with the classicist fundamental principle. The pianist divides the Sonata into two contrasting figurative spheres, treating the first part as a lyrical landscape, and the second part as a dramatic one. The performing means are built accordingly: the illusory duality of the “landscape” of the first part is embodied with the help of numerous *rubato* and additional dynamic “forks”; in the second part, the combination of Schumann’s impulse in active themes and Chopin’s psychologism in reminiscences of the *Andante* themes prevails, which allows us to define this interpretation as a mixed, classic-romantic.

The Ninth sonata is, on the one hand, a complete antipode to the Second one, and on the other hand, it is a natural result of the evolution of Scriabin’s sonata-piano thinking towards a direct reflection of the philosophical ideas of solepticism and mysteriously colored symbolism in the musical-linguistic concept of “harmony of melody”.

It seems that among ten sonatas by O. Scriabin it is the pair “Second – Ninth” that is an indicator of “milestone”, meaning a combination of continuity and renewal. In both works A. Scriabin remains a romantic with a “fervent imagination”, with his “maximalism of the beautiful” and yet they are different just as “the decades of their birth are different” (Gakkel, 1988, p. 142–143).

The Ninth Sonata, *op.* 68, was created in 1913 and was performed for the first time in Moscow by the author himself. It is an “evil scherzo”, about which O. Scriabin himself wrote that in it he “came into contact with the satanic things more deeply than ever before,” calling this

sonata “disastrous”; contemporaries at the same time called the Ninth sonata the “black mass” as opposed to the Seventh one, which the author himself called the “white mass” (Meskhishvili, 1981, p. 173).

According to the compositional decision, the Ninth sonata is a one-part poem form, built according to the classical sonata model. Here the technique of “melody harmony”, found by A. Scriabin in the Fifth sonata, is already fully observed. However, unlike the previous samples (the Sixth and subsequent sonatas, up to the Ninth), here it is presented not through one, but through several harmonic spheres, which is already reflected in the motives observed within the main themes – “the chromatic scale as the tonic basis of the 1st and 2nd elements of the main part and the ninth chord of the secondary one” (Meskhishvili, 1981, p. 3).

The dramatic concept of the Ninth sonata is based, as it is typical for the late O. Scriabin, on the concentration of intonational material, succinctly presented by key themes. The first theme, which acts as an epigraph, reproduces “a ghostly cold, real sound”, a symbol of “fatal inevitability” [ibid.]. The second element of this theme is distinguished by coloristic sound painting in the form of major-minor “recolorings” of tones and “bell” tritones in the bass. From this theme, the through development of the material begins, semantically directed from “light to darkness”.

The most indicative in this regard is the development, combined with the beginning of the reprise, where “the demonic whirlwinds of the main theme completely subdue the secondary one, acquiring the character of an ominous march, accompanied by bell chimes of an aggressively triumphant nature” (Razumeiko, 2007, p. 138). The Sonata ends with a coda repeating the original sphinx theme, which is ultimately left without decoding.

For performing interpretations of the Ninth sonata, it is especially important to feel the harmonic timbre colors presented sequentially, in the alternation of themes-images and, at the same time, in their polyphonic overlay. The melodic side of intonation here is inert in itself and appears only in conditions of harmonic lighting, which is distinguished by a variety of dynamic and articulatory elements fused together in a textured vertical. In such conditions, the rhythm built in the Ninth sonata on a single metric

“grid” in the form of an accelerated marching size 4/8 acts as the basis of performing shaping. In addition, O. Scriabin’s syntactic structures always gravitate towards squareness, which allows the performer of the Ninth sonata to find another stabilizing factor in the conditions of the continuous fluidity of the form.

The main performing problem in the Ninth sonata is created by its texture. Being “uniform in type, it is detailed from the very beginning” (Meskhishvili, 1981, p. 190). In essence, O. Scriabin here creates a new type of texture – “fragile, refined, consisting of intonations elusive in terms of the subtlety of color” [ibid.]. As a result of the polyphonic stratification of the vertical, Sonata No. 9 contains from three to six layers-lines, united in a common piano score. Such a texture, in principle, is not differentiated into relief and background, which act in an ambivalent ratio. The main thing for the performer in every single moment of the sound is to create the effect of textured depth, achieved by means of dynamics, agogics and articulation. This effect associated with the spatial opposition “further – closer” was programmed by O. Scriabin in the text of the Ninth sonata, an example of which are the sources of low frequencies – trills, rehearsals on one sound, presented in the connecting part and at the beginning of development.

The strictly thought-out logic of texture development allows the performer to divide this Sonata into two phases – exposure and development, which is indirectly related to the figurative program; the first phase is not yet a “misfortune”, but its premonition, the second is a “come true premonition”, “evil whirlwinds triumph” (words of O. Scriabin himself) (Meskhishvili, 1981, p. 191).

Despite the textured layering, the Ninth sonata is quite comfortable in terms of pianism: A. Scriabin as a pianist takes into account the possibilities of stretching the fingers of the performer’s hands, maintaining a stable balance of synchronicity and asynchrony in the parts (support in one of them compensates for the “flight” of the other).

Of great importance for deciphering the figurative content and compositional form of the Ninth sonata is the complex of the author’s remarks presented in its text – the “expressive continuum”, which determines the “quality, measure and level of the strength of inner experience”, the plan-algorithmic embodiment

of the “personal, meaning of reality” in intonation artistic flow, “the quality of its impact on the perception of the listener” (Sokol, 1996, p. 9).

The directions proposed by O. Scriabin are divided into two groups — general and specific. They complement each other, acting in a complex: the designation of tempo and dynamics are accompanied by the characteristics of imagery. For example, in the epigraph theme, it is *mysterieusement murmure* (“mysteriously whispering”), complementing the tempo designation *moderato quasi andante*; to the theme of the side part, along with the new dynamic nuance of *mezzo forte*, the general remark *avec unelanguueur nassante* (“with incipient yearning”) is prefaced. Figurative remarks in French are given by the author in the expository phase of the development of the form, and in the developmental part the music already speaks for itself, for which the usual Italian *Alla marcia* is enough.

The Ninth sonata is one of the most complex compositions in the world of sonata and piano literature. It is unique even for the O. Scriabin's style, since it is built according to a special logic of the germination of an intonational-genetic archetype, which has in its origins the intonation of spells, witchcraft and mysticism. Along with such “mysteriousness” (and largely thanks to it), the Ninth sonata opens up a wide field for various performing interpretations (O. Scriabin himself urged that this Sonata should “not be played”, but “conjured” (quoted from Delson, 1961, p. 46)).

This is how the author himself played the Ninth sonata, using, according to the memoirs of L. Sabaneev (Meskhishvili, 1981, p. 241), numerous deviations from the rhythmic “grid”. The interpreters of this Sonata as a whole do not allow themselves such “liberties”, demonstrating “less rupture of rhythm than that of the author-performer” (Dragulyan, 2009, p. 9). This is reflected in different ways in the performing versions proposed by such outstanding masters as V. Sofronitsky and V. Horowitz. Their interpretations reflect two opposite verses of this piano “black mass”, which can be defined in terms of performance as romantic, emotional and playful (V. Sofronitsky) and classic, more objective, as if theatricalized (V. Horowitz).

V. Sofronitsky is one of the most authoritative “scriabinists”, not to mention his primacy in the

performance of the entire macro-cycle, carried out in the late 1930s in one of the historical concerts.

Treating the O. Scriabin's sonatas, V. Sofronitsky sees in their forms the concentration of expression and the laws of musical logic “as impetuses for artistic fantasy” (Gakkel, 1988, p. 100). These common features of romantic pianism of V. Sofronitsky are combined with his individual and personal characteristics — “nervous elation, mental-emotional intensity, sharpness of contours”, [ibid.], which was fully manifested in the interpretation of the Ninth sonata. As a romantic pianist V. Sofronitsky proceeds from the general foundations of O. Scriabin's sonata pianism with its ecstaticism and poetic fantasy, while paying less attention to the unique features of this particular work, which does not mean, however, ignoring them.

This is most obviously manifested through the timbre-rhythmic transformations of the material, differentiated not vertically, but horizontally, in the plasticity of movement, the dimensional character of which is constantly disturbed by rubatism and creates an additional “agogic score” in a general compositional form. This is most clearly presented in the interpretation of the first theme, the expression of which grows on a scale from a quiet and measured, “lulling” rhythm of a spell to sharp outbursts of pretentiousness, in order to be repeated further within the framework of a new wave in the development of a texture-thematic complex (meaning the theme side part, where the processes of dynamization of V. Sofronitskiy turn out to be inverse in relation to the main theme).

In the developmental phase designated by O. Scriabin as *Alla Marcia*, the pianist noticeably reduces rubato, focusing on dynamic contrasts in the execution of dotted and triplet rhythm formulas merging into a single sound stream. After the culmination reached — the highest point of the sound “curve”, the “whirlwinds” of codes suddenly interrupt, subside: the pianist, as it were, “whispers the spell” again, performing the doomed and detached sounding theme-epigraph.

The version of the Ninth sonata, proposed by V. Horowitz, follows from his general idea of the “image” of the piano, which has developed under the influence of the “artistic individuality of the pianist, passion for vocal art, the orientation of the performing act towards

the public”, which makes it possible to achieve “ensemble solution of texture, expressive relief intonation, fine phrasing, convexity and clarity of the smallest details; emotional fullness and colorfulness of sound when using a wide range of dynamic nuances (from intimate *ppp* to the effect of orchestral *tutti*) and their lightning-fast change” (Sukhlenko, 2011, p. 8). V. Horowitz also manifests these individual features in his interpretation of the Ninth sonata, interpreting its texture as a set of plans of sound intensity (this is how E. Nazaikinsky defines the depth coordinate of the texture (Nazaikinsky, 1982, p. 73).

In contrast to V. Sofronitsky, V. Horowitz focuses on the vertical of the “piano score”, highlighting all the elements that will become dominant in the formation of themes in the articulatory-dynamic way. This is especially indicative for the first phase of the development of the Sonata music, where the pianist seems to admire the colors and lines of a multi-layered musical fabric, trying to give brief motifs-patterns, from which the entire thematic of the “black mass” is built, even some vocals coming from the Russian.

Thanks to this, the development-reprise section of the Sonata (*Alla marcia*) as interpreted by V. Horowitz sounds not just like an “explosion”, but is perceived as an intonationally derivative of both themes of the exposition, which O. Scriabin himself suggested not to play, but to “conjure”. Unlike V. Sofronitsky, V. Horowitz’s dynamic shades tend to change the *subito*, even where there are author’s *crescendo* and *diminuendo* remarks. As a result, the Ninth sonata by V. Horowitz acquires the features of theatrical representation, which significantly distinguishes it from the interpretation of V. Sofronitsky, for whom the main thing was the principle of recreating the gradations of emotional-psychological subjective expression.

Conclusions from this study. The comparative analysis of two stylistically milestone sonatas by A. Scriabin, conducted in this article, together with their performing versions presented by S. Richter and V. Ashkenazy (Second sonata) and V. Sofronitsky and V. Horowitz (Ninth sonata), allows us to draw the following conclusions:

1) these works represent two versions of the Scriabin’s musical language – romantic tonality with a diatonic dissonant basis (the first of the

sonatas) and the principle of harmony melody found and implemented by the composer on the basis of the grandiose “Mystery” concept (the second of them);

2) both sonatas demonstrate in many respects the polar ideological and artistic attitudes of A. Scriabin: in the Second sonata it is a romantic landscape-mood filled with vague premonitions of future changes; in the Ninth one, the musical concept of the “black mass” is presented, personifying evil as the antithesis to mystery ecstasism, flight to the “starry worlds” as the central theme of O. Scriabin’s work;

3) both sonatas demonstrate the evolution of O. Scriabin’s piano writing in the direction from the Schumann-Chopin’s technique of interchangeability of relief and background to the complete dissolution in a single sound texture of thematically significant motifs, combined vertically and horizontally and differentiated in depth;

4) the performing versions of both sonatas, presented by outstanding masters of world pianism, demonstrate the aesthetic symbiosis of the Scriabin’s composer-performing standard and the stylistic intentions of the interpreters, each of which finds its individualized solution in the multidimensional world of intonations of Scriabin’s music.

Prospects for further researches on the topic stated in this article are seen in expanding the range of analyzed performing versions of the Second and Ninth Scriabin’s sonatas, including their latest reading by representatives of different national schools, which will enrich our understanding of the sonata-piano style of the great Russian master.

References

- Alschwang, A. (1973). *Life and work of A. N. Scriabin*. Moscow: Nauka. [In Russian].
- Asafiev, B. (1930). *Russian music of the Republic of Tatarstan at the beginning of the XIX century*. Moscow, Leningrad: ACADEMIA. [In Russian].
- Gakkel, L. (1988). *Piano sonatas by A. N.* Lviv: Sovetsky kompozitor. [In Ukrainian].
- Gakkel, L. (1988). *In memory of V. Sofronitsky*. Lviv: Sovetsky Kompozitor. [In Ukrainian].
- Delson, V. (1961). *Scriabin’s Piano Sonatas*. Moscow: Nauka. [In Russian].
- Drahulian, V. V. (2009). *Artistic and philosophical ideas of A. N. Scriabin and their development in the music of the XX century (Extended abstract of dissertation of the Candidate of the History of Art: 17.00.03)*. Kharkiv. [In Ukrainian].

- Meskhishvili, E. (1981). *Scriabin's Piano Sonatas*. Moscow: Sovetsky kompozitor. [In Russian].
- Nazaikinskii, E. V. (1982). *Logic of musical composition*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Pankratov, S. P. (1977). *Texture in the piano works of Scriabin (Extended abstract of dissertation of the Candidate of the History of Art: 17.00.03)*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Razumeiko, I. (2007). Starry worlds of one-part sonatas by A. N. Scriabin (No. 5–10). *Kyivske muzykoznavstvo: collection of articles*. Kyiv Municipal Academy of Music named after R. M. Glier. [In Ukrainian].
- Rubtsova, V. (1989). *Alexander Nikolaevich Scriabin*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Sokol, O. V. (1996). *Stylistics of musical speech and terminological remarks (Extended abstract of dissertation of the Doctor of the History of Art: 17.00.03)*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Sukhlenko, I. Y. (2011). *Performance style of Volodymyr Horowitz in the development of romantic tradition (Extended abstract of dissertation of the Candidate of the History of Art: 17.00.03)*. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Tyshko, S. V. (1993). *The problem of national style in Russian opera: Glinka, Mussorgsky, Rimsky-Korsakov: research*. Kyiv: Muzinform. [In Ukrainian].
- Kholopova, V. N. (2000). *Music as a kind of art: teaching guide*. St. Petersburg: Lan. [In Russian].
- Cherednichenko, T. (1993). *The ideas of Yu. N. Kholopov about the philosophy of music*. Moscow: LAUDAMUS. [In Russian].

Надійшла до редколегії 13.09.2020

ВЕРБАЛЬНІ ТЕКСТИ КОМПОЗИТОРІВ ЯК ПЕРЕДУМОВА МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ СТИЛЬОВОГО ФЕНОМЕНУ «НОВОЇ ПРОСТОТИ»

О. А. Овсяннікова-Трель. Вербальні тексти композиторів як передумова музикознавчого дослідження стильового феномену «нової простоти»

Обговорюється питання методологічного значення вербальних композиторських текстів для музикознавства як провідної сфери сучасного гуманітарного знання. Описано деякі приклади музикознавчої авторології в проєкції на теоретичні передумови дослідження «нової простоти» як стильової тенденції сучасного музичного мистецтва. Визначено магістральні вектори розвитку композиторського вербального дискурсу, що володіють певною інформативною змістовністю щодо специфічних проявів «нової простоти» в музичному мистецтві. Означено відмінність між змістовно-смісловим комплексом композиторських рефлексій щодо художньо-естетичної та музично-мовної концепції «нової простоти», що представлені словесними висловлюваннями німецьких композиторів, творчість яких ініціювала виникнення ідеї «спрощення» музичного мистецтва, і представників радянського й пострадянського музичного академізму.

Ключові слова: вербальний текст композитора, словесне висловлювання, авторепрезентація, «нова простота», музичний стиль, музична мова.

O. A. Ovsyannikova-Trel. Verbal Texts of Composers as a Prerequisite For Musicological Research of the Style Phenomenon of “New Simplicity”

The aim of the article is to determine the theoretical value of verbal composer's texts for musical research of the style phenomenon of “new simplicity” as an actual direction of composer's practice at the turn of the XX–XXI centuries.

The research methodology lies in the complex use of the musical-historical and cultural approach to the musical art of our time and individual composer's styles, the systemic, structural-functional method and comparative studies in the study of verbal composer's texts.

Results. The main place of development of the composer's reflections on the ideological-philosophical, artistic-aesthetic and linguistic-stylistic features of the “new simplicity” is the space of chamber communication (numerous interviews and

conversations that exist both orally and in writing), which captures immediacy of the author's statement and preserves its vivid intonation. Exceptional cases of the existence of the author's voice in “large form” are represented by the verbal work of V. Martynov — the author of famous studies of modern music, which were understood as conceptual principles of composition in modern music culture in a broad semantic context that arises at the intersection of musicology, sociology and philosophy. In each of these areas of composer's verbal self-representation we can find thoughts and concepts that are directly related to the phenomenon of “new simplicity”, the meaning of which is built as a result of deep personal understanding of the essence of musical art by each composer.

Scientific novelty refers to the theoretical development of the style concept of “new simplicity” on the material of verbal composer's discourse as a premise of musicological research.

The practical significance lies in the use of research materials in special courses in musical-historical and musical-theoretical disciplines in higher educational institutions, as well as in musical performing practice.

Keywords: verbal text of the composer, verbal utterance, self-presentation, “new simplicity”, musical style, musical language.

Постановка проблеми. Музикознавство як сфера гуманітарного знання здавна обирає основним об'єктом свого дослідження музичні артефакти у вигляді нотного тексту, які є тими основними «документами» музичної творчості, що безпосередньо фіксують звукове відтворення особистісного світосприйняття композитора в музичному тексті. Однак існує ще одна сторона індивідуально-композиторської творчої реалізації, яка значно розширює можливості розуміння музики того чи іншого митця і дедалі частіше визнається музикознавцями як та, що має суттєве методологічне значення для дослідницької практики. Маються на увазі різноманітні вербальні тексти композиторів, що в словесно-поняттєвій формі фіксують різні рівні композитор-

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

ської свідомості та багато в чому сприяють «формуванню цілісного уявлення про по-стать творця музичних концепцій та культу-ротворчу спрямованість його авторської свідомості» (Коновалова, 2019, с. 373), оскільки вони є «найважливішим, основоположним і самоцінним засобом художньої маніфестації композиторської особистості в культурі» (там само). Зазначені позиції в методологічному плані надзвичайно доцільні щодо маловивченого у вітчизняному музикознавстві стильового явища «нової простоти», у смисло-вому контексті якого розвивається творчість багатьох видатних представників сучасного музичного мистецтва, зокрема мінімалізму і постмінімалізму. Це пояснюється фактом наявності досить активного вербального композиторського дискурсу, у якому формуються уявлення про художньо-естетичний та музично-мовний образ «нової простоти».

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Авторське слово композиторів у розмаїтті своїх форм, що є зафіксованим у вербальних текстах, останнім часом дедалі частіше цікавить музикознавців (дослідження Б. Гецелева, Н. Гуляницької, С. Савенко; Т. Франтової, О. Соколової, К. Чепеленко, О. Самойленко, І. Коновалової). У зв'язку з цим К. Чепеленко висловлює думку про закономірність звернення музикознавства до теми вербального дискурсу «автора музичного» (Чепеленко, 2016) та пропонує в якості об'єкта музикознавчого дослідження звернутися до словотворчості композитора як значущої складової композиторської творчості. Увага до авторського слова стає невіддільною частиною монографічних досліджень, присвячених видатним митцям другої половини ХХ ст. та композиторам-сучасникам, котрі є репрезентантами «нової простоти». Це свідчить про авторологію як про актуальний напрям сучасного музикознавства (дослідження М. Булошнікова, В. Грачова, Т. Калімуліної, Д. Жалейко, А. Луніної та ін.).

Мета статті — визначення теоретичної цінності вербальних композиторських текстів для музикознавчого дослідження стильового феномену «нової простоти» як актуального напрямку композиторської практики на межі ХХ–ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Теоретичне осмислення Автора і авторського

слова як провідних категорій художньої культури здійснюється нині на стику наукових дисциплін: літературознавства та лінгвістики, літературознавства і філософії. Цим зумовлена закономірність появи і музикознавчих інтерпретацій проблеми автора в музичній творчості, і ширше — обґрунтування концепції авторського музикознавства як такого, що актуалізує методологічні потреби сучасного гуманітарного знання й відображає сучасний стан «науки про музику», яка в умовах глобалізованого світу дедалі більше стає наукою про людину. Так, розробка музикознавчої авторології як видово-спеціалізованого мистецького підходу до теорії автора в широкому гуманітарному полі міждисциплінарної методичної забезпеченості представлена в дослідженнях О. Самойленко (2018), у яких акцентується принципова відмінність творчих установок автора-художника і автора-мистецтвознавця. Ця відмінність впливає з постулату М. Бахтіна про «реально-пізнавальну і етичну байдужість» автора-творця: «Від автора-музикознавця потрібне протилежне — реально-пізнавальна і морально-оціночна активність — епістемологічна долученість до цілісного процесу сприйняття і впливу музики, що дозволяє створювати специфічні музикознавчі уявлення про цей процес» (Самойленко, 2018, с. 18). Означені авторські позиції О. Самойленко безпосередньо стосуються дослідження композиторського вербального дискурсу як того носія музичної реальності, що втілений у словесно-поняттєвій формі, у Слові автора-творця, яке вміщає і образ музики, і образ самого Автора, і образ тієї реальності, у якій вони існують.

Кількісне накопичення композиторських вербальних текстів, яке нині становить доволі масштабну і автономну галузь текстів про музичне мистецтво та культуру загалом, закономірно потребує їх спеціального вивчення й ставить доволі специфічні завдання перед музикознавцями. Гуманітарна спрямованість сучасного музикознавства з усією очевидністю актуалізує цю необхідність: адже дослідження композитора як «людини, що говорить» водночас є дослідженням і автора, котрий створює словесний образ себе й своєї музики, а якщо ширше — сучасного стану буття музики як виду мистецтва та форми культурної свідомості. Тобто йдеться про доволі продуктивний у методологічному сенсі підхід до ви-

вчення композиторської постаті як суб'єкта та об'єкта музичного мистецтва, що надає можливостей комплексного осягнення універсалізму «автора музичного» (поняття К. Чепеленко (Чепеленко, 2016)). Яскравим прикладом такого підходу є дисертаційне дослідження І. Коновалової «Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти» (Коновалова, 2019), що стало вдалою спробою музикознавчого осмислення парадоксальності і складності феномену композитора та різноманітності форм його творчої реалізації, кожна з яких по-своєму затребувана музичною культурою.

У своєму дослідженні І. Коновалова пропонує вивчення «культурного сенсу феномена композитора в дискурсі сучасної авторології» (Коновалова, 2019, с. 3), що дозволяє оперувати такими поняттями, як автор музичний та автор вербальний, які відображають особистісні й діяльнісні аспекти буття композитора в музичній культурі. І. Коновалова визначає функціональну специфіку вербальної діяльнісної сфери композитора (комунікативна та інформаційно-семантична (там само, с. 391)), пропонує свою дефініцію поняття *вербальні тексти композиторів* — це «конгломерат інформаційно насичених культурних артефактів і документальних утворень вербально-знакової комунікативної природи, володіючих власною кодовою системою, комунікативно-жанровим потенціалом, особливим прикордонним статусом між художніми та позахудожніми структурами, що виступають важливим естетико-семіотичним сегментом музичної культури» (там само, с. 394).

Дослідницькі позиції І. Коновалової в методологічному сенсі доцільні для дослідження вербальних текстів сучасних композиторів, у яких кристалізується словесно-поняттєвий образ «нової простоти» як стильового явища сучасної музичної культури та формуються музикознавчі уявлення про нього.

Основне місце здійснення композиторських рефлексій щодо ідейно-філософських, художньо-естетичних і мовно-стилістичних особливостей «нової простоти» — простір камерного спілкування (багаточисленні інтерв'ю та бесіди, які існують як в усній, так і в письмовій формах), що фіксує безпосередність авторського висловлювання й зберігає його живу інтонацію. Саме такий формат авторе-

презентації композитора є найдостовірнішим, автентичним у плані сприйняття «образу автора» як тієї фігури, що створює ідеї та надає їм термінологічно-поняттєвих форм, що в потоці рефлексуючої свідомості митця набувають своїх смислових контурів. Прикладами такого типу вербальних текстів композиторів є інтерв'ю В. Сильвестрова, В. Мартинова, Г. Канчелі, А. Пярта, Г. Пелеціса, О. Рабіновича-Бараковського, І. Соколова, О. Кнайфеля, П. Карманова, О. Айгі, В. Польової, М. Шуха, Г. Гаврилець, Х. Гурецького, М. Наймана, В. Рима, К. Пендерецького, Дж. Тавенера, Дж. Раттера та ін. Причому уявлення про особливості «нової простоти» формуються не лише в полі вербального дискурсу авторів, безпосередньо пов'язаних з нею, але і у висловлюваннях тих композиторів, які формально безпосередньо до неї не стосуються, і, більше того, свого часу розцінювалися як протилежні явища до «спрощеного» стилю академічної музики (наприклад С. Губайдуліної і А. Шнітке, Л. Грабовського). Виняткові випадки існування голосу автора в «крупній формі» представлені відомим дослідженням британського композитора М. Наймана «Експериментальна музика: Джон Кейдж та після нього» (1974) та словесною творчістю В. Мартинова — автора відомих досліджень сучасного музичного мистецтва, у яких були осмислені концептуальні засади композиторської творчості в умовах сучасної музичної культури в широкому смисловому контексті, що виникає в точці перетину музикознавства, соціології та філософії («Кінець часу композиторів», «Зона Opus Post, чи Народження нової реальності», «Казус Vita Nova»). І хоча останню з названих праць формально можна розцінювати як автобіографічну, оскільки відправною точкою композиторської рефлексії стають негативні критичні оцінки його оперного опусу, назва якого позначена на обкладинці книги поряд з ім'ям її автора («Казус Vita Nova» Володимира Мартинова), що створює саме автореференційний сенс авторської інтенції, — проте проблеми, які обговорюються в ній, виходять далеко за межі індивідуальної творчої біографії і сягають обріїв дійсно філософських роздумів про Музику та її головних героїв — композиторів, виконавців і слухачів. Як справедливо відзначає С. Левковська, «читається книга відразу, цілком, без довгих пауз. Особливо музикантами.

І особливо — композиторами» (Левковская, 2010, с. 107). Книги В. Мартинова дійсно є винятковим явищем серед вербальних композиторських текстів сучасності, аналогів їм складно назвати, передусім у масштабному і структурно-композиційному планах: зазначені роботи являють собою повноцінний текст, композиційна організація яких зумовлена оригінальною авторською концепцією та відповідними дослідницькими позиціями, що безумовно відображає музикознавчу іпостась «автора музичного».

У наявному нині корпусі вербальних текстів композиторів необхідно означити спеціальні видання, у яких зібрані і систематизовані висловлювання «від першої особи», пряма мова композиторів: їх значення надважливе, оскільки подібні «антології» покликані здійснити зустріч з авторським Я, з його думкою про музику, з його рефлексуючою свідомістю і таким чином наблизитися до особистості творця музики. Відомими прикладами таких видань є «Музика — це спів світу про самого себе... Бесіди, статті, листи», «Дочекатися музики» і «ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: Зустрічі з Валентином Сильвестровим», що присвячені творчій особистості В. Сильвестрова; «Бесіди з Альфредом Шнітке», «Арво Пярт: бесіди, дослідження, роздуми», книги А. Луніної «Композитор — маленька планета» і «Композитор у дзеркалі сучасності» та О. Муніпова «Фермата. Розмови з композиторами».

Зазначені видання, будучи письмовим джерелом Слова композитора, становлять важливий і цінний у своїй справжності матеріал для музикознавчого дослідження, оскільки в ньому відбувається формування тезаурусу «нової простоти» за допомогою перекладу індивідуально-особистісних композиторських уявлень про «простоту» і «новизну» на основі практичного досвіду у вербальну площину понять та термінів. Тим більше це стосується філософсько-музикознавчих текстів В. Мартинова. Що ж до усних текстів «автора музичного» («живі» інтерв'ю, не зафіксовані в письмовому вигляді), то така форма авторепрезентації композитора ще більшою мірою відображає процес «народження істини» в акті комунікації: емоційні реакції, мовна інтонація, міміка, пластика — усі ці «побічні» елементи словесного висловлювання стають

складовими того єдиного смислу, що стоїть за словами того, хто говорить.

Слід відзначити той факт, що на початкових етапах композиторського осмислення феномену «нової простоти», який відображено у вельми нечисленних висловлюваннях німецьких композиторів останньої третини ХХ ст., котрі перебували біля витоків цієї стильової концепції академічного музичного мистецтва, не виявляється прагнення до формування чітких уявлень про її специфічні властивості. Саме тому зрозуміле досить прохолодне ставлення до нової композиторської практики одного з найавторитетніших представників музикознавчої думки ХХ ст. К. Дальхауза, який звинувачував представників «нової простоти» у відсутності теоретичного обґрунтування стилю «нової щирості» або «нового романтизму» (синоніми «нової простоти», поширені в західній музичній критиці 1970–1990 рр.) (Dalhaus, 1978/1991, с. 85).

Що ж стосується смислової змістовності і поняттєвого образу «нової простоти», що складався у вербальному дискурсі композиторів радянського та пострадянського культурного простору й пізнішого періоду, то він формувався в дещо іншому напрямку. У висловлюваннях від першої особи «авторів музичних» практично не трапляється самого терміна «нова простота» як того, що визначав би індивідуальний стиль композитора, але водночас кожен з тих індивідуальних стилів по суті є оригінальною авторською версією «простої» музики — тієї ідеї професійної музичної творчості, що була висунута німецькими композиторами в 1970-х рр. «Концептуальний мінімалізм» В. Мартинова, «неактуальний» або «слабкий стиль» В. Сильвестрова, *tintinnabuli* стиль А. Пярта (який у західній музикознавчій і композиторській інтерпретації набув визначення «сакрального мінімалізму»), «евфонічна музика» («нова консонантність») Г. Пелециса — усі ці творчі концепції академічного музичного мистецтва на межі ХХ–ХХІ ст. можна розцінювати як стильові інваріанти «нової простоти», що значно розширили початкову художньо-естетичну і музично-філософську ідею нової стильової тенденції. За межами зазначених географічних кордонів можна назвати «музичні ікони» британця Дж. Тавенера і хоровий стиль поляка Х. Гурецького, яких

прийнято долучати до стильового напрямку «сакрального мінімалізму».

Наявність значної кількості оригінальних композиторських понять-визначень своєї творчості свідчить про те, що ми маємо справу з певним набором композиторських стилів, в основі яких — інноваційний принцип, творча установка на створення «своєї» особистої простоти музичного вираження, тобто «тієї музичної мови, з якою хотілося б жити» у формулюванні А. Пярта (Арво Пярт, 2014, с. 13). І це принципово відмінно від практичного досвіду німецьких композиторів, що ініціював відмову від усталених технологічних нормативів музичної композиції і переорієнтацію вектора музичного мислення до емоційної виразності. Відповідно, йдеться про деяку трансформацію художнього сенсу «нової простоти» як можливості реабілітації «емоційної музики» в концептуальніший напрям композиторської творчості, що розвивається під знаком авторського «винаходу» простої музичної мови. Об'єднує ж ці два різних підходи звернення до минулого музичної історії («до мислення покоління наших батьків», за вищезгаданим висловом В. Рима), що розцінюється композиторським мисленням як об'ємний мовний матеріал, який є «придатним» до використання в сучасних художньо-естетичних умовах. Тобто можна розмірковувати про розуміння «нової простоти», з одного боку, як про *спогад* про «минуле музики», з іншого — як про *винахід*, за допомогою якого втілюється цей спогад і формуються нові семантичні рівні музичної мови.

Якщо спробувати означити, у яких напрямках реалізується композиторська думка, зафіксована у вербальних джерелах та яка володіє певною інформативною змістовністю щодо специфічних проявів «нової простоти» в музичному мистецтві, то найочевиднішими стають такі:

- опис особистісних світоглядних позицій і художньо-естетичних поглядів, що зумовлюють творчу установку на «простий» стиль музичного вираження;
- роз'яснення основоположних принципів і методів своєї індивідуальної композиторської техніки відповідно до тих поняттєвих категорій, що становлять авторське визначення свого стилю;
- роздуми з приводу розвитку музичного

мистецтва і композиторської творчості в умовах сучасної культури, які так чи інакше проєктуються в площину свого творчого досвіду;

- рефлексії щодо особистостей і творчості сучасників, що виступають невіддільними ланками музично-історичного контексту, у якому здійснюється творча самореалізація автора словесного тексту.

Висновки. У кожному із зазначених напрямів композиторської вербальної авторепрезентації можна виявити думки й поняття, що безпосередньо стосуються феномену «нової простоти», змістовний смисл якого пізнається в результаті глибоко особистісного розуміння сутності музичного мистецтва кожним з композиторів. У досить широкій панорамі проблем, питань і подій академічної (і не лише) музики ХХ ст., що виступає об'єктом композиторських роздумів і суджень, усе ж означається магістральна лінія пошуку й набуття себе й «своєї» мови у світі Музики, яка, здебільшого, і є смисловою домінантою вербальних висловлювань «автора музичного». Дослідження цієї домінанти надає можливостей для адекватної оцінки композиторської творчості, що репрезентує «нову простоту» та вможливорює широку перспективу вивчення сучасного музичного мистецтва на перетині музичної авторології та стильової феноменології як актуальних векторів розвитку сучасного музикознавства.

Список посилань

- Арво Пярт (2014). *Беседи, дослідження, розмишлення*. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА.
- Коновалова, І. Ю. (2019). *Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти*. (Дис. ... докт. мистецтв.: 26.00.01). Харківська державна академія культури. Харків.
- Левковская, С. (2010). Владимир Мартынов «КА-ЗУС VITA NOVA»: рецензия на книгу. *Opera musicological*, 2 (4), 106–111.
- Самойленко, А. И. (2018). Автор и герой в музыковедческой деятельности. *«Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності»*, Матеріали Міжнародного музикознавчого семінару. Одеса, 11–17 червня 2018 р. Інформаційний сайт наукової частини Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Відновлено з <http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/seminar2018/materials2018/90ae9fcb0f638b3d24f309bb7e12daa2.pdf>.
- Чепеленко, К. О. (2016). Слово композитора как авторский жест. *Вестник Томского государ-*

ственного университета. *Культурология и искусствоведение*, 3, 157–162.

Dalhaus, C. (1978/1991). Du simple, du beau et purement beau. In *Harmoniques n°8/9, novembre 1991: Musique recherche théorie*. Retrieved from <http://articles.ircam.fr/textes/Dahlhaus91a/index.html>.

References

Arvo Pärt (2014). *Conversations, researches, reflections*. Kyiv: DUKH I LITERA. [In Russian].

Konovalova I. Yu. (2019). *Fenomen kompozytora v yevropeiskii muzychnii kulturi XX stolittia: osobystisni ta diialnisni aspekty*. (Thesis ... Doctor of Arts: 26.00.01). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. [In Ukrainian].

Levkovskaia, S. (2010). Vladimir Martynov “KAZUS VITA NOVA”: book review. *Opera musicological*, 2 (4), 106–111. [In Russian].

Samoilenko A. I. (2018). Author and hero in musicological activity. “*Muzykoznavche slovo v informatsiinomu kontenti (post)suchasnosti*”, Materials of the International Musicological Seminar. Odesa, June 11–17, 2018. Information site of the scientific part of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Retrieved from <http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/seminar2018/materials2018/90ae9fcb0f638b3d24f309bb7e12daa2.pdf>. [In Russian].

Chepelenko K. O. (2016). The composer’s word as an author’s gesture. *Bulletin of Tomsk State University. Kulturologiia i iskusstvovedenie*, 3, 157–162. [In Russian].

Dalhaus, C. (1978/1991). Du simple, du beau et purement beau. In *Harmoniques n°8/9, novembre 1991: Musique recherche théorie*. Retrieved from <http://articles.ircam.fr/textes/Dahlhaus91a/index.html>. [In French].

Надійшла до редколегії 01.12.2020

СТРАТЕГІЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ХРИСТИЯНСЬКИХ ОБРАЗІВ І МОТИВІВ У МИСТЕЦТВІ ПІЗНЬОРАДЯНСЬКОГО ХАРКОВА

О. А. Осадча. Стратегії репрезентації християнських образів і мотивів у мистецтві пізньорадянського Харкова

Розглянуто специфіку функціонування релігійної тематики в образотворчому мистецтві Харкова 1960-х – 1980-х рр. Наголошено, що внаслідок траєкторії розвитку тогочасного політичного дискурсу християнська образність в українському мистецтві пізньорадянського періоду була маргіналізована та існувала здебільшого в латентній, прихованій формі. Проаналізовано значний масив живописних, графічних і фотографічних робіт харківських художників, що належать до неофіційного та «дозволеного» мистецтва. Окреслено історичний контекст їх створення, який визначився широкою присутністю владного контролю. Виявлено, що для авторських візій означеної проблематики характерна рефлексія соціальної дійсності через іронію і деконструкцію впізнаваних сакральних образів та іконографічних схем (розп'яття, Мадонни, П'єти, есхатологічна мотивація). Акцентовано, що останнє часто реалізовувалося завдяки прийомам колажності та цитування, що підкреслюють розлом між буденністю та Величним.

Ключові слова: пізньорадянська епоха, мистецтво Харкова, християнська тематика, іронія, профанізація, колаж.

O. A. Osadcha. Strategies of Representing Christian Imagery And Motives in the Art of Kharkiv in the Late Soviet Period

The aim of the study is to define the multiplicity and specificity of the approaches of the Kharkiv artists of the 1960s – 1980s to the visualization of Christian imagery and motives.

Research methodology is based on the combination of general scientific methods of systematization, classification, synthesis, and specialized ones, related to the field of art history, namely formal and comparative, iconological and compositional analysis.

Results. The paper is focused on the specificity of functioning of the religious theme in the fine art of Kharkiv of the 1960s – 1980s. It's emphasized that, due to the trajectory of political discourse of that time, Christian imagery in the Ukrainian late Soviet art was largely marginalized and existed mainly in the veiled, latent form. A significant number of easel paintings,

graphic and photographic works by Kharkiv artists, who belong to the circles of unofficial and “allowed” art, was analyzed. The historical context of the creation of those works is outlined. Its development was defined by a vast presence of the state control. It is shown that the authors' perception of the given problematics was characterized by the inclination towards reflecting social reality through irony and deconstruction of the familiar sacred images and iconographic schemes (Crucifixion, Madonna, Pieta, eschatological motives). It is emphasized that such approach was often realized through the methods of collage and citation, which amplify the split between the mundanity and the Sublime.

Novelty. The study attempts to give a comprehensive overview of the development of the religious motives and characters in the Ukrainian late Soviet art.

The practical significance. The key points of the paper can be used both for further study of the representation of the category of sacred and transformation of its role in the Ukrainian culture in the second half of the XX – beginning of the XXI century, and its practical application in the educational and exhibition projects.

Keywords: the late Soviet period, Kharkiv art, Christian themes, irony, profanation, collage.

Постановка проблеми. Попри декларовану табуїзованість релігії як певного «атавізму», система соцреалізму успішно використовувала тисячорічні напрацювання церковного мистецтва, запозичуючи та перероблюючи його іконографічні схеми у творах як монументального, так і станкового мистецтва. Їх наявність, безумовно, була ретельно замаскована; тому єдиною сферою, у якій, хоча і зрідка, відкрито звертались до християнських образів, було неофіційне та «дозволене» мистецтво (термін, запропонований Є. Дьоготь і В. Левашовим у 1990 р.). Відповідно, нагальним є вивчення тих прийомів та підходів, що застосовувалися такими авторами для роботи з християнською тематикою, особливо в контексті Харкова, що вирізнявся відчутною зарегламентованістю художнього життя в пізньорадянський період.

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

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Аналіз масиву сучасної вітчизняної мистецтвознавчої літератури продемонстрував відсутність прицільної розробки питання існування християнських образів та мотивів у роботах українських художників останніх десятиріч, чия творчість, зрозуміло, не стала предметом осмислення зарубіжними науковцями. Від початку 2000-х рр. християнська традиція потрапляє у фокус уваги вітчизняних дослідників, щоправда, спочатку в контексті безпосередньо церковного мистецтва (Х. Береговська, В. Жердев, Р. Студницький) або загальнотеоретичних праць із питань сакрального в образотворчості (В. Головей). Репрезентація сакрального у світському мистецтві досліджується на прикладі трансформації візантійського канону в художніх системах неklasичної естетики (В. Черепанін), зокрема спорадично згадується в кореляції із розвитком вітчизняного нонконформізму (І. Дундяк, О. Котова, Л. Смирна) та нефігуративного живопису (Т. Ємельянова, Н. Мархайчук, О. Петрова). В оглядових працях з українського мистецтва ХХ та ХХІ ст. здебільшого узагальнено подається історичний фактаж та теоретизуючі роздуми. Попри те, що такі фахівці, як О. Голубець, О. Петрова, Н. Усенко та ін. розцінюють релігійну тематику як значущу для художнього життя означеного періоду, як цілісне явище художнього процесу 1960-х – 2010-х рр. вона не розглядалася. Виняток становлять дослідження сучасної української скульптури (А. Гончаренко, Н. Журмій та ін.) та розвідки творчості окремих художників (Р. Корогодський, Б. Пінчевська, Р. Яців та ін.).

Мета статті — розкрити множинність і специфіку підходів харківських художників 1960-х – 1980-х рр. до роботи з християнськими образами та мотивами.

Виклад основного матеріалу дослідження. У Харкові 1960-х рр., попри поширену думку щодо його «зразкової соцреалістичності», існувала розвинена андеграундна літературно-художня, музична і театральна спільнота, яку формували молоді тоді художники: Вагрич Бахчанян, Ірина Бахчанян (його дружина),

Володимир Григоров, поети Борис Чичибабін та Володимир Мотрич, письменник Едуард Лимонов, композитор Марк Кармінський та інші знакові персоналії (*Искусство украинских шестидесятников*, 2015, с. 78–85). Утім, сформувати активного локального нонконформістського осередку цій спільноті не вдалось. За слушним зауваженням Л. Савицької, «нонконформізм у мистецтві Харкова був “тихим” і епізодичним, як постріл у глухому провулку» (Савицька, 2012, с. 8). Мовчазне підтвердження цього знаходимо в тому факті, що в колективній монографії «Мистецтво українських шістдесятників» (2015) серед статей, присвячених київським, одеським, львівським, ужгородським митцям, практично відсутні імена харків'ян.

Чи не єдиним його знаковим проявом («пострілом») стала влаштована в травні 1965 р. у дворіччі по вул. Сумській одноденна виставка митців андеграунду, що супроводжувалась читанням віршів. Це була одна з перших на теренах СРСР виставка нонконформізму, яка проводилася в публічних не-мистецьких просторах¹. Пізніше вона дістала назву «Під аркою», або «лимонівська виставка» (Усенко, «“Лимонівська виставка” у Харкові», 2015). Учасниками виставки були вже згадані В. Бахчанян, І. Савінова, В. Григоров, а також Михайло Басов, Юрій Кучуков, Анатолій Шулик, Володимир Щеглов та ін. Більшість із них після 1966 р. залишать Харків. Не в останню чергу це було спровоковане соціально-культурною ситуацією, яка склалася в Харкові в 1960-х – 1980-х рр. через помітно жорсткіший нагляд державних інституцій, передусім місцевого відділення Спілки художників, яку очолював В. Сизиков. Влада останньої була настільки сильною та беззаперечною, що дозволяла спочатку реагувати на подібні прояви художньої опозиційності не заборонами і приховуванням, а «опубліченням» позиції молодих митців, за відмовою від якого послідувало цькування.

Епізод з «лимонівською» виставкою лише підтверджує, що ситуація з радянською інтелігенцією, за спостереженням О. Аронсона,

¹ Йдеться про позаінституційні, андеграундні виставки, що відбувались по всьому Радянському Союзу, починаючи від другої половини 1960-х рр. Їхнім кульмінаційним моментом стала сумно- і славнозвісна «Бульдозерна виставка» в Москві (1974). Перші з подібних акцій (тривалість життя експозицій була настільки короткою, що цей термін видається найдоречнішим) відбувались саме в Українській РСР. У 1965 р., тоді ж, коли й у Харкові, у Києві відбулась виставка групи «New Bent» (М. Трегуб, В. Баклицький, В. Борозинець) на покинутому цегляному заводі біля вул. Сирецької. Найвідомішою є «парканна виставка» 1967 р. в Одесі художників С. Сичова та В. Хруща.

визначалась як «її крайня видимість та незахищеність» (2002, с. 51). Вона підштовхувала митців до самоцензури й вироблення специфічної, закодованої мови, зрозумілої лише «своїм», а також існування в режимі «поза знаходження», як його називає антрополог О. Юрчак. Водночас навіть в умовах такого невиспного контролю з'являлись острівці неконвенційної естетики. Таким острівцем для Харкова була студія О. Щеглова, яка стала тією ланкою, що зберегла зв'язок між українським авангардом початку ХХ ст. та молодією генерацією, оскільки до неї були вхожі такі головні актори харківської художньої сцени 1920-х — 1930-х рр., як В. Єрмілов та Б. Косарев.

В. Бахчанян згадує, що «він у всьому був неконвенційний та давав свободу» (Дьяконов, 2016). Укотре ми стикаємось з утвердженням вагомості поняття «свободи» для нонконформістів. Недаремно представник московського концептуалізму Ерік Булатов в інтерв'ю так сформулював власну візію мистецтва: «Для мене головне завдання мистецтва — це свобода. А свобода — це завжди вектор, спрямований за межі соціального простору» (Буланова, 2015, с. 192). З одного боку, свобода полягала у відхиленні від соцреалістичного диспозитиву, в експерименті з візуальною мовою, з іншого, в умовах знаходження в заідеологізованому середовищі, яке переповнене ритуально-сакральними формулами. Виходом був протилежний рух — до дегероїзації та профанації. У цьому випадку використовуємо це слово в сенсі, запропонованому філософом Дж. Агамбеном — повернення речі в загальнолюдське використання (Агамбен, 2016, с. 78). Профанація, переведення сакрального до реєстру повсякденного стають одними з інструментів репрезентації релігійної тематики у творчості харківських авторів. Серед них насамперед згадаємо одного з учнів студії О. Щеглова — Віталія Куликова (1935 — 2015). Його живописний натюрморт «Дійові особи» (1978) із гіпсовою головою Іоана Хрестителя виставлено на одній з молодіжних виставок. Попри той факт, що вона була організована без виставкому, навіть подібне залучення релігійної тематики виявилось достатнім для того, аби полотно майстра зрештою було вилучено з експозиції (Куликов, 2009, с. 59).

На противагу великій літературно-романтичній «картинності» соцреалізму, В. Куликов фокусується на позачасових, «вічних» мистецьких темах і жанрах, що були витіснені з соцреалістичної системи — окрім натюрморту, одним з них є оголена жіноча натура. Поруч з численними анонімними «натурниціями», «красунями», від 1970-х рр. у графіці та живописі майстра періодично з'являються героїні біблійних історій: від праматері людства до Саломеї та Богородиці. Автор транслює християнський погляд на жінку як на джерело гріховних імпульсів, адже сам номінативний ряд уже надає чіткі сигнали наявності в роботах мотиву спокуси. Реалізується він і в полотнах, де головним героєм стає чоловік, зокрема в такому сюжеті, як спокуса Св. Антонія. В. Куликов не адаптував свою творчу манеру до християнських образів, а обирав ті образи, які є найбільше відповідними до його творчої візії. Для його графіки та живопису характерна жорстко відпрацьована система формотворення, у якій, на думку В. Немцової, форма «сама по собі стає змістом» (Куликов, 2009, с. 10). Учень Г. Бондаренка (1892–1969), він через нього долучився до авангардних методик, вироблених, з-поміж інших, учителем Г. Бондаренка, К. Петровим-Водкіним: ця методика передбачала розщеплення, «розречевлення» форми. У кубістичній розгортці тривимірного простору на площині народжується протистояння не лише між реальним простором та його проєкцією, а й між відстороненою самодостатністю сповненого динаміки геометричного ритму та чуттєвістю предмета зображення — жіночого тіла (Куликов, 2009, с. 268–285). Цей антагонізм умовно «сакралізованих», тяжіючих до автономії, засобів виразності та «профанної» сюжетики породжує гротескність, що властива харківському сприйняттю релігійної проблематики.

Деконструкція тривимірного образу та його реконструкція вже в системі неевклідової геометрії відповідає, згідно з Ж.-М. Лашо, стадіям продукування колажу / монтажу (Лашо, 1999, с. 59). Тому цілком логічно, що, розмірковуючи про творчий метод В. Куликова, О. Шило долучає до його складових «геометричний монтаж» (Куликов, 2009, с. 275–276). Монтаж стає одним з найпоширеніших інструментів репрезентації християнської традиції в харківській пізньорадянській художній спільноті. До нього звертається

й інший вихованець студії О. Щеглова — В. Бахчанян. Він належав до небагатьох авторів, хто послідовно дотримував у своїй практиці позицій концептуалізму — напряду, чия наявність в історії українського мистецтва розцінюється лише як побіжна, аморфна й здебільшого фіксується в контексті одеського мистецтва 1960-х — 1980-х рр. Однак причетність В. Бахчаняна до концептуалістського кола беззаперечна. Центральною проблемою концептуалізму є питання мови в усій широті цього поняття. Якщо західний концептуалізм, як зауважує Г. Склярєнко, під впливом філософії структуралізму досліджував переважно природу мистецтва як мови, оприявнюючи систему художнього продукування, то його радянський варіант працював з конструктами «авторитетної мови» ідеології (Юрчак, 2014, с. 218–219). На відміну від В. Куликова, який знайшов свого роду прихисток в естетичних експериментах, концептуалісти не відмежовувалися від офіційного дискурсу, а експлуатували його. З. Зінік у статті «Соц-Арт» (1979) так описує цей принцип: «Зрештою кожен, хто намагається довести ворогові, що той неправий, неминуче вимушений говорити мовою, яка зрозуміла ворогу — тою ж мірою, у якій пропаганда в лавах противника під час війни ведеться мовою солдат противника» (Зінік, 1979, с. 81).

Відтак, у роботах В. Бахчаняна щоразу постає радянська символіка, у яку подекуди влітаються християнські мотиви. Назвемо його колаж «Вісті» (1983), створений автором уже в еміграції, однак органічно пов'язаний з його харківським періодом. Основою його композиційного і концептуального рішення є заголовна частина газети «Вісті» від 10 червня 1976 з усіма її «атрибутами» — назвою, слоганом, нагородами видання, календарними даними випуску тощо. Єдиним привнесеним елементом є акварельне зображення розп'яття з фігурою Ісуса, що заміщує літеру «Т». Не «зшивання» різнорідних елементів (з чим найчастіше асоціюється колаж), а накладання також наявне в фотоколажі «Розп'яття» (1985): на місце голови страченого Христа митець вмонтовує зображення Ордена Леніна. Аналогічно до попередньої роботи, тут змінюється лише один елемент, що докорінно перевертає сприйняття всієї картини. За словами самого В. Бахчаняна, «Чим я займаюсь?

Підміною займаюсь. Змінюю зміст, поняття, іноді одну літеру» (Бахмет, 2010, с. 19).

Химерне сполучення радянської та християнської символіки в обох випадках глибоко сатиричне, а отже, профанізуюче. В. Бахчанян спрямований не на виявлення пієтету перед релігійними образами чи критику атеїстичності радянської системи: через використання християнської символіки митець фіксує наявність у механізмі ідеологічної пропаганди прийомів, аналогічних релігійним культам — месіанський образ (Христос — Ленін), «вищі категорії» (жертвність, істина, правда), текстоцентричність (слово Біблійне — слово з вчення Маркса-Енгельса). Одивлення (за В. Шкловським) атрибутів, що стали рутинною частиною інформаційного поля, указує на їх законсервованість, позбавленість живого змісту. Жест негативного вказування на невідповідність офіційного нарративу і чинних тоді реалій, згідно з О. Аронсоном, був способом самоідентифікації радянської інтелігенції (2002, с. 54). Неофіційне мистецтво часто існувало саме в цій ситуації дискурсивного розлому, що підштовхувало їх до гри з текстом, вербальними сенсами. Серед різноманітних режимів цієї «гри» В. Бахчаняна часто фігурує цитатія — спосіб, використаний ним під час створення фотоколажу «Малевич. Мал-мала-менше» (1979), у якому в єдиному зображальному просторі поєднано дві культурні «ікони» — «Трійця» Андрія Рубльова та «Чорний квадрат» Каземира Малевича. Останній заміщує собою в колажі чашу — композиційний і змістовний центр ікони. Цей артжест миттєво трансформує сакральну площину сприйняття зображення в історичну, схематично окреслюючи весь шлях, що пройшло російське мистецтво за більше ніж пів тисячоліття, від однієї умовної системи передання інформації до іншої. Повторимо, що проаналізовані вище роботи В. Бахчаняна створені вже під час еміграції. Але сам факт звернення до релігійної проблематики після від'їзду з Харкова не був винятком.

Анатолій Кринський, який також відвідував студію О. Щеглова (хоча й лише рік), почав створювати живописні та графічні роботи на християнську тематику майже одразу після переїзду до Москви. Якщо ситуація з В. Бахчаняном може цілком пояснюватись потраплянням у ліберальне американське середовище, що очікувало від художника некон-

венційних пошуків, то переїзд А. Кринського до Москви аж ніяк не був зміною політичної системи. І в Харкові, і в Москві він залишався художником позасистемним, не входив до Спілки художників СРСР. Однак тоді як Москва парадоксальним чином давала лазівки для свободи і можливості для існування «андеграунду», у Харкові будь-які його паростки всіляко придушувались¹. Відповідно, в умовах меншої пильності органів контролю, релігійна образність активніше виявляла себе в роботах майстрів.

Біблійний цикл гравюр А. Кринського (листи «Благовіщення», «Монахині», «Сповідь», «Вигнання», усі — 1968 р.) створений у техніці високого друку, щоправда, на достатньо незвичний манер, адже майстер подає образи в «негативному» варіанті, міняючи місцями світло й тінь. Завдяки цьому персонажі набувають примарного контурного саява. Потойбічність, позавимірність героїв проступає і у футуристичній ритміці бганока, яка прекрасно зчитувалась сучасниками художника, що визначали стиль А. Кринського як неоекубізм або неоекубофутуризм. Особливо схвалювався відхід автора від «псевдофольклористики» стилю «а ля Рюс» (Завалишин, 1982, с. 88). І хоча з сьогоднішньої позиції зображення сприймаються дещо анахронічними, для кінця 1960-х — 1970-х рр. футуристичні мотиви дійсно були актуальними, не в останню чергу завдяки романтичному захопленню дослідженнями Космосу та, як наслідок, лавиноподібним зростанням масиву науково-популярної фантастики, якою зачитувався весь СРСР. Вплив футуристичних принципів формотворення в той час був очевидним не лише в нонконформістському мистецтві, але й у цілком офіційних, публічних видах художньої продукції, як то ілюстрації до журналів («Техніка — для молоді», «Знання — сила» та ін.).

У Харкові «традиційні» види мистецтва (живопис, графіка, скульптура) були регламентовані політикою Спілки художників. Фотографія ж, завдяки своїй колективній природі, активному розвитку від середини 1950-х рр. «фотоклубного руху» й, водночас, своєму маргіналізованому статусу в офіційній

«ієрархії» мистецтв, сформувала в лавах так званих аматорів неабиякий неофіційний рух. Харків був одним з його провідних центрів. У контексті нашої проблематики з-поміж тих фотографів, хто стояв біля витоків харківської школи фотографії, означимо Євгенія Павлова. Тяжіючи до пошуку «тотальної» мистецької природи фотографії, подолання традиційних бар'єрів «чистої» світлинності та виходу в монументальну форму, він нерідко апелював до класичних схем церковної художньої традиції. У колажі «Наодинці з собою» (1987), що в оптиці автора постає «колективним портретом» харківських фотографів, використаний іконописний принцип симультанності зображення подій, що реалізувався через «клейма» в житійних образах (Бернар-Ковальчук, 2020, с. 303). Цей же принцип покладено в основу серії колажів «Життя заводу» (1990): створена з архіву анонімної фотографії одного з заводів, вона організована за схемою «клейм», що оточують центральний образ. Водночас ця схема перегукується з алгоритмом типових для радянських установ дошок пошани (Pavlov, 2016, с. 104). Через паралелізм християнського й радянського, як і в роботах В. Бахчаняна, знов проступає шизоїдна роздвоєність радянської реальності.

У колажі «Альтернатива» (1985) автор звертається до образу Мадонни, що поєднується з протиставленням природності-екології та цивілізації-прогресу (Павлова, 2007, с. 159). Створений напередодні Чорнобильської аварії, він ніби вібує катастрофічними інтуїціями. Буквально роком раніше товариш та колега Є. Павлова Юрій Рупін створює два варіанти колажу «Армагедон» (1984), у якому розп'яття посеред безжиттєвого індустріального пейзажу теж стає знаком перестороги проти нерозважливого техноцентризму. Інший колаж Ю. Рупіна, «Свято Пасхи», що існує в трьох версіях, належить до 1984 р. Попри заявлене в назві провідне християнське свято (яке продовжувало, хоча і в достатньо вихолощених варіантах своє існування за радянської доби), та наявність на фотоколажі головного пасхального мотиву — яйця, — композиція несе радше язичницький зміст. Поруч з оголеною жіночою фігурою серед хащів, що, вочевидь, асоціюється з Євою в

¹ В. Куликов згадує суперечку стосовно його літографій, що були вилучені з однієї місцевої виставки: «На заперечення, що ці літографії вже експонували на престижних виставках, зокрема й у Москві, Сизиков, голова правління, відреагував так: "У Москві гав ловлять частіше"». Цит. за: Куликов (2009, с. 295) (Київ: Родовід).

Едемі, яйце стає символом зародження світу, його витоків. Вивітрення теологічних сенсів відбувалось і з ритуалами релігійних урочистостей, коли Пасха перетворювалась на «загальновесняне свято» (Келли, Сиротинина, 2008, с. 286).

Техніка колажу дозволяє буквально конструювати сюрреалістичні цитати відомих канонічних схем. Водночас Є. Павлов також вдається до їх «реенактменту». Наприклад, серія «Blatari Vosпода» (1989) містить численні класичні композиційні відсилки, зокрема до сюжету зустрічі Діви Марії та Праведної Єлисавети. В іншій серії автора, «1x7» (1987), безпомилково зчитуються елементи іконографії оплакування Христа (П'єта) та пози рембрандтівського блудного сина. Серійність зумовлює тяглість споглядання зображень, а участь як протагоністів самого фотографа і його близьких (дружини Тетяни Павлової та сина Іллі) задає перформативну тональність. Ця ігрова модальність базується на естетичності сприйняття: на першому етапі глядач зчитує фізіологію поз, потім співвідносить їх зі знайомими мистецькими пам'ятками. У такий спосіб ідентифікується семантична значущість цих тілесних кодів, надаючи образам статусу «культурного тіла», де тісно переплітаються біографічний та сакральний наративи. Цікаво відзначити, що хоча перформативність першопочатково сприймалася як інструмент трансгресії традиційних рамок репрезентації, у фотографії вона реверсивно повертає та утверджує легітимність художнього образу.

Якщо фотографічна спільнота Харкова гартувалась у єдності спільноти та тісноті зв'язків усередині неї, то місцеві живописці і графіки, як згадує Євген Світличний, тримались відокремлено (Глеба, 2019). На думку майстра, колаборації є формою соціальної взаємодії, до якої митець виробив стійке відторгнення. На противагу соціальному вектору, Є. Світличний обирає для своєї творчості онтологічну проблематику, яка виходила з орієнтації на «дохристиянські цивілізаційні архетипи», за визначенням І. Павельчук (2008, с. 100). Водночас їх репрезентація часто відбувається через сюжети та формальні рішення, «виплавлені» безпосередньо всередині християнського егрегору. Дослідниця вказує на наявність іконописних інспірацій у ранніх роботах живописця, як то «Сутність» (1968),

що послуговується формулою Рубльовської «Трійці» (2008, с. 100). Принцип роботи автора з абстрактним живописом І. Павельчук порівнює з емблематичним сюрреалізмом П. Клеє, що повністю ніколи не відмовляється від предметності, виводячи її через пластичні метаморфози та символізацію на рівень ірраціонально-суб'єктивної гармонії (2008, с. 102). Формотворення відбувається через аналіз натурної форми, а радше просторових відношень її складових. Композиційні «конфлікти» візуалізують й принципову нонконформістську позицію самого митця, яка підштовхувала його для творчого ескапізму, що виливався у потяг до сфер містики, метафізики. Серед полотен Є. Світличного є як ті, що присвячені безпосередньо біблійним персонажам (диптих «Апостол Петро та Павло», 1989), так і картини, де використана християнська символіка — «Свічки» (1989), «Риба» (1989), «Човен» (1989).

На межі між сакралізацією і профанацією релігійної образності діє Володимир Шапошников. Його проєкт «Великий харківський поліптих» (1989) як серед мистецтвознавців (Т. Павлова, Н. Усенко), так і серед колеґ майстра (Є. Світличний), був охрещений «іконостасом» (Павлова, 2018; Усенко, 2015; Глеба, 2019). На виставці 1989 р., організованій творчим кооперативом «Панорама» під кураторством Т. Павлової в Палаці культури ХЕМЗу, 36 полотен були експоновані в чотири ряди — така конструкція, з одного боку, нагадувала вівтарну перегородку, з іншого, відповідала давньоіндійському канону дев'яти поетичних настроїв «дхвані-раса» (Павлова, 2018, с. 363). Однак і площинно-графічна манера автора, і пози, жести, ракурси персонажів явно запозичені з візантійського канону. Найочевидніші іконописні конотації має перший ряд: центральне місце в ньому посідає зображення жінки з дитям, решта 8 картин — це геометричні композиції, що утворюють фігури «святителів», без облич, але в умовних «філонях», прикрашених повторюваним патерном хреста. Провокативним моментом цієї роботи В. Шапошнікова стала не тільки і не стільки уподібнена іконостасу конструкція, скільки її поєднання з абсолютно десакралізуючими сюжетами, оскільки героями картин стають не святі, а звичайні радянські люди, homo sovieticus, та епізоди з їх повсякдення (мітинги, поховання, прогулянки), що роз-

гортаються на тлі (sic!) однієї з архітектурних доміант міського краєвиду Харкова — Олександрійської дзвіниці Успенського собору. І знову ми маємо справу з жестом вказування на розщепленість стандартів, цінностей та, як наслідок, роздвоєність буття за радянської епохи.

Інакшої інтонації набуває серія В. Шапошнікова «Апокаліпсис» (1990), що репрезентує події з 1–6 розділів «Одкровення Іоана». Якщо традиційна ікона вдається до симультанного розміщення всіх подій в одному зображальному просторі, то серійне подання в 16 живописних полотнах, навпаки, активує фактор процесуальності, коли сам глядач зводить усі епізоди в єдиний стереоскопічний образ. Тут згадуються слова А. Тарковського про «Апокаліпсис»: «Це образ. У тому сенсі, що символ можливо інтерпретувати, то образ — неможливо. Символ можна розшифрувати, точніше, витягнути з нього певний сенс, певну формулу, тоді як образ ми не здатні зрозуміти, а здатні відчуті та прийняти» (Тарковский, 1989, с. 96). Серія В. Шапошнікова визначається піднесенням, урочистим «звучанням», яке, з-поміж інших засобів, забезпечується інтенсивною палітрою. У трактуванні есхатологічної мотивіки тут відсутній надрив, характерний для його модерністської рецепції. За спостереженнями К. Шерпе, для постмодерністської візії типовішим є радше «не-драматизація», беземоційна констатація ідеї прийдешньої катастрофи (Scheppe, 1986–1987). Спадкування прийомів церковного живопису надає авторові бажаного ефекту відстороненості, оскільки іконописний канон сутнісно є «умоглядним», проходячи спочатку раціональний рівень сприйняття, лише потім переростаючи в трансцендентний досвід (Бельтинг, 2020, с. 169–181).

Лариса Савицька зауважує, що однією з прикметних ознак мистецького процесу в пізнорадянському Харкові є заміщення описовості акцентом на ігровому комунікативному аспекті, просякненість іронією та ухил до пластичного декоративізму (Савицька, 2012, с. 13). Драматичне відчуття розриву з духовним корінням та, водночас, інтровертне переживання властиві полотнам Павлова Тайбера («Згоріла ікона», 1989) та Сергія Алімова («Мадонна», 1991 та «Різдво», 1990). Сюрреалістичні інтонації в їхньому доробку поєднуються

з театральністю аранжування композицій, яка підтримується і вплетінням у сюжети підкреслено наївних, карнавальних героїв, пов'язаних з простором дитинства (мушкетери, маленькі хлопчики в гострих капелюшках з іграшками). Подібна театралізація християнської тематики суперечить традиційній монументалізації євангельського тексту: оптика авторів переломлює універсальне відчуття сакрального, роздроблюючи його на численні камерні історії.

Прийом театралізації використовує і Олексій Борисов у своєму полотні «Бог і люди» (1986), чия назва відсилає до відомої збірки текстів Вольтера. Звертаючись до сцени судилища над Ісусом, художник пропонує не усталене змалювання головних дійових осіб (Пілата, Христа та Варавви), а власне людей навколо, котрі приймають рішення. Гротескність моделювання їхніх облич зливає їх у єдину стихію натовпу. І ракурс, і візуальна метонімія надають полотну ефект вихопленості в моменті кульмінації події.

Менш «кінематографічними» в цьому сенсі, але масштабнішими за емотивною динамікою є картини Віктора Гонтарова «Ковчег» (1990) та «Зняття з хреста» (1991). Зберігаючи монументальність у формальній інтерпретації сюжетів Старого та Нового Завіту, живописець відмовляється від експлуатації категорії Величного. Священні образи трактуються як над-буденні: міф затьмарюється фольклорними у своїй характерності персонажами, котрі переносять подію розп'яття чи потопу і модерний хронотоп. Упізнавана гонтарівська пласкісна манера живопису, з аскетичним колоритом та лінеарністю моделювання форм, лише підсилює цей ефект жорсткого зіткнення та несумісності сакрального й профанного. Створені в останні роки радянської епохи, ці полотна, безумовно, ще маніфестують відлуння нонконформістських експериментів, що вже втрачали актуальність у той період.

Висновки. Наявність релігійних образів та мотивів у художніх процесах, що відбувалися в Харкові 1960-х — 1980-х рр., була вкрай неартикульованою. Цей факт можна пояснити недостатнім, порівняно з іншими художніми центрами республіки, розвитком нонконформістського руху, який майже не проявився поза межами фотографії. Культурна ситуація в місті визначалася глибоко імплементаваною системою контролю (державна Спілка

художників), що впроваджувала офіційний мистецький дискурс. Її послаблення наприкінці 1980-х рр. одразу резульгувало в активнішому використанні табуйованої християнської тематики. До початку 1990-х рр. біблійна тематика була наявна радше як виняток, з'являючись здебільшого як прихована алюзія. Референції до неї оприявнювали шизоїдну роздвоєність радянської дійсності, зокрема через деконструкцію популярних релігійних образів. Остання реалізувалася харків'янами як на візуальному рівні, так і на семантичному, через прийом іронії. Характерними були широке застосування техніки колажу та нарочита профанація образів, поєднання їх з особистісними, побутовими аспектами, що зменшують рівень сакральності й дозволяють через традицію порушувати соціальні, екологічні, позаідеологічні проблеми буття-у-світі.

Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні уявлення про функціонування категорії сакрального в сучасній українській візуальній культурі, охоплюючи ширший пласт матеріалів, який охоплюватиме роботи художників часів незалежності.

Список посилань

- Агамбен, Дж. (2011). *Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь*. Москва: Европа.
- Аронсон, О. (2002). *Богема: Опыт сообщества (Наброски к философии асоциальности)*. Москва: Фонд «Прагматика культуры».
- Бахмет, Т. (2010). Бахчанян как миф. *Новая кожа: литературно-художественный альманах*, 3, 12–40.
- Бельтинг, Х. (2002). *Образ и культ. История образа до эпохи искусства*. Москва: Прогресс-Традиция.
- Бернар-Ковальчук, Н. (2020). *Харківська школа фотографії: гра проти апарату*. Харків: MOKSOP.
- Буланова, М. (2015). Эрик Булатов: «Главная задача искусства — это свобода». *Logos*, 04, 180–193.
- Глеба, Г. (2019). Евгений Светличный: «Мне социальная тема никогда не была интересна, ни тогда, ни сейчас». *Korydor*. Восстановлено из http://www.korydor.in.ua/ua/voices/evgenij-svetlichnyj-mne-socialnaya-tema-nikогда-ne-byla-interesnani-togda-ni-sejchas.html#_ftnref2.
- Дьяконов, В. (2016). Вагрич Бахчанян: «Я поменял колбасу на карандаши». *Артгид*. Восстановлено из <https://artguide.com/posts/1144>.
- Завалишин, В. (1982). Мастерство Анатолия Крынского. *Третья волна*, 12, 86–90.
- Зиник, З. (1979). Соц-арт. *Синтаксис*, 03, 74–102.
- Искусство украинских шестидесятников* (2015). О. Балашова, Л. Герман (Упор.). Київ: Основи.
- Келли, К., Сиротинина, С. (2008). «Было непонятно и смешно»: праздники последних десятилетий советской власти и восприятие их детьми. *Антропологический форум*, 08, 258–298.
- Лашо, Ж.-М. (1999). Коллаж/Монтаж. *Коллаж-2*. Москва: ИФ РАН.
- Немцова, В. (2009). Экспериментальное искусство В. Куликова. *Куликов*, 10–12. Київ: Родовід.
- Павельчук, И. (2008). Тенденции эмблематического сюрреализма в украинской абстракции конца XX — начала XXI века. Эволюция живописи Е. Светличного. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 14, 97–106.
- Павлова, Т. (2018). *Авангард в образотворчому мистецтві Харкова XX ст.* (Дис. док. мистецтвознавства). Львівська національна академія мистецтв, Львів, 2018.
- Павлова, Т. (2007) *Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини XX ст. (на матеріалі пейзажного жанру)* (Дис. канд. мистецтвознавства). Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків.
- Савицька, Л. (2012). Мистецтво Харкова в перспективі XX століття. *Харків. Мистецька мапа України. Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки*. Київ — Харків: б/в.
- Тарковский, А. (1989). Слово об Апокалипсисе. *Искусство кино*, 02, 95–100.
- Усенко, Н. (2015). «Лимонівська» виставка у Харкові. *Арт-простір*, 01, 25–28.
- Усенко, Н. (2015). *Художнє життя Харкова другої половини XX — початку XXI століття* (Дис. канд. мистецтвозн.). Харківська державна академія дизайну і мистецтвознавства, Харків.
- Шило, А. (2009). Заметки о творчестве В. Н. Куликова. *Куликов*, 268–295. Київ: Родовід.
- Юрчак, А. (2014). *Это было навсегда, пока не кончилось*. Москва: Новое литературное обозрение.
- Scherpe, K. (1986-1987). Dramatization and De-dramatization of the End: The Apocalyptic Consciousness of Modernity and Postmodernity. *Cultural Critique*, 05, 95–129.
- Yevgeniy Pavlov. *Total Photography* (2016). Київ: ArtHuss, UPHA.

References

- Agamben G. (2011). *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Moscow: Europa. [In Russian].
- Aronson O. (2002). *Bohème: Experiences of the Community (Sketches to the History of Asociality)*. Moscow: “Pragmatika kultura” Foundation. [In Russian].
- Bakhmet T. (2010). Bakhchanyan as Myth. *Novaia kozha: art and literature almanac*, 3, 12–40. [In Russian].
- Belting H. (2002). *Image and cult: A history of the image before the era of art*. Moscow: Progress-Traditsiia. [In Russian].
- Bernard-Kovalchuk N. (2020). *Kharkiv school of photography: playing against instrument*. Kharkiv: MOKSOP. [In Ukrainian].
- Bulanova M. (2015). Erik Bulatov: “The main task of art is freedom”. *Logos*, 04, 180–193. [In Russian].

- Hleba H. (2019). Evgenii Svetlichnyi: “Social topic has never interested me before or now”. *Korydor*. Retrieved from http://www.korydor.in.ua/ua/voices/evgenij-svetlichnyj-mne-socialnaya-tema-nikogda-ne-byla-interesna-ni-togda-ni-sejchas.html#_ftnref2. [In Russian].
- Diakonov V. (2016). Vagrish Bakhchanyan: “I’ve changed sausage for pencils”. *Artgid*. Retrieved from <https://artguide.com/posts/1144>. [In Russian].
- Zavalishin V. (1982). Mastery of Anatolii Krynskii. *Tretia volna*, 12, 86-90. [In Russian].
- Zinik Z. (1979). Sots-Art. *Sintaksis*, 03, 74–102. [In Russian].
- Art of Ukrainian Sixtiers* (2015). O. Balashova, L. Herman (Eds.). Kyiv: Osnovy. [In Russian].
- Kelly K., Sirotinina S. (2008). “It was unclear and funny”: Holidays of the last decades of the Soviet government and their reception by children. *Antropologicheskii forum*, 08, 258–298. [In Russian].
- Lachaud J.-M. (1999). Collage/Montage. *Collage-2*. Moscow: Institute of Philosophy of Russian Academy of Science. [In Russian].
- Nemtsova V. (2009). Experimental Art of V. Kulykov. *Kulykov*, 10–12. Kyiv: Rodovid. [In Ukrainian].
- Pavelchuk I. (2008). Tendencies of the emblematic surrealism in the Ukrainian abstractionism of the late XX — early XXI centuries. Evolution of E. Svetlichnyi’s painting. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 14, 97–106. [In Russian].
- Pavlova T. (2018). *Avantgarde in the fine art of Kharkiv of the XX century*. (Thesis of the Doctor in Art Criticism). Lviv National Academy of Arts, Lviv, 2018. [In Ukrainian].
- Pavlova T. (2007). *Photographic art in the art culture of Kharkiv of the late XX century (on the material of landscape genre)* (Thesis of the Candidate in Art Criticism). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv. [In Ukrainian].
- Savytska L. (2012). Kharkiv art in the perspective of the XX century. *Kharkiv. Art Map of Ukraine. Painting. Graphics. Sculpture: exhibition catalogue*. Kyiv-Kharkiv: no p.h. [In Ukrainian].
- Tarkovskii A. (1989). Word on Apocalypses. *Iskusstvo kino*, 02, 95–100. [In Russian].
- Usenko N. (2015). “Limonian” exhibition in Kharkiv. *Art-prostir*, 01, 25–28. [In Ukrainian].
- Usenko N. (2015). *Artistic life of Kharkiv in the second half of the XX — early XXI century* (Thesis of the Candidate in Art Criticism). Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv. [In Ukrainian].
- Shylo A. (2009). Notes on the art works of V. N Kulikov. *Kulikov*, 268–295. Kyiv: Rodovid. [In Russian].
- Yurchak A. (2014). *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. [In Russian].
- Scherpe K. (1986–1987). Dramatization and De-dramatization of the End: The Apocalyptic Consciousness of Modernity and Postmodernity. *Cultural Critique*, 05, 95–129.
- Yevgenii Pavlov. Total Photography* (2016). Kyiv: ArtHuss, UPHA. [In Ukrainian and English].

Надійшла до редколегії 07.11.2020



Рис 1. Кри́нський А. «Монахині». 1968, високий друк. Джерело: Анатолию Крынскому 80 лет. Национальная галерея Коми, 2017. <http://www.ngrkomi.ru/gallery/exhibition/127/>.



Рис 2. Рупін Ю. «Армагедон». 1984, фотоколаж. Архів родини автора.



Рис 3. Куликов В. «Дійові особи». 1978, картон, олія. Джерело: Куликов. Київ: Родовід, 2009. с. 59.

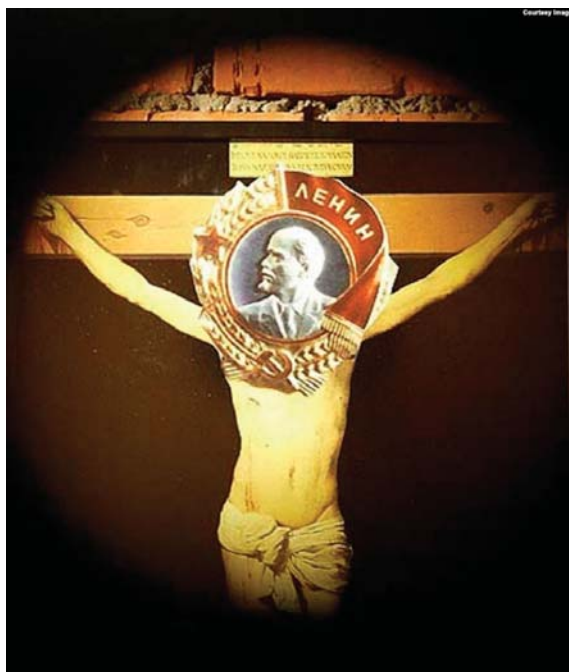


Рис 4. Бахчанян В. «Розп'яття». 1985, фотоколаж. Джерело: Эпштейн, Алик. Благословляя Гагарина. Радио «Свобода», 25 квітня 2015. <https://www.svoboda.org/a/26972373.html>.



Рис 5. Рупін Ю. «Свято Пасхи». 1984, фотоколаж. Архів родини автора.

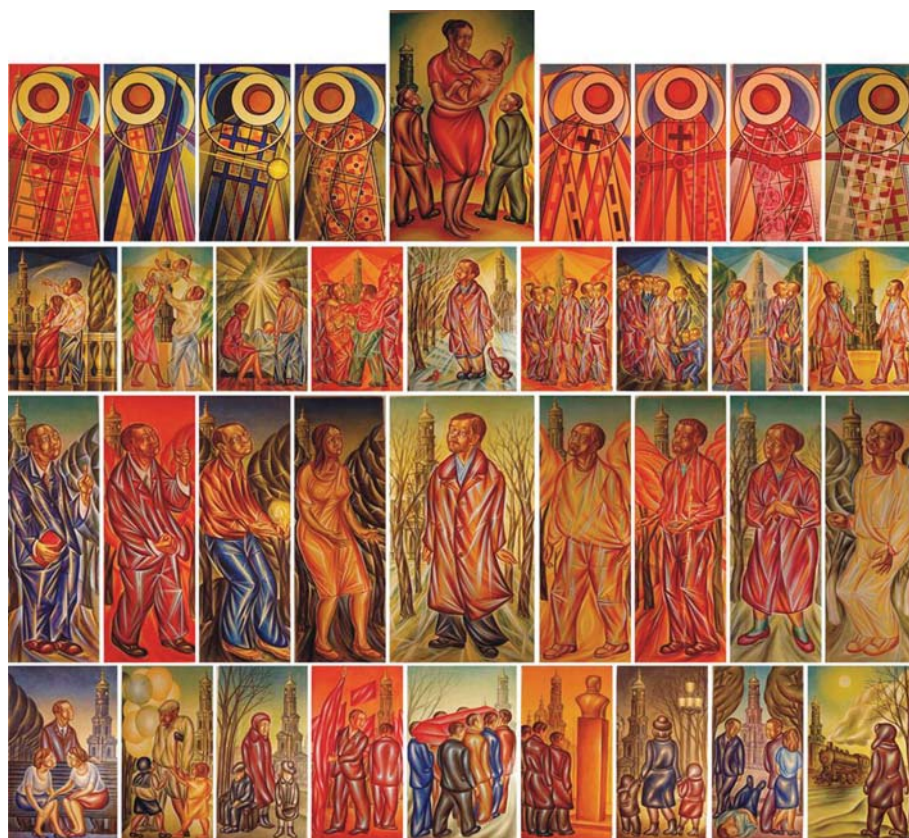


Рис. 6. Шапошников. «Великий Харківський поліптих». 1987–1989, полотно, олія. Джерело: Arthive. https://arthive.ru/en/artists/73029~Vladimir_Nikolayevich_Shaposhnikov/works/482356~Great_Kharkiv_polyptych_36_pieces.



Рис. 7. Гонтаров В. «Зняття з хреста», 1991, полотно, олія. Приватна колекція

СЦЕНОГРАФІЧНІ ПЕРСОНАЖІ ТЕТЯНИ МЕДВІДЬ. ПРЕДМЕТНІ, АРХІТЕКТУРНІ ТА ФАКТУРНІ АТРИБУТИ

Н. Руденко-Краєвська. Сценографічні персонажі Тетяни Медвідь. Предметні, архітектурні та фактурні атрибути

Уперше досліджуються сценографічні проекти Тетяни Медвідь, реалізовані протягом 70–90-х рр. ХХ ст. у театрах України, з різними режисерами, але об'єднані одним мистецьким прийомом – створення сценографічних персонажів у вигляді предметних, архітектурних і фактурних елементів декорації, які фігурують як окремі матеріально-речові дійові особи та розкривають ідею п'єси.

Ключові слова: *сценографія, сценографічний персонаж, Тетяна Медвідь.*

N. Rudenko-Kraievsk. Scenographic Characters of Tetiana Medvid. Figural, Architectural and Textural Attributes

The article for the first time examines the scenographic projects of Tetiana Medvid, which were created during the 70–90s of the XX century, in the theaters of Ukraine, with different directors, but united by one artistic technique – the creation of scenographic characters in the form of figural, architectural and textural elements of the stage scenery, which act as separate material characters and reveal the idea of the play.

The purpose of the article is to find out the function of scenographic characters – created by figural, architectural and textural elements of stage scenery in the creative works of Tetiana Medvid within the system of effective scenography in terms of creating a visual image of the play.

The subject of research – scenographic projects of Tetiana Medvid: “Threepenny Opera” by B. Brecht (1975), “Living Corpse” by L. Tolstoy (1975), “Do not shoot at white swans” by B. Vasilyev (1977), “Interrogation” by S. Rodionov, D. Liburkin (1979), G. Ibsen’s “Hedda Gabler” (1993), “In the Labyrinth” by V. Vynnychenko’s play “Nailed” (1996), “Christian’s Dreams” by H. Ch. Andersen, “Ole Lukoje” (1995), “Tartuffe” by Moliere (1999) on the stage of the Taras Shevchenko Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theatre; and “Caligula” by Albert Camus (1998) at the Donetsk National Academic Ukrainian Musical and Drama Theatre named after Artem.

Research methodology – use of the method of primary sources, conceptual analysis, the method of theoretical generalization.

Results. It is determined that the main expressive element of most scenographic projects of T. Medvid were scenographic characters of different typological series, in particular characters in the form of figural, architectural and textural elements of stage scenery, and the basis of Tetiana Dmytrivna’s work were the principles of visual directing: idea, thought.

Novelty. For the first time in Ukrainian art history, one of the typological series of the main means of expression of the outstanding scenographer – T. Medvid – was analyzed and systematized, namely – scenographic characters in the form of figural, architectural and textural elements of stage scenery.

The practical significance lies in the possibility of using the presented information in scientific researches of art and theater studies, as well as collected and meaningful factual and illustrative material has the opportunity to become an integral part in further study of the work of scenographers of Ukraine.

Keywords: *scenography, scenographic character, Tetiana Medvid.*

Постановка проблеми. Творчий доробок Тетяни Дмитрівни Медвідь є вагомим внеском у розвиток мистецтва української сценографії останньої третини ХХ ст. Тетяна Дмитрівна акумулювала у своїй творчості кращі здобутки трьох авторитетних сценографічних шкіл України: модерних сценографічних лабораторій Леся Курбаса – Вадима Меллера, академічної школи сценографії Бориса Косарева та школи «дієвої сценографії» Данила Лідера. Обіймаючи посаду головного художника Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка «Березіль» протягом майже 50 років, Т. Медвідь послідовно і наполегливо впроваджувала актуальні принципи створення сценографічної композиції на засадах театрального синтезу. Її творчість була орієнтована на створення візуальних образів-персонажів у контексті сценічної дії, у межах третьої системи оформлення вистав – образотворчої режисури та мала на меті розкриття ідеї драматургічної історії, а також її

режисерської інтерпретації. Проте творчий доробок Тетяни Медвідь досліджений украй недостатньо. За весь період творчого життя художниці не провадився комплексний аналіз її сценографічного доробку та художнього методу, який суттєво відрізнявся від методу ілюзорного зображення місця дії. У національній науці про театр немає жодного дослідження, у якому був би проаналізований феномен творчості Т. Медвідь як унікального майстра, чия творчість вплинула на формування сучасної української сценографії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

На сьогодні не існує ні ґрунтовно дослідженої історії української сценографії, ні сформованої картини актуальних практик і тенденцій розвитку творчості сучасних українських театральних художників, адже науковці значно рідше зверталися до системного аналізу сценографічних творів чи творчості сценографів, ніж до аналізу творчості художників іншої спеціалізації чи фахівців інших театральних професій. Про театральних художників Харкова, зокрема про творчість Т. Медвідь, написано критично мало, в основному в періодичних виданнях та рецензіях на прем'єрні вистави, а феномен творчості діячки не розкритий у жодній монографії чи іншій науковій праці.

Основним джерелом дослідження викладеного в статті матеріалу стали першоджерела, збережені в архівах: фото театральних макетів, фото з вистав, ескізи декорацій, ескізи костюмів, реквізиту тощо, а сценографічні персонажі класифіковано відповідно до чотирьох типологічних рядів та їх функції в реальній практиці, визначені В. Березкіним у праці «Театр художника. Джерела та витoki» (Березкин, 2006). Під час підготовки статті також використано матеріали, розміщені в харківських періодичних виданнях 70–90-х рр. ХХ ст.: О. Чепалова (1988; 1989; 1995), Л. Філіпенко (1997; 2008), А. Філатова (2008), О. Седунової (1997), Т. Кіктевої (1993), К. Марамзіної (1999), Ю. Хомайка (1997), О. Анічева (2003), Ю. Величка (1998), А. Горбенка (1979).

Мета статті — з'ясувати функцію сценографічних персонажів — створених предметними, архітектурними й фактурними елементами декорації у творчому доробку Тетяни Медвідь у межах системи дійової сценографії щодо створення візуального образу вистави.

Виклад основного матеріалу дослідження. Процес активізації ролі візуального компоненту в системі театрального синтезу тривав в українському театрі протягом усього ХХ ст. Невіддільною частиною сценографічних образів вистав ставали елементи декорації, які поряд з актором опинялися в центрі глядацької уваги. Яскравим представником плеяди українських сценографів другої половини ХХ ст., що розвивали систему оформлення вистав (дієву сценографію), перетворюючи елементи декорації, костюми та саме ігрове середовище на активні сценографічні персонажі, була головний художник Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, Тетяна Дмитрівна Медвідь. У її творчості створення яскравих дієвих матеріально-речових і зображально-пластичних персонажів стало основним способом донесення змісту та ідеї п'єси.

Поняття «сценографічний персонаж» визначено й глибоко досліджено театрознавцем В. Й. Березкіним. На його думку, «функцію зображально-пластичних та матеріально-речових персонажів, що стають значимими елементами вистави, могли виконувати сценографічні образи практично всіх існуючих типів» (Березкин, 2006, с. 42).

Т. Медвідь у своїй творчості категорично заперечувала принцип створення ілюзії місця дії, який домінував в епоху соцреалізму і був основним у другій системі оформлення вистав — декораційному мистецтві. Її проєкти наповнені справжніми фактурами, а бутафорія використовувалася не з метою підміни реальності та викликання ілюзії матеріально-речового артефакту, а виключно для створення авторських артоб'єктів, які знаково, метафорично або алегорично розкривали тему та ідею вистави.

У проєктах Тетяни Медвідь можна простежити сценографічні персонажі різної типології: зображальні, живописно-графічні, маски та фігури, єдині пластичні установки.

Особливе місце в її творчості посідали предметні, архітектурні та фактурні атрибути, які протягом дії вистави ставали візуальними дійовими особами. Сценографічні персонажі цього типологічного ряду не лише зображали щось, тобто виконували функцію демонстрації, але й активно брали участь у самій дії.

Уже в перших постановках у Харківському академічному драматичному театрі

ім. Т. Г. Шевченка «Березіль» Т. Медвідь почала долучати до своїх проєктів речово-предметні, архітектурні та фактурні елементи декорації, які виступали під час дії окремими сценографічними персонажами й допомагали розкривати зміст та ідею вистави.

Так, у виставі Б. Брехта «Тригрошова опера» у 1975 р. (режисер І. Гріншпун), крім скульптурних зображень у глибині сцени, у просторі, у потрібні моменти дії, опускалися фрагменти камуфляжної сітки, які не лише уособлювали певну несвободу героїв та хитросплетіння ситуацій, але й слугували технічним пристроєм для створення мізансцен. Актор чіплявся за сітку і його піднімали вгору, над натовпом, у кульмінаційний момент вистави. Також персонажну функцію виконував інший елемент декорації — круглий двометровий рухомий станок, який протягом дії був і ліжком, і сценою, і місцем «страсти», символізуючи несподіванки долі та мінливість людського життя. У виставі «Живий труп» Л. Толстого (режисер А. Литко) того ж року персонажну функцію почав виконувати велетенський свічник, який усю виставу височів на сцені, як знак ваги людського життя, поряд з яким рухалися, горіли та згасали менші свічники, обіграні акторами протягом дії вистави.

Найкращим прикладом створення сценографічного персонажа за допомогою м'яких фактур є вистава Т. Медвідь «Гедда Габлер» Г. Ібсена (Іл. 1), створена в 1993 р. (режисер І. Борис). Коли зникла завіса, глядач потрапив у білий, мережаний, наповнений світлом простір. Усі елементи модерного інтер'єру: стільці, крісла, столики, підставки під свічники та квіти — за індивідуальними ескізами були майстерно зроблені з тонких металевих труб, оздоблені витонченим орнаментом, пофарбовані в білий колір. Праворуч біля порталу можна було помітити такі ж легкі та ажурні сходи, які зникали за лаштунками і дозволяли створювати динамічні діагональні мізансцени. У глибині сцени по радіусу була розташована напівпрозора, візуально легка стіна із затягнутих білим тюлем віконних рам, заввишки 5 м. Простір за рамами визначений художником як додатковий ігровий майданчик і делікатно висвітлювався бічним світлом. По центру сцени розміщено великий білий камін, оздоблений рельєфом у стилі модерн, який сприймався як домінанта композиції. До нього згори тягнулись химерно

переплетені в хитромудрому орнаменті білі мотузки, почасти завітчані білими квітами. Вони мережаним павутинням ніби заплітали увесь простір сцени, створюючи відчуття легкості та невагомості всіх елементів декорації. У поєднанні з білими костюмами акторів і білим половиком, який відбивав та розсіював верхнє світло, уся декорація, здавалося, сама світилася, а атмосфера стосунків героїв випромінювала спокій і радість. Однак ця ідилія тривала не постійно. Уже перед антрактом над благополуччям родини почали стягуватися хмари. Тепер уже чорні коси химерного плетення з'являлися угорі і, як струмочки всепроймаючого бруду, поволі, протягом усієї другої дії, заповнювали простір. У фіналі чорне плетиво мотузок з чорними квітами повністю накривало камін, білі меблі та, ніби кубло змії, розповзалось по білому половіку. Актори протягом дії змінювали костюми, спочатку на сірі, а у фіналі на чорні. Глядач розумів — зрада, хіть і брехня зруйнували подружнє щастя. Сценографічні персонажі, створені Тетяною Медвідь, — білий та чорний плетені задники — стали яскравою метафорою руйнації родинної гармонії й особистого життя головних героїв вистави.

У «Тартюфі» Мольєра, якого поставлено в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка «Березіль» на початку 1999 р. (режисер М. Яремків), Тетяна Медвідь наділила персонажною функцією декорацію, створену за принципом сценічного дизайну. Два прозорих майданчики, три на три метри, з грубого оргаліту на металевому каркасі, були підвішені в просторі сцени та мали можливість вільно рухатись вгору й вниз, піднімаючи групи акторів і створюючи, таким чином, враження велетенських терезів. Метафора Т. Медвідь підкреслювала розкол, внесений Тартюфом у родину Оргона, та боротьбу ворогуючих угруповань за свої цінності. У що вірити? Кому довіряти? Кожний персонаж вистави мав свій аргумент і, потрапляючи на шальки майже непомітних терезів, змінював просторову ситуацію на сцені, підносячись у своїх фантазіях догори або стрімко опускаючись на «землю». Безплідність суперечки родини Тетяна Дмитрівна візуально підкреслила золотою мережаною оздобою, яка була розміщена відразу за архітектурним порталом і ніби об'єднувала всі пристрасті в межах одного простору. Шахрайство Тартюфа та безпідставність родинного

поділу підкреслено подібністю костюмів персонажів. Усі вони мали білі камзоли, або сукні, декоровані золотою фурнітурою, а доповнювали образи білі перуки епохи Мольєра. На тлі чорного оксамитового задника динаміка візуально-образного ряду досягалася виключно за допомогою створення мізансцен персонажів у білих костюмах на чорному тлі, звідно-опускного механізму «шальок терезів». Таким чином, запропоноване Т. Медвідь дизайнерське рішення простору, у поєднанні з рішенням костюмів, виконувало як суто технічну функцію створення композицій, так і персонажну, означуючи ігрову суть конфлікту драматургії.

Червоною ниткою кризь усю творчість Т. Медвідь проходить пластична тема архітектурних елементів — колон, які в її інтерпретації стають дієвими сценографічними персонажами. Так, у виставі «В лабіринті» за п'єсою В. Винниченка «Пригвожені» (Іл. 2), що була поставлена в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка «Березіль» у 1996 р. (режисер М. Яремків), Т. Медвідь розташувала в просторі сцени, на колі, яке оберталося, сім різновисоких колон, висотою від 3 до 5 м. Вони спиралися на білу ажурну базу і були увінчані такими ж прозорими металевими капітелями, виконаними в стилі модерн. Колони височіли над деталями інтер'єру: меблями, прозорими сходами, світильниками, музичними інструментами, заповнюючи весь простір і надаючи місце для дії кожної сцени узагальненого спрямування. Кожна колона між базою та капітеллю мала металевий каркас, у який вмонтовано тригранні призми. Конструкція нагадувала середньовічні теларії або античні періакти, з тією різницею, що до їх функції не належало зазначення місця дії, як це було в ігрових театрах Європи та Давньої Греції. Тетяна Дмитрівна прикрасила кожну грань різними фактурами: чорним оксамитом, білим тюлем та дзеркальною плівкою. Коли призми розверталися тим чи іншим боком, колони або розчинялися і ніби зависали в повітрі, зливаючись з чорним оксамитовим задником, або білими стрімкими вертикалями підкреслювали піднесеність сцени, або зчиняли емоційний хаос світловими відблисками від дзеркальної поверхні призми. Таким чином, за допомогою архітектурного сценографічного персонажа формувалась атмосфера сцени і доносився її зміст.

Тема колон стала однією з головних пластичних тем у виставах «Сни Крістіана» за твором Г. Х. Андерсена «Олле Лукойє» (Іл. 3) у 1995 р. в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка «Березіль» (режисер О. Кравчук) та «Калігула» А. Камю (Іл. 4) у 1997 р. в Донецькому академічному драматичному театрі ім. Артема (режисер С. Пасічник). У «Снах Крістіана», замість капітелі, колони прикрашали мальовничі казкові будиночки, які подумки переносили глядача до старовинного Копенгагену. Композиції будинків у затемнених сценах могли світитися зсередини, і тоді колони перетворювалися на велетенські ліхтарі, які сяяли різнокольоровим світлом.

У виставі А. Камю «тіло» колон було окреслено стовбуром з прозорого тюлю. Вони були кінетичні і піднімалися, стискалися та зморщувалися, як здуті повітряні кульки або використані презервативи. Таким чином, у фіналі вистави звільнялось місце для останньої крапки цієї історії — смерті Калігули. Освітлення колон було продумано так, щоб актор міг входити всередину і, як із в'язниці, доносити текст, освітлений нижнім, деформуючим обличчя, світлом. В обох виставах архітектурні елементи сценографії ставали візуально-образними персонажами вистави та діяли на сцені разом з акторами, відповідно до законів театрального синтезу.

Отже, Т. Медвідь активно долучала до своїх театральних проєктів речово-предметні, архітектурні та фактурні елементи декорації, які фігурували під час дії як окремі сценографічні персонажі й допомагали розкривати зміст та ідею вистави.

Висновки. Однією з основних характеристик театральних проєктів Т. Медвідь є наявність у її роботах дієвих сценографічних персонажів, що засобами образотворчого мистецтва розкривали тему, ідею, головні конфлікти й внутрішні протиріччя як п'єси, так і вистави відповідно до режисерської концепції.

Сценографічні персонажі групи предметних, архітектурних та фактурних атрибутів у творчості Т. Медвідь представлено в наступних проєктах: у виставі Б. Брехта «Тригрошова опера» — рухомі камуфляжні сітки та багатofункціональний станок-ліжко; у виставі «Живий труп» Л. Толстого персонажну функцію виконував велетенський свічник. Прикладом створення сценографічного

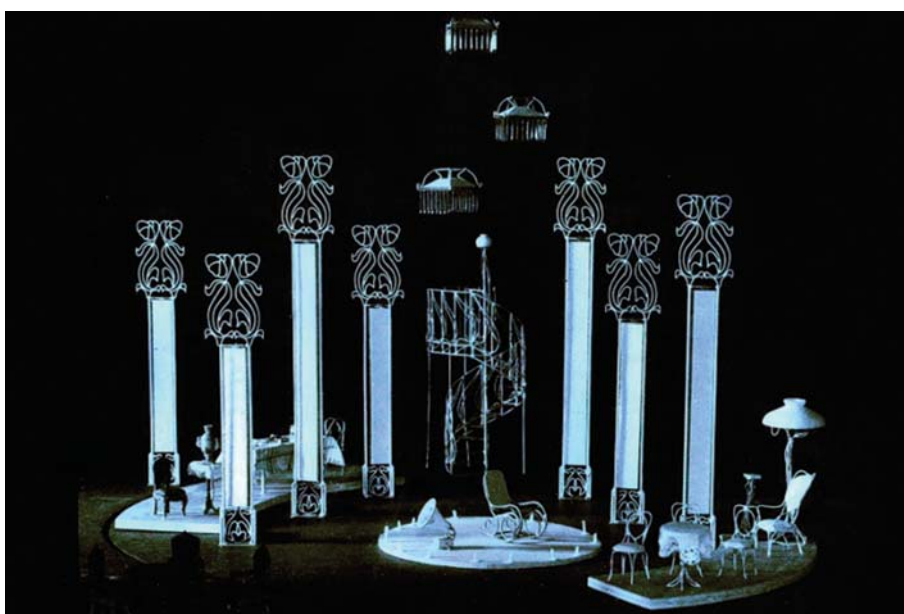
персонажа за допомогою м'яких фактур є два плетених, рухомих задники у виставі «Гедда Габлер» Г. Ібсена. У виставі «Тартюф» Мольєра сценографічним персонажем виступають функціональні терези з прозорого оргаліту. Колони як сценографічні персонажі представлено у виставах — «В лабіринті» за п'єсою В. Винниченка «Пригвожені», «Сни Крістіана» за твором Г. Х. Андерсена «Олле Лукойе» та «Калігула» А. Камю.

В одній виставі Т. Медвідь могла використувати сценографічні персонажі як одного, так і декількох типологічних рядів, які сприймалися глядачем як на емоційному, так і на інтелектуальному рівнях.

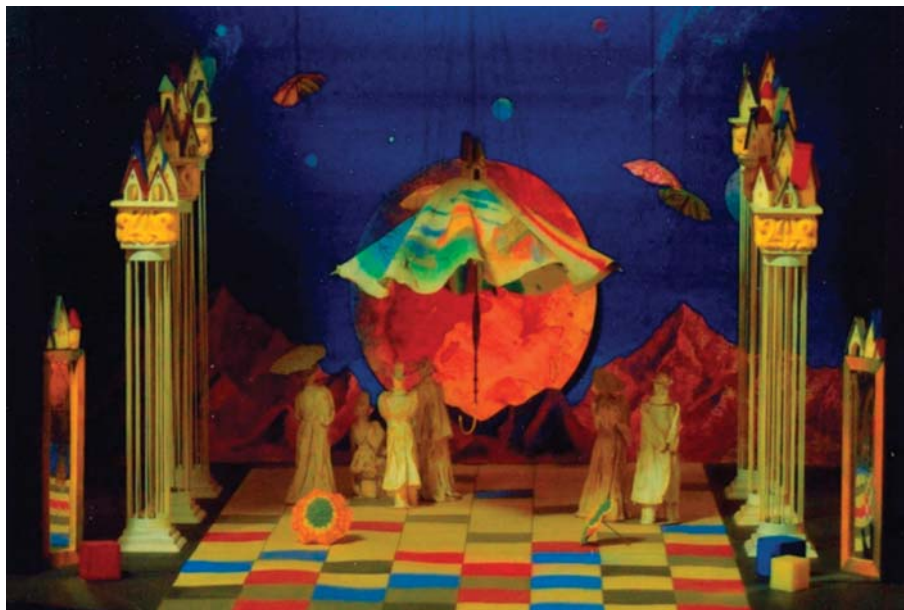
Отже, використовуючи увесь арсенал засобів виразності третьої системи оформлення вистав — образотворчої режисури, Тетяна Медвідь створювала оригінальні, не схожі візуальні образи, які ставали активними, дієвими сценографічними персонажами, носіями ідеї та філософії вистави.



Іл. 1. Т. Медвідь. «Гедда Габлер» Г. Ібсена. Фото макета вистави. Архів музею театру «Березіль», 1993 р.



Іл. 2. Т. Медвідь. «В лабіринті» за п'єсою В. Винниченка «Пригвожені». Фото макета вистави. Архів музею театру «Березіль», 1996 р.



Іл. 3. Т. Медвідь. «Сни Крістіана» за твором Г. Х. Андерсена «Олле Лукойе». Фото макета вистави. Архів музею театру «Березіль», 1995 р.



Іл. 4. Т. Медвідь. «Калігула» А. Камю. Фото макета вистави. Архів автора, 1997 р.

Список посилань

- Аничев, О. (2013). Выстраданные декорации Татьяны Медведь. *Время*. Харьков.
- Березкин, В. (2006). *Искусство сценографии мирового театра. Театр художника. Истоки и начала*. Москва: КомКнига.
- Величко, Ю. (1998, 14 жовтня). Під знаком Покрови. *Вечірній Харків*.
- Горбенко, А. (1979). Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка. *Мистецтво*. Київ.
- Киктева, Т. (1993, 19 мая). Знакомьтесь: Гедда Габлер. *Время*. Харьков.
- Коробов, Д. (1997, 3–9 січня). Ловец бабочек и тиран. *Грані*, 1053.

- Коробов, Д. (1995, 21 октября). Дом художника за дверью с колокольчиком. *Событие*.
- Коробов, Д. (1997, 18 января). ...А по части художественного оформления — дружное «Ах!». *Событие*. Харьков.
- Коробов, Д. (1996, 28 января). Гроши и доллары «Трёхгрошовки». *Событие*. Харьков.
- Марамзина, К. (1999, 11 февраля). Не сотвори себе Тартюфа. *Время*.
- Седунова, О. (1998, 14 жовтня). Её пространство сцены. *Архів музею Харківського державного академічного драматичного театру імені Т. Г. Шевченка*.

- Седунова, О. (1997). Йонеско «Макбет». *Art line*, 3. Київ.
- Філатов, А. (2008, 10 октября). Мастер сценичных метафор. *Харьковская цивилизация*, 41.
- Філіпенко, Л. (1997, жовтень). На вершині під високим небом. «Український театр», 2. Київ.
- Филипенко, Л. (1995, 9 декабря). Куда ведут ступени, за которыми не рождается туман? *Время*.
- Хомайко, Ю. (1997, 29 марта). От Курбаса — в XXI век. *Вечерний Харьков*.
- Чепалов, О. (1995). У нас знову все гаразд. *Український театр*. (С. 8–10). Київ.
- Чепалов, О. (1989). Ностальгія за достеменністю. *Український театр*, 3, 16. Київ.
- Чепалов, О. (1989, 18 червня). Майстер образної сценографії. *Соціалістична Харківщина*. Харків.
- Чепалов, О. (1988). Граматика любові, або Він та вона у дзеркалі сцени. *Український театр*, 4, 9–12. Київ.
- References**
- Anichev O. (2013). Tetiana Medvid's stage scenery achieved through suffering. *Vremya*. Kharkiv. [In Russian].
- Berezkin V. (2006). *The art of scenography of the world theater. Artist's Theater. Origins and beginnings*. Moscow: KomKniga. [In Russian].
- Velychko Y. (1998, October 14). Under the sign of the Intercession. *Vechirniy Kharkiv*. [In Ukrainian].
- Gorbenko A. (1979). Kharkiv Taras Shevchenko Theater. *Mystetstvo*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Kikteva T. (1993, May 19). Meet: Hedda Gabler. *Vremia*. Kharkiv. [In Russian].
- Korobov D. (1997, January 3–9). Butterfly hunter and tyrant. *Hrani*, 1053. [In Russian].
- Korobov D. (1995, October 21). The artist's house behind the door with a bell. *Sobytie*. [In Russian].
- Korobov D. (1997, January 18). ...And in terms of setting — a friendly “Ah!”. *Sobytie*. Kharkiv. [In Russian].
- Korobov D. (1996, January 28). Money and dollars “Threepenny”. *Sobytie*. Kharkiv [In Russian].
- Maramzina K. (1999, February 11). Do not create Tartuffe for yourself. *Vremia*. [In Russian].
- Sedunova O. (1998, October 14). Her stage space. Archive of the museum of the Taras Shevchenko Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theatre. [In Russian].
- Sedunova O. (1997). Ionesco “Macbeth”. *Art line*, 3. Kyiv. [In Ukrainian].
- Filatov A. (2008, October 10). Master of stage metaphors. *Kharkovskaia tsivilizatsiia*, 41. [In Russian].
- Filipenko L. (1997, October). At the top under the high sky. “*Ukrainskyi teatr*”, 2. Kyiv. [In Ukrainian].
- Filipenko L. (1995, December 9). Where do the steps lead, behind which no fog is born? *Vremia*. [In Russian].
- Khomaiko Y. (1997, March 29). From Kurbas — in the XXI century. *Vechernii Kharkiv*. [In Russian].
- Chepalov O. (1995). We are fine again. *Ukrainskyi teatr*. (p. 8–10). Kyiv. [In Ukrainian].
- Chepalov O. (1989). Nostalgia for authenticity. *Ukrainskyi teatr*, 3, 16. Kyiv. [In Ukrainian].
- Chepalov O. (1989, June 18). Master of figurative scenography. *Sotsialistychna Kharkivshchyna*. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Chepalov O. (1988). Grammar of love, or He and she in the mirror of the stage. *Ukrainskyi teatr*, 4, 9–12. Kyiv. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 02.10.2020

КОНСТАНТИ Й НОВАЦІЇ В ОРКЕСТРОВОМУ ПИСЬМІ БАЛЕТУ «АГОН» І. СТРАВІНСЬКОГО

Г. С. Савченко. Константи й новації в оркестровому письмі балету «Агон» І. Стравінського

Досліджено специфіку оркестрового письма балету «Агон» І. Стравінського з точки зору взаємодії виявлених нами константних принципів багатогурності, комбінаторності й пластичності та новацій, зумовлених підвищеною значимістю поліфонічних прийомів. Згруповано номери балету з погляду домінування константних або новаційних принципів оркестрового письма. Систематизовано типи оркестрової фактури в номерах із пріоритетом горизонтального мислення: одноголосся (унісон) або розщеплення унісону; фактура на основі контрапунктичної взаємодії коротких ліній; фактура на базі контрастної поліфонії, яка виникає в результаті поєднання довгих ліній; фактура на основі імітаційної поліфонії. Досліджено специфіку реалізації названих принципів як констант оркестрового письма І. Стравінського й «універсальї» його оркестрового мислення в новому мовно-стилістичному контексті.

Ключові слова: *І. Стравінський, балет «Агон», оркестрове письмо, оркестрова фактура, поліфонія, серійна техніка.*

G. S. Savchenko. Constants and Innovations in the Orchestral Writing of I. Stravinsky's Ballet "Agon"

The aim of this paper is to identify the specifics of orchestral writing in the later works of I. Stravinsky on the example of the ballet "Agon" (1953–1957).

Significance of the topic. From 1953 begins the late (serial) period of I. Stravinsky's work. Due to stylistic "modulation", the study of orchestral writing in later works at the intersection of constant principles (multifigure, combinativity and plasticity) and innovations found out by us is relevant.

Research methodology. I. Stravinsky's late style is studied in various aspects. A topical issue is the composer's interpretation of serial technique (Glivinsky, 1995; Rogers, 2004; Straus, 1999; Smyth, 2000). N. Kardash (2010) offers a multidisciplinary textological approach in the studying of recent opera and ballet. Renaissance dance forms are studied in "Agon" by M. Richardson (2003). Characteristics of later works are contained in the section of the monograph of M. Druskin (2009). V. Zaderatsky's monograph (1980) is devoted to the polyphonic thinking of the composer.

Historical, comparative, functional, systematic research methods are used in the work.

Results. I. Stravinsky's original orchestral writing was formed in his early works (1908–1910). They gradually formed the principles of multifigure, combinativity (Savchenko, 2019; Savchenko, 2020) and plasticity, found out by us, as universal principles of the composer's orchestral writing.

In the ballet "Agon" the composer applied a serial technique that determines the key role of polyphonic techniques of work with thematic invention, respectively, the dominance of horizontal thinking. At the same time in the creative comprehension and elaboration of techniques of serial technique the composer relies on the methods developed in his works ("formular" thematic invention, motives rotation technique, counterpoint combination of them) (Druskin, 2009, p. 226–227), motive-variant work (Savenko, 2001). Accordingly, ballet acts can be divided into two groups: with horizontal or horizontal/vertical priority in the organization of the orchestral texture.

Where the priority is horizontal, we highlight the following variants of the composition of the orchestral texture: 1) monophony (unison) or splitting of unison 2) texture based on the counterpoint interaction of short lines (sometimes – sound points); 3) on the basis of contrasting polyphony; 4) on the basis of imitation polyphony.

Conclusions. 1) In the orchestral writing of acts with horizontal/vertical priority, the constant principles of multifigure, combinativity and plasticity remain dominant; 2) Where the horizontal is a priority, innovative principles of organization of the orchestral texture prevail; constant principles are revealed covertly or in a modified form; 3) At the level of a ballet composition as a whole, the alternation of different types of organization of the orchestral texture is formed, in which different ideas about time and space are embodied; thoughtful timbre strategy and handling of different types of orchestral texture give rise to the original timbre-texture structure of the work.

Keywords: *I. Stravinsky, ballet "Agon", orchestral writing, orchestral texture, polyphony, serial technique.*

Постановка проблеми. Від 1953 року – часу завершення І. Стравінським Септету – починається пізній період творчості

композитора, за яким у науковій літературі закріпилась назва серійного¹. Радикальна зміна «стильової манери» (Друскін, 2009, с. 220) та техніки письма після найдовшого в його творчості неокласицистського періоду дозволяє дослідникам, з одного боку, чітко відмежовувати попередні стильові етапи від останнього, а з іншого, — шукати сталі «універсалії» (Савенко, 2001), які виконують функцію «контрфорсів», забезпечуючи єдність стилю І. Стравінського. Дослідники підкреслюють, що в умовах стильової різновекторності єдині підходи визначають роботу композитора з жанровими моделями, тематизмом, словом (Друскін, 2009; Савенко, 2001).

У зв'язку зі стильовою та стилістичною «модуляцією» актуальним є дослідження особливостей оркестрового письма в пізніх творах І. Стравінського, яке дозволить простежити еволюцію оркестрового мислення та прийомів оркестровки композитора; підтвердити, з одного боку, дієвість у них константних принципів і прийомів оркестровки, з іншого, — виявити новації.

Зважаючи на обрану тему слід визначити, що ми розуміємо під «оркестровим письмом». Це поняття є загальнозживаним, проте мало дослідженим. У сучасному науковому дискурсі його визначення знаходимо в монографії С. Коробецької, де автор ототожнює оркестрове письмо з оркестровою технікою: «Оркестрова техніка (або оркестрове письмо) — це конкретний прояв тих чи інших технологічних прийомів використання інструментальних тембрів та фактурних оркестрових засобів, спрямованих на творчу реалізацію композиторського задуму, на вирішення творчого завдання. Правила оркестровки — це, по суті, правила оркестрової техніки» (Коробецька, 2011, с. 62). Загалом погоджуючись з автором, зауважимо:

1) оркестрове письмо, на нашу думку, — це багаторівневе поняття, що охоплює технологічні прийоми на рівні як конкретного твору,

так і творчості композитора², таким чином його можна розглядати на перетині загального та особливого;

2) в оркестровому письмі закарбовується складний зв'язок: а) між музичною мовою композитора (окремого твору) і оркестровою, б) між композиторським задумом (як справедливо зазначає С. Коробецька) та його вирішенням;

3) оркестрове письмо — це не лише прояв конкретних технологічних прийомів (що можна трактувати як сукупність), а *системний* вияв на основі функціональної взаємодії елементів.

Отже, пропонуємо власне визначення поняття. *Оркестрове письмо — це система технологічних прийомів, спрямованих на реалізацію темброво-фактурної структури твору, детермінованою стильовими, жанровими чинниками та індивідуальним художнім задумом, завдяки функціональній взаємодії оркестрових партій по горизонталі та вертикалі.*

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Пізній стиль І. Стравінського зацікавлює дослідників у різних аспектах. Особливості трактування композитором серійної техніки є актуальною темою досліджень зарубіжних авторів (Rogers, 2004; Straus, 1999; Smyth, 2000). Вона ж є центральною в монографії В. Глівинського (1995). У російськомовному науковому дискурсі помітна розвідка Н. Кардаш (2010), яка пропонує мультидисциплінарний текстологічний підхід у дослідженні феномену останнього музично-театрального опусу на прикладі опери «The Rake's Progress» та балету «Агон». Взаємодію серійних і тональних принципів організації тканини, ладову та гармонійну логіку, особливості застосування поліфонічних прийомів в «Агоні» аналізує А. Шнітке (1973). Танцювальні форми і ритми епохи Відродження досліджує в «Агоні» М. Richardson (2003). Характеристика пізніх творів із погляду ідейно-образного наповнення, композиційно-драматургічних зако-

¹ В. Смірнов вважає, що перехід до пізнього періоду починається в Месі (1948) і в Кантаті, що базуються на тексті англійських анонімів (1951–1952): «У цих творах виявляються нові елементи, а саме посилення контрапунктичного чинника (зокрема посилення ролі канонів) і звернення до тієї манери інструментально-хорового письма, яка походить від де Машо і нідерландської поліфонічної школи» (Смірнов, 2011, с. 27). Водночас А. Шнітке відносить «Агон», «Santicum sacrum» і Три пісні на слова Шекспіра до перехідних творів, вважаючи, що «звична неокласична полістилістика зрілого Стравінського сусідить тут з окремими серійними і додекафонними епізодами» (Шнітке, 1973, с. 414).

² У цьому випадку постає питання розмежування понять «оркестрове письмо» і «оркестровий стиль», яке є ширшим і узагальнюючим, таким, що виводить на художньо-естетичний рівень. На думку С. Коробецької: «Оркестровий стиль — є системно організована сукупність типових темброво-оркестрових ознак, яка обумовлена принципами оркестрового мислення, філософсько-естетичними, культурно-соціальними та особистісними факторами й утворює найвищий ступінь художньої єдності змісту та мовно-виражальних засобів в оркестровій музиці» (Коробецька, 2011, с. 32).

номірностей, особливостей тематизму, оркестрових та ансамблевих складів міститься в окремому розділі монографічного дослідження М. Друскіна (2009). Поліфонічному мисленню композитора присвячена монографія В. Задерацького (1980).

Специфіка оркестрового письма І. Стравінського у творах пізнього періоду творчості не була предметом спеціального дослідження, зокрема і в зарубіжних джерелах.

Мета статті — виявлення специфіки оркестрового письма у творах пізньої творчості І. Стравінського на прикладі балету «Агон» (1953–1957). За межами дослідження свідомо залишені вокально-інструментальні твори 1950–1960-х рр., які під час вивчення оркестрового письма потребують урахування влади слова й з'ясування механізмів кореляції між словесно-вокальним та інструментальним шарами щодо розподілу тематичного матеріалу, регістрових співвідношень, зчеплення тембрових ліній із вокальною або хоровою партіями. Завданням є:

1) систематизувати номери балету з погляду домінування константних (багатофігурності, комбінаторності, пластичності) або новаційних принципів оркестрового письма;

2) виявити типи оркестрової фактури в балеті «Агон» у номерах із пріоритетом горизонтального мислення;

3) дослідити специфіку реалізації принципів багатофігурності, комбінаторності та пластичності як констант оркестрового письма І. Стравінського й «універсальї» його оркестрового мислення в новому мовно-стилістичному контексті у взаємодії з новаціями.

Виклад основного матеріалу дослідження. Оригінальне оркестрове письмо І. Стравінського, детерміноване його музичною мовою, формувалось у ранніх творах 1908–1910 рр. У них, попри помітну базу національної традиції й очевидність впливу французької музики імпресіоністського напрямку (Асаф'єв, 1977; Баєва, 2009; Друскін, 2009; Смирнов, 2011; Ярустовський, 1982), поступово формуються виявлені нами принципи багатофігурності (Савченко, 2019), комбінаторності (Савченко, 2020) та пластичності як константні принципи оркестрового письма композитора й «універсальї» (термін Савенко, 2001) його оркестрового мислення. Під принципом багатофігурності ми розуміємо оперування в різних

шарах оркестрової фактури чітко окресленими і виділеними не лише інтонаційно-ритмічно, а й темброво, регістрово, фактурно, артикуляційно (та іншими оркестровими засобами, зокрема темброві міксти, типи дублювань тощо) формулами, які можуть бути носіями різних оркестрових функцій. Комплексність фігури відмежовує її від мотиву, який, водночас, може входити до цього комплексу. Комбінаторність виявляється в підвищеній значущості діалогічної оркестровки, її дрібності на основі оперування короткими тематичними структурами, у тембрових переключеннях та передачах, прийомі під- та долучення голосів оркестрової фактури, варіантних дублюваннях, зміні щільності оркестрової фактури. Під пластичністю розумітимемо такі властивості оркестрової тканини, які, за Н. Коляденко та А. Шмельковою (2013), активізують синестетичне сприйняття із задіянням візуальних і кінестетичних праобразів. Пластичність розуміється нами діалектично — як чіткість, оформленість, водночас гнучкість та «перехідність». Названі принципи відіграватимуть роль ключових механізмів організації оркестрової тканини в горизонтальній та вертикальній координатах у творах різних етапів творчості.

У балеті «Агон» композитор застосував серійну техніку, проте вельми специфічно (як і в інших пізніх творах), на що вказують В. Глівинський (1995) та А. Шнітке (1973). Специфіка полягає у використанні недванадцяти-тонових серій (Глівинський, 1995, с. 31) та у «виведенні» серійних рядів із тональних епізодів (Шнітке, 1973, с. 414). В. Глівинський зауважує, що І. Стравінський використовує шестизвучні серії (*Bransle Simple* та *Bransle Gay*; немало мікросерій у *Pas-de-Deux* із четвертої сюїти балету (чотиризвучні в обсязі великої терції та тритону, тризвучну в обсязі великої терції (Глівинський, 1995, с. 31). Відходить композитор від норм додекафонії і в експонуванні дванадцяти-тонових серій, «що ускладнює, а іноді робить практично неможливим їх визначення в партитурі» (Глівинський, 1995, с. 32). Як приклад автор називає *Four Duos* та *Four Trios* (там само, с. 32).

З одного боку, застосування серійної техніки визначає ключову роль поліфонічних прийомів роботи з тематизмом, відповідно, панування горизонтального мислення. З іншого,

у творчому осмисленні та опрацюванні прийомів серійної техніки композитор базується на напрацьованих у своїй творчості методах («формульний» тематизм, техніка ротації мотивів, їх контрапунктичне поєднання (Друскін, 2009, с. 226–227), «мікроваріантність» (Задерацкий, 1980, с. 27), техніка інтервальних структур (Савенко, 2001).

Відповідно до пріоритету горизонталі чи горизонталі/вертикалі в організації оркестрової фактури в балеті виокремлюємо:

1) номери, у яких детермінантом фактурно-тематичного процесу є лінія/лінії;

2) номери, у яких лінія/лінії чітко скоординовані у вертикальній проекції і за типом тематизму та його фактурною організацією, відсилають до творів попередніх періодів, хоча в них композитор також застосовує серійну техніку.

Водночас характеристика серії за кількісним показником тут не є визначальним чинником.

Не визначає специфіка трактування серії й особливостей оркестрового письма. Можна міркувати про його значні модифікації в багатьох номерах, навіть на рівні графічного втілення партитури, унаслідок підвищення значимості поліфонічних прийомів. З іншого боку, в оркестровому письмі багатьох епізодів, більш традиційних для І. Стравінського за графікою й оркестровим вирішенням, безумовно втілюються принципи багатофігурності, комбінаторності та пластичності. Водночас поєднання константного й новаційного спостерігається іноді в межах одного номера. До окремих номерів або розділів форми, вирішених із застосуванням константних принципів оркестрового письма, віднесемо: *Pas-de-Quatre*, *Double Pas-de-Quatre* (крайні розділи тричастинної репрізної форми), *Triple Pas-de-Quatre*, *Coda*, *Bransle Gay*, *Coda* (номери подані в послідовності в партитурі; дві *Coda*, схожі за тематичним матеріалом, замикають, відповідно, другу та четверту сюїти і є ускладненим темброво-фактурним й тематичним варіантом *Pas-de-Quatre*). У *Prelude* та двох *Interlude*, що також базуються на одному тематизмі, наявним є багатофігурне оркестрове письмо, реалізоване завдяки імітаційній поліфонії. Загалом у названих номерах в організації музичної фактури пріоритет має горизонталь/вертикаль.

Там, де пріоритет має горизонталь, можемо відзначити різні варіанти складу оркестрової фактури:

1) одноголосся (унісон) або розщеплення унісону (*Pas-de-Deux*, чоловіче *solo*; *Four Duos*;

2) фактура на основі контрапунктичної взаємодії коротких ліній (іноді — звукових крапок), що передаються від тембру до тембру, сплітаються, перехрещуються (середній розділ *Double Pas-de-Quatre*; середній розділ *Bransle Simple*, *Pas-de-Deux* (дуетні розділи));

3) фактура на основі контрастної поліфонії, яка виникає в результаті поєднання довгих мелодійних ліній (*Sarabanda Step*; *Bransle Double*);

4) фактура на основі імітаційної поліфонії (*Gailliarde* — у поєднанні із гомофонно-гармонійними шарами; крайні розділи *Bransle Simple*; *Four Trios* — із модуляцією в комбінований тип у поєднанні унісонної та акордової фактур).

По-перше, зауважимо, що часто І. Стравінський в організації оркестрової фактури поєднує поліфонічні темброво-фактурні шар/шари із гомофонно-гармонійним шаром/шарами. Не відмовляється він і від традиційного типу гомофонно-гармонійної організації за принципом «мелодія та супровід» (наприклад, *Pas-de-Deux*, жіноче *solo*). По-друге, композиторська фантазійність та винахідливість у застосуванні будь-яких прийомів робить усі схеми вельми умовними.

Серед названих варіантів найрадикальніше новаційною є оркестрова фактура на основі контрапунктичної взаємодії коротких ліній. Систематизуємо виявлення новаційних принципів на прикладі середнього розділу *Double Pas-de-Quatre*:

1) надшвидка передача («перекидання») коротких мелодійних ліній від тембру до тембру з нашаруванням або без нього (тт. 81–83 *2 Fl + I Tr-ba* → *I Ob* → *I Cl* (з нашаруванням), звідси — діагональна графіка партитури);

2) надшвидка зміна оркестрових функцій інструментів (тт. 81–83 *I Fl* та *II Fl* змінюють функцію з мелодії на дублювання);

3) короткі фрагментарні дублювання, які в деяких випадках згортаються в крапки — окремі звуки (тт. 81–83 *I Fl* дублює верхні звуки лінії *I Cl*; *II Fl* на один звук підключаються до басу);

4) багатофункціональність у вертикальній проекції в результаті примноження основних і застосування додаткових оркестрових функцій: наприклад, у тт. 81–82 наявними є реєстрово та штрихово розщеплений бас (*bCl* чверті *tenuto* + *Tr-n basso* шістнадцяті *staccato* в унісон із *bCl solo* + *Cb* чверті *tenuto* октавою вище за *bCl* + *Tr-n basso*), два контрапункти (*2 Fl* + *I Tr-ba*), ритмізована педаль (фігура з комбінації тріолі тридцять другими і шістнадцятою) у *II* + *III Tr-be* комплементарно), quasi-фонові фігури (фоновість долається композитором у ранній творчості) у струнно-смичкових із тембровими передачами й розщепленням способу звукодобування (відповідно, одну й ту саму фігуру грають *arco* і *pizzicato*); звідси загалом – багатоярусне розгортання оркестрових подій;

5) гранична деталізація тканини, підтвердженням чого є розщеплення ритму, штрихів, способу звукодобування; оперування надкороткими мелодійними лініями; короткі (крапкові) дублювання;

6) мелодизація й ритмізація оркестрових голосів, унаслідок чого відбувається модифікація оркестрових функцій: наприклад, у т. 81 рівномірний рух басу чвертями (*bCl* + *Cb solo*) т. 82 прискорюється, а в т. 83 перетворюється на ритмічно рухливу лінію шістнадцятими, що готує мелодизацію басу в наступних тактах;

7) надшвидка функціональна й темброва зміна всієї оркестрової тканини в горизонтальній проекції (від т. 84 затихає ритмізована педаль; басова лінія мелодизується, «виростає» в контрапункт, виключаються *bCl*, *Tr-n basso*, *Cb*, натомість «вступає в гру» *I Fg*).

Чи зберігають свою дієвість константні принципи багатофігурності, комбінаторності та пластичності в оркестровій фактурі з пріоритетом горизонталі? Ми вважаємо, що так, проте в іншій конфігурації взаємин, ніж у попередні періоди творчості, й у модифікованому вигляді. В аналізованому фрагменті провідну роль у взаємодії трьох принципів починає виконувати комбінаторність, яка керує складними переплетіннями контрапунктів та інших функцій, які, як ми з'ясували, унаслідок мелодизації та ритмізації можуть «виростати» в контрапункти. Важливу роль тут відіграє й пластичність, яка виявляється в гнучких, різноманітно вирішених тембрових передачах контрапунктів та інших елементів

оркестрової фактури; у наявності ритмо-мелодійно виразного рухливого басу; у фрагментарних дублюваннях-підсвітах (крапках), які гнучко під- та відключаються, постійно змінюючи щільність оркестрового простору; у розщепленні різноманітними засобами (звуквисотно, ритмічно, реєстрово, штрихово) ліній оркестрової фактури, що сприяє не лише деталізації тканини, а й утворює відчуття об'єму й актуалізує візуальні графічні образи (переплетіння, діагоналі, крапок та ін.).

Принцип багатофігурності не є провідним в аналізованому фрагменті, він застосовується неявно й у модифікованому вигляді. Це зумовлене відмовою композитора від формульної «заданості», яка була притаманна тематизму неокласицистського та російського періодів, і створенням тематизму, на основі ідеї лінії/ліній. Багатофігурність виявляється завдяки додатковим оркестровим функціям, які утворюють умовно фоновий шар фактури. У тт. 81–83 це короткі фігури *glissando* в струнно-смичкових інструментів обсягом нони (за звучанням) і в межах чверті (за часом). Їх опукла виразність підкреслена темброво-оркестровими засобами й напрямом руху. У тт. 81–82 висхідна фігура розщеплена між *Vc solo arco* та *Vc tutti pizzicato*, а в т. 82 таким чином аналогічну низхідну фігуру виконують *Vle*. Повторення ритмічної фігури в пропорційній прогресії в часі та пропорційним стисненням пауз між ними (1 фігура/пауза 3 вісімки → 2 фігури/пауза 2 вісімки → 3 фігури/пауза 1 вісімка/3 фігури) в партіях *II* + *III Tr-be* також є варіантом утілення ідеї багатофігурності (тт. 81–83).

Показово, що під час переходу до репризного розділу (від т. 86), у фактурі якого пріоритет має горизонталь/вертикаль і, відповідно, у якому зростає значення принципу багатофігурності, композитор поступово «вмонтовує» в оркестрову тканину фігури (комбінація тріолі та шістнадцятої), які починають виконувати функцію регулятора горизонталі та вертикалі, витісняючи ідею лінії. Від т. 90 фігури в різних тембрових шарах оркестрової фактури взаємодіють за принципами комбінаторності та пластичності. Проте деякі особливості фактури, що базується на контрапунктичній взаємодії коротких ліній, зберігаються. Йдеться про надшвидку передачу фігур від тембру до тембру; короткі ду-

бловання (у деяких випадках варіантні), штрихове розщеплення ліній, граничну деталізацію тканини.

Слід зауважити, що в інших варіантах реалізації оркестрової фактури з пріоритетом горизонталі в конфігурації взаємин між трьома константними принципами спостерігається домінування комбінаторності, пластичність має підпорядковане значення, а багатофігурність застосовується приховано або в модифікованому вигляді.

Висновки. Аналіз оркестрового письма в балеті «Агон» дозволяє дійти таких висновків:

1) в оркестровому письмі номерів із пріоритетом горизонталі/вертикалі домінуюче значення зберігають константні принципи багатофігурності, комбінаторності та пластичності;

2) там, де пріоритетне значення має горизонталь, панують новаційні принципи організації оркестрової фактури; константні принципи виявляються приховано або в модифікованому вигляді;

3) на рівні композиції балету загалом спостерігається чергування різних типів організації оркестрової фактури, у яких утілюється різне уявлення про час та простір; вдумлива темброва стратегія по вертикалі й горизонталі та оперування різними типами оркестрової фактури породжують оригінальну темброво-фактурну структуру твору.

Перспективами пропонованого дослідження є виявлення характеристик часо-просторової організації в різних типах оркестрової фактури у творах пізнього періоду; аналіз особливостей темброво-фактурної структури пізніх творів.

Список посилань

- Асафьев, Б. (1977). *Книга о Стравинском*. Ленинград: Музыка.
- Баева, А. А. (2009). *Оперный театр И. Ф. Стравинского*. Москва: КРАСАНД.
- Гливинский, В. В. (1995). *Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Исследование*. Донецк: «Донецчина».
- Друскин, М. (2009). *Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды*. Л. Г. Ковнацкая и др. (Ред.), *Собрание сочинений* (Т. 4, с. 31–265). Санкт-Петербург: Композитор.
- Задерацкий, В. В. (1980). *Полифоническое мышление И. Стравинского: Исследование*. Москва: Музыка.
- Кардаш, Н. С. (2010). *Опера «The Rake's Progress» и балет «Агон» Игоря Стравинского — феномен последнего опуса*. (Автореф. дисс. ... канд. ис-

кусствоведения). Российский институт истории искусств. Санкт-Петербург.

- Коляденко, Н., Шмелькова, А. (2013). Пластичность как общеэстетическое и музыкальное явление. *Вестник музыкальной науки*, 5–11. Восстановлено из <https://cyberleninka.ru/article/n/plastichnost-kak-obscheesteticheskoe-i-muzykalnoe-yavlenie/viewer>.
- Коробецька, С. Ю. (2011). *Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність: монографія*. Київ: Видавництво НІТУ ім. М. Драгоманова.
- Савенко, С. (2001). *Мир Стравинского*. Москва: Композитор.
- Савченко, Г. С. (2019). Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І. Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфонії in C та Симфонії у трьох частинах). *Аспекти історичного музикознавства*, 16, 242–258.
- Савченко, Г. С. (2020). Комбінаторність як принцип оркестрового мислення І. Ф. Стравінського. *Культура та мистецтво: сучасні тенденції та перспективи*, Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. (С. 281–283). Одеса: «Гельветика».
- Смирнов, В. В. (2011). От фольклоризма к новой классике. К проблеме периодизации творчества И. Стравинского. *Устимуг — Hollywood: о Стравинском и его творчестве*. Санкт-Петербург.
- Шнитке, А. (1973). Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского. *И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы*, 383–434.
- Ярустовский, Б. М. (1982). *Игорь Стравинский*. Ленинград: Музыка.
- Richardson, M. (2003). A Manual, a Model, and a Sketch. The “Bransle Gay” Dance Rhythm in Stravinsky’s Ballet Agon. *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, 16, 29–35.
- Rogers, L. (2004). A Serial Passage of Diatonic Ancestry in Stravinsky’s *The Flood*. *Journal of the Royal Musical Association*, 129 (2), 220–239. doi.org/10.1093/jrma/129.2.220.
- Smyth, D. (2000). Stravinsky as Serialist: The Sketches for *Threni*. *Music Theory Spectrum*, 22(2), 205–224. doi.org/10.2307/745960.
- Straus, J. (1999). Stravinsky’s Serial “Mistakes”. *Journal of Musicology*, 17 (2), 231–271. doi.org/10.2307/763889.

References

- Asafev, B. (1977). *Book about Stravinsky*. Leningrad: Muzyka. [In Russian].
- Baeva, A. A. (2009). *Opera theater of I. F. Stravinsky*. Moscow: KRASAND. [In Russian].
- Glivinskii, V. V. (1995). *Later work of I. F. Stravinsky. Study*. Donetsk: “Donechchyna”. [In Russian].
- Druskin, M. (2009). *Igor Stravinsky. Personality, creativity, views*. L. G. Kovnatskaia et al. (Ed.), *Collection of works* (Vol. 4, p. 31–265). St. Petersburg: Kompozitor. [In Russian].

- Zaderatskii, V. V. (1980). *I. Stravinsky's Polyphonic Thinking: Research*. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Kardash, N. S. (2010). *Opera "The Rake's Progress" and ballet "Agon" by Igor Stravinsky — the phenomenon of the last opus*. (thesis abstract ... candidate of Art History). Russian Institute of Art History. St. Petersburg. [In Russian].
- Koliadenko, N., Shmelkova, A. (2013). Plasticity as a general aesthetic and musical phenomenon. *Vestnik muzykal'noy nauki*, 5–11. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/plastichnost-kak-obscheesteticheskoe-i-muzykalnoe-yavlenie/viewer>. [In Russian].
- Korobetska, S. Yu. (2011). *Orchestral style: theory, history, modernity: monograph*. Kyiv: Publishing house of Drahomanov National Pedagogical Drahomanov University. [In Ukrainian].
- Savenko, S. (2001). *Stravinsky's World*. Moscow: Kompozitor. [In Russian].
- Savchenko, G. S. (2019). Multifigure of orchestral writing as a principle of time and space organization in I. F. Stravinsky's orchestral works (from early ballets to Symphony in C and Symphony in three parts). *Aspects of historical musical study*, 16, 242–258. [In Ukrainian].
- Savchenko, H. S. (2020). Combinatorics as a principle of orchestral thinking of I. F. Stravinsky. Culture and art: modern tendencies and prospects, *Materials of all-Ukrainian scientific-practical conference*. (P. 281–283). Odesa: «Helvetyka». [In Ukrainian].
- Smirnov, V. V. (2011). From folklorism to new classics. As for the problem of periodization of I. Stravinsky's works. *Ustyluh — Hollywood: about Stravinsky and his works*. (P. 13–30). St. Petersburg: Composer. [In Russian].
- Schnittke, A. (1973). Paradoxicality as a trait of Stravinsky's musical logic. *I. F. Stravinsky. Articles and materials*, p. 383–434. [In Russian].
- Yarustovskii, B. M. (1982). *Igor Stravinsky*. Leningrad: Muzyka. [In Russian].
- Richardson, M. (2003). A Manual, a Model, and a Sketch. The "Bransle Gay" Dance Rhythm in Stravinsky's Ballet Agon. *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, 16, 29–35. [In English].
- Rogers, L. (2004). A Serial Passage of Diatonic Ancestry in Stravinsky's. *The Flood. Journal of the Royal Musical Association*, 129 (2), 220–239. doi.org/10.1093/jrma/129.2.220. [In English].
- Smyth, D. (2000). Stravinsky as Serialist: The Sketches for *Threni*. *Music Theory Spectrum*, 22(2), 205–224. doi.org/10.2307/745960. [In English].
- Straus, J. (1999). Stravinsky's Serial "Mistakes". *Journal of Musicology*, 17 (2), 231–271. doi.org/10.2307/763889. [In English].

Надійшла до редколегії 17.10.2020

Чжан Сіцюй

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

ІНТОНАЦІЙНА АТРИБУТИКА ТРАДИЦІЙНОГО СПІВУ І ДЕКЛАМАЦІЇ СУЧЖОУСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ДРАМИ

Чжан Сіцюй. Інтоніційна атрибутика традиційного співу і декламації сучжоуської музичної драми

Розглянуто мелодійні і декламаційні особливості сучжоуської музичної драми. Відзначено, що у сфері вокальної музики виявлення традиційних національних атрибутів співочого та декламаційного інтонування, оснований на одночасному і послідовному звучанні мовлення й музики, надзвичайно важливе і сприятиме оволодінню художньою технікою цієї галузі виконавства. Сучжоуська музична драма — один з чотирьох основних видів аньхойської драми, раніше відома під назвою «лахуньцян» (кит. «наспіви, що беруть за душу») — у 2006 р. додана до Державного списку об'єктів нематеріальної цивілізаційної спадщини китайського народу. Здійснена спроба розглянути особливості мелодії та декламаційного мовлення в сучжоуській музичній драмі.

Ключові слова: сучжоуська музична драма, лажуньцян, спів, декламаційне мовлення, дикція, дихання, техніка да-шетоу.

Zhang Sitsui. Intonation Attributes of Traditional Singing And Recitations of Suzhou Musical Drama

The aim of this paper is to identify the intonation attributes of traditional singing and recitation in Suzhou musical drama, which is embodied in the melodic organization of melody, rhythmic pattern, signs of syncretism with speech and gestures of singers-actors, which add semantic certainty and artistic expression to images.

Research methodology. The study investigates this issue by examining the basic methods and principles of musicology.

Results. Suzhou drama is based on traditional folk songs of the northern regions of Jiangsu province, “labor cries”, such as urging bulls when ploughing, woman crying, jumping on horses etc. The melody of the Lahongqiang is characterized by the transitions of the female falsetto into high octaves, which are balanced by the inclusion of a recitative that affects the feelings of the listener.

The realization of works of Suzhou musical drama, in particular vocal-declamatory methods of performance, requires singers-actors to master the skills of improvisation in the process of creating a stage action. The intonation attributes of melody

and declamatory speech, which are based on dialects of oral language, folk songs of the northern regions of Jiangsu province, due to the traditions of the population of this area. The fricative basis of singing is pentatonic, the structure of the “jumping” rhythm with frequent “turns” evokes in the listener a sense of novelty, energetic free movement. The properties of the declamatory pattern of “da-shetou” is one of the outstanding features of Suzhou musical drama.

Novelty: the concept of “Lahongqiang” can be used in a number of meanings: in a broad sense — if we talk about the traditional nature of one of the types of songwriting; in the narrow sense — to use as the name of the music genre and performing arts.

Practical significance. The properties of the declamatory pattern of “da-shetou” is one of the outstanding features of Suzhou musical drama. Importantly, it enriches the area of cognitive ability to understand the communicative “axis” of the East-West artistic relationship.

Keywords: Suzhou musical drama, Lahongqiang, singing, declamatory speech, diction, breathing, da-shetou technique.

Постановка проблеми. Серед засобів вокальної виконавської виразності пісенність і декламаційність є базовими, тому розгляд атрибутів такого музично-словесного комплексу в контексті художніх традицій музичної культури Китаю є надзвичайно перспективним. Одним з основних засобів музичної виразності співак вважає дикцію, чітке проголошення слова, яке, у тісному зв'язку з мелодією, підпорядковується завданню передання художнього змісту твору — від композитора до слухача. Донести музичний задум композиції, створити певний емоційний настрій, втілити своє трактування поетичного образу неможливо без чіткого проголошення мовних звуків, у яких міститься значущість іманентного художнього змісту. Кожен артист, зокрема й вокаліст, який використовує мовне слово, повинен розуміти його значення у створенні унікального художнього образу, усвідомлено використовувати дикцію як артикуляційний прийом розкриття змісту музичного тексту в поетичному контексті камерних, оперних або музично-драматичних жанрів.

Пісенність та декламаційність з-поміж засобів виконавської вокальної виразності є базовими, і розгляд атрибутів такого музично-словесного феномену у світі художніх традицій музичної культури Китаю надзвичайно перспективний. Спів і декламація, що реалізуються у формах вокалу, мови, мелодекламації, речитативу, мають свої інтонаційні властивості — відповідно до матеріалу і структури музичного твору, наприклад, якщо це камерно-вокальні або оперно-сценічні жанри. Вивчення національних особливостей співу і декламаційного мовлення на матеріалі сучжоуської музичної драми додає когнітивних можливостей до розуміння комунікативної «осі» художнього взаємозв'язку «Схід — Захід». Атрибутика китайської сучжоуської музично-сценічної драми визначається багатьма чинниками, серед яких — структура мелодій, їхня ладова визначеність, ритмічна організація, зв'язок з рухами тіла і жестикуляцією героїв-образів та ін.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичною базою наукової розвідки стосовно національних ладо-інтонаційних атрибутів мистецтва співу і декламації сучжоуської музично-сценічної драми є праці Чжан Юхе (2001), У Гань (1985). Серед досліджень молодих учених привертає увагу дисертаційна праця та попередні статті Го Цяньпін, яка виявляє суттєві особливості цього феномену у виконавському аспекті, що «сприяє портретуванню людини з естетико-психологічних позицій» (2019, с. 3).

Природно, що вивчення цієї проблеми, за незаперечною логікою, базується на теоретичних позиціях В. Васіної-Гроссман (1972), (1962), М. Друскіна (1977), Fr. Neumann (1962), які репрезентували різні напрями дослідження співу та речитативів європейської музики оперних жанрів.

Мета статті — виявлення інтонаційної атрибутики традиційного співу і декламації в сучжоуській музичній драмі, що втілюється в ладовій організації мелодики, ритмічному рисунку, ознаках синкретизму із мовленням і жестами співаків-акторів, які додають семантичної визначеності та художньої виразності образам діючих персонажів.

Виклад основного матеріалу дослідження. В основі сучжоуської драми — традиційні народні наспіви північних районів провінції Цзянсу, «трудова вибуха», наприклад, підганяння биків під час орання, жіночий плач,

стрибки на конях та ін., які, зазвичай, поєднані з театральними елементами хуагу («з квітами і барабанами»), такими формами народного мистецтва, як ціньшу (Чжан Юхе, 2001). Для мелодії лахуньцян характерні переходи жіночого фальцету у високі октави, які врівноважуються чоловічим речитативом, що зачіпає почуття слухача, «бере» його «за душу» (саме це і відображено в китайській назві цієї мелодії). Лахуньцян — особлива мелодія сучжоуської драми. Мелодія пісні нарочито проста і напориста, ритм — порівняно впорядкований та однорідний, наспів проникливий, має властивості північних театральних мотивів. Однак при детальному розгляді способу виконання помітно, що в основі лахуньцян перебувають мелодії гаоцян (фальцет, інакше званий також цзяньін, цзяньцян, гаодяо, іньцян) і рівний тон «піндяо» (поєднання в певних пропорціях фальцету і нормального голосу, так зване «лунынь») (Чжан Юхе, 2001). Для формування лахуньцян характерні особлива колоратура і аранжування мелодії за образом народних наспівів, за умови впливу інших видів мелодій.

Привертають увагу, зокрема, «стрибкоподібне» декламаційне мовлення, пентатоніка як ладово-інтонаційна основа музики (використання п'яти, семи тонів), постійні синкопи (багатий ефект перескоків), що створюють враження вільної трансформації декламаційного мовлення між окремими елементами мелодії («буйство природної стихії»). Власне мелодія складається з «верхніх» і «нижніх» фраз. Їх буває чотири, вісім, дванадцять у межах однієї смислової єдності; головним інструментом акомпанементу виступає люцинь («вербова цитра»), а в іншому виокремлюємо два напрями: в одному як інструмент застосовується маньбань («повільні кастаньети»), в іншому — ерсінбань («кастаньети двох виконань»). Також використовуються практично самостійні варіації: «уцзицзін» і «ляньбаньці» як матеріал до інтерпретування кожним окремим виконавцем (Чжан Юхе, 2001). Крім того, існує доволі багато різновидів, у яких спів виступає слідом за ударними, що популярні серед населення завдяки швидкому ритму, однак не всіма сприймаються як властивості китайської традиційної культури. Інтонаційна «мова» мелодії тісно взаємопов'язана з усною мовою населення місцевості, що і набуло втілення в структурі «стрибкового» ритму з частими поворотами

виконання, які викликають у слухача відчуття новизни, стрибка, енергійного вільного руху. Таким чином, поняття «лахуньян» можна використовувати в багатьох значеннях: у широкому сенсі — як один з видів пісенного мистецтва; у вузькому — як назву одного з жанрів сценічного мистецтва.

Нагадаємо, у сфері вокального виконавства одним з основних засобів музичної виразності є дикція, оскільки рельєфне проголошення слова, у співі або під час вимовляння, детерміновано змістом твору, конкретною деталлю художнього образу чи сценічного дійства. Крім того, саме «слово» є найконструктивнішим комунікатором у мережі між автором та його реципієнтом, важливим елементом системи трансляції різноманітних смислів музичного твору.

Відома давньогрецька легенда, як Демосфен клав до рота гальку, щоб досягнути граничної рухливості мовних органів, маючи намір під час декламації натренувати чітку дикцію. Слово «декламація» (від лат. «declamare» — голосно говорити) означало мистецтво викладу піднесених думок і почуттів у красномовній формі. Слід підкреслити, що декламаційне мовлення в сучжоуській музичній драмі значно насичене місцевим сільськогосподарським колоритом. Виконуються п'єси завжди на місцевому діалекті, який, здається, найбільше підходить для «спонтанного» вираження почуттів народу. Артистами визнається також, що головною умовою «випльовування» слів на сцені є чіткість вимови, щоб їх міг зрозуміти кожен слухач із натовпу, а також важливі «дзвінкість» сценічного слова, приємність його для слуху. Під час виступу літературною китайською мовою необхідно чітко вимовляти всі чотири тони (Zhang, 2018, с. 48), не плутати шиплячі, як слід вимовляти початок, середину і кінець кожного слова; оскільки діалекти у вимові різняться, то звуки також необхідно вимовляти по-різному, для чого потрібно постійно тренувати органи мовлення, щоби довгі фрази завжди залишалися зрозумілими, не забувати про резонанс порожнин, інакше слухачі просто нічого не почують. Слова, вимовлені неправильно, з відхиленнями від стандарту вимовляння, не будуть зрозумілі слухачами, не зроблять їх співучасниками дійства і не торкнуться їх почуттів. Якщо на виступі в актора немає резонансу голосових органів, то немає і сценічного персонажа (Zhang, 2018, с. 49). Володіння

місцевим діалектом, дотримання його ритмічних правил, безумовно, допомагає співакові-декламатору органічно «увійти в життя» населення обраної місцевості.

Властивості звукового рисунка «да-шетоу» (кит. «тріпати язиком») не зазначені в теоретичних або методичних матеріалах, проте, поза всяким сумнівом, ця техніка становить одну з головних особливостей сучжоуської музичної драми. У зв'язку з відсутністю письмових документів з цього питання, необхідно «занурюватися в народ», вивчати місцевий театр, збирати інформацію про локальну народну культуру (У Гань, 1985). Можна навести імена артистів і списки творів, які виконувалися на конкурсах або входили в репертуари театрів, однак це не надасть повного уявлення про особливості сучжоуської драми. Залишається лише формулювати висновки за результатами практичних спостережень, вивчення майстерності виконавців старшого покоління і театральних уподобань простого народу (Zhang, 2018, с. 50). Інформацію про техніку «да-шетоу» надав один з керівників відділу культури м. Сихун. За його словами, ця техніка полягає в тому, що після завершення фрази або між піснями вставляється гумористичний пасаж, тривалість якого визначається настроєм співака-актора і обстановкою на сцені, і актор не зупиняється, поки не отримає оплески (Zhang, 2018, с. 50). Да-шетоу іноді (на розсуд виконавця) долучається до основного перебігу п'єси для того, щоб актор міг переналаштувати дихання. Глядачам ці гумористичні вставки подобаються найбільше, і кожен умілий виконавець обов'язково зриває овації.

Стосовно питань постановки голосу і дихання, вокалісти для себе розробили спосіб «ротового дихання»: перед початком співу слід перевести дух, потім втягнути живіт, щоби «зберегти повітря» («цуньці») в грудях, і безпосередньо перейти до співу, у процесі якого застосовуються різні техніки зміни дихання («Хуаньці»), зокрема «попіншна» (цзи-Хуаньці), «крадькома» (тоу-Хуаньці), «чуттева» (цин-Хуаньці) та інші, обов'язково відповідно до ритміки слів і мелодії. Друге питання, якому виконавці драми приділяють багато уваги, це регулярні фізичні вправи для підтримки тілесного здоров'я, оскільки лише фізично здорова людина може стати хорошим співаком. Життя виконавців сучжоуської драми потребувало значної концентрації сил, зокрема для виїзду і виступу на місцях;

доводилося працювати від світанку до заходу та за будь-якої погоди, що, звичайно ж, потребувало фізичного здоров'я і розвинутого співочого голосу. Виконавці старшого покоління чітко усвідомлювали, що, лише маючи треноване дихання співом, можна реалістично висловити радість, гнів, смуток, веселощі, любов, злість, бажання та інші почуття.

Смислові акценти в сучжоуській драмі можуть передаватися лише голосом, який недостатньо лише натренувати — потрібно ще пройти через «гіркоту» і «дурість»; остання полягає в тому, щоби прогресувати поступово, відповідно до правил, традицій, обов'язково навчившись на практиці, не сподіваючись на швидкий успіх. «Гіркоту» передбачає протистояння труднощам, загартування характеру в постійному їх подоланні. Виконавці драми у своїх вправах неухильно дотримують етичних і естетичних принципів: від малого до великого, від низького до високого, від легкого до важкого, намагаючись не допускати на початку тренувань надмірності у вираженні люті, швидкості, перевантаженості тощо (У Гань, 1985).

Висновки. Отже, реалізація творів сучжоуської музичної драми, зокрема вокально-декламаційних способів виконавства, потребує від співаків-акторів володіння навичками імпровізації в процесі створення сценічного дійства.

Інтонаційна атрибутика мелодії та декламаційного мовлення, в основі яких перебувають діалекти усної мови, народні наспіви північних районів провінції Цзянсу, зумовлена традиціями населення цієї місцевості. Ладовою основою співу є пентатоніка, структура «стрибкового» ритму з частими «поворотами» викликає в слухача відчуття новизни, енергійного вільного руху. Властивості декламаційного рисунка «да-шетоу» є однією з головних особливостей сучжоуської музичної драми.

Відзначимо, що поняття «лахуньцян» можна вживати в багатьох значеннях: у широкому сенсі — у контексті розгляду традиційності одного з видів пісенної творчості; у вузькому сенсі — використовувати як назву жанру музично-сценічного мистецтва. Важливо, що воно збагачує сферу когнітивних можливостей розуміння комунікативної «осі» художнього взаємозв'язку «Схід — Захід».

Перспективи подальших досліджень теми полягають у детальних пошуках різних способів співу і декламаційного інтонування та

виявленні специфічних прийомів — типу декламаційного рисунка «да-шетоу» — у сфері вокального виконавства.

Список посилань

- Васина-Гроссман, В. (1972). *Музыка и поэтическое слово*. (С. 150). Москва: Музыка.
- Го Цяньпін (2019). *Вокальна декламація як музично-семантичний феномен в європейській оперній творчості XIX–XX століть* (Дис. ... кандидата мистецтвознавства). Одеса: Одеська національна музична академія ім. А. М. Нежданової.
- Доливо, А. (1962). Речитативы в вокальном искусстве. *Вопросы музыкально-исполнительского искусства*, 3. Москва: Музыка.
- Друскин, М. (1977). Речитатив в русской классической опере. *Исследования. Воспоминания*. (С. 96–169). Ленинград; Москва: Советский композитор.
- Neumann, Fr. (1962). *Die Asthetik des Relitativs*. (P. 132). Straßburg — Baden — Baden.
- Zhang, Siqu. (2018). Специфика дыхания вокалиста в Сычжоуской музыкально-сценической драме. *Social and Economic Aspects of Education in Modern Society (December 20, 2018)*. (Vol. 1, p. 47–51). RS Global Sp. z O O., Poland: Warsaw.
- 张友鹤. 浅谈泗州戏音乐唱腔特点 (J). *安徽新戏*. (2001).05.72. (Чжан Юхэ. Цяньтань-сычжоуси: особенности музыки и пения. *Новый анхойский театр*.)
- 吴敢 柳琴、泗州戏学术讨论会论文集 (M). *湖南文艺出版社* (1985) 4. (У Гань. *Люцин в сычжоуской музыкальной драме: сборник материалов научной конференции*. Хунаньское художественное издательство.)

References

- Vasina-Grossman V. (1972). *Music and poetic word*. (P. 150). Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Go Qianping (2019). *Vocal recitation as a musical-semantic phenomenon in the European opera of the XIX–XX centuries* (Thesis of the Candidate of Art History). Odesa: Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. [In Ukrainian].
- Dolivo A. (1962). Recitatives in vocal art. *Voprosy muzykalno-ispolnitelskogo iskusstva*, 3. Moscow: Muzyka. [In Russian].
- Druskin M. (1977). Recitative in Russian classical opera. *Issledovaniia. Vospominaniia*. (P. 96–169). Leningrad; Moscow: Sovetskii kompozitor. [In Russian].
- Neumann Fr. (1962). *Die Asthetik des Relitativs*. (S. 132). Straßburg — Baden — Baden. [In German].
- Zhang Siqu. (2018). The specificity of the vocalist's breathing in the Suzhou musical stage drama. *Social and Economic Aspects of Education in Modern Society (December 20, 2018)*. (Vol. 1, p. 47–51). RS Global Sp. z O O., Poland: Warsaw. [In Russian].
- 张友鹤. 浅谈泗州戏音乐唱腔特点 (J). *安徽新戏*. (2001).05.72. (Zhan Yuhe. Qiantan-sizhou: features of music and singing. *New Anhui theatre*.) [In Chinese].
- 吴敢 柳琴、泗州戏学术讨论会论文集 (M). *湖南文艺出版社* (1985) 4. (Wu Gan. *Liuqin in Sizhou musical drama: collection of scientific conference materials*. Hunan Art Publishing House.) [In Chinese].

Надійшла до редколегії 30.10.2020

Наші автори

<p>Горбаль Я. М., заслужений діяч мистецтв України, доцент, кафедра музичного мистецтва, Національна академія сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, м. Львів, Україна yaroslavgorbal@gmail.com https://orcid.org/0000-0003-2983-4482</p>	<p>Gorbal Y. M., Merited arts worker of Ukraine, Associate Professor of Musical Art, Hetman Petro Sahaydachnyi National Army Academy, Lviv, Ukraine</p>
<p>Гоц Л. С., кандидат культурології, доцент, кафедра культурології та інформаційних комунікацій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ, Україна milahobotya93@gmail.com http://orcid.org/0000-0001-5832-2406</p>	<p>Gotz L. S., Ph.D in Cultural Studies, Associate Professor, Department of Cultural Studies and Information Communication National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine</p>
<p>Єрошенко О. В., кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра майстерності актора, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна elvero1110@gmail.com https://orcid.org/0000-0001-8197-0807</p>	<p>Yeroshenko O. V., Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Department of Actor's Skills, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Калініченко В. В., доктор історичних наук, доцент, кафедра історії, музеєзнавства та пам'яткознавства, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна viacheslav_kalinichenko@xdak.ukr.edu https://orcid.org/0000-0002-2714-9564</p>	<p>Kalinichenko V. V., Doctor of Historical Sciences, associate professor of the department of history, museum studies and landmark studies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Корнієнко В. В., доктор культурології, професор, директор державного підприємства «Національний цирк України», м. Київ, Україна mincult.kornienko@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-8730-7384</p>	<p>Korniienko V. V., doctor of culturology, professor, General Director of the National Circus of Ukraine, Kyiv, Ukraine</p>
<p>Косачова О. О., кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент, кафедра телерепортерської майстерності, заступник декана факультету аудіовізуального мистецтва, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна kosachovaolgaaleks@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-0030-7892</p>	<p>Kosachova O. O., Candidate of Sciences in Social Communications, Associate Professor, Department of TV reporting skills, Deputy Dean of the audiovisual art faculty, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Кун Цзівей, аспірант, кафедра образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, м. Суми, Україна kunczivej@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-0721-228X</p>	<p>Kong Ziwei, postgraduate student, chair of fine arts, musicology and cultural studies, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko, Sumy, Ukraine</p>
<p>Лебедева Н. С., доцент, Державна консерваторія Узбекистану, Узбекистан nklavier@mail.ru https://orcid.org/0000-0003-0387-2472</p>	<p>Lebedeva N. S., Associate Professor, State Conservatory of Uzbekistan, Uzbekistan</p>
<p>Мітіна Л. С., кандидат філологічних наук, доцент, кафедра гуманітаристики та мистецтвознавства, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна mitina.ls@gmail.com https://orcid.org/0000-0003-0060-419X</p>	<p>Mitina L. S., Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Овсяннікова-Трель О. А., кандидат мистецтвознавства, доцент, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, м. Одеса, Україна https://orcid.org/0000-0002-1969-5530 alextrrell1973@gmail.com</p>	<p>Ovsiannikova-Trel A. A., Candidate of Art History, Associate Professor, A. V. Nezhdanova National Music Academy, Odessa, Ukraine</p>
<p>Осадча О. А., кандидат мистецтвознавства, викладач, кафедра теорії і історії мистецтв, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків, Україна sandraosadcha@gmail.com https://orcid.org/0000-0003-3391-9948</p>	<p>Osadcha O. A., Candidate of Art Criticism, lecturer, Theory and History of Art department, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine</p>

Руденко-Краєвська Н. , старший викладач, кафедра монументального живопису, Львівська національна академія мистецтв, м. Львів, Україна mytsa.lv@gmail.com https://orcid.org/0000-0001-6554-5325	Rudenko-Kraievsk N. , Senior Lecturer, Department of Monumental Painting, Lviv National Academy of Arts, Lviv, Ukraine
Савченко Г. С. , кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра композиції та інструментування, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна 1anna2@ukr.net https://orcid.org/0000-0002-9845-0450	Savchenko G. S. , Candidate of Art History, Associate Professor, Department of Composition and Instrumentation, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine
Слотюк П. В. , кандидат історичних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет ім. Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна universitetart@gmail.com https://orcid.org/0000-0001-6765-6264	Slotyuk P. V. , Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine
Чжан Сіцуй , аспірант, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна alekskoz2010@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-3956-0983	Zhang Sitsui , Postgraduate Student, Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, Ukraine
Шейко В. М. , доктор історичних наук, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна rector-2@ic.ac.kharkov.ua http://orcid.org/0000-0002-3532-7439	Sheyko V. M. , Doctor of Historical Sciences, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Вимоги до статей

Під час подання рукопису до журналу автори повинні підтвердити його відповідність всім зазначеним вимогам, що вказані нижче. У разі виявлення невідповідності поданої статті пунктам цих вимог редакція повертатиме матеріали на доопрацювання.

Порядок подання статті

Стаття подається в **електронному** вигляді на електронну пошту редакції: rvv2000k@ukr.net.

У темі листа зазначаються прізвище автора та назва видання. Наприклад:

«Петренко. «Культура України», серія «Культурологія» (або «Мистецтвознавство»)

Файли називати за зразком:

«Прізвище_Заявка»

«Прізвище_Стаття_укр»

«Прізвище_Рецензія»

«Прізвище_Рисунок1»

тощо.

Після розгляду на плагіат і «сліпого» рецензування, якщо стаття приймається до друку, редакція може запросити паперовий варіант пакета документів. Роздрукований варіант документів автори приносять у редакційно-видавничий відділ ХДАК або надсилають листом на поштову адресу редакції: 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4, Харківська державна академія культури, редакційно-видавничий відділ ХДАК. Тел. (057)731-27-83.

Усі документи, що містять підписи та печатки, мають бути відсканованими. На кожній сторінці паперового примірника статті автор проставляє свій підпис, а на першій вказує дату подання до друку.

Автори подають до редакції:

- Статтю.
- Заяву на розміщення наукової статті в збірнику (див. наприкінці зразок заяви).
- Анкету – відомості про автора(-ів) українською та

англійською мовами (див. наприкінці зразок анкети).

- Англійську анотацію. Вона долучається до статті і подається окремим документом, який слід завірвати підписом перекладача та печаткою за місцем його роботи.

Редактор упродовж 14 робочих днів із моменту отримання статті повідомляє автору(ам) про позитивне або негативне рішення щодо прийняття статті для публікації в збірнику.

Технічні вимоги

Статті за обсягом мають бути до 20 стор. (включно з анотаціями, таблицями, графіками та списком посилань). Більші за обсягом статті можуть бути прийняті до друку на підставі рішення редколегії.

Формат статті Microsoft Word (*.doc, *.docx, *.rtf).

Параметри сторінки – формат А4; орієнтація – книжкова; поля – по 2 см; шрифт – Times New Roman; кегль – 14; міжрядковий інтервал – 1,5; абзацний відступ – 1,25 см. Текст має бути вирівняний за шириною аркуша.

Рисунки і таблиці вирівнюються по центру сторінки, без обтікання текстом та не виходячи за поле набору. Їх необхідно подавати в статті безпосередньо після тексту, де вони згадані вперше.

На кожну формулу, таблицю, рисунок, графік у тексті мають бути обов'язкові посилання. Формули, на які є посилання, нумерують арабськими цифрами в круглих дужках праворуч. Таблиці повинні бути компактними, мати назву та номер.

Ілюстративний матеріал слід подавати у форматі .jpg з роздільною здатністю не менше 300 dpi. У збірнику друкуються лише чорно-білі зображення. Кольорові зображення в статті розміщуються на сайті збірника.

Автори рукописів повинні дотримувати міжнародних номенклатур.

На початку статті зазначається:

- індекс УДК (по лівому краю);
- ініціали та прізвище автора в називному відмінку (з нового рядка по правому краю);
- науковий ступінь, учене звання, посада, повна назва організації, де працює автор, місто, країна;
- електронна адреса (обов'язково);
- номер ORCID (обов'язково);
- назва статті, анотація, ключові слова українською мовою;
- прізвище автора(ів), назва статті, анотація й ключові слова англійською мовою.

Далі йде текст за структурою наукової статті, затвердженою постановою президії ВАК України № 7-05/1 від 15.01.2003 р. «Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України». Структурні елементи статті виділяють жирним шрифтом і крапкою:

- актуальність теми дослідження;
- постановка проблеми;
- аналіз останніх досліджень і публікацій;
- мета статті;
- виклад основного матеріалу дослідження;
- висновки.

Постановка проблеми, її актуальність і зв'язок із важливими практичними завданнями, значення вирішення проблеми (5–10 рядків).

Останні дослідження та публікації, на які посилається автор, виокремлення невирішених раніше питань; частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття (ця частина статті становить близько 1/3 сторінки).

Мета статті (формулювання цілей статті) — опис головної ідеї публікації, чим відрізняється, доповнює та поглиблює вже відомі підходи, які нові факти, закономірності висвітлює; цей розділ надзвичайно 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).

Виклад основного матеріалу дослідження — головна частина статті, де висвітлюються основні положення дослідження, програма й методика експерименту, отримані результати та їх обґрунтування, виявлені закономірності, аналіз результатів, особистий внесок автора.

Висновки — основні підсумки, рекомендації, значення для теорії та практики, перспективи подальших досліджень.

Вимоги до анотації: 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 анотації українською мовою має бути 800–900 знаків (відповідно до вимог реферативної бази даних Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського «Україніка наукова»).

Анотація англійською мовою обсягом близько 2500 знаків надається згідно з вимогами наукометричних баз як структурований реферат, містить такі елементи: актуальність теми, мета, методологія, результати, новизна, практичне значення, висновки.

В англійських статтях на початку розміщується англійська анотація, далі — українська (800–900 знаків).

Ключові слова: не менше 3 і не більше 10.

Прикінцевий **Список посилань** оформляється відповідно до міжнародного стандарту APA Style, має містити лише назви праць, на які посилається автор (не менше 5 джерел), не може складатися лише з посилань на вебсайти! Назви праць у прикінцевому списку впорядковуються за абеткою, не нумеруються.

Цитування в тексті також слід оформити за міжнародним стандартом APA Style. Якщо в огляді літератури або далі в тексті наявне посилання на прізвище вченого — його публікація має бути в загальному списку посилань після статті. Слід уникати посилань на газети, виробничі журнали, навчальні посібники та власні публікації авторів. Посилання на неопубліковані праці не дозволяються. За правильність наведених у списку посилань даних відповідальні автори.

Список посилань в англійській статті подається мовою оригіналу (тобто укр., рос., англ. тощо).

References наводиться після списку посилань з метою активного долучення публікацій до обігу наукової інформації та їх коректного індексування наукометричними системами, тому список посилань перекладається англійською мовою.

Інформація щодо міжнародного стандарту APA (American Psychological Association (APA) Style) є на сайті НБУВ (<http://nbuv.gov.ua/node/929>).

Також рекомендуємо:

- Стиль APA від НТУ «Київський політехнічний інститут» (https://ztu.edu.ua/ua/science/files/6_APA-style.pdf).
- American Psychological Association (APA) 6th edition style examples от Monash University, Melbourne, Victoria, Australia (http://rio-khsac.in.ua/rules_files/APA-2010.pdf).
- APA Citation Style (від коледжу Cornell, <https://www.library.cornell.edu/research/citation/apa>).

Оформити цитування відповідно до стилю APA можна на сайті онлайнного автоматичного формування посилань:

- <http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book>;
- <http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual>.

Також можна скористатись інструментами для оформлення списків джерел, зокрема APA Style в Microsoft Word 2007 та пізніших версіях.

Важливо! В елементах опису можна використовувати лише прямі лапки («») та заборонено замінювати латинські літери кириличними.

Наукове видання

Культура
України

Збірник наукових праць

Випуск 71

Scientific edition

Culture
of Ukraine

Scientific Journal

Issue 71

Ілюстрація на обкладинці є фрагментом книги Тетяни Панасенко «Леся Українка»
(видавництво «Фоліо», 2019 р., Серія книг «Знамениті українці», ISBN 978-966-03-9032-4).

Редактори:
А. А. Троян
Г. С. Положій

Комп'ютерна верстка:
І. Г. Колесник

Підписано до друку 2.04.2021 р. Формат 60x84/8.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.
Ум. друк. арк. 15,57. Обл.-вид. арк. 15,01. Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
Віддруковано в ПП Озеров Г. В.
м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.
Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.