

ISSN (Print): 2708-5317,
ISSN (on-line): 2708-5325

Виконавчий орган Київської міської ради
(Київська міська державна адміністрація)
Департамент культури

КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ
ЕСТРАДНОГО ТА ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ



АРТ-платФОРМА

Альманах

Видається з 2020 р.

Випуск 1(5)

**Київ
2022**

ISSN (Print): 2708-5317,
ISSN (On-line): 2708-5325

Licensing Authority of Kyiv
(Kyiv State Administration)
Department of Culture

KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF
CIRCUS AND PERFORMING ARTS



[ART-platFORMA] ART-platFORM

Almanac

Published since 2020

Volume 1(5)

Kyiv
2022

DOI: doi.org/10.51209/platform.1.5.2022

УДК 7.01/.09

АРТ-платФОРМА: альм. Київ: КМАЕЦМ, 2022. Вип. 1(5). 304 с.

Головний редактор: *Романенкова Ю.В.* (д. мист., проф., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна)

Заступник головного редактора: *Братусь І.В.* (к. філ. н., доц., Київ, Україна)

Відповідальний секретар: *Каблова Т. Б.* (к. мист., доц., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна);

Міжнародна редакційна рада

Фекете П. (міністр з питань культури, Міністерство людських ресурсів Угорщини, Будапешт, Угорщина);

Піс У. (президент Міжнародного циркового фестивалю Монте-Карло, Монако); *Корнієнко В.В.* (д. культ., проф., генеральний директор Національного цирку України, Київ, Україна); *Сом-Сердюкова О.М.* (к.мист., доц., коледж Сула, Ставангер, Норвегія); *Савіцька-Барагін Я.* (д. мист. та культ., Технологічний університет Молдови, Кишенев, Молдова); *Шевченко Л.О.* (Нар. арт. України, Нар. арт. СРСР, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна)

Редакційна колегія

Вайс Дж. (д-р мист. хаб., доц., Академія Музики, Любляна/Університет Марибора, Словенія); *Яковлев О.В.* (д. культ., проф., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна); *Варакута М.І.* (к.мист., доц., Дніпропетровської академії

музики ім. М. Глінки, Дніпро, Україна); *Качмар О.В.* (д.філос.н., доц., Прикарпатський Національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна); *Родов І.* (д-р мист. хаб., , проф., Бар-Іланський Університет, Ізраїль); *Свердлик З.М.* (к. іст. н., доц., Київський Національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна); *Кузьменко Г.В.* (к. пед. н., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна); *Клиніна Т.С.* (к. іст. н., Національний авіаційний університет, Київ, Україна)

Міжнародна консультативна рада

Послушна Й. (д. філософії, доц., Університет Марії Кюрі-Склядовської, Люблін, Польща); *Шульгіна В.Д.* (д. мист., проф., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна); *Маркова О.М.*

(д. мист., проф., Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, Україна); *Самойленко О.І.* (д. мист., проф., Одеська національна музична академія А.В. Нежданової, Одеса, Україна); *Рощенко О.Г.* (д. мист., проф., Харківська державна академія культури і мистецтв, Харків, Україна); *Карась Г.В.* (д. мист., проф., Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна); *Зосім О.Л.* (д. мист., проф., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна); *Урсу Н.О.* (д. мист., проф., Кам'янець-Подільський університет імені Івана Огієнка, Кам'янець-Подільський, Україна)

*Статті, подані до редакції альманаху,
рецензуються членами редакційної колегії*

Журнал включено до Переліку наукових фахових видань
України (**категорія «Б»**) зі спеціальностей:

023 – «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація»; 025 – «Музичне мистецтво»
відповідно до Наказу МОН України
від 06.06.2022 № 530 (додаток 2)

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв
(протокол № 5 від 24 червня 2022 р.)

Альманах індексується в міжнародних базах даних:
Erih Plus, Google Scholar, DOAJ, WorldCat, Index
Copernicus, Research Bible, Scientific Indexing
Services, Research Gate, Crossref, OUCI, Національна
бібліотека України імені В. І. Вернадського, UlrichsWeb

©КМАЕЦМ, 2022

ART-platFORMA: Alm.: [ART-platFORM: Alm.]. Kyiv: KMACPA, 2022. Vol.1(5). 304 p.

Editor-in-Chief: *Romanenkova Yu.V.* (DSc in Arts, Prof., Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine)

Deputy Editor-in-Chief: *Bratus I.V.* (PhD in Philology, As. Prof., Kyiv, Ukraine)

Managing Editor: *Kablova T.B.* (Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine)

International Editorial Council

Pils U. (President of International Festival of Circus of Monte-Carlo, Monaco); *Fekete P.* (Minister of State for Culture, Ministry of Human Capacities of Hungary, Budapest, Hungary); *Korniienko V.V.* (DSc in Culturology, Prof., General Director of National Circus of Ukraine, Kyiv, Ukraine); *Som-Serdyukova O.M.* (PhD in Arts, As. Prof., Sola hihgt school, Stavanger, Norway); *Savičkaia-Baraghin IA.* (PhD in Arts and Culturology, Technical University of Moldova, Kishinev, Moldova); *Shevchenko L.O.* (National Artist of Ukraine, National Artist of USSR, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine)

Editorial Board

Weiss J. (Ph.D. in musicology, As.Prof., Academy of Music, Ljubljana/University of Maribor, Slovenia); *Yakovlev O.V.* (DSc in Cultural Sciences, Prof., Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine); *Varakuta M.I.* (PhD in Arts, As.Prof., Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinka, Dnipro, Ukraine); *Kachmar O.V.* (DSc in Philosophy, As. Prof., Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine); *Rodov I.* (PhD in Arts, Prof., Bar Ilan University Ramat-Gan, Israel); *Sverdlyk Z.M.*

(PhD in History, As. Prof., Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine); *Kuzmenko G.V.* (PhD in Pedagogy, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine); *Klynina T.S.* (PhD in History, National Aviation University, Kyiv, Ukraine)

International Advisory Board

Posluszna J. (PhD in Psychology, As.Prof., Maria Curie-Sclodowska University, Lublin, Poland); *Shulgina V.D.* (DSc in Arts, Prof., Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine); *Markova O.M.* (DSc in Arts, Prof., The Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa, Ukraine); *Samoilenko O.I.* (DSc in Arts, Prof., The Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa, Ukraine); *Roshcenko O.G.* (DSc in Arts, Prof., The Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine); *Karas G.V.* (DSc in Arts, Prof., Vasyl Stefanyk Precarpathian University, Ivano-Frankivsk, Ukraine); *Zosim O.L.* (DSc in Arts, As.Prof., National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine); *Ursu N.O.* (DSc in Arts, Prof., Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko National University, Kamianets-Podilskyi, Ukraine)

*Articles submitted to the almanach, peer-reviewed
by members of the editorial board*

The Almanac is included in the **category “B”** of the List of scientific professional editions of Ukraine in the program subject areas 023 – “Fine Arts, Decorative Arts, Restoration”, 025 – “Music” by Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine from 06 June 2022 No 530 (ap.2)

Recommended for edition by the Academic Council of Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts (Protocol No 5, 27, June, 2022)

Almanac is covered by the international databases:
Erih Plus, Google Scholar, DOAJ, WorldCat, Index
Copernicus, Research Bible, Scientific Indexing
Services, Research Gate, Crossref, OUCI, National Library of
Ukraine named after V.I. Vernadsky, UlrichsWeb

©КМАСРА, 2022

ЗМІСТ

МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

ЛЕВКО В.І. Пісні Богдана Весоловського в обробках Віктора Степурка: особливості художнього рішення.....	13
УСТИМЕНКО-КОСОРИЧ О.А., КАБЛОВА Т.Б., СПОДАРЕНКО В.М. Риси неофольклоризму в баянно-акордеонній творчості Віктора Власова (на прикладах аналізу музичних творів).....	31
КУРИШЕВ Є.В. Джазове аранжування фортепіанної академічної музики.....	50
ГОЛУБЄВА Г.Ю. Окремі аспекти процесу підготовки до дитячого вокального конкурсу.....	65
ЧЖАО ЮЕ. Жанрова специфіки у китайській фортепіанній музиці як національний культурний код.....	81
АКОПЯН А.А. Музичний фольклор у сучасній масовій культурі України.....	97

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

НЕСТЕРЕНКО П.В. Факсимільні видання як предмет матеріальної культури.....	117
КУЗЬМЕНКО Г.В., ЗАДНІПРЯНИЙ Г.Т. Поштові марки як ознака державності та культурно-історичне надбання України (на матеріалі кримської тематики).....	143
ГОРБАТЕНКО Л.П. «Музика кольору».....	190

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

ROMANENKOVA Yu.V. [РОМАНЕНКОВА Ю.В.].	
Ukrainian Traditional Circus in Today's Reality: Between	
Formation and Abasement [Український традиційний цирк у	
сучасних реаліях: між становленням і	
знищенням].....	203
БРАТУСЬ І.В., КУЗЬМЕНКО Г.В. Питання «повернення	
до себе» в літературі доби «застою».....	221
САВЧИН Л.М. Традиції етнокультури як базова	
характеристика культурної пам'яті.....	259
ЛУГОВЕНКО Т.Г. Межа естетичності втілення образів у	
сучасній хореографії.....	279
ТКАЧУК О.Г. Розвиток загальних компетентностей у	
майбутніх фахівців сфери культури і мистецтва.....	293
ВІД РЕДАКЦІЇ.....	305

CONTENT

MUSICOLOGICAL STUDIES

LEVKO V.I. Songs by Bogdan Vesolovsky in the arrangements of Viktor Stepurko: features of the artistic solution.....	13
USTYMENKO-KOSORICH O.A., KABLOVA T.B., SPODARENKO V.M. Features of neo-folklore in the accordion creation by Victor Vlasov (on examples of analysis of musical works).....	31
KURYSHEV E.V. Jazz arranging of piano academic music.....	50
GOLUBEVA H.Yu. Some aspects of the process of preparation for the children's vocal competition.....	65
ZHAO YUE. Genre specifics in Chinese piano music as a national cultural code.....	81
AKOPYAN A.A. Musical folklore in modern Ukraine's mass culture.....	97

VISUAL ART PRACTICES

NESTERENKO P.V. Facsimous publications as a subject of material culture.....	117
KUZMENKO H. V., ZADNIPRYANYI G. T. Postage stamps as a feature of statehood and cultural and historical property of Ukraine (on the material of the Crimea subject).....	143
GORBATENKO L.P. "Music of color".....	190

KULTUROLOGICAL ESSAYS

ROMANENKOVA Yu.V. Ukrainian Traditional Circus in Today's Reality: Between Formation and Abasement.....	203
BRATUS I.V., KUZMENKO H.V. On the question of “Returning to Yourself” in the literature of the stagnation era.....	221
SAVCHYN L.M. Traditions of ethnoculture as a basic characteristics of cultural memory.....	259
LUGOVENKO T.G. The limit of aesthetic embodiment of images in modern choreography.....	279
TKACHUK O. H. Development of general competences future professionals in the field of culture and art.....	293
ARTICLE REQUIREMENTS	305

МУЗИКОЗНАВЧІ ШТУДІЇ

DOI: doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.13-30

УДК 74+78:159.937.7

Вероніка Іванівна ЛЕВКО,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Київська муніципальна академія

естрадного та циркового мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: v.levko@kmaesm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-6946-0115

**ПІСНІ БОГДАНА ВЕСОЛОВСЬКОГО В ОБРОБКАХ
ВІКТОРА СТЕПУРКА:
ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО РІШЕННЯ**

Анотація. У дослідженні охарактеризовано обробки естрадних пісень видатного представника українського ретро Богдана Весоловського, здійснені сучасним українським композитором Віктором Степурком. Методологія дослідження полягає в застосуванні історико-культурного та аналітичного методів для характеристики обробок В. Степурка естрадних пісень Б. Весоловського. Вперше в українській науці було охарактеризовано вокально-інструментальні обробки естрадних пісень Б. Весоловського, здійснені видатним українським композитором В. Степурком. Звернення сучасних композиторів до естрадної класики є ознакою часу, оскільки в постмодерну добу відбувається зближення «серйозної» та «легкої» музики, зведення до спільного знаменника їх здобутків у ХХ ст. Серед цікавих прикладів аранжувань естрадної ретро-музики є обробки пісень короля українського танго Б. Весоловського, здійснені сучасним

українським академічним композитором В. Степурком. Він створив аранжування низки творів Б. Весоловського, серед яких пісні «Волошки», «Ніччю», «Кладка», «Прийде ще час», «Тихо без слів». В. Степурко при зверненні до музичного доробку Б. Весоловського не змінював характер музики пісень та їх драматургію, при цьому риси його композиторського мислення знайшли відбиток у музичному рішенні аранжувань пісенних творів Б. Весоловського. Обробки В. Степурка естрадних пісень митця відзначені зміною тембрової палітри, зокрема відходом від сольного типу виконання та перенесенням акцентів на ансамблеве й хорове звучання. Інструментальні рішення В. Степурка у піснях Б. Весоловського є вельми різноманітними і передбачають використання як академічних інструментів із базовою струнною групою, так і таких, що традиційно використовують у джазі (духова група з саксофонами). Для низки обробок характерні поліфонізація музичної фактури та ускладнення музичної драматургії пісень, що стало можливим завдяки зверненню до здобутків академічної музики, представником якої є В. Степурко.

Ключові слова: музична естрада, українське ретро, пісні Богдана Весоловського, творчість Віктора Степурка, аранжування.

Вступ. Сучасні академічні композитори все частіше звертаються до інтонаційного фонду музики неакадемічної традиції – українського та світового фольклору, джазу, року, електронної музики. Ці експерименти часто приводять до цікавих художніх рішень, адже новації виникають завдяки зверненню до музичних шарів, які є новими, або, навпаки, давно забутими. Плюралістичність сучасного музичного простору робить актуальною будь-яку музичну традицію, і основними завданням композиторів є

не просто звертання до того чи іншого інтонаційного фонду, а створення власного, оригінального трактування того чи іншого музичного шару, виявивши в ньому актуальність для сучасного слухача.

Постановка проблеми. Музична творчість сучасних українських композиторів є одним із провідних напрямів нинішньої вітчизняної музикології. На сьогоднішній день музичний доробок провідних українських митців II пол. XX – поч. XXI ст., зокрема Л. Дичко, І. Карабиця, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича та ін., досліджений достатньо повно. Увага науковців прикута й до творчості наступного покоління композиторів – Г. Гаврилець, А. Загайкевич, С. Зажитька, В. Рунчака, І. Тараненка, І. Щербакова, О. Щетинського; є й дослідження, що розглядають музику молодії генерації українських композиторів. При цьому, науковці достатньо рідко приділяють увагу тим творам композиторів, у яких вони апелюють до музики неакадемічної традиції. Оскільки в постмодерну добу кількість творів, що спираються як на академічну, так і на неакадемічну музику, зростає, необхідно більшу увагу приділяти тим композиціям, де є синтез обох музичних традицій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість українського композитора Віктора Степурка (нар. 1951 р.) вже неодноразово ставала предметом наукових досліджень українських музикологів. Проте, у поле зору науковців потрапляли лише його твори академічного спрямування. У роботах Т. Андрієвської [1], [2], О. Василенка [3; 4], Н. Волошиної [5], Я. Кириленко [6], А. Ткаченко [7] у центрі дослідження хорово, передусім сакральна, музика композитора. Зазначимо, що В. Степурко у своїх творах рідко апелює до джазової або естрадної музики. Винятком є його обробки естрадних пісень Богдана

Весоловського, які є достатньо нетиповим для В. Степура, проте цілком оригінальним зверненням митця до української ретро-музики.

Мета статті полягає у характеристиці обробок естрадних пісень видатного представника українського ретро Богдана Весоловського, здійснених сучасним українським академічним композитором Віктором Степуком.

Виклад основного матеріалу. Віктор Степуко є одним з найвідоміших українських композиторів. У його доробку твори різних жанрів, серед яких – опери, балети, хорові, симфонічна й камерна музика, які звучать не лише в Україні, а й за кордоном. Найбільш відомим композитор є своїми духовними творами, написаними для хору. Проте серед його вокальної музики є й інші жанри, з яких виділяються обробки естрадних творів сер. XX ст., зокрема аранжування пісень Богдана Весоловського (1915-1971 рр.). Ці обробки В. Степура вже неодноразово звучали на концертах і були відзначені публікою, а тому варто їх охарактеризувати як важливий компонент сучасного українського культурного простору. Ми вже торкалися питань обробок естрадних ретро-пісень, здійснених В. Степуком, в попередніх дослідженнях [8], далі варто продовжити їх аналіз, детальніше зосередившись як на причинах звернення композитора до естрадних пісень Б. Весоловського, так і на особливостях художніх рішень В. Степура при їх аранжуванні.

Спочатку з'ясуємо, чому академічні композитори звертаються до естрадної музики та прагнуть залучити її до своєї творчості. Безумовно, тут мають бути як зовнішні, так і внутрішні чинники. Якщо говорити про зовнішні, то В. Степуко звернувся до пісень Б. Весоловського під час співпраці з канадським хором «Веснівка», для якого він

зробив аранжування кількох пісень класика українського ретро для мішаного хору і джаз-бенду. В. Степурко не зупинився на цьому і продовжував працювати з піснями Б. Весоловського, і у вересні 2019 р. у Києві в рамках Четвертого фестивалю української ретро-музики імені Богдана Весоловського на концерті «Від Канадського до Українського радіо» українські слухачі могли почути нові аранжування пісень Б. Весоловського, зроблені В. Степурком, у виконанні тріо бандуристок Національної радіокомпанії України, вокального ансамблю «Благовість» та Академічного оркестру народної і популярної музики Національної радіокомпанії України. Зазначимо, що обробки В. Степурка українських ретро-пісень були настільки вдалим, що стали частиною постійного репертуару цих колективів.

Ще одним зовнішнім чинником звернення В. Степурка до естрадних пісень Б. Весоловського стала робота зі студентами-вокалістами. Для естрадних співаків, що вивчають дисципліну «Вокальний ансамбль», композитор зробив полегшені аранжування пісень «Чи знаєш ти?», «Ти і твої чорні очі», «Кладка», «Ніччю», «Волошки», а також найвідомішу композицію Б. Весоловського «Прийде ще час». Цим він збагатив не лише навчальний репертуар естрадних вокалістів, а й показав шлях зближення академічної та естрадної музики на сучасному етапі розвитку музичного мистецтва.

Проте зовнішні чинники лише стають приводом до звернення академічних композиторів до естрадної музики, а головні причини лежать глибше. Однією з них, на нашу думку, є прагнення митців (і не лише композиторів) до подолання розриву між академічною (серйозною) та неакадемічною (легкою) музикою. Цей розрив досягнув свого апогею у XX ст., проте процеси розмежування обох

видів музики тривали не одне століття. До появи т. зв. «презентативної музики», «музики для слухання», «автономної музики», музичне мистецтво було прикладним, тобто частиною різних сфер людського буття – церковним, військовим, святково-урочистим, побутовим тощо. У XVII ст. розпочався процес автономізації музики, і вона починає сприйматися як самодостатнє явище, яке має власну художню цінність. Це позначилося і на жанровій системі музики, а саме на появі великої кількості музичних жанрів різної складності, і на інфраструктурі, а саме формуванні системи професійних навчальних закладів, концертних майданчиків тощо. Проте для нас найважливішим є те, що автономізація музики призвела не просто до її динамічного розвитку, а й до формування думки, що музичне мистецтво має постійно рухатися в бік ускладнення. Цей безперервний рух ми бачимо з XVII до середини XX ст., коли авангардні течії фактично призводять до руйнації засад музичного мистецтва взагалі.

Паралельно з автономною музикою продовжує жити прикладна, яка ніколи не претендувала на новації, але була підвалинами для повсякденного буття людини. Для авангардно налаштованих митців, якими були й романтики (Г. Берліоз, Р. Вагнер, Р. Шуман та ін.), і авангардисти XX ст. (П. Булез, А. Веберн, О. Мессіан, А. Шонберг, К. Штокгаузен та ін.), побутова музика була уособленням ретроградного та міщанського, а тому не вартою уваги прогресивних митців, що призвело до розриву між широкою аудиторією слухачів та музичною елітою. У XX ст. митці відчували наслідки цієї кризи і намагалися її подолати. Так, широко відомі твори академічних композиторів, серед яких Д. Мійо, Ж. Орік, М. Равель, І. Стравінський та ін., які у своїх творах зверталися до інтонаційного фонду джазового мистецтва. Системно

авангардну кризу музичного мистецтва намагається подолати постмодернізм, який наголошував на поєднанні «високого» та «низького» в музичному мистецтві. Саме постмодерний синтез став підґрунтям для зближення музики автономної та прикладної, «серйозної» та «легкої».

Ми вказуємо на протистояння та зближення автономної і прикладної музики, проте нашим головним завданням є характеристика обробок естрадних пісень Б. Весоловського сучасним академічним композитором В. Степурком, у зв'язку з чим постає питання, чи естрадна музика є тотожною прикладній. Питання є непростим, хоча зазвичай воно передбачає автоматичне включення естрадних жанрів у галузь прикладної музики, яка призначена для розваг. Безумовно, це не є вірним за суттю, адже естрадна музика є широким поняттям, а естрадна музична творчість включає і патріотичну, і соціально значущу тематику. При цьому, звісно, важливе місце в естрадній творчості посідає тема кохання, а естрадні пісні танцювального характеру зазвичай стають частиною розважального контенту. Також соціокультурні функції естрадної музики, передусім компенсаторна та адаптивна, є базовими для прикладної музичної творчості. Проте якщо говорити про естрадну музику, зокрема про естрадну пісню, вона частково відповідає специфіці прикладної музики, а частково – академічній творчості. Академічна складова естрадної пісні полягає в можливості використання більш складних форм, ніж куплетна з приспівом (класичний приклад – композиція «Bohemian Rhapsody» гурту «Queen»), аранжування пісень для виконання симфонічним оркестром тощо. Саме ці чинники дозволяють говорити про академізацію естрадної музики, хоча зміст поняття «академізація» й досі є предметом наукової дискусії. Для нас важливим є те, що естрадна пісня є явищем, що лежить

на межі прикладної та автономної музичної творчості, а тому звернення до неї академічних композиторів є цілком зрозумілим із точки зору загального розвитку музичного мистецтва та жанру естрадної пісні зокрема.

Зосередимось на підходах композитора до аранжувань естрадних пісень. Головним завданням для В. Степурка стала актуалізація української ретро-музики. Цей аспект є вельми значимим, оскільки важливим було збереження найкращих зразків естради ХХ ст. для майбутніх поколінь. Сьогодні творчість Б. Весоловського з точки зору інтонаційно-жанрової основи не є актуальною, якщо актуальність розглядати з позиції «модної» музики. Пісні композитора вже стали історією, вони є естрадною класикою. «Класичність» пісень Б. Весоловського є очевидною, тому їх вибір невинновипадковий. Проте при цьому В. Степурко міг обрати різні форми композиторської інтерпретації – або максимально точно зберегти особливості оригіналу, або їх осучаснити, при чому, як у бік «естрадності», через додавання, наприклад, елементів рок-музики або репу, або в бік академічного авангарду (ускладнення гармоній та форми). В. Степурко обирає перший шлях, справедливо вважаючи, що українська ретро-пісня є цілісною, завершеною та досконалою, має художню цінність, а тому не потребує втручання, яке могло б суттєво змінити її зміст. Але для виконання на академічній сцені у ХХІ ст. ретро-пісні мають бути видозмінені для того, щоб відповідати запитам сучасної публіки. Тому В. Степурко дав нові шати естрадним пісням Б. Весоловського, зберігши їх зміст та основний посил.

При обробці естрадних пісень Б. Весоловського В. Степурко спирався на досвід власної академічної творчості, а саме на пріоритетність хорової музики з розвиненим багатоголоссям. Сольна естрадна пісня

Б. Весоловського у його обробках збагачується завдяки використанню розвиненого ансамблевого багатоголосся. Також В. Степурко є майстром оркестру, і при створенні аранжувань він використовує прийоми, апробовані у власній академічній творчості.

З великої пісенної спадщини Б. Весоловського В. Степурко обирає кілька пісень – «Волошки», «Ніччю», «Кладка», «Тихо без слів», «Чи знаєш ти?», «Було не тужити», «Прийде ще час», які є найблизшими йому за змістом. Зупинимося більш детально на прийомах, які використовує композитор для аранжування пісень Б. Весоловського.

«Прийде ще час» є найвідомішим твором Б. Весоловського, фактично візитівкою його творчості. Пісню написано у ритмах популярного у 1930-х рр. танцю танго. В. Степурко свою обробку пісні «Прийде ще час» робить для вокального тріо з інструментальним супроводом. Триголосний склад був обраний композитором не випадково, оскільки триголосся є значимим для української музичної традиції ще з часів бароко, коли триголосні пісні-канти стали основним типом фактури побутової міської пісні.

Партитура обробки пісні «Прийде ще час» включає групу струнних інструментів, а також ударні, фортепіано і баян. Такий склад не є традиційним ані для класичної, ані для естрадної музики. В. Степурко створив індивідуальне темброве рішення відповідно до власних творчих завдань. Базовою для аранжування пісні «Прийде ще час» є струнна група, яка складає інструментальне підґрунтя пісні. Нагадаємо, що струнні інструменти є символом академічної музичної традиції, вони формують академічне підґрунтя пісні. Естрадну складову створюють ударні, які підтримують ритмічний пульс пісні, та баян, який завдяки

тембровій близькості до акордеону також апелює до естрадної музики. Зазначимо, що В. Степурко у своїх обробках, як це ми побачимо далі, зазвичай не використовує тембр акордеону, а пісня «Прийде ще час» є винятком. Партію фортепіано можна розглядати і як таку, що належить і до академічної, і до естрадної традиції, в даному випадку тембр фортепіано доповнює акордеонне звучання баяну і є елементом створення естрадного саунду пісні, особливо враховуючи той факт, що фортепіано не є інструментом симфонічного оркестру. Таким чином, В. Степурко в інструментальному рішенні у цікавий спосіб поєднує академічну та естрадну традицію, академізуючи та осучаснюючи відомий шлягер Б. Весоловського «Прийде ще час».

Якщо говорити про особливості драматургічного рішення пісні, то В. Степурко залишає куплетну форму з приспівом зі вступом та кодою. Композитор в обробці пісні «Прийде ще час» використовує традиційний для шлягерів прийом, а саме модуляцію на півтону вгору в другій половині пісні (з f-moll у fis-moll). Таким чином, ми можемо констатувати, що в аранжуванні пісні «Прийде ще час» Б. Весоловського В. Степурко відштовхувався від музичного матеріалу і максимально точно прагнув зберегти форму й дух пісенного твору, при цьому завдяки апелюванню до класичної музичної традиції оновив його та наблизив пісню «Прийде ще час» до академічної музики.

Пісня «Тихо без слів» (друга назва – «Ти танго заспівай мені») також є одним з найвідоміших творів Б. Весоловського. Як бачимо, з другої назви пісенного твору, вона, як і попередня, написана у тангових ритмах. В. Степурко вокальну партію подає у триголосному викладі, апелюючи, як уже зазначалося, до традицій української міської музичної культури. Проте, є невелика

відмінність в аранжуванні у порівнянні з попередньою піснею. У творі «Прийде ще час» триголосся було постійним, тоді як у пісні «Тихо без слів» на початку приспіву є елементи підголоскової поліфонії. Партитура пісні «Тихо без слів», а саме інструментальний склад, близька до пісні «Прийде ще час», але має й певні відмінності. Базовою залишається струнна група, яку доповнює фортепіано. Проте у партитурі вже немає баяна, а з ударних інструментів композитор зупиняється на кастаньєтах, основна функція яких – надання особливого колориту музичному звучанню, і лише друга – підкреслення ритмічного рисунку. Тангові ритми композитор підкреслює і у вокальних партія, а також у струнних інструментах і у фортепіано.

Якщо говорити про форму пісні, то В. Степурко (відповідно до авторської партитури) орієнтується на оригінал: пісня «Тихо без слів» складається з куплету та двічі повтореного приспіву. Але вочевидь, у процесі репетицій композитором було вирішено змінити форму пісні, а саме зробити її двокуплетною. Оскільки текст пісенного твору «Тихо без слів» має лише одну строфу, музика першої половини строфи при повторі звучить без слів, тобто лише в інструментальній версії, а друга половина – з текстом першої строфи. Завдяки цьому пісня, яка не мала коди і розпочиналася коротким вступом, отримала доволі значний за обсягом інструментальний фрагмент, а тому стала тривалішою за часом і масштабнішою. Інструментальний фрагмент дав можливість В. Степурку лише музичними засобами узагальнити зміст пісенного твору навіть тоді, коли музичний матеріал належав Б. Весоловському. Таким чином, констатуємо, що В. Степурко у своїй обробці спочатку прагнув залишити оригінальну драматургії пісні

Б. Весоловського, оновивши лише її інструментовку, але в процесі підготовки до виконання вирішив внести корективи в музичну драматургію пісні «Тихо без слів», завдяки чому фактично без зміни музичного тексту вона набула нових фарб.

В аранжуванні пісень Б. Весоловського «Волошки», «Ніччю», «Кладка» В. Степурко йде іншим шляхом. Композитор за основу бере не струнні інструменти, а духові, що входять до джаз-бенду, а триголосоє ансамблеве звучання змінює на чотириголосоє хорове.

В обробці пісні «Волошки» В. Степурко використовує альт-саксофони, труби, ударні інструменти, арфу (тембр арфи можна відтворити за допомогою синтезатора) та бас. Як бачимо, склад інструментів є суттєво відмінним від попередніх аранжувань, що впливає на загальне музичне звучання пісні Б. Весоловського. Композитор змінює й загальну драматургію пісні. Після двох куплетів В. Степурко додає розгорнуту коду, яка є значною за обсягом і резюмує загальний музичний розвиток пісенного твору. Кода є не лише інструментальною, а вокально-інструментальною, проте без слів, де хорове звучання є лише однією з музичних фарб твору. В музиці коди композитор використовує поліфонічні прийоми, сформовані в академічному музичному мистецтві, тим самим збагачуючи арсенал естрадної музики здобутками академічної.

Пісня «Кладка» Б. Весоловського має дещо іншу темброву палітру. В. Степурко для її аранжування обирає кларнети, труби, тенор-саксофони, тромбони, ударні, маримбу (тембр якої можна відтворити за допомогою синтезатора) та бас. Як і в пісні «Волошки», композитор використовує чотириголосний хор. У цьому творі, на відміну від попереднього, значно більш розвинені як

оркестрова партія, так і хорова. Хорова фактура є настільки поліфонізованою, що місцями втрачається відчуття єдності мелодичної лінії, що важливо для пісенного твору, призначеного для сольного виконання, натомість посиленна мелодична зв'язність голосів завдяки безперервності мелодичного розвитку. Обробка В. Степура пісні «Кладка» Б. Весоловського наближає твір до хорової композиції, яка відштовхується від пісенного жанру.

В аранжуванні пісні «Ніччю» В. Степура використав труби, саксофони (альт і тенор), тромбон та бонги. Окрім власне хорової партії, композитор використовує соло баритону. Мелодія пісні звучить у соліста, тоді як хор є складовою тембрової палітри партитури. Проте в процесі розвитку хоровий спів доповнює соліста, вступаючи з ним у діалог. Як і в попередньому творі, фактура – і оркестрова, і хорова, – є надзвичайно розвиненою, подібно до хорової мініатюри академічного плану.

Таким чином, можемо констатувати, що обробки пісень Б. Весоловського «Волошки», «Ніччю», «Кладка», здійснені В. Степуром, відзначаються посиленням академічної складової за рахунок деталізації інструментальної партії та поліфонічними прийомами у партії хору.

Висновки. Звернення сучасних композиторів до естрадної класики є ознакою часу, оскільки в постмодерну добу відбувається зближення «серйозної» та «легкої» музики, зведення до спільного знаменника їх здобутків у ХХ ст. Серед цікавих прикладів аранжувань естрадної ретро-музики є обробки пісень короля українського танго Б. Весоловського, здійснені сучасним українським академічним композитором В. Степуром. Серед них пісні «Волошки», «Ніччю», «Кладка», «Прийде ще час», «Тихо

без слів». В. Степурко при зверненні до музичного доробку Б. Весоловського не змінював характер музики пісень та їх драматургію, при цьому риси його композиторського мислення знайшли відбиток у музичному рішенні аранжувань пісенних творів Б. Весоловського. Обробки В. Степурка естрадних пісень митця відзначені зміною тембрової палітри, зокрема відходом від сольного типу виконання та перенесенням акцентів на ансамблеве й хорове звучання. Інструментальні рішення В. Степурка у піснях Б. Весоловського є вельми різноманітними і передбачають використання як академічних інструментів з базовою струнною групою, так і таких, що традиційно використовують у джазі (духова група з саксофонами). Для низки обробок характерна поліфонізація музичної фактури та ускладнення музичної драматургії пісень, що стало можливим завдяки звертанням до здобутків академічної музики, представником якої є В. Степурко.

Список використаної літератури:

1. Андрієвська Т. «Missa movere» В. Степурка в контексті сучасних тенденцій оновлення духовної музики (особливості жанрово-стильового синтезу). Київське музикознавство. 2016. Вип. 54. Сс. 57-63.
2. Бардашевська Я. Образно-семантичні засади хорової творчості Віктора Степурка (на матеріалі хорів а capella): автореф. дис. ... на здобуття наук. ст. канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2017. 18 с.
3. Василенко О. Особливості хорової творчості Віктора Степурка 90-х років у контексті мистецьких тенденцій кінця ХХ століття. Київське музикознавство. 2019. Вип. 59. Сс. 87-100.
4. Василенко О. Хорова творчість Віктора Степурка в сучасному виконавстві. Часопис Національної музичної

академії України імені П. І. Чайковського. 2018. № 2 (39). Сс. 30-40.

5. Волошина Н. Духовна тематика в творчості українських композиторів другої половини ХХ століття (на прикладі Віктора Степурка). Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. 2005. Вип. 36. Кн. 1: Українська та світова музична культура: сучасний погляд. Сс. 178-187.

6. Кириленко Я. «Концерт» (пам'яті Миколи Леонтовича) В. Степурка як втілення меморіально-неорелігійної моделі українського хорового концерту. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 1. Сс. 337-342.

7. Ткаченко А. Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості: автореф. дис. ... на здобуття наук. ст. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2016. 19 с.

8. Yakovlev O., Levko V. Academization Forms of Popular Music. Journal of History Culture and Art Research. 2020. № 9 (3). Pp. 139-146.

Veronica I. LEVKO,

PhD in Arts, Associate Professor,

Kyiv Municipal Academy
of Circus and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: v.levko@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-6946-0115

**SONGS BY BOGDAN VESOLOVSKY IN THE
ARRANGEMENTS OF VIKTOR STEPURKO:
FEATURES OF THE ARTISTIC SOLUTION**

Abstract. The study characterizes arrangements of pop songs by Bohdan Vesolovsky, an outstanding representative of Ukrainian retro style, written by contemporary Ukrainian composer Viktor Stepurko. The research methodology consists in the use of historical-cultural and analytical methods to characterize V. Stepurko's adaptations of B. Vesolovsky's pop songs. The scientific novelty of the work lies in the fact that for the first time in Ukrainian science the vocal-instrumental arrangements of pop songs by B. Vesolovsky, written by the outstanding Ukrainian composer V. Stepurko, were characterized. The appeal of modern composers to pop classics is a sign of the times, since in postmodern times there is a convergence of "serious" and "light" music, a reduction to a common denominator of their achievements in the 20th century. Among the interesting examples of pop retro music arrangements are arrangements of songs by the king of Ukrainian tango B. Vesolovsky, written by contemporary Ukrainian academic composer V. Stepurko. The latter created arrangements for a number of works by B. Vesolovsky, including the songs "Cornflowers", "Nights", "Masonry", "The time will come", "Quiet without words". V. Stepurko, when

referring to the musical heritage of B. Vesolovsky, did not change the nature of the music of the songs and their dramaturgy, while the features of his composer's thinking were reflected in the musical solution of the arrangements of B. Vesolovsky's song works. V. Stepurko's adaptations of the master's pop songs are marked by a change in the timbre palette, in particular, a departure from the solo type of performance and a shift in emphasis to ensemble and choral sound. V. Stepurko's instrumental solutions in B. Vesolovsky's songs are very diverse and include the use of both academic instruments with a basic string group, and those traditionally used in jazz (brass group with saxophones). A number of arrangements are characterized by polyphonization of the musical texture and the complication of the musical drama of the songs, which became possible due to the appeal to the achievements of academic music, of which V. Stepurko is a representative.

Key words: musical variety art, Ukrainian retro, Bohdan Vesolovsky's songs, Viktor Stepurko's work, arrangement.

References:

1. Andriievskia, T. (2016). "Missa movere" V. Stepurka v konteksti suchasnykh tendentsii onovlennia dukhovnoi muzyky (osoblyvosti zhanrovo-stylovoho syntezu) ["Missa movere" by V. Stepurko in the context of current trends of renovation sacred music (particularity of genre and, style synthesis)]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 54, 57-63 [in Ukrainian].
2. Bardashevskia, Ya. (2016). *Obrazno-semantychni zasady khorovoi tvorchosti Viktora Stepurka (na materialy khoriv a capella)* [Figurative and Semantic Principles of Victor Stepurko's Choral Creative Activity (on the Material of the a Cappella Choir)]. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].

3. Vasylenko, O. (2019). Osoblyvosti khorovoi tvorchosti Viktora Stepurka 90-kh rokiv u konteksti mystetskykh tendentsii kintsia XX stolittia [The specifics of Victor Stepurko's choir works from 90's in the context of art tendencies of the late 20th century]. Kyivske muzykoznavstvo, 59, 87-100 [in Ukrainian].
4. Vasylenko, O. (2018). Khorova tvorchist Viktora Stepurka v suchasnomu vykonavstvi [Victor Stepurko's choral heritage and its functioning in the contemporary performing space]. Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 2 (39), 30-40 [in Ukrainian].
5. Voloshyna, N. (2005). Dukhovna tematyka v tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv druhoi polovyny XX stolittia (na prykladi Viktora Stepurka) [Spiritual theme in creation of Ukrainian composers from second half of the 20th century (as an example of Victor Stepurko)]. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho, 36, 178-187 [in Ukrainian].
6. Kyrylenko, Ya. (2019). "Kontsert" (pam'yati Mykoly Leontovycha) V. Stepurka yak vtilennia memorialno-neorelihiinoi modeli ukrainskoho khorovoho kontsertu ["The Concert" (in memory of Mykola Leontovych) by V. Stepurko as the implementation of the memorial-neoreligious pattern of Ukrainian choral concert]. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv, 1, 337-342 [in Ukrainian].
7. Tkachenko, A. (2016). Ukrainska sakralna monodiia v suchasni kompozytorskii tvorchosti [Ukrainian Sacred Monody in Modern Practice of Composers]. Candidate's thesis. Lviv [in Ukrainian].
8. Yakovlev, O., Levko, V. (2020). Academization Forms of Popular Music. Journal of History Culture and Art Research, 9 (3), 139-146 [in English].

DOI: doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.31-49

УДК: 781.6:785

Олена Анатоліївна УСТИМЕНКО-КОСОРИЧ,

доктор педагогічних наук, професор,
Сумський державний педагогічний університет
імені А.С. Макаренка,
Суми, Україна,
e-mail: akosorich@gmail.com,
ORCID: 0000-0001-9686-7626

Тетяна Борисівна КАБЛОВА,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київська муніципальна академія естрадного та циркового
мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: tetianakablova@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-0954-8422

Віктор Михайлович СПОДАРЕНКО,

кандидат мистецтвознавства,
Київський університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: spodarenko.victor@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-4379-9241

**РИСИ НЕОФОЛЬКЛОРИЗМУ
В БАЯННО-АКОРДЕОННІЙ ТВОРЧОСТІ
ВІКТОРА ВЛАСОВА
(НА ПРИКЛАДАХ АНАЛІЗУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ)**

Анотація. Вивчення репертуарної специфіки інструментального мистецтва на сьогодні є переважаючим

за своїм значенням напрямком. З одного боку, це обумовлено презентацією українського репертуару відповідно до його актуальності в межах формування національної школи, а з іншого – знаходженням його зв'язків зі світовою культурою та виокремленням специфічних рис і національної своєрідності. Звернення до персоніфікованого підходу у виявленні неофольклоризму як провідного напрямку у творчості українських композиторів обґрунтовано саме таким пошуком. Баянно-акордеонна творчість українських композиторів ХХ ст. є втіленням стильового переосмислення фольклорних джерел музичної культури. Обрання для детального аналізу творів із творчості Віктора Власова дозволяє знайти характерні особливості введення в професійну академічну музику фольклорних традицій, починаючи з прямого, цитатного використання фольклорних елементів в обробках народних пісень і завершуючи їх втіленням у модерністичному інтонаційно-ритмічному середовищі звукового фонізму, застосуванням модальних і полімодальних систем, активізацією вільнометричної ритмічної організації та кластерним виокремленням інтонаційно-конструктивних одиниць, що створюють композицію музичного твору та дозволяють визначати фольклорні інтенції з позицій неофольклоризму. Виявлено, що рівень переосмислення українського фольклору у творчості Віктора Власова дозволяє говорити про елементи джазу крізь призму неофольклоризму. Характерні риси неофольклору розглянуто на прикладі двох творів композитора: «На ярмарку» (1964 р.), що належить до раннього етапу творчості, та «Веснянки» (1984 р.), де автор демонструє інші підходи до музики, що знаменує зрілий період творчості композитора. Зазначається, що звернення до джерел народної музики, народних інтонацій, ритмів,

масштабності зумовлене співвідношенням професійної та народної музики, спадкоємністю національних традицій.

Ключові слова: баянно-акордеонна творчість, стиль, неофольклоризм, фольклор, Віктор Власов, аналіз музичних творів.

Вступ. Звернення до фольклорних джерел народної музики є типовим явищем у композиторській практиці як минулих епох, так і сьогодення. Зацікавленість джерелами народної музики, фольклорними інтонаціями, ритмами, ладовою основою обумовлена взаємозв'язками між професійною і народною музичною творчістю, спадкоємністю національних традицій. Суттєвим є факт вивчення даного явища в контексті репертуарного дослідження у творчості українських композиторів. Саме в сучасному розвитку музичного мистецтва такі питання потребують висвітлення з позицій активного вивчення та аналізу музичних творів. Звернення до творчості Віктора Власова дозволяє на персоніфікованому рівні вивчити найспецифічніші приклади використання фольклорних елементів, а головне – розглянути їх перевтілення на новому рівні.

Постановка зазначеної проблеми. Проведення аналізу конкретних творів у творчості Віктора Власова як яскравого представника баянно-акордеонного мистецтва дозволить найяскравіше продемонструвати фольклорне коріння українського інструментального мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Для осмислення специфіки та особливостей реалізації фольклорних елементів у професійній музичній мові композиторів чимало дослідників користуються такими поняттями, як «національний стиль» (Н. Горюхіна, М. Михайлов, Є. Назайкінський, С. Тишко), «національна

своєрідність» (І. Ляшенко), «народність» (Л. Іванова, І. Ляшенко, Н. Шахназарова), «національна музична мова» (О. Козаренко), «музичний націоналізм» (О. Кушнірук), «національна специфіка» (І. Нестьєв). Означені терміни в контексті музичної проблематики характеризують не лише етнофольклорні джерела композиторської творчості, але й виявляють взаємозв'язки між традиціями народної музики (структурні закономірності, ритміка, інтонаційний принцип розвитку, ладова організація) та особливостями сучасного музичного мислення. Варто наголосити на наявності наукових розвідок В. Мурзи та А. Сташевського, які присвячені безпосередньо творчості Віктора Власова, але несуть характер загального опису творчих пошуків митця. Обраний акцент на глибинний аналіз музичних творів дозволить конкретизувати припущені зазначеними науковцями думки, підкреслити увагу робіт до виконавської традиції.

Мета дослідження – розглянути специфічні прояви неофольклоризму в баянно-акордеонній творчості Віктора Власова на прикладі творів, що відображають ранній та зрілий етапи його творчості.

Виклад основного матеріалу. Особливість специфіки інструментальної творчості цього виду мистецтва полягає в закономірностях її розвитку, яка, починаючи з ХІХ ст. пройшла шлях від елементарних фольклорно-побутових мелодій до великих, масштабних циклічних творів із симфонічними принципами розвитку.

Якщо звертатися до фольклорних джерел музичної культури, то однією з яскравих у стильовому відношенні можна вважати баянно-акордеонну творчість Віктора Власова. Пропонуємо розглянути характерні риси неофольклоризму на прикладі двох творів композитора: «На ярмарку» (1964 р.), що належить до раннього етапу

творчості, та «Веснянка» (1984 р.), де автор демонструє інші підходи до роботи з музичним тематизмом, що позначає зрілий період творчості композитора.

Твір «На ярмарку» В. Власова відзначається зверненням до діатонічної основи звукоряду. Ідея композиції виражає атмосферу народно-масової жанрової сцени, що й відповідає програмній назві музичного твору. Характерним елементом народного начала є використання діатонічного звукоряду, який у викладі основної теми зберігається до останнього такту композиції. Важлива функція у створенні народно-ярмаркового колориту належить не лише мелодії-темі, але й гармонії та ритміці, що для оригінальних музичних творів того часу виявляло нові можливості у створенні тематизму на фольклорній основі. Відтак, гармонічна вертикаль у викладі тематичного матеріалу конструюється кварто-квінтовим співвідношенням між звуками: $g^1 - c^2 - d^2 - g^2$, в основі яких – басо-акордове звучання (тонічний бас «С» і тризвук другого ступеня), що не лише виражає процесуальність народного дійства, але й створює відповідне фонічне забарвлення. Таким чином, архітектоніка гармонічної вертикалі перших трьох тактів звучання основної теми разом із басо-акордовими співзвуччями складає безпівтоновий діатонічний звукоряд: $c - d - f - g - a$. Означений звукоряд був притаманний мелодіям, що відповідали початковому етапу «розвитку ладової організації, який можна назвати “добом діатонізму” (Ф. Колесса). Мелодії цього історичного періоду відзначаються невеликим обсягом (терція, кварта, квінта, що розширюється іноді до сексти, септими)» [4, с.16]. Проте, ангемітоніка не є характерною для музичної теми загалом, оскільки вона організована в межах гексахорду іонійського ладу з квінтовою опорою, а звернення до

цілотнового звукоряду в мелодії відбувається лише в низхідному пасажі малих терцій (такт № 34).

Драматургія твору побудована за принципом динамічного наростання, що обумовлено не тільки темповими характеристиками, але й ритмікою та тривалостями звуків. Таке наростання спостерігається уже після викладу основної теми, де відбувається зміщення ритмічних формул – структура дипіріхія зазнає трансформації внаслідок лігування двох восьмих тривалостей, що зумовлює перенесення метроритмічних наголосів в перших і других долях такту з утворенням інтонаційно-ямбічної структури. Інший спосіб динамічного наростання драматургії знаходиться в серединному епізоді твору, де композитор поступово здійснює дроблення ритмічних тривалостей, що завершується остинатним (репетиційним) звучанням квінтового звуку (g^1) і початком цитатного награвання російської народно-танцювальної теми «Камаринської». Після цього, атмосфера народного колориту виражається у зміщенні *ритмічних акцентів* басо-акордової партії (Див. рис. 1), яке завершується своєрідним кадансуванням на фоні гармоній V–I, I–IV, IV–V, V–I ступенів.



Рис. 1

У контексті вираження фольклорного колориту композитор використовує чергування типових ритмічних формул танцювальних пісень – дипіріхій і дактиль, які є ритмічною основою імітації «гармошкового награвання»

(такти № 105 – 111; приклад № 1, рис. 2) на тлі народно-підголоскового звучання.



Рис. 2. Приклад №1. Власов В. «На ярмарку»
(такти №101-110)

Таким чином, у творі В. Власова «На ярмарку» спостерігаються риси неофольклоризму, що проявляється в новому тлумаченні та сприйнятті фольклорного першоджерела. Найхарактернішими стильовими ознаками неофольклоризму в творі є наступні: створення тематичного матеріалу на діатонічній основі (гексахорд іонійського ладу з квінтовою опорою); домінуванні речитативності (остинатності) в мелодії над кантиленністю; ритм – важливий носій і виразник музичного тематизму (зміщення ритмічних формул шляхом їхньої трансформації в акцентуванні ненаголошених долей такту, використання дроблення ритмічних тривалостей, що завершується остинатним звучанням квінтового звуку); зміна співвідношення між мелодією та гармонічним супроводом, який не тільки створює звукове тло, але і є носієм народного начала («гармошкове награвання»).

Розвиток вищезгаданих неофольклорних рис яскраво виражений у наступному творі В. Власова – «Веснянка». Основна музична тема наближена до пісень весняно-календарного циклу, що є очевидним з її інтонаційно-ладових і структурних особливостей. Важливого значення у формуванні тематичного матеріалу композитор надає діатонічним ладам, які в мелодико-тематичних лініях представлені у вигляді тетра- і гексахордів, що зумовлено широким використанням пісенно-інтонаційних елементів, мотивів і наспівів фольклорного типу. Музична тема, що звучить на початку твору, є основним інтонаційним і метроритмічним джерелом усієї композиції, драматургія якої характеризується наскрізним розвитком весняно-ігрового дійства, втіленого в музичній формі рондо, що уможливило природне вираження музичних образів хороводу календарно-обрядового циклу з повторенням інтонацій головної партії як лейттеми музичного твору. Таким чином, новизна означеного твору в акордеонно-баянній літературі полягає не тільки в трактуванні етно-фольклорних джерел, але й у формуванні індивідуального музичного тематизму на фольклорній основі.

Музична тема «Веснянки» викладена в еолійському ладі з діапазоном квінти, що є її основним опорним інтервалом. Емоційно-сміслові навантаження мелодії визначається ігровим, розважальним, грайливим характером із простим інтонаційним розвитком теми. Вихідним тематичним елементом, який використаний для створення в музичному творі наспівів фольклорного типу, є перший такт основної теми, ритмічна формула якого визначається такими тривалостями (рис. 3)

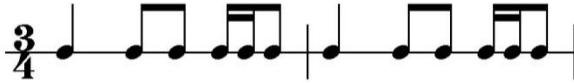


Рис. 3. Музична тема. Власов В. «Веснянка»

Означений тематичний елемент повторюється в різних фактурних, ладових та гармонічних умовах із незначною інтонаційною, а іноді ритмічною зміною. Наприклад, у тактах № 24, 25 цей тематичний елемент звучить в фрігійському ладі (с-moll), в наступних двох тактах – у міксолідійському (Es-dur), а згодом – у мелодичному C-dur (такти № 28-29). Оскільки тематичний елемент знаходиться на ступенях з I-V, то альтерація мелодичного мажору на нього не вплинула, проте її вплив відчутний у гармонічному тлі, яке, починаючи з цього такту, перестає бути лише звуковим середовищем, у якому розвивається тема, а стає дієвим образотворчим засобом. Зазначимо, що починаючи з 28-го такту, важливого значення для розвитку музичного тематизму набувають ритм і гармонія. Якщо раніше гармонія та ритм створювали тло і емоційне середовище для проведення наспівів фольклорного типу, то з цього моменту вони є активним засобом художньої виразності у створенні музичних образів культури весняно-ігрового, обрядового дійства з характерними вигуками і перекличками, мовленнєвими інтонаціями декламаційного змісту, беруть участь у зображенні стихійної сили архаїчного звичаю.

Важливого значення для розвитку музичного тематизму композитор надає наспівам та інтонаційним елементам, джерелом яких є основна тема «Веснянки». Проте, по відношенню до першоджерела, ці мелодичні лінії є трансформованими в ритмічному та інтонаційному плані,

відтак, їм властиве інше семантичне навантаження з відмінним художньо-образним змістом. Крім цього, такі наспіви супроводжуються ладогармонічними ускладненнями та характерною артикуляцією, що спрямовані на вираження інтонаційного ядра основної теми музичного твору. Одним із яскравих прикладів трансформації основної теми з метою створення образної картини архаїчного дійства є її виклад паралельними квартами, що яскраво спостерігається у прикладі № 2 (рис. 4).



Рис. 4. Приклад №2. Власов В. «Веснянка» (тт. № 45-49)

У наведеному прикладі композитор зіставляє два інтонаційно самостійні, але функційно не замкнені мотиви, які, з одного боку, виявляють ступінь інтонаційної трансформації основного тематичного елемента зі збереженням його основної ритмічної формули, з іншого – визначають ладову спорідненість із весняними наспівами календарно-обрядового циклу. В контексті вищезгаданого прикладу знаходиться також тритоновий висхідний звукоряд із характерним чергуванням мелодичних інтервалів малої і великої секунд на тлі акцентованих

акордових співзвуч, що створює емансипацію консонансу між попередньою і наступною мелодичною лінією наспіву та посилює відчуття образів стихійної сили, які до цього моменту втілювалися як у хроматизованій фактурі, так і в остинатному тремоло кварт верхнього регістру. Таким чином, хроматизація звукової тканини, що особливо проявляється в паралельних терціях і тритонах, дозволяє внаслідок відсутності ладово-функційної ієрархії між ступенями створювати своєрідні інсталяції інтонаційно розімкнених мелодико-тематичних елементів і наспівів фольклорного типу, що в образному відношенні характеризуються проникненням пісенного начала веснянки в архаїку стихії обрядового дійства.

У контексті трансформації інтонації основної теми «Веснянки» вкажемо і на зміну її жанрової природи, що виявляє оригінальність авторської концепції музичного твору. Показовим у цьому відношенні є епізод «*Andante cantabile*», де основна тема знаходиться в іншому жанровому середовищі, відповідно, і змінює свої жанрово-фольклорні риси – з пісенно-танцювальної, хороводної на протяжну, лірико-епічного характеру. Крім цього, основний мелодико-тематичний матеріал цього епізоду будується на інтонаційно і ритмічно трансформованому матеріалі головної теми «Веснянки», тематичні елементи якої тут звучать уже не в еолійському, як на початку твору, а в дорійському ладі з опорним інтервалом кварта, що є очевидним в прикладі № 3 (рис. 5).



Рис 5. Приклад № 3. Власов В. «Веснянка» (тт. № 75-76)

Значну увагу композитор надає *мовленнєвим інтонаціям*, що знаходяться на межі співу та мовлення і представлені в музичному творі у вигляді інструментально виражених вигуків, скоромовок, які асоціюється з давніми весняними обрядами. Важлива функція в створенні таких мовленнєвих інтонацій належить артикуляції та інтервальному секундовому співвідношенні між звуками, що яскраво виражає декламаційно-речитативну природу архаїчної культури: здебільшого це остинатні чергування, або низхідні акордові комплекси. Вищезгадані особливості інструментально імітованого гуртового співомовлення виражені в прикладах № 4,5 (рис 6-7).



Рис. 6. Приклад № 4. Власов В. «Веснянка» (тт. № 50 – 52)



Рис. 7. Приклад № 5. Власов В. «Веснянка» (тт. № 214 – 217)

У першому з вищезгаданих прикладів спостерігається незмінна звуковисотність і повторність ритмічного елемента, що супроводжується наростанням гучності й завершується кульмінаційним звуковим вигуком на *sforzando* та *glissando*, що імітують гуртові співомовці інтонації. Інший приклад побудований на протиставленні

основного інтонаційного ядра твору з акордовими співзвуччями, виконання яких характеризується прийомом «подвійного рикошету», «де використовується можливість домагатися у рикошеті не одного відскоку нижньої частини міху (як це роблять виконавці у звичайних риколетах – дуольних, тріольних, квартольних), а двох та більше відскоків» [2, с. 292]. У контексті такого протиставлення основної теми і дисонантних акордів низхідного руху (гармонічна структура акордів містить у собі тритон) спостерігаються асоціативні взаємозв'язки зіставлення весняно-календарної інтонації (про її ладові особливості було сказано вище) з гуртовим співомовленням, що є характерним для пісень-хороводів жанрово-обрядового дійства.

Особливе значення у творі належить метроритму. Активна динаміка ритму в контексті драматургії форми визначає його як важливий носій і виразник музичного тематизму. У процесі змінності образно-інтонаційних сфер музичного матеріалу зазнає трансформації і ритм, який є одним із художніх засобів створення образів стихійної архаїчної сили, а в третьому епізоді (такти № 146-213), де відбувається згущення ритміко-структурних одиниць вакханалії весняно-календарного свята. Для їхнього створення В. Власов використовує нерегулярні, раптові та акцентовані ритмічні формули, іноді зміщує наголоси в сильних і слабких долях такту, що разом із артикуляцією та гармонією посилюють сугестивну властивість емоційно-сміслових та інтонаційно-конструктивних елементів музичного тематизму. Крім цього, в окремих епізодах (такти № 30, 31; 39-41; 142-145; 206-209) саме ритміка є визначним фактором формування художніх образів, що є очевидним із прикладу № 6 (рис. 8).



Рис. 8. Приклад № 6. Власов В. «Веснянка» (тт. № 38-41)

З огляду на вищесказане, можемо стверджувати, що твір В. Власова «Веснянка» визначає нові шляхи розвитку оригінальної акордеонно-баянної літератури в осмисленні взаємовідношення композитора з фольклором. Характерними рисами неофольклоризму в означеній композиції є: використання діатонічної основи для створення тематичного матеріалу, елементи якого звучать в еолійському, дорійському, міксолідійському ладах; своєрідне поєднання архаїчного музичного тематизму фольклорного типу з ускладненою, хроматизованою гармонічною мовою, що зумовлює поєднання діатоніки і хроматики; звернення до різноманітних артикуляційних засобів (*sforzando*, *glissando*, акцентів, прийомом «подвійного рикошету»), що беруть участь в імітуванні співомовних інтонацій, інструментально виражених вигуків з асоціативним зв'язком весняно-календарного дійства та виявляють детальну роботу композитора з невеликими інтонаційно-конструктивними одиницями (наспівами, мотивами) фольклорного типу; активна динаміка ритму як носія і виразника музичного тематизму; «синтетичний» характер мелодизму, що визначається поєднанням кантиленності в яскраво виражених фольклорних

інтонаціях та речитативу для створення образів архаїчної культури.

Висновки. Підсумовуючи вищесказане, зазначимо, що баянно-акордеонна творчість Віктора Власова є яскравим прикладом звернення до фольклорних джерел музичної творчості, якою є оригінальні досягнення українських композиторів ХХ ст. Використана композитором стильова основа музичних композицій, яка зазнала значних змін, втілює пряме цитатне використання фольклорних елементів в обробках народних пісень, їх втілення в модерністичному інтонаційно-ритмічному середовищі звукового фонізму з переосмисленням сприйняттям архаїки, що супроводжується ускладненням ладо-гармонічної основи (синтезом діатоніки та хроматики), застосуванням модальних та полімодальних систем, активізацією вільнометричної ритмічної організації та детальною роботою композитора з інтонаційно-конструктивними одиницями, які становлять основу архітекτονіки музичного твору. Варто зазначити, що творчість Віктора Власова характеризується не тільки зверненням до стилістики неофольклоризму, окремий напрям у творчості композитора належить джазовій стилістиці, а також зверненням до неромантичних та необарокових тенденцій, що й буде наступним предметом нашого дослідження.

Список використаної літератури:

1. Андросова Д., Маркова О. Історична герменевтика в апробації паралелей «Ренесанс – ХХ сторіччя». Арт-Платформа. 2020. № 2. Сс. 328-349.

2. Ляшенко І. Історико-стильові та етнофольклорні джерела формування української композиторської школи. Українська художня культура. Київ: Либідь, 1996. 416 с.
3. Мурза В. Фольклор у професійному баянному мистецтві (на прикладів творів В. Власова). Музичне мистецтво і культура. Одеса: Астропринт, 2002. № 3. Сс. 287- 294.
4. Правдюк О. Ладові основи української народної музики. Київ: Друкарня видавництва АН УРСР, 1961. 196 с.
5. Сподаренко В. Фольклорні й неофольклорні тенденції акордеонно-баянної творчості сучасних українських композиторів. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2012. № 12. Сс. 133-139.
6. Сташевський А. Фольклоризм та неофольклоризм баянної творчості Віктора Власова 1960-70-х років. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. 2012. № 1. Сс. 11-15.
7. Spodarenko V. Stylistic tendencies in the works for accordion by Ukrainian composers in the late 20th – early 21st centuries. *Ars Inter Culturas*. 2014. N 3. Pp. 69-77.

Olena A. USTYMENKO-KOSORICH,

DSc in Pedagogy, Professor,
Sumy Makarenko State Pedagogical University,
e-mail: akosorich@gmail.com,
ORCID: 0000-0001-9686-7626

Tetiana B. KABLOVA,

PhD in Art, Associate Professor,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: tetianakablova@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-0954-8422

Viktor M. SPODARENKO,

PhD in Art,
Borys Grinchenko Kyiv University,
e-mail: spodarenko.viktor@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-4379-9241

**FEATURES OF NEO-FOLKLORE IN THE
ACCORDION CREATION BY VICTOR VLASOV (ON
EXAMPLES OF ANALYSIS OF MUSICAL WORKS)**

Abstract. The study of the repertoire specifics of instrumental art today is the predominant area. On the one hand, this is due to the presentation of the Ukrainian repertoire in accordance with its relevance in the formation of the national school, and on the other hand, finding its links with world culture and highlighting specific features and national identity. The appeal to the personified approach in identifying neo-folklore as a leading direction in the work of Ukrainian composers is justified by such a search. The accordion works of Ukrainian composers of the XXth century are the embodiment of a stylistic

rethinking of folklore sources of musical culture. The choice for a detailed analysis of works by Viktor Vlasov allows to find the characteristic features of the introduction of professional academic music of folk traditions from direct, quoted use of folk elements in arrangements of folk songs and ending with their embodiment in modernist intonation-rhythmic environment of sound phonemes, activation of free-metric rhythmic organization and cluster separation of intonation-constructive units that create the composition of a musical work and allow to position folklore intentions from the standpoint of neo-folklore. Characteristic features of neo-folklore are considered on the example of two works of the composer: “At the Fair” (1964), which may belong to the early stage of creativity and “Vesnyanka” (1984), in which the author demonstrates other approaches to music and marks the mature period of the composer's work. Found that the level of rethinking of Ukrainian folklore in the work of Victor Vlasov allows us to talk about the elements of jazz through the prism of neo-folklore. It is noted that the appeal to the sources of folk music, folk intonations, rhythms, scale is due to the relationship between professional and folk music, the continuity of national traditions.

Key words: accordion and style, style, neofolklorism, folklore, Victor Vlasov, analysis of musical works.

Reference:

1. Androsova, D., Markova, O, (2020). Istorychna hermenevtyka v aprobatsiyi paraleley “Renesans – XX storichchya” [History hermeneutics in approbations of the parallels “Renaissance – XX century”]. Art-platforma. 2, 328-349 [in Ukrainian].
2. Lyashenko, I. (1996). Istoryko-styl’ovi ta etnofol’klorni dzherela formuvannya ukrayins’koyi kompozytors’koyi shkoly

[Historical-stylistic and ethno-folklore sources of formation of the Ukrainian school of composers]. *Ukrayins'ka khudozhnya kul'tura*. Kyiv: Lubid' [in Ukrainian].

3. Murza, V. (2002). *Fol'klor u profesiynomu bayannomu mystetstvi (na prykladiv tvoriv V. Vlasova)* [Folklore in professional accordion art (on the examples of works by V. Vlasov)]. *Muzychne mystetstvo i kul'tura*. 3, 287- 294 [in Ukrainian].

4. Pravdyuk, O. (1961). *Ladovi osnovy ukrayins'koyi narodnoyi muzyky* [Basics of Ukrainian folk music]. Kyiv: Drukarnya vydavnytstva AN URSR [in Ukrainian].

5. Spodarenko, V. (2012). *Fol'klorni y neofol'klorni tendentsiyi akordeonno-bayannoyi tvorchosti suchasnykh ukrayins'kykh kompozytoriv. Ukrayins'ke mystetstvoznavstvo : materialy, doslidzhennya, retsenziyi* [Folklore and neo-folklore tendencies of accordion-accordion creativity of modern Ukrainian composers]. *Ukrayins'ke mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennya, retsenziyi*. 12, 133-139 [in Ukrainian].

6. Stashevs'kyi, A. (2012). *Fol'kloryzm ta neofol'kloryzm bayannoyi tvorchosti Viktora Vlasova 1960-70-kh rokiv* [Folklore and neo-folklore accordion work of Victor Vlasov 1960-70's.]. *Naukovi zapysky Ternopil's'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu im. Volodymyra Hnatyuka*. 1, 11-15 [in Ukrainian].

7. Spodarenko, V. (2014). *Stylistic tendencies in the works for accordion by Ukrainian composers in the late 20th – early 21st centuries*. *Ars Inter Culturas*. 3, 69-77 [in English].

DOI: doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.50-64

УДК: 78.03:786.2

Євген Володимирович КУРИШЕВ,

кандидат педагогічних наук, доцент,

Київський університет імені Бориса Грінченка,

e-mail: y.kuryshhev@kubg.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-0836-0735

ДЖАЗОВЕ АРАНЖУВАННЯ ФОРТЕПІАННОЇ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ

Анотація. Стаття присвячена вивченню особливостей аранжування музики академічної традиції у контексті джазінгу. Метою дослідження визначено вивчення специфіки фортепіанного джазового аранжування академічної музики, зокрема на прикладах музики Й. С. Баха та В. А. Моцарта. Розглянуто актуальність творів зазначених композиторів із позицій їх універсальності щодо використання в освітньому процесі, а також їх відомості у широких верствах. Наведено специфіку сольного імпровізаційного музикування як основного методу аранжування. Методологію дослідження склала низка прийомів, які дозволяють вивчати питання джазінгу як особливої сфери іншого рівня асиміляції джазових типологічних ознак в академічній музиці через використання методів компаративного аналізу та синтезу. Основою дослідження є діалектичний принцип пізнання, системний, соціокультурний підходи. Використано загальнонаукові й міждисциплінарні методи дослідження: аналіз і синтез, індукція і дедукція, порівняння та формалізація. Новизна дослідження полягає у певному упорядкуванні та визначенні своєрідних аранжувальних

прийомів у поліфонічній музиці та у творах віденських класиків. У ході дослідження визначено, що джазове аранжування (або джазінг) дозволяє створити нові композиції з певними інтенціями до музичного зразку, який набуває значення стандарту, оновити погляди на усталені зразки академічної традиції, а саме музику епохи бароко чи віденських класиків, але водночас і збагачується сама: джазові стилі збагачуються академічними новаціями фортепіанних творів, які набувають значення стандарту, і, зберігаючи при цьому орієнтації на іконний для джазу метод імпровізації, утворюють новий змістовий рівень існування.

Ключові слова: фортепіанна музика, джаз, джазінг, аранжування, класична музика, поліфонія, академічна традиція.

Вступ. Аранжування як засіб оновлення та певного осучаснення вже відомої інформації на сьогодні створює потужну ланку для розвитку культури. Специфічних рис це набуває саме сьогодні, бо все мистецтво та культура ХХІ ст. пронизані зверненням до міжстильового взаємопроникнення та інтеграції. Якщо у музичній культурі ХХ ст. запозичення відбувалося шляхом введення жанрової галузі з одного виду мистецтв до іншого, то з кінця 1990-х рр. до теперішнього часу спостерігається суттєво-змістове оновлення вже наявного матеріалу. Така ситуація пояснюється потребою збереження духовно-сміслових цінностей минулих епох і прочитання їх на новому рівні, певним ребрендингом якісної продукції, яка потрібна соціуму, хоча й певним чином вимагає кореляції із сучасними поглядами. Саме під таким кутом розглядається потреба у визначенні місця та ролі джазових обробок академічної фортепіанної музики, а головне – визначення їх

специфічних рис у найпопулярніших зверненнях до такої музики.

Постановка проблеми. Питання взаємопроникнення джазу та академічної музики актуальні як для музикознавства з позицій академічної музики, так і безпосередньо для знавців джазу. Це обумовило звернення до досліджень сучасних вітчизняних та закордонних теоретиків, музикознавців. З одного боку, незаперечним є факт впливу професійної європейської музики на джазове виконавство, а з іншого боку, протягом майже цілого століття відбувається процес асиміляції елементів джазового мейнстріму музикою академічного спрямування. Стилiстичне оновлення засобами джазового мистецтва вже усталеної класичної традиції найяскравіше отримало прояв у фортепіанному мистецтві, що обґрунтовано насамперед стрімким поширенням використання цього інструменту як на концертній естраді, так і в побуті: музикування вдома, ресторанні, салонні виступи тощо. Не викликає сумнівів, що першочергово вплив джазу проявився на рівні розвитку імпровізаційного вектору. Як наголошує В. Дашевський, імпровізація набула значення основи джазового мистецтва та може бути трактована як «душа» виконавства в джазі. У своїй роботі він наводить твердження В. Конена, що у професійній композиторській творчості європейської традиції, основою є зафіксовані нотацією звуки, тоді як джаз постає як «принципово імпровізаційне мистецтво» [9, с.5]. Це обумовило, що тривалий час джаз розглядався виключно з практичної позиції втілення його стилістики у нових специфічних імпровізаціях, що безумовно проявилось у його інтерпретаційних особливостях. Водночас сьогодні, коли спостерігається контамінація естрадного виконавства з академічною традицією, підвищується кількість творів, які є аранжуванням творів

класичної традиції, що створює свій самостійний вектор у виконавській діяльності піаністів. Це обґрунтовує, що сольне імпровізаційне музикування у джазі перегукується з класичною академічною культурою за ступенем презентації, що отримує прояв у зміні репертуарної традиційної політики, а саме академічні піаністи-віртуози охоче та успішно імпровізують, грають джазовий репертуар, а джазові піаністи звертаються до академічної спадщини та демонструють різноманітні аранжування класики від Баха до Булеза та Штокхаузена. При цьому спостерігається відсутність наукових розвідок щодо упорядкування специфіки прояву рис джазінгу як особливої галузі іншого рівня асиміляції джазових типологічних ознак в академічній музиці.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У цілому варто зазначити наявність біографічних відомостей про життя окремих виконавців у джазовому стилі та фактів розвитку та становлення джазового мистецтва, при чому, переважно, у вокальній царині. Також можна навести низку досліджень щодо теоретичного осмислення джазової специфіки без конкретного спрямування на інструментарій. Серед найяскравіших досліджень джазового мистецтва доречно назвати імена Валентини Конен, Майкла Стернеса, Леонарда Фезера, які є фундаментальними для опанування поняття джазовості та розуміння його специфіки. Також для розуміння специфіки авторських підходів до виконання та аранжування вивчені роботи Марка Левена, Германа Леонарда, Джона Мехегена. Серед українських дослідників переважна кількість науковців досліджують джаз у його історичному дискурсі, а також специфіку джазового виконавства, як то Тимур та В'ячеслав Полянські, Олена Супрун, Олена Воропаєва. Зазначене дозволяє обґрунтовувати потребу вивчення специфіки саме

фортепіанного джазового аранжування академічної музики, що й складає **мету** даної статті. В контексті даного дослідження було акцентовано поліфонічну та класичну музику як основу академічної традиції в цілому.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Культурний простір, в якому функціонує джазове виконавство, зокрема мистецтво піаніста-віртуоза, вимагає концептуальної цілісності у розумінні як предтечі джазу, так особливостей його цінностей при асиміляції у класичній музиці. Основним є збереження інтелектуальності витонченого розрахунку умовно-спонтанної імпровізаційної стихії при створенні винахідливої обробки твору, що вже існує в інших манері та стилі. При цьому помітне тяжіння структурної досконалості форми імпровізації, наближення її до композиції, яка підлягає аранжуванню. Тобто, при створенні такого ребрендингу базисом стає орієнтація джазового піаніста на академічний формат, вишукану гру з барочними, класицистичними, романтичними або авангардними моделями. Водночас межі джазу розширюються та демократизуються завдяки етнічній екзотиці та масовій музичній продукції. Тобто при створенні аранжування можна говорити, що відбувається колаборація основних специфічних рис джазу, а саме синтезу західноєвропейського музичного мистецтва з африканським фольклором. Варто наголосити, що джаз позиціонується як усна імпровізаційна культура, у якій художня інформація існує у багатьох варіантах, у процесі багаторазового тиражування «первинного тексту» [6].

Введення джазу у європейську професійну культуру почалося з його примикання до побутової галузі, де власне й було створено умови для більш вільного музикування, а потім через стрімкий процес поширення джаз доходить до академічної музики. У процесі впливу та інтеграції

елементів джазовості виникають три основні напрямки: джаз у поєднанні з етнічною музикою, джаз у поєднанні з популярною музикою та джаз у поєднанні з академічною музикою. Серед цих напрямків саме останній уже протягом століття не втрачає своїх позицій. Згідно з думкою В. Дашевського, яка базується на упорядкуванні інформації про використання академічних зразків для імпровізаційних композицій, серед напопулярніших фортепіанних творів для аранжування стали твори Йогана Себастьяна Баха та Вольфганга Амадея Моцарта. Подібні приклади існують у творчості таких представників джазової культури як Джо Льюїс, Арта Тейтум, а найяскравішим автором таких обробок став Жак Лусьє. Останнім створено нотний збірник таких аранжувань під назвою «Виконуючи твори Баха», де представлено засоби обробки поліфонічної тканини. Звернення саме до творчості цих композиторів обґрунтовано насамперед їх широкою популярністю, а також академічним статусом у професійному навчанні, чітко вираженою формою творів, яка власне, й дозволяє творити імпровізаційні включення специфічних якостей: «фундаментальна основа джазу, специфіка якої проявляється у процесі гри зі свінгом», що реалізується завдяки «офф-біту, заснованому на постійному відхиленні від метричної пульсації» [9, с. 25].

Цікавими є підстави, які зазначає В. Олендарьов у своїй працях, присвячених вивченню як практичних, так і духовних чинників створення аранжувань. Він наголошує, що спроби «оджазування» академічної музики (або джазінг) є шаною улюбленим композиторам, чіє твори мають вирішальне значення для формування музичної культури, а також подолання кліше, які створюються класичною музикою й привертання уваги потенційного

слухача через масовізацію класичних зразків музичної культури [3, с.79].

У цілому ж взаємодія джазу та академічного шару проявляється через *jazzing the classics* (скорочено – джазинг), «оджазування класики» [7].

Як було зазначено вище, вирішальне значення при створенні джазового аранжування відіграє імпровізаційність як стиль виконання та стиль викладення музичного матеріалу. Суттєвою є бінарність визначення терміну «імпровізація», про що свідчать наступні детермінанти: художній твір, що створюється під час виконання, та сам процес його створення. Таким чином, джазова імпровізація – це особливий вид творчої діяльності, в якому композитор та виконавець поєднані в одній особі в один час, а твір щоразу несе елементи новизни. Варто зазначити, що імпровізація та імпровізаційність здавна існували й у музиці академічної традиції: беручи початок у середньовічних церковних співах, у мистецтві менестрелів, жонглерів та шпільманів, цей феномен знайшов своє продовження у творчості імпровізаторів Відродження, в інструментальних імпровізаціях бароко, у каденціях концертів періоду класицизму, в імпровізаційній практиці виконавців-віртуозів епохи романтизму.

При аранжуванні вже створеного музичного матеріалу відбувається певна колаборація «композитор + композитор-виконавець». І вирішальними стають саме можливості композитора-виконавця. Якщо в академічній музиці функція виконавця полягає у тому, щоб адекватно відтворити зафіксований у нотному тексті задум композитора при власній емоційній інтерпретації, то в джазовій імпровізації інтерпретації підлягає і нотний текст, і сама художня ідея. «Твір» у джазовій імпровізації, по суті, ефемерний, миттєвий: він існує тільки в момент створення,

hic et nunc (лат.: «тут і зараз»). Водночас аранжування, які підлягають фіксації, можуть і не втрачати джазової специфіки. Йдеться про наявність імпровізаційного викладення матеріалу, який власне й дозволяє зберігати стилістику. Для того, щоб визначити найбільш традиційні підходи до створення «джазованої класики», доречним вважається виокремлення найтрадиційніших рис.

Найбільш традиційним прийомом для створення джазовості, як відомо, є збагачення музики типовими метроритмічними, ладогармонічними та іншими особливостями. «Перехресні ритми та реггінг, офф-біт і свінг – на різних етапах розвитку джазу ці прийоми визначали вигляд тих чи інших його жанрів та форм» [4, сс.77-78]. Найбільше такий підхід використовується у музиці яскраво вираженого гамофонно-грамонічного складу – романтиків (Ф. Шопен), представників віденської класики (В. А. Моцарт). При цьому рівень ритмічного зміщення обґрунтований виключно змістовим наповненням мелодії. Наприклад, в обробках Б. Мелдау, В. Неселовського, Г. Рубалькаба можна відзначити наявність такого в акомпануючому шарі, де власне і спостерігається зсування метричного акценту на слабку частку характерну ритмічну фігуру з варіюванням внутрішньомотивного наголосу. Хоча й метроритмічна реорганізація п'єси лишається у пріоритеті.

У творчості Й. С. Баха можна спостерігати інше, що обумовлено поліфонічним розгортанням музичної тканини. Йдеться про використання орнаментальних варіацій на задану гармонійну схему та форму. Як наголошує М. Hood, сама течія мелодійної фігурації «показує моменти послідовної звуковисотної перебудови внутрішнього слуху на ті чи інші вузлові точки гармонії та голосоведіння, у

процесі чого народжується виразна імпровізаційна лінія» [10, pp. 55-56].

Варто наголосити, що творчість Й. С. Баха є найбільш затребуваною серед джазистів. Одним із перших таких прикладів стала обробка С. Граппелли, Дж. Рейнхардта та Е. Саут концерту для двох скрипок та фортепіано d-moll. Таке звернення спровокувало появу цілої низки аранжувань, які створили окремих напрямків «бароко-джаз». Варто навести такі твори, як «Bach Goes To Town» Г. Темплтона (виконавець біг-бенд Б. Гудмена), «Get off my Bach» Дж. Ширінга, «Tribute to Bach & Parker» Л. Конітца, «Коли Бах посміхається» І. Якушенко, «Bach To Bach» Ж. Лусьє.

Суттєвим для розуміння специфіки джазового аранжування фортепіанних творів Й. С. Баха є спостереження В. Олендарьова, який наголошує на наявності двох рівнів взаємодії джазу та поліфонії. Він демонструє, що поступово складові компоненти одного та іншого стилів проходять етап від буквальної обробки вже існуючого твору до асиміляції та створення якісно нової композиції уже з елементами творчого спадку Й. С. Баха зі стильових позицій. Таким прикладом є твір Дж. Ширінга «Get off my Bach», створений у 1958 р. Результатом симбіозу творчих стилів двох німецьких композиторів став твір, який навіть не має прямих цитат музики Баха, лише взятий за основу цикл двоголосних інвенцій, які графічно відображаються у творі Ширінга. Збереження математично прозорої фактури, обов'язковості ясної артикуляції (вказівка самого композитора) та поєднання з джазовими блок-акордами створюють органічний конгломерат певного ребрендингу музики Баха. В цілому, як зазначає В. Олендарьов, спостерігається тяжіння до неокласичної техніки, де відбувається «робота за зразком» [3]. Загалом,

окрім наведених прикладів, в контексті звернення представників джазу до творчості Й. С. Баха, можна зазначити ще поліфонічні експерименти «Modern Jazz Quartet», «Сициліану» з флейтової «Сонати Es-dur», записану Біллом Евансом із оркестром Клауса Огермана, перший альбом гурту «The Swingle Singers» під назвою «Jazz Sebastian Bach».

У контексті дослідження варто навести ще один знаковий приклад аранжування усталених зразків музики віденських класиків, зокрема твори В. А. Моцарта у творчості Чик Корія та Боббі Макферріна. Важливим є факт не просто звернення до творчості композитора, а певна підготовка до занурення в неї з метою створення джазованої версії. Основою ідеєю було створення певної аروحності музичної думки від XVIII до XX ст. Після створення джазінгових обробок двох концертів Моцарта, обидва музиканти довели, що Моцартівські теми і вся їхня фактура може слугувати для джазових музикантів не тільки джерелами імпровізації як певний стандарт, а й бути матеріалом для побудови нових акустичних, темброво-сонорних конструкцій [5, сс.132-135]. Також, Ч. Корія разом із Б. Макферіном створили власний твір на основі фортепіанної сонати «№ 2 F-dur» В. А. Моцарта. Саме цей цикл став основою для виникнення нової композиції «Song For Amadeus». Якщо при створенні Дж. Ширінгом «Get off my Bach» була збережена конструктивна думка щодо лінійного викладення музичного матеріалу та його розгортання за принципом двоголосних інвенцій, то тут Ч. Корія та Б. Макферін зберігають жанрову основу другої частини сонати, а саме її танцювальність. Водночас темброво-артикуляційний бік істотно модифікується за рахунок введення скет-вокалу та синхронної імпровізації у вокальній та фортепіанній партіях.

Отже, серед специфічних ознак джазінгу, в аранжуваннях, що створені на основі творів фортепіанної академічної традиції, зокрема творах Й. С. Баха та В. А. Моцарта, можна визначити певну типовість у використанні метро-ритмічних формул джазу, але й зазначити різні підходи до змін у мелодичній галузі, що обґрунтовано насамперед різницею у фактурному викладенні музики епохи бароко та музики віденських класиків.

Висновки. Підсумовуючи наведене, можна зазначити, що у визначенні специфічних особливостей створення джазового аранжування академічної фортепіанної музики, можна виокремити те, що, з одного боку, акцентовано збереження специфіки джазу щодо фортепіанного виконавства як основи джазового виконавства, а з іншого – пошук нових сенсоутворюючих факторів, які базуються на поєднанні двох змістово різних складових музичної культури. У джазових аранжуваннях академічної фортепіанної музики спостерігається виокремлення універсального метро-ритмічного базису, який дозволяє створювати відповідну до джазового мистецтва стилістику. Фортепіано в джазі, так само, як і в академічній традиції, позиціонується як сольний, ансамблевий інструмент, який дифузно здатен виконувати значення поєднуючої ланки, яка синезує світ класичної музики з джазом. На прикладі фортепіанних творів Й. С. Баха та В. А. Моцарта розглянуто, що джазове аранжування дозволяє оновити погляди на музику епохи бароко чи віденських класиків, але водночас і збагачується сама: джазові стилі доповнюються академічними новаціями фортепіанних творів, які набувають значення стандарту й зберігають при цьому орієнтацію на іконний для джазу метод імпровізації, утворюють новий змістовий рівень

існування. В даній статі окреслено основні прояви у найпопулярніших напрямках джазінгу, що дозволяє вбачати перспективність таких досліджень у контексті різних фортепіанних стилів, напрямках і жанрах.

Список використаної літератури:

1. Андросова Д., Маркова О. Історична герменевтика в апробації паралелей «Ренесанс – ХХ сторіччя». Арт-Платформа. 2020. № 2. Сс. 328-349.
2. Воропаєва О. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : автореф. дис. на здобуття наук. ст. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Харків, 2009. 16 с.
3. Олендарьов В. Про логіку інтонаційного процесу в джазі. Українське музикознавство. 1988. Вип. 23. Сс. 79-86.
4. Полянський В. Стилїстика раннього джазу. Київ, 2004. 116 с.
5. Полянський Т. Традиційний джаз. Київ: Музична Україна, 2015. 336 с.
6. Симоненко В. Мелодії джазу. Антологія. Київ: Музична Україна, 1984. 320 с.
7. Супрун О. Культурологічні параметри джазового мистецтва. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Вип. 19 (1). 2013. Сс. 102-105.
8. Daşevschi V. Improvizația ca fundament al artei interpretative de jazz. Teză de doctor în studiul artelor, specialitatea 653.01. Muzicologie, Chişinău, 2021. 24 s.
9. Stearns W. Marshall. The Story of Jazz. Oxford. University Press, Inc. Third printing, 1963 Mentor Book New York. 416 p.
10. Hood M. The Challenge of “Bi-Musicality”. Ethnomusicology. 1960. Vol. 4. № 2. Pp. 55-59.

Eugen V. KURYSHEV,

PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor,

Borys Grinchenko Kyiv University,

e-mail: y.kuryshhev@kubg.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-0836-0735

JAZZ ARRANGING OF PIANO ACADEMIC MUSIC

Abstract. The article is dedicated to the researching of the peculiarities of arranging the music of the academic tradition in the context of jazz. The aim of the research is to study the specifics of piano jazz arrangement of academic music, in particular on the examples of music by J.S. Bach and W.A. Mozart. The relevance of the works of these composers from the standpoint of their universality in terms of use in the educational process and their information among the public. The specifics of solo improvisational music-making as the main method of arrangement are given. The research methodology consisted of a number of methods that allow studying jazz as a special area of another level of assimilation of jazz typological features in academic music through the use of comparative analysis and synthesis. General scientific and interdisciplinary research methods are used: analysis and synthesis, induction and deduction, comparison and formalization. The novelty of the study lies in a certain ordering and definition of peculiar arranging techniques in polyphonic music and in the music of Viennese classics. Among the specific features of jazz, in arrangements based on works of the piano academic tradition, in particular the works of J.S. Bach and W.A. Mozart, we can identify certain typicality in the use of metro-rhythmic formulas of jazz, but also note different approaches to change in the melodic sphere, which is justified primarily by the difference in the textural presentation of the music of the Baroque era and the

music of Viennese classics. The study found that jazz arrangement (or jazz) allows you to create new compositions with certain intentions to the musical model, which becomes standard, to update views on established examples of academic tradition, namely music of the Baroque or Viennese classics, but also enriches itself: jazz styles are enriched by academic innovations of piano works, which acquire the value of the standard and while maintaining the focus on the iconic method of improvisation for jazz, form a new semantic level of existence.

Key words: piano music, jazz, arrangement, classical music, polyphony, academic tradition.

References:

1. Androsova, D., Markova, O, (2020). Istorychna hermenevtyka v aprobatysi paraleley “Renesans – XX storichchya” [History hermeneutics in approbations of the parallels “Renaissance – XX century”]. Art-platforma. 2, 328-349 [in Ukrainian].
2. Voropaeva, O. (2009). Dzhazzing kak forma vzaimoobmena akademicheskogo i “tret'yego” slojev v dzhaze [Jazzing as a form of interchange between the academic and the “third” layer in jazz]: dys. na zdobuttya nauk. st...kand. mystetstvovnav.: 17.00.03. Kharkiv [in Ukrainian].
3. Olendar'ov, V. (1988). Pro lohiku intonatsiynoho protsesu v dzhazi. ukrayins'ke muzykoznavstvo [About the logic of the intonation process in jazz]. Ukrainian musicology, 23, 79-86 [in Ukrainian].
4. Polyansky, V. (2004). Stylistyka rann'oho dzhazu [Stylistics of early jazz]. Kyiv [in Ukrainian]
5. Polyansky, T. (2015). Tradytsiynyy dzhaz [Traditional jazz]. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian]

6. Symonenko, V.(1984). Melodiyi dzhazu [Melodies of jazz]. Antolohiya. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
7. Suprun, O. (2013). Kul'turolohichni parametry dzhazovoho mystetstva. Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku [Cultural parameters of jazz art. Ukrainian culture: past, present, ways of development], 19 (1), 102-105. [in Ukrainian]
8. Daşevschi, V. (2021). Improvizația ca fundament al artei interpretative de jazz [Improvizația ca fundament al artei interpretative de jazz]. Teză de doctor în studiul artelor, specialitatea 653.01. Muzicologie, Chișinău [in Romanian].
9. Stearns, W. Marshall. (1963). Istoriya dzhazu [The Story of Jazz]. Oxford. University Press, Inc. Third printing, Mentor Book New York [in English].
10. Hood, M. (1960). The Challenge of “Bi-Musicality”. Ethnomusicology, 4, 2, 55-59 [in English].

DOI: doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.65-80

УДК 784.67/673

Галина Юрїївна ГОЛУБЄВА,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: g.golubeva@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-2359-4636

ОКРЕМІ АСПЕКТИ ПРОЦЕСУ ПІДГОТОВКИ ДИТИНИ ДО УЧАСТІ У ВОКАЛЬНОМУ КОНКУРСІ

Анотація. Останніми роками в Україні відбувається справжній сплеск інтересу до дитячих занять естрадним співом, до участі дитячої аудиторії у різноманітних конкурсах. Конкурс – це насамперед тренувальний майданчик для учасника. Задача перебування дитини на конкурсі – отримання задоволення від свята. Методика роботи з дитячим голосом має власну специфіку, і висвітлення питання особливостей цього процесу є однією з провідних цілей дослідження. До найголовніших завдань, які постають перед майбутнім учасником конкурсу, належить формування репертуару. Це питання є причиною занепокоєння та виникнення проблем для багатьох викладачів, передусім тих, хто працює з дітьми 5-14 років. Спеціального естрадного репертуару для цієї вікової категорії не існує. Музикознавчу проблематику не можна звинуватити в обмеженості, є чимало теоретичних штудій, присвячених музичному мистецтву сучасної України, але вочевидь бракує як методичних, так і наукових, розробок, що б висвітлювали конкурсну діяльність саме дитячої аудиторії, методику підготовки до неї, акцентуючи увагу на

специфіці роботи з певними віковими групами. Мета даної статті – актуалізація питання висвітлення специфіки підготовки дітей до участі у вокальних конкурсах. Розглянуто основні етапи підготовки до виступу дитини на конкурсі, акцентовано проблемні питання, методи виходу зі складних ситуацій, методику роботи з дитиною під час підготовчих етапів до її виступу на конкурсному майданчику, під час самого конкурсу, можливі шляхи нейтралізації болю від невдачі. Проблематика дослідження лежить не тільки в музикознавчій площині, але й у психологічній, філософській, педагогічній. Підкреслено важливість комплексної роботи, поєднання зусиль вокалістів, хореографів, режисерів, які б забезпечили всебічну підготовку дитини як майбутнього артиста, полегшили її входження до світу сцени.

Ключові слова: конкурс, артист, голос, педагог, тренінг, пісня, репертуар.

Вступ. Одним з найголовніших та перших завдань, яке постає перед майбутнім учасником, є підбір РЕПЕРТУАРУ. Це питання є причиною занепокоєння та виникнення проблем для багатьох викладачів, особливо тих, що працюють із молодшими віковими категоріями. Спеціального естрадного репертуару для віку 5-14 років зі зрозумілих причин немає (або досить мало!), а співати про примітивні, банальні категорії малеча, яка слухає інтернетні естрадні платформи, переважно не хоче (а якщо і виконує, то часто це виглядає досить нещиро, через силу, або просто ввічливо та слухняно...) Дати конкретні поради, на кшталт «таке співайте, а таке – ні», звісно неможливо, все залежить від багатьох суб'єктивних та об'єктивних факторів (вік, риси особистості, темперамент та ін.). У нагоді можуть стати народні пісні, джазові стандарти, які в

наш час бажано робити у сучасних стилях – як для яскравішого сприйняття, так і для зацікавленості юного виконавця тим саундом, який він сприймає та уподобає.

Постановка проблеми. Дуже часто використання «мінусовок» пісень із мережі «інтернет», які написані під конкретного виконавця, можуть викликати певний дисонанс – в аспекті поєднання тембру голосу та інструменталу, не співпадіння «статевих» ознак пісні (коли хлопчики виконують «жіночу» пісню, фонограма якої створюється під темперамент та характер конкретної виконавиці). Як приклад, можна навести часте використання на конкурсах пісень Юлії Саніної, які створені у досить напористому та міцному «роковому» звучанні, що ані психічно, ані психологічно не підвладне багатьом юним виконавцям (та й текст здебільшої кількості її пісень насичений досить складними дорослими метафорами та смислами). Отже, головним у підборі пісні стає розуміння викладача, що обраний матеріал під силу виконавцю, що він у змозі його зрозуміти, відчувати й відтворити.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музикознавчу проблематику не можна звинуватити в обмеженості, існує чимало теоретичних штудій, присвячених музичному мистецтву сучасної України, але вочевидь бракує як методичних, так і наукових, розробок, що б висвітлювали конкурсну діяльність саме дитячої аудиторії, методикау підготовки до неї, акцентуючи увагу на специфіці роботи з певними віковими групами.

При підготовці даного аналізу використовувалися матеріали таких вітчизняних науковців, як: М. Барнич [1], Н. Гребенюк [2], О. Єрошенко [4-6], Т. Мадисева [8], О. Таганов [14]. Але поки що їх замало, що й обумовлює

мету даної статті – висвітлення специфіки підготовки дітей до участі у вокальних конкурсах.

Виклад основного матеріалу. Для початку розглянемо декілька технічних аспектів репетуару, що обирається.

Діапазон мелодики пісні повинен співпадати з діапазоном голосу. Це знають усі, намагаючись дотримуватись. Але інколи трапляється фрагмент, наприклад, занадто низький для голосу співака (частіше всього – на початку пісні) – на це не зважають, міркуючи, бо далі буде все гарно. Проте, голосові зв'язки у незручному для них діапазоні певною мірою «страждають» від «насильства», і подальший перехід в інший регістр фізично ускладнюється. Вихідом із такої ситуації може стати спроба трохи змінити мелодію (не на шкоду пісні, звичайно!). У випадку неможливості це зробити краще замінити пісню. Як приклад, раніше часто, виконуючи чудову пісню «Три зорі» Еріки (зараз «МамаРіка»), виконавці на початку практично «давилися» на закінченні першої фрази, яка спускалася до низу малої октави. Зараз прийнято закінчувати фразу тонікою – пісні це не шкодить. І зв'язкам набагато комфортніше. Але, якщо це зробити не уявляється можливим, краще замінити пісню.

Таймінг для найюніших зазвичай не повинен перевищувати двох із половиною хвилин – саме такий час (а може, ще менше) дитина в змозі витримати емоційну драматургію, не «впасти» до кінця, доспіваючи на останньому «душевному диханні». Та й дорослішій частині учасників не варто співати «ораторії» на 5-6 хвилин – причини ті самі. Зрозуміло, що дуже часто виконавці роблять свої пропозиції, спираючись на відео з «Ютуб». Але там 5-6-хвилинну драматургію підтримують відеоряд,

світлові та візуальні ефекти. А на сцені конкурсу ці складові практично відсутні.

Не варто використовувати т. зв. «задавки» або змінювати оригінальну тональність більше, ніж на тон. На якісній апаратурі концертного залу такий саунд звучить досить погано. Дуже часто при підготовці недооцінюють важливість мінусової фонограми, що призводить до певного розриву за принципом «я співаю, а хтось мені акомпанує». Варто не один раз уважно прослухати «мінус» та відчутти, що відчуває тіло, «просочитися» музичною фактурою.

Якщо умови конкурсу вимагають виконання двох композицій, краще намагатися зробити їх максимально контрастними – за жанром, мовою, музичною стилістикою. Це особливо важливо, коли дві пісні виконуються одна за одною. Зауважимо, що на деяких конкурсах таке виконання прописане в умовах і, на наш погляд, дає змогу журі скласти повноцінне уявлення про виконавця – адже повільна пісня частіше за все розкриває вміння поділитися особистими почуттями, розкрити душу, а «драйвова» та енергійна – завести публіку, поділитися енергією. До цього зауважимо, що коли учасник робить перерву у виконанні репертуару, зумовлену тільки необхідністю змінити костюм, його емоційна температура спадає, і друга пісня часто звучить не досить переконливо. Мабуть, не варто виконувати дві англomовні пісні (дуже часто зустрічається на конкурсах, до речі, коли вони ще й обидві в жанрі популярних нині балад-монологів!). Слід пам'ятати, що учасник, особливо зовсім юний, не настільки володіє іншою мовою, щоб відтворити особисту чуттєву реакцію на текст. Тому часто іншомовні пісні (особливо англійські) у конкурсантів більш схожі на вокалізи, спроби скопіювати оригінал, та й, на додачу, демонструють поки що слабке

(або відсутнє) розуміння суто музичних компонентів композиції, що, звісно, пов'язано з браком професійно-музичного досвіду та освіти. Також, не завжди вдалим є вибір пісень із мюзиклів (мультфільмів) – «вирвані» з сюжетного контексту чи з певної драматургічної сцени, вони досить важко піддаються відтворенню в умовах сольного виступу. Звісно, якщо це не окремі композиції, за якими вже міцно закріпилася роль майже самостійних пісенних творів.

І ще – важливе зауваження. Варто пам'ятати, що журі – це також люди. Якщо учасник, наприклад, під номером 125 співає знов про трагічне кохання, то слід обирати такі пісні, від яких буде завмирати серце! Або енергійні та веселі. У більшості випадків дівчатка приходять співати про нещасне кохання... Вони стоять на місці, в довгих сукнях, відчувачи себе героїнями «Титаніка».... Та коли виходить учасник із «качевою» піснею, з драйвом, усі прокидаються і починають реагувати! Пісня повинна бути «безпрограшною», такою, щоб через 30 секунд зал почав підспівувати або трошки рухатися у такт музиці. Тому потрібно намагатися обирати пісні з «качем», «грувом». Якщо учень погано відчуває цей компонент треку – треба звати хореографів! Саме вони можуть допомогти знайти той стан тіла, при якому почне працювати той самий горезвісний «грув». Якщо тіло не працює при виконанні пісні, то це тільки сольфеджіо. До речі, коли співак починає займатися ще й танцями, його вокал стає набагато міцнішим – тому що до співу голосових зв'язок підключається тіло. І тільки ТАК і повинно бути!

Будь-яка пісня починається з осмислення – про що ця пісня, для кого вона, що вона значить для співака. На практиці частіше буває, що дитина вчить пісню, слухаючи оригінал, не дуже вникаючи у смисл... Потім це має досить

сумні наслідки на сцені – слухають учасника, який співає пісню, що йому подобається, копіює чужі емоції (що, зрозуміло, неможливо) та вмикає свої особисті фантазії на тему «Я – Адель!» (умовно кажучи). Але його особистих почуттів у пісні немає, тому й торкнутися душі слухача такий виступ не в змозі. Починати треба з розгляду тексту (у слов'янських піснях це особливо важливо!). Учасник повинен зрозуміти, ХТО він є у пісні. Важливо, наприклад, прийняти постулат: «Це – твоя пісня, її написав ти». І далі з'ясувати (вигадати, продумати сценарій, майже як у літературі), що трапилось у житті ДО того моменту, як з'явилась потреба висловити свої почуття. Далі з'ясовувати, КОМУ саме адресована пісня, в залежності від адресата (велика кількість людей, подруга чи коханий) акумулюється так званий посил – масовий чи адресний, і, відповідно, відбувається формування потоку енергії – близько, інтимно чи загально, масово. Нагадаємо, що звукова енергія спрямована туди, куди націлена зіниця співака. Якщо потрібно домогтися, аби учень співав на простір, в умовах маленького кабінету його можна поставити перед вікном та запропонувати заспівати декілька разів – спочатку крапці на склі вікна, потім – дереву за вікном та наостанок – на протилежний бік вулиці. Цей прийом дає змогу учню відчутти простір, тому й вихід із маленької аудиторії на великий сценічний майданчик відбувається не так травматично. Варто зауважити, що інтимна, близька подача (тісний контактний адресний посил) придатніша для телезйомок, де камера має змогу фіксувати очі та міміку виконавця. Для конкурсних виступів вибір репертуару такого плану може зіграти ПРОТИ учасника.

Слід завжди продумувати, з яким настроєм, з яким посилом та з якою енергією починати пісню – бо якщо з

перших рядків виконавець зміг завоювати слухача, то все подальше, швидше за все, складеться. Коли ми намагаємось зрозуміти, як почати, треба звернутися до кінця пісні. Як тільки є розуміння, чим повинна закінчуватися пісня, – якою динамікою, якою відкритістю, – тоді є й чітке розуміння, як вона повинна починатись. Одна з поширених помилок полягає в тому, що учасники виходять на сцену «холодними» (багато чекали, розслабилися) і тільки на сцені починають збиратися. Це можливо, коли далі є ще декілька пісень – тоді на першій можна дозволити собі «розхитатися». Але якщо пісня єдина, то потрібно виходити максимально «розігрітим», не тільки «розспіваним», але і з розігрітими фізично м'язами. Фізична зарядка перед виступом знімає великий відсоток стривоженості, адже тривога – це несанкціонований адреналін, який блукає у м'язах, наповнює їх кров'ю і викликає психічний стан на кшталт «біжи або бийся!» Дуже гарна вправа для зняття стресу та нервовості – два-три рази повільно потягнутися, з глибоким вдихом, витягуючи тіло на висоту, а потім спокійно видихнути. Чудово працює перекочування з п'яток на передні пальці ніг, обертання кистей рук та ліктів, рухи плечима вперед-назад, постукування п'ятками по підлозі (це дуже швидко «включає» хребет). Зі студентами корисно практикувати вправи на напругу та розслаблення тіла своєрідною хвилею, починаючи з нижніх кінцівок, або взагалі можна просто трошки пострибати.

Форма пісні у більшості випадків складається зі вступу, куплетів із приспівками, програшів та коди. Дуже часто у великому вступі учасник просто стоїть, очікуючи моменту свого співу, або з першої секунди починає розгойдуватись (а потім, коли починається куплет, знову стоїть «стовпчиком»). У програшах іноді ситуація повторюється – учасник просто не знає, що йому робити,

або ж починає танцювати (і не завжди ці рухи органічно вплетені у музично-емоційний зміст). У таких випадках дуже хочеться порадити звернутись за допомогою до режисера, який може побудувати вірний та адекватний план сценічного руху. А інколи, зважаючи на те, що інструментальні програші у пісні є складовою частиною для відеоряду у кліпі пісні, їх можна взагалі або скоротити, або зовсім вирізати. Не варто боятись інколи змінювати структуру пісні, пристосовуючи її для меншого та комфортнішого таймінгу і для конкурсних умов виконання. Додамо також, що сам момент появи на сцені **ОСОБЛИВО** важливий! Багато учасників, здається, йдуть на виступ зовсім відстороненими, як на плаху, прикриваючись мікрофоном, та головне – без посмішки, яка має бути природним привітанням із залом, із членами журі та радісною можливістю подарувати свій виступ публіці. І не менш важливо після закінчення пісні декілька секунд постояти, не виходячи з обраного образу пісні, а не бігти відразу за куліси.

Слова «боятись» чи «боротися з собою» у даному контексті не є гарними, це як громадянська війна всередині себе. Варто вести внутрішній діалог тільки тоді, коли задається собі питання – «А чого саме ти боїшся?» Не треба виходити та кидати зону комфорту, варто цю зону розширити. Адже страх – це показник неготовності людини до гіпотетично можливих ситуацій. Якщо людина боїться, корисно сформулювати письмово, спробувати зрозуміти – чого саме.

Конкурс – це насамперед тренувальний майданчик для юного учасника. Та часом дуже складно переконати батьків, що отримання дитиною низького результату або лише диплома про участь – це не кінець світу! Інколи бітьки вдаються майже до шантажу дитини за поганий виступ,

позбавляючи матеріальних стимулів. Тому одна з найважливіших задач для дитини, яку готують до конкурсу (та й для викладача також), – сприймати конкурс як тренінг, який дасть змогу побачити, як виходить працювати порівняно з іншими учасниками, чого не вистачає і над чим треба працювати. У спорті, де дітей готують до змагань із дуже раннього віку, завдання тренера – зробити так, щоб дитина не ставилася до змагань як до екзамену. Скоріше за все, конкурс – це іспит для тренера, педагога, але про це не варто говорити дитині! Можна також перетворити виступи на конкурсі на своєрідну гру. Задача перебування на конкурсі – отримання задоволення від свята (так, мабуть, не найкомфортнішого в сенсі проведення часу, але, тим не менше, це має бути свято!). Будь-яке хвилювання, яке педагог, або дитина (учень) відчувають, промовляє, перш за все, про неадаптованість або слабкий досвід, але насамперед – про перебільшення значущості цієї події. Чого боятися всі діти? Згадуємо себе – ми боїмося розчарувати батьків, викладачів, публіку... Треба зрозуміти просте – не публіка на нас вчиться, а ми вчимося на публиці (хоча це й трохи егоїстично). Чим скоріше в уяві дитини знизиться статус конкурсу як ДУУУЖЕ важливої події та зніметься велика відповідальність за результати виступу, тим більше може бути позитивних наслідків від занять СПРАВОЮ. Дитина почне думати – що співає, навіщо й кому.

Висновки. Варто підкреслити, що конкурси чекають на АРТИСТІВ, які повинні не просто стояти та «брати» ноти чи демонструвати володіння технікою. Ще років п'ятнадцять тому видатна співачка Любов Казарновська зауважила, що час просто ГОЛОСУ поступово проходить. На перший план виходять емоції, переживання, меседж. Якщо не має справжнього душевного переживання пісні,

музики, відсутній певний «діалог» із публікою – виступ не вдасться.... Глядач хоче, щоб із ним розмовляли, ділилися, взаємодіяли. Артисту можуть пробачити якусь незначну технічну помилку, але ніколи не пробачать відсутність душевного контакту.

Список використаної літератури:

1. Барнич М. Акторське «переживання в ролі» як творчий процес.: дис на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав.: 17.00.02. Київ, 2007. 170 с.
2. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та виконавський аспекти. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
3. Днепров В. О музыкальных эмоциях. Эстетические размышления. Кризис буржуазной культуры и музыка. 1972. Вып. 5. Сс. 99-174.
4. Єрошенко О. Деякі музично-естетичні аспекти емоційної складової вокального мистецтва. Культура України. 2008. Вип. 23. Сс. 134-143.
5. Єрошенко О. Фізіологічні механізми емоцій і творчість актора-співака. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2006. Вип. 17. Сс. 48-59.
6. Єрошенко Е. Физиологические основы эмоций и вокальное исполнение. Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: матер. наук. конф. молод. учених. Харків, 25-26 квітня 2006 р. Харків, 2006. Сс. 133-134.
7. Корлякова С. Психологический анализ эстрадного волнения студентов-музыкантов. Вестник МГУКИ. 2006. № 3, ч. 2. Сс. 95-101.
8. Мадишева Т. Співак і мова (культура співу мовою оригіналу: теорія та практика). Харків: ШТРИХ, 2002. 160 с.

9. Медушевский В. Таинственные энергии музыки. Музыкальная академия. 1992. Вып. 3. Сс. 54-58.
10. Мерная И. Психолого-педагогические аспекты формирования артистизма у вокалистов в вузе культуры и искусств. Вестник МГУКИ. 2007. № 4. Сс. 191-193.
11. Польська І. Сольне виконавство в музиці як форма прихованого ансамблю. Теоретичні та практичні питання культурології. 2000. Вип. 3. Сс. 16-18.
12. Рождественская Н. Творческая одаренность и свойства личности (Экспериментальное исследование актерской одаренности). Психология процессов художественного творчества. 1980. Сс. 57-67.
13. Санникова О. Соотношение устойчивых индивидуально-типических особенностей эмоциональности и общительности. Вопросы психологии. 1982. № 2. Сс. 109-115.
14. Таганов О. Особливості психологічного сприйняття звукового простору музичних творів: дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2006. 239 с.

Halyna Yu. GOLUBEVA,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,

e-mail: g.golubeva@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-2359-4636

CERTAIN ASPECTS OF THE PROCESS OF PREPARING A CHILD TO PARTICIPATE IN A VOCAL COMPETITION

Abstract. Last years in Ukraine there has been a real surge of interest in children's classes in pop singing, in the

participation of children's audio in competitions. The competition is, first of all, a training ground for the participant. The task of the child's stay at the competition is to enjoy the holiday. The method of working with a child's voice has its own specifics, and highlighting the issue of the features of this process is one of the main goals of the study. The main tasks facing the future participant of the competition include the formation of the repertoire. This issue is a cause of concern and problems for many teachers, especially those working with children aged 5-14. There is no special pop repertoire for this age group. Musicological problems cannot be accused of being limited, there are many theoretical studies devoted to the musical art of modern Ukraine, but there is clearly a lack of both methodological and scientific developments that covered the competitive activities of the children's audience, the methodology for preparing for it, focusing on the specifics of working with certain age groups. The purpose of this article is to update the issue of highlighting the specifics of preparing children for participation in vocal competitions. The main stages of preparation for the child's performance at the competition are considered, problematic issues are emphasized, methods for getting out of difficult situations, methods of working with the child during the preparatory stages for his performance at the competition site, during the competition itself, possible ways to neutralize the pain of failure. The problematics of the research lies not only in the musicological area, but also in the psychological, philosophical, pedagogical. The importance of complex work was emphasized, the combination of efforts of vocalists, choreographers, directors, who would provide comprehensive training for the child as a future artist, facilitated his entry into the world of the stage.

Key words: competition, artist, voice, teacher, training, song, repertoire.

References:

1. Barnych, M. (2007). Aktors'ke "perezhyvannya v roli" yak tvorchyy protses [cting "experience in the role" as a creative process]: Candidate's thesis. IMFE im. M.T. Ryl's'koho. Kyiv [in Ukrainian].
2. Hrebenyuk, N. (1999). Vokal'no-vykonavs'ka tvorchist': psykholoho-pedahohichnyy ta vykonavs'kyy aspekty [Vocal-performing creativity: psychological-pedagogical and performing aspects]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].
3. Dneprov, V. (1972). O muzykal'nykh emotsiyakh. Esteticheskiye razmyshleniya [About musical emotions. Aesthetic reflections]: Krizis burzhuaznoy kul'tury i muzyka, 5, 99-174 [in Russian].
4. Yeroshenko, O. (2008). Deyaki muzychno-estetychni aspekty emotsiynoyi skladovoyi vokal'noho mystetstva [Some musical and aesthetic aspects of the emotional component of vocal art]. Kul'tura Ukrayiny, 23, 134-143 [in Ukrainian].
5. Yeroshenko, O. (2006). Fiziolohichni mekhanizmy emotsiy i tvorchist' aktora-spivaka [Physiological mechanisms of emotions and creativity of the actor-singer]. Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity, 17, 48-59 [in Ukrainian].
6. Yeroshenko, Ye. (2006). Fyzyolohycheskye osnovy émotsyy i vokal'noe yspolnenye [Physiological bases of emotions and vocal performance]. Kul'tura ta informatsiyne suspil'stvo XX stolittya: mater. nauk. konf. molod. uchenykh. (Kharkiv, 25-26 kvitnya 2006). Kharkiv, 133-134 [in Russian].
7. Korlyakova, S. (2006). Psikhologicheskyy analiz estradnogo volneniya studentov-muzykantov [Psychological

analysis of pop excitement of student musicians]. Vestnik MGUKI, 3 (20), 95-101 [in Russian].

8. Madysheva, T. (2002). Spivak i mova (kul'tura spivu movoyu oryhinalu: teoriya ta praktyka) [Singer and language (culture of singing in the original language: theory and practice)]. Kharkiv: Shtrikh [in Ukrainian].

9. Medushevskiy, V. (1992). Tainstvennyye energii muzyki [Mysterious energies of music]. Muzykal'naya akademiya, 3, 54-58 [in Russian].

10. Mernaya, I. (2007). Psikhologo-pedagogicheskiye aspekty formirovaniya artistizma u vokalistov v vuze kul'tury i iskusstv [Psychological and pedagogical aspects of the formation of artistry among vocalists in the university of culture and arts]. Vestnik MGUKI, 4, 191-193 [in Russian].

11. Pol's'ka, I. (2000). Sol'ne vykonavstvo v muzytsi yak forma prykhovanoho ansamblyu [Solo performance in music as a form of hidden ensemble]. Teoretychni ta praktychni pytannya kul'turolohiyi, 3, 16-18 [in Ukrainian].

12. Rozhdestvenskaya, N. (1980). Tvorcheskaya odarennost' i svoystva lichnosti (Eksperimental'noye issledovaniye akterskoy odarennosti) [Creative giftedness and personality traits (Experimental study of acting talent)] Psikhologiya protsessov khudozhestvennogo tvorchestva, 57-67 [in Russian].

13. Sannikova, O. (1982). Sootnosheniye ustoychivyykh individual'no-tipicheskikh osobennostey emotsional'nosti i obshchitel'nosti [The ratio of stable individual-typical features of emotionality and sociability]. Voprosy psikhologii, 2, 109-115 [in Russian].

14. Tahanov, O. (2006). Osoblyvosti psykhologichnoho spryynyattya zvukovoho prostoru muzychnykh tvoriv [Features

of the psychological perception of the sound space of musical works]: Candidate's thesis: 17.00.03. Nats. muz. akad. Ukrayiny im. P.I. Chaykovs'koho. Kyiv [in Ukrainian].

DOI: doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.81-96

УДК: 786.2:78.083.21

Юе ЧЖАО,

Сумський державний педагогічний університет

імені А.С. Макаренка,

Суми, Україна,

e-mail: nauka17-18@ukr.net,

ORCID: 0000-0001-5932-9108

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКИ У КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ЯК НАЦІОНАЛЬНИЙ КУЛЬТУРНИЙ КОД

Анотація. У сучасному просторі культури набуває важливості звернення до синтетичних досліджень, які охоплюють різні, але частіше – суміжні галузі досліджень. Серед них варто виділити ті, які постають іманентно пов'язаними у своєму категоріально-понятійному апараті, та свідчать про синергетичні поєднання у виконанні завдань дослідження. Дана робота присвячена контамінації таких понять як жанр, код, культура та музика у своєму унікальному перетині в китайському фортепіанному мистецтві. Для досягнення такої мети визначено наступні методи дослідження: філософсько-естетичний – при розгляді філософських концепцій та естетичних засад, що дозволяють обґрунтувати застосування категорії «код» та «антропологія» до фортепіанної творчості китайських композиторів; історико-культурологічний, що дозволяє простежити основні віхи еволюції китайської фортепіанної музики; метод структурно-герменевтичного аналізу окремих музичних творів та моделювання їх образного змісту на основі висвітлення концептів програмності.

Новизна дослідження полягає у застосування поняття «культурний код» до визначення жанрової специфіки китайської фортепіанної музики, а також виокремленні циклічності як вирішальної унікальної риси у творах ХХ ст. композиторів КНР. Розглянуто музичну антропологію як простір для вивчення культурних кодів фортепіанного мистецтва. У висновках визначено, що унікальна специфічна складова китайської фортепіанної культури, а саме переважаюче значення циклічних жанрів з елементами романтизму, репрезентує національну ментальність у вигляді закодованої інформації, що містить глибинні знання щодо становлення та розвитку фортепіанної творчості китайських композиторів.

Ключові слова: код, циклічна форма, жанр, музична антропологія, періодизація, національна ментальність, романтизм.

Вступ. Поняття культурного коду є достатньо розлогим у сучасному науковому просторі. Водночас існують усталені асоціації щодо його визначення. Так, найбільш усталеним є дослідження кодів культури з позицій мовного матеріалу, а саме визначення ідеолекту, який найчастіше пов'язують із концептуалізацією слова та музичного матеріалу. Як відомо, культурний код постає як система знаків матеріального та духовного світу, які стають носіями культурних сенсів епохи. Суттєвим при цьому є факт, що ці сенси зчитуються з кодів та дозволяють визначати рівень співвіднесеності явищ до культурно-історичного зрізу й мати вербальний або невербальний характер. У цілому усі культурні коди асоціюються з найдавнішими архетипічними уявленнями людини. Відповідно до визначення, що надане у всіх музичних енциклопедіях, музика є найдавнішим видом мистецтва, що

відображає дійсність та впливає на соціум через осмислені й певним чином організовані звукові конструкції. Будь-яка музична організація передбачає певне формоутворення, стиль, а також видову специфіку або жанр. І саме він найчастіше дозволяє створити ознаки, за якими музично-організована система звуків належить до того чи іншого національного сегменту, образного строю тощо. Китайська музична культура утворює своєрідний сегмент загального мистецького розвитку Китаю, що власне й обґрунтовує можливості розгляду жанрової специфіки з позицій закованої культурно-національної ментальності.

Постановка проблеми. Фортепіанна музика китайських композиторів є найбагатнішим матеріалом для вивчення теми кодування національної культури у музичних жанрах із низки причин. Наразі накопичено її досить значний обсяг (з часу появи першого твору китайського композитора цього інструменту), який дозволяє виявити певні жанрові особливості. Дослідження стильових напрямів – це ще один спосіб популяризації фортепіанної спадщини національних композиторів. Отже, з цього є похідною потреба вивчення жанру як специфічної компоненти національної культури з позицій закованого в ній змісту, а звернення до китайської фортепіанної музики обґрунтовано на сьогодні підвищеним інтересом із позицій музикування суб'єктів мистецького простору (відповідно до соціальних досліджень, фортепіано – найбільш затребуваний інструмент у Китаї, 87% людей вчать грати на цьому інструменті).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основу для дослідження даного питання склали наукові розвідки переважно китайських дослідників, що пояснюється, поперше, популяризацією китайської наукової думки та введенням її у світовий науковий обіг, а, по-друге,

розвитком наукової думки в Китаї, що обґрунтовано підвищенням рівня з позиції музикології. Звернення до світових досліджень переважно належить до групи розробок, присвячених вивченню кодової сублімації у культурно-мистецьких об'єктах. Дослідження до яких було звернення у процесі формування мети та виконання завдань дослідження умовно можна розподілити на три групи:

- основні етапи розвитку фортепіанної китайської музики ХХ ст., до якої увійшли роботи китайських дослідників, а саме Бянь Мен (особливості періодизації фортепіанного мистецтва Китаю) Лі Хуаньчжі (загальна характеристика музичної культури), Чжан Міна (вивчення історичного підґрунтя для становлення фортепіанно-освітньої галузі) Ван Чанкуя (національні специфічні риси музичної культури);

- цілісна картина жанрового різноманіття фортепіанного мистецтва сучасного Китаю, до якої увійшли роботи Ей Хана (творчість окремих композиторів сучасності), Сунь Вейбо (поліфонічні цикли), Лі Сяосяо (фортепіанна мініатюра), Пан Вея (вивчення сонатних жанрів фортепіанної культури);

- культурний код як змістово-концептуальний феномен інформації, що закладений у мистецьких об'єктах чи явищах: Олена Отич (прояв у мистецтві емоційно-змістових кодів культури), Володимир Федь (поняття та феномен коду в аспекті історичного культуропростору), Теодор Адорно (музична соціологія та її змістове навантаження) та ін. Також до досліджень такого роду варто віднести наукові розвідки з музичної антропології, які іманентно мають відношення до галузі музичних кодів (Оуг Марка, О. Маркової тощо).

Варто додати, що остання група є найрозлогішою, бо вивчення кодів культури входить майже до усіх галузей

гуманітарних наук, але переважно вони стосуються визначення мовних конструкцій, що було б доречнішим розглядати у контексті вокальної творчості. В цілому походить, що симбіозу з дослідження культурних кодів жанрової специфіки фортепіанної музики Китаю на сьогодні не виявлено, що й дозволяє затвердити **мету статті** – виявлення прецеденту жанру китайської фортепіанної музики як культурного коду національної ментальності.

Виклад основного матеріалу. Характерною тенденцією сучасних підходів до вивчення музичної культури стала антропологізація знання, тобто розгляд та осмислення проблем музичного буття та втілення різноманітних подій у мистецькому контексті через феномен людини. Поняття «музична антропологія» виникло у науковій літературі у ХХ ст., і, за визначенням Алана Бернарда, музична антропологія є інтегративним напрямом антропологічного знання, яке займається питаннями формування музичної та духовної культури людини крізь призму розуміння музичного тексту [8, с. 28]. Існує низка музичних архетипів, які відіграють величезну роль у людській культурі, і, на думку Оуг Марка, багатотисячна історія людського роду виражає в музичних звуках комунікативні праоснови соціальної взаємодії у стійких архетипах: «окликові, наказові, накликання покликів, кликів, вигуків однаковою мірою присутні в людській мові та в мові музичного спілкування» [7, с. 30]. Іншими словами, є вербальні та музичні інтонації, вони відрізняються висотним співвідношенням та їх інтервальним значенням: «музична інтонація, як правило, поєднує кілька звуків в одну смислову структуру. В основі музичної інтонації закладено природну здатність людини співати» [8, с.93].

Музична інтонація несе в собі печатку свого часу, тому музична практика закріпила численні архетипи, і найважливіше, що в цих музичних архетипах відображено соціальне та національне буття людини. Антропологічне розуміння культури передбачає, що культура охоплює все, що відрізняє життя людського суспільства від життя природи, всі сторони людського буття. З цього погляду в культурі поряд із розумним є й нерозумне. Еволюція антропологічного підходу до трактування культури фактично призвела до розпаду загального змісту цього поняття на низку уявлень, що відображають окремі сторони та прояви культури. Йдеться про існування інтонаційних словників епохи чи інтонаційних словників композиторів, але, поряд із цим, можна спостерігати тяжіння до певної жанрової сфери, тобто того, що власне й упорядковує набір інтонацій у ту чи ту форму. Саме це дозволяє водночас із інтонаційним словником епохи звертатися до жанрової сфери, яка, в свою чергу, також характеризує норми музичного мислення, що забезпечують повноцінність музичного сприйняття.

Як відомо, музика пов'язана з культурою всього людства, у філософії музика існує як метафоричне поняття, і людська музика, що виконується, на своєму рівні наслідує музику космосу, відповідно до думки Т. Каблової, в музиці одночасно є алогічність і стихійність, і, крім цього ідеального протилежного поєднання, музика стає метафоричною моделлю не тільки космосу, а й свідомості [2, с.24-26].

Китайська фортепіанна культура має складний шлях розвитку та становлення насамперед через специфічне ставлення до самого інструменту – фортепіано, – який був завезений місіонерами у XVII ст. та не відразу увійшов до китайської музичної культури. Перші твори виникають на

початку ХХ ст. І не випадково, що улюбленим напрямком композиторів стає романтизм. Насамперед це обґрунтовано тим, що саме романтизм дозволяв зберігати національну своєрідність поряд із поступовим опануванням європейського інструменту композиторами. Звернення китайських композиторів до європейської романтичної естетики та елементів романтичної мови, що спостерігається з перших кроків розвитку національного фортепіанного мистецтва у 1910-і рр. і фактично до кінця 1970-х рр., пояснюється спільністю деяких естетичних аспектів західноєвропейського музичного романтизму національному мисленню та культурним традиціям [11, с.67]. Вона виражається, наприклад, у тяжінні до програмності, циклічності, опорі на народно-пісенні та народно-танцювальні витоки.

Твори перших композиторів 1910-х–1930-х рр. – Чжао Юаньженья ((фортепіанні програмні мініатюри «Мирна хода» (1915 р.), «Про Чен» (1917 р.), «Дитячий марш» (1919 р.), «Весільний марш» (1928 р.), «Two-part invention» (1930 р.)), Сяо Юмея ((п'єси для фортепіано: Ноктюрн ор. 19 (1916р.), «Жалобна прелюдія» (1916 р.), «Новий казковий танець» (1923 р.)), Лі Шухуа ((«Художня революція» (1929 р.), «Весняний сон на озері» (1928 р.), «Спогад» (1932 р.)) – фактично наслідування творів романтичної (частково класичної) стилістики.

За своїм жанром вони тяжіли до програмної музики, не обтяженою, складною за масштабами, формою. Суттєвим є також відображення романтично-імпресіоністичної жанровості, що проявляється насамперед у назвах творів, їх ідейному натхненні. Тобто на даному етапі відбувається звернення до візуальної асоціації, яка є відбитком закодованої у назві інформації щодо традиційних образів, у тому числі й національного характеру [9, сс.42-

48]. Тобто відбувається звернення до особливої сфери життя соціуму, прояв його духовно-матеріальної культури, яка є традиційною народною культурою та колективною творчістю груп чи індивідуумів, що визначається надіями та сподіваннями суспільства.

Відповідно до імпровізаційності у музиці як національної традиції Китаю, на що справедливо вказує Янь Чжихао, у своєму логічному розвитку китайські композитори, творячи зразки фортепіанної культури, починають робити спроби відображення у фортепіанних творах елементів національної образності, з чого власне й бере початок національно орієнтована лінія романтизму [12, сс. 16-18]. Її сутність полягає насамперед у зверненні до європейських жанрів фортепіанної музики епохи романтизму та виокремленню найбільш відповідних до можливостей втілення ідей імпровізаційності. Так, серед найбільш затребуваних у 1930-1940-і рр., виявилися: сюїта ((«Китайська сюїта» Лю Сюеаня (1934 р.), «Весняна подорож» Дін Шаньде (1945 р.), соната і сонатина («Соната b3mol») Ма Сицуня, «Сонатина» Цзян Веньє (1940 р.)), варіації ((«Варіації на китайську народну тему» Дін Шаньде (1948 р.)). Певний інтерес у композиторському середовищі викликав і жанр фортепіанного концерту: у 1930-х-1940-х рр. було створено концерти Цзян Веньє (1936 р.) та Чжан Сяоху (1945 р.). Але це були далеко не досконалі у художньому та композиційному відношенні твори, що в даний час зберегли лише історичне значення. Можна стверджувати, що найбільш затребуваним у творчості стає звернення до циклічності. Так, тяжіння до циклічності, настільки властиве для європейської мініатюри ХІХ ст., стає характерною особливістю творчості композиторів КНР і в 1950-і-1970-і рр. (Хуан Аньлуня, Чу Ванхуа, Лі Інхя, Хуан Хувея, Ван Цзяньчжуна), коли внаслідок політичних

установок влади КНР вплив західного мистецтва практично повністю усунуто. Якщо утворення циклів у європейській музиці XIX ст. пояснюється «відносною фрагментарністю, незавершеністю романтичної мініатюри» [4, с. 29], то у творчості китайських композиторів злиття мініатюр у цикл сприяє прагненню уявити світ музичних образів у всій його різноманітності. Особливо впливу європейського класикоромантичного мистецтва виражаються у формотворчих засобах: про це свідчить використання простих та складних дво- та тричастинних форм, варіацій, рондо. Суттєвим є факт, що входження до китайської фортепіанної культури авангарду як європейського жанру у 80-х рр. XX ст. у творчості композиторів Цао Гуанпіна, Тан Дуна, Чень І, Лян Лея, Гао Піна, Чень Сяюна, Яо Хенлу, Чень Цигана, та ін. також носило звернення до циклічності у музиці. У змістовому значенні вони представляють напрямки та тенденції, які націлені на діалог із попередніми традиціями (європейськими, китайськими): неофольклорні тенденції (у творах Чень І та Чжоу Луна), поставангардні явища (у творчості Чень Цигана); різні авангардні течії, що активно використовують серійну та серіальну техніки, сонорику, алеаторику. При цьому звернення до таких форм, як цикл Тан Дуна «Вісім спогадів в акварелі», «Концерт для фортепіано з оркестром «Хуанхе»», створеному колективом авторів Чу Ванхуа, Шен Ліхуном, Ін Ченцзуном, Лю Чжуаном, Ші Шученом як транскрипцію для фортепіано та та оркестру однойменної кантати Сянь Сінхая, а також переважаючої кількості циклів різного характеру та жанрового наповнення, дозволяє впевнено говорити, що в китайській музичній культурі ми знаходимо закодований зміст культури не в окремому жанрі, а скоріше в циклічності, як і жанровій характерності.

Можна говорити, що музична форма, яка утворює жанрову специфіку як композиційна цілісність, є статичним концептом, який несвідомий відносно історичного буття, а з іншого, через повсюдність використання, яка обумовлена національними традиційними чинниками, а також програмно задані образи, набуває характер коду культурної ідентичності. Це дозволяє говорити про те, що культурні коди носять символічний характер. Це обґрунтовано ще й тим фактом, що дійсно переважна більшість китайської музики є програмною, тобто апелює до людського мислення та свідомості. Образна природа символу проявляється у особливостях символічного мислення, яке конструює образ явища. Зустріч із аналогічним фактом дозволяє шляхом порівняння виявити типове та індивідуальне. Мислення людини є символічним, і символ виступає для людини як засіб пізнання навколишнього світу та спосіб узагальнення інформації, що надходить. Відповідно, у китайській фортепіанній музиці ми знаходимо, що китайські композитори віддавали перевагу тим, що найкраще відповідали художньо-образним уявленням, естетиці, ладу мислення китайців. Це призвело до домінування в китайській фортепіанній музиці на всіх етапах її розвитку кількох типів жанрової образності: а) бадьорої, оптимістичної маршової пісні; б) енергійного колективного танцю; в) споглядальної пейзажності, часто забарвленої в елегічні відтінки (програмна п'єса, буколіка); г) задушевної ліричної пісні (любовна пісня, колискова); д) бравурної жестикуляції, демонстрації сили та спритності (етюд, токато); е) демонстрації винахідливості розуму та майстерності композитора (інвенції, фуґи, варіації). Дуже рідкісні випадки вираження драматичної конфліктності, трагічних образів, крайніх станів психіки (лютість, екстаз, апатія та ін.). Навіть у сонатних композиціях тематичний

контраст рідко сягає рівня психологічного конфлікту. Сучасна фортепіанна творчість китайських композиторів репрезентує, за термінологією С. Тишка «стадію експансії» європейської традиції у простір традиційної культури Китаю. Водночас шлях синтезу виразних засобів китайської та європейської музики, ескізно намічений ще на ранньому етапі розвитку жанрової галузі фортепіанної музики такими авторами, як Хе Лутін, Хуан Ці, Дін Шанде, останні десятиліття стає дедалі пліднішим. Тобто визначена початкова теза щодо жанрової специфіки як закодованої культурної інформації отримує втілення у специфічності поєднання жанрів китайської музики у окрему сферу циклічності. Це збігається з думкою Т. Адорно щодо того факту, що коди культури тематично об'єднані на основі властивостей і дій самої людини, тваринного, рослинного тощо світів, світу предметного (натуральних або створених людиною “речей” [6, с. 84]. У музиці це проявляється через низку музичних архетипів інтонаційного та жанрового характеру – вони живуть у пам'яті нації і передаються з покоління до покоління. Різні культури породжують різні типи музичних творів та їх виконання, у зв'язку з цим глибший розгляд історії та культури народів дозволяє краще та повніше описати музичну спадщину націй.

Висновки. Однією з основних тенденцій розвитку китайської фортепіанної музики є розширення та ускладнення жанрової системи європейського романтизму, що отримує нове прочитання у китайській музичній культурі. На початку шляху китайські композитори засвоїли невелику низку фортепіанних жанрів європейської професійної музики: прелюдії, варіації (найчастіше — на тему фольклорного походження), програмні п'єси та сюїти мініатюр. Згодом значно розширилася і досягла великої різноманітності галузь жанрів, які передбачають

використання прийнятого «ззовні» матеріалу. Такий підхід дозволив утворити унікальну специфічну складову китайської фортепіанної культури, а саме переважаюче значення циклічних жанрів з елементами романтизму, яке на новому рівні дозволило репрезентувати національну ментальність. Протягом усього розвитку, а саме, понад 100 років, фортепіанні твори китайських композиторів стали носієм закодованої інформації, яка відображала впливи соціальних змін, а саме звернення чи відсторонення від європейської культури. Отже, окреслено, що циклічність, які провідна риса, може бути трактовано як такий код ментальності нації, що з позицій музичної антропології створює умови для вивчення створення творів як відбитку не тільки образності закладеної автором, а як носій іманентних рис історичного та соціального характеру, що у випадку китайської музики є вирішальним для опанування та для аналітичних наукових розвідок.

Список використаної літератури:

1. Каблова Т. Вокально естрадне мистецтво в дискурсі формування музичного етосу культури. Арт-Платформа. 2021. № 3. Сс. 246-258.
2. Каблова Т. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі. Київ: НАКККиМ, 2015. 160 с.
3. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: дис. на здобуття наук. ст. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2004. 173 с.
4. Маркова О. Інтонаційність музичного мистецтва: наукове обґрунтування та проблеми педагогіки. Київ: Музична Україна, 1990. 182 с.

5. Янь Чжихао. Типологічні особливості обробок, аранжувань і транскрипцій у фортепіанній творчості китайських композиторів XX – початку XXI століть. дис. на здобуття наук. ст канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2018. 212 с.
6. Adorno T. W. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, 269 s.
7. Auge M. An Anthropology for Contemporaneous Worlds. Stanford: Stanford University Press, 1999. 146 p.
8. Barnard A. History and Theory in Anthropology. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 244 p/
9. 卡萌. 卡萌.中国钢琴文化的 形成与发展,北京:《华乐》出版社, 1996, 181頁.
10. 汪毓和. 汪毓和.中国近现代音乐史,北京:高等教育出版社, 2005. 377 頁.
11. 梁海东 从中国钢琴作品看钢 琴音乐的民族风格/梁海东//教育和艺术出版社北京, 2004. No6. 页20-31.
12. 刘元举 钢琴时代/刘元举 北京:时事出版社, 2001. 360 页。

Yue ZHAO,

Sumy State Pedagogical University
named after A. S. Makarenko,
e-mail: nauka17-18@ukr.net,
ORCID: 0000-0001-5932-9108

GENRE SPECIFICS IN CHINESE PIANO MUSIC AS A NATIONAL CULTURAL CODE

Abstract. In today's cultural space, it is important to turn to synthetic research, which covers different, but often related fields of science. Among them are those that are inherently connected in their categorical and comprehensible apparatus and indicate synergistic combinations in the implementation of research objectives. This work is dedicated to the contamination of concepts such as genre, code, culture and music in its unique intersection in Chinese piano art. The cultural code considered as a system of the genre-specific spiritual world, that we can find in piano music, like the cultural meaning of the era. To achieve this goal, the following research methods are identified philosophical and aesthetic – when considering philosophical concepts and aesthetic principles that justify the application of the definition “code” and “anthropology” to the piano works of Chinese composers; historical and cultural, which allows us to trace the main milestones in the evolution of Chinese piano music; method of structural-hermeneutic analysis of individual musical works and modeling of their figurative content based on the coverage of software concepts. The novelty of the study is the application of the concept of cultural code to determine the genre specificity of Chinese piano music, as well as the isolation of cyclic as a crucial unique feature in the works of twentieth-century Chinese composers. Musical anthropology is considered a space for studying the cultural codes of piano art. The

conclusions determine that the unique specific component of Chinese piano culture, namely the predominance of cyclical genres with elements of Romanticism, represents the national mentality in the form of legislative information containing in-depth knowledge of the formation and development of Chinese composers.

Key words: code, cyclical form, genre, musical anthropology, periodization, national mentality, Romanticism.

References:

1. Kablova, T. (2021). Vocal pop art in the discourse of forming of the musical ethos of culture. Art-platforma. 3, 246-258 [in Ukrainian].
2. Kablova, T. (2015). Zoloty peretyn yak kompozytsiynny pryntsyp transmironosti v muzychniy kul'turi [Golden Section as a compositional principle of transcendence in music culture]. Kyiv : NAKKKiM [in Ukrainian].
3. Ma, Vey (2004). Kontseptsiya formy v muzyki Kytayu ta Yevropy: aspekty kompozytsiyi ta vykonavstva [The concept of form in the music of China and Europe: aspects of composition and performance]: dys. na zdobuttya nauk. st... kand. mystetstvoznnav.: 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].
4. Markova, O. (1990). Intonatsiynist' muzychnoho mystetstva: naukovе obgruntuvannya ta problemy pedahohiky [Intonation of musical art: scientific substantiation and problems of pedagogy]. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
5. Yan', Chzhykhao. (2018). Typolohichni osoblyvosti obrobok, aranzhuvan' i transkryptsiy u fortepianniyy tvorchosti kytays'kykh kompozytoriv [Typological features of arrangements, arrangements and transcriptions in the piano works of Chinese composers of the XX – early XXI centuries].

- Lviv: dys. na zdobuttya nauk. st... kand. mystetstvoznav.: 17.00.03 [in Ukrainian].
6. Adorno, T. V. (1975). Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp [in Deutsch].
 7. Auge, M. (1999). An Anthropology for Contemporaneous Worlds. Stanford: Stanford University Press [in English].
 8. Barnard, A. (2000) Istoriya ta teoriya v antropolohiyi [History and Theory in Anthropology]. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
 9. 卞萌 (1996). 卞萌.中国钢琴文化的 形成与发展,北京:《华乐》出版社 [in Chinese].
 10. 汪毓和 (2005). 汪毓和.中国近现代音乐史,北京:高等教育出版社 [in Chinese].
 11. 梁海东 (2004). 从中国钢琴作品看钢琴音乐的民族风格/梁海东//教育和艺术出版社北京, 6, 20-31 [in Chinese].
 12. 刘元举 (2001). 钢琴时代/刘元举 北京:时事出版社 [in Chinese].

DOI: doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.97-116

УДК 7.784.4;784.66

Артем Артурович АКОПЯН,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: kafedraart@ukr.net,
ORCID: 0000-0002-8543-227X

МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР У СУЧАСНІЙ МАСОВІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

Анотація. Невід’ємну частину культури будь-якого етносу складає усна народна творчість – фольклор. Фольклор так чи інакше пов’язаний із усіма галузями народного життя, і навіть сьогодні він проникає у повсякденне життя українців. Він знайшов своє місце і в естрадній культурі України, що зумовлено зростанням інтересу суспільства до витоків культури свого етносу.

Український музичний фольклор – це багатство українського народу, який протягом багатьох століть вражає світ своєю мелодійністю та душевністю. Згідно з даними ЮНЕСКО, саме українці створили найбільшу кількість народних пісень у світі – близько 15,5 тисяч. У своїх піснях вони розповідали про події та явища суспільного життя, родинний побут, особисті стосунки, героїчні постаті історії, боротьбу з загарбниками та любов своєї країни. Ці пісні завжди приваблювали істориків, музикознавців, фольклористів. Кожен композитор мріяв долучитися до цього народного творіння і додати елементи власної творчості у цей музичний жанр. У свій час обробками українських народних пісень займалися

Григорій Верета, Григорій Верьовка, Климент Квітка, Пилип Козицький, Філарет Колесса, Микола Леонтович, Микола Лисенко, Борис Лятошинський, Петро Сокальський, Яків Степовий, Кирило Стеценко.

Сьогодні, коли культурний простір нашої країни виходить на новий рівень свого існування, коли з'являються нові форми та жанри музичного мистецтва, фольклор також набуває нового звучання, стаючи одним із основних компонентів сучасної музичної культури України.

Предметом дослідження є способи проникнення фольклору в сучасну естрадну пісню. Серед завдань статті – дослідити витoki появи фольклору в українській естраді; проаналізувати творчість сучасних фолк-гуртів і виконавців та віднайти автентичні варіанти народних пісень із їх репертуару; проаналізувати фестивальний рух фолк-музики та теренах України та тенденції фольклоризації вокальних телевізійних шоу.

Ключові слова: фольклор, телебачення, фесиваль, естрада, пісня.

Вступ. Розвиток пісенної поетичної творчості в Україні наприкінці ХІХ – на поч. ХХ ст. відбувався у двох вимірах: професійному та аматорському, у тому числі фольклорному. Ще на стадії започаткування української естради вийшла у світ збірка пісень під назвою «Жіноча доля в піснях» (1924 р.), в якій новими на той час засобами музичної виразності відтворювалися фольклорні зразки. Відбувався процес синтезування української естрадної пісні з перлинами музичного фольклору: це згодом стане знаковою характерною рисою музичної естради України.

Вона починає формуватися разом із появою «Укрконцерту» в середині 50-х рр. минулого століття. У повоєнний період до програм обласних філармоній

починають вводитися естрадні пісні, виникають нові колективи, приходять співаки, що співають в основному тільки естраду. На початковому етапі розвитку української естради автори нерідко зверталися до теми українського фольклору. Саме це відбилося у подальшому формуванні української естрадної пісні та зумовило її національно-етнічний характер.

Постановка проблеми. Одним із найефективніших способів проникнення музичного фольклору в сучасну культуру України є діяльність фольклорних фестивалів. Такий концепт як «фестиваль фольклору» широко застосовується у різних країнах та в межах різних етнічних груп.

За висловом С.Чернецької, розвиток фестивального руху в Україні нерозривно пов'язаний із загальносвітовими культуротворчими процесами, в контексті яких фестивалі фольклору як соціокультурний феномен із кожним роком набувають неабиякої популярності й поширення. Цьому сприяє значна активізація фольклорно-етнографічних досліджень, які набули особливого розвитку в другій половині ХХ ст. [15, с. 64].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Невід'ємну частину культури будь-якого етносу складає усна народна творчість – фольклор. Фольклор так чи інакше пов'язаний із усіма сферами народного життя, і навіть сьогодні він проникає в повсякденне життя українців. Також сьогодні фольклор знайшов свої місце в естрадній культурі України, що зумовлено зростанням інтересу суспільства до витоків культури свого етносу.

Термін «фольклор» (від англ. «folk-loge» – народна мудрість) започаткував англійський дослідник Вільям Джон Томс у 1846 р. для означення художньої та матеріальної

культури народу. Сьогодні поняття «фольклор» зосереджує в собі лише усну народну творчість.

Віктор Гусев визначав фольклор як «художнє відображення дійсності в словесно-музично-хореографічних та драматичних формах колективної народної творчості, що відображає світогляд трудящих мас й нерозривно пов'язане з їхнім життям та побутом» [3, с. 10].

Тобто в середині минулого століття поняття «фольклор» уже розглядалося в контексті основних категорій художньої культури. Тому не дивно, що на сучасному етапі свого існування фольклор максимально пов'язаний із музичним мистецтвом.

Фольклор завжди приваблював класичних музикознавців та дослідників естрадного мистецтва. Цю тему можна досліджувати з різних аспектів: історія культури українського народу (культурологія), використання фольклору у музичному вихованні (педагогіка), роль фольклору у сучасному мистецькому просторі (мистецтвознавство), фольклорні традиції української лірики (філологія), вивчення пісенного фольклору певної етнічної групи (етномузикологія).

Багато наукових розвідок присвятив цій темі дослідник українського музичного фольклору А.І. Іваницький [4]. Дуже часто роль фольклору в сучасній українській пісні висвітлюють у наукових роботах, присвячених напрямку «world music». Проблема розгляду «world music» як напрямку етномузикології підіймає у своїй статті музикант та композитор Т.П. Сергєєва. Вона зазначає, що етномузикологія часто «ототожнюється з т.зв. «світовою музикою» («world music»), хоча по суті остання є вузькішою дисципліною. У рамках цього напрямку вивчається в основному етнічна музика народів світу, тобто

фольклор, на основі польових досліджень, що поєднуються з практичним засвоєнням (практика гри на інструменті) обраної музичної традиції» [14, с.2]. Дослідниця наголосила на вузькому тематичному полі наукових праць у контексті даного поняття.

Проте, як зазначала аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв Я. Литовка у своїй статті ««World music» як засіб національної ідентифікації в умовах глобалізації»: «Жанр “World Music” є своєрідним синтезом різноманітних етнічних (фольклорних) музичних традицій в єдиному цілому, що супроводжується сучасним поданням матеріалу, актуальним звучанням та роботою з сучасними технологіями. ... Зараз практично неможливо знайти жодної етнічної спільноти, яка б не випробувала на собі вплив з боку культур інших народів. Саме ця тенденція культурної глобалізації особливо загострює зацікавлення до культурної самобутності. Культурне різноманіття сучасних народів збільшується і кожен з них намагається зберегти та розвинути свою цілісність і культурний вигляд» [10, с. 102]. Це вказує на розширення тематичного спектру поняття «world music».

У 2020 р. І.Ф. Федорова захистила дисертацію на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства за темою «World music: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища». Проаналізувавши цей напрямок у культурно-мистецькому просторі України вона робить висновок, що «world music – це об'єднуюча назва сукупності різних музичних практик аудіальної форми фіксації та/або концертної форми презентації з яскраво вираженою етнікою, що змінює традиційний контекст функціонування, апелює до певної етнічної культури та

присвоюється особистістю, колективом або організацією» [14, с. 43].

Сьогодні активно вивчається академічне мистецтво, доробок українських композиторів ХХ ст., значна увага приділяється культурорегіоніці, є розвідки в галузі естрадного виконавства, але інтеграція цих векторів ще недостатньо розглянута в науковому середовищі.

Схожі проблеми були означені в роботах таких науковців, як А. Колодко («Зразки пісенної народної творчості та розповідного фольклору на телеканалі «Перший-UA» на прикладі культурно-мистецьких передач «Фольк-мюзік» та «Казки лірника Сашка», 2015 р.), Д. Дзюба («Фольклор і телебачення: точки перетину в полі медіа-культури», 2016 р.), Андрій Фурдичко («Музичний фольклор і фольклоризм на сучасному українському телебаченні», 2017 р.). В цих роботах є прояви на вивчення історичного розвитку української пісні та усної народної творчості, їх адаптації до сучасних культурних запитів, питань взаємодії і взаємовпливу фольклору й телебачення, означено політичні та соціальні передумови звернень сучасних виконавців до української пісні та створено умови для вивчення ролі телепрограми у збереженні та поширенні української народної пісенної творчості. Але у своїй більшості вони мали спробу продемонструвати функціонування фольклору просто як явища у мас-медіа, тобто не спиралися на фольклор саме у вокальних телешоу.

Мета статті – дослідити способи інтеграції українського фольклору в сучасну естрадну культуру.

Виклад основного матеріалу. Дослідники відзначають, що фестивалі, незалежно від тематичних і жанрових різновидів, мають власну архітектуру: урочисте відкриття, проведення творчих заходів, визначення і нагородження переможців, урочисте

закриття тощо. Порядок проведення фестивалю, залежно від мети й часу проведення, може змінюватися і включати допоміжні заходи – конференції, творчі майстерні, дискусії тощо, що у свою чергу збагачує форум та ідейне звучання всього мистецького заходу.

Основним завданням фестивалю фольклору є широке залучення населення, особливо студентської та учнівської молоді, до участі в народній творчості; практичне знайомство з джерелами автентичного фольклору й національних етнографічних груп України та інших держав; пошук і привернення уваги до вивчення фольклору науково-дослідницьких гуртів, окремих збирачів нематеріальної культурної спадщини; розвиток українського фольклору, традицій, звичаїв різних національностей, духовне збагачення українського народу.

Метою українського фольклорно-фестивального руху є сприяння розвитку і популяризації української мистецької традиції, перетворення її на формат, співзвучний сучасності, зберігаючи при цьому рівновагу між традицією та інновацією; формування й розвиток національної ідентичності, створюючи нове мистецьке середовище; налагоджувати культурні зв'язки та творчий взаємообмін України та інших країн світу; підвищувати роль культурної спадщини у формуванні світогляду підростаючого покоління.

Треба зазначити, що зародження і розвиток власне сучасного українського фольклорно-фестивального руху стало можливим лише зі здобуттям Україною державної незалежності, хоча перша, найпотужніша акція такого типу – Міжнародний фестиваль українського фольклору «Берегиня» – пройшла ще в останні дні існування СРСР (з 14 по 16 червня 1991 р.) у древньому волинському місті

Луцьк. Цей форум відіграв важливу роль у формуванні фольклорно-фестивального руху в Україні, ставши взірцем у створенні форумів фольклорного спрямування в різних регіонах нашої держави.

На сьогоднішній день найвідомішим фестивалем фольклорного напрямку в Україні є «Червона рута». Даний фестиваль як явище виник ще за часів існування СРСР у 1989 р., коли у Чернівцях відбувся перший фестиваль національної молодіжної музики. «Червона рута» здійснила справжню «революцію» в українській культурі, що мала вплив на все суспільство. Фестиваль народив нову молодіжну музику, якої до цього не існувало.

Відкрита фестивалем нова музична хвиля здобула нечувану популярність в Україні і в українській діаспорі. Багато пісень, виконаних вперше на фестивалі, одразу стали хітами, які співали мільйони людей. Переможці «Рути-89» та їх пісні займали перші місця в усіх хіт-парадах та різноманітних опитуваннях. Миттєво ще вчора зовсім невідомі музиканти перетворилися на кумирів української молоді кінця 80-х – початку 90-х рр. Уже протягом наступного року вся Україна співала репертуар «Братів Гадюкіних», Віки, Андрія Миколайчука, Олександра Тищенка, «ВВ», Ірини Білик, Марічки Бурмаки, «Тризубого Стаса» та ін.

Саме цей фестиваль згодом став платформою для справжнього українського фольклору. Велика кількість фольклорних колективів та виконавців нарешті змогли вільно популяризувати українську народну творчість. У положенні фестивалю було прописано, що відбіркові та фінальні конкурси проводяться серед солістів і гуртів за окремими жанрами сучасної молодіжної музики та українського автентичного фольклору: ... український

автентичний фольклор (справжня першоджерельна народна творчість за походженням матеріалу і його виконанням) – зокрема, за напрямками: 1) сольний та гуртовий спів: виконання українських народних пісень в автентичній давній манері співу ... 2) виконання українських народних обрядових дійств ... 3) сольна та гуртова інструментальна музика, кобзарсько-лірницьке виконавство.

Саме «Червона рута» дала можливість таким фольк-виконавцям та гуртам, як Катя Chilly, «Фолькнери», «Телері», Соломія Мельник, «Чумацький шлях», «Спідвей», «ДахаБраха» знайти своє місце у сучасній українській музичній культурі.

«Країна мрій» – міжнародний фестиваль етнічної музики, який започатковано у 2004 р. Перший фестиваль відбувся на Співочому полі у Києві. Час проведення літнього фестивалю збігається з народним святом Івана Купала (кінець червня – початок липня), а зимова «Країна Мрій» припадає на Різдвяні свята і проводиться в період з 6 по 8 січня в різних містах України. Ініціатором фестивалю є лідер гурту «Воплі Відоплясова» Олег Скрипка. Саме однойменна пісня з репертуару даного гурту дала назву масштабному фестивалю фольклорного мистецтва «Країна мрій».

Фестиваль має формат народного гуляння-ярмарку, триває від 1 до 3 днів і, окрім музичних виступів на основній сцені, включає в себе також ярмарок виробів народного мистецтва, книжковий ярмарок, майстер-класи народних ремесел, де можна в живому часі спостерігати, як виробляються ті чи інші витвори людської фантазії, виставку народного малярства, дитячу галявину, етнічні кухні тощо.

Крім того, протягом року «Країна Мрій» проводить низку культурних заходів в Україні: Фестиваль «Рок Січ», танцювальні вечірки в стилі «Етно-Диско», фестиваль Героїчної Пісні «Молода Гвардія», Вечір Українського Романсу, Парад вишиванок, дитячі бали та традиційні французький та українські вечорниці. «Країна мрій» також проводить видавничу діяльність.

«Великдень у Космачі» – міжнародний фестиваль, який проводиться з 207 р. щороку, навесні, у селі Космач Косівського району Івано-Франківської області. Серед основних завдань фестивалю – популяризація автентичної, традиційної української культури, пізнання свого народу, його історії, культури, традицій, звичаїв. До програми фестивалю зазвичай входять виставки традиційної народної культури, традиційна гуцульська та українська кухня, наукова конференція, виступи українських та закордонних «world music» та фолк-рок команд тощо.

«Підкамінь» – щорічний міжнародний етнофестиваль, що проходить в одноіменному селі з 2007 р. Концепція цього фестивалю – сучасна українська фолькова музика на тлі природи неймовірної краси, монастиря, що пережив вічність, і усього енергетичного ландшафту Північного Поділля. Протягом трьох днів гостей фестивалю розважають українські фолькові музики, а доповнюють свято різноманітні забави на фестивальному полі: майстер-класи народного ремесла, промислу. Також у Підкамінь приїжджають письменники та поети, які в межах літературної частини пропонують гостям опинитись у царині книжок та знайомлять зі своєю творчістю.

Телебачення завжди віддзеркалює ті настрої та мотиви, що спостерігаються в сучасному суспільстві.

Останнім часом українське суспільство безупинно звертається до витоків свого народу та нашої автентичної культури. Це ми можемо спостерігати в усіх галузях суспільного життя: від використання вишиванки в побутовому житті до перемоги фолк-гурту в національному відборі «Євробачення». Це обґрунтовано глибокою потребою пошуку такої ідентичності українського народу, яка дозволить йому єднати себе з прогресивно налаштованими європейськими культурними спільнотами.

Телевізійне шоу є однією з найпоширеніших жанрових форм музичного телебачення України. Це пояснюється специфікою останнього, тяжінням багатьох музичних телепрограм до «звуковидовищ». Само по собі шоу є заходом розважального характеру, але водночас саме в умовах масоворозважального контенту виникають чинники, що мають рушійну силу для виникнення певної зірки або зіркової пісні. Як правило, шоу проводиться перед публікою, хоча останнім часом усе більше уваги заслуговують камерні вистави для соціальних мереж. До музичних телешоу можна віднести концерти, конкурси, ігри, реаліті-шоу, телемюзикли і ток-шоу, які є активним проявом соціального життя.

Музичне телебачення активно починає розвиватися у 1990-х рр. і стає потужною частиною масової культури. Головними принципами вокаліста того часу стають сенсаційність, яскравість і видовищність, драматизація подій. Інфотейнмент і інфомершіалс стали основними способами подачі інформації на музичному телебаченні. Дані явища значно позначилися на всіх жанрових формах музичного телебачення. На цей час спостерігається певне забуття фольклорних інтонацій України.

Динаміка українського вокально-масового контенту пов'язана з 2001 р., коли розпочинають своє віщання два

музичні телеканали – «М1» та «Enter Music». Один із найпопулярніших музичних телеканалів, «М1», який позиціонує себе як Перший національний музичний канал, на сьогодні є лідером у кількості й різноманітності власних телепрограм. Комерціалізація українського музичного телебачення сприяла тому, що інформація розважального характеру стала активно завойовувати місце в телеєфірі. Це значно відбилося на контенті музичних телеканалів, а, отже, і на його жанрових складових. Тобто перші появи української музики на телешоу були спрямовані на потреби глядача, а глядач бажав знайти близькі до своїх прояви почуттів, які б єднали його з нацією в цілому. В межах дослідження є необхідним зупинитися на ряді телевізійних шоу, що створили умови саме для цього.

Шоу «Х-фактор» з'явилося в ефірі телеканалу СТБ у 2010 р. і на сьогодні має вже 11 сезонів. Учасники цього шоу часто звертаються до музичного фольклору у своїх номерах: як під час відбіркового туру, так і в прямих ефірах.

Гурт «Югуї Кюс» [Йорій клоц] зі Львова брав участь у IX сезоні «Х-фактору». Назва гурту перекладається з т. зв. «старокобзарського» як «світлий чоловік/шматок». Під час участі в «Х-факторі» учасниками гурту були Антон Лубій (вокал, бухало), Іван Жогло (бек-вокал, альт), Ярослав Себало (бек-вокал, колісна ліра), Павло Гоц (бек-вокал, гітара). Існує декілька означень стилю, в якому виконує свої твори даний гурт: турбо-фолк, козацький брейк-біт, а самі учасники гурту характеризують світ стиль як «Український обрядовий хіп-хоп дайбоже-етно-чорт». Дійсно, учасники гурту під час своїх виступів вдало поєднують музичні традиції українського фольклору та сучасні естрадні напрямки. От, наприклад, у IV кастингу IX сезону «Х-фактору» вони виконали українську народну пісню

«Біда». На сцені «Х-фактору» з'явилися етнічні українські музичні інструменти (бухало та колісна ліра).

Несподіванкою для глядачів було виконання народної пісні з застосуванням технік рок-вокалу: грім, скрімінг, гроулінг і вокальні еділби. Виступ гурту поєднується з притаманними рок-концерту рухами: стрибки, підняті руки, жест «коза», вербальне налаштування глядацької аудиторії типу «Руки догори» та «Не сочкуєм!», незвична гра на музичних інструментах.

Вокальне телешоу «Голос країни», що є українською адаптацією формату «The Voice», з'явилося на екранах нашої країни у 2011 р. Даний проект спрямований на пошук професійних і непрофесійних голосів. Фольклор у цьому шоу представлений як автентичними виконавцями, так і українськими народними піснями у виконанні сучасних артистів.

У дев'ятому випуску 9 сезону шоу «Голос країни» учасники команди Потапа – Катерина Гулюк та гурт «Шпилясті кобзарі» – виконали українську народну пісню «Ой, під вишнею, під черешнею». Задля того, аби ця відома пісня набула нового звучання, її обробили у стилі «goscabilly». Характерними рисами даного стилю є поєднання елементів кантрі-музики та ритмічної структури бугі-вугі. Тут спостерігаємо використання українського народного музичного інструменту – бандури. Дуже незвичним та цікавим є звукове імітування співу птахів (горобець, сова) у виконанні учасників гурту «Шпилясті кобзарі». У цій обробці дуже вдало поєднується дзвінке сопрано солістки та поліфонічне багатоголосся чоловіків із естрадними еділбами. В такому звучанні учасники змогли продемонструвати свої вокальні здібності, зокрема зміна регістрів та використання мелізмів, що теж є не менш важливим завданням вокального батлу.

Проте сьогодні можна помітити, що більшої популярності, ніж телебачення, набуває мережа Інтернет. Зокрема, сучасна аудиторія слухачів використовує різні музичні сервіси для прослуховування музичних композицій різних стилів та напрямків. Тому важливим сьогодні є збереження та розповсюдження українського фольклору на сучасних музичних платформах.

Висновки. Оже, із набуттям Україною незалежності на теренах нашої країни сформувався та набув широкої популярності фестивально-фольклорний рух. Майже у кожній області почали організовувати фестивалі фольклорного мистецтва, метою яких стали зберігання та популяризація народної творчості. У програмах цих фестивалів завжди були ярмарки, майстер-класи з різних видів народних ремесел, літературні локації, але найголовнішим осередком фольклорних фестивалів й понині залишається народна музична творчість.

Отже, саме завдяки діяльності фольклорних фестивалів вдалося зберегти український музичний фольклор, аби сьогодні він знайшов своє місце в сучасній естрадній культурі.

Проаналізувавши пісенний репертуар, з яким виходять на сцену учасники вокальних телешоу, можна зробити висновок, що останнім часом українська народна пісня все частіше лунає з екранів наших телевізорів. Але сьогодні спостерігається її певне оновлення й нова презентація вже, здавалося б, забутих складових.

Нестандартні, специфічні вимови, інструментарій, ансамблеві поєднання сьогодні дозволяють створювати незвичні композиції, які саме через їх візуалізацію привертають до себе увагу непересічного глядача. Все це дозволяє стверджувати, що українська музична естрадна культура була, є і буде актуальною й її якісне оформлення у

завізуалізовану форму в синтезі з фольклором дозволить гідно інтегрувати її у світовий масово-розважальний контент.

Список використаної літератури:

1. Бобул І. Жанрові форми та стилеві конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Дис. ... канд. мистецтвознав: 26.00.01. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 219 с.
2. Гордійчук М. Фольклор і фольклористика. Київ: Музична Україна, 1979. 250 с.
3. Гусев В. Фольклор. (История термина и его современные значения). Советская этнография. 1966. №2. Сс.4-10.
4. Дзюба Д. Фольклор і телебачення: точки перетину в полі медіа-культури. Студії мистецтвознавчі. 2016. №1. Сс.46-54.
5. Іваницький А. Українська музична фольклористика (методологія і методика): навч. посіб. Київ: Заповіт, 1997. 416 с.
6. Калиниченко І. З історії української естради: короткий огляд від 50-х до сьогодення. URL: <http://www.uaestrada.org/z-istoriji-ukrajinskoji-estrady-korotkyj-ohlyad-vid-50-h-do-sohodennya/>
7. Кияновська Л. Українська музична культура. Київ: ДМЦНЗКМ, 2002. 178 с.
8. Колодко А. Зразки пісенної народної творчості та розповідного фольклору. Аркадія. Мистецтвознавчий та культурологічний журнал. 2015. №4 (45). Сс. 93-99.

9. Литовка Я. «World-music» як засіб національної ідентифікації в умовах глобалізації. Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2013. №28. Сс. 101-107.
10. Локтіонова-Ойцюсь О. Українське музичне телебачення 1990-х – 2000-х років як соціокультурний та мистецький феномен. Мистецтвознавчі записки. 2019. № 35. Сс. 195-199.
11. Мозговий М. Фольклор в українській естраді. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2008. №14. Сс. 105-109.
12. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез. Київ: Ліра-К, 2017. 204 с.
13. Федорова І. World music: походження, особливості еволюції та сучасні модифікації явища: автореф. дис.... на здобуття наук ст. канд. мистецтвознав.: 26.00.01. НМАУ ім. П.І.Чайковського. Київ, 2020, 19 с.
14. Чернецька С. Фестивалі фольклору в соціокультурних процесах України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2015, 170 с.

Artem A. AKOPYAN,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: kafedraart@ukr.net,

ORCID: 0000-0002-8543-227X

MUSICAL FOLKLORE IN THE MODERN MASS CULTURE OF UKRAINE

Abstract. An integral part of the culture of any ethnic group is oral folk art – folklore. Folklore is somehow connected with all branches of folk life, and even today it penetrates into the daily life of Ukrainians. It has also found its place in the pop culture of Ukraine, which is due to the growing public interest in the origins of the culture of its ethnic group.

Ukrainian musical folklore is the wealth of the Ukrainian people, which for many centuries has amazed the world with its melody and soulfulness. According to UNESCO, it was the Ukrainians who created the largest number of folk songs in the world – about 15 500. In their songs, they talked about the events and phenomena of public life, family life, personal relationships, heroic figures of history, the struggle against invaders and the love of their country. These songs have always attracted historians, musicologists, and folklorists. Every composer dreamed of joining this folk creation and adding elements of their own creativity to this musical genre. At one time, Grygory Vereta, Grygory Veryovka, Kliment Kvitka, Pylyp Kozytsky, Filaret Kolesa, Mykola Leontovych, Mykola Lysenko, Borys Lyatoshinsky, Peter Sokalsky, Yakiv Stepovyy, Kyrylo Stetsenko were engaged in processing Ukrainian folk songs.

Today, when the cultural space of our country reaches a new level of its existence, when new forms and genres of musical art appear, folklore also acquires a new sound,

becoming one of the main components of the modern musical culture of Ukraine.

Among the tasks of the article are to investigate the origins of folklore in the Ukrainian stage; to analyze the creativity of modern folk groups and performers and to find authentic versions of folk songs from their repertoire; to analyze the festival movement of folk music and the expanses of Ukraine and trends in folkloreization of vocal television shows.

Key words: folklore, television, festival, stage, song.

References:

1. Bobul, I. (2018). Zhanrovi formy ta styl'ovi konotatsiyi vokal'no-estradnoho vykonavstva v muzychniy kul'turi Ukrayiny kintsya XIX – pochatku XXI stolittya [Genre forms and stylistic connotations of vocal and pop performance in the musical culture of Ukraine in the late XX – early XXI century]. Candidate's thesis. Nats. akad. ker. kadryv kul'tury i mystetstv. Kyiv [in Ukrainian].
2. Hordiychuk, M. (1979). Fol'klor i fol'klorystyka [Folklore and folklore study]. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
3. Gusev, V. (1966). Fol'klor (Istoriya termina i yego sovremennyye znachennya) [Folklore. (History of the term and its modern meanings)]. Sovetskaya etnografiya, 2, 4-10 [in Russian].
4. Dzyuba, D. (2016). Fol'klor i telebachennya: tochky peretynu v poli media-kul'tury [Folklore and television: points of intersection in the field of media culture]. Studiyi mystetstvovoznavchi, 1, 46-54 [in Ukrainian].
5. Ivanyts'kyi, A. (1997). Ukrayins'ka muzychna fol'klorystyka (metodolohiya i metodyka) [Ukrainian musical folklore (methodology and techniques)]: navch. posib. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].

6. Kalynychenko, I. Z istoriyi ukrayins'koyi estrady: korotkyy ohlyad vid 50-kh do s'ohodennya [From the history of Ukrainian pop music: a brief overview from the 50's to the present]. Available at: <http://www.uaestrada.org/z-istoriji-ukrajinskoji-estrady-korotkyj-ohlyad-vid-50-h-do-sohodennya/> [in Ukrainian].
7. Kyyanovs'ka, L. (2002). Ukrayins'ka muzychna kul'tura [Ukrainian musical culture]. Kyiv: DMTSNZKM [in Ukrainian].
8. Kolodko, A. (2015). Zrazky pisennoyi narodnoyi tvorchosti ta rozpovidnoho fol'kloru [Samples of folk songs and narrative folklore]. Arkadiya. Mystetstvozhnavchyy ta kul'turolohichnyy zhurnal, 4 (45), 93-99 [in Ukrainian].
9. Lytovka, Ya. (2013). "World-music" yak zasib natsional'noyi identyfikatsiyi v umovakh hlobalizatsiyi ["World-music" as a means of national identification in the context of globalization]. Visnyk KNUKiM. Seriya: Mystetstvozhnavstvo, 28, 101-107 [in Ukrainian].
10. Loktionova-Oytsyus', O. (2019). Ukrayins'ke muzychne telebachennya 1990-kh – 2000-kh rokiv yak sotsiokul'turnyy ta mystets'kyy fenomen [Ukrainian music television of the 1990s - 2000s as a socio-cultural and artistic phenomenon]. Mystetstvozhnavchi zapysky, 35, 195-199 [in Ukrainian].
11. Moz'hovyy, M. (2008). Fol'klor v ukrayins'kiy estradi [Folklore in the Ukrainian stage]. Visnyk Prykarpat's'koho universytetu. Mystetstvozhnavstvo, 14, 105-109 [in Ukrainian].
12. Tormakhova, V. (2017). Ukrayins'ka estradna muzyka i fol'klor: vzayemopronyknennya i syntez [Ukrainian pop music and folklore: interpenetration and synthesis]. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].
13. Fedorova, I. (2020). World music: pokhodzhennya, osoblyvosti evolyutsiyi ta suchasni modyfikatsiyi yavlyshcha [World music: origins, features of evolution and modern

modifications of the phenomenon]. Author's ref. of Candidate's thesis: 26.00.01. NMAU im. P.I. Chaykovs'koho. Kyiv [in Ukrainian].

14. Chernets'ka, S. (2015). Festyvali fol'kloru v sotsiokul'turnykh protsesakh Ukrayiny kintsya XX – pochatku XXI stolittya [Folklore festivals in the socio-cultural processes of Ukraine in the late XX - early XXI century]. Candidate's thesis: 26.00.01. Nats. akad. ker. kadriv kul'tury i mystetstv. Kyiv [in Ukrainian].

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

DOI: doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.117-142

УДК 091.07

Петро Володимирович НЕСТЕРЕНКО,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Національна академія

образотворчого мистецтва і архітектури,

Київ, Україна,

e-mail: exlibrisclub@ukr.net,

ORCID: 0000-0003-4153-4175

**ФАКСИМІЛЬНІ ВИДАННЯ ЯК ПРЕДМЕТ
МАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ**

Анотація. В останні десятиліття поживавився інтерес до факсимільних видань, що засвідчують публікації науковців провідних музеїв та ЗВО України. Зокрема, це роботи А. Андріуци про факсимільні видання рукописів XII – XVI ст. у колекції Національного музею історії України, Н. Глоби про фототипічні, факсимільні та репринтні видання творів Т. Шевченка у колекції Музею книги та друкарства України. Це й інформація про факсимільні видання з фондів рідкісних та цінних видань бібліотеки Київського національного університету С. Баскакової та В. Вигівської, що плідно попрацювали над проектом до Дня української писемності та мови, де розглядаються факсимільні видання Т. Шевченка та І. Котляревського. Особливостям зовнішнього оформлення раритетних видань, серед яких і факсимільні, присвятив наукове дослідження й автор даної розвідки. У Шевченківській енциклопедії ґрунтовно висвітлено фототипічні та факсимільні видання друкованих творів і рукописів

Шевченка, а також репринтні видання творів та мистецької спадщини Кобзаря.

Найвідомішими факсимільними виданнями останніх років, які стали помітними явищами у книжковій культурі України, є «Пересопницьке Євангеліє» видавничого дому «АДЕФ-Україна», «Королевське Євангеліє» Станіслава Граматика 1401 р., «Галицьке Євангеліє» 1144 р.

У 2009 р. київське видавництво «Горобець» започаткувало програму «Повертаємо в Україну культурну спадщину». На сьогоднішній день вийшли друком видання Луцького Євангелія XIV ст. і Луцького Псалтиря 1384 р., Холмського Євангелія XIII ст., Лавришівського Євангелія (Службник Теодоровича) XIV ст., Віденського Октоїха XIII ст., Реймського Євангелія XI ст., «Молитовника Гертруди», або, як його ще називають, «Трірської Псалтирі» X – XI ст., «Молитовника князя Володимира» XIV ст., оригінали яких знаходяться поза межами України.

Ключові слова: факсимільне видання, репринти, рукописи, Євангеліє, Псалтир, «Кобзар».

Вступ. Донести до широкого читача унікальні рукописи або стародруки, надати їм оновленого вигляду стало можливим із винайденням факсимільного друку. Нагальна потреба перевидання унікальних джерел та передачі їх до наукових бібліотек, музейних закладів із метою подальшого опрацювання фахівцями з історії суспільства та культури давно на часі. Факсимільне видання (від лат. *Fac simile* – зроби подібне) – друкований твір, який графічно точно відтворює випущене раніше оригінальне видання або рукопис (включаючи всі особливості паперу й обкладинки). Мета факсимільного видання – зберегти й зробити доступним широкому читачу рідкісні, унікальні або особливо цінні в історичному чи художньому

відношенні пам'ятки (книги, рукописи тощо) [15, с. 555]. Варто зазначити, що термін «зроби подібне» зовсім не означає «зроби точно таке саме», бо давно зрозуміло, ідеально відтворити особливості рукотворної книги практично неможливо, бо неповторна сама індивідуальна майстерність її творців. Таким чином, розмивається саме поняття «факсимільна книга», яке можна трактувати коректніше як «видання факсимільного типу».

Постановка проблеми. У статті зібрано, систематизовано та всебічно розглянуто досягнення вітчизняних видавництв у галузі відтворення давніх рукописів та унікальних друкованих видань. Проте факсимільними можна назвати далеко не всі. Були поширені також фототипічні та репринтні методи друку, що зазначають науковці, які їх досліджували. Незважаючи на низку існуючих фахових досліджень, все ж вважаємо за необхідне підсумувати всі набутки й досягнення видавців у цій важливій галузі книговидання. Особливу увагу приділено історії видань «Кобзаря» 1840 р., відомого у двох варіантах (115 і 116 стор.). До нашого часу дійшло лише кілька примірників оригінального видання, що спонукало до відтворення його спочатку фототипією, а згодом і факсимільними виданнями.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Враховуючи нагальну необхідність в упорядкуванні, розширенні й подальшому вдосконаленню випуску вітчизняних факсимільних видань, Державний видавничий комітет СРСР у червні 1977 року зобов'язав радянські видавництва здійснити планування, підготовку й випуск цієї продукції у відповідності з реальними потребами читачів і задач культурного будівництва [7, с. 256]. З цього приводу у московському видавництві «Книга» було створено спеціалізовану редакцію мініатюрних і

факсимільних видань, яка забезпечила випуск видатних пам'яток вітчизняного й зарубіжного книговидавництва.

У роки незалежності в Україні помітно поживався інтерес до факсимільних видань, їх почали досліджувати бібліотечні та музейні працівники. З'явилась надзвичайно змістовна публікація провідного наукового співробітника Національного музею історії України А. С. Андриуци «Факсимільні видання рукописних книг XII – XVI ст. у колекції НМІУ» (2009 р.). Вона була вміщена в науковому збірнику, присвяченому 110-й річниці Музею [1, сс. 144-150]. Науковець детально описує історію походження кожного факсимільного примірника з музейної колекції.

Грунтовним є дослідження Наталії Глоби «Фототипічні, факсимільні та репринтні видання творів Т. Г. Шевченка у колекції МКДУ», присвячене факсимільним виданням Шевченкіани в Музею книги та книгодрукування [5]. Світлана Баскакова та Вікторія Вигівська в 2010 р. працювали над проектом, який презентували до Дня української писемності та мови. У ньому постає багатогранність та значимість фондів рідкісних та цінних видань бібліотеки Київського національного університету, зокрема факсимільні видання Т. Г. Шевченка та І. П. Котляревського [3]. Автор цих рядків у 2019 р. присвятив своє дослідження раритетам українського книжкового мистецтва, особливостям їхнього зовнішнього оформлення [9, сс. 262-266]. Серед них – факсимільні видання Пересопницького Євангелія та презентовані в Києві пам'ятки української мови: Лавришівське Євангеліє XIV ст., Реймське Євангеліє середини XI ст., Віденський Октоїх (Кодекс Ганкенштайна) кінця XII – початку XIII ст., Луцька Псалтир 1384 р. і Холмське Євангеліє кінця XIII ст. Грунтовне висвітлення фототипічних, факсимільних та репринтних видань творів

Т. Шевченка представлено Федором Сараною та Аллою Калинчук у VI томі Шевченківської енциклопедії [13, сс.551-553, табл. XVI]. У ньому аналізуються фототипічні та факсимільні видання друкованих творів і рукописів Шевченка, а також репринтні видання творів та мистецької спадщини Кобзаря.

Мета статті – підсумувати досягнення російських, а згодом і українських видавців у поширенні факсимільних видань, які зробили пам'ятки історії і культури доступними як для фахівців, так і для всіх, хто цікавиться історією і мовою української середньовічної релігійної рукописної книги, спонукати їх до подальших наукових студій писемних пам'яток.

Виклад основного матеріалу. Факсимільні видання з'явилися на початку XIX ст. ще до винайдення фотографії (1839 р.). Цьому сприяло опанування техніки літографії. У 1808 р. у Мюнхені літографським способом було відтворено факсимільну копію єдиного примірника німецької книги «Попередження християнам проти турків», яка вийшла друком у 1454 р. у Майнці.

З винайденням фотографії та поширенням її у поліграфічному виробництві інтерес до факсимільних видань помітно зростає. До їхнього виготовлення (переважно фотолітографським способом) приступають у II половині XIX ст. у Лондоні, Лейпцигу, Берліні, Стокгольмі, Мадриді та інших містах. На межі XIX та XX ст. у деяких країнах Європи створюються видавничі фірми з випуску факсимільних книг. На сьогодні у світі нараховується кілька сотень видавничих фірм, які факсимільно відтворюють як вітчизняні, так і іноземні книги – рукописи, стародруки та рідкісні сучасні видання.

У Росії у першій половині XIX ст. факсимільно відтворили «Зобрафське Євангеліє», «Древню книгу і

географію Птоломея і Страбона». Тогочасна техніка факсимільного відтворення була недосконалою, і виготовлена копія часто не давала бездоганного уявлення про оригінал. У 1843 р. у Санкт-Петербурзі за участі академіка О. Востокова фотолітографічним способом було тиражовано одну з найвидатніших пам'яток старослов'янського письменства в давньоруській редакції – «Остромирово Евангелие». Воно переписане у 1056-1057 рр. із староболгарського оригіналу, як гадають, у Києві дияконом Григорієм. Це факсимільне видання скопійоване зі збереженням багатьох особливостей оригіналу, ілюстрації виконані в техніці хромолітографії. У 1988 р. до 1000-річчя хрещення Русі було видрукувано копії факсимільного видання цієї пам'ятки; два примірники з п'ятитисячного накладу зберігаються в Національній бібліотеці України імені Ярослава Мудрого.

На початку ХХ ст. книжкова справа озброїлась новою поліграфічною технікою, високотехнологічними процесами. У 1904 р. у друкарні О. С. Суворіна було здійснене фототипічне [14, с.316] відтворення «Слова о полку Ігоревім», виданого в 1800 р. А. І. Мусінім-Пушкіним. Воно збереглося в оригіналі ХІІ ст., список його вперше виявили вчені наприкінці ХVІІІ ст. у складі збірника ХVІ ст. У 1912 р. Румянцевським музеєм було підготовлено факсимільне видання Архангельського Євангелія [2], оригінал якого, датований приблизно 1092 р., має незаперечне українське походження і був підготовлений представниками старокиївської школи переписувачів, ймовірно, в Галичині (обставини його переміщення на північ Росії залишаються нез'ясованими). Цікаво, що у факсимільного видання, яке вийшло накладом 100 примірників, було відтворено дерев'яну оправу з ремнями, товстими нитками, чисельними вузлами,

характер пергаменту, нерівний обріз аркушів і навіть плями від воску, біологічні пошкодження, власницький напис на внутрішньому боці оправи.

Починаючи з 30-х рр. XX ст., факсимільні видання мають чітко окреслене наукове призначення і часто супроводжуються додатковими матеріалами у вигляді окремих творів друку з науковими коментарями та розвідками до основного видання. Вони є обов'язковою складовою всіх музейних зібрань книги. Так, київський Музей книги і книгодрукування має у постійній експозиції факсимільні видання рукописних книг – «Київських глаголичних листків» (X ст.), «Реймського Євангелія» (XI ст.), «Остромирового Євангелія» (1056-1057 рр.), «Ізборника Святослава» (1073 р.), «Повісті временних літ» (1113 р.), «Слова о полку Ігоревім» (кін. XII ст.), «Пересопницького Євангелія» (1556-1561 рр.) – видатної пам'ятки української мови та високохудожнього оформлення.

Однією з найдавніших книг, створених на Русі, є «Остромирове Євангеліє», яке містить євангельські читання для неділі і свят. Воно переписане в 1056-1057 рр. зі староболгарського оригіналу, як гадають, у Києві дияконом Григорієм для новгородського посадника Остромира. Текст написаний двома стовпчиками по 18 рядків на сторінці площею біля 20×24 см. Численні багатобарвні ініціали, фігурні заставки, зображення євангелістів (Іоана, Луки і Марка) виконані з вражаючою майстерністю. Рукопис складається з 294 аркушів гарного, проте не найвищої якості, пергаменту. Він зберігався у Софійському соборі в Новгороді, а нині – в Російській національній бібліотеці ім. М. Салтикова-Щедріна в Санкт-Петербурзі. Втрачений у 1932 р. оклад із коштовним камінням відновлювати не стали. З виникненням інтересу до пам'ятки на початку

XIX ст., «Остромирове Євангеліє» було видане А. Х. Востоковим у 1843 р. із додатком короткої граматики словника та грецького тексту. До набірнього видання було виготовлено спеціальний слов'янський шрифт, який був покликаний якомога точніше відтворити почерк оригіналу. Факсимільні видання з'явилися у 1883 р. (чорно-біле) та кольорове подарункове у форматі оригіналу (Ленінград: Аврора, 1988).

Протягом століть найпопулярнішим видом рукописної книги були збірники, традиція створення яких сягає часів Київської Русі. Серед перших «четь'їх» (для читання) книг, що дійшли до нас, були славнозвісні «Ізборник Святослава» 1073 р. та «Ізборник» 1076 р. Справжньою подією у діяльності колективу видавництва «Книга» став випуск факсимільного видання «Ізборник Святослава 1073 року», рукопис якого зберігається в Московському історичному музеї. Він складався з двох крупноформатних книг: власне факсиміле рукопису й науково-довідникового апарату до нього. Обидві частини мають асоціативно близькі (за декоративним рішенням, характером і фактурою матеріалу) палітурки, які органічно доповнюються й об'єднуються оригінальним розпашним футляром. Як відомо, оригінал палітурки не зберігся, тому палітурка і футляр виглядають осучасненими. Рукопис приваблює своїм ретельним відтворенням вишуканого орнаментально-декоративного упорядження, розкішною колористичною палітрою пам'ятки. Він демонструє вишукану організацію тексту на великих аркушах пергаменту, майстерно виконані мініатюри-фронтисписи, нарядні заставки, кінцівки, ініціали тощо. Науковий апарат факсимільного видання супроводжують статті провідних учених, які підсумовують результати багаторічного дослідження. «Ізборник Святослава 1073 року» вийшов

друком тритисячним накладом. Про високий рівень видавничо-поліграфічної культури цього видання, яке стало подією в тогочасній науці та культурі, свідчить те, що воно було удостоєне високої нагороди – Диплому ім. Івана Федорова.

До видатних пам'яток мистецтва XIV ст. належить й ілюстрована Псалтир 1397 р. – пергаментний рукопис великого формату на 229 аркушах, пам'ятка середньовічного книжкового мистецтва України, яка має риси української мови. Рукопис скопійовано з візантійського оригіналу XI – XII ст., який зберігся лише у фрагментах, і прикрашено 303 мініатюрами, які ставлять його в один ряд із найкращими ілюстрованими творами світового мистецтва. Тут уперше запроваджена традиція, коли малюнки розташовуються на берегах поблизу тексту. Нині Псалтир зберігається в Російській національній бібліотеці ім. М. Салтикова-Щедріна (м. Санкт-Петербург). Уперше пам'ятка була видана фототипічним способом у 1890 р., друге факсимільне видання – 1978 р із окремим томом коментарів мистецтвознавця Г. Вздорнова. Про час і створення київської Псалтирі відомо із приписки наприкінці рукопису. Переписувач точно зазначив своє ім'я та звання, ім'я замовника книги, місце й рік написання: «В літо 6905 (1397) списана бысть книга си Давыда царя повеленьем смиренного владыки Михайла рукаю грешнаго раба Спиридонья протодиякона. А писана в граде в Києве».

Факсимільні видання, як стверджує головний бібліотекар відділу рідкісних і цінних книг Національної бібліотеки України ім. Ярослава Мудрого Галина Нелипа, тривалий час помилково ототожнювали з репринтними виданнями. Факсимільні видання також слід відрізнати від видань факсимільного типу, які не відтворюють особливості оригіналу щодо паперу, оправи,

формату тощо: наприклад, видання «Русалка Дністровая: з нагоди 180-річчя виходу у світ (Івано-Франківськ, 2017 р.); «Лавришівське Євангеліє» XIV ст. (Київ, 2018 р.). Видання факсимільного типу презентує видавництво «Горобець». Визначення факсимільні видання унормовано в ДСТУ 3017:2015 «Інформація та документація. Видання. Основні види. Терміни та визначення понять» [8].

Розглянемо публікації сучасних українських науковців. Так, А. Андріуца з Національного музею історії України презентує факсимільні примірники з музейної колекції. Серед них – один із найдавніших датованих рукописів «Остромирове Євангеліє», оригінал якого з 1806 р. зберігається в публічній бібліотеці ім. М. Салтикова-Щедріна у Санкт-Петербурзі. Факсимільні видання рукопису були здійснені у 1883, 1889, 1958, 1988 рр. Раніше музейним примірником, виданим 1889 р. у Санкт-Петербурзі, володів Церковно-археологічний музей при Київській духовній академії. А ще він побував у колекції Павла Потоцького, про що свідчить печатка на форзаці. Факсимільне видання «Ізборника Святослава» 1073 р. надруковано 1880 р. у Санкт-Петербурзі накладом 360 примірників. Книга містить 380 творів, що належать 25 авторам. Цей примірник також походить із Церковно-археологічного музею при Київській духовній академії, який припинив існування у 1919 р. До музею книга надійшла в 1894 р. від А. Т. Морозової, доньки мецената Т. С. Морозова, про що свідчить дарчий запис від руки на перших двох аркушах видання.

У 1991 р. книжкова колекція Національного музею історії України поповнилася ще одним факсимільним виданням – «Радзивіллівським або Кенігсберзьким літописом». Книга надрукована в 1902 р. із рукопису XV ст. на 256 аркушах паперу. Рукописний текст відтворений

фотомеханічним способом і проілюстрований 618 чорно-білими та кольоровими мініатюрами, які відтворюють побутові та воєнні сцени. Літопис, події якого описані у «Повісті временних літ», закінчуючи 1206 р., надійшов до Петербурзької бібліотеки Академії наук у 1761 р.

У 2005 р. до музейної збірки надійшло факсимільне видання «Київської Псалтирі» з рукопису, написаної на пергаменті у 1397 р. протодияконом Спиридоном у Києві на замовлення владики Михайла. До 1881 р., коли рукопис надійшов до Публічної бібліотеки ім. М. С. Салтикова-Щедріна в Петербурзі, він змінив багатьох власників. Одним із них був А. Е. Глембицький, підскарбій Великого князівства литовського, який пожертвував його Нікольській церкві в м. Вільно. Уперше пам'ятка була видана фототипічним способом 1890 р., друге вже факсимільне видання – 1978 р. вийшло друком у московському видавництві «Искусство». У ньому 229 аркушів, текст написаний уставом і оздоблений кольоровими заставками, ініціалами та мініатюрами.

У 2008 р. до 1020-річчя хрещення Русі в київському видавництві «АДЕФ-Україна» було видано факсимільне видання «Пересопницького Євангелія» з рукопису 1556-1561 рр. Один примірник із тисячного накладу того ж року був переданий до музею. У ньому 483 аркуші білого паперу (оригінал написаний на 482 аркушах пергаменту). Книга має багате художнє оформлення, окрасою якого є зображення чотирьох євангелістів. Про його цікаву історію свідчать маргіналії. У процесі дослідження шкіряних палітурок XVI ст. було визначено, якою має бути історично достовірна палітурка факсимільного видання. Отож, верхня кришка оправи була прикрашена чотирма металевими наріжниками з зображенням євангелістів із символами і «середником» із зображенням розп'яття Христа.

На оригіналі рукопису, який зберігається в Національній бібліотеці України ім. В. І. Вернадського, клялись на вірність народові України її президенти. Розмір книги 340 x 240 мм. Вага 6, 3 кг. Палітурним матеріалом для обкладинки було вирішено взяти італійську шкіру кольору «чорний шоколад», аби максимально відповідало оригіналу Євангелія. Корінець книги округлий. Видання має власний футляр.

Дослідження Наталії Глоби про фототипічні, факсимільні та репринтні видання творів Т. Г. Шевченка в колекції Музею книги та книгодрукування, присвячене факсимільним виданням Шевченкіани. Розміщено історію відтворення першого випуску «Кобзаря» 1840 р. різними техніками копіювання, перше з яких було виконано у 1914 р. до 100-річного ювілею поета у Львові. До 150-річчя з дня народження Шевченка, у 1962 р. видавництвом Академії наук УРСР також здійснене фототипічне перевидання «Кобзаря» на 115 сторінках із частково відновленими цензурними видаленнями, виявленого книгознавцем Юрієм Меженком у відділі рідкісної книги наукової бібліотеки Ленінградського університету. Це єдиний примірник «Кобзаря» з таємно відновленими викресленими цензором рядками. А в 1974 р. у видавництві «Дніпро» було перевидано примірник «Кобзаря» з оригіналу 1840 р., що зберігається в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Починаючи з 70-х років минулого століття, у зв'язку з удосконаленням обладнання і технічного процесу, такі видання стали називати факсимільними. Цим способом друку було відтворено багато інших Шевченківських видань. Важливим є дослідження, результати якого озвучені Н. Глобою на доповіді під час наукової конференції «Українська

писемність та мова у манускриптах і друкарстві» в Музеї книги та книгодрукування у 2010 р.

Світлана Баскакова та Вікторія Вигівська в 2010 р. працювали над проектом, який вони презентували до Дня української писемності та мови. У ньому постає багатогранність та значимість фондів рідкісних та цінних видань бібліотеки Київського національного університету, зокрема факсимільні видання Т. Г. Шевченка та І. П. Котляревського. Йшлося про «Малу книжку» Т. Шевченка з фондів бібліотеки (1963, 1984 рр.), «Автограф» (текст Щоденника) та «Автобіографію Шевченка» під однією обкладинкою (випущено 1972 р. у «Науковій думці»). Підготовка факсимільних видань та передмова – Євгена Шабліовського. Гордістю бібліотеки є факсимільне видання 1842 р. «Енеїди» І. Котляревського (Київ: Дніпро, 1980 р.) з передмовою авторства Є. Шабліовського та Б. Деркача (у вигляді брошури). У бібліотеці Київського національного університету зберігаються і наступні факсимільні видання: «Остромирове Євангеліє» (1056-1057 рр.), «Ізборник Святослава» (1073 р.), «Слова о полку Ігоревім» (кін. XII ст.), «Жития Кирилла и Мефодия», «Повесть о Зосиме и Савватии», «Сказание о князе Михаиле Черниговском и его боярине Феодоре», «Киевская Псалтырь 1397 года», «Азбука Ивана Федорова, 1578 года», твори О. Пушкіна та інші. Особливо цікава історія «Кобзаря» 1840 р., який мав свої особливості у способах друку, у кількості сторінок і зовнішнього оформлення. Ця книга – духовна реліквія українського народу. В середині квітня 1840 р. побачили світ перші примірники «Кобзаря» Т. Шевченка. Це сталося завдяки землякам-українцям Євгенові Гребінці та Петру Мартосу. Наклад першого «Кобзаря» сягав тисячі примірників, книга швидко розійшлася й принесла

молодому поету велику славу. Після арешту Т. Шевченка в 1847 р. «Кобзар» був заборонений у Російській імперії і вилучався із бібліотек і книгосховищ, що зробило це видання рідкісним ще за життя поета.

До столітнього ювілею від дня народження Тараса Григоровича львівське Наукове товариство імені Шевченка, яке вивчало й популяризувало його життєвий і творчий шлях, підготувало й випустило своїм коштом фототипічне видання «Кобзаря» 1840 р. (114 стор.). Наклад 3000 примірників за своїми параметрами (формат, папір) цілком копіював оригінал, тому у багатьох випадках його приймають за прижиттєве видання. Враховуючи, що синя паперова обкладинка не збереглася, «Кобзар» одягли в суперобкладинку.

Після винайдення у відділі рідкісних книг наукової бібліотеки Ленінградського університету (тепер Санкт-Петербурзький університет) у 1961 р. колекціонером Шевченкіани Юрієм Меженком першого примірника «Кобзаря», його було перевидано в Києві у друкарні видавництва АН УРСР, вул. Репіна, 4, наступного року. Враховуючи, що видання було з меншими цензурними купюрами і мало не 114, а 115 сторінок, то отримало не зовсім коректну назву: «Кобзар, Фототипія поза цензурного примірника видання 1840 року».

У 1961 р. із оригіналу, який походив із бібліотеки Олександра Колеси, що жив у Празі, виконав фототипію «Кобзаря» 1840 р. Оттавський університет у Канаді. Первісний формат книги 18, 5x11 см було збільшено з практичних міркувань. При цьому розмір, форму кожного рядка та весь текст залишено без змін. Видання мало розгорнутий титул, на якому двома мовами (французькою й українською) зазначалося: «Слов'янські студії. Оттавський

університет. Ч.1. Перший «Кобзар» Тараса Шевченка 1840 р. За редакцією Костянтина Біди. Оттава, 1961».

У 1974 р. видавництво «Дніпро» відтворило факсимільним виданням примірник «Кобзаря» 1840 р. без купюр. Він належав спочатку відомому письменнику і українському громадському діячу Данилові Мордовцю. Згодом цей «Кобзар» став власністю найвидатнішого колекціонера Шевченкіани Василя Васильовича Тарновського-молодшого – фундатора Музею української старовини в Чернігові. Нині цей раритет зберігається в особистому архівному фонді Тараса Шевченка Інституту літератури НАН України, який носить його ім'я. Видання у футлярі, яке має гарне мистецьке оформлення (художник Володимир Юрчишин), вийшло накладом 25 тисяч примірників. Автор супровідної брошури – В. Бородін.

Рівненське товариство «Просвіта» випустило у 2000 р. чергове факсимільне перевидання «Кобзаря» 1840 р. (115 сторінок, тобто з меншими цензурними купюрами) з післямовами В. Бородіна та П. Лобаса. Накладом 500 прим. Аналогічне видання з'явилося в Переяславлі-Хмельницькому в 2005 р., накладом 1600 прим. До 200-ліття від дня народження Шевченка у видавництві «Веселка» в 2013 р. випущено факсиміле «Кобзаря» 1840 р. у суперобкладинці, накладом 425 примірників. На кольоровій суперобкладинці поєднано зображення автопортрета Шевченка часу виходу в світ «Кобзаря» з героїнею його картини «Катерина», написаної в 1842 р.

Тривалий час у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т. Г.Шевченка НАН України зберігалася збірка «Wirszy T. Szewczenka», переписана польською транслітерацією з першого видання «Кобзаря» 1840 р. і творів, написаних поетом до 1844 р. Унікальність цієї рукописної збірки полягає також у тому,

що її проілюстровано Яковом де Бальменом спільно з Михайлом Башиловим. Обидва художники виконали по 39 ілюстрацій. Даний раритет залишався досі маловідомим навіть для вузького кола дослідників, оскільки існував лише в одному примірнику. Для бібліотеки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя цей дарунок має особливе значення, оскільки один з ілюстраторів збірника, приятель Т. Шевченка, талановитий художник і письменник-початківець Яків де Бальмен був вихованцем Ніжинської гімназії вищих наук князя Безбородька. Факсимільне видання цієї збірки, видане накладом у 700 примірників у супроводі ґрунтовного коментаря та археографічного опису, здійснених науковцями С. Гальченком, А. Ряппо, Г. Іващенко та К. Ткаченком під науковою редакцією академіка НАН М. Жулинського, вперше дало можливість оприлюднити українські тексти творів Шевченка, написані польською транслітерацією, і репродукувати невідомі ілюстрації до них. Унікальне факсимільне видання «Кобзаря» Т. Шевченка з малюнками Я. де Бальмена можна оглянути в Музеї рідкісної книги Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя [10].

Відоме й репринтне, тобто точне відтворення раніше випущеного видання фотомеханічним шляхом без нового набору тексту, [12, с. 439] видання «Кобзаря» 1840 р. У 1992 р. журнал «Книжник», який існував за фінансової підтримки Товариства книголюбів України, здійснив репринтне відтворення мініатюрного женевського видання «Кобзаря» 1878 р. (науковий редактор – М. Павлюк). Його наклад – 25 тисяч примірників – розійшовся миттєво. А вперше мініатюрний «Кобзар» (8,5х5,5 см) побачив світ у Женеві в 1877 р. Політемігрант Михайло Драгоманов організував там друкарню задля

спасіння українського слова, придушеного Валуєвським та Емським обіжниками. Перед видавцями постала проблема: як доправити це «підривне» видання в Україну. Знайшли геніальне рішення: друкувати «Кобзар» тим самим форматом, яким пакувався найпопулярніший на той час цигарковий папір «Awadi», що його залюбки імпортувала Росія. Першого мініатюрного «Кобзаря», до якого увійшло двадцять поезій, дев'ять із яких ніколи не друкувалися в Російській імперії, виготовили тисячу примірників [12, с. 43]. Іван Франко зазначав, що «із кінця 1878 р. Женева зробилась центром коли не українського руху, то української думки на протяг цілих 20-х літ» [4, с. 87].

Про репринтне відтворення празького ювілейного «Кобзаря» 1840–1940 рр. Т. Шевченка (1941 р.) в Україні у серії «Скарби Тарасової Гори» розповідає у своєму науковому дослідженні доктор історичних наук Таїсія Ківшар. Видання було підготовлене Шевченківським національним заповідником (м. Канев) спільно з видавництвом «Криниця» (Київ) та здійснене у серії «Скарби Тарасової Гори» (Черкаси, 2006). Ініціював його Павло Лимаренко, українець, громадянин США, який передав оригінал книги Шевченківському національному заповіднику на постійне зберігання. Репринтне видання було присвячене 65-річчю з дня виходу празького «Кобзаря» 1840-1940 рр. (1941 р.) та його видавцям, які в умовах Другої світової війни випустили друком книгу. Автори післямови – академік НАН України М. Мушинка, письменник, державний і громадський діяч, Надзвичайний і Повноважний Посол України Р. Лубківський, заступник Генерального директора Шевченківського національного заповідника О. Солопченко [6].

Примірники ювілейного празького «Кобзаря» зберігаються, зокрема, у фондах Національної бібліотеки

Україні імені В. І. Вернадського, Публічної бібліотеки імені Лесі Українки міста Києва, Відділу рідкісної книги Національної парламентської бібліотеки України, Національного музею Тараса Шевченка у Києві та Шевченківського національного заповідника у Каневі (з якого 2006 р. виконане репринтне видання) тощо.

У 2009 р. київське видавництво «Горобець» започаткувало програму «Повертаємо в Україну культурну спадщину». Створюючи видання факсимільного типу, задіяні у програмі фахівці повертають середньовічні рукописні пам'ятки, що знаходяться за межами України. Таким чином, безцінні манускрипти стають доступними науковцям, а також усім, хто цікавиться історією та культурою. На сьогоднішній день вийшли друком видання Луцького Євангелія XIV ст. і Луцької Псалтирі 1384 р., Холмського Євангелія XIII ст., Лавришівського Євангелія (Службеник Теодоровича) XIV ст., Віденського Октоїха XIII ст., Реймського Євангелія XI ст., «Молитовника Гертруди», або як його ще називають, «Трірської Псалтирі» X – XI ст., «Молитовника князя Володимира» XIV ст., оригінали яких знаходяться поза межами України. Важливо зазначити, що досі в Україні видавалося лише факсимільне видання кириличної частини «Реймського Євангелія». Проте тепер презентоване факсимільне видання складається з двох частин. У першій – відтворені сторінки рукописної пам'ятки обох частин – кириличної XI ст. та глаголичної XIV ст., тобто у тому вигляді, у якому книга зберігається нині у муніципальній бібліотеці м. Реймс (Франція).

Видання факсимільного типу побачили світ за підтримки Українського культурного фонду. Друк і післядрукарські роботи – ПП «Майстер книг», директор Павло Сачек. Починаючи з Луцької Псалтирі 1384 р., усі

видання супроводжуються науковими коментарями. Над кожним Євангелієм, написаним мовою, що поєднала старослов'янські та українські слова, працювали біля двох років, а видавали їх за рахунок меценатів, благодійників і коштів від грантів Українського культурного фонду. Нині у видавництві «Горобець» продовжується праця над черговою пам'яткою – «Христинопільським Апостолом» XII ст., оригінальні рукописи якого знаходяться частково в Україні та у Польщі.

Висновки. Впродовж останніх десятиліть активізувалася справа повернення в Україну оригіналів рукописів, які є культурним надбанням різних країн, у вигляді факсимільних видань. Раніше недоступні українські рукописи, які нині зберігаються в Австрії, Білорусі, Італії, Польщі, Росії, США, Франції та інших країнах, сьогодні стали доступними для всіх бажаючих досконало вивчити найцінніші пам'ятки вітчизняної культури, зрозуміти їхню цінність у висвітленні історичних процесів. Цьому завдячуємо активній громадянській позиції директора київського видавництва «Горобець» Ганні Горобець. В межах проекту «Повертаємо в Україну культурну спадщину» їй вдалося знайти оригінали та створити факсимільні видання восьми книг, які вона презентує у Києві та в інших містах і дарує провідним бібліотекам України. Виходом факсимільних видань із ґрунтовними науковими дослідженнями створено значну базу для подальших тривалих досліджень історії рукописної книги, національної культури, з її впливом на духовність суспільства, його культурний потенціал.

Список використаної літератури:

1. Андріуца А. Факсимільні видання рукописних книг XII – XVI ст. у колекції НМІУ. Національному музею історії

України – 110. Тематичний збірник наукових праць. Частина 2. Київ, 2009. Сс. 144-150.

2. Архангельское Евангелие 1092 года [Факс. изд.]. Москва: Изд. Румянцев. музея, 1912. 178 л.

3. Баскакова С., Вигівська В. Факсимільні видання фонду рідкісних та цінних видань бібліотеки КНУ. URL: <http://facsimile.tilda.ws/>

4. Білоцерківська Г. Нова експозиція Державного музею книги й друкарства України. Вісник. Загальнодержавний бюлетень. № 2 (8). Київ: Українське товариство охорони пам'яток історії та культури, 2001. Сс. 84-88.

5. Глоба Н. Фототипічні, факсимільні та репринтні видання творів Т. Г. Шевченка у колекції МКДУ. URL:

http://vuam.org.ua/uk/704:%D0%A4%D0%BE%D1%82%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%BF%D1%96%D1%87%D0%BD%D1%96,%D1%84%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%B8%D0%BC%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%96_%D1%82%D0%B0_%D1%80%D0%B5%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%BD%D1%96_%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F_%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%B2_%D0%A2.%D0%93.%D0%A8%D0%B5%D0%B2%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%B0_%D1%83_%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%86%D1%96%D1%97_%D0%9C%D0%9A%D0%94%D0%A3

6. Ківшар Т. Ювілейний празький «Кобзарь» 1840-1940 Т. Шевченка: до історії видання.

URL: <http://biography.nbuv.gov.ua>

7. Кравченко В. Живые свидетели эпохи. Альманах библиофила. Вып. 17. Москва: «Книга», 1985. Сс. 254-288.

8. Неліпа Г. Факсимільне видання. Українська бібліотечна енциклопедія.

URL:

<https://ube.nlu.org.ua/article/%D0%A4%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%B8%D0%BC%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B5%20%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F>

9. Нестеренко П. Раритети українського книжкового мистецтва, особливості їхнього зовнішнього оформлення. Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції. Збірник наукових праць. Книга друга. Полтава, 2019. Сс. 262-266.

10. Про що книга «Кобзар». Факсимільне видання. URL: <https://nashformat.ua/products/kobzar.-faksymilne-vydannya-354303>

11. Реліквія на дотик. Книжник. №3. Київ: Товариство книголюбів України, 1992. 43 с.

12. Репринт. Краткий справочник книголюбца. Москва: «Книга», 1984. 480 с.

13. Сарана Ф., Калинчук А. Фототипічні, факсимільні та репринтні видання творів Шевченка – відтворення рукописної спадщини та вид. творів митця без повторного набору із застосуванням фотоспособу та новітніх технологій текстового відображення. Шевченківська енциклопедія в 6 томах. Том 6. Київ, 2015. Сс. 551-553, табл. XVI.

14. Українська графіка ХІ – початку ХХ ст.: Альбом. Авт.-упоряд. А. В'юник. Київ: Мистецтво, 1994. 328 с.

15. Факсимильное издание. Книговедение. Энциклопедический словарь. Москва: Издательство «Советская энциклопедия», 1982. 664 с.

Petro V. NESTERENKO,

PhD in Arts, Associate Professor,
The National Academy of Fine Arts and Architecture,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: exlibrisclub@ukr.net,
ORCID: 0000-0003-4153-4175

FACSIMIOUS PUBLICATIONS AS A SUBJECT OF MATERIAL CULTURE

Abstract. In recent decades, interest in facsimile publications attesting to the publications of scientists from leading museums and universities in Ukraine has increased. In particular, A. Andriutsa's on facsimile editions of manuscripts of XII – XVI centuries in the collection of the National Museum of History of Ukraine, N. Globa's on phototype, facsimile and reprint editions of T. Shevchenko's works in the collection of the Museum of Books and Printing of Ukraine. This is information about facsimile editions from the funds of rare and valuable editions of the library of the Kyiv National University S. Baskakova and V. Vyhivska, who worked with good results on the project for the Day of Ukrainian Literature and Language. It considers facsimile editions of T. Shevchenko and I. Kotlyarevsky. P. Nesterenko dedicated his research to the peculiarities of the external design of rare editions, including facsimile ones. The sixth volume of the Shevchenko encyclopedia by F. Sarana and A. Kalinchuk thoroughly covers phototype and facsimile editions of printed works and manuscripts of Shevchenko, as well as reprint editions of works and artistic heritage of Kobzar.

The most famous facsimile editions of recent years, which have become notable phenomena in the book culture of Ukraine, are “Peresopnytsia Gospel” of “ADEF-Ukraine

Publishing House”, “Royal Gospel” by Stanislav Gramatik of 1401, “The Gospel” of 1144.

In 2009 the Kyiv publishing house “Gorobets” launched the program “Returning Cultural Heritage to Ukraine”. To date, the Lutsk Gospel edition of the XIV century published and the Lutsk Psalter of 1384, the Kholm Gospel of the XIII century, the Lavryshiv Gospel (Theodore's Servant) of the XIV century, the Vienna Octoichus of the XIII century, the Reims Gospel of the XI century, the Gertrude Prayer Book, or as it is called, the Trier of Trier – XI century, “Prince Volodymyr's Prayer Book” of the XIV century, the originals of which are outside Ukraine.

In recent decades, the issue of returning to Ukraine in the form of facsimile editions of original manuscripts, which are the cultural heritage of different countries, has intensified. Previously inaccessible Ukrainian manuscripts, which are now stored in Austria, Belarus, Italy, Poland, Russia, France, USA and other countries, are now available to all who want to thoroughly study the most valuable monuments of national culture, understand their value in covering historical processes. This is due to the active civic position of the director of the Kyiv publishing house “Gorobets” Hanna Gorobets. Within the framework of the project “Returning Cultural Heritage to Ukraine” she managed to find originals and create facsimile editions of eight books, which she presents in Kyiv and other cities and donates to the leading libraries of Ukraine. The publication of facsimile publications with thorough research has created a significant basis for further long-term research on the history of manuscripts, national culture, with its impact on the spirituality of society, its cultural potential.

Key words: facsimile edition, preprints, manuscripts, Gospel, Psalter, Kobzar.

References:

1. Andriutsa, A. (2009). Faksymilni vydannia rukopysnykh knyh XII – XVI st. u kolektsii NMIU [Facsimile editions of manuscripts XII – XVI centuries. in the collection of The National Museum of the History of Ukraine]. Natsionalnomu muzeiu istorii Ukrainy – 110. Tematychnyi zbirnyk naukovykh prats, 2, 144-150 [in Ukrainian].
2. Arhangel'skoe Evangelie 1092 goda [Faks. izd.] (1912). [Archangel's Gospel of 1092]. Moscow: Izd. Rumyantsev. Muzeya [in Russian].
3. Baskakova, S., Vyhivska, V. Faksymilni vydannia fondu ridkisnykh ta tsinnykh vydan biblioteky KNU [Facsimile editions of the fund of rare and valuable editions of the library of Taras Shevchenko National University of Kyiv]. Available at: <http://facsimile.tilda.ws/> [in Ukrainian].
4. Bilotserkivska, H. (2001). Nova ekspozytsiia Derzhavnoho muzeiu knyhy y drukarstva Ukrainy [New exposition of the State Museum of Books and Printing of Ukraine]. Visnyk. Zahalnoderzhavnyi biuletyn, 2 (8). Kyiv: Ukrainske tovarystvo okhorony pamiatok istorii ta kultury, 84-88 [in Ukrainian].
5. Hloba, N. Fototypichni, faksymilni ta reprintsni vydannia tvoriv T. H. Shevchenka u kolektsii MKDU [Phototype, facsimile and reprint editions of Taras Shevchenko's works in the collection of State Museum of Books and Printing of Ukraine]. Available at: <http://vuam.org.ua/uk/704:%D0%A4%D0%BE%D1%82%D0%BE%D1%82%D0%B8%D0%BF%D1%96%D1%87%D0%BD%D1%96,%D1%84%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%B8%D0%BC%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%96>

%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BF%D1%80
%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%BD%D1%96_%D0%B2
%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F_
%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%B2%
D0%A2.%D0%93._%D0%A8%D0%B5%D0%B2%D1%87%
D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%B0_%D1%83_%D0%BA
%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%86%D1%96%
D1%97_%D0%9C%D0%9A%D0%94%D0%A3

[in Ukrainian].

6. Kivshar, T. Yuvileinyi prazkyi «Kobzar» 1840-1940 T. Shevchenka: do istorii vydannia [Jubilee Prague “Kobzar” 1840-1940 T. Shevchenko: to the history of the publication]. Available at: <http://biography.nbuv.gov.ua> [in Ukrainian].

7. Kravchenko, V. (1985). Zhivye svideteli epohi [Living witnesses of the era]. Al'manah bibliofila, 17. Moscow: Kniga, 254-288 [in Russian].

8. Nelipa, H. Faksymilne vydannia [Facsimile edition]. Ukrainska bibliotekna entsyklopediia. Available at: <https://ube.nlu.org.ua/article/%D0%A4%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%B8%D0%BC%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B5%20%D0%B2%D0%B8%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F>

[in Ukrainian].

9. Nesterenko, P. (2019). Rarytety ukrainskoho knyzhkovoho mystetstva, osoblyvosti yikhnoho zovnishnoho oformlennia [Rarities of Ukrainian book art, features of their external design]. Etnodyzain u konteksti ukrainskoho natsionalnoho vidrozhennia ta yevropeiskoi intehratsii. Zbirnyk naukovykh prats. Knyha druha. Poltava, 262-266 [in Ukrainian].

10. Pro shcho knyha “Kobzar”. Faksymilne vydannia [What is the book “Kobzar” about. Facsimile edition]. Available at: <https://nashformat.ua/products/kobzar.-faksymilne-vydannya-354303>**Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки.** [in Ukrainian].
11. Relikviia na dotyk (1992). [Relic to the touch]. Knyzhnyk, 3. Kyiv: Tovarystvo knyholiubiv Ukrainy, 43 [in Ukrainian].
12. Reprynt (1984). [Reprint]. Kratkyi spravochnyk knyholiuba. Moscow: Knyha [in Russian].
13. Sarana, F., Kalynchuk, A. (2015). Fototypichni, faksymilni ta repryntni vydannia tvoriv Shevchenka – vidtvorennia rukopysnoi spadshchyny ta vyd. tvoriv myttsia bez povtornoho naboru iz zastosuvanniam fotosposobu ta novitnikh tekhnologii tekstovoho vidobrazhennia [Phototype, facsimile and reprint editions of Shevchenko's works – reproduction of manuscript heritage and published works of the artist without re-typing with the use of photography and the latest text display technologies]. Shevchenkivska entsyklopediia v 6 t., 6. Kyiv, 551-553, tabl. XVI [in Ukrainian].
14. Ukrainska hrafika XI – pochatku XX st.: Albom (1994) [Ukrainian graphics of the XI – early XX centuries: Album]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
15. Faksimil'noe izdanie (1982). [Facsimile edition]. Knigovedenie. Enciklopedicheskij slovar'. Moscow: Izdatel'stvo “Sovetskaya enciklopediya” [in Russian].

DOI: doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.143-189

УДК: 7:766(045)

Галина Василівна КУЗЬМЕНКО,

кандидат педагогічних наук,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,

e-mail: glnkuzmenko36@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-0613-3934

Геннадій Трохимович ЗАДНІПРЯНИЙ,

Київський університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,

e-mail: h.zadniprianyi@kubg.edu.ua,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5185-1281>

**ПОШТОВІ МАРКИ ЯК ОЗНАКА ДЕРЖАВНОСТІ
ТА КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНЕ НАДБАННЯ
УКРАЇНИ (НА МАТЕРІАЛІ
КРИМСЬКОЇ ТЕМАТИКИ)**

Анотація. Сьогодні, на хвилі підйому національної самосвідомості українського суспільства, під час самовідданої боротьби не лише за свободу, ідентичність та територіальну цілісність, а за саме існування України як держави, дослідження історії становлення національного маркодрукування як атрибуту державності, в контексті формотворчих засад української поштової марки, набуває особливого значення.

Стаття аналізує окремі видання, засновані поза межами України, пов'язаних із дослідженням та популяризацією української філателії. Зокрема, йдеться про діяльність таких часописів як: «Der Ukraine-Philatelist», заснований 1921 р. у Берліні власником відомого берлінського філателістичного підприємства Г. Кьолером; «Der ukrainische Philatelist», що видавався у Відні з 1925 р. за редакцією українського філателіста І. Турина та висвітлював події розвитку філателії у Галичині; «Ukrainian Philatelist», заснований Товариством українських філателістів – організацією повоєнних емігрантів у Нью-Йорку в 1951 р. з ініціативи його першого редактора Є. Котика.

У статті висвітлено особливості процесу створення та впровадження в обіг поштових марок в Україні, що охоплює період від виходу першої української серії марок, яка з'явилася за ініціативи уряду УНР у липні 1918 р., до сьогодення. Особлива увага зосереджується на систематизації фрагментарних даних та здійсненні художньої характеристики колекцій каталогізованих комеморативних поштових марок суверенної України, тематика яких пов'язана з Автономною Республікою Крим – невід'ємною частиною території України, яка тимчасово анексована Російською Федерацією. Дослідження ґрунтується на висвітленні образотворчого аспекту каталогізованих поштових марок України як візуального компоненту української державності, виразника державної політики суверенної країни.

Поштова марка як носій художньої та культурної цінності з філателістичного матеріалу сьогодні перетворюється на культурно-історичну пам'ятку і, незважаючи на глобальну диджиталізацію суспільства, інтегрується в майбутнє, популяризуючи минуле й сучасне

суверенної України. Філателістичні матеріали щороку поповнюються новими надходженнями, у тому числі поштовими марками, тематика яких безпосередньо пов'язана з Кримом як частиною самостійної, вільної, європейської, демократичної України.

Ключові слова: колекція, колекціонування, Автономна Республіка Крим, поштова марка, філателія, українська філателістична спадщина.

Вступ. Глобальна комп'ютеризація, стрімкий рух якої розпочався наприкінці минулого тисячоліття, просування інформаційних технологій в усі галузі життєдіяльності суспільства, відкритість та доступність сучасного інформаційного простору значно підвищили швидкість отримання, обробки та розповсюдження інформації. Мобільні мережі й електронна пошта сьогодні стали основною формою комунікації, а персональні комп'ютери й мобільні телефони непомітно, але майже цілком витіснили паперове листування, яке ще три-чотири десятиліття тому здійснювалося досить активно і не збиралося поступатися своїми позиціями.

Усе це, з одного боку, є цілком природним явищем, показником незворотного процесу науково-технічного та культурного прогресу людства, активності позитивних зрушень у цілому, завдяки чому здійснюється розповсюдження нових цінностей інформаційного суспільства у світовому масштабі [12, с. 36]. З іншого боку, поряд із значною кількістю переваг, відбувається помітне зменшення, а іноді і втрата інтересу до деяких попередніх надбань культури, які ще в недалекому минулому вважалися значущими та свідчили про шляхетність людини. Зокрема йдеться про існування філателії як певного виду колекціонування, що вивчає історію поштових марок,

етикеток, ярликів, календарних і спеціальних погашень (штемпелів), штампів, секреток, аркушів поштового паперу та інших знаків поштової кореспонденції, а також конвертів і листівок з надрукованими марками [16]. Запропоноване у 1864 р. французьким колекціонером Жоржем Ерпеном слово «філателія» сьогодні міцно увійшло в мову різних народів світу.

Поняття «колекція» (від лат. *collectio* – збирання) – термін, що має кілька значень: збірка, збирання разом однорідних і чимось значних, примітних, вартих уваги речей, предметів; грошовий збір, наприклад, для бідних [5, с. 136]; систематизоване збирання будь-яких предметів; сукупність предметів, що характеризуються певною внутрішньою цілісністю [10]. Звідси колекціонування ми трактуємо як процес усвідомленого цілеспрямованого збирання, систематизації, збереження та вивчення різноманітних предметів матеріальної культури чи об'єктів навколишньої дійсності (однорідних чи об'єднаних певною ідеєю) та оформлення їх у колекцію. Основою колекціонування є прагнення до пізнання нового, реалізація певного спектру інтересів, об'єднаних загальною ідеєю, духом, азартом, гордістю...

У СРСР офіційна наука цілком відносила колекціонування до галузі саме наукової діяльності, а пристрасть до колекціонування, як певного вияву творчості, потреби до самовираження, відповідно до опублікованого в академічному довіднику журналістського дослідження під назвою «Наукова еліта. Хто є хто у Російській академії наук» (1993 р.) була притаманна найвідомішим представникам наукової спільноти [3, с. 94].

Технологічна революція ХХ ст., розмаїття й доступність гаджетів спричинили справжній переворот у світі комунікації: таємничість переживань, затишність та

інтимність листування, притаманні нашим попередникам («Я к вам пишу – чего же боле? Что я могу еще сказать?» – з листа Тетяни до Онегіна, уривок з роману О. С. Пушкіна «Євгеній Онегін») сьогодні відійшли у стан забуття, а відверті публічні обговорення особистих проблем, обценна лексика стали вважатися нормою, виявленням сміливості, здатності крокувати в ногу з часом.

Постановка проблеми. Нова форма комунікації позначилася не лише на зміні загальнолюдських цінностей. Радикальні зміни, що спричинили зникнення паперового листування, призвели до згасання інтересу до колекціонування поштових марок, а також до зниження виробничої потреби у розробці їх дизайну та виготовленні.

Зазначимо, що відповідно до «Положення про знаки поштової оплати» під поняттям «поштова марка» ми розуміємо державний знак, виготовлений у встановленому законодавством порядку з зазначенням його номінальної вартості та держави, який є засобом оплати послуг поштового зв'язку, що надає національний оператор [18]. Як твори малих форм прикладної графіки, поштові марки є одним із чинників збереження й утвердження статусу державності, носієм культурної цінності, самобутності світоглядних і художніх традицій українського народу. Тому, на хвилі піднесення національної самосвідомості українського суспільства, на початку прихованої російської агресії, а згодом і відкритого військового вторгнення, дослідження корпусу комеморативних поштових мініатюр, присвячених кримській тематиці, сьогодні набуло особливої актуальності і стало предметом нашого дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед значної кількості публікацій, що співзвучні тематиці статті, слід виокремити ті, що спрямовані на окреслення й

вивчення культурологічних та соціально-психологічних аспектів феномену колекціонування в цілому [1; 24]; дослідження питань співвідношення та взаємовпливу колекціонерських практик та науки [3]; розкриття особливостей філателії як приватного напряму демократичного колекціонування у сучасній культурі, що виконує естетичну, просвітницьку й комунікативну функції [16; 17; 23]; ознайомлення з творчістю Г. Нарбута і А. Середи як розробників перших українських марок [2]; визначення образотворчого аспекту української марки та перспектив її формування в контексті формотворчих засад аркушевого виду друкованої продукції [19; 25; 29].

Крім того, із загального масиву наукової літератури, дотичної до теми нашого дослідження, варто виокремити публікації, присвячені вирішенню проблем, пов'язаних із охороною та збереженням культурних цінностей на окупованих та анексованих українських територіях. Так, кримській тематиці присвячені розвідки історика і колекціонера А. Іванця. Одна з його публікацій висвітлює значну для нашої держави подію, а саме виставку, організовану Кримською філією Асоціації філателістів України і Музеєм Української революції 1917-1921 рр. на честь відзначення 100-річного ювілею перших марок Української держави [6]. Дослідженню культурної спадщини Автономної Республіки Крим присвячені наукові штудії Г. Кузьменко, О. Титової [20], Ю Тищенка [21], В. Шпортька [13] та ін. У зазначених публікаціях наголошується, що в умовах сьогодення, коли фактично втрачено контроль над діяльністю цього осередку культури й мистецтва з боку центральної влади нашої держави, а джерелами інформації переважно є лише повідомлення Інтернет-ресурсів та статті періодичних видань, важко відстежити долю музейних експонатів, культурно-

історичних пам'яток і цінностей цієї української території. Тому варто приділяти пильну увагу питанням їх систематизації та контролю [13, с. 221]. На цьому тлі належного упорядкування й систематизації потребують фрагментарні дані про висвітлення кримської тематики у філателії, зокрема поштових марках, що як атрибути державності є прикладом збереження специфіки національних ознак на творах графічної друкованої продукції малих форм і мають не лише історичну, а й високу мистецьку вартість. Проте, незважаючи на досить широкий спектр наукових досліджень у галузі колекціонування та філателії, цей аспект ще й досі залишається маловивченим. Така ситуація стала приводом для проведення нашого дослідження.

Мета даної роботи полягає у розкритті діяльності окремих зарубіжних видань, яка пов'язана з дослідженнями та популяризацією української філателії; висвітленні історії становлення національного маркодруківання, систематизації фрагментарних даних та здійсненні характеристики колекцій каталогізованих комеморативних поштових марок суверенної України, тематика яких пов'язана з тимчасово окупованою Росією Автономною Республікою Крим – невід'ємною частиною Української держави.

Виклад основного матеріалу. Основними джерелами інформації у галузі філателістичних новин і знань є часописи, бюлетені, каталоги марок, художніх та стандартних маркованих конвертів, повністок, спеціальних штемпелів тощо. Деякі періодичні чи серійні філателістичні часописи, присвячені українській філателії, що були засновані у минулому столітті в Україні, чи за її межами старанням громад філателістичних товариств або за

приватної ініціативи філателістів, ще й досі продовжують свою діяльність.

Одним із «найстарших» часописів, заснованих поза межами України, можна вважати «Der Ukraine-Philatelist» («Філателіст України»), що видавався німецькою мовою в Берліні протягом 1921-1923 і 1952-1998 рр. як орган Українського філателістичного товариства, заснованого німецькими філателістами, які у 20-ті та 40-і рр. XX ст. служили при німецьких військових частинах на українських землях та були свідками роботи тогочасної української пошти. Видання часопису очолював визначний філателіст і власник відомого берлінського філателістичного підприємства Г. Кьолер. Неабияке зацікавлення філателістів Німеччини марками з України було викликане, з одного боку, високим попитом на світових філателістичних біржах на старі царські поштові марки з наддруками (офіційний штамп на марці – прим. авторів) тризуба, які виготовляли для Київської, Катеринославської, Харківської, Одеської, Подільської, Полтавської та Херсонської поштових областей, з іншого – проблемою їх підробок.

Серед інших часописів, що упроваджували свою діяльність за межами України і тривалий час поширювали ретельно досліджену інформацію про стан розвитку філателії в Україні, слід зазначити «Der ukrainische Philatelist» («Український філателіст»). Часопис видавався у Відні українською (перші шість його випусків), а згодом – німецькою мовою протягом 1925-1939 рр. за редакцією українського філателіста І. Турина і висвітлював події розвитку філателії у Галичині.

Заснований у 1951 р. Товариством українських філателістів, організацією повоєнних емігрантів у Нью-Йорку, журнал «Ukrainian Philatelist» («Український

філателіст») існує й донині. Ініціатором створення та першим редактором видання був Є. Котик. На території нинішньої України тоді діяла пошта СРСР. Цей факт, із одного боку сприяв збільшенню інтересу й попиту (зокрема, у Північній Америці та Європейських країнах) на філателістичну продукцію, пов'язану з Україною, з іншого – ускладнював її дослідження, опис, каталогізацію. Товариство стало свого роду інструментальною силою у створенні поля українського колекціонування. Як орган Товариства українських філателістів (Союзу українських філателістів (СУФ) США, з початку свого існування журнал рекламувався в якості бюлетеню СУФ і виходив під різними назвами («Філателіст», «З життя СУФ: інформативний листок СУФ», «Філателістичні вісті»). Остання назва часопису – «Український філателіст» («Ukrainian Philatelist») – закріпилася з 1963 р., а з 1972 р організацію СУФ було перейменовано на «Ukrainian Philatelic and Numismatic Society» (UPNS) – Українське філателістично-нумізматичне товариство (Союз українських філателістів і нумізматів (СУФН)). Це дозволило розширити галузь його інтересів та тематику публікацій.

Сьогодні часопис «Ukrainian Philatelist» має кілька філій, зокрема, «Ukrainian Collectibles Society (Toronto)», «Ukrainian Collectibles Society of Australia», «UPNS-Metropolitan Detroit». Члени Товариства займаються встановленням офіційних контактів із великими міжнародними філателістичними організаціями, координацією своїх виставок із виставками національного рівня різних країн, пропонують послуги експертизи, проводять аукціони, запроваджують щорічні премії з метою заохочення та сприяння поширенню серед світової спільноти філателістичного та нумізматичного товариств матеріалів, пов'язаних із Україною заради збереження її

історичної філателістичної спадщини. Журнал виходить із кольоровими ілюстраціями і майже цілком англomовний, проте до середини 70-х рр. минулого століття статті друкувалися виключно українською. Тематика публікацій охоплює різні галузі (маркознавство, історія пошти, штемпелі, погашення, матеріали з нумізматики тощо) та висвітлює всі періоди розвитку української філателії, починаючи з часів Російської імперії, визвольних змагань 1917-1921 рр., часів окупації 1940-х рр., радянський період, період незалежності – до сьогодення. Професійне висвітлення філателістичної справи було відзначене численними нагородами Американської філателістичної асоціації.

Активно пропагує українську філателію та нумізматику заснований СУФН у 1972 р. періодичний бюлетень «Trident Visnyk» («Вісник тризуба»). Електронний формат бюлетеня дає змогу об'єднати колекціонерів українських матеріалів із усього світу, оперативно подавати філателістичні новини, популяризувати українську філателістичну продукцію. Публікації вісника вражають ґрунтовністю авторських досліджень та широтою представленої на українських поштових марках тематики: від аналізу великодніх зображень («Крихкі самоцвіти: писанки на марках»), подій, що відбувалися на теренах українських земель та висвітлені у стародавніх літописах («Родина засновників Київської Русі») [11], до розкриття реальних історичних подій, зокрема, 60-ї річниці української еміграції до Нової Зеландії.

Варто зазначити, що шпальти часописів також містили змістовну й важливу інформацію, що мала значення не лише для філателістів тих часів, але й для сучасних істориків, культурологів, мистецтвознавців. Так, на

шпальтах одного з перших філателістичних часописів, що виходив на українських землях з 1896-1902 рр. за редакцією С. Соломкіна, висвітлювалися новини земської пошти й філателістичного життя в Києві, Одесі та інших містах, були представлені передруки з іноземних філателістичних видань, видові листівки різних міст [9].

Звичайно, охопити в одній статті діяльність усіх періодичних та серійних філателістичних інформаційних бюлетенів, часописів, вісників, присвячених українській тематиці, що виходили у різні часи, в різних країнах, чи досі друкуються стараннями громадських товариств та колекціонерів-ентузіастів, вихідців із України, неможливо. Проте слід зазначити, що всі вони як джерело архівів, змістовної та правдивої інформації, мають вагоме значення для дослідження історії утворення та розвитку української державності, культури, української поштової справи, популяризації української філателістичної продукції.

Крім часописів, існують паперові й електронні версії окремих філателістичних праць у форматах книг чи публікацій у періодичних виданнях, які висвітлюють окремі галузі та періоди розвитку філателії в Україні. Підкреслимо, що українська філателія протягом усього періоду свого існування завжди викликала інтерес та продовжує привертати увагу зарубіжних колекціонерів. Підтвердженням цього є змістовні праці дослідників США (John Bulat, Ingert Kuzych, George Fedyk), Канади (Zenon Borovets', Oleksander Malyskyi) та інших країн. Захоплення українською філателістичною продукцією спонукає їх до проведення глибоких історико-культурологічних досліджень, зокрема, в галузі діяльності «Підпільної Пошти України» («The Ukrainian Underground Post») [30], історії видання ілюстрованої поштової марки Західноукраїнської Республіки 1918-1919 рр. [26], систематизації українських

поштових марок періоду розбудови української державності 1991-1995 рр. [11] чи створення посібників у галузі сучасної української філателії [27].

Незважаючи на актуальність книг, часописів, статей найповніший та найкраще систематизований перелік усього філателістичного матеріалу, що вийшов за певний період часу в тій чи іншій країні, містять каталоги-довідники. Завдяки ним філателісти зі стажем чи колекціонери-початківці мають можливість ознайомитися з добіркою цікавої та корисної інформації, виходячи зі своїх конкретних інтересів та уподобань.

Перший випуск каталогу поштових марок України вийшов друком у 1997 р. за ініціативою громадської організації «Асоціація філателістів України» (АсФУ), Українського об'єднання поштового зв'язку «Укрпошта». Він містив зображення та опис державних поштових марок України 1918-1919 рр., марок Української Соціалістичної Радянської Республіки випуску 1923 р. та марки суверенної української держави 1992-1996 рр. Сьогодні, серед найповніших каталогів-довідників, присвячених філателії Української держави, слід зазначити «Каталог маркованих конвертів України 1991-2003» (М. Серeda, 2004) [7], «Каталог конвертів першого дня. Україна 1992-2012» (Й. Любінін, 2018) [15], «Поштові марки України 1918-2019. Каталог» (Я. Мулик, 2020) [17] та ін.

У межах тематики дослідження найбільший інтерес викликає останній, упорядкований відомим знавцем української філателії Ярославом Муликом. Це п'ята, найзмістовніша редакція каталогу поштових марок України, де в хронологічній послідовності представлені зображення та інформація про офіційні дати виходу в обіг усіх маркових аркушів та блоків впродовж 1918-2019 рр. Зокрема, зазначені каталожні номери, прізвища

художників, спосіб друку, вид і характеристика вживаного для друкування паперу, вид та розмір зубцівки, розмір і кількість марок в аркуші, наклад тощо. Видання привертає увагу наявністю словника філателістичної термінології та має кілька розділів: перший присвячений виходу марок в Україні періоду незалежності початку ХХ ст. (1918-1923 рр.), другий – українським маркам 1992- 2019 рр. Наприкінці каталогу перелічені всі буклети, малі аркуші українських марок із художньо оформленими берегами та представлений розділ із марками локальних випусків.

Систематизація й ретроспективний аналіз джерел, пов'язаних зі становленням національного маркодрукування, довів, що появу перших поштових марок на теренах українських земель пов'язують із серединою ХІХ ст. Їх випуск здійснювався поштовими відомствами Австрії (1850 р.) і Російської імперії (1857 р.) – державами, до яких належали українські землі. Проте українська школа маркодрукування виникла лише в період національно-визвольних змагань 1917-1920 рр., коли державотворчі процеси набули особливої інтенсивності. Центральна Рада Української Народної Республіки (УНР) надала українській мові статус державної, розробила і прийняла державну символіку (державний гімн, прапор, герб), створила власну грошову систему, до складу якої входили поштові марки [29, с. 23].

Перша українська серія марок як ознака державності країни з'явилася за ініціативи уряду УНР і була введена у поштовий обіг у липні 1918 р. із метою підтримки й організації поштової справи в Україні. Це відбулося через 78 років після випуску першої у світовій історії поштової марки, відомої як «Penny Black», що була випущена з профілем королеви Вікторії для використання в державній

поштової системі Великої Британії та увійшла в обіг 6 травня 1840 р. [28].

Авторами ескізів першої серії марок державної пошти УНР стали видатний український художник-графік Георгій Нарбут і один з його учнів та послідовників Антін Середа. Перша серія, названа «шагівкою», складалася з п'яти поштових мініатюр номіналом від 10 до 50 «шагів» (валюта, вартістю у половину срібної монети). Марки цієї серії вирізнялися високим художнім рівнем: чітка лінія рисунку, багатство орнаментики, урівноваженість композиції – досі не перестають викликати захопленість фахівців. Представлені у відомих Каталогах європейських та українських поштових марок, сьогодні ці поштові мініатюри становлять філателістичну спадщину України. Поліграфічне відтворення цієї серії, яка була введена в обіг у липні 1918 р., забезпечувала типографія В. Кульженка, відома високою якістю своєї продукції [25, с. 323]. Через відсутність монети поштові марки стали функціонувати в якості паперових грошей. На звороті кожної з надрукованих на тонкому картоні грошових марок було зображення тризубу з написом: «Ходить нарівні з дзвінкою монетою», що засвідчувало законність їх використання в якості платіжного засобу. Незабаром до «шагівок» було додано марку номіналом 20 гривень із назвою «Українська Держава», ескіз якої виконав Олексій Обозненко [23, с. 18].

Започатковані традиції дизайну української поштової марки розвивалися до середини 1920-х рр. Про це свідчить фактично остання серія українських поштових марок, яка була випущена з метою збору коштів для боротьби з наслідками голоду 1921-1923 рр. Це єдині марки з написом українською мовою, що були надруковані за весь радянський період. На поштових мініатюрах в якості ознаки благодійності зазначено: «Пошта У.С.Р.Р. Допомога

голодуючим». Серія була надрукована в Німеччині, в Берлінській державній друкарні у 1923 р. за ескізами українських художників-графіків Олексія Маренкова і Бориса Порай-Кошиця. Після цього українська поштова марка як атрибут державності зникне на довгі десятиліття. Задумані в ті бурхливі часи проекти поштових марок так і залишилися нереалізованими. А протягом наступних буремних років, зокрема у 1923 та 1932 рр., відбулися дві хвили фізичного знищення поштових матеріалів і всіх створених українськими графіками ескізів (близько 120 оригінальних авторських рисунків) у зв'язку з начебто «завданням прогресивних ідейних засад філателії» [14, с. 31].

Далі на Україну очікував довгий і складний шлях відновлення української державності. За часів радянської влади випуск поштової продукції мав монополізований загальносоюзний характер і здійснювався на підприємствах Держзнаку, де панували догматичні канони формотворення марки з використанням сталого набору символів, шрифтових гарнітур, образним шаблоном видання, відсутністю ознак експериментів щодо нових композиційних прийомів у створенні спеціальних шрифтових гарнітур [25, с. 323-324]. З 1960-х рр. ситуація поступово почала змінюватися: у творчий лексикон та побут повноправно увійшов термін «дизайн», художники здійснювали спроби відійти від нещодавно обов'язкових схем та підпорядкувати всі композиційні складові єдиному художньому задуму, окреслився рух до пошуку індивідуальності окремого видання чи серії. Поступово формуються певні стандарти якості та необхідні, прийняті світовою спільнотою, обов'язкові елементи поштової марки – сукупність зовнішніх ознак, що відрізняють її як легітимний знак поштової оплати. Розробляються

стандарти організації образотворчого простору, що зазвичай складається з таких елементів: призначення марки, позначення держави-емітента, номіналу, грошової одиниці, року випуску, зображення, комеморативного (пам'ятного) тексту. Обов'язковими елементами вважаються наявність клейового шару та можливість поштового гасіння [8].

Кульмінація розвитку радянської філателії припадає 1970-і-1980-і рр., коли арсенал художника-графіка значно розширився за рахунок винайдення нових друкарських технологій та обладнання, удосконалення друкарської техніки й фарб, додаткових поліграфічних операцій (зокрема, друк металізованими фарбами), закупівлі нових сортів паперу іноземного виробництва тощо. Все це дало змогу оптимізувати технологічний процес і перейти на якісно вищий щабель у розробці дизайну й виготовленні поштових марок, які поступово набули ознак мініатюрного плакату. Проте сюжети зображень переважно були позначені ідеологічними нормами того часу: громадянський пафос, настанови партії, агітаційно-пропагандистський характер.

Після офіційного виходу України зі складу СРСР (24 серпня 1991 р.) потреба у розробці й виготовленні власних українських марок стала вкрай важливою, оскільки вирішувало не лише питання поштової комунікації незалежної держави, а й засвідчувало саме існування незалежної, суверенної країни. З весни 1992 р. поштова марка нарешті засвідчила остаточне відродження суверенітету України разом із невід'ємною складовою частиною своєї законної території – Автономною Республікою Крим. Так, 1 березня 1992 р. відбулося введення в обіг двох марок із зазначенням «Пошта України», автором яких став художник Олександр Івахненко. Марки, присвячені 500-річчю українського

козацтва та 100-річчю першопоселення українців у Канаді, ознаменували новий етап розвитку графічного мистецтва поштової марки України.

Оскільки на той час Україна ще не мала власного виробництва марок, перші їх випуски здійснювалися Австрійською державною друкарнею, московською друкарнею «Госзнак», канадською фірмою банкнотів у друкарні «Canadian Bank Note Company». Тільки 3 вересня 1994 р. в обіг надійшов перший знак поштової оплати вітчизняного виробництва – сувенірний блок «День Незалежності» з серії «Національні свята» (художник – Василь Дворник), видрукований на Державному підприємстві «Поліграфічний комбінат «Україна» (Київ). Варто зазначити, що блоком у філателії називають сувенірне видання, яке може складатися з декількох різних марок, містить великі береги та додатковий малюнок. Ця перша комеморативна марка (загальна назва художніх пам'ятних, ювілейних поштових марок) як ознака народження національного маркодруківання незалежної України містить силуетне зображення території України з півостровом Крим, будинок Верховної Ради з Державним Прапором над ним у строкатому обрамленні грон калини – символу мужності, гідності й незламного духу українського народу в боротьбі за свою свободу (рис. 1).

Півострів Крим на карті України можна побачити й на інших поштових мініатюрах, надрукованих після отримання українською державою суверенітету. Прикладом цього є марка з зображенням емблеми Міжнародного дитячого центру «Артек» (1995 р., художник – В. Лесняк) – табору біля підніжжя південно-західного схилу гори Аю-Даг у Криму, що є єдиним у світі дитячим центром, якому присвоїли статус «Під егідою ЮНЕСКО»;

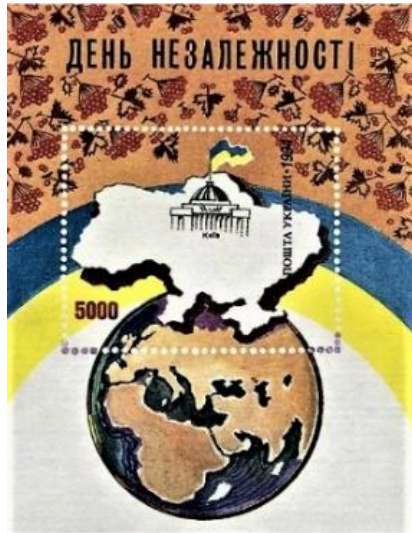


Рис. 1. Перший знак поштової оплати вітчизняного виробництва – сувенірний блок «День Незалежності» з серії «Національні свята», 1994 р.

поштова мініатюра «Конституція України» з пам'ятної серії «Перша річниця прийняття Конституції України» (1997 р., художник – С. Міненко); усі випуски марок серії «Україна – регіони та адміністративні центри», друк яких здійснювався протягом 2000-2005 рр. (дизайн О. Калмикова), серед них марки «Автономна Республіка Крим» (2000 р.) та «Місто Севастополь» (2005 р.); зчіпка «Шлях із варяг у греки», на купоні якої мапа з зображенням півострова Крим (спільний випуск України з Естонією, 2003 р., дизайн О. Тернавської, Ж. Саара); марка з національним гаслом «Слава Україні!» (2019 р., дизайн О. Верменич), яка підкорила журі міжнародного конкурсу «Nexofil Award 2020» (Мадрид, Іспанія) і була визнана найкращою в світі (рис. 2).



Рис. 2. Півострів Крим на карті України:

- 1) «Конституція України» з пам'ятної серії «Перша річниця прийняття Конституції України», 1997 р.;
- 2) «Автономна Республіка Крим» з серії «Україна – регіони та адміністративні центри», 2000 р.;
- 3) «Місто Севастополь» із серії «Регіони та адміністративні центри України», 2005 р.; 4). «Слава Україні!», 2019 р.

За часи незалежності Поштою України було створено чимало односторонніх поштових карток та художніх конвертів із оригінальними марками, а також комеморативних поштових марок, тематика яких пов'язана з Кримом. Популяризація культурно-історичної спадщини Автономної Республіки Крим через сукупність філателістичних матеріалів є вагомим гуманітарним чинником відстоювання суверенітету й цілісності України не лише в умовах гібридної війни, розв'язаної Росією, яка тривала протягом восьми років, а також сьогодні, під час

повномасштабної війни проти України та її народу з боку Російської Федерації, що розпочалася 24 лютого 2022 р.

Кримська тематика посідає чільне місце у розмаїтті української філателістичної продукції протягом усього періоду незалежності української держави. Зокрема, на комеморативних марках представлені історія України і півострова Крим, краса кримської природи й архітектури, видатні особистості, життя яких пов'язане з Кримом, доля кримських татар – корінного народу півострова, морська тематика, суднобудування, тощо. До створення марок із кримською тематикою долучилися як молоді графічні дизайнери, так і корифеї української графіки: В. Василенко, Г. Задніпрський, М. Кочубей, Г. Кузнецов, Н. Кухтіна, О. Легкобит, Ю. Логвин, А. Самофалов, В. Руденко О. Штанко та ін.

У розмаїтті комеморативних поштових марок і блоків, пов'язаних із Кримом, можна виокремити сегмент, що має загальнонаціональне значення і створений для відзначення історичних подій чи об'єктів, річниць, вшанування пам'яті видатних державних діячів, представників науки і культури. До такого типу марок можна віднести поштові мініатюри:

- «Гетьман Петро Конашевич-Сагайдачний» (1995 р., художник Ю. Логвин), присвячена штурму й захопленню міста-фортеці Кафа (нині – Феодосія) в результаті морської десантної операції, проведеної запорізькими козаками під керівництвом гетьмана Петра Сагайдачного в 1616 р.;

- «А. Ю. Кримський 1871-1942. Письменник, вчений, сходовознавець» (1996 р., художник – О. Штанко), що випущена до 125-річчя від дня народження одного з найвизначніших мовознавців ХХ ст., життя якого було присвячено Україні, а ім'я – внесено ЮНЕСКО до переліку найвидатніших діячів людства;

- «М. Самокиш» (2010 р., художник –Г. Задніпряний), створена разом із оригінальним художнім конвертом до 150-річчя з дня народження видатного художника-баталіста, засновника художньої студії у місті Сімферополь, що стала основним регіональним центром художньої освіти, а творчість і напрацювання якого збагатили теорію та практику української мистецької освіти;
- «Джамала» (2017 р., дизайн О. Шуклінової), із зображенням фотографії Народної артистки України та автографом співачки, введена в обіг 5 травня 2017 р. на честь перемоги представниці України на міжнародному пісенному конкурсі «Євробачення-2016» з піснею «1944» (рис. 3).



1.



2.



3.



4.

Рис. 3. Комеморативні поштові марки:

1) «Гетьман Петро Конашевич-Сагайдачний», 1995 р.;

- 2) «А. Ю. Кримський 1871-1942. Письменник, вчений, сходознавець», 1996 р.;
- 3) «М. Самокиш», 2010 р.;
- 4) «Джамала», 2017 р.

Поштові марки з зображенням старовинних кримських міст-ювелярів, заснованих ще за античних часів, а також випущені з нагоди пам'ятних дат чи визначних подій, знайомлять із багатим історичним минулим півострова: «Євпаторії 2500» (2003 р., художник – В. Василенко); «Балаклаві – 2500» (2004 р, дизайн М. Гейко); «Судак. 1800 років» (2012 р., художник – М. Кочубей); «Крим. Херсонес», (картмаксимум, 2013 р., художник – А. Самофалов); «Оборона Севастополя» з серії «Історія війська в Україні» (2010 р., художник – Ю. Логвин). Включення в дизайн пам'ятних марок «Євпаторії 2500» та «Балаклаві – 2500» (серія «Регіони та адміністративні центри України») (рис. 4) зображень гербів, не лише вирізняє ці поштові мініатюри оригінальними сюжетними рішеннями, а й популяризує символіку цих стародавніх міст Криму, що розташовані в найкрасивіших бухтах Чорного моря.



1



2

Рис. 4. Комеморативні поштові марки:

- 1) «Євпаторії 2500», 2003 р.;
- 2) «Балаклаві – 2500», 2004 р.

Уявлення про корінне населення, що історично сформувалося на території Кримського півострова, можна отримати, розглядаючи тематичні серії поштових мініатюр, присвячених кримським татарам. Варто зазначити, що перша поштова марка, присвячена кримським татарам була надрукована у радянській період – у 1933 р. і мала назву «Татари Криму» (художник – В. Завьялов). Марка мала номінал 3 копійки, належала до серії «Народи СРСР» та містила зображення двох чоловіків, що ламають тютюн. Більш-менш цивілізоване ставлення радянської влади до кримських татар (утворення Кримської автономної республіки, дозвіл державної татарської мови) тривало недовго і завершилося їхньою депортацією (1944 р.), масштабним перейменуванням населених пунктів і скасуванням автономії (1945 р.). Лише незалежна Україна продовжила знайомити світове філателістичне товариство з особливостями побуту, культурою і традиціями кримських татар. Так, у 2008 р. Пошта України випустила марочний блок «Український народний одяг». Окрема зчіпка з двох

марок цього блоку присвячена саме мешканцям Криму: «Свято Преображення Господнього» та «Хрещення» (М. Кочубей).

2015 р. відбувся друк поштових мініатюр серії «Кримські татари – корінний народ Криму – України» (2015 р., художник – М. Кочубей). Серія складається з чотирьох комеморативних марок, які «розповідають» про щоденне життя й культуру цього східноєвропейського тюркського народу: «Дюрбе перших кримських ханів», «Майстер-мідник», «Кримськотатарський воїн» й «Танок «Хайтарма» (рис. 5).



1.



2.



3.

Рис. 5. 1) «Татари Криму», 1933 р.

2) Зчіпка з двох марок блоку «Український народний одяг»: «Свято Преображення Господнього» та «Хрещення», 2008 р.

3) Комеморативні поштові марки серії «Кримські татари – корінний народ Криму – України» (2015 р.)

Випуск цих серій засвідчує, що в суверенній Україні – багатонаціональній державі – однаково комфортно живеться народам усіх національностей.

Унікальність природних ландшафтів та культурної спадщини Криму, цього справжнього «музею просто неба», що формувалася упродовж тривалого історичного періоду

представниками різних етносів, а сьогодні становить своєрідний і самобутній шар не лише українського, а й світового культурного надбання, також широко представлена на поштових мініатюрах незалежної України різних років. Марки й маркові аркуші цієї тематичної колекції охоплюють широку панораму історико-культурних об'єктів, визначних місць і храмів, заповідників і пам'яток археології: «Ластівчине гніздо» (2004 р., дизайн – М. Гейко, фото – Ю. Бусленко); «Масандра. Мускат білий» (з серії «Виноградарство України») – з панорамою легендарної античної оселі та портретом князя Лева Голіцина, за ініціативою якого наприкінці ХІХ ст. у цьому селищі було засновано підземний винний завод (2009 р., художник О. Тернавська); «Мармурова печера» з серії «Сім природних чудес України» (2011 р., дизайн – М. Гейко, фото – А. Нестеренко); «Воронцовський палац» із блоку «Сім чудес України: замки, фортеці, палаци» (2012 р., дизайн – М. Гейко).

У 2013 р. «Укрпоштою» було започатковано Серію «Краса і велич України». Символічно, що перший блок марок цієї серії був присвячений Автономній Республіці Крим (дизайн О. Калмикова, фото Р. Михайлюка та М. Іващенко). Блок складається з п'яти поштових марок:

- «Долина привидів, м. Алушта» – з зображенням урочища на південно-західному схилі гірського масиву Демерджі, на схилах якого височіють численні кам'яні «статуї» природного походження, що нагадують химерні людські постаті чи загадкові істоти;
- «Церква св. Іоанна Предтечі, Х ст., м. Керч», що є однією з найкраще збережених пам'яток архітектури періоду розквіту Тмутараканського князівства (Х-ХІ ст.), православна святиня державного значення;

- «Панорама Південного берега Криму», краса якого захоплює дух і миттєво переносить у чарівний світ вічнозелених лісів, вишуканих магнолій, могутніх ліванських кедрів та лаврових дерев;
- «Масандра. Винні підвали» – підземний винний завод тунельного типу, заснований у 1894 р. для виробництва й витримки столових і десертних вин, колекція яких є однією з найбільших у світі та занесена до Книги рекордів Гіннеса;
- «Керченський заповідник. Пеліка» – із зображенням давньогрецької посудини, що має форму амфори й була поширена в Аттиці, в наш час зберігається в державному історико-культурному заповіднику у місті Керч (рис. 6).



Рис. 6. Блок марок «Автономна Республіка Крим»
серії «Краса і велич України», 2013 р.

До серії «Краса і велич України» в 2013 р. були розроблені й інші марки, пов'язані з кримським півостровом (дизайн О. Калмикова, фото М. Іващенко),

зокрема: «Аю-Даг (Ведмідь-гора), смт. Гурзуф. Південний берег Криму» – пам'ятка природи, ландшафтний заказник загальнодержавного значення, що є одним із найкрасивіших місць на південному узбережжі Криму, «Бахчисарай. Ханський палац» – єдиний у світі зразок кримсько-татарської палацової архітектури XVI-XVII ст., «Севастополь. Володимирський собор у Херсонесі» – пам'ятка архітектури II пол. XIX ст., що зведена над руїнами давньогрецького храму, який вважається місцем хрещення київського князя Володимира Святославича і є складовою Національного заповідника «Херсонес Таврійський».

Культурна спадщина Кримського півострова представлена й на поштових марках із зображенням історичних артефактів, експонатів музеїв чи картинних галерей. Так, у зціпці «Національна картинна галерея імені І. Айвазовського» серії «Скарби музеїв України», що була випущена до 125-річчя Феодосійської картинної галереї імені І. К. Айвазовського, знаходимо марки «Іван Айвазовський «Море. Коктебель», 1853» та «Іван Айвазовський «Вежі на скелі біля Босфору», 1859» (обидві – 2005 р., дизайн О. Калмикова). У 2017 р. серія збагатилася ювілейними блоками, надрукованими до 200-річчя з дня народження І. К. Айвазовського «Іван Айвазовський (1817-1900). «Ялта». 1864. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького» та «Іван Айвазовський (1817-1900). «Вечір в Криму. Ялта». 1848». Національна картинна галерея ім. І. Айвазовського» (дизайн В. Василенка) (рис. 7).



1.



2.

Рис. 7. Блоки ювілейних марок серії «Скарби музеїв України»:

- 1) «Іван Айвазовський 1817-1900. «Ялта». 1864. Сумський обласний художній музей ім. Н. Онацького», 2017 р.;
- 2) «Іван Айвазовський 1817 – 1900. «Вечір в Криму. Ялта». 1848». Національна картинна галерея ім. І. Айвазовського», 2017 р.

Тематичні колекції поштових марок дають змогу познайомитися з унікальною флорою та фауною Кримського півострова, відчутти велич його краси. Так, у

1999 р. у блоці «Зоогеографічний фонд України» була представлена марка «Карадазький природний заповідник» (художник – О. Кошель); у 2002 р. увійшли в обіг поштові марки з зображенням представників фауни, що занесені до Червоної книги України, а життя пов'язано з Кримом та кримським узбережжям: «Баклан довгоносий», «Морська свиня», «Полоз леопардовий» (художник – Г. Кузнецов); 2005 р. ця тематична колекція збагатилася за рахунок випуску блоку комеморативних марок «Карадазький природний заповідник», що складається з чотирьох поштових мініатюр: «Балабан», «Аскалаф строкатий», «Афаліна Чорноморська», «Куниця кам'яна» (художник – Г. Кузнецов); 2007 р. відбувся випуск марки «Пелікан рожевий» (художник – О. Легкобит). Блок «Кримський природний заповідник» серії «Заповідники та природні парки України», що складається з чотирьох марок: «Гриф чорний», «Лебедячі острови», «Олень благородний», «Смілка яйлинська» продовжив знайомити філателістичну спільноту з багатством фауни кримського півострова (2008 р., художник – М. Кочубей).

Особливою сторінкою в цьому розмаїтті комеморативних марок став ювілейний блок «Нікітський ботанічний сад – національний науковий центр» (2012 р., художник – М. Кочубей). Блок випущений із нагоди 200-річчя цього унікального шедеву ландшафтного мистецтва міжнародного масштабу, об'єкту національної гордості українського народу, який водночас є однією з найвідоміших у світі науково-дослідних установ, візитною карткою ботанічної науки України. Ювілейний блок складається з чотирьох марок: «Альтанка», «Адміністративний будинок», «Партер» та «Кактус Ехіноцереус (*Echinocereus*)» (рис. 8).



1.



2.

Рис. 8. 1) Блок «Кримський природний заповідник» серії «Заповідники та природні парки України», 2008 р.;
2) Блок «Нікітський ботанічний сад – національний науковий центр», 2012 р.

У колекції поштових марок на кримську тематику є ще одна цікава серія, яка розкриває специфіку цього півострова. Зокрема йдеться про марки, присвячені зображенню маяків, які мають не тільки практичне, а й символічне значення, оскільки для моряків вони є символом повернення до дому. Першими кримськими маяками, зображеними на випущених «Укрпоштою» блоках поштових марок серії «Маяки України» (започаткована у 2009 р., дизайн Н. Фандікова), є Киз-Аульський, який знаходиться на Керченському півострові, Ялтинський, що стоїть біля входу в Ялтинську бухту, та маяк Сарич встановлений на однойменному мисі, який є південним краєм Кримського півострова.

Наступного, 2010 р., «Укрпошта» ввела в обіг новий блок поштових марок цієї серії (дизайн Н. Рудої), серед яких є зображення трьох інших маяків Криму: Тарханкутського маяка, одного з найстаріших у Чорномор'ї, встановленого на мисі Тарханкут, Павловського Переднього маяка – на Керченській протоці, Херсонського – на мисі Херсонес, який є крайньою західною точкою Севастополя. Художній поштовий блок серії «Маяки України» 2010 р. був відзначений тричі: виборов II місце в конкурсі «Краща поштова марка України» (2010 р.), здобув першість на китайському конкурсі поштових марок у номінації «Найкращий друк» за результатами Десятого Китайського щорічного опитування на найкращу іноземну поштову марку (2011 р.) та посів VI місце на Міжнародному філателістичному конкурсі «Гран Прі Виставки WIPA» (2012 р., місто Відень, Австрія).

Продовження цієї серії відбулося лише через десять років – у 2020 р. «Укрпошта» презентувала новий блок поштових марок із зображенням шести українських маяків, серед яких три – кримські: Іллінський, що розташований на

мисі Святого Іллі, Меганомський, встановлений на мисі Меганом, та Євпаторійський – у Каламітській затоці. Зазначений блок, присвячений українським маякам, став «Кращим поштовим блоком України – 2020».

З античної епохи біля кримських берегів було розвинене мореплавання. Цей факт не міг залишитися поза увагою Редакційно-художньої ради з питань видання поштових марок, маркованих конвертів і карток в Україні. Тому поштові марки та блоки з зображенням кораблів та суден Військово-морських сил України становлять ще один характерний шар тематичних колекцій кримської філателістичної продукції.

4 липня 1993 р. на фрегаті «Гетьман Сагайдачний», що прибув з керченського суднобудівного заводу «Залив» до Севастополя, було урочисто піднято військово-морський прапор України, що ознаменувало утворення її Військово-Морських Сил. «Гетьман Сагайдачний» став флагманом ВМС України. У важкі часи 2014 р. екіпаж флагмана залишився вірним присязі та народу України. Фрегат «Гетьман Сагайдачний» двічі був зображений на поштових марках: у серії «Кораблебудування в Україні» з купоном «Національна філателістична виставка “Укрфіллекс-98”» (1998 р., художник – В. Руденко) і в серії «Національна військова техніка» (2016 р., дизайн О. Харука, С. Харука, фото «УкрОборонПром») (рис. 9).





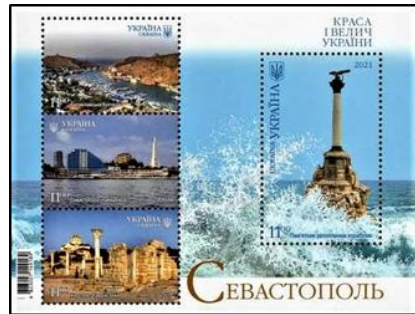
*Рис. 9. Фрегат «Гетьман Сагайдачний»
на художніх марках України: 1998 і 2016 рр.*

Двома роками пізніше «Укрпошта» здійснила випуск ювілейної марки «100-річчя підняття кораблями Чорноморського флоту Українського прапора (29 квітня 1918 року)» (2018 р., дизайн В. Тарана).

Незважаючи на тривалу анексію Російською Федерацією Автономної Республіки Крим, друк комеморативних марок, присвячених кримській тематиці, продовжується. Так, у День Севастополя, 14 червня 2021 р. «Укрпошта» ввела в обіг новий поштовий блок із серії «Краса і велич України», започаткованої у 2013 р., під назвою «Севастополь». Блок, розроблений дизайнером О. Калмиковим, містить чотири художні марки з зображенням визначних культурних пам'яток міста – Балаклавської бухти, набережної Севастополя, Херсонеса Таврійського та пам'ятника затопленим кораблям.

У листопаді 2021 р. до Дня Гідності та Свободи серія марок «Краса і велич України. Севастополь» поповнилася новою поштовою маркою «Морський тральщик «Черкаси U311»» (дизайнер – О. Калмиков), яка присвячена вшануванню пам'яті трагічних подій, що відбувалися у

березні 2014 р. Художня мініатюра зображує тральщик «Черкаси», екіпаж якого виявив приклад неймовірної звитяги, честі й гідності: відмовившись здатися окупантам, двадцять днів під українським прапором він провів в облозі, тим самим увійшов в історію українського флоту як символ супротиву Кримського півострова російській окупації (рис. 10).



1.

2.



3.

Рис. 10. Комеморативні поштові марки:

- 1) «100-річчя підняття кораблями Чорноморського флоту Українського прапора (29 квітня 1918 року)», 1918 р.;
- 2) з серії «Краса і велич України»: «Севастополь» – поштовий блок, 2021 р.; «Морський тральщик “Черкаси U311”», 2021 р.

Систематизація та художній огляд широкого спектру тематичних колекцій комеморативних поштових марок, пов'язаних із Кримом, що були упроваджені в обіг «Укрпоштою», свідчить про активність відстоювання Україною своєї незалежності, суверенітету і територіальної цілісності на геополітичній карті світу, а також вшанування мужності громадян, які сьогодні проживають на тимчасово окупованій території Автономної Республіки Крим та в місті Севастополь. Розуміючи, що марка є уособленням державного суверенітету, історики, художники, філателісти, представники музеїв, Інституту національної пам'яті, Поліграфічного комбінату «Україна» і «Укрпошти», які входять до складу Редакційно-художньої ради з питань видання поштових марок, маркованих конвертів і карток в Україні, щороку беруть участь у розробці нових тематичних колекцій, упровадженні в обіг нових сюжетів та випусків філателістичних матеріалів про Крим і Севастополь. Ця копітка праця спрямована на популяризацію й підвищення інтересу до філателістичної продукції України, а також має за мету привернути увагу світової спільноти до тимчасово анексованого Російською Федерацією Криму, беззаконня, що творять російські окупанти на невід'ємній частині української території.

Попри це, поштових марок із кримськими сюжетами в Україні друкується обмаль. Розглядаючи філателію як масове мистецтво, що може містити агітаційну складову, Російська Федерація, всупереч Всесвітній поштової конвенції, де у Статті 8 зазначено, що поштова марка «є уособленням суверенітету», а її тема та дизайн повинні мати «тісний зв'язок із культурною самобутністю країни-члена чи території або сприяти поширенню культури чи підтриманню миру», намагається використати ці графічні

мініатюри в якості елементу гібридної війни, тим самим, легітимізувати приєднання Криму до своєї території [4].

Підтвердженням є той факт, що на XVI Національній філателістичній виставці «Укрфілекспо 2018», присвяченій сторіччю першої української поштової марки і Всесвітньому дню пошти, країна-агресор представила свої марки з кримською тематикою на шести стендах. Варто зазначити, що поштове відомство Росії першу емісію й поширення знаків поштової оплати здійснило ще в 2014 р., а випуск кількох серій марок із Кримом Російська Федерація видала спільно з іншими країнами, зокрема, Мальтою та Шрі-Ланкою. Українських марок, присвячених Криму та його корінному народу – татарам (дев'ять комеморативних, одна – стандартна, дві – на оригінальних конвертах), – вистачило лише на один стенд.

На підставі Положень Всесвітньої поштової конвенції «Укрпошта», за підтримки Міністерства закордонних справ України, офіційно звернулася до Всесвітнього поштового союзу з вимогою не визнавати російські марки з зображенням Севастополя та т. зв. «Республіки Крим» у складі Російської федерації як офіційні марки цієї держави.

Висновки. Отже, дослідження історії становлення національного маркодрукування дає змогу стверджувати:

1) незважаючи на об'єктивні причини щодо деякого зниження виробничої потреби у філателістичній продукції, поштові марки залишаються певним засобом комунікації, носієм важливої соціокультурної інформації і, завдяки своєму місцю в історії державності, відіграють важливу роль у збереженні культурно-історичної спадщини людства;

2) як твори малих форм прикладної графіки, поштові марки з філателістичного матеріалу сьогодні перетворюється на різновид культурно-історичної

пам'ятки, української філателістичної спадщини і, незважаючи на глобальну диджиталізацію суспільства, інтегруються в майбутнє, популяризуючи минуле й сучасне суверенної української держави;

3) українські філателістичні матеріали щороку поповнюються новими надходженнями, серед яких питому вагу мають поштові марки, тематика яких безпосередньо пов'язана з Автономною Республікою Крим – невід'ємною частиною вільної, незалежної України.

Усе це потребує постійного аналізу і систематизації. Стаття була написана у найскрутніший для суверенної Української держави період, а саме у часи, коли Російська Федерація, порушуючи всі міжнародні закони та договори, всупереч статуту ООН віроломно напала на нашу країну, коли у запеклих боях вирішується саме існування української державності, коли ворог, як у 1941 р., бомбардує міста і села, намагаючись знищити Україну з геополітичної карти світу, а весь народ згуртувався навколо національної ідентичності та став на захист вільної, незалежної, суверенної Батьківщини.

Пройде час, Україна залікує жахливі рани війни, а ці трагічні й водночас сповнені героїзму історичні події будуть повною мірою відображені у філателістичній продукції, яка правдиво розповість усьому світу про цей важкий, але сповнений мужності період і допоможе зберегти у пам'яті нащадків героїчне минуле волелюбної країни.

Список використаної літератури:

1. Барболин М., Голядкин Г. Коллекционирование как способ сохранения, воспроизводства и устойчивого развития цивилизации: опыт осмысления и сознания.

Вестник Санкт-Петербургского университета МВД России 2009. № 41. Сс. 135-142.

2. Бехтір В. Г. Нарбут і А. Середа – творці перших українських марок. Філателія України. 2003. № 4. Сс. 11-12.

3. Ваганов А. Коллекционирование как форма проявления исследовательского инстинкта ученого. Социология науки и технологий. 2015. Т. 6. № 3. Сс. 91-105.

4. Всесвітня поштова конвенція.

URL:https://ips.ligazakon.net/document/mu12298?an=16&ed=2012_10_11

5. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 1-4. Москва: Русский язык, 1978. Т. 2. И-О. 1979. 770 с.

6. Іванець А., Губський С. Виставка на честь сторіччя випуску перших марок Української держави. Українознавство: Науково-дослідний інститут українознавства. 2018. Сс. 204-205.

7. Каталог маркованих конвертів України 1991 – 2003. [Укладач: М. Середа]. Київ: Видавництво «Марка України», 2004. 192 с.

8. Кисин Б. Почтовая марка и ее элементы. Филателия СССР. 1975. №4. Сс. 47-48.

9. Климчук А. Українська філателістична преса. Львівське обласне товариство асоціації філателістів України. 19 травня 2012 р.

URL: <http://www.filatelist.org.ua/library/statti/ukr-fil-pres>

10. Крысин Л. Толковый словарь иноязычных слов. Москва: Эксмо, 2008. 944 с.

11. Кузич І. Родина засновників Київської Русі. URL: <https://www.upns.org/article/133-the-founding-family-of-kyivan-rus>.

12. Кузьменко Г., Братусь І. Психолого-педагогічні аспекти впровадження в практику роботи з обдарованою

учнівською молоддю електронного наукового журналу на платформі «Open Journal Systems». Освіта та розвиток обдарованої особистості. № 2 (81). 2021. Сс. 35-41.

13. Кузьменко Г., Шпортько В. Сімферопольський художній музей: історія і проблеми існування в умовах російської окупації. Молодий вчений. 2019. № 12 (76). Сс. 221-228.

14. Левітас Й., Басюк В. Все про марки. Київ: Реклама. 1975. 239 с.

15. Любінін Й. Каталог конвертів і штемпелів першого дня. Україна 1992-2017. Київ: Логос, 2018. 408 с.

16. Маркітан Л. Філателія. Енциклопедія історії України: Т. 10: Київ: Видавництво «Наукова думка», 2013. 688 с.

17. Мулик Я. Поштові марки України 1918-2019. Каталог. Дрогобич: Видавництво «Коло», 2020 р. 365 с.

18. Положення про знаки поштової оплати. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0553-10#Text>

19. Радомська В., Головата О. Графічний дизайн в українських поштових марках. Scenific Collection «InterConf». 2020. № 2 (35). Arts, Cultural Studies and Ethnography.

URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/interconf/article/view/5847>

20. Титова О. Культурна спадщина Криму та Донбасу за сучасних умов: загрози, втрати, перспективи збереження. Культурні цінності Криму і Донбасу в умовах війни та окупації: Матеріали Круглого столу. М. Київ, 12 листопада 2015 р. Київ: Інститут історії України НАН України, 2016. Сс. 25-32.

21. Тищенко Ю., Каздобіна Ю., Дячук М. Крим. Анексована Власність = Annehed Properti in Crimea. Київ: ТОВ «Агенство» Україна», 2016. 148 с.

22. «Український філателіст». Енциклопедія історії України: Україна – Українці. Кн. 2. Київ: Видавництво «Наукова думка», 2019. 842 с.
23. Чередниченко В. Про філателію всім. Київ: Смолоскип, 2015. 112 с.
24. Шпитковська, Н., Роготченко, О. Значення, функції та особливості колекціонування, як культурного феномену розвитку суспільства. SCIENTIA. 2021.
URL:<https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/scientia/article/view/11837>
25. Яремчук, О. Дизайн шрифтової поштової марки. Українська академія мистецтва: дослідницькі та наук.-метод. праці. Київ: НАОМА, 2009. Сс. 320-328.
26. Bulat J. Illustrated Postage Stamp History of Western Ukrainian Republic 1918-1919. New York, Yonkers: Philatelic Publications, 1973. 97 p.
27. Fedyk G., Kuzych I. Handbook of Modern Ukrainian Philately: A Catalog of Stamps, Stationery, and Cancellations 1991-2000. Springfield, Virginia, 2002. 227 p.
28. Harford T. 50 Things That Made the Modern Economy. The Penny Post revolutionary who transformed how we send letters. NEWS BBC. 14 August 2019.
URL: <https://www.bbc.com/news/business-48844278>
29. Oriekhova, S. Ukrainian postage at the time of the Liberation Struggles in 1918-1920: historical narrative of national stamp publishing. Skhid. 2019. №6(164). Pp. 23-31.
30. The Ukrainian Underground Post. LITOPYS UPA. V.47. TorontoL'viv Published by "Litopys UPA" 2009.

Halyna V. KUZMENKO,

PhD in Pedagogical Sciences,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: glnkuzmenko36@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-0613-3934

Gennadiy T. ZADNIPRYANYI,

Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv, Ukraine,

e-mail: h.zadniprianyi@kubg.edu.ua,

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5185-1281>

**POSTAGE STAMPS AS A FEATURE OF STATEHOOD AND
CULTURAL AND HISTORICAL PROPERTY OF UKRAINE
(ON THE MATERIAL OF THE CRIMEA SUBJECT)**

Abstract. Today, in the wake of the rise of national identity of Ukrainian society, during the selfless struggle not only for freedom, identity and territorial integrity, but for the very existence of Ukraine as a state, the study of the history of national stamping as an attribute of statehood. of particular importance.

The article analyzes some publications founded outside Ukraine related to the research and promotion of Ukrainian philately. In particular, we are talking about the activities of such magazines as: “Der Ukraine-Philatelist”, founded in 1921 in Berlin by the owner of the famous Berlin philatelic enterprise G. Koehler; “Der ukrainische Philatelist”, published in Vienna since 1925 by the Ukrainian philatelist I. Turin and covering the development of philately in Galicia; “Ukrainian Philatelist”, founded by the Society of Ukrainian Philatelists – an organization of postwar emigrants in New York in 1951 on the initiative of its first editor Ye. Kotyk.

The article highlights the peculiarities of the process of creation and implementation of postage stamps in Ukraine, which covers the period from the release of the first Ukrainian

series of stamps, which appeared at the initiative of the UPR government in July 1918 to the present. Particular attention is paid to the systematization of fragmentary data and artistic characterization of collections of cataloged commemorative postage stamps of sovereign Ukraine, the theme of which is related to the Crimea – an integral part of Ukraine, temporarily annexed by the Russian Federation. The research is based on the coverage of the visual aspect of cataloged postage stamps of Ukraine as a visual component of Ukrainian statehood, an expression of state policy of a sovereign country.

Today, the postage stamp as a carrier of artistic and cultural value from philatelic material is becoming a cultural and historical monument and, despite the global digitalization of society, is integrated into the future, promoting the past and present of sovereign Ukraine. Philatelic materials are annually replenished with new receipts, including postage stamps, the subject of which is directly related to the Crimea as part of an independent, free, European, democratic Ukraine.

Key words: collection, collecting, Autonomous Republic of Crimea, postage stamp, philately, Ukrainian philatelic heritage.

References:

1. Barbolin, M., Golyadkin, G. (2009). Kolleksionirovaniye kak sposob sokhraneniya, vosproizvodstva i ustoychivogo razvitiya tsivilizatsii: opyt osmysleniya i soznaniya [Collecting as a way of preserving, reproducing and sustainable development of civilization: the experience of understanding and consciousness]. Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta MVD Rossii, 41, 135-142 [in Russian].
2. Bekhtir, V. (2003). G. Narbut i A. Sereda – tvortsi pershykh ukrayins'kykh marok [G Narbut and A. Sereda –

creators of the first Ukrainian post marks]. Filateliya Ukrayiny, 4, 11-12 [in Ukrainian].

3. Vahanov, A. (2015). Kollektsonyrovanye kak forma proyavlenyya yssledovatel'skoho ynstynkta uchenoho [Collecting as a form of manifestation of the research instinct of the scientist]. Sotsyolohyya nauky y tekhnolohyy, 6, 3, 91-105 [in Russian].

4. Vsesvitnya poshtova konventsiya [Universal Postal Convention]. Available at: https://ips.ligazakon.net/document/mu12298?an=16&ed=2012_10_11 [in Ukrainian].

5. Dal', V. (1979). Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka [Explanatory dictionary of the living Great Russian language], 1-4. Moscow: Russkiy yazyk, 2 [in Russian].

6. Ivanets', A., Hubs'kyi, S. (2018). Vystavka na chest' storichchya vypusku pershykh marok Ukrayins'koyi derzhavy [Exhibition in honor of the centenary of the first stamps of the Ukrainian state]. Ukrayinoznnavstvo: Naukovo-doslidnyy instytut ukrayinoznnavstva, 204-205 [in Ukrainian].

7. Kataloh markovanykh konvertiv Ukrayiny 1991 – 2003 (2004). [Catalog of marked envelopes of Ukraine 1991 – 2003]. Kyiv: Vydavnytstvo "Marka Ukrayiny" [in Ukrainian].

8. Kisin, B. (1975). Pochtovaya marka i yeye elementy [Postage stamp and its elements]. Filateliya SSSR, 4, 47-48 [in Russian].

9. Klymchuk, A. (2012). Ukrayins'ka filatelistychna presa [Ukrainian philatelic press]. L'vivs'ke oblasne tovarystvo asotsiatsiyi filatelistiv Ukrayiny. Elektronne vydannya. 19 travnya 2012 r.

Available at: <http://www.filatelist.org.ua/library/statti/ukr-fil-presa> [in Ukrainian].

10. Krysin, L. (2008). *Tolkovyy slovar' inoyazychnykh slov* [Explanatory dictionary of foreign words]. Moscow: Eksmo [in Russian].
11. Kuzych, I. *Rodyna zasnovnykiv Kyivs'koyi Rusi* [Family of the founders of Kievan Rus]. Available at: <https://www.upns.org/article/133-the-founding-family-of-kyivan-rus> [in Ukrainian].
12. Kuz'menko, H., Bratus', I. (2021). *Psykhologohopedahohchni aspekty vprovadzhennya v praktyku roboty z obdarovanoyu uchnivs'koyu moloddyu elektronnoho naukovoho zhurnalu na platformi Open Journal Systems* [Psychological and pedagogical aspects of implementation in the practice of working with gifted students of the electronic scientific journal on the platform Open Journal Systems]. *Osvita ta rozvytok obdarovanoyi osobystosti*, 2 (81), 35-41 [in Ukrainian].
13. Kuz'menko, H., Shport'ko, V. (2019). *Simferopol's'kyy khudozhniy muzey: istoriya i problemy isnuvannya v umovakh rosiys'koyi okupatsiyi* [Simferopol Art Museum: history and problems of existence in the Russian occupation]. *Molodyy vchenyy*, 12 (76), 221-228 [in Ukrainian].
14. Levitas, Y., Basyuk, V. (1975). *Vse pro marky* [All about stamps]. Kyiv: Reklama [in Ukrainian].
15. Lyubinin, Y. (2018). *Kataloh konvertiv i shtempeliv pershoho dnya. Ukrayina 1992-2017* [Catalog of envelopes and stamps of the first day. Ukraine 1992-2017]. Kyiv: Lohos [in Ukrainian].
16. Markitan, L. (2013). *Filateliya. Entsyklopediya istoriyi Ukrayiny* [Encyclopedia of the History of Ukraine]. 10: NAN Ukrayiny. Instytut istoriyi Ukrayiny. Kyiv: Vydavnytstvo "Naukova dumka" [in Ukrainian].

17. Mulyk, Ya. (2020). Poshtovi marky Ukrayiny 1918 – 2019 [Postage stamps of Ukraine 1918-2019]. Kataloh. Drohobych: Vydavnytstvo “Kolo” [in Ukrainian].
18. Polozhennya pro znaky poshtovoyi opłaty [Regulations on postage stamps]. Available at: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0553-10#Text> [in Ukrainian].
19. Radoms'ka, V., Holovata O. (2020). Hrafichnyy dyzayn v ukrayins'kykh poshtovykh markakh [Graphic design in Ukrainian postage stamps]. Scientific Collection “InterConf”, 2 (35). Arts, Cultural Studies and Ethnography. Available at: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/interconf/article/view/5847> [in Ukrainian].
20. Tytova, O. (2016). Kul'turna spadshchyna Krymu ta Donbasu za suchasnykh umov: zahrozy, vtraty, perspektyvy zberezhennya. Kul'turni tsinnosti Krymu i Donbasu v umovakh viyny ta okupatsiyi [Cultural heritage of Crimea and Donbass in modern conditions: threats, losses, prospects for preservation. Cultural values of Crimea and Donbass during the war and occupation]: Materialy Kruhloho stolu. Kyiv, Instytut istoriyi Ukrayiny NAN Ukrayiny, 25-32 [in Ukrainian].
21. Tyshchenko, Yu., Kazdobina, Yu., Dyachuk, M. (2019). Krym. Aneksovana Vlasnist' [Annehed Properti in Crimea]. Kyiv: TOV “Ahenstvo Ukrayina” [in Ukrainian].
22. “Ukrayins'kyy filatelist”. Entsyklopediya istoriyi Ukrayiny: Ukrayina – Ukrayintsi, 2. NAN Ukrayiny. Instytut istoriyi Ukrayiny. Kyiv: Vydavnytstvo “Naukova dumka”. Available at: http://www.history.org.ua/?termin=ukrajinskyj_filatelist_zag_nazva_zhurnali [in Ukrainian].
23. Cherednychenko, V. (2015). Pro filateliyu vsim [About philately to all]. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].

24. Shpytkovs'ka, N., Rohotchenko, O. (2021). Znachennya, funktsiyi ta osoblyvosti kolektsionuvannya, yak kul'turnoho fenomenu rozvytku suspil'stva [Significance, functions and features of collecting as a cultural phenomenon of society development]. SCIENTIA. Available at: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/scientia/article/view/11837> [in Ukrainian].
25. Yaremchuk, O. (2009). Dyzayn shryftovoyi poshtovoyi marky [Design of a font postage stamp]. Ukrayins'ka akademiya mystetstva: doslidnyts'ki ta nauk.-metod. pratsi, 320-328 [in Ukrainian].
26. Bulat, J. (1973). Illustrated Postage Stamp History of Western Ukrainian Republic 1918-1919. New York, Yonkers: Philatelic Publications. Available at: <https://diasporiana.org.ua/wpcontent/uploads/books/23613/file.pdf> [in English].
27. Fedyk, G., Kuzych, I. (2002). Handbook of Modern Ukrainian Philately: A Catalog of Stamps, Stationery, and Cancellations 1991-2000. Springfield, Virginia [in English].
28. Harford, T. (2019). 50 Things That Made the Modern Economy. The Penny Post revolutionary who transformed how we send letters. NEWS BBC. 14 August 2019. Available at: <https://www.bbc.com/news/business-48844278> [in English].
29. Oriekhova, S. (2019). Ukrainian postage at the time of the Liberation Struggles in 1918-1920: historical narrative of national stamp publishing. Skhid, 6(164), 23-31. Available at: [https://doi.org/10.21847/1728-9343.2019.6\(164\).186548](https://doi.org/10.21847/1728-9343.2019.6(164).186548) [in English].
30. The Ukrainian Underground Post (2009). LITOPYS UPA, 47 TorontoL'viv Published by "Litopys UPA" 2009 [in English].

DOI: doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.190-202

УДК 75.017.4; 78.781.1

Людмила Павлівна ГОРБАТЕНКО,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Харківська державна академія дизайну та мистецтв,

Харків, Україна,

e-mail: ludmilagor07@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-5156-0898

МУЗИКА КОЛЬОРУ

Анотація. Стаття присвячена одвічній таємниці мистецтва – зустрічі та перетину двох світів: світу звуку та світу кольору. Здавна ця таємниця хвилювала видатних діячів науки та мистецтва. В даній статті розглядається одна зі спроб поєднання музики та кольору – «музика кольору». На відміну від більшості інших спроб, де автори намагалися знайти відповідність між нотами та кольорами і розгорнути музику кольору у часі як кольоровий супровід музичних творів, розробник «музики кольору», доцент кафедри живопису Харківської державної академії дизайну і мистецтв, Олександр Безруков запропонував створювати музичну гармонію за допомогою співзвучання кольорів у просторі. Асоціативно-образні композиції «музики кольору» будуються у відповідності до універсальних законів всесвіту. Асоціативний художній образ створюється завдяки закономірній взаємодії двох енергетичних потоків, які символізують предмет та тло на рівні підсвідомості.

У статті розглянута техніка побудови асоціативно-образних кольорових композицій, історія виникнення та розвитку цього напрямку в межах кращих традицій харківської художньої школи. Асоціативно-образні колірні

композиції з учбових завдань з кольорознавства переросли у самостійні творчі роботи «музики кольору», що згодом оформилися в окремий напрям нефігуративного образотворчого мистецтва у роботах учнів та послідовників Олександра Безрукова. Асоціативно-образні колірні композиції можуть успішно використовуватися в різних галузях дизайну та існувати як самостійні художні твори.

У результаті дослідження зроблено огляд історії виникнення «музики кольору» в українському середовищі, де колірна композиція розгортається в просторі. Розглянуто особливості побудови художнього образу в асоціативно-образних колірних композиціях «музики кольору». Показано, що твори «музики кольору» будуються згідно з універсальними принципами та законами гармонізації кольору, з урахуванням семантичного значення кольорів.

Ключові слова: «музика кольору», асоціативно-образна композиція, гармонізація, звук, колір, образотворче мистецтво.

Вступ. Питання взаємозв'язку музики та кольору цікавить теоретиків мистецтва досить давно. Були розроблені різні системи відповідності колірних тонів та музичних нот, і на цій основі створені спеціальні технічні засоби для кольорової інтерпретації музичних творів. Проте музика кольору розглядалася як динамічна система, що розгортається у часі. Тому у дослідженні зроблена спроба визначити новий підхід в музиці кольору – асоціативно-образні колірні композиції, в яких колірна композиція розгортається в просторі, а не в часі. Засновником цього підходу був митець і теоретик, педагог, доцент кафедри живопису Олександр Олександрович Безруков, який тривалий час у 90-х рр. XX ст. викладав навчальну дисципліну «Кольорознавство» у Харківському художньо-

промисловому інституті, нині – Харківська державна академія дизайну і мистецтв. На його доробок, що формує колористичне та просторове мислення студентів – майбутніх художників та дизайнерів, спираються сьогодні його послідовники, які розвивають цю методологічну систему у педагогіці та власній творчості.

Постановка проблеми. В дослідженні розглянуто спробу побудови асоціативно-образних колірних композицій, аналогічних музичним творам, що дозволяє наблизитись до розуміння кольорової гармонії при створенні образної цілісності будь-якого твору, адже закони гармонізації закорінені в об'єктивно існуючих закономірностях кольоросприйняття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З давніх часів кращі уми людства, такі як Арістотель [2], Леонардо да Вінчі [5], Й. Гете [3], М. Ломоносов [7], І. Ньютон [8], О. Римський-Корсаков [9], О. Скрибін [1], М. Чюрльоніс та інші задавалися питанням взаємозв'язку музики і кольору.

Геній Арістотеля досліджував багато аспектів людства, найзагадковіший із них – це душа. У своєму трактаті про душу науковець-філософ розмірковував про здатність відчуттів, насамперед, сприймання зором кольору або предмету, що має колір. Арістотель був впевнений, що кожен орган почуття сприймає свій предмет без матерії, бо навіть після видалення предметів в органах почуттів залишаються відчуття і уявлення про ці предмети.

Великий Леонардо да Вінчі був найрізномісним серед геніїв Ренесансу, його галузі інтересів, досліджень, знань, пошуків та відкриттів досить масштабні, але в історії культури він залишився, в першу чергу, як геніальний художник. У своєму «Трактаті про живопис» майстер розкриває важливі відомості про колір, які мають велике практичне значення і для художників нашого часу. Зокрема,

Леонардо да Вінчі першим створив кольоровий ряд із шести кольорів та прив'язав їх до природніх стихій.

Гіпотеза відомого дослідника Михайла Ломоносова була першою, яка містила всі основні вимоги, що пред'являються до теорії сприйняття кольору. А саме, була зафіксована кількість основних кольорів, зведених до трьох (червоний, жовтий, блакитний), які в різних комбінаціях дозволяють отримати найбільшу кількість колірних тонів. Також, коловоротний рух ефіру, що має вплив на око порізному за характером, але об'єднаний за своєю природою, та необхідність і достатність аналізу трьох зон спектру. Завдяки цим припущенням у теоріях колірного зору з'явилося число «три».

Науковець та дослідник Ісаак Ньютон також дійшов висновку щодо основних трьох кольорів та за допомогою тригранної призми розклав біле сонячне світло на колірний спектр, який містить усі кольори, за винятком пурпурного.

Йоган Вольфганг фон Гете у своїх дослідженнях багато часу присвятив вивченню кольору, але його інтерес скоріше був спрямований не на аналіз явища кольору, а на особливості його сприйняття. У результаті філософи прийшли до розуміння відмінності між оптичним спектром, який вивчав Ньютон, і феноменом людського сприйняття кольору у викладі Гете.

Мистецтвознавець Володимир Михайлович Федотов у праці «Музичні основи творчого методу Чюрльоніса» [6] висвітлив основні тенденції у вивченні творчості майстра, де була спроба побачити синтез музики і живопису, пояснити характер їх взаємозв'язків і взаємодії. Авторська концепція виходить із конструктивних композиційних моментів творчості, які розглянуті у формотворчих функціях музичних категорій його пластичного мистецтва,

особливості просторово-часового мислення та живописної мови Мікалоюса Константинаса Чюрльоніса.

Ще одним основоположником теорії синтезу мистецтв став сучасник Чюрльоніса, композитор і піаніст, Олександр Миколайович Скрябін, який вперше в історії мистецтва використовував світломузику, ввівши в музичну партитуру колірний рядок. Інтерес до скрябінського кольорового звучання був мотивований прагненням усвідомити генезис його ідеї.

Стосовно музики Миколи Андрійовича Римського-Корсакова, то це було пов'язано вже з поясненням надзвичайної музичної образотворчості, де, поряд із звичним графічним звукописом активно культивується «кольоропис» звуками.

Були розроблені різні системи відповідності колірних тонів та музичних нот, і на цій основі створені спеціальні технічні засоби для кольорової інтерпретації музичних творів.

У цьому напрямку в 60-і рр. XX ст. багато зробив український архітектор, художник, мистецтвознавець, музикант, учений Флоріан Ілліч Юр'єв [9], який вважав музику кольору самостійним напрямком мистецтва поряд із музикою. Проте музика кольору розглядалася як динамічна система, що розгортається в часі. Щоб створити зрозумілий для глядача твір музики кольору, необхідна не тільки елементарна музична освіта, а також знання основ кольорознавства.

Саме ці проблеми вирішував наприкінці минулого століття О. О. Безруков, який запропонував новий підхід у «музиці кольору» – асоціативно-образні колірні композиції, в яких колірна композиція розгортається в просторі, а не в часі [10]. В цьому випадку кожна окрема колірна

композиція являє собою закінчений кольоромузичний витвір, який асоціюється з певним художнім образом.

Метою даного дослідження є розгляд асоціативно-образних колірних композицій як просторових творів музики кольору.

У ході дослідження було поставлено завдання зробити огляд історії виникнення в українському середовищі «музики кольору», де колірна композиція розгортається в просторі, розглянути особливості побудови художнього образу в асоціативно-образних колірних композиціях, розроблених О. О. Безруковим.

Виклад основного матеріалу. Асоціативно-образні колірні композиції були розроблені наприкінці 90-х рр. минулого сторіччя як творче завдання з дисципліни «Кольорознавство» для студентів ХХІІ. Автор цих розробок, Олександр Безруков, сам навчався у цьому вищому художньому закладі, а згодом почав викладати, маючи поглиблені теоретичні знання, розуміння предметної галузі та сфери професійної діяльності, що дозволило застосовувати набуті знання у практичній та педагогічній діяльності. Він залучив міждисциплінарний підхід до рішення теоретичних і практичних задач, що сприяло збереженню традицій харківської художньої школи академічного живопису, яка і зараз скеровує увагу здобувачів на подальші теоретичні та практичні досягнення в галузі образотворчого мистецтва на підґрунті традицій та інновацій.

Створення студентських авторських творів із метою практичної реалізації законів взаємодії кольору у художній композиції сприяє пошуку сучасних методів формоутворення при рішенні станкових композицій, опануванні методологічного інструментарію в галузі образотворчого мистецтва.

Тому асоціативно-образні колірні композиції з учбових завдань переросли в самостійні творчі роботи «музики кольору», про що свідчить перша студентська виставка, яка відбулася у 1998 р. під керівництвом О.О. Безрукова у приміщенні Харківської державної наукової бібліотеки ім. В. Г. Короленка. Виставки під назвою «Музика кольору» неодноразово з успіхом проходили у приміщенні Харківської спеціалізованої музично-театральної бібліотеки ім. К.С. Станіславського.

Олександр Безруков був майстром акварелі, вмів грати на кількох музичних інструментах, глибоко цікавився езотерикою, тому не дивно, що вмів так музично відчувати кольори. Талановитий художник, чудовий викладач, його лекції цілком захоплювали студентів та багатьох надихали на творчі кольоромузичні роботи. Справу вчителя продовжили учні та послідовники. У 2011 р. відбулася виставка студентських творчих робіт «Музика кольору» у виставковій залі ХДАДМ, а у 2012 р. – виставка, присвячена пам'яті О. О. Безрукова, за участю студентів та послідовників майстра. З 2014 р. був започаткований проект «Метаморфози кольору», в якому щорічно проводяться виставки творчих студентських робіт з кольорознавства. У 2017 р. за підтримкою німецько-української асоціації культурно-просвітнього центру «Будинок Нюрнберга» відбулася перша виставка асоціативно-образного живопису члена Національної Спілки художників України Людмили Горбатенко «Метаморфози кольору», де були експоновані й дві роботи О.О. Безрукова. Виставка мала гучний успіх, після чого у 2018-2019 рр. пройшла серія виставок учениці та послідовниці майстра Л. Горбатенко у «Будинку художника» ХОНСХУ, Харківському художньому музеї, Пархомівському художньому музеї ім. П.Ф. Луньова, у художній галереї «Мистецтво Слобожанщини», у палаці

дозвілля «Скіфія», що на Полтавщині, а також виставка асоціативно-образних кольірних композицій Олександра Іванова у Художній галереї Ім. Генріха Семирадського. У 2019 р. кольоромузичні твори Л. Горбатенко вийшли за межі країни і демонструвалися на міжнародній художній виставці «Пінакотека» у виставковій залі Співки архітекторів Вірменії. Музика кольору у картинах завжди викликала зацікавленість, емоційний відгук та захоплення у глядача, а також інтерес мистецтвознавців.

Створення кольоромузичного твору передбачає наявність основ образотворчої грамоти, бо кольорова композиція будується не випадково, а суворо закономірно, саме так, як у музиці. Робота починається з формування художнього образу і підбору відповідного «кольорового ключа». «Кольоровий ключ» підбирається відповідно до законів гармонізації кольору. Згідно з «законами Міллера» [11], кількість фарб у «кольоровому ключі» не повинно перевищувати 7 ± 2 , з урахуванням граничних ахроматичних величин (біла і чорна фарби). Всі фарби «ключа» супідрядні домінантному кольору відповідно до типу кольорової організації композиції. У розробці художнього образу можна використовувати прийом «монотипії», яка дозволяє зробити неповторне і непередбачуване поєднання фарб кольорового ключа у відбитку. За допомогою «зорового вікна» в отриманих відбитках відшукується асоціативний образ і визначається формат майбутньої композиції. Далі закладається модульна сітка, яка визначає напрямки і ритм руху кольору. У якості модуля можна використовувати будь-яку форму, яка асоціюється з художнім образом. Модульна сітка символізує відносини предмета з тлом, відповідно, визначаються кольори предметних і фонових модулів. Закладаються центри співвідношення компонентів

«колірного ключа» за трьома параметрами: світлоти, насиченості і колірному тону. Центри можуть збігатися, утворюючи один загальний центр, або бути рознесеними відповідно до задуму роботи. Оптимальне розташування центрів у композиції відповідає «золотому перетину». Робота з кольором в композиції ведеться в дві прописки (предмет-тло), починаючи з домінантного кольору. Обов'язковою умовою є безперервне перетікання кольору з модуля в модуль за заданою траєкторією руху, яка проходить через композиційні центри. Потім домінантний колір ритмічно розвивається до периферії модульної сітки, поєднуючись із іншими компонентами колірної ключа. В ході другої прописки організовується зустрічний рух кольору, що дозволяє створити об'ємно-просторову ілюзію, що виявляє асоціативний художній образ. Якщо побудову композиції виконано відповідно до законів гармонії, то внутрішній рух кольору асоціативно викликає музичне звучання в душі глядача.

Висновки. В результаті дослідження зроблено огляд історії виникнення в українському середовищі «музики кольору», де колірна композиція розгортається в просторі. Розглянуто особливості побудови художнього образу в асоціативно-образних колірних композиціях «музики кольору», розроблених доцентом кафедри живопису ХДАДМ О.О. Безруковим та продовжених його учнями, Л. Горбатенко та О. Івановим. Показано, що твори «музики кольору» будуються згідно з універсальними принципами та законами гармонізації кольору, з урахуванням семантичного значення кольорів.

Список використаної літератури:

1. А. М. Скрябин и современность: жизнь после жизни. Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 426 с.
2. Аристотель. Трактат о душе. Серия «Философское наследие». Т.1. Москва: Мысль, 1975. 550 с.
3. Безруков О. Особливості використання ахроматичних кольорів в базовому курсі «Кольорознавства». Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2007. № 9. Сс. 3-9.
4. Гете И.-В. К учению о цвете. Хроматика. Москва: АСТ, 2021.
5. Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. Санкт-Петербург: Азбука, 2015. 224 с.
6. Миллер Д. Магическое число семь, плюс или минус два: инженерная психология. Москва: Прогресс, 1964. 238 с.
7. Михаил Васильевич Ломоносов. Из наследия Ломоносова. Слово современников о Ломоносове. Ред. В.Е. Волков. Москва: Русский мир, 2004. 816 с.
8. Ньютон И. Лекции по оптике. Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1946. 298 с.
9. Римский-Корсаков Н. Практический учебник гармонии. Серия «Музыка: искусство, наука, мастерство». Москва: Либроком, 2016. 176 с.
10. Федотов В. Музыкальные основы творческого метода Чюрлениса. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1989. 131 с.
11. Флоріан Юр'єв: «Наша країна у царині кольоромузики – в авангарді».
URL: <https://chytomo.com/florian-iur-iev-nasha-kraina-v-tsaryni-koloromuzyky-v-avanhardi/>

Liudmyla P. GORBATENKO,

Ph.D in Arts, Associate Professor,
Kharkiv State Academy of Design and Arts,
Kharkiv, Ukraine,
e-mail: ludmilagor07@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-5156-0898

MUSIC OF COLOUR

Abstract. This article is dedicated to enduring art mystery related to the question of how the worlds of music and colour meet and interact. This mystery has been disturbing scientists and artists for ages. One of the worlds' interaction theories, the “Music of Colour”, is discussed in this article. Authors of previous theories were trying to find compliance of notes with colours, and create the colour accompaniment for musical compositions by developing music of colour over time. The “Music of Colour” author, Oleksandr Bezrukov, the Associated Professor of the Painting Department, has offered to create musical harmony by using consonance of colours in space. Associative and metaphorical compositions of the “Music of Colour” is built according to the laws of the Universe. An associative art image is created by the natural interaction of two energy flows which symbolize an item and background at the subconscious level.

This article describes how the associative art images are being built, genesis and development of this style within the best traditions of Kharkiv Art School.

The associative and metaphorical colour compositions that have appeared as the result of performing learning assignments in chromatics became specific “Music of Colour” artworks. Later, the works by Oleksandr Bezrukov's students and followers were united within a separate subtype of non-

figurative art. Associative and metaphorical colour compositions can be successfully used in different design areas and exist as specific works of art.

The article shows the genesis history of the “Music of Colour” in Ukrainian realia. It also describes how the compositions of colours develop in space and how art image in the associative and metaphorical “Music of Colour” compositions. According to the article, the “Music of Colour” works are composed according to the univesal and colour harmonization laws, including the colours semantic meaning.

Key words: “Music of colour”, associative and metaphorical composition, harmonization, sound, colour, visual art.

References:

1. A. M. Skryabin i sovremennost': zhizn' posle zhizni (2016) [A. M. Skryabin and the present: life after life]. Saint-Petersburg: Tsentr humanitarnykh initsiativ [in Russian].
2. Aristotel' (1975). Traktat o dushe. Seriya “Filosofskoye naslediyе” [Aristotle. Treatise on the soul. Series “Philosophical Heritage”]. V 4 tt. T.1. Moscow: Mysl' [in Russian].
3. Bezrukov, O. (2007). Osoblyvosti vykorystannya akhromatychnykh kol'oriv v bazovomu kursi “Kol'oroznavstva” [Bezrukov O. Features of the use of achromatic colours in the basic course "Colour Science"]. Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv, 9, 3-9 [in Ukrainian].
4. Gete, I.-V. (2021). K ucheniyu o tsvete. Khromatika [Goethe I.-V. To the doctrine of color. Chromatics]. Moscow: AST.
5. Leonardo da Vinchi (2015). Suzhdeniya o nauke i iskusstve [Leonardo da Vinci. Discourses about science and art]. Saint-Petersburg: Azbuka [in Russian].

6. Miller, D. (1964). *Magicheskoye chislo sem', plyus ili minus dva: inzhenernaya psikhologiya* [Magic number seven, plus or minus two: engineering psychology]. Moscow: Progress [in Russian].
7. Mikhail Vasil'yevich Lomonosov. *Iz naslediya Lomonosova. Slovo sovremennikov o Lomonosove* (2004). [Mikhail Vasilyevich Lomonosov. From the legacy of Lomonosov. Word of contemporaries about Lomonosov]. Red. V.Ye. Volkov. Moscow: Russkiy mir [in Russian].
8. N'yuton, I. (1946). *Lektsii po optike* [Lectures on optics]. Moscow: Izd-vo Akademii nauk SSSR [in Russian].
9. Rimskiy-Korsakov, N. (2016). *Prakticheskiy uchebnik garmonii. Seriya "Muzyka: iskusstvo, nauka, masterstvo"* [Practical textbook of harmony. Series "Music: Art, Science, Mastery"]. Moscow: Librokom [in Russian].
10. Fedotov, V. (1989). *Muzykal'nyye osnovy tvorcheskogo metoda Chyurlenisa* [Musical foundations of Ciurlionis' creative method]. Saratov: Izd-vo Saratov. un-ta [in Russian].
11. Florian Yur'yev: "Nasha krayina u tsaryni kol'oromuzkyky – v avanhardi" [Florian Yuriev: "Our country is in the forefront of color music"]. Available at: <https://chytomo.com/florian-iur-iev-nasha-kraina-v-tsaryni-koloromuzkyky-v-avanhardi/> [in Ukrainian].

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

DOI: doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.203-220

UDC 7.792(071)

Julia V. ROMANENKOVA,

DSc in Arts, Professor,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: y.romanenkova@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0001-6741-7829

**UKRAINIAN TRADITIONAL CIRCUS IN TODAY'S
REALITY: BETWEEN FORMATION
AND ABASEMENT**

Abstract: The article is dedicated to modern Ukrainian circus art. Ukraine has a very powerful circus school, represented by highly professional specialists in all the leading genres of circus art. The problem of the traditional circus's existence is actualized in the face of the challenges of modern society. The fact that a traditional circus is possible only if it contains the animal training genre is emphasized, i.e. use of animals in circus shows. The importance of analyzing the issue solely on the example of state stationary circuses (Ukraine has seven such organizations today) is emphasized, i.e. on the example of circus institutions that own buildings and conditions for animals standing, providing them with the necessary veterinary care, feeding and the necessary regime of keeping. The main challenges of our time are given that threaten the existence of animal training as a genre of circus art: COVID-2019, which made circus performances almost impossible as an element of mass entertainment events due to quarantine restrictions, the Russian-Ukrainian war, which destroys, among

other things, the circus industry, the bill about the prohibition of the use of animals in circuses, which threatens the existence of the traditional circus as a whole. The debatable nature of the problem is emphasized, the presence of moral, ethical, legal and economic components of the issue is emphasized. Circus art nowadays can rightfully be considered one of the most advantageous components of the system of performing arts in Ukraine, despite the fact that it has quite a lot of controversial, debatable aspects. Even the classification of this phenomenon has always caused difficulties: whether to consider the circus a sport or an art, what is its place in the system of arts, whether to recognize circus science as an independent field of knowledge.

Key words: performing arts, circus art, traditional circus, animal training, circus show.

Introduction. Since 1991, Ukraine has actually rewritten the circus art's history. Since before the collapse of the USSR, the Ukrainian circus was a segment of the general concept of "Soviet circus", after 1991, i.e. after the formation of Ukraine as an independent state, the country found itself in a situation where the circus was almost completely cut off from the main material resources, a significant part of which was concentrated on the territory of today's Russia, and a important part of the programs, shows, in which artists from various territorial zones were involved, became impossible, so the circus had to start all over again, both conceptually and technically. Ukraine has a very powerful circus school, represented by highly professional specialists in all the leading genres of circus art. It is thanks to the potential of its artists that the Ukrainian circus has one of the main places in the circus space of the whole world even today, despite all the difficulties. At the same time, it is this segment of the cultural field of the state that is in an extremely

dangerous state these days – too many challenges are thrown in its face by the reality of nowadays.

Problem statement. To date, Ukraine has a fairly branched structure of the “circus world”, including both stationary circuses, and mobile ones, chapiteau, “circus towns”, both private and state-owned. And, unfortunately, the problems associated with the circus industry can be tracked and controlled in state structures only, so, under the control of the state. Organizations that control the main processes taking place in the circus sphere of the country closely cooperate with each other: the State Enterprise “Directorate of Traveling Circus Groups of Ukraine” (which includes 8 artistic groups), the State Circus Company of Ukraine, all stationary circuses. There are nine state circus enterprises in Ukraine today, and today the country has seven stationary circuses that have at their disposal their own areas, buildings, conditions necessary to provide the team with everything necessary. Until recently, there were more of them, but the Luhansk, Donetsk, Simferopol circuses today are cut off from the Ukrainian circus life, and the Yalta circus ceased to exist in 2014. Therefore, today the National Circus of Ukraine (Kyiv), the Dnipro State Circus, the Zaporizhzhya State circus, Lviv State Circus, Kryvyi Rih State Circus, Kharkiv State Circus, Odesa State Circus are all stationary circuses, which are rightfully called traditional.

Analysis of recent research and publications. Soviet humanities had researched the circus as early as in the middle of the 20th century, but circus science as a separate science can be traced back to the 1980s. Among its founders as an independent sector of art history was Yu. Nikulin, Dmitriev, the author of the most significant works in the field of the Soviet circus. Important contribution to the development of circus science was made by V. Barinov, V. Belokhvostova, Yu. Nikulin, Yu. Blagov, O. Klepatskaya, E. Kuznetsov, S. Makarov, V. Savina, R.

Slavsky, N. Hrenov, I. Chernenko, and others. The theoretical studies of the circus masters (tamers, directors, clowns), who left an array of valuable memories, are important and interesting too, methodological recommendations, historical notes that are invaluable for the history and theory of the circus (I. Bugrimova, Yu. Nikulin, O. Popov), since this data was obtained from the original source, no theorist will give what the practitioner can give. However, some of these researchers are already purely chronologically positioned as Russian scientists, and although the subject of their research is mainly the Soviet circus and its masters, since 1991 the Russian vector of circus studies has been considered separately from the Ukrainian one for historical and political reasons. Therefore, Ukrainian circus science, having the same works of Yu. Dmitriev in its origins, since 1991 has an independent history. The science of circus in Ukraine is still very young, it is just passing through the stage of formation, and the subject of study is processes that can be conditionally divided into history and modernity: the first is the history of the Soviet circus, which is rightfully considered part of the Ukrainian heritage, and the second is all in the circus space over the past thirty years.

Circus theorists are not only cultural scientists, art historians, but also practicing circus artists and directors. In recent years, there have written more and more works dedicated to the theory and history of circus art, different genres, schools, the training of circus artists and the place of circus art in modern education, both some articles in scientific periodicals: G. Kurinna [2], M. Malykhina [3], Yu. Romanenkova [7-9; 14], O. Pozharska [4-6], S. Shumakova [11-13] and larger-scale works [1], including dissertations, dedicated to various aspects of the circus phenomenon [3; 6].

But if theorists mainly create works on global issues in the field of psychology, pedagogy, cultural studies, circus

history [10], then authors-artists more often either become authors of methodological developments, practical recommendations on the technique of performing certain tricks, directing programs, constructing of circus shows, features of props, stage costume, etc., make-up, safety in the work of a circus artist (works by T. Grinier, I. Lvova, D. Orel, Yu. Sobolev). Memoirs is a not less interesting genre of their research work. Memories of the circus world, written by its participants and creators, is an invaluable source of information, such as the texts of the world-famous predator trainer L. Shevchenko.

The main **purpose of this article** is analyze a circus under quarantine restrictions due to COVID-2019, circus in the reality of the Russian-Ukrainian war of 2022, a risk of destruction of the traditional circus due to the law on the prohibition of the use of animals in spectacular events.

Presentation of the main research material. For the circus to be considered traditional, animal training must be present among the genres, i.e. animals must be used in the circus. In all stationary circuses of Ukraine today there are programs, shows using animals, predator training has always been among the most popular genres in the circus. The main consumer of these shows was usually the children's audience, although they are in demand among all age categories. But it's animal training that has recently become one of the most serious stumbling blocks, which is associated with a number of problems that lie in the plane of ethics and morality. The Ukrainian circus can be called classic: in its history there are many programs that have shown animals as the dominant. Among them there are those that have no analogues in the history of the world circus: so far not a single animal trainer in the world has been able to repeat them. But it was training that became the genre that today is on the verge of extinction.

The circus as a performing art is very dependent on the direct contact of artists with the public, with the spectator. Therefore, the challenges of the last two years are disastrous for it, the circus was in danger more than any other art form. One of the most stressful aspects for the circus industry has been the pandemic, COVID-19 has very serious consequences for the arts in general and for the circus in particular. Performing arts, needed for the presence of a large number of people, where extremely important, if not decisive, is direct contact with the spectator, emotional unity, the exchange of energy flashes that occurs between the artist and the public. Quarantine restrictions have made it impossible, and the circus is not the kind of show where it's possible to replace a "live" performance with an on-line format. At first, there was a lack of contact with the public, when a ban was announced on organizing and visiting of mass events, and then there were problems with the rehearsal process: artists could not get to rehearsal facilities, difficulties appeared with props and costumes, since the mobility of employees in all areas was limited.

Animal training experienced particular difficulties and serious problems: keeping animals in circuses is associated with a number of specific aspects, some of which, under the restrictions imposed due to COVID, become a critical danger. In addition to the need to maintain animals in proper condition, provide them with mandatory veterinary care, feeding according to a specially created system, they need strict adherence to the regime, the main component of which is motion. Without it circus animals are at risk of serious health problems, many of which may be irreversible. In a especially difficult situation are horses that need daily training, regardless of the presence or absence of external factors that may prevent this. Perhaps, for the first time since the collapse of the USSR, when we had to

actually start writing our history from the beginning, the circus was in serious danger.

But the most difficult test, of course, was the war that began on February 24, 2022. When guns speak, the muses are silent. Events today put the traditional circus on the brink of survival - a universal disaster makes it almost impossible: while people are dying around and the country is on fire, artistic events will wait, and artists will do everything for the speedy onset of victory and peace. The Ukrainian circus community found itself in a crisis: of course, it cannot be called unprecedented, since the circus was already tested by war, together with the whole country, in 1941-45, when events showed what the circus brotherhood is capable of in wartime reality. Many artists join the territorial defense, go to the front line, some of them who could not take up arms became volunteers, but at the same time circus artists-animals are not left unattended: even on the hottest days they are provided with proper care, people devoted to animals as part of the circus team, watch to ensure that feed is delivered on time and the animals are safe and do not starve. In those days of the war, when many private menageries, zoos, ecoparks found themselves in a terrible situation due to shelling, bombing, blockade, the animals became the most unprotected. The Mykolayiv zoo, the Kharkiv zoo, even the Kyiv zoo, having national importance, appealed for help in the rescue of animals – the cry for the rescue of the Mykolayiv animals sounded one of the first: the menagerie was saved by joint efforts. The capital zoo is holding on, but it is also being helped by everyone who can, from foreign sponsors to ordinary Kyivites who buy electronic tickets to a closed zoo to transfer at least a little money for animal feed in this way.

The Yasnogorodka family ecopark found itself in a difficult situation, where employees face problems in the delivery of animal feed.

The situation of the unique park “12 months” in the Kyiv region became catastrophic, which was blocked for the supply of feed and fuel for heating the territory, which provoked the danger of death of animals that began to slowly die from hunger and cold.

The famous “Feldman Ecopark” in the Kharkiv region was in such a dire situation that in the first days of April 2022, information about the impending tragedy was heard: due to the inability to save the predators, they must be euthanized. The animals of the park die during shelling, die from stress, the catastrophe has no boundaries... But already on April 5, in the evening of the same day, when information was announced about the planned euthanasia of tigers, bears and lions in the Olexander Feldman ecopark, a solution was found – the Dnipro offered help, the Poltava region joined in, volunteers and animal rights activists raised all concerned to their feet, and a decision was made to evacuate the predators, the main part immediately received rescue at Natalia Popova's Wild Animal Shelter in the Kyiv region.

Circus collectives also continue to protect their animals from death by all available ways, often even at the risk of their own life. Since the end of February 2022, the National Circus of Ukraine, famous for its classical programs with the participation of animals, has found itself in one of the hottest spots in Ukraine: Kyiv has been subjected to rocket attacks, shelling, fierce battles have been going on the outskirts of the capital, and air raid sirens sound daily. But people for whom animals are not props of shows, but pets and almost family members, risk their own safety in order to provide circus animals with food and care. The circus does not function; in wartime conditions, all kinds of opportunities for the continuation of the work of animals are automatically terminated. But for them it is tantamount to death. Many members of the circus team, who did not leave the country

and remain in the capital, despite the danger, continue to take care of the animals, staying constantly next to them, delivering food and everything necessary to the circus building, sometimes at the risk of their lives, since the Kyiv region is constantly under shelling and often subjected to air strikes.

Financial help, help in the purchase of food for the circuses, especially the capital one, is also provided by foreign partners, of which the Ukrainian circus community has a lot. Hungary, Czech Republic, Germany, Monaco, France, Canada have always been among the friends and partners of Ukrainian circus groups, joint programs, cooperation of various types were constant. And in the days of the Russian-Ukrainian war, these partnerships passed the most reliable test of strength. Many circus organizations invited Ukrainian circus performers to their countries, offering work and shelter from the horrors of hostilities, many gave students the opportunity to live and work, including the Circus and Performing Arts Academy of the capital, which trains future circus artists and has the most powerful circus school in the country: almost 30 students and a professor cooperate with the Prague “Cirk La Putyka” (Czech Republic), the same number of representatives of the circus youth fraternity continue training in Budapest (Hungary) together with Kharkiv colleagues; about 60 circus students got the opportunity not to lose their professional skills and work together with “Zirkus macht stark” (Berlin, Germany). The Budapest Circus, with which the Kyiv circus community has long and close creative ties, provides very tangible assistance in ensuring that the circus animals of the Ukrainian capital do not experience problems with feed. The circus takes care of animals in any situation, this relationship is tested even by the disasters of wartime.

But, besides the horror that Ukraine is suffering from today, besides the pandemic that preceded these terrible days,

there is, unfortunately, another problem that puts the traditional circus on the brink of extinction. This is a ban on the use of animals in circuses – both predator and domestic. Animal training has always been the genre that at all times has been more severely debated regarding ethics and morality. Animal rights activists do not get tired of crying out about the cruel treatment of animals in the circus. Unfortunately, in private menageries, or perhaps certain mobile, unlicensed and non-government-controlled zoos, cases of mistreatment or mismanagement of animals are difficult to control, of course, this is not even worth discussing – such phenomena must be destroyed in the cultural space, they should become impossible by law. But we can't mix everything, we'll have as a result an unprofessional approach to lawmaking without in-depth knowledge of the problem: these are the consequences that the adoption without adjustment of the bill banning the use of animals in entertainment events, including circuses, initiated in 2021 in Ukraine, can have (p. No. 5406). The old global problem of the unnatural existence of an animal in captivity and its use in a circus lies on a completely different plane than it now seems as a result of the discussion around this bill. Perhaps, despite the thousand-year history of the communication of man and animal, the long history of circus art, the obvious benefits of having training in the circus and the educational role of this genre, it is difficult to deny the complexity of the moral point of view of the problem: yes, an animal should not exist in captivity, should not be a visual aid, a subject of study or a toy for children. And, from the point of view of ethics, morality is impossible to justify the use of an animal in science for experiments or in zoos and circuses for entertainment or profit. It shouldn't be like that. But: PRIMARY should not. But this has been going on for thousands of years. Of course, it is impossible and immoral to justify cruelty to animals with profit, benefit. But it will simply not be possible to

solve the age-old problem by the method proposed now by legislative means. Such a decision could lead to disastrous consequences. First of all, we cannot justify the use of animals in illegal entertainment events, this is unacceptable and should not just be banned, but with severe consequences for violating the ban. But the circus (let us note that we are talking about *state* institutions – *stationary* circuses that have their own premises, and there are currently seven such circuses in Ukraine that have animals on their balance sheet) is not an illegal spectacle with the use of animals. It is important to emphasize that only the situation with stationary circuses can be discussed, which have all the necessary conditions for keeping animals, providing them with the necessary care in terms of feeding, veterinary support and appropriate regimen. It looks very noble to call for the release of all animal trainers from cruel treatment and to forbid them to be tortured to the delight of the executioners-spectators. But even if we hear this call and agree with the impossibility of using animals in the future (and such a circus type without animals is practiced in some countries around the world, following the example of Canada or Germany), so, what to do with circuses animals *NOW*? It is easiest to boast of the humanity of the appeal without calculating the consequences. Handing out animals to rehabilitation centers is the most popular proposition. We do not even remember the fact that a whole team, a large part of the circus community, and not only artists associated with training, with the creation and keeping up shows with animals, will lose a job. For the sake of a generous goal, we can not be mercantile. But what is the fate of those animals that are *now* a segment of the circus life? They were born in this space, they were not placed in a circus captivity from nature, were not caught in a free forest and were not placed in a cramped cage to yearn.

The vast majority of circus animals know nothing about other conditions of existence, they *were born already* in the circus or have been here since childhood. Contrary to the loud cries of animal rights activists, who often exploit the sensitivity of spectators, animals in Ukrainian circuses are in conditions strictly regulated by requirements, from the number of meters of territory to a clear regimen, the number of feedings per day, a specific diet, and medical support. No rehabilitation center will be able to reproduce the proper conditions for animals brought up in a certain atmosphere, which must meet a number of criteria, not to mention the legal aspects of the problem. And most importantly – how will they be able to provide animals with the necessary regimen, in addition to care and feeding? It is not enough just to keep a horse in a spacious environment and feed in a certain way – he must move, receive certain care in accordance with the usual training regimen, otherwise the animal will die. It will not be able to change the life rhythm without critical consequences. We may agree – yes, there is no place for an animal in a circus, it is not worth the performance that the animal will be in unnatural conditions for itself. Everyone decides for himself whether or not to be a traditional circus, that is, a circus with animals. But this is a question of the future type of the circus. Such a decision should be balanced, and if agreed upon, it should have a delayed, gradual effect that would not harm the animals that *currently* exist in the circus. And, even more so, one should distinguish between a ban on the use of animals in the circus in general and an indication of their use as a reason for their cruel treatment. These are two absolutely different problem aspects, and one cannot speculate on the substitution of concepts. Of course, as in any matter, cases of dishonest behavior, cruelty of training methods for the sake of the result can be stated, which led to speculation on the subject. And such people should be deprived of the right to

approach the arena and work with animals. But these are rather special cases that gave rise to a stereotype. Mostly Ukrainian circus artists use humane training methods. This is how the legendary, world-famous predator trainers Volodymyr and Lyudmyla Shevchenko explained their success. It is they who have the unique tricks with predators, which have no analogues in the circus world so far, like the tango with the lioness of Lyudmyla Shevchenko. Unlike many European circuses, where both electric shock and castration of animals are practiced so that they do not pose a danger to the trainer, Ukrainian animal trainers try to focus more on the work of a person of trainer, actor, using animals as helpers, focusing on their exterior beauty, grace, it sometimes even detrimental to the showmanship of the performance, but at the same time, the training is humane, and the trainer finds methods of subduing the beast without injuring or intimidating him. The skill and humanity of predator training have always been the hallmark of the famous dynasty of trainers Shevchenko. People who work with animals, care for them, are really devoted to their job.

Conclusions. By exceptions to the rules, it is impossible to form an opinion about the phenomenon as a whole. After all, society does not prohibit a car as a means of transportation as a result of the presence of monstrous accidents due to drunk drivers, arranging races and enjoying it as a sport. Of course, the animal does not have the right to choose whether to participate in the show, it is doomed to it, having got into the circus. But once more, the moral point of view of the problem has a “delayed effect” – whether there will be a traditional circus in general, but this is not a question of the fate of the circus animals, who ARE NOW in the circus. Therefore, probably, whether there should be a traditional circus with animals is a very debatable issue, which is primarily in the moral sphere. For the sake of humanity, one can sacrifice benefits and traditions by

admiring an animal in its natural conditions of existence, but not in a circus or a zoo. But it is impossible to make a decision at once that will lead not only to the destruction of the cultural layer, but also to the inevitable physical death of a considerable number of animals, if the ban on the use of animals in the circus is adopted applicable to animals NOW AND IMMEDIATELY. It must be remembered that “the road to hell is paved with good intentions,” and the beast must not be the victim not only of a selfish love of entertainment, but also of an unbalanced decision to suddenly give it up.

References:

1. Kotelnikov, S. (2016). Kletka na dvoih [Cage for two. Kyiv: Logos [in Russian].
2. Kurinna, G. (2005). Khudozhnya spetsyfika dramaturhiyi tsyrku yak riznovydu dramatychnoho rodu literatury [The artistic specificity of circus dramaturgy as a kind of dramatic kind of literature]. Proceedings of Kharkov National Pedagogical University by H.S. Skovoroda, 3165-172 [in Ukrainian].
3. Malykhina, M. (2009). Tsyrkove mystetstvo Ukrayiny 20 – 30-kh rokiv XX stolittya [Circus art of Ukraine of the 20-30-s of XX century]. PhD Thesis. 26.00.01. Kyiv: KNUKiM [in Ukrainian].
4. Pozharska, O. (2017). Zmist ta funktsiyi tsyrkovoho vydovyshcha [Content and functions of the circus spectacle]. Young Scientist, 9(49), 181-186 [in Ukrainian].
5. Pozharska, O. (2018). Tsyrk yak poyednannya masovoho ta elitarnoho mystetstva v systemi suchasnoyi kul'tury [Circus as a combination of mass and elite art in the system of modern culture]. Questions of Cultural Studies, 34, 143-150 [in Ukrainian].

6. Pozharska, O. (2021). Tsyрк u prostori kul'tury Ukrainy: instytualizatsiynyy aspekt [Circus in the space of culture of Ukraine: institutionalization aspect]. PhD Thesis. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
7. Romanenkova, Yu. (2020). Sovremenoye tsirkovoye iskusstvo kak pole dlya bor'by so stereotipami [Contemporary circus art as a field for combating stereotypes]. Art-platforma. 1, 69-93 [in Russian].
8. Romanenkova, Yu., Ignatov, A., Gandzuyk, V. (2018). Eksperimenty molodyh artistov v zhanre parnogo ruchnogo ekvilibra v kontekste razvitiya ukrainskogo proekta "Raw tsirk" [Experiments of young artists in the genre of pair manual equilibrium in the context of the development of the Ukrainian project "Raw circus"]. Science, research, development, 29-34 [in Russian].
9. Romanenkova, Y. (2020). Suchasna tsirkova shkola yak istrument prezentuvannya krayiny v kulturnomu prostori [Modern Ukrainian circus school as a tool for presenting the country in the world cultural space]. Young Scientist. 3(79), 69-73 [in Ukrainian].
10. Rybakow, M. (2006). Kievskiy tsirk: lyudi, sobytiya, sudby [Kiev circus: People, events, destinies]. Kiev: Atika.
11. Shumakova, S. (2014). Tsyrkovoye iskusstvo kak metafora zhizni [Circus art as a life metaphor]. Universum, 5(7): Available at: [https://7universum.com/pdf/philology/5\(7\)/Shumakova.pdf](https://7universum.com/pdf/philology/5(7)/Shumakova.pdf) [in Russian].
12. Shumakova, S. (2014). Khar'kovskaya tvorcheskaya masterskaya tsirkovogo iskusstva: tipologiya postanovochnykh tendentsiy [Content and structural and procedural characteristics of the artistic activity of the Kharkov creative workshop of circus art]. Traditions and innovations in higher architectural and artistic education, 4: 83-88 [in Russian].

13. Shumakova, S. (2015). Heneza ta evolyutsiya kharkivs'koyi shkoly tsyrkovoho mystetstva [Genesa and evolution of the Kharkov circus art school]. PhD Thesis. kharkiv: KhDAK [in Ukrainian].
14. Romanenkova, J., Paliychuk, A., Sharikov, D., Bratus, I., Kuzmenko, H., Gunka, A. (2021). Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. Revista inclusiones, 8, 571-581 [in English].

Юлія Вікторівна РОМАНЕНКОВА,
доктор мистецтвознавства, професор,
Київська муніципальна академія естрадного
та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: y.romanenkova@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-6741-7829

УКРАЇНСЬКИЙ ТРАДИЦІЙНИЙ ЦИРК: МІЖ СТАНОВЛЕННЯМ І ЗНИЩЕННЯМ

Анотація. Стаття присвячена сучасному українському цирковому мистецтву. Актуалізується проблема існування традиційного цирку в умовах викликів сучасного суспільства. Наголошується на тому, що традиційний цирк можливий лише за умови наявності в ньому жанру дресури, тобто використання тварин у циркових номерах. Наголошено на важливості аналізу питання виключно на прикладі державних стаціонарних цирків, яких сьогодні в Україні сім, а саме на прикладі циркових інституцій, що мають у власності будівлі та умови для знаходження тварин, забезпечення їх необхідним ветеринарним обслуговуванням, годуванням та потрібним режимом утримання. Наводяться основні виклики

сучасності, які ставлять під загрозу існування дресури як жанру циркового мистецтва: COVID-2019, який унеможливив циркові уявлення як елемент масових видовищних заходів у зв'язку з карантинними обмеженнями, російсько-українська війна, що знищує серед іншого і циркову галузь, законопроект про заборону використання тварин у цирках, що ставить під загрозу існування традиційного цирку загалом. Акцентується дискусійний характер проблеми, наголошується на наявності моральної етичної, юридичної економічної складових питання.

Ключові слова: сценічне мистецтво, циркове мистецтво, традиційний цирк, дресура тварин, циркове шоу.

Список використаної літератури:

1. Котельников С. Клетка на двоих. Киев: Логос, 2016. 292 с.
2. Курінна Г. Художня специфіка драматургії цирку як різновиду драматичного роду літератури. Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. 2005. Вип. 3, ч. 1. Сс. 165-172.
3. Малихіна М. Циркове мистецтво України 20 – 30-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 26.00.01. Київ, 2016. 19 с.
4. Пожарська О. Зміст та функції циркового видовища. Молодий вчений. 2017. Вип. 9(49). Сс. 181-186.
5. Пожарська О. Цирк як поєднання масового та елітарного мистецтва в системі сучасної культури. Питання культурології. 2018. Вип. 34. Сс. 143-150.
6. Пожарська О. Цирк у просторі культури України: інституалізаційний аспект. Дис ... на здобуття наук. ступеня канд. культурології. 26.00.01. Київ, 2021. 218 с.

7. Романенкова Ю. Современное цирковое искусство как поле для борьбы со стереотипами. Арт-платформа. 2020 Вип. 1. Сс. 69-93.
8. Романенкова Ю., Игнатов А., Ганзюк В. Эксперименты молодых артистов в жанре парного ручного эквилибра в контексте развития украинского проекта «Raw цирк». Science, research, development. Сс. 29-34.
9. Романенкова Ю. Сучасна українська циркова школа як інструмент презентування країни у світовому культурному просторі. Молодий вчений. 2020. Вип. 3(79). Сс. 69-73.
10. Рыбаков М. Киевский цирк: люди, события судьбы. Киев: Атика, 2006. 300 с.
11. Шумакова С. Цирковое искусство как метафора жизни. Universum, 5(7):
URL:
[https://7universum.com/pdf/philology/5\(7\)/Shumakova.pdf](https://7universum.com/pdf/philology/5(7)/Shumakova.pdf) [in Ukrainian].
12. Шумакова С. Харьковская творческая мастерская циркового искусства: типология постановочных тенденций. Вісник ХДАДМ. 2015. Сс. 58-65.
13. Шумакова С. Генеза та еволюція харківської школи циркового мистецтва. Дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. Мистецтвознав.: 26.00.04. Харьков, 2015. 357 с.
14. Romanenkova, J., Paliychuk, A., Sharikov, D., Bratus, I., Kuzmenko, H., Gunka, A. Circus art in modern realities: functions, problemas, prospects. Revista inclusions. 2021. V. 8. Pp. 571-581.

DOI: doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.221-258

УДК 82-312.9.09Орлов

Іван Вікторович БРАТУСЬ,

кандидат філологічних наук, доцент,
Київський університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: i.bratus@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-8747-2611

Галина Василівна КУЗЬМЕНКО,

кандидат педагогічних наук,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: h.kuzmenko@kmaesm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-0613-3934

ПИТАННЯ «ПОВЕРНЕННЯ ДО СЕБЕ» В ЛІТЕРАТУРІ ДОБИ «ЗАСТОЮ»

Анотація. У статті йдеться про різноманітні аспекти формування особистості в радянських реаліях II пол. XX ст. При цьому головна увага надається «поверненню до себе», що тісно пов'язано з концепцією внутрішньої самоорганізації. У статті здійснюється фокус на суспільні зрушення в радянському ідеологічному полі 1970-х рр. Володимир Орлову вдалося зробити вдалий «зліпок» тогочасних змін, намітити шляхи збереження моральності та людяності в умовах ідеологічного тиску. Розкриття «повернення до себе» в романі «Альтист Данілов» відбувається за кількома напрямками – пошук гендерної, соціальної, гуманістичної, етичної самоідентифікації.

Особливу роль у розкритті характеру головного героя відіграє музика, яка зосереджує кроскультурні пошуки навколо естетичного дискурсу. Етичні пошуки головного героя розгортаються на тлі радянської дійсності з елементами містики, що значно розширює можливості автора в застосуванні різних художніх прийомів. До цих «знахідок» належить баланс між безмежними можливостями головного героя та «владою дисципліни», що значно обмежує його, – ця влада від радянської, «потоїбічної системи», та добровільне підкорення особистому духу «рефлектуючого інтелігента другої половини ХХ століття». У статті демонструється намагання Володимира Орлова викликати симпатію саме до людських виявів персонажів, що опиняються поза впливу радянської системи. Частково це пояснює явище «внутрішньої еміграції» в умовах тоталітарної системи. Наведено приклади художнього контексту пошуків автора, що пояснюють феномен влади та пошуки шляхів уникнення втрати особистого внутрішнього простору. Одним із цих шляхів виступає культивування індивідуальних рис характеру, що опираються розмиттю меж впливу зовнішнього світу на внутрішній культурний світ. Цей внутрішній спротив нав'язливому тиску авторитарного суспільства дозволяє розглядати його ядром своєї концепції «віднайдення себе».

Ключові слова: Володимир Орлов, «застій», особистість, радянська література, музика, внутрішня еміграція.

Вступ. Для радянської літератури «пізнього застою» доволі актуальною виступала проблема «повернення до себе», що тісно була пов'язана з глобальнішою потребою самоідентифікації. Митці

намагалися «намацати у темряві» щось на кшталт «втраченого шансу», віднайти «загадкову помилку» (помилка в даному випадку – «момент, із якого все пішло не так») радянського суспільства загалом та інтелігенції зокрема. Куди саме могли «вертатися» радянські літератори? Певно, що комуністичний експеримент «провалився» та необхідно було віднайти «причини фіаско», щоб принаймні убезпечити «мислячих громадян» від суспільних катаклізмів «зрушення парадигм». Та глобально подібне завдання виявилось «непідйомним». Це зумовлено тим, що не реальні «советологи», не вигадані Орловим «хлопобуди», не радянські письменники, неемігранти не зуміли точно передбачити фінал «імперії зла» – процеси розпаду СРСР відбулися за «своїми законами».

При цьому, частину суспільства значно турбувала проблема віднадження сенсу буття саме в контексті виживання в умовах радянської системи, пошуків можливостей прямувати своїм шляхом – вільного вибору й осмислення дійсності, прямуючи до знаходження власного ідеалу й духовної свободи. Це виживання в добу застою породило внутрішній та зовнішній спротив «змінам», що відбулися вже в добу перебудови та динамічно розвивалися за сучасних умов. При цьому, на тлі прийнятної економічної ситуації, коли кожна з республік колишнього СРСР, уже маючи незначний, але ж певний рівень свободи розвитку, що почасти корелювався прагненням подолати негативні тенденції радянського минулого, була готова дати населенню більш-менш вільний доступ до інформації через можливість висловлювань у мистецтві, зокрема літературі, особистих, нехай ще дуже обережних, поглядів.

Сьогодні ми здатні більш-менш чітко простежити зміни, що відбувалися в структурі суспільства доби застою

та віднайти в літературних пам'ятках тої доби відповідні приклади осмислення дійсності. Саме тому роман Володимира Орлова «Альтист Данилов» є сьогодні одним із цінних джерел осмислення культурно-історичного контексту доби застою. Процес написання роману здійснювався у радянських реаліях II пол. XX ст., описував події, що відбувалися у ті часи, та був виданий на теренах СРСР наприкінці цього періоду радянської історії. Незважаючи на ідеологічний пресинг, який спотворював творчий процес у літературі, атмосфера втрати стрижня особистості пронизує весь цей роман, який цілковито відповідає «фінальному акорду» радянської дійсності. Поряд із цим головний герой роману, спираючись на внутрішні переживання, має особисті погляди на те, що відбувається, він не втратив здатності мислити та намагається побудувати собі хоч якесь уявлення про майбутнє, віднайти хоч найменші натяки на позитивні зміни та сформувати цілісний образ особистості в умовах тотального лицемірства й подолання травматичного минулого. Володимир Орлову вдалося здійснити вдалий зріз радянського суспільства, почасти повторивши успіх Михайла Булгакова з романом «Майстер та Маргарита» (роман «Альтист Данилов» деколи жартома навіть називали «Майстер та Маргарита» для бідних»).

Постановка проблеми. В романі «Альтист Данилов» закладена глибока проблематика становлення особистості «людини культури». Ми розглядаємо аспект боротьби, на перший погляд, «слабкої людини» за своє бачення світу. Саме в сюжетних колізіях закладений глибокий потенціал протидії інтелігенції економічним та ідеологічним викривленням епохи.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Основними висновками проведеного дослідження є

встановлення низки семантичних відповідностей рамки тексту та історико-культурного ореолу, твори яких, з одного боку, пов'язані з тематикою й образним змістом нашого дослідження, а з іншого – співвідносяться з особистою позицією авторів. Наукові дослідження «повернення до себе» мають здебільшого психологічне коріння. Але вповні вони можуть бути об'ємними тільки з урахуванням широкого культурно-історичного контексту.

Досліджується цілісність індивіду в літературі другої II пол. XX ст. [3]. Розглянутий безпосередньо сам роман «Альтист Данилов» [2] у розрізі протидії авторитарній культурі. Саму суть цієї культури та виявів антилюдської системи ми досліджуємо в роботах, що присвяченні творчості Ю. Трифонова та братів Стругацьких [4, 5].

Мета статті – відтворити «траєкторію повернення до себе» в романі Володимира Орлова «Альтист Данилов» у різних аспектах.

Виклад основного матеріалу. Радянська інтелігенція у переважній більшості неоднозначно ставилася до існуючої на той час системи влади. Сама «система» лише декларувала «єдність із народом», щосили намагаючись поширювати комуністичну ідеологію відповідними партійно-державними структурами на всі галузі суспільного життя. Цій меті слугували й комуністичні молодіжні організації, такі як ВЛКСМ та піонерія. Влада вимагала розширення лав комуністичного союзу молоді як оплоту КПРС. Приділяючи переважну увагу ідеологічному боку, політпропаганді, збільшенню кількості музеїв історії комсомолу та піонерії, не шкодуючи коштів на грамоти й подяки та гучно звітуючись у вищих ешелонах влади про зростання чисельності комсомольських лав, чиновники ВЛКСМ свідомо не брали до уваги той факт,

що «стрибок збільшення» переважно відбувався навесні, коли комсомольська характеристика десятикласника мала значення для вступу в інститут. А саме збільшення червонопролетарським керівництвом «бази росту», немов складу запчастин, вирізнялося суто формальним характером: «У комсомол ми приймаємо, начебто головне – квиток видати та внески зібрати вчасно» [14, сс. 121-122].

З іншого боку, сама інтелігенція розуміла, що сповідувати можна будь-які ідеали або цінності, але зробити кар'єру в існуючій політичній системі можливо лише за умов формальної лояльності та показової належності до комуністичних інституцій. Будь-яка людина починала «шлях до себе» з чесної відповіді на питання про здатність компромісу. В романі «Альтист Данилов» цей компроміс був дуже завуальований, але цілком «зрозумілий» будь-якій «радянській людині».

Затуманюючи свідомість народів, влада фактично існувала в «паралельному всесвіті». Безперечно, сторонньому спостерігачеві й пересічним громадянам радянського суспільства такий стан речей та негативні процеси ставали очевидними лише з часом – існуюча система, будучи надто завуальованою, начебто насправді відповідала гаслу: «Народ і партія – єдині!». Використовуючи мистецтво як матеріал для пропаганди комуністичних ідей, партійним ідеологам вдавалося перетворити його представників на «бійців ідеологічного фронту». Масове поширення недостовірної інформації, маніпуляції громадською думкою, безліч агітаційного характеру плакатів (за зразком: «Наші цілі зрозумілі, завдання визначені!»), «ура-патріотичних» літературних та вокальних творів, без яких не обходилося жодне свято, кінофільмів чи театральних вистав, замовлених та нав'язаних існуючою однопартійною системою, дурманили

голову, проте тільки ще більше поглиблювали прірву між справжнім та уявним. Декларуючи «єдність із народом», тоталітарний режим пануючої влади навіть у період лібералізації, відомий під метафоричною назвою «відлига», а також протягом більш пізнього періоду, т.зв. етапу «застою», дещо нагадував жорстокі армійські «традиції», навколо яких розгортаються події, описані в повісті Ю. Полякова «Сто днів до наказу».

Так, в одному з епізодів, у розмові з головним героєм, взводний (лейтенант Косуліч) ділиться своїми роздумами щодо проблеми зародження «дідівщини» (нестатутних взаємин в армії). На думку інтелігентного, вдумливого офіцера, поділ на касти «в усі часи був характерним для замкнених колективів, якими є не тільки армійські підрозділи». Своє твердження він підкріплює прикладом, що за часів царської влади у пажеському корпусі старші вихованці любили жорстоко «жартувати» з молодших. Так, на запитання старшого «Яка відстань від мене до тебе?» молодший відповідав: «Аршин». Але на наступне запитання «екзаменатора»: «А яка відстань від тебе до мене?» – молодший зобов'язаний був відповісти: «Вона настільки велика, що не піддається виміру!» – в іншому випадку на нього чекало жорстоке покарання [14, с. 35]. Якщо абстрагуватися й перенести цю ситуацію в рамки життя людей за часів радянської дійсності, які, фактично, були ізольовані від навколишнього світу й довгі десятиріччя існували у замкненому ідеологічному полі, т. зв. «замкненому колективі», можна стверджувати, що радянська система, яка лише декларувала «єдність із народом», була жорстокішою, безжальною й нещадною.

Наприкінці періоду «застою» почалися процеси поступового проникнення в «навколоофіційні кола» перших пагонів вільномумства, що перевищували своєю

силою та концептуальною структурою «проби пера» митців за часи відлиги. Відбувалося припасування «нових реалій» у готових до змін прошарках населення: «Адаптація усталених норм у нових умовах, як правило, спричиняє собою нагальну потребу пошуку можливостей гнучко адаптуватися до нових викликів часу» [11, с. 336]. Унікальність свободи багато в чому зумовлена саме контролем – фактор «контролю» спонукає боротися з ним і долати межі. В західному дискурсі цей елемент душевного розвитку особистості не настільки очевидний – західноєвропейські письменники II пол. XX ст. не зазнали тотального контролю.

Саме образ Данилова виступив своєрідним компромісним «символом доби», що постійно балансував «на межі дозволеного». Володимир Орлов саме на цих «балансах» вибудовував ставлення Данилова до «канцелярії». Про методичу та доречність цих «тонких стосунків» слушно висловився Дмитро Биков: «За радянських часів існував Інститут міжнародного робітничого руху – заповідник для філософів, які мислять поза радянською парадигмою. Навіщо він був потрібен радянській владі?... Радянська влада взагалі дбала про те, щоб при ній процвітали інтелектуали різних філософських напрямків. Не антирадянських, але, принаймні, в деякому діапазоні. Такі, як Ільєнков, наприклад. Грубо кажучи, за радянської влади навіть Гумільов (я маю на увазі Льва Миколайовича) був не повністю витіснений в самвидав. Він міг викладати свої ... теорії, іноді підкріплені, іноді не підкріплені фактами. Радянська влада допускала, як не дивно, відому ступінь відхилення від ... марксизму. У тому числі допускала й існування журналу «Проблеми миру і соціалізму» [8].

У романі «Альтист Данілов» тогочасного читача приваблював саме «деякий діапазон», на який вказує Д. Биков. Саме дослідження «діапазону» та вміння йому слідувати висували окремих митців того часу в окрему «касту». Під цим кутом сьогодні досліджується творчість багатьох письменників: Михайла Булгакова, Веніаміна Каверіна, Олександра Крона, Юрія Полякова, Анатолія Рибаківа, Юрія Трифонова, братів Аркадія і Бориса Стругацьких та ін. Безумовно, що в кожного були «свої прийоми». За допомогою своєрідності творчої методики відбувалося «розширення діапазону». Наприклад, для Стругацьких це була оболонка фантастики й сатири: «Спокусливо звести сьогодні письменницькі спостереження до антирадянських, оскільки вони часто балансували на межі в'їдливої сатири та спростування життєздатності радянської системи управління. На нашу думку, антирадянський елемент їхньої творчості є лише компонентом складної системи цінностей, що була зображена ними за допомогою фантастичного антуражу. Хоча з позиції теперішнього часу тонкі спостереження письменників збігаються із нашою уявною парадигмою ставлення до радянської дійсності. Тонкість цього питання вміщується в парадоксі – радянська система під певним кутом зображення стає антирадянською, оскільки вона демонструє всі недоліки свого єства. Проте суперечності часто заховані глибоко та їхня реальність не може бути осмислена без парадоксів...» [5, с.5].

На сторожі творчих пошуків стояли «інші творці», що своїм доробком намагалися зупинити «розпад радянської системи цінностей». Поет Микола Грибачов так висловив свої «страхи» у наведеному уривку вірша:

Нога скользитъ, язык болтатъ свободен,
Но есть тот страшный миг на рубеже,

Где сделал шаг – и ты уже безроден,
И не под красным знаменем уже,

И отчий край как бы отчасти вчуже,
Сородичей обычай и закон. И ты один
И словно к лютой стуже,
К насмешкам сверстников приговорен.

Так уходили многие в безвестье,
И след их смыт,
и свет их душ погас,
И ни строки, ни отголоска песни,
И даже слез их
не дошло до нас.

Кто помнит их? Кто их могилы сыщет?
Кто их теперь услышит голоса?
Чужой над ними
в полдень ветер свищет,
Чужая в полночь падает роса.

Нет, мальчики,
мы вас не с тем растили,
От изнуренья падая почти,
Чтоб вас украли, увели, растлили
Безродные дельцы и ловкачи,

Не с тем вставали в орудийном рыке
И шли на стройки, ватники надев,
Чтоб стали вы
паяцами на рынке

И гитаристами для томных дев.

Не изменяя помыслу и слову
И, если надо, жертвуя собой,
Во всех краях,
на всех широтах снова
Мы и за вас ведем сегодня бой,

Чтоб вас теченьем книзу не сносило,
Чтоб вас могла любить и понимать
Она сама – Советская Россия,
Святая ваша Родина и мать!

1962 р.

Держава виступає в його творі «матір'ю», що «пильнує» хитку мить, коли митці опиняються «у стані ворога». В романі «Альтист Данилов» цей хиткий баланс між «можна» та «не можна» становить собою кістяк твору. «...суспільний стан його був сумнівним, у всіх документах він значився незаконнонародженим. Інші ... принохувалися іноді в присутності Данилова до атмосфери і шепотіли роздратовано «Фу ти! Людиною пахне!»... Сам Данилов давав приводи для підозр. Данилов вважався не зайвим, але легковажним і безглуздим учнем, якому вершини демонічних наук були недоступні. Насправді ж він був ліцеїстом здатним і відразу ж навчився все знати, все відчувати, все бачити в просторі, і в часі, і в глибинах душ, все – і минуле, і сьогодення, і вічне, і вздовж і впоперек, і все це – в єдину мить! Але від цієї можливості йому стало сумно, нудно і почалася мігрень. Куди правильніше здалося Данилову можливістю цієї не користуватися, а відкривати все заново і самому, як це робили люди. З цікавістю, допитливістю і умінням дивуватися будь-якої дрібниці. Та

й що за туга була б жити, знаючи наперед все! Ось Данилов і прикинувся простаком із малою кількістю чутливих ліній. Та так спритно, що жоден розум, жоден апарат його не розкусив. ... А щоб нікого не дратувати, Данилов ... зайнявся фігурними польотами і музикою [12]. Для головного героя, який має свій, особисто-чуттєвий сенс життя, вкрай необхідним виявилось вміння приховувати свою справжню сутність – тільки так можна було залишатися відносно «вільною людиною» в авторитарному суспільстві. Терпимість і приховування особистих поглядів, власної позиції, свого ставлення до того, що відбувається навколо, стало особливою якістю інтелігенції, яка існувала в радянських реаліях, зокрема II пол. XX ст., пам'ятаючи про жорстокі репресії сталінської доби. І ця інтелігенція дипломатично терпіла, мовчала, мирилася, підкорюючись і заспокоюючи себе тим, що так потрібно... не я перший, не я останній... «але ж прийде новий час!»

Приклад надзвичайної чутливості до несправедливості, спроби чинити опір устоям, що існували у суспільстві й щире бажання допомогти іншим можна простежити в образі рядового Олексія Купряшина – головного героя гучної повісті часів відлиги Ю. Полякова «Сто днів до наказу», що стала предметом пильної уваги радянської громадськості, викликала неоднозначні відгуки серед літературних критиків і принесла надзвичайну популярність авторові. Аналіз вчинків головних героїв цих творів («Альтист Данилов» і «Сто днів до наказу») дозволяє провести паралель між цими яскравими і певною мірою схожими персонажами, яких вирізняє людяність та чуйність.

Міркування Олексія Купряшина щодо щирості, краси, порядності й, навпаки, непристойності людських вчинків, його роздуми про нахабство й несправедливість,

що панують серед юнаків, які проходять строкову службу в армії, відверто говорять про симпатію автора до свого героя, який завдяки своїми незалежним поглядам яскраво виділяється та свідомо стоїть осторонь серед «касти дідів» – «ветеранів» строкової служби, яким залишилося сто днів до демобілізації. На думку Олексія, люди «...різко поділяються на дві категорії: одні не можуть жити без любові, інші – без ненависті; і ті, й інші мучаться, якщо не зустрічають людину, гідну того, щоб вилити на неї все, що накопичилося в душі» [14, с. 27]. Однопризовник Купряшина, – Зуб, який ще рік тому був «зеленим» молодим бійцем, а тепер відчував себе справжнім «дідом», завзято й жорстоко обстоював їхні «права», які, з його точки зору, мають бути непорушними: «Зуб таку людину знайшов, і мої спроби заступитися за Єліна (*молодого призовника – прим. авторів*) наштовхувалися на чавунну відповідь «Нічого. Нехай життя впізнає. Йому положено!». Налаштовуючи себе виключно на терплячість до безглузвих і жорстоких «традицій» – нестатутних відносин, пануючих серед серед військовослужбовців строкової служби («...треба бути терплячим, як санітару з дурдому»), головний герой знаходить у собі сміливість свідомо й відверто стати проти жорстокості на захист молодого зацькованого призовника. Проте його вчинок не знаходить відгуку не лише серед «дідів» – «дембелів», а й серед «салаг» – молодих бійців, які повністю підпорядковуються неписаним законам казарми. Купряшин не може знайти підтримки, тим самим протиставляє себе всьому колективу. Незважаючи на те, що стає «білою вороною», – бійцем, якого за одноголосним вироком «нічного суду» з рангу «дід» його же нещодавні друзі «дембелі» знизили до статусу «салаги», він не поступається своїми моральними принципами й не змінює

своїєї позиції щодо безглуздя «дідівщини», яка просто роз'їдала армію пізнього СРСР зсередини.

На особливу увагу заслуговує «монолог про справедливість» однопризовника Олексія Купряшина – Валерія Чернецького, вустами якого, фактично, сам автор висловлює своє бачення ситуації, що склалася в країні. Так, на думку Чернецького, не лише в армії люди діляться на касти «дембелів» та «салаг». «Роззуй очі!» – вселяв Олексію його недавній товариш, – «...ці на роботу пішки шкандибають, а інші в чорних бугровозах їздять, ці в чергах давлються, а ті – у спецсекціях отоварюються...» Далі, проводячи тривалу профілактичну бесіду, Чернецький навів приклад із власного досвіду, коли його самого з інституту за прогули «поперли», бо «загрався в кохання з однією «лялькою», а його «однокурсничок», «синок» голови міськвиконкому, який навіть на сесіях не показувався, «закінчив інститут з червоним «дипломчиком» і за кордон стажуватися поїхав». Підсумовуючи свою філософію, Чернецький закінчив: «Виходить, він – «дід», а я – «синок». Ось так! Запам'ятай, Купряшин: там, де з'являються хоча б дві людини, одразу постає питання – хто командує, а хто підпорядковується <...> якщо ти не будеш «дідом», доведеться бути «салагою», третього не дано. Вільні стрілки лише у казках бувають!» [14, с. 79].

Володимир Орлов проводить більш психологічний, ніж соціальний, аналіз людяності. Він розуміє, що мало бути людяним – треба мати ще й «правдиву історію» для виправдування «добра перед системою». Володимир Данилов це розумів і завжди був готовий пояснити свої вчинки «з різних боків»: «А що це?! Що це?!» – закричав невірніважений демон із реп'яхом в петлиці. А було показано, як Данилов вів напівсліпу стареньку через вулицю біля метро «Щербаківська» (саме цього випадку

Данилов не пам'ятав, скількох стареньких він переводив через вулиці, і тепер подумав: «невже вони опустилися до такого крохоборства?»). «Це я стареньку веду», – сказав Данилов. «Яка користь нам від цієї бабусі! – заволав демон з реп'яхом. – Як ви від бабусі-то відкрутитесь?» «Не бачу у ваших криках і показі цього випадку ніякої логіки, – сказав Данилов. – Якби я не виконував на Землі найпростіших людських правил, хто б повірив мені?» Останні слова, схоже, справили якесь враження на Валентина Сергійовича. Він навіть додав: «та й зберегти бабусь треба, щоб вони сиділи на шиї у молодих». Пізніше подібних епізодів не показували. Відповідальних за відбір матеріалу, мабуть, чекав наганяй. Що ж так чіплятися до демона, якому за штатним розкладом зовні слід було проявляти себе людиною» [12, с. 553].

Володимир Орлов доволі точно зобразив у романі гнітючі функції «влади», які відчували навіть мислителі в демократичному середовищі, що були схильні узагальнювати негативний досвід структури влади. Письменник чітко демонструє «ставлення до людини» як «маркер влади». Згідно з теорією Фуко, владі притаманні такі аспекти: «“припиняти”, “координувати” або “впроваджуватися” в будь-які соціальні структури, ієрархії, інститути, всюди вводячи напругу, конфлікт, встановлюючи розрив або породжуючи опір, множачи або, навпаки, зменшуючи число коливань, нестійких сил» [15, с.4]. При цьому Юнг вважає, що дар здорового глузду та критичного мислення не належить до найхарактерніших відмінних рис людини, що вирізняють її від інших, навіть там, де він дійсно має місце, він не є постійним та непохитним, і, як правило, слабшає в міру розростання політичних груп.

При цьому «складність мисленнєвих структур» Данилова десь пояснюється його належністю до феномену 70-х рр. ХХ ст. Про цей період літературознавець Дмитро Биков має доволі високу оцінку, що базується на його особистих спостереженнях та аналізі тогочасної культури. На питання про відходження сучасної культури від «високого рівня радянських 70-их» Д. Биков надає наступну відповідь: «Ми провалилися дуже глибоко. Якщо подивитися на середній рівень радянської культури, радянської науки, радянської філософської думки 70-х років, то все-таки там були такі фігури, як Ільєнков, Мамлєєв і “Південинський гурток”. Олександр Мень – тяж людина 70-х років. І таких дуже багато. Я якраз наполягаю на тому, що 1960 – 1970-ті роки були найцікавішим і найбільш обіцяючим часом в радянській історії. На дошці стояла комбінація з непередбачуваним продовженнями. А потім цю комбінацію просто змахнули з дошки – і життя колосально спростилося. Інша справа, що для того, щоб отримати 60 – 70-ті роки, треба було пройти і 30-ті, і 40-ті – досить жакливі часи. Я не впевнений, що я готовий купувати складність 70-х такою ціною. Зараз ми знаходимося в 30-40-х, хоча і не в приклад менший масштаб: труба нижче, дим рідший. Попереду у нас, звичайно, бурхливий розквіт і нова “відлига”, нові толсті, достоевські і так далі» [7].

Альтист Данилов виглядав як типовий представник інтелігенції того часу. Він належав до творчого прошарку радянського суспільства, навіть до його своєрідної еліти (він служить у московському Великому театрі). Володимир Орлов намагається гіпертрофовано вивести образ альтиста Данилова у річищі радянського інтелігента, що «не зіпсований грошима та егоїзмом». Літературознавець Д. Биков виводить подібні образи в когорту плати за

жахливі роки випробувань ХХ ст., коли люди, переживші значні труднощі, занурились у стан летаргії застою. Його роздуми викликали в деяких обурення, зокрема він наводить один із подібних листів на свою адресу: «Варто було сказати про це в одному інтерв'ю, як я отримав обурений лист: “То була епоха суцільного лицемірства і цинізму. Епоха тотального знищення усіляких смислів. Під забороною опинився навіть так улюблений Хрущовим комунізм. Про нього не можна було ні говорити, ні писати. Але ж комуністичний проект – єдине, що хоч якось виправдовувало убогу радянську дійсність. Брежнєв фізично споїв майже все населення величезної країни. Горілка і портвейн стали єдиним виходом для творчої людини. Якщо не брати до уваги іншого виходу – в містичне безумство. Входи в усі творчі спілки виявилися намертво заблоковані. А отже, заблокований і вихід на читача. Владі не потрібно було нічого нового – вона його панічно боялася. Так пройшла молодість моїх ровесників”» [6]

Десь «такий застій» ми маємо подекуди на сторінках «Альтиста Данилова» – нескінченна пиятика в залізничних буфетах дуже нагадує сатиру Венедикта Єрофєєва в поемі «Москва-Петушки» (у Орлова вона щоправда менш гостра). Та загалом Володимир Орлов намагався вихопити з сірості та безнадії буднів «срібний вік»: «При Брежнєві радянська культура переживала свій срібний вік, тобто застій у житті політичному та економічному поєднувався з шаленим розвитком культури; деградація базису – з вибуховим зростанням надбудови. Економічна криза при Брежнєві була неминуча, дефіцит став тотальним, п'ятирічка ефективності та якості сприймалася як знущання – і тільки відкриття тюменської нафти і розробка Уренгойського газового родовища продовжили агонію соціалістичної економіки. Проте в

культурі одночасно працювали батько і син Тарковські, брати Стругацькі, брати Вайнери, Анатолій Ефрос, Юрій Любимов, Олег Єфремов, Рязанов, Гайдай, Данелія, Авербах, Трифонов, Аксьонов, Висоцький, Окуджава, Пікуль, Ахмадуліна, Вознесенський, Євтушенко, Юрій Кузнєцов, Олег Чухонцев – навмисно називаю імена з різних прошарків – від елітарного до масового; радянська математична школа була, без перебільшення, кращою у світі... Країна була сповнена інтелектуальних гуртків, іноді сектантського толку, але незмінно цікавих. Майбутнє здавалося чарівним – у цьому сходилися не тільки молоді ... як розповідав ще один анекдот: “Брежнєв довів, що країною можна взагалі не управляти” – і це справедливо: Брежнєв – в силу обмеженості, хвороби, фізичної слабкості – все більше усувався від влади. Росія здатна на чудеса за єдиної умови: якщо їй не заважати. І мабуть, ніколи ми не бачили таких чудес самоорганізації, такої кількості ініціатив, наукових гуртків, театрів-студій, ідеологічних систем, нових версій історії, такої кількості соціальних архітекторів і теоретиків (Ільєнков, Гефтер, Мамардашвілі, Амальрік, Павловський, Мамлєєв, Соловейчик), як у брежнєвські роки. Це було цвітіння стоячої води, але все-таки цвітіння» [6]

Саме подібне «цвітіння стоячої води» ми здебільшого і можемо спостерігати на сторінках роману «Альтист Данилов». Саме цей відхід від не тільки ідейних шаблонів у царину морального неспокою опанувало десятки мільйонів мислячих людей на теренах СРСР. Вони і стали героями і читачами роману, вони відмовилися (в рамках внутрішньої опозиції) від запропонованих державою «готових рішень» соціальної моделі. Умовно цю модель ми можемо спостерігати у вірші В. Чернова «Руки батьківщини»:

Уносит ветер вдаль дневные звуки.
Синеет ночь на бархате полей.
У Родины натруженные руки
Баюкают уснувших малышей...
Всё руки Родины: и нив безбрежность...
Всё руки Родины: моря огней...
И материнская любовь и нежность –
Всё руки Родины моей...
Мы добротою этих рук богаты,
Им труд людей доверено беречь,
Но помнят поседевшие солдаты,
Как руки эти поднимали меч!
Идут года, и подрастают внуки
У нашей сыновей и дочерей,
И счастье им дают родные руки,
Святые руки Родины моей...

Подібний радянський габітус породжує «ідеальне уявлення» про кругообіг історії роду в межах тогочасної культурно-історичної традиції. Головний же герой роману «Альтист Данилов» виходить за межі подібного існування. Він шукає внутрішню перевагу не в зовнішніх атрибутах щастя, а постійно звіряє свій статус з умовною правдою. Для нього перевагою є не «вміння жити» (що цінувалося в СРСР), а «вміння відчувати правду». Саме відчуття власної правоти (яку він часто не артикулює) становить кістяк його існування в умовах авторитаризму. При цьому Данилов надавав перевагу «психологічній», а не «логічній» правоті, оскільки його пріоритетом було збереження «гуманістичної концепції» розвитку людства. Саме ця орієнтація виводить Данилова з пастки «ЯК «ЦЕ» ЗРОБИТИ?», бо він починає відповідати на правильніше питання: «НАВІЩО «ЦЕ» РОБИТИ?». А значна частина людей усе ще перебувала у

постійній гнітючій гонитві за «ЯК?». Тільки правильні пріоритети здатні вивести людину на рівень «НАВІЩО?». Повернення Володимира Данилова «до себе» полягало у відмові від шаблонів. Парадоксально, але деякі шаблони він так і не зміг (а швидше не захотів) здолати. Один з цих шаблонів – ставлення до колишньої дружини Клавдії Петрівни. Він виглядає дуже кумедно в усіх перипетіях їхніх стосунків. Наскільки всі ці образи були далекі від плакатних «людей праці!». Взаємини з колишньою дружиною демонстрували не просто стан особистості, а «існування у рамках постійного процесу»: Клавдія Петрівна напередодні розлучення вела з Даниловим гримучу війну, але коли вона дізналася, що Данилов залишив їй квартиру і зголосився платити внески за неї, вона заразу ж пообіцяла назавжди бути йому справжнім другом. Вона й досі вважала себе до того другом Данилова, що після кожного повернення його з закордонних гастролей обов'язково приходила до Данилова додому і починала розбирати валізи з бажанням допомогти втомленому з дороги. “Ах, яка річ, яка річ! – Раділа вона і додавала: – Але навіщо вона тобі, скажи мені, Данилов?” Данилов сто разів збирався гнати в шию цю зовсім чужу йому жінку, але через сором'язливість не гнав, а обмежувався тим, що дарував речі, що їй сподобалися» [12, с. 35]. Такі кричащі знущання були помірковані платою за «відносний мир». Частково це пояснювалося гуманітарним аспектом реалізації особистості (особливо особистості «справжнього чоловіка»).

«Альтист Данилов» вибудований у відповідності до гуманістичного уявлення про людяність в СРСР II пол. XX ст. Ці уявлення сформувалися безвідносно авторитетних джерел – духовна складова була забута, а комуністична ідеологія була придатна лише прикривати

«ідеологічну боротьбу», сприймати її серйозно навряд хтось би наважився. Відповідно, на передній план виступила поезія і молоді, але вже визнані поети легко «збирали стадіони». Вони писали просто й переконливо, формуючи тонку систему моральних авторитетів поруч з іншими не надто «ходульними» представниками мистецтва. Для прикладу наведемо один з віршів Євгена Євтушенка:

Когда человек человека предаст,
И как-нибудь после вам руку подаст,
 Не жмите предавшую руку,
 Пусть помнит он эту науку.
Когда человек человека спасет,
За это не нужен особый почет,
 Не надо оркестров и шума,
 Так был человек и задуман.
Когда человек человеку не волк,
То это и есть человеческий долг,
 Кто этого сам не усвоит
 По волчьи когда-нибудь вззоет.
Когда человек с человеком друзья,
То дружбу такую им портить нельзя,
 А если мы ссоримся, друже,
 Всему человечеству хуже.

Подібні художні узагальнення дозволяють формувати прийнятний образ, що зі сторінок книжок і кадрів кінофільмів чудернацьки «перекочував» у реальне життя. «На основі багатьох відомих трактувань концепту «радянська культура» можна зробити висновок про те, що їх автори в якості мірної лінійки (А. Шендрик), несучої конструкції при визначенні цього феномену, мають на увазі або особу, ступінь її розвиненості, здійснення її якостей і здібностей, міру здійснення людського в людині, або

якісний стан суспільної формації. Видається, що у з'єднанні цих концепцій і полягає сутність концепту «радянська культура». Формою його побутування є світ ідей і світ предметів (матеріальних та ідеальних), а також реальні зв'язки між суб'єктами історичного процесу. Ціннісне забарвлення світ культури набуває тоді, коли він втягується в діяльність людини і наповнюється значущим для нього змістом» [12, с.17]. Ці роздуми про радянську культуру мають широке вираження в романі «Альтист Данилов».

Для пізнього радянського періоду гендерна проблема набула незвичних обрисів. У романі «Альтист Данилов» гостро поставлена нездатність чоловіків посісти активну позицію у суспільстві «застою». Звісно, що чоловіки-керівники, чоловіки-професори були постійно в орбіті радянського життя та мали значну кількісну перевагу. Та Володимира Орлова турбувала безхребетність переважної більшості чоловічого населення, що виявилася «золотим стандартом» рефлексуючої інтелігенції. Данилов опиняється постійно у «проблемних ситуаціях» між уявним і реальним ставленням до жінок. Йому бракує земної та «неземної» мудрості для подолання невизначеності та формування «правильної життєвої позиції». Фактично, Орлов визнає, що радянське суспільство живо відреагувало на гендерні викривлення II пол. XX століття. Мішанина між різними типами «підходів» була спричинена складною радянською дійсністю, яка була насправді довготривалим експериментом над людськими законами. Цей «експеримент» увібрав у себе чимало культурно-історичних трагічних і драматичних сторінок, що нівелювали почасти тонку психологічну організацію людини (особливо творчої).

Володимир Орлов цілком свідомо демонструє в романі «жіночі доміанти» Радянського Союзу пізнього

застою. Частково цей «накал» ми можемо спостерігати у вірші Бориса Слуцького:

Все слабели, бабы – не слабели, –
В глад и мор, войну и суховой
Молча колыхали колыбели,
Сберегая наших сыновей.
Бабы были лучше, были чище
И не предали девичьих снов
Ради хлеба, ради этой пищи,
Ради орденов или обнов,
С женотделов и до ранней старости
Через все страдания земли
На плечах, согбенных от усталости,
Красные косынки пронесли.

За словами літературознавця Дмитра Бикова, на особливий інтерес викликає радянський кінематограф кінця 1970-х рр., оскільки його вирізняє поява на першому плані нових жіночих образів («Час бажань», «Старі стіни», «Москва сльозам не вірить», «Чудна жінка», «Солодка жінка», «Тема», «Прошу слова»). Спираючись на Добролюбова, Д. Биков зазначає, що, на жаль, це досить гірка й трагічна ситуація, оскільки жінки у Росії змушені ставати сильними тоді, коли чоловіки занадто несміливо й боязливо вбудовуються у соціальну ієрархію [9]. Жінки зуміли організуватися в нових реаліях, бо почасти на них лишався «соціальний вантаж». У СРСР вирішення побутових проблем часто перетворювалося на складний квест і вимагало розвитку певних «ділових» якостей. Навіть курочку неможливо було «купити» – її можна було тільки «дістати» (якщо йшлося про «смачну курочку», а «купити» можна було здебільшого лише «синього бойлера»).

Володимир Орлов робить максимальні акценти на «кризу маскуліності» сімдесятих років в СРСР. Дослідниці наводять декілька аспектів цієї кризи [9]: демографічний (чоловіки складають меншість населення), біологічний (біологічний вид чоловіків менш життєздатний) та «модернізований» (розвиток технологій несе загрозу чоловікам більшою мірою). Саме останній аспект Володимир Орлов розкриває в радянських реаліях. Головний герой роману виявився затиснутий у зміни суспільства, в шаблони і «віяння» пізнього СРСР. При цьому він знаходиться здебільшого серед таких саме «чоловіків» (їх соціальний статус при цьому не має вирішального значення, ці риси притаманні на сторінках роману і сантехнікам, і скрипачам, і міліціонерам, і «барабашкам», і «демонам», і науковцям). Деякі чоловіки випадали з цього дискурсу, але вони вже інтегрувалися «в нові часи» («хлопобуди») чи кінчали життя самогубством.

Основна маса ж чоловіків була «розчавлена» реаліями радянської дійсності. Альтист Данилов намагається повернутися до образу «справжнього чоловіка», бути «справжнім чоловіком». Але це повернення неможливе без подолання гендерних перекося радянської епохи. На самореалізацію чоловіка тисли недосяжні образи далекого («декабристи», царські офіцери, юкера, арситократи і т. п.) та недалекого (герої, ветерани Другої світової війни) минулого. «Справжній чоловік» не міг спокійно жити – він повинен був загинути молодим, рятуючи інших (бажано жінок/дітей). Таким образом був студент Валерій Грушин, що загинув на п'ятому курсі, рятуючи дітей начальника метеостанції. На його честь проводиться фестиваль бардів із кінця 1960-х рр. Саме такі яскраві образи «тисли» на чоловіків, саме вони культивувалися в усіх прошарках культури, не даючи

«звичайним чоловікам» відчутти свою потрібність та значимість.

Із сторінок роману ми ще дізнаємося і про проблему дефіциту – тільки закордоні гастролі та індивідуальний пошив допомагає чоловікові в СРСР не «втратити стиль», зберегти прийнятний зовнішній вигляд. Відсутність стилю зазначається деякими дослідниками символічним виразом радянської маскулінності. Сьогодні, можливо, важко визначити, що це означає. Звісно ж, що габітус, який визначається як відсутність стилю, проявляється на тлі порівняння з альтернативною моделлю мужності, що базується на протесті. Колективний протест проти відсутності стилю радянського чоловіка висловили стилиаги – контркультурний рух 1960-х рр., який зокрема знайшов вираз у певних зразках чоловічої моди [9].

Неможливість самореалізації за допомогою потойбічних механічних сил проступає прихованим лейтмотивом всього твору. Ця проблема не знаходилася в полі зору радянських дослідників – духовність становила собою швидше «прихованою локацією», що містила «протестний потенціал». Навіть у відносно «прогресивних» письменників подібні зацікавлення викликали інколи іронічні роздуми: «Ні, звичайно, ніякої вірою в цьому сенсі тут і не пахло, а ось так: ловлення духу і катастрофічне неробство. І навіть, мабуть, мода. Всі ці книжечки, монастирі, подорожі по «святих місцях» на власних «Волгах» стали модою і тому – вульгарністю. Раніше все скопом на Ризьке узмор'я валили, а нині – по монастирях. Ах, іконостас! Ах, який нам дід зустрівся в одному селі! А самовари? Ікони? Як прийдеш до якогось провізора або художника, який заробляє на хліб малюванням агітплакатиків, обов'язково у них ікони стирчать і чай п'ють із самовара, справжнього тульського, відшуканого за великі

гроші в комісіонці» [15, с.245]. Юрій Трифонов тут критикував поверхове зацікавлення релігією. Та під осуд потрапляли й люди, що під тиском авторитарної системи дійсно шукали хоч якусь духовну віддушину.

Духовні глибини приваблювали мислячих людей у СРСР, оскільки вони не даремно називаються «вічними темами». Вище наведено прогресивні філософські дискусії в Радянському Союзі, що формували «нову особистість» (вона вже була не зовсім «радянською»). У дискусіях інколи розглядалася зміна парадигми епохи – крамольні фрази на кшталт «Та я за один абзац Бердяєва віддам весь ваш марксизм-ленінізм!» звучали відкрито та отримували шквал оплесків «радянської» аудиторії. Що за абзац? Будь-який чи, наприклад, цей: «Мені довелося жити в епоху катастрофічну і для моєї Батьківщини, і для всього світу. На моїх очах руйнувалися цілі світи і виникали нові. Я міг спостерігати надзвичайну мінливість людських доль. Я бачив трансформації, пристосування і зради людей, і це, можливо, було найважче в житті. З випробувань, які мені довелося пережити, я виніс віру, що мене зберігала Вища Сила і не допускала загинути. Епохи, настільки наповнені подіями і змінами, прийнято вважати цікавими і значними, але це ж епохи нещасні і страждальницькі для окремих людей, для цілих поколінь. Історія не щадить людської особистості і навіть не помічає її. ... І я ще не знаю, чим закінчатся світові потрясіння. Для філософа було занадто багато подій: я сидів чотири рази у в'язниці, два рази в старому режимі і два рази в новому, був на три роки засланий на північ, мав процес, що загрожував мені вічним поселенням у Сибіру, був висланий зі своєї Батьківщини і, ймовірно, закінчу своє життя у вигнанні» [1, с. 30].

Людські катастрофи ХХ ст. призвели до відкриття людських глибин – екстремальні обставини часто сприяють

прояву «справжньої особистості». І каральна радянська система вже почала «буксувати» в 1960-80-х рр. із цими проявами інакодумства – висилала, як Бердяєва, за кордон, саджала за допомогою каральної психіатрії «на лікування», витісняла в маргінальні професії чи зрідка ще й фізично знищувала. Духовні пошуки звісно зводили до нових «викликів системі». В романі «Альтист Данилов» дуже точно передано зріз тих пошуків сімдесятих. Для проходження цензури ці пошуки знаходилися в «сатиричних тонах». Фактично за формою подачі «потойбічної канцелярії» у Володимира Орлова ми бачимо «звичні радянській людині» образи, що, наприклад, поетично були осмислені Олександром Твардовським чи зустрічалися майже у кожному номері «Крокодилу» чи «Перця»:

«По графам: вопрос — ответ.
Начал с предков — кто был дед.
«Дед мой сеял рожь, пшеницу,
Обрабатывал надел.
Он не ездил за границу,
Связей также не имел.
Пить – пивал. Порой без шапки
Приходил, в сенях шумел.
Но, помимо как от бабки,
Он взысканий не имел.
Не представлен был к награде,
Не был дед передовой.
И отмечу правды ради —
Не работал над собой.
Уклонялся.
И постольку
Близ восьмидесяти лет
Он не рос уже нисколько,

Укорачивался дед...»...
С доброй выдумкою рядом
Правда в целости жива.
Пушки к бою едут задом, –
 Это верные слова...
Так что, брат, с меня довольно
 До пребудущих времен.
– Посмотрю – умен ты больно!
 – А скажи, что не умен?
Прибедняться нет причины:
 Власть Советская сама
С малых лет уму учила –
 Где тут будешь без ума?
На ходу снимала пробу,
 Как усвоил курс наук.
Не любила ждать особо,
Если понял что не вдруг.
Заложила впредь задатки
 Дело видеть без очков,
В умных нынче нет нехватки,
 Поищи-ка дураков.
– Что искать – у нас избыток
Дураков – хоть пруд пруди,
 Да каких еще набитых –
Что в Системе, что в Сети...
 – А куда же их, примерно,
 При излишестве таком?
 – С дураками планомерно
Мы работу здесь ведем.
 Изучаем досконально
Их природу, нравы, быт,
Этим делом специальный
 Главк у нас руководит.

Дуракам перетасовку
Учиняет на постах.
Посылает на низовку,
Выявляет на местах.
Тех туда, а тех туда-то –
Четкий график наперед.
– Ну, и как же результаты?
– Да ведь разный есть народ.
От иных запросишь чуру –
И в отставку не хотят.
Тех, как водится, в цензуру –
На повышенный оклад».

У цьому уривку з твору «Тьоркін на тому світі» ми бачимо «вікно можливостей» для письменників – антураж потойбічного світу дозволяв сміливо критикувати земні проблеми. І виходило, що письменник критикує не нинішню владу, а «потойбічну». Але й в «тій» владі легко проглядаються перекоси радянської системи.

Та даремно роман «Альтист Данилов» співвідноситься з аналогом «Майстера та Маргарити» Булгакова. Паралель цих творів полягає у намаганні осмислити духовну складову суспільства, що відтворює тонку природу взаємин у духовному світі. Непізнаний і незбагнений, постійно під прискіпливим прицілом матеріалізму, затиснутий в лещата забобонів – духовний світ в «Альтисті Данилові» цілком несподівано оголив свою природу. Точніше можна твердити про «відблиск відблиска» цієї природи.

Володимир Орлов досягнув доволі високого рівня філософського узагальнення «потойбічних сил». Фактично, він відповів на декілька складних питань, що унікально вписалися в контекст помираючого Радянського Союзу. Ці

питання мали саме духовну природу, оскільки дозволяли повністю вичерпати матеріальну складову. Першим із цих питань можна зазначити правомірність здатності «зробити все». Чому навіть така здатність залишає особистість у тенетах постійного морального неспокою і не робить її насправді всемогутньою? У романі тонко розкривається «божественна природа», яку демонструє один з християнських віршів:

«Почему Ты стучишь в моё сердце, Христос?

Почему Ты не входишь в него?

Иль оно недоступнее неба и звёзд,

Недоступнее мира всего?!

Распахнуть моё сердце Ты мог бы давно,

За Тобою идти приказать...

Но зачем Тебе страх и покорность рабов?

Ты меня хочешь другом назвать»

«Всемогутність» не дає ніяких переваг у вибудові взаємин, вони будуються за «своїми законами». Володимир Олексійович Данилов виявився в капкані «всемогутності»: «Насправді ж Данилов був ліцеїстом здатним і відразу ж навчився все знати, все відчувати, все бачити в просторі, і в часі, і в глибинах душ, все-і минуле, і сьогодення, і вічне, і вздовж і впоперек, і все це – в єдину мить! Але від цієї можливості йому стало сумно, нудно і почалися мігрені» [12, с.24]. Тільки людська здатність усе пізнавати робила його життя прийнятним. Тому він значно редукував свої «надзвичайні здібності». Подібні роздуми розкривають природу духовної сили – всемогутній Бог у Біблії посилав єдиного Сина на Землю народитися в бідній родині далекої Римської провінції та померти ганебною смертю на хресті...

Володимир Орлов тонко підмітив, що людська природа не містить директиви, вона часто пов'язана з наскрізним наративом. Парадокс оповіді позбавив багатьох аргументації «а якби я...». Письменник виводить здатність душі пробитися живим ростком крізь усі умовності. Але «траєкторія» становлення справжньої людини зовсім не очевидна суто з «громадських позицій», вона здебільшого пов'язана саме з проблемою «духовного відродження». Духовна складність багато в чому зумовлена й «земною» суспільно-політичною кон'юктурою, що тисла на особистість (цьому ми присвятили значну частину статті). Цю складність чудово висловив Олександр Пушкін:

Не славь его. В наш гнусный век

...

На всех стихиях человек –
Тиран, предатель или узник.

Тільки духовне переродження в нову формацію може забезпечити особистість живим поступом у царину етичної, ідейної, естетичної та інтелектуальної досконалості. Обираючи між «тираном, зрадником чи в'язнем», Володимир Данилов усе ж зумів повернутися на Землю «людиною». Десять це була низка помірних компромісів (зрадництво), примхою «Синього бика» («повременить» (російською мовою) тирана) та постійною небезпекою бути знищеним («люстрою» в'язня). Ці компроміси відкривають друге питання духовного рівня – бути вразливим. Саме в цьому Данилов знайшов у цьому елемент «повернення до себе». Бути вразливим – ось що допомогло йому зберегти автентичність навіть в низці випробувань. Він зумів залишитись душевно «живим», оскільки не пристосовувався ціною духовних компромісів

та залишався часто свідомо в «нижчій позиції» стосовно «своїх інтересів».

Така якість виглядала доволі екзотично в Радянському Союзі, що напередодні «перебудови» вже мав стійкий, постійно зростаючий прошарок пристосуванців, що «вміли жити». Але Володимир Данилов продемонстрував зворотню духовну якість – він свідомо був аскетом, не ганявся за матеріальними складовими побуту. Письменник передбачав, що саме цей напрямок ще здатний зберігати елементи духовності в «суспільстві споживання».

Висновки. Багатоплановий роман «Альтист Данилов» презентує широку картину радянської дійсності доби «застою». Москва 1972 р. зі сторінок роману створює культурно-історичний контекст пошуку себе мислячою людиною. Чи була ця спроба приречена на невдачу? Майстер з роману М. Булгакова не міг би лишитися в Москві тридцятих, а Володимир Данилов «продовжує» своє життя в її варіанті вже 1970-х років із повернутим інструментом і можливістю «жити далі під люстрою». Письменнику вдалося розставити акценти на самореалізацію особистості, підвести читача до концептуального осягнення долі творчого інтелегента. Одним з головних мотивів виявився процес «повернення до себе», що дозволяв позбутися умовностей та лушпиння.

«Альтист Данилов» був свого часу надзвичайно популярним серед читачів, що свідчить про актуальність і гостроту піднятих у ньому тем. Розглянуто лише один аспект у різних ракурсах. Сподіваємося, що в подальшому нам вдасться розширити палітру нашого дослідження на інші виміри цього твору.

Список використаної літератури:

1. Бердяев Н. Метафизика пола и любви. Самопознание Москва: Бертельсманн Медиа Москау АО, 2014. 400 с.
2. Братусь І., Добровольська В. Доля митця в умовах авторитарної культури (на прикладі роману Володимира Орлова «Альтіст Данілов»). Пріоритети розвитку сучасної філології. М. Запоріжжя, 06-07 листопада 2020 р. Сс.19-21.
3. Братусь І., Кузьменко Г. Деякі культурно-історичні аспекти самоідентифікації особистості «інтелектуалів» у творах другої половини ХХ століття. Арт-платформа. Київ, 2020. No 1. Сс. 39-68.
4. Братусь І., Михалевич В., Гунька А. Деякі аспекти осмислення радянської дійсності в повісті Юрія Трифонова «Інше життя». Молодий вчений. 2020. No 4. Сс. 638-640.
5. Братусь І. Протидія системи й антисистеми в повісті братів Стругацьких «Равлик на схилі» Українські культурологічні студії. 2021. 8(1). Сс. 5-9.
6. Быков Д. Дорогой Леонид Ильич, или лучший из худших. 2020.
URL: <https://sobesednik.ru/obshchestvo/20200730-chelovek-legenda-dorogoj-leoni>
7. Быков Д. «Страна абсолютно готова к интеллектуальному взрыву уже сейчас». <https://www.fontanka.ru/2014/09/17/152/>
8. Быков Д. Один. Ефір від 23 квітня 2021 року. <https://echo.msk.ru/programs/odin/2825650-echo/>
9. Быков Д. Время изоляции. 1951-2000 гг. Москва: Эксмо, 2018. 480 с.
10. Здравомыслова Е., Темкина А. Кризис маскулинности в позднесоветском дискурсе.
URL: http://www.owl.ru/win/books/articles/tz_m.htm
11. Кузьменко Г., Братусь І. Особливості формування наукового апарату в інтелектуально обдарованій учнівської

молоді за допомогою OJS платформи на принципах теорії людських ресурсів. Молодий вчений. 2020. №6(82). Сс. 334-339.

12. Лях В., Архангельский Ю. Культура в идеологическом дискурсе советского общества. URL:

https://www.researchgate.net/publication/323416769_KULTURA_V_IDEOLOGICESKOM_DISKURSE_SOVETSKOGO_OBSESTVA

13. Орлов В. Останкинские истории. Полное издание в одном томе. Москва: Альфа-книга, 2018. 1278 с.

14. Поляков Ю. Сто дней до приказа. Сто дней до приказа: Повести. Москва: Молодая гвардия, 1988. 302 с.

15. Сидоров-Моисеев И. Проблема власти в классической психиатрии: постструктуралистский подход. Vox. Философский журнал. 2011. Вып. 11. Сс. 1-14.

16. Трифонов Ю. Другая жизнь: Повести, рассказы. Москва: Известия, 1979. 685 с.

Ivan V. BRATUS,

PhD in Philology, Associate Professor,
Borys Grinchenko Kyiv University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: i.bratus@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-8747-2611

Halyna V. KUZMENKO,

PhD in Pedagogical Sciences,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: glnkuzmenko36@gmail.com,
ORCID :0000-0002-0613-3934

THE PROBLEM OF “RETURNING TO YOURSELF” IN IN THE LITERATURE OF THE STAGNATION ERA

Abstract. In the article we address various aspects of personality formation in the Soviet realities of the second half of the twentieth century. The main focus is on “return to oneself”, which is closely linked to the concept of internal self-organization. The article focuses on social changes in the Soviet ideological field of the 1970s. Volodymyr Orlov managed to make a successful “mold” of the changes of that time, to outline ways of preserving morality and humanity under ideological pressure. The revelation of “return to oneself” in the novel “Altist Danilov” takes place in several areas – the search for gender, social, humanistic, ethical self-identification. A special role in revealing the character of the protagonist is played by music, which focuses cross-cultural research around aesthetic discourse. Ethical investigations of the protagonist unfold against the background of the Soviet reality with the elements of

mysticism, which significantly expands the author's possibilities in the application of various artistic techniques. These “discoveries” include the balance between the protagonist's limitless possibilities and the “power of discipline”, which severely limits him -the power from the Soviet system, the “otherworldly system” and the voluntary submission to the personal spirit of a “reflective intellectual of the second half of the twentieth century”. In the article, we demonstrate Volodymyr Orlov's efforts to elicit sympathy precisely for the human manifestations of characters outside the influence of the Soviet system. This partly explains the phenomenon of “internal emigration” in a totalitarian system. Examples of the artistic context of the author's search are given, which explain the phenomenon of power and the search for ways to avoid the loss of personal inner space. One of these ways is the cultivation of individual character traits that resist the blurring of the boundaries of the influence of the external world on the internal cultural world. This internal resistance to the obsessive pressure of authoritarian society allows us to consider it as the core of a peculiar concept of “finding oneself.”

Key words: Volodymyr Orlov, “stagnation”, personality, Soviet literature, music, internal emigration.

References:

1. Berdyaev, N. (2014). *Metafyzyka pola y liubvy. Samopoznanye* [Metaphysics of sex and love. Self-knowledge]. Moscow: Bertelsmann Media Moscow AO [in Russian].
2. Bratus, I., Dobrovolska, V. (2020). *Dolia myttsia v umovakh avtorytarno kultury (na prykladi romanu Volodymyra Orlova “Altist Danilov”)* [The share of the artist in the minds of authoritarian culture (on the basis of Volodymyr Orlov's novel “Altist Danilov”)]. Priorities for the development of modern

philology. Zaporizhzhya, November, 06-07, 2020, 19-21 [in Ukrainian].

3. Bratus, I., Kuzmenko, G. (2020). Deiaki kulturno-istorychn aspekty samoidentyfikats osobystost “intelektualiv” u tvorakh druhoi polovyny XX stolittia [Cultural and historical aspects of self-identification of the specialty of “intellectuals” in the works of the other half of the twentieth century]. Art Platform. 2020, 1, 39-68 [in Ukrainian].

4. Bratus, I., Mikhalevich, V, Gunka, A. (2020). Deiaki aspekty osmyslennia radianskoï diysnosti v povisti Yurii Tryfonova “Inshe zhyttia” [Some aspects of comprehension of Soviet activity in the story of Yury Trifonov “For the Life”]. 2020, 4, 638-640 [in Ukrainian].

5. Bratus, I. (2021). Protydiia systemy y antysystemy v povisti brativ Struhatskykh “Ravlyk na skhyl” [Protidium of the system and anti-system in the story of the Strugatsky brothers “Snail on the slope”]. Ukrainian Culturological Studies. 2021, 8 (1), 5-9 [in Ukrainian].

6. Bykov, D. (2020). Dorohoi Leonyd Ylych, yly luchshyi yz khudshykh [Dear Leonid Ilyich, or the best of the worst]. Available at: <https://sobesednik.ru/obshchestvo/20200730-chelovek-legenda-dorogoj-leoni> [in Russian].

7. Bykov, D. “Strana absoliutno hotova k yntellektualnomu vzryvu uzhe seichas” [“The country is absolutely ready for an intellectual explosion right now”] <https://www.fontanka.ru/2014/09/17/152/> [in Russian].

8. Bykov, D. (2021). Odyn. Efir vid 23 kvitnia 2021 roku. [Alone. Eher on April 23, 2021]. Available at: <https://echo.msk.ru/programs/odin/2825650-echo/> [in Russian].

9. Bykov, D. (2018). Vremia yzoliatsyy. 1951-2000 [Time of isolation. 1951-2000]. Moskow: Eksmo [in Russian].

10. Zdravomyslova, E., Temkina, A. Kryzys maskulynnosti v pozdnesovetskom dyskurse [Crisis of masculinity in the late Soviet discourse]. Available at: http://www.owl.ru/win/books/articles/tz_m.htm [in Russian].
11. Kuzmenko, G., Bratus, I. (2020). Osoblyvosti formuvannia naukovooho aparatu v intelektualno obdarovanoi uchnivskoi molodi za dopomohoiu OJS platformy na pryntsypakh teorii liudskykh resursiv [Features of the formation of a scientific apparatus in intellectually gifted young scientists for the help of the OJS platform on the principles of the theory of human resources]. *Molody vcheniy.* 6 (82), 334-339 [in Ukrainian].
12. Lyakh, V., Arkhangelsky, Yu. Kultura v ydeolohycheskom dyskurse sovetskoho obshchestva. [Culture in the ideological discourse of Soviet society]. Available at: https://www.researchgate.net/publication/323416769_KULTURA_V_IDEOLOGICESKOM_DISKURSE_SOVETSKOGO_OBSESTVA [in Russian].
13. Orlov, V. (2018). Ostankynskye ystoryy. Polnoe yzdanye v odnom tome [Ostankino stories. Complete edition in one volume]. Moscow: Alfa-kniga [in Russian].
14. Polyakov, Yu. (1988). Sto dnei do prykaza. Sto dnei do prykaza: Povesty [One hundred days before the order. One hundred days before the order: Tale]. Moscow. Mol. Guard [in Russian].
15. Sidorov-Moiseev, I. (2011). Problema vlasty v klassycheskoi psykhyatryy: poststrukturalystskiy podkhod. [The problem of power in classical psychiatry: post-structuralist approach]. *Vox. Philosophical journal.* 11, 1-14 [in Russian].
16. Trifonov, Y. (1979). Drugaya zhizn': Povesti, rasskazy. [Another life: Stories, stories]. Moskow: Izvestiya [in Russian].

DOI: doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.259-278

УДК 379.4

Лілія Михайлівна САВЧИН,

кандидат історичних наук, доцент, докторант,

Національна академія керівних

кадрів культури і мистецтв,

м. Київ, Україна,

e-mail: liliasavchin@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-8537-142X

ТРАДИЦІЇ ЕТНОКУЛЬТУРИ ЯК БАЗОВА ХАРАКТЕРИСТИКА КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

Анотація. Вагомість особливостей збереження традицій етнокультури є перевагою досліджень філософів, культурологів, істориків та інших галузей вітчизняних науковців. Їх основні тези декларують ідеї щодо світогляду етносу, який формується на засадах традицій етнокультури. Здебільшого виокремлюються масштабні і ґрунтовні умовиводи – мудрість народу у поєднанні з традиціями є джерелом формування філософії етнокультури. У статті проаналізовано тези щодо етнічної свідомості. На базі усвідомлення світопростору створюються архетипи, що діалектично перетворюються на практичну діяльність. Відтак, саме практична діяльність уможливлює підтвердження достовірності власних умовиводів, які підтверджують емпіричні пріоритети етносів. Так створюються передумови наукових знань, формується досвід сутнісно-змістової основи концептів і понять, які пов'язані з об'єктом етносу. Акцентовано увагу на концепції від набутих знань до формулювання наукових філософських ідей на основі моделювання проблемного поля етнокультури. Здебільшого саме традиції

етнокультури відіграють роль неупередженої і раціональної дійсності у галузях культури, освіти, мистецтва. Традиції етнокультури є підвалинами засвоєння, відтворення і трансляції етноуспадкувань завдяки духовному, нематеріальному досвіду попередніх поколінь.

Узагальнено висновки про культурні традиції, що відіграють домінуючу роль у культурній пам'яті, як індивідуальній так і суспільній. Це зумовлено ланцюгом послідовних подій, наслідком дії законів діалектики та законів заперечення нового старим, переходом кількісних змін у якісні. Трансформації у різних галузях здійснюються завдяки оновленню етнокультурної традиції, шляхом трансляції давніх звичаїв, обрядів, ритуалів у культурну пам'ять.

Ключові слова: традиції, культурна пам'ять, етнокультура, філософія, етнос.

Вступ. Дослідження традицій етнокультури існують паралельно із студіями національних традицій у контексті ідентифікації базових традицій і вивчення спільних і специфічних функцій із іншими елементами культури. Лише так можемо долати догмати й побороти архаїчні процеси в звичаях, обрядах – це не означає відмову від давніх традицій, оскільки вони є основою стабільності і наступності.

Професор А. Гоцалюк стверджує, що підвищений інтерес до культури минулого та феномену традицій тлумачиться як певна сукупність елементів соціокультурної спадщини. Шляхом соціального успадкування традиції накопичуються і зберігаються певними спільнотами протягом тривалого періоду. Така поліфункціональність механізму трансляції традицій утворює спадкоємність селективної функції здобуття провідних зразків соціально-

культурної поведінки і ціннісних пріоритетів. Завдяки традиціям молодь має можливість подолати кризу життя й уможливити створення нових форм давніх канонів [3].

Постановка проблеми. Сучасність, віддзеркалюючись у контенті минулої часо-просторової інтросекції, постає паралеллю і праобразом традиції, формуючи культурну пам'ять. По суті, саме на традиціях слід формувати скарбницю культурної пам'яті народу. Така теза має закономірний характер, вона є джерелом збереження національної культури й зумовлена суспільними відносинами, відповідних певному способу життя (регіоніка). Так традиції можна розглядати в єдності з художнім вираженням, якщо вони відповідають етносу й посилюють культурний вплив на світоглядну спрямованість людини.

Як бачимо, «традиції» мають дещо суперечливий культурно-історичний процес, оскільки проаналізувати їх роль у культурній пам'яті народу, дати їм наукове обґрунтування намагалися чимало науковців минулої епохи. Проте, попри розмаїття зібраного теоретичного матеріалу, їм не вдалося проаналізувати спільні чинники. В кращому випадку розглядалися лише мотиви людської діяльності (традиційні), проте без зв'язку зі специфічними функціями пріоритетів. Відсутність стійкої методологічної бази пояснює, що смислове багатство традиційної термінології (обряди, звичаї, ритуали) дозволяє виявити цілісне уявлення про об'єкт дослідження – традиції етнокультури.

Значення сутнісно-змістової основи тлумачення «традиції» має виразне розмаїття. Традиції використовують у різних галузях науки, культури, освіти і, зважаючи на вплив окремих історичних суспільних явищ, розглядаються

в когнітивному, етнографічному, філософсько-антропологічному аспектах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Роль традицій у світовій цивілізації з точки зору конструктивізму, примордіалізму, етносоціології проаналізовано в роботах В. Воловик, С. Гатальської, Г. Дичковської, Н. Ємельянова, О. Забужко, В. Личковаха, М. Поповича, А. Стешенко, В. Шейко, Е. Юрченко. Автори детально розглянули поняття «традиції» і «модерн» у теперішньому тисячолітті, спорадично проаналізували цілісні центри традицій як соціальних явищ в суспільному житті.

Важливість збереження етнокультурних традицій є прерогативою у дослідженнях українського культуролога В.Шейко. Він акцентує увагу на етнонаціональних звичаях і традиціях як презентативних особливостях народу. Через традиції кожний етнос оцінює дійсність, у традиціях відбивається його історія. Вони, забезпечуючи «зустріч поколінь», відтворюють, зберігають і омолоджують культуру. Відмова від традицій призводить до замикання культури в собі, втрати минулого й можливостей її відновлення [12, с. 290].

Аналізуючи опрацьовані джерела, маємо зазначити, що традиції не стали предметом комплексних теоретичних досліджень, суттєві особливості традицій етнокультури не з'ясовано, відтак, традиції як виховні та соціально-психологічні компоненти в культурній пам'яті народу досі потребують наукових обґрунтувань.

Проблематику традиції в історії світової філософської думки потужно розкрив німецький філософ Г.-Г. Гадамер. Проблематика «традицій» досліджувалася ним засобами потенціалу герменевтики, психоаналізу, структуралізму, екзистенціалізму. В традиції філософ

вбачав історичність і людську конечність. Він вперше запровадив поняття мовної традиції як компонент герменевтичного досвіду людства [2].

Нова, модерністська традиція тлумачиться українською культурологією Н. Зборовською як гармонійна причетність до письмової традиції. Водночас О. Гуцуляк трактує це поняття з поясненням прадавнього сакрального тексту як архетипу національної культури. Втім, американський культуролог Ш. Айзенштадт трактує традиції як невід'ємну складову будь-якої культури та людської спільноти [13].

Ми не погоджуємося з твердженням В. Ковальського щодо того, що вчені часто використовують традиції у контексті церковної термінології, не прослідковуючи відмінностей між звичаєм і традицією [11]. Його міркування розгорнуто згідно з дослідженнями У. Харгаліса. Науковці розглядають мотиви людської діяльності без врахування факторів матеріального виробництва та суспільних відносин, тому спостерігається відхід від дослідження загальних і специфічних функцій, створених народом цінностей.

Мета статті – проаналізувати традиції етнокультури як базову характеристику культурної пам'яті.

Виклад основного матеріалу. Реалізація суспільної практики на рівні етнокультури впливає на процес духовної діяльності молоді й дозволяє оволодіти знаннями минулої доби, засвоїти їх, зберігати в соціумі необмежений час, транслювати у культурну пам'ять. Очевидно, що багатоманітні способи трансляції культури слід максимально диференціювати, залежно від носіїв – мова (закодована в словах і пластиці рухів), символіко-знакова комунікативна система (освіта, наука, культура), як поштовх для передачі традиційного спадку. У даному

випадку традиція є детермінантою міжособистісної взаємодії, з якої слід черпати традиційний скарб, зробити внесок у збереження і трансляцію в майбутній духовний ресурс народу. Духовний ресурс концентрується як соціальний досвід і виступає формою спадкоємного зв'язку минулого, сучасного, майбутнього.

З огляду на це, слід зазначити, що світогляд етносу структурується на основі традицій. Мудрість народу у поєднанні з традиціями є джерелом формування філософії етнокультури. Так, етнічна свідомість, відштовхуючись від споглядання світопростору, створює архетипи й діалектично перетворюється на практичну діяльність. Практика уможливорює підтвердження достовірності власних умовиводів. Емпіричні пріоритети етносу створюють передумови наукових знань, формують досвід сутнісно-змістової основи концептів і понять, які безпосередньо пов'язані з об'єктом етносу. Від знань до формулювання теоретичних філософських ідей слід моделювати проблемне поле етнокультури, де саме традиції відіграють роль неупередженої і раціональної дійсності в галузях культури, освіти, мистецтва. Раціональність народу утримується завдяки традиціям, вона далека від науки, тому засвоєння, відтворення і трансляція етноуспадкувань відбувається завдяки духовному, нематеріальному досвіду попередніх поколінь.

За І. Кантом, свідомість людини до початку її пізнання світу будується на ґрунті причинно-наслідкової категорії, за допомогою якої суб'єкт упорядковує світ. Мається на увазі філософія побутового мислення і мовлення, концепти народної мудрості, поняття етнософії та мова етнофілософії. Таке пояснення полягає в тому, що традиція як ознака етносу є предметом рефлексії, де символіка розгортає її духовний смисл.

Категорії пам'яті, які будуються на зв'язках і на основі емпіричних етнічних об'єктів, побутують у практиці етносу: ми можемо взяти знак у такому широкому розумінні, що його інтерпретантою буде не думка, а дія чи досвід, або ми можемо настільки розширити значення знаку, що його інтерпретант набуде простої почуттєвої якості [10]. Зазначена стратегія спрямовує на практичну діяльність об'єкту етнофілософії етносу, відображеного в його мисленнєвій діяльності й етнософії.

Найсуттєвішою ознакою етносу дослідники вбачають у неповторних стереотипах поведінки [5]. Як стверджував академік В. Бромлей, етнос – це не окремий компонент культури, а певна цілісність.

Інтегральний процес етнокультуротворення став потужним чинником у збереженні традицій і їх трансляції у культурну пам'ять народу. У цьому сенсі неповторна єдність географічних, соціально-психологічних і ментально-світоглядних вимірів життя певних спільнот сприяє утворенню традицій етнокультури, в якій автентика активно використовується у вітчизняній, автентичній хореології.

Дієвими на сьогодні є традиції у мистецьких хореографічних проектах: «Танцююча країна», «Золотий вінець Терпсихори» (м. Рівне), «Мистецька мозаїка» (м. Яремче), «Lega Art Fest» (м. Олещко, Польща), «Sea Stars» (м. Абена, Болгарія) і т.ін.

Традиції хореографічної культури – невід'ємна складова етнокультури, що в концентрованій формі функціонує поруч із філософією, етикою й естетикою, створюючи основу для автентичного, неповторного національного образу картини світу (від грецьк. *authentilos* – справжній, той що ґрунтується на першоджерелі). Так слід розуміти узагальнену картину культурної пам'яті, що

відбиває кардинальний погляд на систему явищ і процесів, що відповідатиме запитам духовно-практичного досвіду певного етносу.

Виклики сьогодення вимагають нових підходів до обґрунтування етнокультури. На особливу увагу заслуговує праця етнографа О. Воропая «Звичаї українського народу», в якій автор проаналізував календарні звичаї, обрядові дійства, описав народні традиції як джерела пісенно-танцювальної культури.

Хореографічна традиція вирізняється повторюваністю і культурною стійкістю. Вона є виразником минулого в теперішньому і майбутньому, виконує функцію спадкоємності. Спадкоємність тут виступає як провідний бік закону заперечення, що проявляється у природі, суспільстві та мисленнєвій діяльності як неодмінний зв'язок між новим і минулим у процесі етнокультурного розвитку. Звісно, як зауважив Є. Баллер, «традиція – це те, що *вже* є або *ще* є, або вже живе в певному суспільстві. Традицію можна розвивати, з традиціями можна боротися, але їх не можливо «успадковувати», оскільки вони самі вже «успадковані» [1, с.168].

Проте «традиційний» шлях передачі досягнень попередніх поколінь новим не є єдиним. Науковці обґрунтовують «раціональний» спосіб, який має наукові та ідеологічні форми. Очевидно, традиція не є синонімом успадкованого, а є закономірністю, яка підпорядковується у свою чергу певній закономірності.

Підкреслюючи елементи спадкоємності у формуванні традицій, не слід залишати поза увагою й інший бік спадкоємності – новаторство, оновлення. Сутність спадкоємності – в єдності успадкування й новаторства, в діалектиці старих, але не застарілих традицій. Традиції

мають обов'язково включати в себе новаторські елементи як вищий ступінь свого розвитку. «Діалектична єдність нових і старих традицій – неодмінна умова всякого прогресу» [4].

З-поміж наукового опрацювання слід виокремити низку досліджень, у яких традиції домінують (або мають місце) в методиці викладання хореографічного мистецтва, – класичного, народного, народно-сценічного, спортивно-бального та сучасного танцю.

Насамперед, традиційний контент у систематизації автентичних танців увиразнили В. Авраменко, М. Вантух, В. Верховинець, Р. Гарасимчук, В. Гнатюк, А. Гуменюк та ін. Збереженню і трансляції надбань танцювальної культури на тлі аналізу діяльності танцівників та у її традиційних локальних різновидах сприяли наукові праці К. Балог, М. Волкова, Н. Горбатова, Т. Гузун, Д. Демківа, Н. Марусик, Б. Стаська, В. Тітова.

Системно дослідивши аналітику сучасної регіоніки танцювальної культури України, О. Бігус, П. Білаш, В. Гордєєв, Б. Кокуленко, А. Підлипська, О. Помпа наголосили на актуалізації становлення та збереженні традицій у просторі національної танцювальної культури.

Використання традицій у постановочній роботі системи освіти (підготовка фахівців – балетмейстерів, хореографів, виконавців) розкрито в освітньо-культурних студіях Т. Благової, В. Володько, І. Гутник, О. Жирова, С. Забрєдовського, О. Плахотнюка, Д. Шарікова.

Традиційна хореографія знаходить своє втілення в класичному, народно-сценічному, бальному, сучасному танці. Сучасні практики, окреслюючи проблематику на рівні успадкованих традицій, актуалізують досвід балетмейстерів минулої епохи, як у наукових опрацюваннях, так і в балетмейстерській діяльності. Варто

зазначити, що ідеї педагогіки, культурології, філософії уможливили систематизувати хореографічні практики і етностажування як засіб для впровадження в навчальному процесі. До того ж, маємо акцентувати, що у танці традиції виконують провідні риси волелюбності, індивідуалізму, демократизму, духовного аристократизму, філософічність душі, милосердя, миролюбність.

Сьогодні світоглядні трансформації зумовили нове усвідомлення і розуміння ролі хореографічних традицій у культуротворчих процесах. Етнокультуру (з традиційною гуманістичною системою) нині слід розглядати як альтернативу відносно модернізованої культури. Найзначнішою компонентою, що зберігає пам'ять народу про ментальні архетипи і стереотипи традиційного буття, є традиції.

Сучасні технології у форматі електронних бібліотек, оцифровування культурної пам'яті, накопичення цифрового контенту є об'єктивною умовою глобальної інформаційної цивілізації. З огляду на перспективи світових проєктів, важливо долучитись до європейського досвіду. У 1992 р. ЮНЕСКО заснували програму «Пам'ять світу» («Memory of the Word Programme») переслідуючи мету збереження культурних досягнень людства [14].

Традиції як культурна спадщина є метою цифрових програм останніх років. Матеріали Британської бібліотеки містять каталоги сховища, в яких представлено 90% оцифрованих повнотекстових видань світу. Зазначена програма визначається як документальна культурна спадщина (документована колективна пам'ять народів світу), фрагмент світової культурної спадщини – досягнення людства для сучасного й майбутніх поколінь. Таким чином, забезпечене визнання документальної спадщини, що має міжнародне, регіональне, національне

значення. Проводиться реєстр культурної спадщини, здійснюється сприяння забезпеченню збереження та вільного доступу, що передбачає сприяння використання інтернету, цифрових копій та каталогів.

Відтак, джерелом інформації в нашому дослідженні є електронні ресурси, що уможливають використання матеріалів як аматорських колективів, так і професійних ансамблів, які представлені в мережі інтернет на офіційних сайтах.

Традиції як джерело відродження, збереження та імплементації етнокультури певних регіонів зафіксовані, збережені та є транслятором танцювальних традицій засобами участі хореографічних колективів України (професійних та аматорських) в різних мистецьких заходах. Про це зазначено в Програмах фестивалів, наукових джерелах, публіцистиці. Йдеться про професійні колективи («Козаки Поділля», м. Хмельницький), муніципальний народний ансамбль танцю «Полісянка» (м. Рівне), державний академічний Волинський народний хор, державний гуцульський народний ансамбль пісні і танцю «Гуцулія», державний буковинський ансамбль пісні і танцю (м. Чернівці); колектив «Надзбручанка» (м. Тернопіль), Закарпатський державний академічний народний хор, танцювальну групу, колективи «Славія» (м. Суми), «Поділля» (м. Вінниця), «Льоник» (м. Житомир), народний ансамбль пісні і танцю «Сіверські клейноди» (м. Чернігів), Черкаський державний академічний народний хор, танцювальна група.

На особливу увагу заслуговують аматорські колективи, які демонструють танцювальні традиції у кожній області, районі, селі – фольклорні, народно-сценічні, сучасні, бальні ансамблі. Їх танці віддзеркалюють менталітет українського народу, етнічні особливості

виникнення і побутування танцю в історичній і культурній спрямованості, різних формах його прояву.

У сучасних містах України культурні заходи у формі фестивалів функціонують як традиційна система комунікації. Їх резонансність декларує мистецький рівень і переваги повного локусу культурної пам'яті. Тексти, що їх демонструють на фестивалях, – актуальність ідей, комунікативну систему, ефективний засіб підвищення статусу культурних традицій. Завдячуючи вдало проведеному форуму, містечко чи місто перетворюється на культурний центр, де відбувається «значна» подія в масштабах не лише регіону, області, країни, а, можливо, й у більших: «декотрі маленькі міста у певні періоди виконують функції крупних культурних центрів» [8, с. 97].

Так, на Рівненщині культурні традиції зберігають на рівні від тенденцій (ідей) до активної розбудови інфраструктури. Зокрема, фольклорно-етнографічне товариство готує матеріали для проведення Міжнародного малодіжного фестивалю традиційної народної культури «Древлянські джерела» (статус фестивалю CIOFF та IOF – співпрацюють із ЮНЕСКО), Міжнародного фестивалю дитячого фольклору «Котилася торба» (м. Вараш) та «Коляда» (м. Рівне). Вивчаючи народну спадщину, молодь популяризує фольклор, народні звичаї та обряди, ознайомлюється з культурними традиціями регіонів України та інших країн. Рівненщина та Рівненське Полісся донині зберігають архаїчні риси матеріальної і духовної культури, характеризуються консервативністю, прадавніми звичаями та світоглядом українського народу [5].

Нині культурні традиції балансують від фольклору до масової популярної культури. Попри це, високий рівень інформованості населення позитивно впливає на функціонування і збереження традиційних зв'язків зі

стародавніми традиціями, концентруючи етнічну специфічність у її власному виявленні. Чим сильніше людина прагне відновити і зберегти культурні традиції, тим глибше відбуваються неминучі міжкультурні обміни, в результаті чого традиційні свята утворюють осердя культурної пам'яті, що синтезує діалог культур, об'єднуючи досвід народів і держав.

Свята мають смислогенеруючу функцію, вони маркують сакральність історико-культурного чинника, повертаючи погляд до стартової точки, яка зберігається до сьогодні в культурній пам'яті народу. Таким чином культурні традиції транслуються в сучасну етнокультуру, включаючи забуті та втрачені смисли, що є каталізатором самоідентифікації етносу.

Теоретично можна припустити, що культурні традиції (звичаї, обряди, ритуали, свята, комунікації) поступово зникають, проте можуть претендувати на пріоритет у площині культурної пам'яті. З цього приводу філософ В. Межуєв стверджує, що культурі властива універсальна цивілізація, яка передбачає не усунення культур, а вільний доступ до кожної з них. Універсальність цієї цивілізації полягає в тому, що вона об'єднує людей не однією спільною для всіх культурою, а правом кожного індивіда вільно обирати свою культурну ідентичність, толерантністю до найрізноманітніших культур. Ученого дивує, чому деякі науковці не розуміють можливостей свого права користуватися результатами будь-якої національної культури [9, с. 97].

Автор доводить, що це не утопія, адже універсальність відбувається завдяки культурі, будь-який поступ і розвиток анонсується саме в цьому напрямі.

У цьому ж контексті слід згадати концепцію А. Коновалової про позитивний чинник культурних

контактів, відкритість кордонів для культурного впливу, посилення міжкультурної комунікації, доступність інформації про культурні традиції і свободу вибору кожного індивіда обрати власну культурну незалежність. Авторка наголошує на рівноправному культурному діалозі у формі мистецтва, котре є унікальною формою за можливостями та засобами реалізації міжкультурного діалогу [8].

Цілком закономірно, що проблеми культурних традицій досить міцно займають домінуючу позицію у культурній пам'яті, як індивідуальній, так і суспільній. Це зумовлено ланцюгом послідовних подій, наслідком дії законів діалектики та законів заперечення нового старим, переходом кількісних змін у якісні. Відтак, загальний зв'язок та розвиток, причинно-наслідковий принцип та системність є вищим синтезом основних філософських законів, які, активно взаємодіючи, впливають на пріоритети молодого покоління. Трансформації у різних галузях здійснюються завдяки оновленню культурної традиції шляхом трансляції давніх звичаїв, обрядів, ритуалів, комунікацій у (насамперед) свідомість молоді. Такий формат впливає на рівень усіх аспектів перетворення культурних традицій і вбудовування їх у загальну систему пріоритетів. Це значною мірою сприяє закріпленню установки про перспективи етнокультурної традиції та культурної пам'яті як основного механізму етноспадщини, що передається від покоління до покоління, зберігається протягом тривалого часу, творить обличчя нації. Отже, етнокультурні традиції – це своєрідний спосіб життя.

Висновки. Таким чином, торкаючись проблем «етнокультурної традиції» в Україні, маємо зазначити, що обґрунтована категорія є базовою характеристикою культурної пам'яті, тобто безпосередньо культури у

філософії, культурології, мистецтвознавстві. Вона виконує різноманітні функції (комунікативна, смислогенеруюча, зняття культурної напруги), дає можливість аналізувати панораму історико-культурного існування, є інструментом передачі успадкованого традиційного досвіду, сприяє створенню передумов нових параметрів соціальної пам'яті, формуючи основи людського взаєморозуміння й детермінанти для майбутнього розвитку етнокультури в консолідації з головним джерелом національного самопізнання, а їх збереження умовою подальшого існування, розвитку етносу й, відповідно, трансляції культурної пам'яті.

Список використаної літератури:

1. Баллер Е. Преемственность в развитии культуры. Москва: Наука, 1969. 294 с.
2. Гадамер Г.-Г. Истина и метод. Основные черты философской герменевтики. Москва: Прогресс, 1988. 704 с.
3. Гоцалюк А. Неотрадиціоналізм як соціокультурний феномен України. Авореф. дис. ... на здобуття наук. ступеня доктора філос. наук. 09.00.03. Київ. 2016. 36 с.
4. Денисюк Н. Традиции и формирование личности. Минск: Изд-во БГУ, 1979. 136 с.
5. Етнокультурний центр Рівненського міського Палацу дітей та молоді.
URL: <http://www.pdm.org.ua/news/etnokulturniy-centr-rivnenskogo-pdm> [http:// www](http://www).
6. Зуєв С. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова). Дис. ...на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. 17.00.01. Суми, 2007. 208 с.

7. Коновалова А. До питання модернізації української культури в умовах глобалізації
URL: http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/Suchasne%20Mistectvo_2-2005.pdf
8. Межуєв В. Діалог як спосіб міжкультурного спілкування в сучасному світі. Філософська думка. 2011. № 4. Сс. 90-101.
9. Пирс Ч.С. О знаках и категориях. Избранные произведения. Москва: Логос, 2000. 448 с.
10. Хархаліс У. М. Звичай, традиція, обряд, ритуал як форми відображення суспільних відносин. Мультиверсум. Філософський альманах. 2004. № 44. Сс. 22-34.
11. Шейко В. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.) Т. 2. Харків: Основа, 2001. 398 с.
12. Этносы и этнические процессы. Памяти Р. Ф. Итса: Сб.ст. Москва: Восточная литература, 1993. 356 с.
13. Eisenstadt S.N. Tradition, Change, and Modernity. New York, Sydney, Toronto: John Wiley, 1973. 326 p.
14. General Guidelines to Safeguard Documentary Heritage.
URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000125637>

Liliia M. SAVCHYN,

PhD in History, Associate Professor,

Doctoral Student,

National Academy of Management of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: liliiasavchin@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-8537-142X

TRADITIONS OF ETHNOCULTURE AS A BASIC CHARACTERISTICS OF CULTURAL MEMORY

Abstract. The importance of preserving the traditions of ethnoculture is the advantage of research by philosophers, culturologists, historians and other fields of domestic scholars. Their main theses declare ideas about the worldview of the ethnos, which is formed on the basis of ethnocultural traditions. Large-scale and thorough inferences are mostly distinguished – the wisdom of the people in combination with traditions is the source of the formation of the philosophy of ethnoculture. In this article we analyze the theses on ethnic consciousness. Starting from the awareness of the world space, archetypes are created and dialectically they turn into practical activities. Thus, it is the practical activity that makes it possible to confirm the validity of one's own inferences, which confirm the empirical priorities of ethnic groups. This creates the preconditions for scientific knowledge, forms the experience of the substantive basis of concepts and concepts that are related to the object of ethnicity. We focus on concepts from knowledge to the formulation of theoretical philosophical ideas based on modeling the problem field of ethnoculture. For the most part, it is the traditions of ethnoculture that play the role of unbiased and rational reality in the spheres of culture, education, and art. Traditions of ethnoculture are the foundation of assimilation, reproduction

and translation of ethno-heritage through the spiritual, intangible experience of previous generations.

The problems of cultural traditions that play a dominant role in cultural memory, both individual and social, have been summarized. This is due to a chain of successive events, the consequence of the laws of dialectics and the laws of denial of the new old, the transition from quantitative to qualitative changes. Transformations in various spheres are carried out through the renewal of ethnocultural tradition, by translating ancient customs, rituals, rituals into cultural memory.

Key words: traditions, cultural memory, ethnoculture, philosophy, ethnicity.

References:

1. Baller, Ye. (1969). Preemstvennost v razvytyy kultury [Continuity in the development of culture]. Moscow: Nauka [in Russian].
2. Hadamer, H.-H. (1988). Istina y metod. Osnovnye cherty fylosofskoi hermenevtiki [Truth and method. The main features of philosophical hermeneutics]. Moscow: Prohress [in Russian].
3. Hotsaliuk, A. (2016). Neotradytsionalizm yak sotsiokulturnyi fenomen Ukrainy [Neo-traditionalism as a socio-cultural phenomenon of Ukraine]. Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
4. Denysiuk, N. (1979). Tradytsyy y formyrovanye lychnosty [Traditions and personality formation]. Minsk: Izd-vo BGU [in Bialorusian].
5. Etnokulturnyi tsentr Rivnenskoho miskoho Palatsu ditei ta molodi [Ethnocultural center of Rivne City Palace of Children and Youth]. Available at: <http://www.pdm.org.ua/news/etnokulturniy-centr-rivnenskogo-pdm> [http:// www](http://www) [in Ukrainian].

6. Zuiev, S. (2007). Suchasnyi kulturnyi prostir ta semiotyka muzychnoho festyvaliu (na materialakh Kharkova) [Modern cultural space and semiotics of the music festival (based on Kharkiv)]. PhD thesis. Sumy [in Ukrainian].
7. Konovalova, A. (2005). Do pytannia modernizatsii ukrainskoi kultury v umovakh hlobalizatsii [On the issue of modernization of Ukrainian culture in the context of globalization]. Available at: http://www.mari.kiev.ua/2005_03_04.pdf. [in Ukrainian].
8. Mezhuiev, V. (2011). Dialoh yak sposib mizhkulturnoho spilkuvannia v suchasnomu sviti [Dialogue as a way of intercultural communication in the modern world]. Philosophical thought. 4, 90-101 [in Ukrainian].
9. Pyrs, Ch.S. (2000). O znakakh y katehoryiakh Yzbrannyye proyzvedeniya [About signs and categories Selected works]. Moscow: Lohos [in Russian].
10. Kharkhalis, U. (2004). Zvychai, tradytsiia, obriad, rytual yak formy vidobrazhennia suspilnykh vidnosyn [Custom, tradition, rite, ritual as a form of reflection of social relations]. Mulytversum. Filosofskyi almanakh [in Ukrainian].
11. Sheiko, V. (2001). Kultura. Tsyvilizatsiia. Hlobalizatsiia (kinets XIX – pochatok XXI st.) [Culture. Civilization. Globalization (end of the XIX - beginning of the XXI century)]. 2. Kharkiv: Osnova [in Ukrainian].
12. Etnosy i etnicheskie processy (1993). Pamyati R. F. [Ethnic groups and ethnic processes]. Itsa: Sb.st. Moscow: Vostochnaya literatura [in Russian].
13. Eisenstadt, S.N. (1973). Tradition, Change, and Modernity. New York, Sydney, Toronto: John Wiley [in English].
14. General Guidelines to Safeguard Documentary Heritage. Available at:

<http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/homepage> [in English].

DOI: doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.279-292

УДК 7.793(31); 793(38)

Тетяна Георгіївна ЛУГОВЕНКО,

кандидат мистецтвознавства,

Київська муніципальна академія

естрадного та циркового мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: t.luhovenko@kmaesm.edu.ua,

ORCID: 0000-0001-7691-3162

МЕЖА ЕСТЕТИЧНОСТІ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗІВ У СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Анотація. У кожному столітті існувало та розвивалось своє сучасне хореографічне мистецтво. Історико-побутовий, класичний та народний танець свого часу теж розвивались і мали ознаки новітніх форм. Модерн, модерн-джаз, контемпорарі теж були новими віяннями, які створювали нові лексичні та стилістичні особливості, а сьогодні ці напрямки мають свої методичні основи та школи, які виховали і виховують нові покоління танцівників. Пошуки сучасних методів, трансформація старих форм є природним процесом, орієнтирами розвитку для будь-якої галузі науки та мистецтва, а процеси перетворення та трансформації, що відбуваються сьогодні у сучасному хореографічному мистецтві, підтверджують цю історичну спіраль подій. Творчий розвиток мистецького середовища можна вважати прогресивним поштовхом уперед лише тоді, коли в нього існує база – інтелектуальна, ідеологічна, естетична. «Танець заради танцю» або танець за принципом «я талановитий, але не зрозумілий суспільством», може, і вважається автором-постановником

новими формами творчого бачення, але не спроможний відтворити сучасні цінності і, тим більше, не збагачує та не прикрашає життя. Відсутність у таких «творах» виховної, смислової, духовної та естетичної складових унеможливорює порівняти псевдокреативне авторське бачення до зразків мистецтва. Такі роботи ніколи не стануть класичною спадщиною хореографічного мистецтва, а завжди залишаться миттєвим вжитком широкого попиту без естетичної складової.

У статті розглядаються поняття «мистецтво» та «естетика» та їх безпосередній зв'язок у контексті хореографічного твору. Також досліджуються поняття «креативність» та «творчість» авторського бачення концертних номерів та вистав. Акцентується увага на естетичності тематик та методах і способах реалізації творчих хореографічних задумів. Аналізуються прийоми створення та втілення хореографічних образів, виходячи з точки зору естетики та естетичного смаку суспільства, порушуються питання естетичного виховання особистості зокрема і суспільства в цілому.

Ключові слова: мистецтво, естетика, естетичність, креативність, творчість, естетичний смак, естетичне виховання, художній образ, хореографічний твір.

Вступ. У сучасному українському просторі хореографічне мистецтво посідає одне з масштабніших місць культурного, естетичного та фізичного розвитку молоді та підлітків країни. Можливостей для демонстрації повного спектру постановчого бачення та виконавських майстерностей достатньо, адже існує безліч конкурсів і фестивалів хореографічного спрямування, починаючи від регіональних, Всеукраїнських та закінчуючи Міжнародними. Така велика кількість хореографічних

змагань дає можливість відстежити та проаналізувати характерні напрямки розвитку естетичних смаків суспільства та методи їх розкриття в художніх образах хореографічних творів на сценічному майданчику, адже мистецтво завжди було дзеркалом існуючого соціуму.

Постановка проблеми. Безліч публічних виступів та конкуренція дають можливість хореографам-постановникам знаходити нові креативні методи втілення різних хореографічних образів, але, разом з тим, не завжди ці прояви креативу можна назвати естетичними. Проблема постає в тому, що мистецтво повинно залишатися мистецтвом, а не копіювати та виносити на сцену справжні життєві реалії в тому вигляді, в якому вони є насправді.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання важливості естетики в сучасному танці в своїй публікації піднімала М.Шуркаль [15]; емоції в художньо-образній структурі хореографічного мистецтва досліджувала С. Ключова [5, сс. 49-52], естетику жесту в контексті танцювальної комунікації аналізувала Ж. Піменова [8, сс. 66-70], О. Хом'як досліджує проблему формування вмінь естетичної діяльності у студентів ВНЗ у контексті підвищення рівня їх вихованості [13, сс. 274-280]. Велика кількість досліджень присвячена розвитку естетичного смаку у цілому та у дітей різних вікових категорій зокрема: «Естетико-виховні можливості хореографічної діяльності в перші три десятиліття ХХ століття» (Ю. Гончаренко) [3, сс. 46-50], «Естетичне виховання молодших школярів засобами хореографічного мистецтва» (А.Чернишова) [14, сс. 343-348], «Формування естетичного ставлення молодших школярів до хореографічної діяльності та мотивації до естетичного втілення тілесних проявів» Ю. Гончаренко [4, сс. 42-45], «Культуротворча модель естетичного виховання школярів

засобами бальної хореографії» Терешенко Н. [11, сс. 145-161], «Естетичне виховання дітей засобами хореографії» І. Кошавець [6, сс. 246-251], виховання школярів у позашкільних освітніх закладах засобами хореографічного мистецтва досліджував І. Степанюк [10, сс. 223-226].

Мета статті – дослідити зв'язок понять «мистецтво» та «естетика» в контексті сучасних танцювальних творів та проаналізувати межі естетичності при втіленні хореографічних образів.

Виклад основного матеріалу. Зрозуміло, що сьогодні, як і раніше, мистецтво своїми найрізноманітнішими художніми засобами повинно відображати інтереси та проблеми суспільства, але не треба забувати, що суспільство має різні соціальні рівні, тому і саме мистецтво містить розмаїття тем, форм втілення та образів. У різних прошарків суспільства існує своє сприйняття, що стосується розв'язання цих творчих проблем та різні інтереси, а також свої форми та методи відтворення дійсності в художніх образах.

Спочатку доречно згадати, що ж таке мистецтво? Серед численних трактувань, наприклад таке: «...саме діло, яке потребує такого вміння...майстерності, мистецтво творчого відображення, відтворення дійсності в художніх образах» [7]. З цього формулювання вже зрозуміло, що автор будь-якого сценічного твору повинен володіти творчим баченням і майстерністю його художнього трактування. Сучасне ж формулювання розкриває це поняття так: «... одна з форм суспільної свідомості; вид людської діяльності, що відбиває дійсність у конкретно-чуттєвих образах, відповідно до певних естетичних ідеалів» [2]. Тобто основою мистецтва є естетичні ідеали, які і формують суспільну свідомість та вид людської діяльності. Якщо спиратися на словник іншомовних слів,

поняття «естетика» грецького походження (αισθητικός – чуттєво сприйманий) та має значення «науки про прекрасне та його роль у житті суспільства, про загальні закони художнього пізнання дійсності й розвитку мистецтва» [9, с.306]. Отже, можна зробити висновок, що дійсне мистецтво є механізмом виховання естетичних смаків соціуму та формування вміння художнього сприйняття мистецьких творів.

Саме відповідність певним естетичним ідеалам і породжує питання, наскільки створене мистецтво естетичне і для кого це естетика, а для кого – ні, де існує та межа, що можна віднести до мистецтва, а що переходить межу рівня культури, естетичних смаків і дозволених методів втілення образного мислення та бачення?

На початку створення будь-якого хореографічного твору автор визначає для себе, про що він буде говорити з глядачем, а потім, якими конкретно-чуттєвими образами він донесе цю думку до нього. Діапазон тематики хореографічних творів може бути нескінченим, від споконвіку існуючих непорушних тем людських відносин, до самих креативних ідей. І це зрозуміло тому, що життя не стоїть на місці, змінюються епохи, соціальні умови, народжуються нові покоління X,Y,Z. Те, що турбувало людство 20 років тому, вже не є актуальним, кожне нове покоління намагається говорити про сучасні реалії та проблеми. Сьогодні стрімкий розвиток технологій задає швидкість життю, і треба адаптуватися під цей ритм, але тут є інший бік медалі – ця швидкість не дає можливості зупинитися і обмислити, проаналізувати. «Кліпове мислення» сучасних «творців» дає можливість швидко знаходити теми та ідеї для хореографічних робіт, але зрозуміти, чи варто виносити це на огляд глядача, не завжди спрацьовує. Тут, як вже згадувалося вище, треба пам'ятати

про головне – мистецтво, естетику та виховну роль сценічних жанрів відносно соціуму.

Також не слід у даному випадку робити підміну понять сенс-креатив. Зараз існує тенденція шокуючих втілень на сцені, які репрезентуються як «креативне бачення» творця, але ж більшість із них є звичайною відсутністю таланту та творчого мислення (багато охочих та мало обраних). Креативність не є синонімом шоку, креативність (лат. *Creatio* – створення) – творча, новаторська діяльність [1, с. 583]. А творчість – відтворювання нових цінностей, що збагачують світ і прикрашають життя... [12, с.1884]. Логічно поєднуючи ці формулювання, можна зазначити, що «креативна творчість» – це нові форми бачення при відтворюванні сучасних цінностей, завданням яких є збагачення та прикрашення життя.

І якщо тема не зовсім «сценічна та естетична», але дійсно болюча та потребує наголосу на ній, тоді постановнику треба знайти такі креативні форми та творчі підходи для її вирішення, щоб у глядацької аудиторії не виникало бажання встати та вийти з зали під час перегляду.

Як різні суспільства мають своє особливе обличчя так і реалії, які відображають митці в хореографічних творах, теж різні. Але, дивлячись на хореографічні роботи, що презентуються на закордонних конкурсах (де тематичний спектр робіт дуже амплітудний), задаєшся питанням, чи настільки різні реалії та проблеми, що вважаються актуальними, наприклад, у Європі, Україні або Сполучених Штатах Америки? Навряд чи. Звісно, рівень соціального розвитку диктує рівень естетичного смаку та впливає на вибір тем для хореографічних робіт, і те, що вважається проблемою в Україні, зовсім не є проблемою у європейських країнах, чи навпаки. Також, про це вже

йшлося, не всі проблеми і реалії доцільно виносити на сценічний майданчик із естетичних міркувань. Наприклад, насилля над жінкою як соціальна проблема та як приклад емоційного негативного втручання в її життя може бути ідеєю для хореографічної постановки, але насилля як фізичний факт (що є основною темою всього твору) не є естетичним із точки зору моралі зокрема. І саме тут можна говорити про методи, форми і способи втілення хореографічних образів, які повинні мати межі дозволеного.

Сьогодні, коли хореографічна культура має стільки можливостей та різноманітних напрямків, постановники шукають нові засоби реалізації задумів та втілення креативних рішень у концертних номерах і виставах. Здається враження, що чим більш шокуючими або реалістичними будуть ці прийоми, тим простіше буде глядачеві зрозуміти, що ж хотів передати постановник. Захоплюючись такими засобами втілення теми та ідеї твору, можна взагалі відійти від мистецтва та позбутися його головної цілі – виховування естетичного смаку глядача завдяки кращим зразкам хореографічного мистецтва. Навіть розважальні жанри не мають права опускатися до чистого реалізму та фривольностей. Використовуючи на сцені примітивні, побутові прийоми, постановник, з одного боку, принижує глядача і його рівень творчого сприйняття мистецтва, а з іншого, не дає можливості взагалі творчого мислення та індивідуального бачення твору. В даному випадку, спираючись на вище зазначене, ніякої мови про мистецтво або «креативне бачення» бути не може. Перенесення на сцену побутових реалій у тому самому вигляді, як вони відбуваються у житті, зовсім не відповідає поняттям «мистецтво», «креатив», «творчість».

Висновки. Наша країна ще не була законодавцем хореографічної моди в масштабах світового простору, і більшість новітніх тенденцій української сучасної хореографії орієнтуються на закордонні приклади. Тому, шукаючи нові форми, доречно спиратися на кращі зразки існуючого хореографічного мистецтва, але при цьому мати свої творчі погляди, культурні традиції та ніколи не забувати про впливову естетичну роль мистецтва на підростаюче покоління та соціум взагалі.

Список використаної літератури:

1. Бусел В. Великий тлумачний словник сучасної української мови. Київ: Ірпень: ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
2. Вікіпедія.
URL:
[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE_\(%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE_(%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F))
3. Гончаренко Ю. Естетико-виховні можливості хореографічної діяльності в перші три десятиліття XX століття. Наукові записки. 2017. Вип. 150. Сс. 46-50.
4. Гончаренко Ю. Формування естетичного ставлення молодших школярів до хореографічної діяльності та мотивації до естетичного втілення тілесних проявів. Вісник Запорізького національного університету. 2010. № 2(13). Сс.42-45.
5. Ключєва С. Естетичні емоції в художньо-образній структурі хореографічного мистецтва. Наука і освіта. 2015. №7. Сс.49-52.
6. Кошавець І. Естетичне виховання дітей засобами хореографії. Педагогіка формування творчої особистості у

вищій та загальноосвітніх школах, 2014р., вип. 39 (92), Сс.246-251

7. Ожегов С., Шведова Н. Толковый словарь русского языка. 2012.

URL: <http://cyberlan.com.ua/wp-content/uploads/2015/07/Tolkovij-slovarj-russkogo-yazika.pdf>

8. Пименова Ж. Естетика жеста в контексте танцевальной коммуникации. Наукный вестник МДТУ ГА. 2013. №191. Сс. 66-70.

9. Словник іншомовних слів. Київ: Головна редакція «Українська радянська енциклопедія» УРЕ, 1974. 776 с.

10. Степанюк І. Виховання школярів у позашкільних освітніх закладах засобами хореографічного мистецтва. Інноваційна педагогіка. 2020. Вип. 21. Т. 2. Сс. 223-226 .

11. Терещенко Н. Культуротворча модель естетичного виховання школярів засобами бальної хореографії. Естетика і етика педагогічної дії. 2021. Вип. 23. Сс. 145-161.

12. Українська мала енциклопедія. У 8 т., 16 кн. Т. 8. Буенос-Айрес: Дзвін, 1966. Сс. 1884-1885.

13. Хом'як О. Формування вмінь естетичної діяльності у студентів ВНЗ у контексті підвищення рівня їх вихованості. Естетичне виховання дітей та молоді: теорія, практика, перспективи розвитку. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012. Сс.198-201.

14. Чернишова А. Естетичне виховання молодших школярів засобами хореографічного мистецтва. Естетичне виховання дітей та молоді: теорія, практика, перспективи розвитку. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012. Сс. 343-348.

15. Шуркаль М. Красивое с полезным: важна ли эстетика в современном танце? URL: <https://ballettristic.com/krasivoe-s-poleznym-vazhna-li-estetika-v-sovremennom-tance/>

Tetyana G. LUGOVENKO,

PhD inArts,

Kyiv Municipal Academy of Circus And Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: t.luhovenko@kmaecm.edu.ua,

ORCID 0000-0001-7691-3162

THE LIMIT OF AESTHETIC EMBODIMENT OF IMAGES IN MODERN CHOREOGRAPHY

Abstract. In each century there was and developed its own modern choreographic art. Historical, classical and folk dance of its time have been developing and had signs of modern forms. Modernism, modern jazz, contemporary were also new trends that created new lexical and stylistic features, and nowadays these areas have their own methodological foundations and schools that had educated and are educating new generations of dancers. The search of modern methods and the transformation of old forms are natural process for any field of science, art and guidelines for development. Moreover, the processes of transformation is taking place today in modern choreographic art, confirming this historical spiral of events. The creative development of the artistic environment can be considered as a progressive push forward only when it has intellectual, ideological and aesthetic base. "Dance for the sake of dance" or dance as "I am talented, but not understood by society" can be considered as new forms of creative vision by the author-producer, but is not able to reproduce modern values

and, moreover, does not enrich or beautify life. The absence of educational, semantic, spiritual and aesthetic components in such “works” make it impossible to equate a pseudo-creative author's vision with art samples. Such works will never become a classic legacy of choreographic art, but will always remain an instant use of widespread demand without an aesthetic component.

The article examines the concepts of “art” and “aesthetics” and their direct connection in the context of a choreographic work. In addition, the concepts of “creativity” and “creation” of the author's vision of concerts and performances were studying there. Emphasis were placed on the aesthetics of themes, methods and ways of realization of creative choreographic ideas. Methods of creation and embodiment of choreographic images were analyzed, proceeded from the point of view of aesthetics and aesthetic taste of a society. Also, the issues of aesthetic education of the individual and society in general were raised.

Key words: art, aesthetics, creativity, aesthetic taste, aesthetic education, artistic image, choreographic work.

References:

1. Busel, V. (2005). Velykyy tлумachnyy slovnyk suchasnoyi ukrayins'koyi movy [Large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language.] Kyiv: Irpen': VTF “Perun”. [in Ukrainian].
2. Vikipediya [wikipedia]. Available at: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE_\(%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE_(%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F)) [in Ukrainian].
3. Honcharenko, Yu. (2017). Estetyko-vykhovni mozhlyvosti khoreohrafichnoyi diyal'nosti v pershi try desyatylyttia KHKH stolittya [Aesthetic and educational

opportunities of choreographic activity in the first three decades of the twentieth century]. Naukovi zapysky. 150, 46-50 [in Ukrainian].

4. Honcharenko, Yu. V. (2010). Formuvannya estetychnoho stavlennya molodshykh shkolyariv do khoreorafichnoyi diyal'nosti ta motyvatsiyi do estetychnoho vtilennya tilesnykh proyaviv [Formation of the aesthetic attitude of junior schoolchildren to choreographic activity and motivation to the aesthetic embodiment of bodily manifestations]. Visnyk Zaporiz'koho natsional'noho universytetu. 2(13), 42-45 [in Ukrainian].

5. Klyueva, S. (2015). Estetychni emotsiyi v khudozhn'o-obraznyy strukturi khoreorafichnoho mystetstva [Aesthetic emotions in the artistic and figurative structure of choreographic art]. Nauka i osvita. 7, 49-52 [in Ukrainian].

6. Koshchavets, I. (2014). Estetychne vykhovannya ditey zasobamy khoreorafiyi [Aesthetic education of children by means of choreography]. Pedahohika formuvannya tvorchoyi osobystosti u vyshchiiy ta zahal'noosvitnikh shkolakh. 39 (92), 246-251 [in Ukrainian].

7. Ozhehov, S., Shvedova, N. (2012). Tolkoviy slovar' russkogo yazyka [Dictionary of the Russian language]. Available at:

<http://cyberlan.com.ua/wp-content/uploads/2015/07/Tolkovij-slovarj-russkogo-yazyka.pdf> [in Russian].

8. Pymenova, Zh. (2013). Estetika zhesta v kontekste tantseval'noy komunikatsiyi [Aesthetics of gesture in the context of dance communication]. Naukovyy visnyk MDTU HA. 191, 66-70 [in Russian].

9. Slovnyk inshomovnykh sliv (1974) [Dictionary of foreign words]. Kyiv: Holovna redaktsiya "Ukrayins'ka radyans'ka entsyklopediya" (URE) [in Ukrainian].

10. Stepanyuk, I. (2020). Vykhovannya shkolyariv u pozashkil'nykh osvitnikh zakladakh zasobamy khoreorafichnoho mystetstva [Education of schoolchildren in out-of-school educational institutions by means of choreographic art]. Innovatsiyna pedahohika. 21 (2), 223-226 [in Ukrainian].
11. Tereshchenko, N. (2021). Kul'turotvorcha model' estetychnoho vykhovannya shkolyariv zasobamy bal'noyi khoreorafiyi [Cultural model of aesthetic education of schoolchildren by means of ballroom choreography]. Estetyka ta etyka pedahohichnoyi diyi. 23, 145-161 [in Ukrainian].
12. Ukrayins'ka mala entsyklopediya (1966). [Ukrainian small encyclopedia Ukrayins'ka mala entsyklopediya. u 8 t., 16 kn., 8 (XV). Buenos-Ayres: Dzvin, 1884-1885 [in Ukrainian].
13. Khom'yak, O. (2012). Formuvannya vmin' estetychnoyi diyal'nosti u studentiv VNZ u konteksti pidvyshchennya rivnya yikh vykhovanosti [Formation of skills of aesthetic activity in university students in the context of increasing the level of their education] Estetychne vykhovannya ditey ta molodi: teoriya, praktyka, perspektyvy rozvytku. Zhytomyr: Vyd-vo ZHDU im. I. Franka, 198-201 [in Ukrainian].
14. Chernyshova, A. (2012). Estetychne vykhovannya molodshykh shkolyariv zasobamy khoreorafichnoho mystetstva [Aesthetic education of junior schoolchildren by means of choreographic art]. Estetychne vykhovannya ditey ta molodi: teoriya, praktyka, perspektyvy rozvytku. Zhytomyr: Vyd-vo ZHDU im. I. Franka, 343-348 [in Ukrainian].

15. Shurkal', M. (2019). Krasivoye s gjleznym: vazhna li estetika v sovremennom tantse? [Good with useful: does aesthetics important in modern dance?]. Available at: <https://ballettristic.com/krasivoe-s-poleznym-vazhna-li-estetika-v-sovremennom-tance/> [in Russian].

DOI: doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.293-304

УДК 378:37.07:(79+7.06)

Олена Геннадіївна ТКАЧУК,

кандидат педагогічних наук,

Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,

e-mail: kgd@kmaesm.edu.ua,

ORCID: 0000-0001-6164-0624

РОЗВИТОК ЗАГАЛЬНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ У МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ГАЛУЗИ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті проведено теоретичний аналіз розвитку загальних компетентностей майбутніх фахівців галузі культури і мистецтва фахової передвищої та вищої освіти. Проведено аналіз стандартів фахової передвищої та першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, галузі 02 («Культура і мистецтво»), що дав змогу виокремити такі загальні компетентності як: здатність здійснення безпечної діяльності, використання різних видів та форм рухової активності для активного відпочинку, ведення здорового способу життя.

Охарактеризовано розвиток та формування загальних компетентностей у процесі опанування дисциплін «Анатомія і фізіологія людини» та «Безпека життєдіяльності» майбутніми фахівцями галузі культури і мистецтва. Проаналізовано та більш детально розкрито значення таких вагомих понять, як: «загальні компетентності», «безпека», «здоров'я», «здоровий спосіб життя». Представлено тематику лекційного та практичного матеріалу для здобуття зазначених загальних компетентностей майбутніми фахівцями галузі культури і

мистецтва. Для набуття практичного досвіду та його реалізації у подальшій професійній діяльності ключова увага зосереджується на проведенні діагностики рівня власного здоров'я (методика В. Войтенка; оцінка способу життя за В. Лозинським) та фізичної працездатності організму особистості непрямыми методами (Індекс Руф'є; Індекс Кетле, методика Г. Апанасенка) та проведенням функціональних проб із затримкою дихання стану власного організму (проба Штанге, проба Генчі), визначення коефіцієнту витривалості серцево-судинної системи (за формулою Кваса) та визначення функціонального резерву серцево-судинної системи (Індекс Робінсона).

Ключові слова: безпека, галузь культури і мистецтва, загальні компетентності, здобувачі освіти, здоровий спосіб життя, здоров'я, майбутні фахівці.

Вступ. Пріоритетним напрямом розбудови європейського освітнього простору є підготовка компетентних висококваліфікованих фахівців закладів освіти, зокрема в галузі культури і мистецтва. Ключовою метою сучасної освіти є її спрямованість на результат навчання, що визначається спроможністю майбутніх фахівців реалізувати знання, уміння і навички в подальшій професійній діяльності. Ефективність процесу формування необхідних майбутньому фахівцю компетентностей залежить від таких важливих чинників як компетентнісне наповнення змісту освітнього процесу, вільного розвитку індивідуальних здібностей, мотивів, особистісних цінностей майбутнього фахівця. На якість освітнього процесу і рівень результату навчання все більше впливає впровадження інноваційних педагогічних технологій. Сучасний ринок праці потребує фахівця, здатного успішно конкурувати та відповідати високим вимогам роботодавців.

Постановка проблеми. Розвиток загальних компетентностей у майбутніх фахівців є одним із ключових завдань стратегічної цілі «Привабливість закладів вищої освіти для навчання та академічної кар'єри» Стратегії розвитку вищої освіти в Україні на 2022-2032 рр. Загальні компетентності описують поєднання здібностей, мотивацій та ознак, необхідних для ефективного виконання широкого кола завдань у межах професійної діяльності [9]. Вони є важливим аспектом для особистісного розвитку та успішної професійної та соціальної діяльності здобувача в різних галузях [5], зокрема – культури і мистецтва.

Аналіз існуючих стандартів фахової передвищої та першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, галузі 02 («Культура і мистецтво») дав змогу виокремити такі загальні компетентності як: здатність здійснення безпечної діяльності, використання різних видів та форм рухової активності для активного відпочинку, ведення здорового способу життя. Розглянемо розвиток та формування зазначених загальних компетентностей через призму вивчення дисциплін: «Анатомія і фізіологія людини» та «Безпека життєдіяльності» у здобувачів фахової передвищої та вищої освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Формування загальних компетентностей потребує розуміння і визначення таких понять як: «безпека», «здоров'я», «здоровий спосіб життя».

У Статті 3 Конституції України [3] зазначено, що «Людина, її життя і здоров'я, честь і гідність, недоторканність і безпека визнаються в Україні найвищою соціальною цінністю». У свою чергу, «безпека – це стан, в якому небезпека і умови, які ведуть до фізичного, психологічного або матеріального збитку, контролюються

для того, щоб зберегти здоров'я і добробут індивідів та суспільства» [2, с. 31].

Поняття «здоров'я» трактується як «динамічний стан фізичного, духовного, соціального благополуччя, збереження та розвитку психофізіологічних функцій особистості, її працездатності й активності, зокрема професійної» [7, с.33].

Аналіз наукової літератури свідчить, що сучасні соціально-економічні умови та наслідки гострої респіраторної хвороби COVID-19 (SARS-CoV-2) характеризуються погіршенням стану здоров'я майбутніх фахівців, високим рівнем захворюваності та смертності. Проблема здоров'я підлітків та студентської молоді набуває особливої значущості. Тим більше, низка наукових досліджень [1; 4] свідчить, що здоровими можна вважати не більше 15 % здобувачів, а 70 % мають низький і нижче середнього рівні фізичного (соматичного) здоров'я [7].

На думку М. Співака [6, с.37], поняття «здоровий спосіб життя» – це «усвідомлене, відповідальне, активне ставлення до власного здоров'я, метою якого є формування, збереження і зміцнення всіх складових здоров'я». Здоровий спосіб життя є визначальним чинником забезпечення [8]: тривалості активного життя; раціонального харчування; здорового сну; дотримання гігієнічних правил; відмови від тютюнопаління, вживання наркотиків та зловживання алкоголем; соціальної, біологічної та психічної стабільності громадян, передбачає оптимальну рухову активність [7, сс.34-35]. Слід також зазначити, що рухова активність, фізичні вправи та спорт впливають на відновлення психічного здоров'я, а саме: підвищують психічну активність; сприяють інтенсивному розвитку психічних процесів (пам'яті, відчуття, контролю емоцій і поведінки, концентрації уваги пізнавальні функції тощо) та

виробленню релаксаційних, відновних механізмів; зниженню рівня тривожності шляхом нормалізації показників гормонів, процесів метаболізму у тканинах тощо.

Отже, розвиток та формування таких загальних компетентностей, як здатність до здійснення безпечної діяльності, використання різних видів та форм рухової активності для активного відпочинку, ведення здорового способу життя у майбутніх фахівців галузі культури і мистецтва є актуальною проблемою сьогодення.

Мета статті. Ключовою ціллю статті є теоретичний аналіз розвитку загальних компетентностей здобувачів фахової передвищої та вищої освіти в процесі вивчення дисциплін «Анатомія і фізіологія людини» та «Безпека життєдіяльності».

Виклад основного матеріалу. Для ефективного розвитку та формування таких загальних компетентностей здобувачам запропоновано для вивчення дисципліни «Анатомія і фізіологія людини» та «Безпека життєдіяльності». Під час проходження майбутніми фахівцями галузі культури і мистецтва дисципліни «Безпека життєдіяльності» запропоновано на опрацювання та вивчення таких тем, як:

- *«Людина та середовище її життєдіяльності»*, завдяки якій здобувачі опановують знання про травматизм (побутовий та на виробництві); безпеку під час активного відпочинку на ігрових і спортивних майданчиках, на воді, на кризі та навички першої домедичної допомоги;

- *«Медико-біологічні та соціальні проблеми здоров'я»*. Здобувачі оперують знаннями про трактування таких понять, як: здоров'я та його складові (духовне, психічне, моральне, соціальне, фізичне здоров'я); здобувають навички ведення здорового способу життя та

здоров'язбереження. В процесі вивчення зазначеної теми здобувачі опановують практичні навички діагностики рівня здоров'я та рівня фізичної працездатності непрямыми методами, а саме: оцінка здоров'я за методикою В. Войтенка; оцінка власного способу життя за В. Лозинським; метод визначення фізичної працездатності за індексом Руф'є; Індекс Кетле, що дозволяє оцінити ступінь відповідності маси людини та її зросту, й тим самим, непрямо оцінити, чи є маса недостатньою, нормальною, надмірною (ожирінням);

- *«Організація та управління безпекою життєдіяльності»*, після вивчення чого здобувачі оволодівають знаннями про національне законодавство з безпеки життєдіяльності.

Таким чином, вивчення дисципліни «Безпека життєдіяльності» спонукає здобувачів на оволодіння навичками забезпечення безпеки життєдіяльності у виробничих, побутових умовах і в надзвичайних ситуаціях; ведення здорового способу життя та здоров'язбереження; навичками надання першої домедичної допомоги, що зумовлює опанування таких загальних компетентностей, як здатність здійснення безпечної діяльності, використання різних видів та форм рухової активності для активного відпочинку, ведення здорового способу життя.

Для більш фундаментального розвитку та формування зазначених компетентностей здобувачам надано можливість вивчення дисципліни за вибором «Анатомія і фізіологія людини», де вони формують знання про будову, розвиток та форму організму людини; знання щодо фізіологічних процесів кровотворення, дихання, травлення, виділення, обміну речовин та енергії, аналізувати процеси регуляції. Особливо значущим є формування практичних навичок визначення і оцінки

функціонального стану організму. Зокрема, здобувачам пропонується самостійно провести функціональні проби для оцінки функціонального стану власного організму. А саме:

- функціональні проби з затримкою дихання, які характеризують функціональні здібності дихальної та серцево-судинної системи: *проба Штанге* (проба з затримкою дихання під час вдиху, для оцінки дихальної функції); *проба Генчі* (проба з затримкою дихання під час видиху, для аналізу системи зовнішнього дихання та визначення стійкості організму до гіпоксії);
- визначення коефіцієнту витривалості серцево-судинної системи (за формулою Кваса);
- визначення функціонального резерву серцево-судинної системи (Індекс Робінсона);
- визначення фізичної працездатності за відновленням ЧСС (проба Руф'є-Діксона);
- оцінювання рівня фізичного здоров'я в балах, корелюючи з аеробною продуктивністю за Г. Апанасенко.

Обов'язковою умовою проведення зазначених проб є формування висновків про оцінку функціонального стану власного організму.

Отже, вивчення дисципліни «Анатомія і фізіологія людини» зумовлює оволодіння здобувачами навичок: аналізу функціональних особливостей стану здоров'я людини за різних умов на підставі фізіологічних критеріїв; пояснення фізіологічних процесів кровотворення, дихання, травлення, виділення, обміну речовин та енергії, аналізувати процеси регуляції і т.ін., що також сприяє розвитку та формуванню зазначених загальних компетентностей.

Висновки. Теоретичний аналіз дослідження розвитку загальних компетентностей свідчить про те, що

вивчення дисциплін «Анатомія і фізіологія людини» та «Безпека життєдіяльності» дає змогу здобувачам фахової передвищої та вищої освіти оволодіти здатністю здійснення безпечної діяльності, використання різних видів та форм рухової активності для активного відпочинку, ведення здорового способу життя.

Подальші дослідження в даному напрямку полягають в аналізі використання дистанційних, інноваційних технологій для ефективнішого розвитку загальних компетентностей.

Список використаної літератури:

1. Брич В., Вихрущ А. Якість університетської освіти: актуальні питання теорії та практики. Тернопіль: ТНЕУ, 2016. 520 с.
2. Запорожець О. Безпека життєдіяльності. Підручник. Київ: «Центр учбової літератури», 2013. 448 с.
3. Конституція України: чинне законодавство зі змін та допов. станом на 5 лют. 2016 р.: офіц. текст. Київ: Паливода А. В., 2016. 62 с.
4. Лаврова Л., Мікулак Н., Савченко В. Здоров'язбереження як глобальна проблема людства і обов'язкова умова успішного розвитку, навчання та виховання сучасного молодого покоління. Джерело. 2015. № 25-28 (753-756). С. 3.
5. Методичні рекомендації щодо розроблення стандартів вищої освіти. Наказ Міністерства освіти і науки України від 01.06.2017 р. № 600 (у редакції наказу Міністерства освіти і науки України від 30.04.2020 р. № 584).
6. Співак М. Державна політика здоров'язбереження: світовий досвід і Україна. Київ: Ін-т держави і права

ім. В.М. Корецького НАН України; Видавництво «Логос», 2016. 536 с.

7. Ткачук О. Формування здоров'язбережувальної компетентності майбутніх лікарів в освітньому процесі з фізичного виховання: дис ... на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: 13.00.04. Київ, 2019. 274 с.

8. Указ президента України № 42/ 2016 «Про Національну стратегію з оздоровчої рухової активності в Україні на період до 2025 року “Рухова активність – здоровий спосіб життя – здорова нація”». 2016. URL: <http://www.president.gov.ua/documents/422016-19772>.

9. Kelly, G. Understanding general and technical competencies. 2015. URL: <https://resources.hrsg.ca/blog/understanding-general-and-technical-competencies>.

Olena H. TKACHUK,

PhD in Pedagogical sciences,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: kgd@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0001-6164-0624

DEVELOPMENT OF GENERAL COMPETENCES OF FUTURE PROFESSIONALS IN THE FIELD OF CULTURE AND ART

Abstract. The article provides a theoretical analysis of the development of general competencies of future specialists in the field of culture and art of professional higher education. An analysis of the standards of professional higher and the first (bachelor's) level of higher education, field 02 (“Culture and Arts”), which allowed to identify such common competencies

as: the ability to perform safe activities, use different types and forms of physical activity for recreation, healthy living.

The development and formation of general competencies (ability to perform safe activities, use different types and forms of physical activity for active recreation, healthy lifestyle) in the study of disciplines “Human Anatomy and Physiology” and “Life Safety” by future specialists in culture and art.

For the effective development of general competencies in the future specialists in the field of culture and art, the importance of such important concepts as “general competencies”, “safety”, “health”, “healthy lifestyle” is analyzed and revealed in more detail.

The topics of lecture and practical material for the acquisition of these general competencies by future specialists in the field of culture and art are presented. To gain practical experience and its implementation in further professional activities, the key attention is focused on diagnosing one's own health (V. Voitenko's method; V. Lozynsky's lifestyle assessment) and physical performance of the individual's body by indirect methods (Rufier's Index; Index). Kettle, G. Apanasenko's method) and conducting functional tests with delayed respiration of the body (Stange test, Genchi test), determining the endurance coefficient of the cardiovascular system (Kvass formula) and determining the functional reserve of the cardiovascular system (Robinson's Index).

Key words: security, culture and art, general competencies, students, healthy lifestyle, health, future professionals.

References:

1. Brych, V., Vykhreshch, A. (2016). Yakist universytetskoi osvity: aktualni pytannia teorii ta praktyky: kolektyvna monohrafiia [The quality of university education: kolektivna monohrafiia]

current issues of theory and practice: a collective monograph]. Ternopil: TNEU [in Ukrainian].

2. Zaporozhets, O. (2013). Bezpeka zhyttiediialnosti [Life Safety]. Pidruchnyk. Kyiv. "Tsentr uchbovoi literatury" [in Ukrainian].

3. Konstytutsiia Ukrainy (2016): chynne zakonodavstvo zi zmin. ta dopov. stanom na 5 liut. 2016. [The Constitution of Ukraine: current legislation with changes and additions]: ofits. tekst. Kyiv: Palyvoda A. V. [in Ukrainian].

4. Lavrova, L., Mikulak, N., Savchenko, V. (2015). Zdoroviazberezhennia yak hlobalna problema liudstva i oboviazkova umova uspishnoho rozvytku, navchannia ta vykhovannia suchasnoho molodoho pokolinnia [Health as a global problem of mankind and a prerequisite for successful development, education and upbringing of the modern young generation]. Dzherelo, 25-28 (753-756), 3 [in Ukrainian].

5. Metodychni rekomendatsii shchodo rozroblennia standartiv vyshchoi osvity (2017). [Methodical recommendations for the development of higher education standards]. Nakaz Ministerstva osvity i nauky Ukrainy vid 01.06.2017. № 600 (u redaktsii nakazu Ministerstva osvity i nauky Ukrainy vid 30.04.2020 № 584 [in Ukrainian].

6. Spivak, M. (2016). Derzhavna polityka zdoroviazberezhennia: svitovyi dosvid i Ukraina [State health policy: world experience and Ukraine: a monograph]. Kyiv: Int derzhavy i prava im. V.M. Koretskoho NAN Ukrainy; Vydavnytstvo "Lohos" [in Ukrainian].

7. Tkachuk, O. (2019). Formuvannia zdoroviazberezhualnoi kompetentnosti maibutnikh likariv v osvitnomu protsesi z fizychnoho vykhovannia [Formation of health-preserving competence of future doctors in the educational process of physical education]: dys ... na zdobuttya

nauk. stupenya kand. ped. nauk: 13.00.04. Kyiv, 2019 [in Ukrainian].

8. Ukaz prezidenta Ukrainy № 42/ 2016 Pro Natsionalnu stratehiu z ozdorovchoi rukhovoi aktyvnosti v Ukraini na period do 2025 roku “Rukhova aktyvnist – zdorovyi sposib zhyttia – zdorova natsiia” [Decree of the President of Ukraine № 42/2016 On the National Strategy for Physical Activity in Ukraine for the period up to 2025 “Physical activity – a healthy lifestyle – a healthy nation”]. 2016. Available at: [http://www.president.gov.ua /documents/422016-19772](http://www.president.gov.ua/documents/422016-19772). [in Ukrainian].

9. Kelly, G. (2015). Understanding general and technical competencies. Available at: <https://resources.hrsg.ca/blog/understanding-general-and-technical-competencies> [in English].

ВІД РЕДАКЦІЇ

Вимоги до матеріалів

- статті осіб, які не мають наукового ступеня, супроводжуються рецензією, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем);
- стаття надсилається окремим файлом разом із файлом рецензії (скан чи фотокопія) та авторською довідкою на адресу редакції: artplatforma88@gmail.com;
- авторська довідка містить відомості про автора українською та англійською мовами: прізвище, ім'я, по-батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада з зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, контактна інформація (номер телефону, адреса електронної пошти, поштова адреса для пересилки паперової версії альманаху);
- обов'язковим є підтвердження редколегією прийняття матеріалу до друку;
- стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, але її автор може подати до редколегії інший матеріал. У разі повторного виявлення запозичень редакція залишає за собою право відмовити у публікаціях матеріалів даного автора.

Технічне оформлення

Стаття має містити наступні елементи:

- **вступ;**
- **постановка проблеми** у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- **аналіз останніх досліджень і публікацій**, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які

спирається автор, виділення невіршених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття;

- формулювання **мети статті**;
- **виклад основного матеріалу** дослідження;
- **висновки** з дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Список використаних джерел оформлюється за стилем АРА. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку. Не бажані посилання на словникові видання та праці навчально-методичного характеру (методичні вказівки, посібники, підручники), самоцитування.

Приклад оформлення:

Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького. Київ: Інтертехнологія, 2006. 256 с.

Після списку використаних джерел надається його транслітерований латиною варіант (References).

Приклад оформлення:

Avramenko, O. (2006). Terezy doli Viktora Zarets'koho [Libra of the fate of Victor Zaretsky]. Kyiv: Intertekhnolohiya [in Ukrainian].

Обсяг статті – від 0,5 до 1 авт.арк. (20000-40000 знаків);

робочі мови – українська, англійська, польська, французька;

- текст подається у текстовому редакторі MS Word ОС Windows через інтервал 1,5, шрифт Times New Roman, кегль 14, абзац 1,25 см, поля – 2 см;

По лівому краю:

Шифр УДК;

По правому краю:

Ім'я та прізвище автора (ів) (укр., англ. мовами);

- Вчене звання, науковий ступінь, посада, ORCID (укр., англ. мовами);
- Місце роботи (укр., англ. мовами);

По центру:

- Назва статті (укр., англ. мовами);

По ширині:

- Анотація українською мовою;
- Анотація англійською мовою (1800 знаків без пробілів);
- Ключові слова українською мовою (7-10 слів);
- Ключові слова англійською мовою (7-10 слів);
- Текст статті;
- Література;
- References.

Цитування оформлюється за принципом [4, с.12].

Ілюстрації подаються лише в разі необхідності.

Підпис під ілюстрацією подається курсивом, розмір шрифту – 10.

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Виконавчий орган Київської міської ради
(Київська міська державна адміністрація)
Департамент культури

КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ ЕСТРАДНОГО ТА
ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ

АРТ-платФОРМА

Альманах

Видається з 2022 р.

Випуск 1(5)

Київ
2022

Licensing Authority of Kyiv
(Kyiv State Administration)
Department of Culture

KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF
CIRCUS AND PERFORMING ARTS

[ART-platFORMA] ART-platFORM

Almanac

Published since 2020

Volume 1(5)

Kyiv
2022