



**BALTIJAS
STARPTAUTISKĀ
AKADĒMIJA**

**Baltic International Academy
(Riga, the Republic of Latvia)**



**Lesya Ukrainka
Volyn National University**

**CHALLENGES AND PROSPECTS
OF THE INTERACTION BETWEEN
CULTURE, SCIENCE AND ARTS
IN THE MODERN CONTEXT**

Scientific monograph



**IZDEVNIECĪBA
BALTIJA
PUBLISHING**

2022

*Recommended for printing and distribution via Internet
by the Academic Council of Baltic Research Institute
of Transformation Economic Area Problems according
to the Minutes № 3 dated 25.04.2022*

REVIEWERS:

as.prof., dr.sc.soc. **Vladyslav Volkov**, Vice-Rector for Research, Baltic International Academy;

Professor **Mikhail Kopeikin**, Baltic International Academy;

Vitalii Fedorovych Okhmaniuk, PhD in Arts, Professor, Honored Artist of Ukraine, Professor at the Department of Musical-Practical and Performing Training, Dean of the Faculty of Culture and Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University;

Olha Ivanivna Komenda, Doctor of Arts, Associate Professor, Professor at the Department of History and Theory of Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University.

Challenges and prospects of the interaction between culture, science and arts in the modern context : Scientific monograph.
Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2022. 196 p.

© Baltic International Academy, 2022

© Lesya Ukrainka

Volyn National University, 2022

ISBN 978-9934-26-206-7

CONTENTS

SECTION 1. POLYETHNIC FACTORS AND WAYS OF FORMATION OF PROFESSIONAL VIOLIN EDUCATION IN STANISLAVIV REGION IN THE FIRST THIRD OF THE XX CENTURY (Voloshchuk Yu. I.)	1
1. Formation of the system of music education in music schools and teachers' seminars	2
2. Features of professional music training in higher educational institutions of the region	6
SECTION 2. SOCIO-CULTURAL DISCOURSE IN THE AXIOLOGICAL DIMENSION (Lastovetska-Solanska Z. M.)	18
1. The problem's prerequisites emergence and its formulation	19
2. Categories of axiological nature in the humanities	22
3. Socio-cultural dimension of value issues	27
SECTION 3. THE HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF CHORAL CONDUCTING IN UKRAINE THROUGH THE PRISM OF MUSICOLOGICAL RESEARCH OF THE LATE XX – EARLY XXI CENTURY (Matiychyn I. M.)	33
1. The activities of the centers of musical culture in the Ukrainian lands of the IX–XVI centuries	34
2. The state of music education in Ukraine in the XVII–XVIII centuries	38
3. Formation of Ukrainian national music schools and their influence on the development of choral conducting in the XIX century	43
4. Formation and development of regional conducting schools in Ukraine (XX – early XXI century)	47

SECTION 4. ARTISTIC LIFE OF THE UKRAINIAN DIASPORA ON THE PAGES OF “SVOBODA” MAGAZINE IN THE MIDDLE OF THE XX CENTURY (Molchko U. B.).....	59
1. Thematic and semantic principles of newspaper works by Vasyl Vytvytsky Antin Rudnytsky, Zinoviy Lysk, Borys Kudryk on cultural life in a non-national environment	61
2. Creative achievements of Ukrainian artists in music-critical publications by Mykhailo Haivoronsky, Roman Prydatkevych, Bohdan Lishchynsky, Vasyl Bezkorovainy, Mykhailo Golynsky, Mykhailo Kachmar, Osy Stetkevych.....	71
SECTION 5. AN ICON IN SOUNDS: THE PARALLEL PATHS OF VICTORIA POLEVA AND JOHN TAVENER (Naumova O. A.).....	82
1. The problem’s prerequisites emergence and the problem’s formulation	82
2. The analysis of existing methods for studying the phenomenon of “mystical experience” in philosophy, theology and psychology.....	83
3. ”Sacred Silence” by Victoria Poleva and John Tavener as a new reception of the ancient tradition of hesychasm.....	86
SECTION 6. GENESIS AND CHARACTERISTIC FEATURES OF THE AUTHOR’S DANCE THEATRE OF THE END OF NINETEENTH – THE BEGINNING TWENTIETH CENTURY AS A GENERATIVE ART FORM OF THE NEW DIRECTIONS OF THEATRICAL DANCE (Pogrebnyak M. M.).....	99
1. Identify and analyze innovations of the first representatives of “free dance” of the USA and Europe at the turn of nineteenth – twentieth centuries.....	100
2. Identify and analyze conception of dance art and total theatre (“Gesamthustwerh”) of artists of “ <i>New Russian Ballet</i> ” at the beginning of the twentieth century.	109

SECTION 7. MUSICAL INTONATION IN CONNECTION WITH THE PROBLEM OF PERCEPTION OF MUSICAL IMAGE (SUCCESSIVE FUNCTIONS) (Poliuha V. V.)	118
1. Phenomenology of musical image and basics of musical perception	119
2. The role of musical intonation in the perception of musical image	127
SECTION 8. CHOREOGRAPHIC TRADITIONS OF ETHNOCULTURE IN METHODOLOGICAL PARADIGM OF CULTUROLOGY (Savchyn L. M.)	138
1. Axiology of choreography in the theory of values	139
2. Generalization of ethno-experience from ancient traditions to modern defining features of preservation of Ukrainian ethnoculture ...	146
3. Ethnocultural archetypes in spiritual life	154
SECTION 9. DYNAMIC VISUAL COMMUNICATION: THE HISTORICAL TRANSFORMATIONS AND MODERNITY CHALLENGES (Skliarenko N. V.)	167
1. Materials and methods of the study	169
2. The formation stages of the scientific visualization paradigm.....	171
3. The ways of the visual communication dynamics increasing	179

ПОЛІЕТНІЧНІ ЧИННИКИ ТА ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ СКРИПКОВОЇ ОСВІТИ НА СТАНІСЛАВІВЩИНІ У ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

Волощук Ю. І.

ВСТУП

Процес становлення професійної музичної освіти на Станіславівщині, визначальним чинником якого була поліетнічність, був досить тривалим та багатогранним. Адже саме у Станіславові (тепер – Івано-Франківську) та інших населених пунктах регіону мирно співіснували, співпрацювали і розвивалися польські та українські вищі мистецькі навчальні заклади, музичні школи товариств та приватні музично-освітні інституції нижчого рівня, вихованцями яких були представники різних національностей. У такому багатому поліетнічному середовищі музично-освітня галузь «підживлювалося» міцними традиціями та провідними методиками визнаних у світі авторських і національних педагогічних шкіл, збагачувалося різностильовим концертно-педагогічним репертуаром.

➤ Деякі аспекти музичної освіти шкільної молоді Галичини розглядаються М. Черепаниним у монографічному дослідженні «Музична культура Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття», який наголошує, що «... музики відіграла важливу виховну роль у формуванні духовності і культури учнівської молоді»¹. Окремі відомості щодо цієї проблеми знаходимо в наукових розвідках Ю. Волощука², З. Валіхновської³, Л. Мороз⁴, а також на сторінках «Альманаху Станіславівської землі»⁵. Ґрунтовною і багатогранною є

¹ Черепанин М. В. Музична культура Галичини другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття: монографія. К. : Вежа, 1997. 328 с.

² Волощук Ю. І. Скрипкова культура Галичини 1848–1939 років : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. К., 1999. 192 с.

³ Валіхновська З. Церковно-співоча школа у Станіславові та її засновник Ігнатій Полотнюк. *Вісник прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : Плай, 2004. Вип. VI. С. 88–95.

⁴ Мороз Л. Школи церковного співу та їх вплив на розвиток вокально-хорової культури Галичини. *Музика Галичини: збірка статей ЛДМА імені М. В. Лисенка*. Львів, 2001. Т. VI. С. 203–208.

⁵ Залеський О. Музичне життя Станіслава. *Альманах Станіславівської землі*. Нью-Йорк, Торонто, Мюнхен: НТШ ім. Т. Шевченка, 1975. С. 552–557.

монографічне дослідження Любові Кияновської⁶. Нею розглянуто історію музичної культури галицького регіону протягом XIX–XX ст. в усій багатоманітності міжнародних – українських, польських, німецьких, чеських та інших – зв'язків і впливів. Вперше висвітлено стильову еволюцію композиторської творчості краю, обґрунтовано категорії «романтизму», «сецесії», «постмодерну» в музиці галицьких митців. Найвагомим у контексті нашого дослідження на сьогоднішній день є дисертаційна робота Лесі Романюк «Музичне життя Станіславова другої половини XIX ст.», в якій виявлено специфіку організації навчального процесу й багаторівневу систему музичної підготовки у навчально-виховних і спеціалізованих музичних освітніх закладах міста⁷.

➤ Незважаючи на те, що проблеми музичної освіти і виховання шкільної молоді в Галичині в цілому вже неодноразово висвітлювалися вітчизняними науковцями, проте поліетнічні чинники формування освітніх традицій підготовки скрипалів у містах Станіславівщини першої третини XX століття ще не піддавалися цілісному науковому аналізу.

➤ Тож метою нашої наукової розвідки є виявлення поліетнічних чинників та шляхів розвитку професійної скрипкової освіти на Станіславівщині упродовж першої третини XX століття.

➤ Поставлена мета передбачає низку завдань:

➤ вивчення ролі польських та українських музичних та культурно-просвітницьких товариств у процесі організації системи професійної музичної освіти регіону;

➤ дослідження освітньої діяльності польських та українських вищих музичних навчальних закладів Станіславівщини у контексті європейських культурно-мистецьких тенденцій.

1. Формування системи музичного виховання у музичних школах та учительських семінаріях

➤ Процес становлення професійної музичної освіти в регіоні тісно пов'язаний із відкриттям навчальних закладів різного рівня, які діяли в краї протягом першої третини XX століття. Підготовка професійних музикантів відбувалася історично обумовлено і характеризувалася послідовним розширенням сітки навчальних установ, зростанням їх професійних завдань та спрямувань.

⁶ Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. 340 с.

⁷ Романюк Л. Б. Музичне життя Станіславова другої половини XIX ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Л., 2007. 19 с.

В організації музично-освітнього процесу виразно простежується кілька тенденцій, започаткованих ще у другій половині XIX століття: з'являється середня ланка музичної освіти – учительські семінарії, зростає роль вищих музичних навчальних закладів у підготовці професійних кадрів, виникають українські музичні навчальні заклади, які займають провідне місце у процесі підготовки професійних виконавців та педагогів.

На початку XX ст. продовжує розвиватися нижча та середня ланка музичної освіти – однопрофільні та багатопрофільні приватні музичні школи, а також школи музичних товариств.

Процес еволюційних змін чітко простежується у діяльності багатопрофільних музичних шкіл. Ця тенденція проявилася, з одного боку, у збільшенні терміну навчання та ускладненні навчальних програм, з другого – у збільшенні кількості спеціальностей і предметів. Робота в цьому напрямі активізується з початку XX ст., особливо в 20–30-ті рр., хоча в цей час не тільки не зростає численність шкіл, а навпаки, йде процес скорочення їх кількості внаслідок економічної кризи та жорсткої конкуренції власників.

В перші три десятиліття XX ст. в регіоні значним авторитетом користувалася Музична школа імені Ф. Шопена у Станіславові⁸.

Досить часто учні музичних шкіл звітували перед громадськістю краю, влаштовуючи різні концерти. Вечором, присвяченим музиці сучасних композиторів (Альбеніса, Іссерліса, Вейнбергера, Прокоф'єва, Бартока, Дебюссі), розпочався цикл концертів Музичної школи імені Ф. Шопена (Станіславів) у сезоні 1935–1936 н. р. Хороше враження на публіку справили виступи учнів класу скрипки професора Ф. Шлесінгера⁹.

Продовжують організовуватись школи при різних музичних товариствах. Певний вклад у розвиток національного музичного мистецтва внесла українська музична школа «Станіславівського Бояна», заснована 15 вересня 1902 року. Артистичне керівництво школою взяв на себе Д. Січинський. Серед основних предметів були: «1) наука елементарних засад музики; 2) наука гармонії, контрапункту, композиції, інструментації, історії і естетики музики; 3) наука гри на фортепіані (курс елементарний, середній і вищий); 4) наука гри на скрипці і прочих смичкових інструментах; 5) наука співу сольового і хорального»¹⁰.

⁸ Kurier Stanislawowski. Stanisławów, 1935. Nr. 999.

⁹ Ibid.

¹⁰ Діло. Львів, 1902. Ч. 186.

У перший рік діяльності школи в ній навчались 9 скрипалів, 1 віолончеліст, 1 цитрист і 14 піаністів¹¹. В 1903 році у школі були відкриті підготовчі курси для здачі державного іспиту з музики, де гру на скрипці вели викладачі Гайслер і Урбані. Заняття проходили 3 рази в тиждень по 30 хвилин¹².

Наприкінці кожного року учнями школи проводились звітні концерти – так звані «пописи», в яких приймали участь найбільш обдаровані вихованці. Перший прилюдний виступ учнів музичної школи відбувся 11 липня 1903 р. в приміщенні «Руської бесіди», в програмі якого було 16 музичних номерів (гра на фортепіано та один струнний квартет)¹³.

Виступи учнів музичної школи, які відбулися 3 липня 1904 р. засвідчили про їх високий виконавський рівень. Оплески, якими слухачі вітали кожен з 17 номерів програми, були доказом, що школа виконує своє завдання. Рецензент лише зауважив, «що в цілій програмі попису кидався в очи брак користованя музикою класичною, як творами Моцарта, Бетховена і Гайдна, з котрими необхідно потрібно обізнатись кождому, хто хоче науку музики серіозно трактувати»¹⁴. Такі ж музичні школи існували при товаристві «Боян» в інших містах Станіславщини.

Підготовка музикантів здійснювалася також і в середніх педагогічних навчальних закладах – державних та приватних учительських семінаріях, а також в учительських семінаріях українського педагогічного товариства «Рідна школа», в програмах яких «гра на скрипці» входила в перелік обов'язкових для вивчення дисциплін. Такі педагогічні навчальні заклади діяли у Станіславові, Калуші та Коломиї. Вони поділялися на чоловічі, жіночі та мішані.

Випускники учительських семінарій отримували право працювати в загальноосвітніх школах, гімназіях та ліцеях. В процесі розвитку семінарій змінювалася тривалість навчання. Спочатку весь курс був поділений на чотири роки, а пізніше – збільшений до п'яти.

«Гра на скрипці» в учительських семінаріях була груповим предметом, причому клас поділяли на групи від 20 до 25 чоловік. Метою предмету було оволодіння скрипкою до рівня, потрібного для використання інструменту при веденні курсу музики та співу в народних школах¹⁵. Заняття з гри на скрипці проходились по одній годині в тиждень.

¹¹ Діло. Львів, 1903. Ч. 147.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ Діло. Львів, 1904. Ч. 145.

¹⁵ Справа про діяльність приватної учительської семінарії в Коломиї. Статут // ЦДІА України у Львові. Ф.178, оп. 2, спр. 4241. Арк. 69.

Програма даного курсу, розділена на 4 роки, передбачала:

Перший курс

Основи тримання скрипки. Ведення смичка. Вправи по відкритих струнах та в першій позиції. Перехід смичка зі струни на струну. Гами C-dur, G-dur, D-dur, A-dur, E-dur, H-dur, F-dur, B-dur, Es-dur, As-dur. Вивчення інтервалів. Виконання народних мелодій і малих дуетів і пам'яті.

Другий курс

Ведення смичка. Вивчення інтервалів. Гами a-moll, e-moll, h-moll, fis-moll, d-moll, g-moll, c-moll, e-moll. Мелізми і трелі. Гра народних і церковних пісень.

Третій курс

Повторення матеріалу другого курсу. Гами E-dur, Cis-dur, H-dur, gis-moll, Cis-dur, ais-moll, Des-dur, b-moll, Ges-dur, es-moll. Вправи і дуети в третій позиції. Гами на дві октави до шостої позиції. Гра народних і церковних пісень.

Четвертий курс

Методичні вказівки до використання скрипки в навчанні співу. Транспонування і зміна позицій. Вивчення гам і арпеджіо. Гра народних і церковних пісень¹⁶.

Для учительських семінарій, де курс навчання тривав 5 років, учні повинні були оволодіти прийомами стакато, спікато, легато (8–16 нот), технікою подвійних нот і акордів, вібрацією. На п'ятому курсі вимагалась гра в ансамблі на три скрипки і читка творів з листа¹⁷.

Необхідно відзначити той факт, що вчителі скрипки, які працювали в учительських семінаріях, різнилися за своїм професійним рівнем, оскільки були випускниками музичних навчальних закладів різних ступенів. Частина з них закінчувала вищі музичні навчальні заклади. Ці викладачі, як правило, добре володіли скрипкою, мали хорошу загальну музичну підготовку. Тому в семінаріях, де вони працювали, гра на скрипці велася на належному рівні і учні часто досягали значних результатів. Серед педагогів-скрипалів з вищою музичною освітою, які досягли успіхів на освітній ниві, були М. Куцій (приватна чоловіча учительська семінарія УПТ у Станіславові), Р. Рубінгер (приватна жіноча учительська семінарія УПТ в Коломиї). Зокрема, Р. Рубінгер

¹⁶ Справа про діяльність приватної учительської семінарії в Коломиї. Статут // ЦДА України у Львові. Ф.178, оп. 2, спр. 4241. 69–70.

¹⁷ Списки вчителів та учбові плани приватної жіночої учительської семінарії сестер Василянко м. Дрогобича. // ЦДА України у Львові. Ф. 179, оп. 3, спр. 2317. Арк. 12–14.

створив у Коломиї ансамбль скрипалів, з яким неодноразово виступав у різних концертах, що проводились у місті.

Хоча учительські семінарії не готували скрипалів-професіоналів, все ж таки значна частина найбільш обдарованих вихованців продовжували навчання в музичних школах, музичних інститутах і консерваторіях. Багато випускників семінарій поповнювали колективи аматорських оркестрів та оркестрів театрів, брали участь у різних ювілейних святкуваннях як скрипалі-солісти.

Ті учні, які після закінчення учительських семінарій йшли працювати в народні школи та гімназії, організовували там струнно-смичкові оркестри, ансамблі скрипалів. Зокрема, в 1911 році учителем української гімназії в Рогатині Денисом Познанським був створений оркестр, учасниками якого були 20 скрипалів, 1 віолончеліст і 1 контрабасист. Цей колектив виступав «при аматорських виставах учнів і старшого громадянства або в антрактах, або акомпаніюючи в лекших народніх співограх...»¹⁸. Силами вчителів був створений також струнний квартет у складі: Топперман (I-а скрипка), Занько (II-а скрипка), Миськевич (альт), Познанський (віолончель)¹⁹.

2. Особливості професійної музичної підготовки у вищих навчальних закладах регіону

Відмінною ознакою періоду 1900–1939 рр. є значне зростання питомої ваги вищих музичних навчальних закладів у процесі підготовки професійних музичних кадрів. Розгортає широку музично-освітню діяльність створена в кінці XIX ст. консерваторія музично-драматичного товариства імені С. Монюшка в Станіславові.

Музично-драматичне товариство імені С. Мошюшка в Станіславові було засноване 1-го грудня 1878 року. З 12-го січня 1880 р., створивши музичну школу, товариство розгорнуло широку музичну діяльність. В перші роки існування школи в ній молодь та люди старшого віку могли навчатись хоровому та сольному співу, гри на фортепіано та скрипці²⁰.

На початку XX ст., враховуючи значні досягнення школи в справі підготовки музичних кадрів, її було реорганізовано в консерваторію. Крім названих спеціальностей, був створений клас віолончелі. В 1934 р.

¹⁸ Кудрик Б. Музичне життя в українській гімназії в Рогатині перед війною. *Діло*. Львів, 1934. Ч. 259.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Справа про зміни статуту та діяльність польського музичного товариства ім. С. Монюшка в Станіславові // ЦДІА України у Львові. Ф. 146, оп. 25, спр. 84. Арк. 11.

для скрипалів ввели альтовий клас²¹. Консерваторія імені С. Монюшка в Станіславі була польським навчальним закладом, тому серед студентів і викладачів поляки тут становили переважну більшість. Крім них в консерваторії навчались євреї та українці²². Станіславівська консерваторія була єдиним у станіславівському воєводстві вищим музичним навчальним закладом²³.

У 1928/1928 н. р. за ініціативою директора Альфреда Стадлера почала свою діяльність філія музичної консерваторії імені С. Монюшка в Коломиї, де були відкриті класи сольного співу, фортепіано та скрипки²⁴.

Про високий рівень підготовки музичних кадрів у консерваторії свідчить той факт, що тут існували камерні ансамблі різних складів, струнний та симфонічний оркестри, оперна трупа, хор. Ці колективи вели активну концертну діяльність як у Львові, так і в інших містах Галичини. Симфонічний оркестр складався з викладачів та учнів консерваторії, аматорів, музикантів колійового духового оркестру. Оркестр неодноразово давав концерти в середніх школах, брав участь у симфонічних вечорах та виставах товариства²⁵.

Викладацький склад консерваторії був укомплектований високо-професійними музикантами – випускниками провідних європейських вищих музичних навчальних закладів. Так, зокрема, клас скрипки в консерваторії імені С. Монюшка вели: професор Станіслав Кребс – випускник інституту Капета в Парижі; професор Станіслав Домбровський – випускник консерваторії Галицького музичного товариства у Львові; Йозеф Фінкельштейн – колишній вихованець консерваторії в Берліні.

Поряд з педагогічною діяльністю, викладачі консерваторії займались також і концертно-виконавською справою, підвищуючи свій професійний рівень. Зокрема, в сезоні 1933/1934 н. р. дирекцією консерваторії був організований цикл камерних і оркестрових концертів. На першому вечорі, присвяченому давній та сучасній музиці виступив професор класу скрипки Й. Фінкельштейн. В наступному

²¹ Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa “Teatr im. Moniuszki”, towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanisławowie. Rok. 1933/1934. Stanisławów, 1934. S. 11.

²² Листи обліку польських музично-драматичних гуртків // ДАІФО. Ф.2, оп.3, спр. 983. Арк. 22.

²³ Kurier Stanisławowski. Stanisławów, 1935. Nr. 987.

²⁴ Kurier Stanisławowski. Stanisławów, 1928. Nr. 416.

²⁵ Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa “Teatr im. Moniuszki”, towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanisławowie. Rok. 1935/1936. Stanisławów, 1936. S. 15–20.

концерті названого циклу взяв участь струнний квартет професорів консерваторії, у виконанні якого прозвучали такі відомі твори, як квартет D-dur П. Чайковського і квінтет Ц. Франка²⁶.

Плідна педагогічно-виховна робота викладачів консерваторії позитивно позначилася на кількості учнів та рівні їх музичної підготовки. Якщо в кінці XIX ст. (1896/1897 н. р.) у скрипкових класах консерваторії навчалось тільки 11 скрипалів²⁷, то в 1929/1930 н. р. їх кількість становила 74²⁸. Найбільшого набору учнів керівництво консерваторії досягло в 1932/1933 навчальному році, коли гру на скрипці опанувало 111 вихованців²⁹.

Для активізації навчального процесу дирекція консерваторії давала можливість учням демонструвати свій професійний ріст у різних формах концертних виступів: звітних концертах («пописах»), ювілейних вечорах, тематичних концертах, великих річних концертах, вечорах камерної та симфонічної музики.

«Пописи» учнів Станіславівської консерваторії відбувалися в останню неділю місяця, тобто проводились дев'ять разів у рік. У них брали участь виконавці-солісти, камерні ансамблі та оркестрові колективи. Наприклад, четвертого і шостого червня відбулися два «пописові» вечори консерваторії імені С. Монюшка. На одному з них струнно-смичковий оркестр учнів виконав «Романтичну сюїту» Т. Ярецького³⁰.

Крім «пописових» вечорів, два рази в рік влаштовувались великі річні концерти. Один з таких звітів пройшов 23 і 24 червня 1928 р. Серед скрипалів хорошою технічною та музичною підготовкою вирізнялися учні професорів Й. Фінкельштейна, С. Кребса: М. Домбровський, Р. Магоровський, В. Сумара, В. Вислоцький, М. Вислоцька³¹. На річному концерті вихованців консерваторії, який відбувся

²⁶ Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa "Teatr im. Moniuszki", towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanisławowie. Rok. 1933/1934. Stanisławów, 1934. S. 11.

²⁷ Справа про зміни статуту та діяльність польського музичного товариства ім. С. Монюшка в Станіславові // ЦДІА України у Львові. Ф. 146, оп. 25, спр. 84. Арк. 77.

²⁸ Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa "Teatr im. Moniuszki", towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanisławowie. Rok. 1929/1930. Stanisławów, 1930. S. 31.

²⁹ Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa "Teatr im. Moniuszki", towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanisławowie. Rok. 1932/1933. Stanisławów, 1933. S. 21.

³⁰ Kurier Stanisławowski. Stanisławów, 1935. Nr. 974.

³¹ Doroczne koncert uczniow Konserwatorium. Kurjer Stanisławowski. Stanisławów, 1928. Nr. 416.

6 червня 1935 р., успішно виступила учениця професора Фінкельштейна скрипалька Копійчук. З ансамблевих номерів відзначився «добре зіграний смичковий квартет»³².

Досить часто в концертах, організованих Музично-драматичним товариством імені С. Монюшка в Станіславові, поряд з учнями місцевої консерваторії, виступали вихованці з інших вищих музичних навчальних закладів. Такі виступи давали можливість учням Станіславської консерваторії об'єктивно оцінювати свій виконавський рівень, порівнюючи його з рівнем гастролюючих музикантів. В той же час викладачі мали змогу ознайомитись з різноманітними педагогічними напрямками, новими методичними прийомами.

Зокрема, у грудні 1932 року музичним відділом товариства були організовані концерти під назвою «Цикл сонатних і камерних вечорів». На першому вечорі зі складною програмою успішно виступили молодий скрипаль зі Львова Вільфред Герхард³³.

За тривалий період діяльності (1880–1939 рр.) консерваторія імені С. Монюшка в Станіславові підготувала цілу плеяду виконавців, які активно включилися в музичне життя Галичини, працюючи в оркестрах, музичних школах, учительських семінаріях і навіть у Вищому музичному інституті імені М. Лисенка. Зокрема, у Станіславівській філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка у класі скрипки працював вихованець С. Кребса – В. Вислоцький.

Виступаючи з концертними програмами в різноманітних польських і українських імпрезах, вихованці Станіславівської консерваторії зробили вагомий внесок у становлення музичної культури краю. Популяризуючи українську та зарубіжну музику, вони тим самим сприяли процесу становлення національної виконавської школи на Прикарпатті.

Свою лепту в розвиток професійної музичної освіти Станіславщини вніс і заснований в 1902 році приватний навчальний заклад – Львівський музичний інститут з розгалуженою мережею філій, зокрема і на Прикарпатті. Власницею інституту була А. Нементовська. В 1931 році Львівський музичний інститут був перейменований у Львівську консерваторію імені К. Шимановського (далі – ЛІМІ-ЛКШ)³⁴.

³² Kurier Stanisławowski. Stanisławów, 1935. Nr. 976.

³³ Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa “Teatr im. Moniuszki”, towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanisławowie. Rok. 1932/1933. Stanisławów, 1933. S. 9.

³⁴ Mazepa L. Szkolnictwo muzyczne Lwowa w okresie austriackim (1772–1918) // Musika Galiciana: kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby państwowej do roku 1945): Materiały Sesji Naukowej. Pieszów, 1997. T. I. S. 92.

За весь період музично-освітньої діяльності (1902–1939) ЛІМІ-ЛКШ вів гостру боротьбу за «пальму першості» серед навчальних закладів Східної Галичини. Його дирекції, завдяки підвищеним окладам, вдавалося залучити у склад педагогів відомих музикантів – як місцевих, так і з інших міст (Відень, Варшава, Краків), які спеціально приїжджали на заняття.

У Львівській консерваторії імені К. Шимановського до кінця 30-х років ХХ ст. навчання проводилося за всіма спеціальностями, які й нині викладаються в музичних вишах: сольний та хоровий спів, фортепіано, орган, струнні та духові інструменти, музична педагогіка, теорія музики і композиція.

Львівський музичний інститут А. Нементовської належав до музичних навчальних закладів вищої ступені. З 1910 року його філії відкрилися у Станіславі та Коломиї.

Навчальний процес в ЛІМІ-ЛКШ поділявся на кілька етапів. Крім нижчого, середнього і вищого курсів існували: елементарний або підготовчий, концертний.

У консерваторії імені К. Шимановського проводилися вступні, піврічні, річні та випускні экзамени. Упродовж навчального року в ЛІМІ-ЛКШ систематично влаштовувались публічні показові виступи учнів. Викладацький та учнівський склади консерваторії приймали участь у різноманітних музичних вечорах та лекціях-концертах.

Кожний навчальний заклад характеризують, перш за все, педагогічні кадри. Від їх професійної підготовки залежить зростання рівня навчального закладу, його успіхів у справі виховання учнів, його престижу. Варто підкреслити, що у Львівській консерваторії імені К. Шимановського працювали високопрофесійні педагоги – вихованці різних європейських музичних навчальних закладів.

Провідну роль у розвитку національної музичної освіти на Прикарпатті відіграв Вищий музичний інститут імені М. Лисенка (мав розгалужену мережу філій по всій території Східної Галичини, на Прикарпатті – у Станіславові, Коломиї та Рогатині). Ідея створення у Львові українського вищого музичного навчального закладу належала гімнастичному товариству «Сокіл». Як зазначав голова сокільського комітету засновників консерваторії А. Вахнянин, за втілення цієї ідеї в життя «не один раз бралися наші предки, щоби даний нашому народови музичний талан не запропастити, а зужити его всесторонно, яко одно з средств до культурного розвою України-Руси»³⁵.

³⁵ Вахнянин А. В справі потреби заснованя «Музичного інститута» у Львові. *Діло*. Львів, 1903. Ч. 197.

Проте до реального втілення цієї ідеї справа у «Сокола» не дійшла. Тому, створений у 1903 році «Союз співацьких і музичних товариств» звернувся до «Сокола» з пропозицією передати йому право і підготовлені розробки щодо заснування цієї інституції.

Правління «Союзу співацьких і музичних товариств» детально відпрацювало навчальний план інституту, підбрало фахових учителів з консерваторської освіти. Програма обіймала всі музичні предмети, необхідні для здобуття теоретичних і практичних знань та фахових навиків.

За планами організаторів інститут мав поділитися на чотири відділи:

1) відділ теорії музики і композиції; 2) відділ сольного і хорового співу; 3) відділ гри на оркестрових інструментах; 4) відділ гри на фортепіано і фісгармонії³⁶.

З 5-го вересня 1903 року музичний інститут оголосив прийом учнів за такими спеціальностями: композиція, сольний спів, хоровий спів, теоретичні предмети, гра на фортепіано, фісгармонії, струнно-смичкових та духових інструментах³⁷.

Отже, керуючись статутом, затвердженим намісництвом 2 травня 1903 р., «Союз співацьких і музичних товариств» 10-го жовтня 1903 р. відкрив у Львові музичну школу під назвою «Вищий музичний інститут». Першим керівником інституту став А. Вахнянин. У «Шкільному уставі» зазначалося, що Вищий музичний інститут має на меті дати своїм учням основну і всебічну музичну освіту, відповідну до програм європейських консерваторій³⁸.

У зв'язку зі створенням Музичного товариства імені М. Лисенка інститут з 1907 р. переходить під керівництво нового товариства. На честь померлого 6 листопада 1912 року М. Лисенка загальні збори товариства, що відбулися 17 листопада, прийняли офіційне рішення присвоїти Вищому музичному інституту ім'я композитора.

Починаючи з 1913 року інспектор інституту С. Людкевич разом з В. Барвінським приступили до створення філій у Стрию (1913), Станіславові (1921), Дрогобичі (1923), Перемишлі (1924), Бориславі (1924), Тернополі (1928), Самборі (1928), Коломиї (1929), Яворові (1930), Золочеві (1931), Рогатині (1938). Крім того, в 1931 р. у Львові відкрилася філія для робітничих передмість Клепарова, Замарстинова,

³⁶ Повідомлення Вахнянина про діяльність культурно-освітніх товариств Галичини // ЦДДА України у Львові. Ф. 818, оп. 1, спр. 20. Арк. 33.

³⁷ Діло. Львів, 1903. Ч. 207.

³⁸ Черепанин М. В. Музична культура Галичини другої половини XIX – першої половини XX ст. : монографія. К. : Вежа, 1997. С. 113.

Жовківського і Знесіння, а в середині 30-х років – окремі класи в Городку, Чорткові, Раві-Руській та Ходорові.

У червні 1927 р. на з'їзді директорів філій Вищого музичного інституту у Львові порушено питання про централізацію системи освіти, яка зобов'язувала вести навчання у філіях, як і у Львівському інституті, за єдиними програмами, затвердженими міністерством. Це сприяло піднесенню рівня навчання. Через деякий час С. Людкевич писав, що «...проблема одноцільної музичної школи з загальноукраєвою організацією є у нас майже унікатом і без прецеденту в історії музичної культури Західної Європи...»³⁹.

Не дивлячись на те, що Вищий музичний інститут мав статус середнього (як інститут) навчального закладу, він своїм рівнем перевищував подібні навчальні заклади, наближаючись до консерваторських програм. Учні мали змогу одержати «повну музичну освіту на основі консерваторського плану навчання на інструментальному і вокальному відділеннях, на педагогічному курсі і по композиції»⁴⁰. Однак, випускники Музичного інституту отримували тільки свідоцтва.

Керівництво Вищого музичного інституту неодноразово зверталося до польських властей про надання йому статусу вищого навчального закладу і перейменування в українську консерваторію, але офіційного дозволу так і не отримало.

Навчальний процес у Вищому музичному інституті, як і консерваторіях, які діяли в Галичині, поділявся на певні етапи. З 1911 р. на спеціальності «фортепіано» був зроблений поділ на нижчий, середній і вищий курси. З інших спеціальностей була визначена тільки кількість років навчання. На початку 30-х років поділ на курси мали всі спеціальності. Приблизно в цей же період для скрипалів був введений концертний курс⁴¹.

За формою організації навчального процесу Музичний інститут імені М. Лисенка наближався до західноєвропейських консерваторій, де учні загальноосвітніх шкіл і студенти вищих навчальних закладів навчалися паралельно, засвоюючи лише музичну програму.

Великою популярністю користувалися окремі колективи, створені зі студентів та викладачів Вищого музичного інституту. Так, камерний оркестр коломийської філії ВМІ під керуванням скрипаля-педагога Романа Рубінгера брав активну участь у концертному житті регіону.

³⁹ Хроніка й рецензії. *Українська музика*. Львів, 1937. Ч. 7. С. 94.

⁴⁰ Мазепа Л. Музыкальное образование Львова XV–XX веков : дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. М., 1987. Т.1. С. 124.

⁴¹ Людкевич С. Кілька заміток до реформи в «Вищим Музичнім Інституті т-ва ім. Лисенка у Львові. *Діло*. Львів, 1910. Ч. 173.

У львівських часописах «Українська Музика» і «Діло» композитори В. Барвінський, С. Людкевич писали, що жодне місто в Галичині не має такого постійно діючого оркестру, як у Коломиї. Він неодноразово супроводжував виступи відомих співаків, зокрема, М. Голинського, В. Тисяка, М. Сокола⁴².

У класах скрипки Вищого музичного інституту імені М. Лисенка працювали високопрофесійні педагоги – вихованці провідних європейських консерваторій. Упродовж усього періоду діяльності цього музичного навчального закладу простежується тенденція до кількісного зростання викладацького складу, пов'язана, в першу чергу, зі стабілізацією освітньої роботи в краї та значною активізацією мистецького життя.

У філіях Вищого музичного інституту імені М. Лисенка працювали викладачі з різним рівнем професійної підготовки. Деякі з них відзначалися високим професіоналізмом, і були відомими як у Галичині, так і за кордоном. Серед них – І. Сенкевич і С. Вислоцький (Станіславів), Р. Рубінгер (Коломия).

Плідна діяльність викладачів-скрипалів Вищого музичного інституту сприяла формуванню основ національної скрипкової школи та вихованню вітчизняних виконавських кадрів.

Правильність обраних напрямків педагогічної роботи викладачів скрипкових класів Вищого музичного інституту імені М. Лисенка позитивно позначилася на кількісних і якісних змінах учнівського складу. Якщо в перший рік діяльності Музичного інституту в ньому налічувалось 86 учнів, то у 1928/1929 н. р. їх кількість зросла до 180 чоловік. Тенденція до зростання кількісного складу учнів простежується і у філіях ВМІ.

Два рази в рік (піврічні та річні «пописи») учні інструментальних та вокальних класів демонстрували свій технічно-художній ріст перед викладачами інституту та музичною громадськістю.

Такі ж «пописи» проходили і в філіях Музичного інституту. Зокрема, про звітний концерт учнів станіславівської філії позитивно відгукнувся інспектор С. Людкевич: «В науці скрипки бачили ми скрізь взірцевий спокійний потяг смичка, солідність ритмічну і чистий тон, а між елевами другого і четвертого року навіть визначні таланти, вельми уміло ведені професором до артистичних вижин»⁴³.

Освітня діяльність музичних шкіл, учительських семінарій, польських консерваторій та Станіславівської і Коломийської філій

⁴² Грабець Г. Роман Рубінгер. *Агро*. 1991. 26 грудня.

⁴³ Людкевич С. Попис елевів Музичного Інституту в Станіславі. *Громадський вісник*. Львів, 1922. Ч. 100.

Вищого музичного інституту імені М. Лисенка позначилася на музично-концертному житті міст, містечок та сіл Прикарпаття. Випускники цих навчальних закладів організовували хори, інструментальні ансамблі при товариствах «Просвіта», «Рідна школа», «Боян», брали участь у різноманітних концертах як солісти чи ансамблісти. Так, найпрофесійнішим серед хорових колективів м. Тисмениці у 30-х роках ХХ століття був мішаний хор «Боян» при міській читальні «Просвіти», яким диригував здібний хормейстер і композитор, випускник Станіславської філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка Пантелеймон Роздольський. Хор складався з 80 чоловіків і жінок. Солістом з унікальним тенором у цьому хорі виокремлювався Михайло Секрета, а милозвучним альтом вирізнялася Стефанія Піщак. Згодом на цій посаді П. Роздольського змінив не менш здібний диригент-хормейстер Олекса Михайлович, який також закінчив вище згаданий навчальний заклад⁴⁴.

Крім того, О. Михайлович 24 лютого 1935 року в рамках концерту, що відбувався в Народному домі Тисмениці під патронатом товариства «Просвіта», виступив з доповіддю на тему «Музичне мистецтво». Таким чином, професійні музиканти не тільки були учасниками чи організаторами музичного життя, але розвивали музичну ерудицію широкої громадськості, ознайомлюючи людей з досягненнями українських композиторів та виконавців⁴⁵.

Просвітянський хор «Боян» під орудою О. Михайловича 14 квітня 1935 року в Народному домі провів концерт до річниці народження Т. Шевченка. У програмі концерту прозвучали такі твори, як «Розрита могила», «Послання до живих і мертвих», «Ой у лузі червона калина», «Іван Підкова», «Гамалія», «Заповіт»⁴⁶.

Подібні культурно-мистецькі заходи відбувалися практично у всіх містах та селах регіону, а професійний рівень їх учасників залежав від освіти, яку вони здобули в тому чи іншому навчальному закладі. Тому найпрофесійніші музичні кадри були зосереджені у великих містах – Станіславові та Коломиї, де знаходилися визнані польські та українські навчальні заклади. У менших містечках, а особливо у селах зазвичай бракувало музикантів-професіоналів.

ВИСНОВКИ

Період першої третини ХХ століття на Станіславщині пов'язаний зі створенням музичних шкіл, учительських семінарій і ряду польських

⁴⁴ Піщак Т., Гаврилюк С. «Просвіта» кличе. *Вперед*. 1993. 20 листопада.

⁴⁵ ДАІФО, ф. 91, оп. 1, спр. 65, арк. 107.

⁴⁶ ДАІФО, ф. 91, оп. 1, спр. 65, арк. 217.

вищих музичних навчальних закладів, серед яких відзначимо Львівську консерваторію імені К. Шимановського з філіями у Станіславові та Коломнії та консерваторію імені С. Монюшка у Станіславові. Ці провідні польські музично-освітні осередки брали активну участь у підготовці музикантів-професіоналів, сприяли утвердженню професійного виконавства на теренах Прикарпаття. До викладання в цих навчальних закладах були залучені кращі представники мистецького бомонду. Застосовуючи прогресивні методики та передові педагогічні принципи навчання, вони досягли значних результатів у підготовці професійних кадрів музикантів, що, безсумнівно, позначилося на рівні різноманітних мистецьких імпрез та професіоналізації музичного життя краю.

Значним кроком у справі налагодження української професійної музичної освіти на Станіславівщині було створення Вищого музичного інституту імені М. Лисенка у м. Львові (з розгалуженою мережею філій), який за формою організації навчального процесу наближався до західноєвропейських консерваторій. Плідна педагогічна робота викладачів цього закладу спиралася на здобутки європейського виконавства та сприяла подальшому розширенню навчального репертуару, популяризації творів українських композиторів, врешті, становленню національної виконавської школи.

АНОТАЦІЯ

У розділі досліджується діяльність на Станіславівщині австрійських, польських та українських музичних навчальних закладів різного рівня, які здійснювали підготовку скрипалів-професіоналів та аматорів протягом першої третини ХХ століття; аналізується вплив навчально-виховної роботи на рівень концертного життя та скрипкового виконавства.

Відзначається, що найвизначніше місце у підготовці професійних музикантів регіону займала консерваторія Музично-драматичного товариства імені С. Монюшка в Станіславові, Станіславівська та Коломійська філії Львівської консерваторії імені К. Шимановського, а також Вищий музичний інститут імені М. Лисенка з філіями в ряді міст Станіславівщини. Високі програмові вимоги, практично ідентичні рівню сучасного музичного вищого навчального закладу, кваліфіковані кадри, оптимально сформована система навчального процесу дозволяли готувати виконавців та педагогів світового рівня.

Зазначається, що учні та викладачі цих навчальних закладів приймали активну участь у різноманітних концертах, які відіграли важливу роль у культурному житті регіону, сприяючи популяризації музики, скрипкового виконавства, розширенню музичного кругозору широких верств населення.

Література

1. Андрухів І., Гаврилюк С. Тисмениця. Івано-Франківськ : Лілея – НВ, 2008. 494 с.
2. Валіхновська З. Церковно-співоча школа у Станіславі та її засновник Ігнатій Полотнюк. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : Плай, 2004. Вип. VI. С. 88–95.
3. Волощук Ю. І. Скрипкова культура Галичини 1848–1939 років : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. К., 1999. 192 с.
4. Вахнянин А. В справі потреби заснованя «Музичного інститута» у Львові. *Діло*. Львів, 1903. Ч. 197.
5. Грабець Г. Роман Рубінгер. *Агро*. 1991. 26 грудня.
6. ДАІФО, ф. 91, оп. 1, спр. 65, арк. 107.
7. ДАІФО, ф. 91, оп. 1, спр. 65, арк. 217.
8. Діло. Львів, 1902. Ч. 186.
9. Діло. Львів, 1903. Ч. 147.
10. Діло. Львів, 1903. Ч. 207.
11. Діло. Львів, 1904. Ч. 145.
12. Залеський О. Музичне життя Станіслава. *Альманах Станіславської землі*. Нью-Йорк – Торонто – Мюнхен : НТШ ім. Т. Шевченка, 1975. С. 552–557.
13. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000. 340 с.
14. Кудрик Б. Музичне життя в українській гімназії в Рогатині перед війною. *Діло*. Львів, 1934. Ч.259.
15. Листи обліку польських музично-драматичних гуртків. *Державний архів Івано-Франківської області*. Ф. 2, оп. 3, спр. 983. Арк. 22.
16. Людкевич С. Кілька заміток до реформи в «Висшій Музичній Інституті т-ва ім. Лисенка у Львові». *Діло*. Львів, 1910. Ч. 173.
17. Людкевич С. Попис елевів Музичного Інституту в Станіславі. *Громадський вісник*. Львів, 1922. Ч. 100.
18. Мазепа Л. Музыкальное образование Львова ХV–ХХ веков: дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. М., 1987. Т.1. С. 124.
19. Мороз Л. Школи церковного співу та їх вплив на розвиток вокально-хорової культури Галичини. *Музика Галичини: збірка статей ЛДМА імені М. В. Лисенка*. Львів, 2001. Т. VI. С. 203–208.
20. Піщак Т., Гаврилюк С. «Просвіта» кличе. *Вперед*. 1993. 20 листопада.
21. Повідомлення Вахнянина про діяльність культурно-освітніх товариств Галичини. *ЦДДА України у Львові*. Ф.818, оп. 1, спр. 20. Арк. 33.
22. Романюк Л. Б. Музичне життя Станіслава другої половини ХІХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Л., 2007. 19 с.

23. Списки вчителів та учбові плани приватної жіночої учительської семінарії сестер Василянок м. Дрогобича. *ЦДДА України у Львові*. Ф. 179, оп. 3, спр. 2317. Арк. 12–14.
24. Справа про діяльність приватної учительської семінарії в Коломиї. Статут. *ЦДДА України у Львові*. Ф. 178, оп. 2, спр. 4241. Арк. 69–70.
25. Справа про зміни статуту та діяльність польського музичного товариства ім. С. Монюшка в Станіславові. *ЦДДА України у Львові*. Ф. 146, оп. 25, спр. 84. Арк. 11.
26. Хроніка й рецензії. *Українська музика*. Львів, 1937. Ч. 7. С. 94.
27. Черепанин М. В. Музична культура Галичини другої половини XIX – першої половини XX ст. : монографія. К. : Вежа, 1997. С. 113.
28. Dorożne koncert uczniow Konserwatorium. *Kurjer Stanisławowski*. Stanisławów, 1928. Nr. 416.
29. *Kurjer Stanisławowski*. Stanisławów, 1928. Nr. 416.
30. *Kurjer Stanisławowski*. Stanisławów, 1935. Nr. 974.
31. *Kurjer Stanisławowski*. Stanisławów, 1935. Nr. 976.
32. *Kurjer Stanisławowski*. Stanisławów, 1935. Nr. 987.
33. *Kurjer Stanisławowski*. Stanisławów, 1935. Nr. 999.
34. Mazepa L. Szkolnictwo muzyczne Lwowa w okresie austriackim (1772–1918). *Musika Galiciana: kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby państwowej-księżej do roku 1945)*: Materiały Sesji Naukowej. Pieszów, 1997. T.I. S. 92.
35. Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa “Teatr im. Moniuszki”, towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanisławowie. Rok. 1929/1930. Stanisławów, 1930. S. 31.
36. Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa “Teatr im. Moniuszki”, towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanisławowie. Rok. 1932/1933. Stanisławów, 1933. S. 1–21.
37. Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa “Teatr im. Moniuszki”, towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanisławowie. Rok. 1933/1934. Stanisławów, 1934. S. 11.
38. Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa “Teatr im. Moniuszki”, towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanisławowie. Rok. 1935/1936. Stanisławów, 1936. S. 15–20.

Information about the author:

Voloshchuk Yurii Ivanovych,

Candidate of Arts,

Associate Professor at the Department of Performing Arts

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

52, T. Shevchenko str., Ivano-Frankivsk, 76000, Ukraine

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС В АКсіОЛОГІЧНОМУ ВИМІРІ

Ластовецька-Соланська З. М., Соланський С. С.

ВСТУП

Актуалізація ціннісного дискурсу в науці на сучасному етапі детермінується потребою пізнання та осмислення нової соціокультурної реальності. Аксіологічна проблематика знаходиться у фокусі уваги різних галузей знань: соціології, культурології, філософії, психології, естетики тощо. Теоретико-методологічні основи аксіологічних категорій були закладені ще у працях класиків соціологічної думки: Ф. Знанецького, У. Томаса, К. Клакхона, Т. Парсонса, М. Вебера, Е. Дюркгейма, Ф. Адлера, Р. Інглехарта, М. Рокіча, Ш. Шварца та ін.

У культурології, соціології та інших гуманітарних науках проблеми запитів і потреб тісно пов'язуються з філософською категорією цінності. Питання їх творення, збереження, поширення, сприйняття та використання належать до актуальних у аксіологічному вимірі. У кожній з галузей знань вони визначаються по-різному, не отримуючи універсальності в усіх аспектах.

Аксіологічна проблематика належить до актуальних питань психології. Кожний індивід формує власну неповторну систему цінностей, важливу з його життєвої позиції і відповідну його психограмі. Психологи констатують, що протягом життя перманентно відбувається переоцінка та трансформація ціннісних уявлень. Особливо, у сучасну добу, яка характеризується стрімким глобалізаційним розвитком, який інколи приводить до кардинальної зміни системи ціннісних орієнтацій.

У філософії проблема вартісних детермінант займала вагоме місце у ціннісному дискурсі О. Шпенглера, Х. Ортеги-і-Гассета, К. Ясперса, особливо актуалізувалась у апологетів екзистенціалізму: М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра, А. Камю та ін.

Сутність ціннісних феноменів, аналіз їхніх динамічних характеристик знаходимо в розвідках В. О. Василенка, А. Г. Асмолова, О. Г. Дробницького, А. Г. Здравомислова, Т. А. Кулієва, Д. А. Кікнадзе, Н. З. Чавчавадзе, І. М. Попова, С. С. Вишневського, В. П. Тугарінова, В. А. Ядова, А. М. Гендіна, В. С. Бакірова, Н. Ланіна, Н. Наумової, також у працях А. О. Ручки, Є. І. Головахи, В. В. Танчер, А. М. Маковецького, Н. Й. Черниш та ін.

Категорії цінностей, потреб та інтересів у радянській науці часто розглядалися на вульгарно-соціологічних засадах, крізь призму системи тоталітарно-комуністичного виховання, у зв'язку з актуальними проблемами історичного матеріалізму, завданнями соціалістичного будівництва, прискорення науково-технічного і соціального прогресу. Зокрема, таке одновимірне, і вкрай звужене трактування знаходимо у праці А. Г. Здравомислова «Потребности. Интересы. Ценности»¹.

Специфіці цінностей в економічній, правовій, політичній, екологічній галузях, механізмам їх інтеріоризації присвячені дослідження В. В. Гречаного, С. Ф. Анісімова, В. С. Крисаченка, Д. В. Пивоварова, Є. В. Золотухіна-Аболіна, О. Ф. Лосєва, А. Д. Урсула, М. І. Михальченка та ін.

Аксіологічний ракурс творчого процесу представлений розвідками Н. Южаніна, В. А. Роменця, В. О. Моляка, Я. О. Пономарьова, В. М. Дружиніна, В. Є. Чудновського, Т. Чередниченко, Л. Столовича, Ю. Перова та ін. Деякі аспекти окресленої проблематики частково потрапили у площину музикознавчих студій польських вчених З. Лісси, Р. Інгардена, Б. Поця і т. д.

1. Виникнення передумов проблеми та її формулювання

Кожна культурно-історична реальність передбачає створення індивідом² певних оціночних суджень. Варто зосередити увагу на розгляді стрижневих теоретичних позицій та теоретико-методологічних аспектів пропонованого питання.

Відправною точкою для формування структури потреб і запитів виступає цінність, причому, прийнято визнавати принципи її свободи та нейтралітету. Український соціолог Н. Победа зазначає, що проблема цінностей актуалізувалась у періоди знецінення культурних традицій і зміни форм правління. Свого часу криза афінської демократії змусила Сократа вперше поставити запитання: «Що є благо?», і від того часу людство постійно задумується над сенсом і вартістю свого існування³. З того часу активізувались пошуки еталонних ціннісних детермінант, які завдяки універсальності могли б бути взірцевим критерієм для інших. Беручи до уваги перманентні соціокультурні, історично-політичні та цивілізаційні зрушення, ці пошуки тривають і досі.

¹ Здравомыслов А. Г. Потребности. Интересы. Ценности. М. : Политиздат, 1986. 221 с.

² Термін «індивід» вживається для позначення людини, як представника людського роду, «суб'єкт» – для окреслення індивіда, який цілеспрямовано та свідомо виконує певну діяльність, пізнаючи та змінюючи навколишній світ, а «особистість» – для характеристики члена суспільства, реалізованого в процесі самоактуалізації.

³ Победа Н. А. Социология культуры. Одесса : Астропринт, 1997. С. 66.

Теорія цінності (вартості) має свої стани розвитку. Спочатку цінності розуміли як потреби людини, які втілюють її біологічні і психологічні особливості (А. Мейнога, Р. Перрі, К. Льюїс), пізніше цінність отожднювали з предметною реальністю (С. Александер)⁴. Інтерес до вартісної проблематики у філософії особливо посилювався з другої половини XIX ст., у межах її самостійного розділу – аксіології (від гр. *axia* – цінність, *logos* – вчення, слово), який вивчає природу цінностей, їхні типи та взаємовідношення. Батько сучасної аксіології, німецький філософ Рудольф Герман Лотце (*Rudolf Hermann Lotze*) (1817–1881) стверджував, що джерело цінностей потрібно шукати не в дійсності, а в людській свідомості. Вчений був переконаний, що цінність, як явище, повинна бути об'єктивною, наділеною певними якостями, корисними для людини, при цьому вищими цінностями буття ставали, в дусі антропоцентричного підходу, людина і людство⁵.

У соціології, де аксіологічна проблематика є однією з найважливіших, акцент кладеться на регулятивному потенціалі цінностей, їхній нормативній функції. Приблизником нормативного характеру цінностей був, зокрема, фундатор класичної німецької філософії Іммануїл Кант (*Immanuel Kant*) (1724–1804), який у «Критиці практичного розуму» (*Kritik der praktischen Vernunft*) здійснив поділ на «світ цінностей» і «світ реальний»⁶.

Вагомий розвиток аксіологічна проблематика отримала у баденській школі неокантіанства, в котрій цінності уявлялись як певні абсолютні, необхідні й загальнозначущі для людини начала⁷. Цінність тут трактувалась, як функціонування норми і як чисте, нормативне утворення, яке «вмотивоване вищою духовною дійсністю» (Вільгельм Віндельбанд (*Wilhelm Windelband*)), бо лежить «понад усім буттям» (Генріх Рікерт (*Heinrich Rickert*))⁸. Баденська школа поставила центральний для соціології аксіологічний комплекс проблем, пов'язаний із трансформацією цінностей у норми.

Німецький дослідник Макс Вебер (*Max Weber*) (1864–1920) і засновник французької соціологічної школи Еміль Дюркгайм (*Émile Durkheim*) (1858–1917) стали одними із перших соціологів, які звернулися до ціннісно-вартісної проблематики. Вони зробили

⁴ Победа Н. А. Социология культуры. Одесса : Астропринт, 1997. С. 66–67.

⁵ Слющинський Б. В. Соціологія музичної культури. Маріуполь, 2002. С. 42.

⁶ Кант И. Критика практического разума. *Кант И. Сочинения*. М. : Мысль, 1965. С. 146.

⁷ Хобта С. В. Проблема ценности в социологии. *Методология, теория та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства*. Харків : видав. центр Харківського націон. ун-ту ім. В. Н. Каразіна, 2002. С. 81.

⁸ Гатальська С. М. Філософія культури. К. : Либідь, 2005. С. 106.

важливий внесок у розумінні суспільства, як ціннісно-нормативної системи, як джерела і вмістилища усіх цінностей, називаючи суспільство своєрідним «божеством», яке ззовні впливає на індивідів, роблячи з них розумних і моральних істот⁹. Адептом цієї ціннісно-регулятивної орієнтації став інший французький вчений, представник структуралістської культурології Клод Леві-Строс (чи Леві-Штраус) (*Claude Lévi-Strauss*) (1908–2009).

М. Вебер, якому належить ідея соціології, як емпіричної науки про культуру, її завданням вважав встановлення відповідності між реальністю та ідеальними типами, які він трактував, як втілення інтересів епохи, прояв домінуючих у той чи інший час цінностей¹⁰. Саме М. Вебер, з позицій етико-нормативної орієнтації, започаткував дослідження явищ мікрорівня – себто ціннісних орієнтацій особистості в системі соціальної дії, на відміну від аналізу макроутворень, які сприймаються, як колективні уявлення, вартості та традиції суспільства¹¹. На відміну від Г. Рікєрта, який розглядав цінності, як поза-історичні явища, М. Вебер трактував цінність, як настанову певної епохи, як притаманний означеній добі напрямок інтересу¹². Імпонує позиція М. Вебера, згідно якої цінності трактуються у тісному зв'язку з категорією інтересу, на основі якого з'являється поглиблена зацікавленість, яка може набувати статусу екзистенційної вартості.

Німецький філософ, засновник марксизму Карл Маркс (*Karl Marx*) (1818–1883) обґрунтував робітничу теорію цінності, яка спирається на працю робітника та затрачений час, необхідний для виготовлення цінності¹³. Цінності, норми та ідеали стали важливою складовою марксистсько-ленінської ідеології, в якій заперечувалось ідеалістичне уявлення про поза-історичну і над-соціальну природу цінностей, натомість, підкреслювалась їхня суспільно-практична сутність, історичність та пізнавальність, перевага класового підходу над індивідуальним, підпорядкування духовного начала матеріальному.

Отже, із зміною ідеології часу змінювалось й тлумачення сенсу та саме розуміння категорії цінності.

⁹ Черниш Н. Соціологія: курс лекцій. Львів : вид-во ЛБА, 1998. С. 222.

¹⁰ *Ibid.* С. 59.

¹¹ Черниш Н. Соціологія: курс лекцій. Львів : вид-во ЛБА, 1998. С. 222.

¹² Гатальська С. М. Філософія культури. К. : Либідь, 2005. С. 62.

¹³ Джонсон Г. Алан. Тлумачний словник з соціології / за наук. ред. В. Ісаїва, А. Хоронжого. Львів : Видав. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2003. С. 96.

2. Категорії аксіологічного характеру у гуманітарному знанні

Кожна епоха, та відповідна їй естетична домінанта, приносила своєрідне розуміння цінності. Особливо інтенсивно ця аксіологічна категорія актуалізувалась в XIX ст., у зв'язку із піднесенням національного самоусвідомлення та переосмисленням статусу особистості в добу Романтизму, з винятковою роллю «мистця-пророка», здатного проголошувати вищі цінності всьому людству. Для прикладу, відомий німецький філософ і поет Фрідріх Ніцше (*Friedrich Nietzsche*) (1844–1900) термін «цінність» застосовував, як ключове поняття у боротьбі з традицією та визначив «нові й вищі цінності»: могутність, життя і любов людини до земного існування¹⁴. На підставі цієї ціннісної платформи мислитель розвинув концепцію надлюдини, з її нестримною жагою до панування.

Інший відомий німецький філософ та історик культури Вільгельм Дільтей (*Wilhelm Dilthey*) (1833–1911) оцінку особистістю життєвих явищ тісно пов'язував з її системою цінностей та поведінковими орієнтаціями. Він наголошував на їх вибірковому і суб'єктивному характері, залежно від вартісної характеристики певної ситуації чи явища. На думку вченого, «немає жодного розуміння без оцінкового відчуття, і тільки шляхом порівняння оцінка стає об'єктивною і загальнозначимою»¹⁵.

При вивченні феномену цінностей слід розглянути похідні категорії. Хоча цінності, ціннісні орієнтації, інтереси, потреби, запити, цілі, ідеали, переконання тощо є близькими поняттями, однак не тотожними. Вони присутні у соціальних структурах і відношеннях, у різноманітних сферах суспільного життя.

Сучасна українська дослідниця С. Хобта визначає цінності як певний спосіб бачення, вид збереження знань, методологію розгляду суспільства та індивіда в ньому¹⁶. В соціології розрізняють різні види цінностей – реальні та потенційні, безпосередні й опосередковані, абсолютні й відносні, соціально-політичні, моральні, естетичні, наукові, релігійні тощо. Залежно від адресата, цінності поділяються на загальнолюдські, національні, групові та особисті¹⁷.

У дефініції цінностей існують різні тлумачення, особливо щодо природи та механізмів їхньої інституціоналізації: декотрі вчені

¹⁴ Гатальська С. М. Філософія культури. К. : Либідь, 2005. С. 106.

¹⁵ Dilthey W. *Gesammelte Schriften*. Stuttgart, 1968. Br. V. S. 336.

¹⁶ Хобта С. В. Проблема цінности в соціології. *Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства*. Харків : видав. центр Харківського націон. ун-ту ім. В. Н. Каразіна, 2002. С. 81.

¹⁷ Социологический справочник / ред. В. И. Волович. К., 1990. С. 39.

сприймають їх, як трансцендентальні, акцентуючи на ідеальних і простих якостях, які не відносяться до емпіричного світу (Макс Шеллер (*Max Scheler*))¹⁸. Інші дослідники більше схилиються до визнання матеріальної природи цінностей, а їхні джерела вбачають у потребах та інтересах¹⁹. Переконані, що найбільш оптимальне розуміння полягає у взаємодоповненні обох підходів, при врахуванні різних властивостей природи вартостей.

Поняття ціннісної орієнтації особистості було обґрунтоване соціологами Уільямом Томасом (*William Thomas*) і Флоріаном Знанецьким (*Florian Znaniecki*) у праці 1918 року «Польський селянин у Європі та Америці» (*The Polish Peasant in Europe and America*), в якій це поняття розглядалось як соціальна установка, готовність до дії. Крім того, ці вчені вперше провели емпіричне дослідження ціннісних орієнтацій, застосовуючи метод аналізу документів. У соціології це поняття визначається, як сукупність усіх ціннісних уявлень та поглядів людини на світ, суспільство і на неї самої²⁰, як поділені між собою соціальні цінності, що регулюють соціальні поведінку і є продуктом соціалізації індивіда²¹. В психології ціннісні орієнтації тлумачаться, як сукупність ознак, які відображають внутрішню основу ставлень людини до різних цінностей матеріальної і духовної культури, надбаних людством²².

Слушною видається позиція французького вченого Жака Ле Гоффа (*Jacques Le Goff*) (1924–2014), який поняття ціннісної орієнтації корелював із поняттям ідеї, як рушійної сили, беручи до уваги бажання і устремління особистості, етику минулих спільнот, а зміни в ціннісних орієнтаціях пояснював сутнісними характеристиками будь-якої періодизації історії²³. Природно, що ціннісні орієнтації формуються в процесі соціалізації особистості. На цей процес впливають освіта, виховання, соціальне становище, вік, стать, місце проживання, сімейний стан, матеріальний прибуток, індивідуальні риси, нахили, здібності тощо.

¹⁸ Бакиров В. С. Ценностное сознание и активизация человеческого фактора. Харьков: Вища школа, 1988. С. 20.

¹⁹ Тугаринов В. П. О ценностях жизни и культуры. *Тугаринов В. П. Избранные философские труды*. Л., 1960. С. 261.

²⁰ Социологический справочник / ред. В. И. Волович. К., 1990. С. 368.

²¹ Соціологія: Підручник / за заг. ред. В. П. Андрущенко, М. І. Горлача. Харків, Київ, 1998. С. 275.

²² Психологічна енциклопедія: Серія «Енциклопедія ерудита» / автор-упор. О. М. Степанов. К. : Академвидав, 2006. С. 235.

²³ Гатальська С. М. Філософія культури. К. : Либідь, 2005. С. 67.

Ціннісні орієнтації, пов'язані з культурною орієнтацією, належать до основних характерних рис особистості, поряд із самосвідомістю, соціальними відносинами тощо. Норми є похідною категорією від цінностей, вони пов'язані, насамперед, із соціальною орієнтацією суспільства.

При дефініції цінностей акцентуються, переважно, її соціальні властивості, бачення в руслі категорій морально-естетичного характеру. Цінність тлумачиться, як визначальний елемент культури, її ядро, своєрідний соціальний механізм, який відтворює, зберігає, захищає, розвиває і передає все цінне та корисне, що є в суспільстві²⁴. Імпонує визначення цінності дослідницею Н. Победою як системи координат, що спрямовує діяльність в її цілісному вигляді, при цьому ціннісні орієнтації тлумачаться, як характеристики прагнень і засобів досягнення глобальних цілей²⁵.

Для порівняння, у філософії цінність розглядається, як соціально-філософська категорія, яка відображає момент практичної взаємодії людини з навколишнім середовищем та іншими людьми²⁶. В естетиці ж цінність визначається, як особлива естетична категорія, що існує поряд із цінностями утилітарними, моральними і т. д. Специфіка естетичних цінностей відзначається особливим характером естетичного відношення людини до дійсності, орієнтованим на пізнання і оцінку реальних об'єктів²⁷.

Імпонує позиція української науковиці С. Хобти, яка закликає визнати у сучасному суспільстві релятивність ціннісної системи, тому легітиматії підлягають суб'єктивні ціннісні системи та поведінкові стратегії²⁸. З цією думкою кореспондує твердження іншої відомої української вченої Н. Черниш, яка переконана, що кожна епоха має власну систему цінностей, яка, як сукупність основних установок та інтересів конкретної епохи і конкретного суспільства, є історичною і відносною, що з'являється у визначений час, потім зникає чи видозмінюється, відповідно до розвитку суспільства²⁹.

²⁴ Соціологія: Підручник / за заг. ред. В. П. Андрущенка, М. І. Горлача. Харків, Київ, 1998. С. 454–455.

²⁵ Победа Н. А. Социология культуры. Одесса : Астропринт, 1997. С. 71.

²⁶ Філософський словник / ред. В. Шинкарук. К. ; гол. ред. УРЕ, 1986. 800 с. С. 756.

²⁷ Эстетика: Словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. М. : Политиздат, 1989. С. 392.

²⁸ Хобта С. В. Проблема ценности в социологии. *Методология, теория та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства*. Харків : видав. центр Харківського націон. ун-ту ім. В. Н. Каразіна, 2002. С. 82.

²⁹ Черниш Н. Соціологія: Курс лекцій. Львів : вид-во ЛБА, 1998. С. 59.

Відомий американський соціолог польського походження Мілтон Рокіч (*Milton Rokeach*) (1918–1988), який класифікував цінності на термінальні (базові) й інструментальні, був переконаний, що вплив цінностей можна простежити в усіх соціальних феноменах, а їхнє джерело вбачав у культурі, суспільстві, соціальних інститутах тощо³⁰. Методика досліджень цінностей, розроблена М. Рокічем наприкінці 1960-х – на початку 1970-х років, стала класичним прикладом для багатьох науковців. У ній термінально-інструментальний розподіл цінностей відповідає розподілу на цінності-цілі та цінності-засоби³¹. Згідно М. Рокіча, загальна кількість цінностей дорівнює тридцяти шести, серед яких вісімнадцять є термінальними (свобода, мудрість та ін.), а решта вісімнадцять – інструментальними (амбіційність, здібність тощо).

Єврейський вчений Шалом Шварц (*Schalom Schwartz*), взявши за основу методичний підхід М. Рокіча, класифікував цінності за типом мотиваційної мети відносно основних потреб людського існування та всезагальності щодо існування цінності у різноманітних культурах. Він визначив категорію цінності, як «словник соціально санкціонованих цілей, використаних для спонукання до дії, а також для вираження та пояснення вибраних рішень»³², наділяючи ціннісні виміри на культурному рівні проблемами регулювання соціальної активності. На його думку, кількість цінностей дорівнює числу п'ятдесят сім: тридцять з яких – термінальних і двадцять сім – інструментальних (до того ж, двадцять сім цінностей є ідентичними системі цінностей М. Рокіча)³³.

Сучасне гуманітарне знання у ракурсі постмодерністичного бачення суспільства акцентує увагу на динамічному, процесуальному характері культурних ціннісних змін, котрі відбуваються в суспільстві. Згідно соціосинергетичного підходу, суспільство – це система, котра розвивається самостійно, причому рушійною силою у цьому процесі виступає ціннісна трансформація. Відповідно, норми, цінності та інші елементи культури тлумачаться, як способи взаємодії між членами

³⁰ Rokeach M. *The Nature of Human Values*. New York : Free Press, 1973. P. 5.

³¹ Андреева О. В. Дослідження цінностей: методичні підходи М. Рокіча та Ш. Шварца. *Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства*. Харків : видав. центр Харківського націон. ун-ту ім. В. Н. Каразіна, 2002. С. 87.

³² Schwartz S.H. A Theory of Cultural Values and Some Implications for Work. *Applied Psychologie: an international review*. Beverly Hills, 1999. № 48(1). P. 25.

³³ Андреева О. В. Дослідження цінностей: методичні підходи М. Рокіча та Ш. Шварца. *Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства*. Харків : видав. центр Харківського націон. ун-ту ім. В. Н. Каразіна, 2002. С. 89.

соціуму, а культура виступає результатом цієї взаємодії³⁴. Отже, цінності, як смислові комплекси, конституують будь-який феномен соціального та культурно-цивілізаційного вимірів. У цьому ракурсі можна зазначити, що у психології в кожному акті оцінювання, який включає елементи аналізу, синтезу і порівняння, виділяють чотири елементи: об'єкт оцінки, оцінну основу, процес порівняння об'єкту з оцінною основою та відображення в якій-небудь формі результату оцінювання³⁵.

Українська дослідниця К. Шамлян акт оцінювання корелює з системою еталонів особистості. На її думку, еталони, або оціночні основи – це те, від чого відштовхується індивід у своїх оцінках, це сукупність уявлень про предмети та явища того середовища, до якого належить об'єкт оцінки³⁶. Справді, саме на базі ціннісної еталонної основи виникають свідомо чи підсвідомо зорієнтовані життєві пріоритети особистості, її засадничі духовні начала, в тому числі, й мистецькі уподобання.

Метр світової соціологічної думки, американський культуролог Пітірім Сорокін (*Pitirim Sorokin*) (1889–1968) стверджував, що будь-який аналіз соціального життя ґрунтується на приматі культурних цінностей. Найвищим рівнем соціальної реальності він вважав соціокультурну суперсистему, зміни всередині якої супроводжуються радикальною трансформацією соціальних інститутів, норм і цінностей. Учений обґрунтував також модель соціокультурної динаміки, центральною категорією якої виступає саме цінність³⁷. Л. Сокурянська слушно акцентувала, що П. Сорокін вперше в науково-дослідницькій думці так переконливо і повно розкрив методологічну значимість ціннісної теорії: дослідник вважав, що будь-яке суспільство можна описати і зрозуміти лише крізь призму притаманної для нього системи «значень, норм, цінностей», всього того, що становить сутність його

³⁴ Сокурянская Л. Г. Понятие «социокультурное»: ретроспективный и актуальный анализ социологических интерпретаций. *Методология, теория та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства*. Харків: видав. центр Харківського націон. ун-ту ім. В. Н. Каразіна, 2002. С. 76.

³⁵ Батурич Н. А. Проблема оценивания и оценки в общей психологии. *Вопросы психологии*. М., 1989. Вып. 2. С. 81–89.

³⁶ Шамлян К. Здоровий глузд і оцінка. *Людський інтелект: Філософсько-методологічні дослідження: Філософські пошуки*. Львів: Cogito-Ахіл-Центр Європи, 1998. Вип. I (V–VI). С. 160–164. С. 162.

³⁷ Сорокін П. Социальная и культурная динамика. Исследование изменений в больших системах искусства, этики, права и обществ / пер. а англ. В. В. Сапова. С.-Пб.: Изд-во Русского Христианского Гуманитарного Института, 2000. 1054 с.

ціннісно-культурної шкали³⁸. Пропоноване розуміння виділяється особливо важливим у контексті аналізованого соціокультурного дискурсу.

Загалом, цінності виступають узагальненням емпіричного досвіду людства і мають свою градацію і типологію: соціологи виділяють такі цінності, як смисложиттєві (уявлення про ціль і сенс життя), вітальні (цінності життя, здоров'я, особистої безпеки та ін.), суспільного визнання і покликання (служіння громаді і людям), міжособистісного спілкування (безкорисливість), демократичні (свобода совісті, слова, переконань і вірування), партикулярні (прив'язаність до Батьківщини, сім'ї, віра в Бога, прагнення до Абсолюту) та ін.³⁹.

3. Соціокультурний вимір ціннісної проблематики

Соціокультурні цінності виступають маркерами розвитку того чи іншого суспільства. Культура, яка пов'язана зі всіма категоріями буття, сублімує соціальний досвід та пошук життєвих засадничих сенсів. Проблема культурної, художньої цінності є однією з найменш опрацьованих в соціологічній, філософській, естетичній та мистецтвознавчій літературах. Певною мірою це можна пояснити відсутністю універсального підходу у структурі сучасних гуманітарних знань, яка ще не досягла бажаного рівня інтердисциплінарних узагальнень теоретичних постулатів.

Відомий американський вчений Алан Джонсон (*Allan G. Johnson*) (1946–2017) дефініював культурну цінність, як розподілену ідею щодо того, яким чином класифікуються явища за умов відносної соціальної бажаності чи вартості, наголосивши при цьому, що вони є важливою частиною будь-якої соціальної системи⁴⁰. Дослідник солідаризується зі своїм старшим співвітчизником, американським соціологом і засновником соціальної антропології Талькотом Парсонсом (*Talcott Parsons*) (1902–1979), який вважав, що саме норми, цінності та інші характеристики культури є інтегральним началом суспільства. Трактуючи цінність, як нормативний стандарт, він довів, що соціальна система не може існувати без консенсусу стосовно цінностей і норм, що їх підтримують (!). Згідно з його вченням, культура – це певним чином організована система цінностей, яка відповідає потребам

³⁸ Сокурянская Л. Г. Понятие «социокультурное»: ретроспективный и актуальный анализ социологических интерпретаций. *Методология, теория та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства*. Харків: видав. центр Харківського націон. ун-ту ім. В. Н. Каразіна, 2002. С. 79–80.

³⁹ Черниш Н. Соціологія: Курс лекцій. Львів: вид-во ЛБА, 1998. С. 217.

⁴⁰ Джонсон Г. Алан. Тлумачний словник з соціології / за наук. ред. В. Ісаїва, А. Хоронжого. Львів: Видав. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2003. С. 148.

соціального організму⁴¹. Визначення культури крізь призму ціннісних координат Т. Парсонса видається найбільш оптимальним та влучним.

Норми, як своєрідні «правила культури», також підтримують культурні цінності. У соціології культури цінності належать до її основних складових елементів, будучи стрижнем і ядром культури. У цьому контексті культура визначається, як певна система важливих для людини смислових комплексів – цінностей, які здатні виступати регулятивними принципами індивідуальної та групової поведінки⁴².

Сучасне соціогуманітарне знання містить безліч визначень поняття «культура». Переважно, вона розглядається у соціальному контексті, як результат соціальної взаємодії, котрий виражається, насамперед, у ціннісно-нормативній системі певного середовища, чи соціальної групи.

Іноколи поняття «культура» і «цінності» ототожнюються (П. Рікером, Т. Еліотом, М. Хайдеггером та ін.). Один з найвизначніших представників американської соціологічної думки Нейл Смельзер (*Neil Smelser*) (1930–2017), який у праці «Теорія культури» детально проаналізував існуючі дефініції поняття культури, підкреслив, що класична (соціальна) теорія і соціальна антропологія тлумачать культуру, насамперед, як систему цінностей, відношень, норм і переконань⁴³. У цьому розумінні культура виступає підвалиною соціалізації, оскільки саме в результаті засвоєння цінностей, норм, еталонів, правил та ідеалів того чи іншого суспільного середовища відбувається формування особистості. Відомий американський соціолог Рональд Інглехарт (*Ronald Inglehart*) (1934–2021) запропонував визначення культури, як суб'єктивного аспекту суспільних інститутів, як цінності, переконань і вірувань людини⁴⁴.

Дослідженням соціокультурних ціннісних вимірів займалися багато зарубіжних дослідників: Герт Хофстеде (*Geert Hofstede*) (1928–2020), Едвард Шилз (*Edward Shils*) (1911–1995), Фонс (Альфонс) Тромпенаарс (*Fons Trompenaars*) (*1953), Ф. Клакхон (*Fl. Kluckhohn*), Ф. Стродтбек (*F. Strodbeck*) та ін. Зокрема, Ф. Клакхон розробив крос-культурний підхід досліджень цінностей.

Польська музикознавчиня Зоф'я Лісса (*Zofia Lissa*) (1908–1980) поняття цінності визначила, як цілісну систему об'єктивних і

⁴¹ Джонсон Г. Алан. Тлумачний словник з соціології / за наук. ред. В. Ісаїва, А. Хоронжого. Львів : Видав. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2003. С. 148.

⁴² Черниш Н. Соціологія: Курс лекцій. Львів : вид-во ЛБА, 1998. С. 216.

⁴³ Контексты современности: актуальные проблемы общества и культуры в западной социальной теории: Хрестоматия. Казань: Форт Диалог, 1995. С. 66.

⁴⁴ Inglehart R. *Modernization and Postmodernization*. Princeton: Princeton University Press. P. 8.

суб'єктивних співвідношень та пов'язує його з традицією. За З. Ліссою, традиція – це культурна цінність, основа історичної спадкоємності тої чи іншої музичної культури⁴⁵. Її співвітчизник, польський філософ Роман Інгарден (*Roman Ingarden*) (1893–1970) в межах феноменологічної системи обґрунтував об'єктивний характер художньої цінності й вказав на інтерпретацію музики, як самостійного, незалежного від соціального і психологічного досвіду буття: «В музиці, – стверджував Р. Інгарден, – іманентно містяться визначені норми, традиції, коди, нарешті, найбільш загальні ідеї, створені людиною, розуміння яких є необхідною умовою сприйняття музики»⁴⁶.

У науці зустрічаються визначення цінностей, як моральних та естетичних координат, які виплекала загальнолюдська культура⁴⁷. Можна погодитись з антропологом Уордом Гуденау, котрий вважав, що цінності складають основу моральних принципів людини (приміром, у християнській моралі – це Декалог (десять Божих заповідей)). Він акцентував на тому, що різні культури можуть надавати перевагу розбіжним цінностям, оскільки кожний суспільний устрій встановлює, що для нього становить цінність, а що нею не є⁴⁸.

Можна сформулювати цінність і як певну культурну ідею, яка визначає те, що є найбільш цінним та вартісним у певній соціальній системі, або як здатність задовольнити наявні потреби. Український вчений Богдан Слющинський у ракурсі соціології музичної культури поняття цінності інтерпретує, як своєрідний соціальний механізм, який виявляє, систематизує, впорядковує, відтворює, зберігає, захищає, розвиває та передає все корисне у суспільстві⁴⁹. Науковець підкреслює, що музична культура функціонує саме через розвиток і засвоєння цінностей і норм, які включаються в соціальне життя людини і стають елементами її соціального буття. Їхній розподіл здійснюється через заклади культури, ЗМІ, через системи виховання, освіти тощо. Тільки тоді, коли ці культурні ціннісні орієнтири беруть участь у формуванні духовного світу особистості, визначаючи її потреби та інтереси, які стають основою конкретно-історичного суспільства⁵⁰. У коло партикулярних цінностей, звідси, потрапляють і вартості мистецькі, на що опосередковано вказували багато філософів ще з давніх часів (зокрема, звідси бере витоки категорія катарсису Аристотеля, виховна функція музики Платона та ін.).

⁴⁵ Фарбштейн А. А. Музыка и эстетика. Л. : Музыка, 1976. С. 62.

⁴⁶ Ibid. С. 73.

⁴⁷ Черниш Н. Соціологія : курс лекцій. Львів : вид-во ЛБА, 1998. С. 361.

⁴⁸ Ibid. С. 216.

⁴⁹ Слющинський Б. В. Соціологія музичної культури. Маріуполь, 2002. С. 42.

⁵⁰ Ibid. С. 227.

ВИСНОВКИ

Мистецтво безпосередньо пов'язане з соціальним середовищем, регулюється ним і координується в напрямках свого розвитку. Соціальні цінності впливають на всі рівні існування музики в певному середовищі, на форми її буття, слухацьке сприйняття, виконавську манеру, композиторську творчість тощо. Пропонується більш конкретизоване визначення сукупності очікувань, потреб, вимог, ціннісних установок соціального середовища, як «соціального запиту», який координується з цінностями суспільного визнання й визначається партикулярними цінностями.

Формування мотивів, установок на певні види мистецьких уподобань відбувається поступово. Вивчення впливу ціннісних орієнтацій на формування мистецьких запитів особистості дозволяє визначити міру їх входження у цілісну систему способу життя, а також сформулювати апарат соціокультурного дискурсу.

Спираючись на вище зазначені концепції, акцентується важливість мистецько-культурних запитів особистості в проєкції на актуальну для тої чи іншої доби соціокультурну ситуацію. У цьому ракурсі варто відштовхнутись від нормативного характеру цінностей (за І. Кантом), розглядати цю категорію у тісному зв'язку з традиціями, як захисне ядро культури (В. Андрущенко, М. Горлач, З. Лісса), інтегральну ланку суспільного організму (Т. Парсонс), беручи до уваги релятивну природу вартостей (Н. Черниш), їх змінний динамічний характер, а звідси можливість для корегування і подальшої трансформації ціннісної основи, яка набуває еталонного статусу (К. Шамлян).

АНОТАЦІЯ

Проблема ціннісних орієнтацій особистості вважається однією із ключових в різних галузях наукового пізнання. Дослідницький інтерес до неї особливо посилюється останнім часом, позначеним переоцінкою вартостей. Зміна норм та стереотипів суспільства гостро актуалізувала потребу вивчення структури та ієрархії як вітальних, так і духовних цінностей людини початку ХХІ ст. Дискурсивне поле актуального соціокультурного простору демонструє поліфонічність аксіологічних параметрів. Це корелюється як з глобалізаційними та цивілізаційними зрушеннями, так і з багатовекторністю світоглядних парадигм. Під впливом інтеграції в світовий соціокультурний простір з'являються нові оціночні судження, які стрімко трансформуються. Категорії ціннісно-вартісного виміру є своєрідним маркером того чи іншого соціокультурного середовища, вони віддзеркалюють екзистенційні, патернальні та культуротворчі сенси.

Література

1. Андреева О. В. Дослідження цінностей: методичні підходи М. Рокіча та Ш. Шварца. *Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства*. Харків : видав. центр Харківського націон. ун-ту ім. В. Н. Каразіна, 2002. С. 87–90.
2. Бакиров В. С. Ценностное сознание и активизация человеческого фактора. Харьков : Вища школа, 1988. С. 20.
3. Гатальська С. М. Філософія культури. К. : Либідь, 2005 328 с.
4. Джонсон Г. Алан. Тлумачний словник з соціології / за наук. ред. В. Ісаїва, А. Хоронжого. Львів : Видав. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2003. 480 с.
5. Эстетика: Словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. М. : Политиздат, 1989. 447 с.
6. Здравомыслов А. Г. Потребности. Интересы. Ценности. М. : Политиздат, 1986. 223 с.
7. Кант И. Критика практического разума. *Кант И. Сочинения*. М. : Мысль, 1965. С. 146.
8. Контексты современности: актуальные проблемы общества и культуры в западной социальной теории: Хрестоматия. Казань : Форт Диалог, 1995. 122 с.
9. Победа Н. А. Социология культуры. Одесса : Астропринт, 1997. 224 с.
10. Психологічна енциклопедія: Серія «Енциклопедія ерудита» / Автор-упор. О. М. Степанов. К.: Академвидав, 2006. 424 с.
11. Слющинський Б. В. Соціологія музичної культури. Маріуполь, 2002. 236 с.
12. Сокурянская Л. Г. Понятие «социокультурное»: ретроспективный и актуальный анализ социологических интерпретаций. *Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства*. Харків : видав. центр Харківського націон. ун-ту ім. В. Н. Каразіна, 2002. С. 75–80.
13. Сорокин П. Социальная и культурная динамика. Исследование изменений в больших системах искусства, этики, права и обществ / пер. а англ. В. В. Сапова. С.-Пб. : Изд-во Русского Христианского Гуманитарного Института, 2000. 1054 с.
14. Социологический справочник / ред. В. И. Волович. К., 1990. 382 с.
15. Соціологія: Підручник / За заг. ред. В. П. Андрущенко, М. І. Горлача. Харків-Київ, 1998. 624 с.
16. Тугаринов В. П. О ценностях жизни и культуры. *Тугаринов В. П. Избранные философские труды*. Л., 1960. С. 261.
17. Фарбштгейн А. А. Музыка и эстетика. Л. : Музыка, 1976. 208 с.

18. Філософський словник / ред. В. Шинкарук. К. : Гол. ред. УРЕ, 1986. 800 с.
19. Хобта С. В. Проблема ценности в социологии. *Методология, теория та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства*. Харків : видав. Центр Харківського націон. ун-ту ім. В. Н. Каразіна, 2002. С. 82.
20. Черниш Н. Соціологія: Курс лекцій. Львів : вид-во ЛБА, 1998. 362 с.
21. Шамлян К. Здоровий глузд і оцінка. *Людський інтелект: Філософсько-методологічні дослідження: Філософські пошуки*. Львів : Cogito-Ахіл-Центр Європи, 1998. Вип. I (V–VI). С. 160–164.
22. Dilthey W. *Gesammelte Schriften*. Stuttgart, 1968. Br. V. S. 336.
23. Inglehart R. *Modernization and Postmodernization*. Princeton: Princeton University Press. P. 8.
24. Rokeach M. *The Nature of Human Values*. New York : Free Press, 1973. P. 5.
25. Schwartz S.H. A Theory of Cultural Values and Some Implications for Work. *Applied Psychology: an international review*. Beverly Hills, 1999. № 48 (1). P. 23–47.

Information about the authors:

Lastovetska-Solanska Zoryana Mykolaivna,

Candidate of Art Sciences,

Associate Professor at the Department of History of Music

Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music

5, O. Nyzhankivsky str., Lviv, 79000, Ukraine

Solansky Stepan Stepanovych,

Candidate of Art Sciences,

Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano

and the Department of Special Piano

Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music

5, O. Nyzhankivsky str., Lviv, 79000, Ukraine

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ В УКРАЇНІ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ КІНЦЯ ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ.

Матійчин І. М.

ВСТУП

Музикознавство незалежної України молоде, як і сама держава, хоча і має певні традиції розвитку, закладені у попередні часи українськими вченими Б. Кудриком, П. Козицьким, М. Антоновичем, К. Майбуровою, Я. Ісаєвичем та ін. Власне, система фахової диригентської освіти в Україні сформувалася у II половині ХХ ст., а почала осмислюватися ще пізніше. Навчально-методичні посібники М. Колесси, К. Пігрова, І. Розумного, А. Болгарського, М. Канерштейна та ін. заклали основи системної диригентсько-хорової освіти в Україні, а наукові праці українських вчених ХХ ст. стали передумовою вивчення розвитку сучасного українського музикознавства, дотичного до проблем диригентської освіти. Адже у наш час мистецька освіта загалом, а диригентська зокрема, розвивається, модернізується, старається відповідати на нові виклики, які постають перед нею.

Хорове диригування як навчальна дисципліна в Україні почало досліджуватися відносно недавно, тому й комплексного дослідження, присвяченого історії його розвитку, на сьогоднішній день ще немає. Серед джерел, які старалися оглядово окреслити еволюцію диригентсько-хорового мистецтва в Україні, варто назвати монографію М. Бурбана «Українські хори та диригенти»¹, курс лекцій Г. Карась «Історія вокально-хорового виконавства»², дисертаційні дослідження А. Мартинюка «Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття»³ та Л. Ярошевської «Методика диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музики на основі традицій Одеської хорової школи»⁴, монографію В. Рожка

¹ Бурбан М. Українські хори та диригенти. Дрогобич : Посвіт, 2007. 668 с.

² Карась Г. Історія вокально-хорового виконавства : курс лекцій. URL: <http://194.44.152.155/elib/local/3689.pdf> (дата звернення: 14.09.2021).

³ Мартинюк А. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2001. 20 с.

⁴ Ярошевська Л. Методика диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музики на основі традицій Одеської хорової школи : дис. ... канд. пед.

«Історія українського диригентського виконавства: творчість Стефана Турчака»⁵. Проте є чимало публікацій, в яких у тій чи іншій мірі розглядається еволюція диригентського мистецтва у певні періоди української історії, що дозволяє скласти уявлення про шляхи розвитку диригентської освіти в Україні та проблеми, які доводилося долати на кожному його етапі.

1. Діяльність осередків музичної культури на українських землях IX–XVI ст.

Вивченням давньої історії української музичної культури та освіти присвятили свої праці Н. Герасимова-Персидська, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський, Н. Сиротинська, О. Бенч-Шокало, В. Іванов, Л. Стець, В. Міshedченко, М. Лебединська, О. Лисенко та ін. У цих працях розкриваються різні аспекти розвитку давньоруської традиції музикування, у деяких з них побіжно висвітлюються елементи зародження регентської функції в освітній та виконавській практиці церковної музики.

О. Лисенко у статті «Формування системи давньоукраїнського професійного музичного виконавства» пов'язує зародження музичного виконавства на українських землях насамперед із християнізацією Київської Русі, причому чітко вказує на існування свого роду керівників, учителів церковного співу, яких можемо вважати давніми попередниками хорових диригентів: «Із початком організації церковного життя Русі у Києві та інших єпархіальних центрах виникли перші виконавські колективи церковних співаків під керівництвом досвідчених доместиків (або демествеників) – слов'ян [переважно болгар – І. М.], які передавали свій досвід давньоруським співакам»⁶. З середини XI ст. на піднесення рівня освіти в Київській державі вплинули чисельні представники грецького духовенства, серед яких були досвідчені регенти та співаки. Одним із відомих учнів грецьких церковних співаків був монах доместик Стефан, згодом ігумен Києво-Печерського монастиря та єпископ Володимиро-Волинської єпархії (кінець XI ст.). Саме він вважається засновником київської богослужбової співочої традиції та принципів виконання слов'янського

наук : 13.00.02 / Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова. Київ, 2017. 195 с.

⁵ Рожок В. І. Історія українського диригентського виконавства: творчість Стефана Турчака. До сторіччя НМА імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 328 с.

⁶ Лисенко О. Формування системи давньоукраїнського професійного музичного виконавства. *Духовна культура України: традиції та сучасність. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 85. С. 91–92.

тексту⁷. Становлення системи давньоукраїнського богослужбового виконавства авторка вважає «знаковим тому, що воно стало першою сходинкою у «ліствиці» професійного музичного виконавства наступних епох»⁸.

Аналізуючи давню музичну культуру Київської Русі у монографії «Розвиток професійного досвіду педагогів-музикантів у вищих навчальних закладах України (XVIII – XX ст.)», її автори прийшли до висновку, що вже у XII столітті була започаткована система музичної освіти. Вони слушно наголошують, що у цей час побутувала практика навчання співу з голосу регента, а запозичені іноземні риси вокального мистецтва у поєднанні з національними особливостями мовлення сприяли формуванню національних особливостей співу⁹.

Занепад Київської Русі внаслідок татаро-монгольського нашествия спричинив відповідні процеси і в культурному житті народу. Поза тим, у церковній музиці відбуваються і деякі зрушення. Так, у статті «Розвиток традицій хорового диригування в Україні» Т. Корнішева пише: «Церковний спів XIII – першої половини XV ст. значно розширює середовище побутування і наповнюється місцевими пісненими рисами. При цьому, звужується репертуар церковних піснеспівів, посилюється зацікавлення святковими та урочистими жанрами, виникають піснеспіви на честь місцевих святих»¹⁰. Авторка звертає увагу на посилення взаємовпливів жанрів народної та церковної музики, на процеси демократизації церковного співу під впливом розвитку міської культури, реформаційних рухів.

Аналізуючи власне регентську практику згаданого періоду «з опорою на «академічну церковність» хорового співу», дослідниця вдається до доволі плутаного твердження про «народження синтезу двох традицій, що виступає як характерна риса виконавського стилю диригента. Функцію специфічно релігійну, якій властиві строгість, аскетичність, благоліпність, було видозмінено у бік інтерпретуючої художності, збагативши первинні стильові ознаки духовної музики в контексті нового світського розуміння. З іншого боку, естетичну функцію духовної музики як продукту художньої творчості, що

⁷ Лисенко О. Формування системи давньоукраїнського професійного музичного виконавства. *Духовна культура України: традиції та сучасність. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 85. С. 98.

⁸ Ibid. С. 105.

⁹ Філіпчук Н., Грищенко Ю., Котирло Т. Розвиток професійного досвіду педагогів-музикантів у вищих навчальних закладах України (XVIII–XX ст.): монографія / за ред. Г. І. Сотської, С. В. Коновець. Київ, 2016. С. 11.

¹⁰ Корнішева Т. Розвиток традицій хорового диригування в Україні. *Вісник МСУ. Мистецтвознавство*. 2013. Т. 16. № 1. С. 27.

викликає у сприймаючих її людей не тільки релігійні відчуття, було привнесено у богослужбову практику»¹¹. Очевидно, розуміється процес розширення суто релігійного сприйняття богослужбової музики як виконавцями, так і слухачами, її «олюднення», наповнення власним емоційним досвідом та оновленням під західним впливом естетичним розумінням, що не могло не відобразитися на регентській виконавській манері.

І. Цмур у статті «З історії виникнення та становлення церковного хорового співу в Україні як чинника формування музичного професіоналізму» розкриває особливості старокиївської безлінійної нотації, якою записувалися церковні наспіви: «Ця нотація в процесі розвитку розгалужується на два напрями – знаменний та кондакарний. Знак знаменної нотації переважно відповідав одному складові тексту, у кондакарній нотації використовувались спеціальні знаки, які заповнювали проміжки між складами, а також продовжували кінцевий склад слова. Кондакарна нотація найбільш виправдала себе у записі мелізматичного співу»¹². Якщо до XIV ст. кондакарна нотація виходить з ужитку, то знаменна нотація протрималася аж до кінця XVI ст., до застосування європейської п'ятилінійної системи запису нот. Розшифрувати безлінійну нотацію досі не вдалося, проте автор високо оцінює професійний рівень тогочасних співаків та керівників хорів, визнаючи у цей час «існування вищої усної професійної традиції»¹³.

У статті Н. Лемішки «Духовна хорова культура як вагомий компонент української національної культури» авторка зауважує, що перехід на європейську п'ятилінійну систему нотації дав змогу зафіксувати вже певні зміни в мелодії знаменного розспіву, вона стверджує: «Варіаційність розспівів мала багато спільного у способах розвитку мелодії з народними піснями»¹⁴. У XVI ст. у Києві формується так зване «київське знам'я», яким були записані всі традиційні церковні наспіви: «Всі наспіви, що виконувались в церкві в будні, а також святкові дні, за календарем від вересня до серпня –

¹¹ Корнішева Т. Розвиток традицій хорового диригування в Україні. *Вісник МСУ. Мистецтвознавство*. 2013. Т. 16. № 1. С. 27–28.

¹² Цмур І. З історії виникнення та становлення церковного хорового співу в Україні як чинника формування музичного професіоналізму. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*. 2014. № 1. С. 161.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Лемішка Н. Духовна хорова музика як вагомий компонент української національної культури. *Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції 10 травня 2008 року*. Кременець, Тернопіль, 2008. С. 117.

в XIV–XVI сторіччі збиралися поступово у одну велику рукописну книгу – Ірмолой – багатожанровий пісенний гимнографічний збірник»¹⁵. Ці записи дали можливість зберегти величезний масив давньої церковної монодії, водночас саме за цими збірками регенти і вчителі співу мали змогу здійснювати музичне виховання своїх хористів та учнів.

Зважаючи на релігійний контекст зародження української професійної музики, важливе значення має дослідження хорових центрів як важливих осередків музичної культури у монографії М. Бурбана «Українські хори та диригенти». Автор пише: «Найдавнішими осередками хорового співу вважаємо Київ, Вишгород, особливо церкву св. Іллі, монастирі, Києво-Печерську лавру»¹⁶. М. Бурбан підкреслює значення Києво-Печерської лаври у розвитку церковної та світської музики, вихованні «керівників хорів – дяків, регентів, авторів-композиторів, які поєднали народно-релігійні традиції, запозичили європейські засоби, мову [очевидно музичну – І. М.], способи запису нот»¹⁷. Автор зазначає, що вже з Києва хоровий спів поширився по всіх руських землях, а центри його, окрім Києва, сформувалися у Володимирі (Волинь), Перемишлі, Галичі, Новгороді, Холмі, Львові, Острозі, Почасві, Маняві.

Тут варто додати, що попри значне поширення київського напіву, хорові центри зберігали у своєму репертуарі і запозичені грецькі та болгарські напіви, вивченню кожного з них присвячені ґрунтовні праці українських музикознавців О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновського, Д. Болгарського, Л. Корній, О. Шевчук, В. Воскобойнікової, О. Пуятницької, Г. Васильченко-Міхно, Т. Каплун та ін.

Розвиток багатоголосого співу (XVI ст.) і впровадження його у практику католицьких та протестантських храмів спонукали до перегляду можливостей застосування церковного співу у православних літургіях. Як пише О. Цалай-Якименко, «оновлення традиційної і розбудова нової музичної культури в Україні спирались на три корінні інновації:

- 1) перехід на нову загальноєвропейську музичну писемність;
- 2) освоєння нормативів гармонічного багатоголосся..., а також латинських концертних форм співу;

¹⁵ Лемішка Н. Духовна хорова музика як вагомий компонент української національної культури. *Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції 10 травня 2008 року*. Кременець, Тернопіль, 2008. С. 117.

¹⁶ Бурбан М. Українські хори та диригенти. Дрогобич : Посвіт, 2007. С. 18.

¹⁷ Ibid. С. 20.

3) розбудова нової системи музичного виховання у братських школах, доступних для молоді усіх рівнів»¹⁸.

Саме ці започатковані у XVI ст. новації багато в чому визначили напрями розвитку музичної культури та освіти на українських землях у наступні століття.

Отже, у період IX–XVI ст. на українських землях сформувалася самотутня музична культура, професійний напрям якої був тісно пов'язаний із церковно-обрядовою практикою. Започаткована прямо чи опосередковано під впливом візантійської церковної музики, давньоруська монодія розвивалася у Києві, а згодом і в багатьох інших осередках церковного співу, зберігаючи запозичені грецький та болгарський розспіви, а також витворивши автохтонний київський знаменний розспів. Це свідчить про високу мистецьку культуру у першу чергу керівників хорових колективів, які поєднували у собі функції провідного співака, вчителя церковного співу та диригента. Засвоєння європейської нотації і ріст музичної грамотності церковних діячів та виконавців дали змогу донести до нащадків величезний корпус зразків української церковної монодії, зібраної у збірки під назвою Ірмологіон.

2. Стан музичної освіти на теренах України у XVII–XVIII ст.

Розвиток музичної освіти та культури на українських землях XVII–XVIII ст. відображений у працях О. Цалай-Якименко, Н. Герасимової-Перидської, Л. Корній, Ю. Медведика, О. Гнатюк, Т. Гусарчук, Є. Ігнатенко, І. Бермес, Н. Сиротинської, А. Трохименко, М. Юрченка, О. Шуміліної, К. Майбурової, І. Кузьмінського, Л. Горенко-Баранівської та інших дослідників.

Загальні тенденції розвитку музичної освіти відображені у статті Т. Корнішевої «Розвиток традицій хорового диригування в Україні». Дослідниця висвітлює основні вектори розвитку музичної культури кінця XVI–XVII ст. (секуляризація мистецтва, відродження національних культурних традицій, становлення різноманітних форм аматорського виконавства, поглиблення зв'язків між професійною і фольклорною традиціями) та звертає увагу на новації у хоровій творчості, зокрема становлення жанрово-типологічних ознак партесного концерту, канту, псалми, реформування нотного письма, зародження ознак національного хорового стилю у творчості композиторів

¹⁸ Цалай-Якименко О. Взаємодія «схід–захід» і Берестейська унія в становленні музичного бароко в Україні. *Берестейська унія і українська культура XVII століття*. Львів, 1996. С. 67.

М. Дилецького, І. Календи, К. Кановського, О. Лешковського, Г. Львовського¹⁹.

А. Трохименко у статті «Музична освіта у братських школах як передумова національно-культурного відродження України XVII століття» окреслює дві тенденції музичного виховання у братських школах того часу, що викристалізувалися у процесі православно-унійного протистояння і відобразилися на стилістиці музичного оформлення богослужінь: «Ті церковні осередки, де раніше було прийнято унію, продовжували започатковану у Львові та Вільнюсі адаптацію латинських концертів; у нових же православних школах на чолі з Києво-братською школою під егідою козацтва починає визначатись інший напрям розвитку партесного співу – синтезування «музикії» з імпровізаційним гуртовим співом, що склався в козацько-селянському середовищі»²⁰.

Також дослідниця вказує на різний рівень викладання у братських школах того часу, але відзначає незмінно важливу роль у навчальному процесі музичної освіти, що сприяло піднесенню рівня як церковного, так і позацерковного хорового співу. Церковний спів був щоденною практикою братчиків, адже вони брали активну участь у богослужіннях. Хоровий спів також супроводжував відзначення різноманітних урочистостей та святкувань, організованих братством. Треба зазначити, що навчання у братських школах (а згодом і в академіях) було доступним для вихідців із різних верств суспільства.

Важливою заувагою авторки статті є згадка про елементи диригентсько-хорової підготовки в структурі музичного виховання братських шкіл: «Навчання відбувалося на регентсько-хоровій основі, коли під час читання нот учні мали супроводжувати спів виразними диригентськими жестами, керувати тембром голосу, узгоджуючи його з характером словесного тексту»²¹. Прикметно, що і в цей період зберігається методика навчання співу з голосу вчителя, поголосники слугували релятивною основою для інтонування, а гармонічна структура співзвуч засвоювалася на слух.

Варто сказати, що зі зростанням ролі міст як культурних центрів ренесансної Європи змінювалася і соціальний статус митця-

¹⁹ Корнішева Т. Розвиток традицій хорового диригування в Україні. *Вісник МСУ. Мистецтвознавство*. 2013. Т. 16. № 1. С. 28.

²⁰ Трохименко А. Музична освіта у братських школах як передумова національно-культурного відродження України XVII століття. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць*. Київ, 2011. Вип. 11 (16). С. 275–276.

²¹ Ibid. С. 277.

професіонала, «який ставав світською вільнонайманою особою: співаком, регентом, дяком, вчителем, редактором чи автором церковних напівів, магістратським трубочем, церковним музикою тощо»²².

Про відокремлення посади регента (керівника церковного хору) як окремої оплачуваної одиниці свідчить посилання у статті І. Кузьмінського «Спів у Львівській Богоявленській церкві (від витоків до кінця XVIII століття)» на Книгу видатків Богоявленського братства від 1741 до 1787 року. Автор статті зазначає, що «регент отримував платню за спів на хорах, на Службі Божій, на похоронах, на жалобних месгах та на процесіях. Про осіб регентів не збереглося жодних відомостей, крім одного випадку, коли регента заміняв якийсь студент Єзерський»²³. Ця ремарка для нас важлива, адже свідчить про належний рівень диригентсько-хорової підготовки студентів, який давав змогу їм за потреби виконувати обов'язки регента. Київські джерела, досліджені І. Кузьмінським, доносять до нас імена двох регентів, вчителів партесного співу часів Петра Могили – Єлисея Ільковського та Йосипа Загвойського²⁴.

Згадане вище протистояння двох шкіл музики (православної та унійної) через вільну міграцію музикантів з однієї конфесії в іншу протягом XVII ст. переросло у їх взаємодію. Як наголошує О. Цалай-Якименко, в Україні «починає формуватися феномен загальнонаціональної музичної культури, яка об'єднала, згладила і вийшла поза межі їх [шкіл] вузьких конфесійних протиріч та одержала у сучасників найменування київської – тобто загальноукраїнської»²⁵. У своєму дисертаційному дослідженні О. Цалай-Якименко називає процеси, які відбувалися в українській музиці XVII ст., справжньою культурною революцією: «Доказ цього – переклад на лінійну систему нотації та розквіт традиційного жанру монодії (ірмолоні напиви), а також

²² Цалай-Якименко О. С., Ясиновський Ю. П. Музичне мистецтво давнього Острога. *Острозька давнина*. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. Вип. 1. С. 74.

²³ Кузьмінський І. Спів у Львівській Богоявленській церкві (від витоків до кінця XVIII століття). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. Вип. 121. С. 105.

²⁴ Кузьмінський І. Реформа церковного співу митрополита Петра Могили у Києві. *Українська музика*. 2018. № 2 (28). С. 7.

²⁵ Цалай-Якименко О. Взаємодія «схід–захід» і Берестейська унія в становленні музичного бароко в Україні. *Берестейська унія і українська культура XVII століття*. Львів, 1996. С. 83.

одночасне опанування нового виду творчості – партесного багатоголосся»²⁶.

Цікаву інформацію щодо системи музичної освіти у одному із найвизначніших центрів української культури – Києво-Могилянському колегіумі (а згодом – Києво-Могилянській академії) висвітлює І. Бермес у статті «Хорове мистецтво XVII–XVIII ст.: засади функціонування». Дослідниця пише, що «суттю навчальної програми було вивчення київського знаменного розспіву й опанування теорії партесного співу»²⁷. Систематичне плекання хорового співу в межах навчальних хорів, що формувалися на кожному курсі, давало змогу сформувати кілька високохудожніх хорових колективів, які діяли на постійній чи тимчасовій основі. Проте музична освіта не обмежувалася хоровим співом: учні навчалися теорії музики, читанню нот з листа, гри на музичних інструментах, основам диригування та композиції, тож не дивно, що «вельми часто студенти брали участь у парафіяльних хорах, інколи навіть керували ними»²⁸. А найкращі учні академії отримували звання «придворного уставника», який поєднував функції диригента, вчителя співу та заспівувача в хорі²⁹. Відомими випускниками академії були Г. Сковорода, М. Березовський, А. Ведель. Зважаючи на поважну роль в українській музичній культурі згаданих осіб, визначасмо Києво-Могилянську академію одним із основних освітніх центрів на території України, що давали якісну диригентсько-хорову підготовку.

О. Цалай-Якименко припускає, що найвидатніший творець партесних концертів і знаний теоретик музики М. Дилецький, автор «Граматики музикальної», також був пов'язаний із Києво-Могилянською академією, якийсь час викладав у ній, а найвідоміший твір композитора Воскресенський канон виконувався 1794 р. на відкритті Богоявленської церкви при Академії³⁰. Дослідниця стверджує, що М. Дилецький заклав основи професіоналізації й одночасно демократизації барокової партесної творчості, «підсумувавши хорову практику акапельного

²⁶ Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст.: київське пініє, київська нота, київська граMATика: автореферат дис. ... доктора мист.: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. С. 24.

²⁷ Бермес І. Хорове мистецтво XVII–XVIII ст.: засади функціонування (на прикладі Києво-Могилянської академії). *Молодь і ринок*. 2011. № 9 (80). С. 83.

²⁸ *Ibid.* С. 84.

²⁹ Бакай С. Музично-педагогічні ідеї та просвітницька діяльність Г. С. Сковороди на Слобожанщині: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / ХДПУ ім. Г. Сковороди. Харків, 2004. С. 11.

³⁰ Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст.: київське пініє, київська нота, київська граMATика: автореф. дис. ... доктора мист. 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. С. 37.

співу за попередні три чверті століття, він вперше сформулював академічні норми творення складних імітаційних, концертних форм партесного стилю»³¹. Важливо нагадати, що М. Дилецький закінчив Віленську єзуїтську академію, працював регентом церковного хору і вчителем співу в Києві, Вільно, Смоленську і Москві, був загально-визнаним теоретиком і практиком хорової справи. Я. Колесса звертає увагу, що у широковідомій «Граматичі музикальній» М. Дилецького містяться вказівки стосовно методики хорового диригування: «Привертають увагу визначення деяких прийомів диригування, зокрема: відповідність двох рухів руки цілій ноті, одного – половинній та іншій»³².

Неможливо оминати увагою ще один навчальний осередок, який відіграв велику роль у музичному вихованні яскравих представників «золотої доби» української музики – М. Березовського та Д. Бортнянського. Йдеться про Глухівську музичну школу, яка пів століття навчала співу, гри на музичних інструментах (а деякий час навіть хореографії) здібних до музики українських хлопчаків. «Майже за 50 років діяльності школи в ній були навчені більше 300 хористів для придворної співацької капели»³³, – пише О. Заїка. Глухівська школа справді прицільно готувала музикантів для обслуговування царського двору, але далеко не всі її учні потрапляли до Петербурга, застосовуючи згодом свої знання і вміння на рідній землі. Інші ж, потрапивши до столиці Російської держави, в тій чи іншій мірі реалізовували свої співацькі, композиторські та диригентські можливості. Як справедливо наголошує І. Бермес, «вихованці Глухівської музичної школи як носії вокально-хорової майстерності поширювали в Росії традиції українського хорового виконавства та практики роботи з хором, найважливіше – українську пісенну культуру з усіма притаманними їй ментальними ознаками»³⁴.

Та не тільки з Глухова Росія черпала мистецькі кадри: Київ, Харків та інші музичні центри України готували їх для імперських потреб.

³¹ Цалай-Якименко О. Взаємодія «схід–захід» і Берестейська унія в становленні музичного бароко в Україні. *Берестейська унія і українська культура XVII століття*. Львів, 1996. С. 83.

³² Колесса Я. Становлення диригентського виконавства в наддніпрянській Україні (друга половина XIX – 20-ті роки XX ст.) як передумова виникнення національної диригентської школи. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 35. С. 13–14.

³³ Заїка О. Глухівська співацька школа та роль гетьмана Данила Апостола у її заснуванні. *Сіверщина в історії України*. 2015. Вип. 8. С. 258.

³⁴ Бермес І. Глухівська співоча школа як підґрунтя вітчизняної професійної вокально-хорової освіти у XVIII ст. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Мистецтвознавство*. 2012. № 2. С. 58.

Тож не дивно, що найвидатніші диригенти, які різний час працювали у Росії XVIII ст. (А. Річинський, М. Полторацький, М. Березовський, А. Ведель, Д. Бортнянський), були українцями.

Таким чином, у XVII–XVIII ст. на українських землях діяла розгалужена мережа навчальних закладів, в яких важливе значення відводилося музичній освіті. Головними осередками навчання хорового співу та гри на музичних інструментах стали братські школи, колегіуми, академії. Певний час важливу роль у співацько-хоровій підготовці молоді відіграла Глухівська музична школа. Найбільш здібні учні згаданих навчальних закладів згодом самі ставали керівниками музичних колективів та композиторами. В цей час завершується посадове розмежування функцій музиканта (регента, співака, інструменталіста), що має важливе значення для їх фахового зростання.

3. Становлення українських національних музичних шкіл та їх вплив на розвиток хорового диригування у XIX ст.

Темі розвитку української національної музичної культури XIX ст. присвятили свої розвідки Л. Кияновська, С. Грица, М. Загайкевич, О. Михайличенко, М. Черепанин, О. Валіхновська, Я. Горак, Ж. Зваричук, Є. Бондар, Н. Костюк, О. Солонець та ін. У багатьох із них висвітлюється діяльність видатних діячів української хорової культури того часу, побіжно торкаючись і питання їх диригентської освіти.

Диригентсько-хорове виконавство на українських землях XIX ст. розвивалося завдяки діяльності знакових осіб в історії української музичної культури, які своїм талантом та надзвичайними зусиллями змогли zorganizувати в розділеній сусідніми державами Україні осередки, що стали підґрунтям для розвитку українських національних музичних шкіл.

Про один із таких українських хорових центрів пише Ж. Зваричук у статті «Роль і значення Перемишльського хорового осередку в розвитку духовної культури Галичини XIX століття». Завдячуючи ентузіазму єпископа І. Снігурського, у Перемишлі формується мистецький колектив, основу репертуару якого склали високохудожні хорові твори українських композиторів XVIII ст., передусім Д. Бортнянського, чия творчість у Східній Галичині сприйнялася на довгі роки як еталон художнього звучання, адже «хорові концерти містили надзвичайно цінну, національно значущу інформацію для мистецького поступу, апелювали до створення нових виконавських сил та радикального перегляду побутуючих традицій»³⁵.

³⁵ Зваричук Ж. Роль і значення Перемишльського хорового осередку в розвитку духовної культури Галичини XIX століття. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2009. Вип. 15–16. С. 77.

Завдяки майстерному опануванню новою стилістикою хорових творів з яскравою образно-драматургічною характеристикою, у 1830–1834 рр. хор при Перемишльському кафедральному соборі став широко відомим у краї мистецьким колективом. А вже через кілька десятиліть перемишльський хоролий осередок (який не обмежується діяльністю М. Вербицького та І. Лаврівського) передовою галицькою спільнотою «осмислювався як «школа» завдяки тому, що в Галичині була сприйнята ідея розвитку хорової культури як національного феномену в контексті доволі жорстких суспільних обставин»³⁶. Послідовники хорового руху, інспірованого діяльністю перемишльського осередку, поширювали мистецькі ідеї «школи» в Галичині, Буковині, на Закарпатті. Як слушно стверджує Ж. Зваричук, «хор Перемишльської катедри створив той ідеал, який підтримувався й культивувався упродовж століття і впливи якого простежуються в сьогоденній виконавській практиці Галичини»³⁷.

Л. Кияновська у статті «Перемиська школа» як культурологічний феномен» наголошує на широкому європейській контексті діяльності «школи» та її особливій ролі в історії української культури загалом³⁸. Дослідниця вважає, що значення діяльності цього західноукраїнського осередку музичної освіти та культури недооцінено, тому якщо проаналізувати діяльність і творчу спадщину всіх представників «перемиської школи» в широкому «культурологічному, соціально-історичному ракурсі, у порівнянні з аналогічними процесами в інших національних школах, а насамперед – в східноукраїнському середовищі, то її роль у становленні і розвитку української духовності буде мислитись не однозначно і не обмежено, а посяде гідне місце в українській мистецькій історіографії»³⁹.

Ціла плеяда діячів «перемиської школи» та їх послідовників (А. Вахнянина, П. Бажанського, В. Матюка, М. Копка, С. Воробкевича, Й. Кишакевича, К. Матезонського) склали основу наступного розвитку аматорського та професійного музикування регіону, забезпечивши активний хоролий рух кінця ХІХ – поч. ХХ ст. відповідними диригентськими та композиторськими кадрами.

У підросійській Україні становлення української національної музичної школи пов'язане з іменем М. Лисенка. У статті «Культурний

³⁶ Зваричук Ж. Роль і значення Перемишльського хорового осередку в розвитку духовної культури Галичини ХІХ століття. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2009. Вип. 15–16. С. 77.

³⁷ *Ibid.* С. 73.

³⁸ Кияновська Л. «Перемиська школа» як культурологічний феномен. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. 2007. Вип. 7. С. 66.

³⁹ *Ibid.* С. 71.

універсум диригентської діяльності М. В. Лисенка» А. Мартинюк наголошує, що в особі мистця втілено історико-культурний феномен духовного розвитку українців, тому його діяльність не можна розглядати тільки з мистецтвознавчих позицій⁴⁰. Отримавши ґрунтовну музичну освіту у Лейпцигській консерваторії як композитор і піаніст, завдяки універсальній системі музичної підготовки та власній наполегливості, М. Лисенко зумів стати високопрофесійним диригентом. А. Мартинюк пише: «Хор розглядався ним не тільки як найдосконаліший музичний інструмент, але й надзвичайно важливий і дієвий засіб згуртування, виховання, єдності»⁴¹. У цій цитаті виражена суть культурницької діяльності М. Лисенка, його прагнення через музику, співане слово (а часто це слово Т. Шевченка), залучення до колективної творчості будити приспане національне самоусвідомлення українців, долати недоліки національного характеру, єднатися і міцніти як народ.

Позаяк М. Лисенко диригентській діяльності приділяв багато уваги на протязі життя, працювати йому доводилося із різними виконавськими складами. Зважаючи на переважаюче культивування на той час у різних навчальних закладах чоловічого хорового співу, М. Лисенко мав сприятливіші умови для формування чоловічої хорової капели. А для комплектації мішаного хору мистцю доводилося користати з творчих сил українського музично-драматичного театру, з яким М. Лисенко тісно співпрацював⁴².

Важливу роль у диригентсько-хоровій діяльності М. Лисенка відіграли здійснені ним з мішаним (1893) та чоловічим (1897, 1899, 1902) хорами творчі мандрівки Україною. Склад цих хорів А. Мартинюк описує так: «Ядро колективу становили учні духовної семінарії, студенти університету, співаки і актори українських драматичних труп, хористи-професіонали з церковних хорів, обдаровані аматори з різних верств народу»⁴³. Кількісно виконавські колективи складали 40–60 чоловік. Виконуючи і пропагуючи українську пісню, хорові капели на чолі з М. Лисенком утверджували її мистецьку вартість, сприяли утвердженню української музики на професійній сцені, що на той час було революційним явищем. Не дивно, що саме у виконавській інтерпретації народних пісень найбільше виявлявся диригентський талант маестро.

⁴⁰ Мартинюк А. Культурний універсум диригентської діяльності М. В. Лисенка. *Хорове мистецтво України та його подвижники: збірник матеріалів Першої міжнародної науково-практичної конференції*. Дрогобич, 2011. С. 197.

⁴¹ Ibid. С. 198.

⁴² Ibid. С. 199.

⁴³ Ibid.

Взагалі стиль керування хором колективом М. Лисенка позначений його освітою піаніста: композитор зазвичай сидав за інструмент, а хористи розташовувались довкола. А. Мартинюк порівнює такий стиль диригування з практикою керування виконавцями часів Й.-С. Баха, адже «не тільки під час репетицій, а й інколи на концертах М. В. Лисенко супроводжував спів хору і солістів власною грою»⁴⁴. Техніку диригування М. Лисенка автор статті визначає як високо-професійну, «якій були притаманні такі риси, як графічна ясність диригентських схем, точне відтворення метро-ритмічної структури та динаміки твору, прагнення виявити різноманітними диригентськими засобами зміст художніх образів твору, майстерне втілення окремих елементів вокально-хорового звучання»⁴⁵. Важливу роль у диригуванні композитора відігравала міміка, сприяючи втіленню у музиці різних емоційних відтінків. Манера диригування М. Лисенка поєднувала стриману емоційність, елегантність та естетичність.

Зважаючи на значення диригентсько-хорової діяльності композитора для розвитку української музичної культури, можемо говорити про школу М. Лисенка, якою були його хорові колективи. Їх учасники не тільки опановували ази хорового мистецтва, здобували необхідну культуру співу, а й засвоювали принципи диригування видатного митця, виразні елементи мануальної техніки, виконавську манеру. А головне – гуртувалися заради справи піднесення національного мистецтва, вчилися спільними зусиллями творити прекрасне. Як пише Я. Колесса у статті «Становлення диригентського виконавства в надніпрянській Україні (друга половина XIX – 20-ті роки XX ст.) як передумова виникнення національної диригентської школи», саме в цій школі «здобували початки музичної освіти і диригентського виконавства такі визначні діячі української культури, як Петро Демуцький, Кирило Стеценко, Яків Яциневич та багато інших, які перейняли від свого вчителя любов до прекрасного, мистецький запал, бажання донести до широкої громадськості найцінніші скарби народної творчості»⁴⁶.

Отже, у XIX ст. на різних теренах України, розділеної сусідніми державами, розвивалися наперекір обставинам національні хорові школи: «перемиська школа» у Східній Галичині та «лисенківська

⁴⁴ Мартинюк А. Культурний універсум диригентської діяльності М. В. Лисенка. *Хорове мистецтво України та його подвижники: збірник матеріалів Першої міжнародної науково-практичної конференції*. Дрогобич, 2011. С. 200.

⁴⁵ Ibid. С. 201.

⁴⁶ Колесса Я. Становлення диригентського виконавства в надніпрянській Україні (друга половина XIX – 20-ті роки XX ст.) як передумова виникнення національної диригентської школи. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 35. С. 21.

школа» на Наддніпрянщині, кожна з яких, попри суттєві відмінності у культивованому репертуарі та творчих засадах, працювала на відродження української музичної культури та сприяла професіоналізації українського хорового мистецтва. Згадані мистецькі школи стали кузнями для нових майстрів диригентської справи, кожна з них мала своїх послідовників, а посилення творчих зв'язків між обома частинами України наприкінці XIX ст. сприяло взаємообміну музичним досвідом та зближенню культурних парадигм. Таким чином, можемо говорити про створення у XIX ст. передумов для формування української національної диригентсько-хорової школи, єдиної в опорі на здобутки української музичної спадщини, але різної у своїх регіональних проявах.

4. Формування і розвиток регіональних диригентських шкіл в Україні (XX – поч. XXI ст.)

Розвитку диригентської освіти в Україні новітньої доби присвячені праці низки науковців, які старалися висвітлити різні аспекти диригентсько-хорової підготовки фахівців (Т. Смирнова, Д. Бондаренко, А. Мірошникова, А. Растригіна, І. Куфлюк, Н. Кушлик, М. Камінська, О. Леснік, Л. Лялюк, І. Цюряк, С. Світайло, Л. Остапенко, Л. Теряєва, Л. Ярошевська, Н. Тарарак, Л. Бірюкова, О. Кузнецова, Н. Селезнева, І. Шинтяпіна, Г. Сікора та багато ін.); розкрити особливості діяльності видатних українських диригентів та мистецьких колективів (В. Чучман, Г. Карась, О. Драгомирецька, А. Мартинюк, Ю. Баранецька, А. Савка, О. Бенч, І. Цмур, В. Рожок, Л. Сенченко, В. Лабунець, С. Дацюк, В. Прохазка та ін.); визначити специфіку регіонального розвитку диригентсько-хорового виконавства (А. Мартинюк, М. Ферендович, І. Бермес, Ю. Серганюк, І. Задорожний, Л. Мороз, Ж. Зваричук, І. Шатова, О. Солонець, Т. Стан та ін.); проаналізувати тенденції фестивально-конкурсного руху у сфері хорової культури та соціокультурне значення диригентської діяльності (Ю. Пучко-Колесник, А. Лашенко, І. Бермес, П. Ковалик, О. Бенч, Х. Флейчук, Н. Синкевич, Ю. Москвічова, Л. Мечак та ін.) тощо.

Найбільш комплексно питання формування диригентських шкіл в Україні розглядається у працях А. Мартинюка. Традиційно асоціюючи дефініцію «диригентсько-хорова школа» з інституціями освіти і виховання, А. Мартинюк вбачає функціональне призначення української диригентсько-хорової школи в диспонуванні п'яти функцій: пізнавальної, комунікативної, гедоністичної, творчо-діяльнісної та дидактичної⁴⁷. Реалізація цих функцій могла забезпечуватися тільки у тих

⁴⁷ Мартинюк А. Українська диригентсько-хорова школа сучасності: джерелознавчі студії. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*. 2020. № 1 (68). С. 163.

культурно-освітніх центрах, де активно здійснювалася концертна діяльність, працювали філармонії, оперні та драматичні театри, спеціалізовані мистецькі навчальні заклади.

У своїй дисертації «Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття» А. Мартинюк аналізує здобутки чотирьох основних шкіл: львівської, одеської, київської та харківської, кожна з яких «подана в культурознавчому та історико-педагогічному аспектах, де враховуються суто специфічні регіональні традиції від витоків, естетичних установок, звукового еталону епохи, комплексу педагогічних принципів»⁴⁸. Попри врахування регіональних особливостей, кожна зі шкіл розглядається у загальноукраїнському контексті, виражаючи єдність у різноманітті (підходів, пріоритетів, специфіки історичного розвитку). Особливо наголошується значення львівської диригентської школи як визначного явища в українській та європейській культурі.

Визначна роль у формуванні львівської диригентської школи належить М. Колесі – видатному диригентові, композиторові, педагогові. Фах диригента М. Колеса здобував у багатьох вчителів, зокрема у П. Росіневич-Щуровської, яка свого часу асистувала О. Кошицю. Саме її методику М. Колеса взяв згодом за основу для своєї теоретичної частини «Диригентського poradnika»⁴⁹. Та все ж визначальними для становлення мистця як диригента стали представники чеської диригентської культури М. Долежіль, О. Острічил, П. Дедечек (у той час М. Колеса навчався у Празі). Диригентська майстерність М. Колеси «захоплювала благородством манери, стриманістю і темпераментом, вражала естетичністю, чіткістю і виразністю рухів, високопрофесійною інтерпретацією»⁵⁰ його учнів та шанувальників.

Після повернення до Львова (1931) мистець поєднував педагогічну, виконавську та композиторську діяльність. За своє довге і плідне життя М. Колеса керував різними хоровими колективами («Станіславський Боян», «Львівський Боян», «Стрийський Боян», «Студіо-хор»,

⁴⁸ Мартинюк А. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2001. С. 15.

⁴⁹ Самотос-Баерле Н. Творчий шлях Миколи Колеси в контексті міжвоєнної доби (за «Спогадами» Миколи Колеси). URL: https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/12/Rodyna_Kolessiv_Samotos_N_Tvorchij_shlyakh_2013.pdf (дата звернення: 12.10.2021).

⁵⁰ Задорожний І. Львівська диригентська школа та її фундатор Микола Філаретович Колеса. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород, 2016. Вип. 3. С. 79.

станіславська «Думка», «Бандурист», «Трембіта»), був диригентом симфонічного оркестру Львівської обласної філармонії, диригентом Львівського театру опери і балету, викладав у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка, згодом – Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка (у 1956–1965 роках був її ректором, пізніше – завідувачем кафедри диригування)⁵¹.

М. Колесса виховав цілу плеяду учнів, які своєю творчою діяльністю довели життєздатність і високу фаховість Львівської диригентської школи. Серед найбільш відомих її представників – С. Турчак, І. Гамкало, І. Левинець, Я. Скібінський, Т. Микитка, Ю. Луців, Є. Вахняк, Р. Дорожівський, Б. Антків, І. Небожинський, І. Юзюк, А. Кушніренко, В. Василевич та ін.

Методи навчання у класі диригування М. Колесси проаналізовано у статті І. Бермес «Педагогічні методи Миколи Колесси (на основі спогадів і інтерв'ювання учнів та колег маестро)». Дослідниця наголошує, що видатний диригент сприймав процес навчання в єдності двох складових: як «творення людини» (В. Сухомлинський) і виховання музиканта-професіонала високого рівня»⁵². А. Мартинюк у статті «Диригентська школа М. Колесси як феномен української музичної культури ХХ століття» також високо оцінює педагогічну майстерність митця, він пише: «Роботу професора в класі диригування відзначає виняткова організованість та дисциплінованість, глибина і ясність викладу навчального матеріалу, прагнення активізувати творчу думку студента, дивовижне вміння правильно оцінити, а згодом і розвинути обдарування учнів»⁵³. Наслідком педагогічної праці М. Колесси став перший в Україні підручник «Основи техніки диригування» (1960), який кілька разів перевидавався (1973, 1981) і досі використовується в навчальних закладах музичного спрямування як методичний посібник.

Діяльність київської диригентсько-хорової школи розглядає Н. Синкевич у статті «Київська хорова школа: етапи становлення та розвитку». Поштовх до фахового розвитку столичної школи дав М. Лисенко, зініціювавши відкриття 1904 р. Музично-драматичної школи. Н. Синкевич пише: «З перших днів роботи школи було укомплектовано висококваліфікований викладацький склад (М. Лисенко,

⁵¹ Задорожний І. Львівська диригентська школа та її фундатор Микола Філаретович Колесса. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород, 2016. Вип. 3. С. 78–79.

⁵² Бермес І. Педагогічні методи Миколи Колесси (на основі спогадів і інтерв'ювання учнів та колег маестро). *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 68.

⁵³ Мартинюк А. Диригентська школа М. Колесси як феномен української музичної культури ХХ століття. *Педагогічна освіта: теорія і практика: зб. наук. праць*. Кам'янець-Подільський, 2017. Вип. 22. Част. 2. С. 72.

Г. Любомирський, Б. Яворський, О. Кошиць)... Із самого початку тут готували диригентів хорових капел, хормейстерів оперних хорів, керівників аматорських хорових колективів»⁵⁴. Авторка наголошує, що школа першою (у порівнянні з російською та західноєвропейською тогочасною організацією спеціальної музичної освіти) стала на шлях академічно-професійного навчання хорового диригента. Серед відомих митців, які навчалися у школі М. Лисенка, зустрічаємо імена К. Стеценка, Л. Ревуцького, П. Козицького, М. Вериківського, В. Верховинця, Г. Верьовки та ін.

У статті Г. Карась «Олександр Кошиць та Нестор Городовенко: мистецько-виконавські паралелі» дослідниця робить спробу порівняти творчу діяльність визначних митців, які заклали основи київської школи хорового виконавства. Аналізуючи творчий шлях корифеїв хорової музики, Г. Карась приходиться до висновку, що, попри всі відмінності, «виконавсько-диригентська естетика майстрів є схожою: диригент і хор являли собою єдине нерозривне ціле, через що досягалась висока художність і тонкі відтінки виконання; глибокі знання, справжнє чуття й розуміння духу української пісні, правдиве виявлення її сутності допомогло обом диригентам стати правдивими, проникливими (а О. Кошицю – неперевершеним) її інтерпретаторами»⁵⁵.

Визначальну роль у становленні київської диригентсько-хорової школи відіграла діяльність кафедри хорового диригування Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського (згодом – Національної музичної академії України ім. П. Чайковського). А. Мартинюк пише: «Багаторічна історія кафедри хорового диригування свідчить про спрямованість її роботи на розвиток передових ідей диригентсько-хорової освіти, вірність ідеалам самобутності національної хорової культури та її причетності до світового музичного процесу»⁵⁶. Фундаторами київської диригентсько-хорової школи вважаються О. Кошиць, Г. Верьовка, В. Верховинець, М. Вериківський, Н. Городовенко, О. Мінківський, Е. Скрипчинська. Серед послідовників названих маестро – такі видатні постаті, як П. Муравський, М. Кречко, А. Лашенко, Л. Венедиктов, Є. Савчук, О. Тимошенко, М. Берденников,

⁵⁴ Синкевич Н. Київська хорова школа: етапи становлення та розвитку. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2009. Вип. 15–16. С. 235.

⁵⁵ Карась Г. Олександр Кошиць та Нестор Городовенко: мистецько-виконавські паралелі. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2008. Вип. 12–13. С. 104.

⁵⁶ Мартинюк А. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2001. С. 16.

І. Шилова, В. Чуба та ін. Музикознавець відзначає, що «саме творчі здобутки київської диригентсько-хорової школи наприкінці ХХ ст. найбільшою мірою сприяли міжнародному визнанню сучасної української хорової культури»⁵⁷, і це природно, адже саме столичні виконавські колективи найбільш плідно репрезентують українське хорове мистецтво перед іноземними гостями в Україні та перед іноземною публікою за кордоном, гідно продовжуючи закладені століття тому хорові традиції Української республіканської капели під орудою О. Кошиця.

Формування одеської диригентсько-хорової школи тісно пов'язане із творчою діяльністю К. Пігрова, визначного майстра хорової справи, послідовника традицій петербурзької Придворної капели, в регентських класах якої він навчався. Саме завдяки організаційним зусиллям К. Пігрова у Одеській консерваторії була утворена кафедра хорового диригування, яку він очолював до кінця свого життя. К. Пігров був новатором у теорії хорового мистецтва, він опублікував низку педагогічних праць (зокрема навчальний посібник «Керування хором»), які і досі не втратили своєї актуальності. Основні принципи методики роботи з хоровим колективом К. Пігрова висвітлила Л. Ярошевська у вже згаданій дисертації⁵⁸.

Одеська хорова школа як культурно-історичний феномен досліджується у дисертації І. Шатової «Стильові основи Одеської хорової школи». Дослідниця звертає увагу на поєднання у творчості К. Пігрова двох сфер – духовної і світської, тому розроблені ним методи, закладені в основу формування Одеської диригентсько-хорової школи, поєднують традиції церковного і світського співу. Необхідним і головним критерієм хорового звучання маестро вважав чистоту строю, а необхідною умовою виховання диригента хору – участь у «високо-професійному хорі зі всіма специфічними принципами кваліфікованої художньої одиниці, тобто хор повинен мати відмінний стрій, бездоганний ансамбль, хорошу дикцію і тонке, емоційне, хвилююче нюансування»⁵⁹.

⁵⁷ Мартинюк А. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2001. С. 17.

⁵⁸ Ярошевська Л. Методика диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музики на основі традицій Одеської хорової школи.: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова. Київ, 2017. 195 с.

⁵⁹ Шатова І. Стильові основи Одеської хорової школи : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. С. 7.

Якщо методика К. Пігрова була зосереджена на розвитку вокально-ансамблевої природи хорового співу, то методика ще одного представника одеської диригентсько-хорової школи Д. Загребського була спрямована на розвиток виразових можливостей диригентського апарату, майстерність виконавської інтерпретації. Серед найвизначніших представників одеської хорової школи – А. Авдієвський, В. Іконник, С. Дорогий, А. Мархлевський, П. Горохов, В. Газінський, В. Шип, Г. Ліознов та ін. У підтвердження універсальності засадничих принципів хорового мистецтва К. Пігрова для їх практичного використання І. Шатова наголошує на пріоритетній ролі А. Авдієвського в застосуванні і розвитку методики К. Пігрова в діяльності народного хору та В. Іконника, чия творчість сприяла виникненню і подальшому розповсюдженню камерного хорового виконання в Україні⁶⁰. Традиції одеської хорової школи гідно продовжують сучасні виконавські, педагогічні та наукові кадри південного регіону нашої держави.

Розвиток харківської диригентсько-хорової школи зумовлений її розташуванням у регіоні, який зазнає істотних впливів як із Заходу, так і зі Сходу. Як пише В. Соловійов у статті «Дослідження української диригентсько-хорової педагогіки як фактор виховання національно-патріотичної свідомості у майбутніх вчителів музичного мистецтва», народженню системи вищої диригентсько-хорової освіти в Харкові (кафедр хорового диригування в музично-драматичному інституті (1928), консерваторії (1945), інституті культури (1961)) сприяла організаційна діяльність О. Перунова, талановитого учня П. Козицького⁶¹. Значним досягненням О. Перунова автор вважає створення належного науково-методичного забезпечення для диригентсько-хорової освіти студентів, зокрема, навчальних посібників і хрестоматій. Видана ще 1963 р. «Хрестоматія з читання хорових партитур» О. Перунова і досі є затребуваним підручником у музичних навчальних закладах. Дієвість педагогічних методів О. Перунова доведена професійними успіхами його учнів, найбільш знаним із яких є народний артист України В. Палкін.

Н. Белік-Золотарьова у статті «Майстри харківської диригентсько-хорової школи» засновниками школи називає, окрім Олександра

⁶⁰ Шатова І. Стельові основи Одеської хорової школи : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. С. 9.

⁶¹ Соловійов В. Дослідження української диригентсько-хорової педагогіки як фактор виховання національно-патріотичної свідомості у майбутніх вчителів музичного мистецтва. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2019. Вип. 2 (20). С. 130.

Перунова, Костянтина Греченка та Зіновія Заграничного⁶². Ці визначні диригенти-практики відіграли велику роль у підвищенні хорової культури регіону, поєднували виконавську діяльність із педагогічною, у різний час були завідувачами кафедр хорового диригування, керували студентським хором. Зусиллями названих митців на початку 50-х рр. ХХ ст. були закладені підвалини харківської диригентсько-хорової школи, до яскравих представників якої належать З. Яковлева, Ю. Кулик, О. Коломієць, А. Мірошникова, О. Петросян, С. Прокопов та ін.

На сьогоднішній день у Харкові діють два мистецькі вузи (Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського та Харківська державна академія культури), кожен з яких за допомогою відповідних кафедр є кузницею послідовників визначних корифеїв харківської диригентсько-хорової школи. Як слушно пише А. Мартинюк, «здобутки Академії культури з теорії хорознавства та методології, Інституту мистецтв з теорії хорового виконавства можна розглядати як два взаємодоповнюючі, а не протилежні напрями єдиної харківської хорової школи»⁶³ [44, 16].

Цікаву і логічну тенденцію у діяльності регіональних диригентсько-хорових шкіл висловив випускник Харківського національного університету мистецтв, донедавна ректор Київської консерваторії В. Рожок у своїй книзі «Музика і сучасність»: «Якщо донедавна ми чітко розмежовували системи функціонування київської, харківської, львівської та одеської хорових шкіл, що мали свої яскраво виражені педагогічні принципи, форми методичної роботи, визначних лідерів, як Г. Верьовка і П. Муравський у Києві, К. Пігров і Д. Загорецький в Одесі, З. Заграничний і В. Палкін у Харкові, М. Колесса і Є. Вахняк у Львові, то нині йдеться все більше про інтегральні процеси в підготовці і вихованні професійних хорових диригентів»⁶⁴. Кожна зі шкіл зробила свій внесок у розбудову загальноукраїнської системи диригентсько-хорової освіти, творчо переймаючи здобутки інших. Важливу роль в інтеграційних процесах відіграє концертна діяльність, конкурсно-фестивальний рух, заняття Літньої хорової академії, заснованої в останні роки Хоровим товариством ім. М. Леонтовича. Внутрішня міграція людей мистецтва, які завжди є більш мобільними, тільки

⁶² Белік-Золотарьова Н. Майстри харківської диригентсько-хорової школи. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Київ, 2008. Вип. 1 (10). С. 117.

⁶³ Мартинюк А. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2001. С. 16.

⁶⁴ Рожок В. І. *Музика і сучасність: монографічні дослідження, науково-популярні, критичні та публіцистичні твори*. Київ, 2003. С. 44.

сприяла (і сприяє) взаємообміну творчими досягненнями між представниками різних диригентсько-хорових шкіл, розвитку українського хорового мистецтва в цілому. А зовнішня міграція дає можливість заявляти про здобутки української національної школи диригентсько-хорового мистецтва у світі.

Таким чином, можемо констатувати, що в середині ХХ ст. в Україні сформувалися чотири регіональні центри диригентсько-хорової освіти, кожен з яких на початок ХХІ ст. функціонує як професійна школа з відповідними традиціями, характерними особливостями та здобутками. Кожна зі шкіл має своїх засновників, яскравих представників та послідовників, відображає специфіку культурного розвитку краю. Водночас ці школи існують у процесі постійного взаємовпливу, разом складаючи єдиний організм – національну школу хорового диригування.

ВИСНОВКИ

Отже, у працях українських музикознавців досить ґрунтовно простежується історія розвитку хорового мистецтва України, а попри це (у меншій мірі) – і історія хорового диригування. Зародження музичного професіоналізму на українських теренах науковці тісно пов'язують із діяльністю церковних осередків культури, тому становлення диригентського фаху також відбувалося у процесі практичної роботи із церковними хоровими колективами. Оскільки у давні часи можемо говорити тільки про елементи диригування як окремої функції музичного виконавства, вивчення його генези логічно пов'язане із висвітленням діяльності найбільших культурно-освітніх центрів, що заклали основи подальшого розвитку українського хорового мистецтва. У XVII–XVIII ст. серед українських майстрів хорового співу, які переважно поєднували функції провідних співаків, керівників хору та композиторів, зазвучали імена наших корифеїв М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя та ін., які за волею історичних обставин певний час працювали в Росії, долучившись до розвитку і російської музичної культури. У ХІХ ст. шліфується хормейстерська майстерність керівників музичних колективів, які часто ще поєднують композиторську та виконавську діяльність, а на західних теренах – часто є священниками за фахом. Завдяки демократизму жанру хорової музики та тривалим її традиціям на українських землях, а також подвижницькій діяльності пасіонарних особистостей, які заклали в умовах колонізації України імперськими державами національно орієнтовані музичні школи, відбувається відродження української хорової музики, що переростає в потужний хоровий рух на межі ХІХ–ХХ століть. А у другій половині ХХ ст. в Україні формуються професійні диригентсько-хорові школи, які

відображають музичні традиції різних регіонів України: репрезентативна київська з міцними національними традиціями, закладеними школою М. Лисенка, та можливістю широкого представлення української хорової культури в Україні і за кордоном; зароджена під впливом європейської культури диригування та регіональних хорових традицій «перемишльської школи», з чітким національним вектором розвитку львівська школа, оперта на продуману методику техніки диригування М. Колесси; зорієнтована на традиції Петербурзької співацької капели та її синтез з українською хоровою культурою одеська школа, підкріплена майстерною методикою роботи з хором К. Пігрова; харківська школа, яка в своїй діяльності шукає шляхи поєднання західних та східних культурно-історичних впливів і внесла свій вклад у розробку методики читання хорових партитур (О. Перунов) та іншої методичної літератури. Взаємодія та взаємодоповнення зазначених центрів музичної освіти і формує феномен української диригентсько-хорової школи.

АНОТАЦІЯ

Хорова культура українців має давні традиції і тісно пов'язана з практикою хормейстерської роботи. Щоб розуміти специфіку розвитку хорового диригування на теренах України, треба простежити еволюцію вітчизняного хорового мистецтва, диригентської освіти. Проведене дослідження ґрунтується на огляді музикознавчих праць українських науковців кінця ХХ – поч. ХХІ ст., дотичних до питань історії розвитку хорового диригування в Україні. Охоплюється значний проміжок часу: ІХ – поч. ХХІ ст., глибина якого пов'язана із християнізацією Русі, вплив якої мав вирішальне значення на її подальший культурний поступ. Проводячи вектор наскрізного розвитку українського хорового мистецтва від витоків до наших днів, показується тяглість традицій хорового диригування в Україні, яке пройшло тривалий шлях еволюції. Коротко охарактеризовано діяльність регіональних мистецьких центрів, у яких розвиваються ознаки професійних диригентсько-хорових шкіл. Визнається, що сукупна діяльність регіональних шкіл формує і збагачує українську національну школу хорового диригування.

Література

1. Бакай С. Музично-педагогічні ідеї та просвітницька діяльність Г. С. Сковороди на Слобожанщині : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / ХДПУ ім. Г. Сковороди. Харків, 2004. 19 с.
2. Бермес І. Глухівська співоча школа як підґрунтя вітчизняної професійної вокально-хорової освіти у ХVІІІ ст. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Мистецтвознавство*. 2012. № 2. С. 53–58.

3. Бермес І. Педагогічні методи Миколи Колесси (на основі спогадів і інтерв'ювання учнів та колег маестро). *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 68–75. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2019.179651>
4. Бермес І. Хорове мистецтво XVII–XVIII ст.: засади функціонування (на прикладі Києво-Могилянської академії). *Молодь і ринок*. 2011. № 9 (80). С. 82–87.
4. Белік-Золотарьова Н. Майстри харківської диригентсько-хорової школи. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. Київ, 2008. Вип. 1 (10). С. 117–122.
5. Бурбан М. Українські хори та диригенти. Дрогобич: Посвіт, 2007. 668 с.
6. Задорожний І. Львівська диригентська школа та її фундатор Микола Філаретович Колесса. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород, 2016. Вип. 3. С. 76–82.
7. Заїка О. Глухівська співацька школа та роль гетьмана Данила Апостола у її заснуванні. *Сівєрщина в історії України*. 2015. Вип. 8. С. 256–259.
8. Зваричук Ж. Роль і значення Перемишльського хорового осередку в розвитку духовної культури Галичини XIX століття. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2009. Вип. 15–16. С. 72–78.
9. Карась Г. Історія вокально-хорового виконавства: курс лекцій. URL: <http://194.44.152.155/elib/local/3689.pdf> (дата звернення: 14.09.2021).
10. Карась Г. Олександр Кошиць та Нестор Городовенко: мистецько-виконавські паралелі. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2008. Вип. 12-13. С. 99–105.
11. Кияновська Л. «Перемиська школа» як культурологічний феномен. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. 2007. Вип. 7. С. 65–71.
12. Колесса Я. Становлення диригентського виконавства в наддніпрянській Україні (друга половина XIX – 20-ті роки XX ст.) як передумова виникнення національної диригентської школи. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 35. С. 13–27.
13. Корнішева Т. Розвиток традицій хорового диригування в Україні. *Вісник МСУ. Мистецтвознавство*. 2013. Т. 16. № 1. С. 24–32.
14. Кузьмінський І. Реформа церковного співу митрополита Петра Могили у Києві. *Українська музика*. 2018. № 2 (28). С. 5–11.
15. Кузьмінський І., Капраль М. Спів у Львівській Богоявленській церкві (від витоків до кінця XVIII століття). *Науковий вісник*

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2018. Вип. 121. С. 101–108.

16. Лемішка Н. Духовна хорова музика як вагомий компонент української національної культури. *Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції 10 травня 2008 року*. Кременець-Тернопіль, 2008. С. 115–121.

17. Лисенко О. Формування системи давньоукраїнського професійного музичного виконавства. *Духовна культура України: традиції та сучасність*. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 85. С. 81–107.

18. Мартинюк А. Диригентська школа М. Колесси як феномен української музичної культури ХХ століття. *Педагогічна освіта: теорія і практика: зб. наук. праць*. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка ; Інститут педагогіки НАПН України, 2017. Вип. 22. Част. 2. С. 69–73.

19. Мартинюк А. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2001. 20 с.

20. Мартинюк А. Культурний універсум диригентської діяльності М. В. Лисенка. *Хорове мистецтво України та його подвижники: збірник матеріалів Першої міжнародної науково-практичної конференції*. Дрогобич, 2011. С. 196–204.

21. Мартинюк А. Українська диригентсько-хорова школа сучасності: джерелознавчі студії. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*. 2020. № 1 (68). С. 161–164. DOI: 10.33310/2518-7813-2020-68-1-161-164

22. Рожок В. І. Історія українського диригентського виконавства: творчість Стефана Турчака. До сторіччя НМА імені П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 328 с.

23. Рожок В. І. Музика і сучасність: монографічні дослідження, науково-популярні, критичні та публіцистичні твори. Київ: Пошуково-видавниче агентство «Книга Пам'яті України», 2003. 220 с.

24. Самотос-Баерле Н. Творчий шлях Миколи Колесси в контексті міжвоєнної доби (за «Спогадами» Миколи Колесси). URL: https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/12/Rodyna_Kolessiv_Samotos_N_Tvorchuj_shlyakh_2013.pdf (дата звернення: 12.10.2021).

25. Синкевич Н. Київська хорова школа: етапи становлення та розвитку. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2009. Вип. 15-16. С. 232–238.

26. Соловійов В. Дослідження української диригентсько-хорової педагогіки як фактор виховання національно-патріотичної свідомості у

майбутніх вчителів музичного мистецтва. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2019. Вип. 2 (20). С. 127–133.

27. Трохименко А. Музична освіта у братських школах як передумова національно-культурного відродження України XVII століття. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. праць*. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. Вип. 11 (16). С. 275–278.

28. Філіпчук Н., Грищенко Ю., Котирло Т. Розвиток професійного досвіду педагогів-музикантів у вищих навчальних закладах України (XVIII–XX ст.): монографія / за ред. Г. І. Сотської, С. В. Коновець. Київ, 2016. 238 с.

29. Цалай-Якименко О. Взаємодія «схід – захід» і Берестейська унія в становленні музичного бароко в Україні. *Берестейська унія і українська культура XVII століття*. Львів, 1996. С. 65–89.

30. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст.: київське пініє, київська нота, київська граматика: автореферат дис. ... доктора мист. 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 45 с.

31. Цалай-Якименко О. С., Ясиновський Ю. П. Музичне мистецтво давнього Острога. *Острозька давнина*. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. Вип. 1. С. 74–89.

32. Цмур І. З історії виникнення та становлення церковного хорового співу в Україні як чинника формування музичного професіоналізму. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство*. 2014. № 1. С. 157–162.

33. Шатова І. Стильові основи Одеської хорової школи: автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 18 с.

34. Ярошевська Л. Методика диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музики на основі традицій Одеської хорової школи: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова. Київ, 2017. 195 с.

Information about the author:

Matiychyn Iryna Mstyslavivna,

PhD in Art, Associate Professor,

Associate Professor at the Department

of Technique of Musical Education and Conducting

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

24, Ivan Franko str., Drohobych, 82100, Ukraine

МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ СЕРЕДИНИ XX СТОЛІТТЯ НА ШПАЛЬТАХ ЧАСОПISУ «СВОБОДА»

Молчко У. Б.

Вступ

У час відродження української культури великого значення набувають дослідження, спрямовані на виявлення сторінок життя і творчості митців української діаспори середини XX століття. Цьому сприяє інформативний матеріал україномовних періодичних видань означеної доби, що виходили в США, Канаді, Бельгії, Німеччині, Франції, Великобританії, Польщі, Чехії та інших країнах. «Матеріали діаспорної періодики, фіксуючи факти, події, явища, дають їм різнобічну оцінку, формують історію повсякденності українців за межами України, внаслідок чого науковці мають більше потенційних можливостей на з'ясування тих чи інших аспектів»¹, – зауважує Леся Білоус. Газетні україномовні видання в інонаціональному еміграційному середовищі XX століття були тим цінним комунікаційним засобом, який сприяв не тільки фіксуванню суспільно-політичних, громадсько-культурних, мистецько-освітніх подій, але й формував національну свідомість наших громадян. Ірина Скворонська зазначає: «Основною метою часописів, що виникали у діаспорі США і Канади, було інформувати емігрантів про події в Україні, підтримувати зв'язок зі своєю етнічною батьківщиною»². До таких видань належить «Свобода», один із найстаріших часописів української громади в еміграції, що виходить в США з 1894 і до сьогодні. У часописі «Свобода» поміж інших тем багатосторонньо відображалося культурне життя українців в інонаціональному просторі у XX столітті. Ця газета служить вагомим засобом комунікації, висвітлюючи широкий спектр проблем, серед яких – представлення високого професійного рівня українського мистецтва в іншомовному середовищі. На шпальтах зазначеного періодичного видання свої дописи друкували, як зауважує

¹ Білоус Л. Україномовна періодика української діаспори США у збереженні національної ідентичності (1991–2017 рр.) : дис....д-ра історичних наук : 07.00.01 / ТНЕУ, ТНПУ ім. В. Гнатюка, Тернопіль. 2019. С. 29.

² Скворонська І. Українська еміграційна преса США і Канади як чинник утвердження української державності. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія : *Юридичні науки* : збірник наукових праць. 2016. № 850. С. 364.

Ганна Карась, «фахові музикознавці і публіцисти, діячі культури: В. Витвицький, З. Лисько, О. Залеський, А. Рудницький, Р. Савицький, Д. Гординська-Каранович, В. Грудин, В. Завітневич, В. Луців, С. Максимюк, Т. Терен-Юськів, Б. Марків. Згодом виросло нове покоління авторів – І. Соневицький, Р. Савицький-мол., які тісно співпрацювали із «Свободою»³. Пресодруки культурно-мистецького змісту, що побачили світ на сторінках «Свободи» в період 1940–1960-х років, сьогодні є недостатньо досліджені, тому актуальним є аналіз цих публікацій.

Мета дослідження – здійснити огляд мистецьких пресодруків, які були опубліковані в україномовному часописі США «Свобода». Відповідно до окресленої мети застосовано методологію дослідження, яка спирається на системно-аналітичний, аксіологічний, музикознавчий, типологічний методи.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше аналізуються мистецькі публіцистичні матеріали українських музичних критиків на сторінках «Свободи» 1940–1960 років.

Джерельною базою стали наукові праці: з питань дослідження ролі преси в українській діаспорі Л. Білуус⁴, І. Сковронської⁵, О. Гаврош⁶, П. Часта⁷; з питань мистецьких здобутків в іншомовному середовищі А. Рудницького⁸, Г. Карась⁹. Магістерське дослідження ґрунтується на пресодруках митців української діаспори середини ХХ століття, що побачили світ на сторінках «Свободи» і є у вільному доступі на інтернет-сторінці архіву часопису «Свобода»(1893–2015 pp.)¹⁰.

³ Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. С. 794.

⁴ Білуус Л. Українськомовна періодика української діаспори США у збереженні національної ідентичності (1991–2017 pp.) : дис....д-ра історичних наук : 07.00.01 / ТНЕУ, ТНПУ ім. В. Гнатюка, Тернопіль. 2019. 941 с.

⁵ Сковронська І. Українська еміграційна преса США і Канади як чинник утвердження української державності. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія : *Юридичні науки* : збірник наукових праць. 2016. № 850. С. 361–366.

⁶ Гаврош О. Найстаріша в світі українська газета. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/24888694.html> (дата звернення: 11.03.2022).

⁷ Часта П. Вільне слово американської України. Ужгород : ТІМΠΑНИ, 2012. 816 с.

⁸ Рудницький А. Українська музика: історико-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.

⁹ Ibid.

¹⁰ Архів газети «Свобода». URL: <https://svoboda-news.com/svwp/pdf> (дата звернення : 9.03.2022).

1. Тематично-змістові засади газетних праць Василя Витвицького Антіна Рудницького, Зиновія Лиська, Бориса Кудрика про культурне життя в інонаціональному середовищі

Перебування на американському континенті митців з України, що емігрували з приходом радянської влади, не було легким. Культурно-освітні діячі поставили собі за мету зберегти та утвердити свою національну мистецьку ідентичність на чужині. Вступаючи у культурний діалог з американськими музикантами, вони ретранслявали українство у світовий простір. До таких популяризаторів української музики належить музикознавець, диригент, композитор, педагог, музичний критик Василь Витвицький.

6 січня 1950 року у газеті «Свобода» публікувався огляд В. Витвицького *«Колядки і щедрівки»*¹¹. У цьому дописі автор звертається до потужного пласту обрядової творчості українського народу, а саме, до пісень, пов'язаних з Різдвом, Новим роком та Йорданом. Найперше автор акцентує на древності коляд і щедрівок, доводить, що вони «сягають глибокої передхристиянської доби в Україні. Це підтверджує не тільки зміст слів – текстів, що нічим не зв'язані з темою Христового Різдва, але й музика»¹². В. Витвицький пояснює, що мелодія колядок і щедрівок побудована в межах дуже малого тонального простору. Відомий «Щедрик» опирається тільки на три суміжні тони, «Коляд-колядниця» повторює тільки два тони.

З прийняттям Християнства поганські коляди і щедрівки міцно зрослися зі святом Різдва, «подію Христового Народження наш нарід оспіває з великою тонкістю почуттів і зворушливою сердечністю»¹³, що засвідчує зразок глибокої віри у світогляді нашого народу. До нашого часу збереглися у словах і музиці пісень Різдвяного циклу почуття пана-господаря на своєму дворі. З часом змінювалися переважно слова коляд, а от музика зберегла свій давній характер. Вона наділена особливими рисами: «струнко зарисованими, мелодичними лініями, слідами давніх тонових ладів, цікаво прихованим почуттям тональності»¹⁴.

Інший допис від 28 травня 1952 року *«Спадщина М. Гайворонського»*¹⁵ присвячений огляду насамперед музичної творчості композитора, а також широкому колу інших його зацікавлень. Автор засвідчує, що М. Гайворонський залишив нам спадок у вигляді об'ємної

¹¹ Витвицький В. Колядки і щедрівки. *Свобода*. 1950. Ч. 4. 6 січня. С. 4.

¹² Ibid.

¹³ Ibid.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Витвицький В. Спадщина М. Гайворонського. *Свобода*. 1952. Ч. 137. 28 травня. С. 2.

нотної збірки, архіву його громадської діяльності та великої бібліотеки. У рукописному нотному відділі є багато ненадрукованих композицій митця, його опубліковані твори, а також варіанти різних редакцій вже знаних творів. Є також підготовлені ним до друку симфонічна поема, твори для чоловічого хору, солоспіви.

Вартісними є записки М. Гайворонського, деякі у формі щоденника. Особливу цінність мають нотатки про стрілецькі пісні. Цей архів прикрашують численні світлини та ілюстрації. Вагомим є збережене листування, де висвітлюються різноманітні події музичного життя, діяльність колишніх Січових Стрільців, культурно-громадські рухи українців в Америці. Захоплює і дивує листування Гайворонського з матір'ю.

Зібрана М. Гайворонським бібліотека свідчить про багатостороннє коло зацікавлень її власника. Найбільшим є музичний відділ, широко представлені книги з образотворчого мистецтва і літератури. В архіві колишнього старшини Української Галицької армії окреме місце займають його пресодруки про українську еміграцію.

У публікації В. Витвицький зазначає ще й таке: «Гайворонський залишив нам ще одну частину спадщини, захovanу в дуже особливому місці: у душах і серцях молодшої українсько-американської генерації»¹⁶. Підсумовуючи огляд, журналіст приходиться до важливого висновку: «В цілому спадщина Михайла Гайворонського – це наслідок і свідоцтво змислового життя і невтомної творчої праці мистця-громадянина»¹⁷.

Під рубрикою «З концертної зали» Василь Витвицький публікує свій аналітичний репортаж *«Авторський концерт Миколи Фоменка»*¹⁸. Ця музична подія відбулася 13 лютого 1955 року в Детройті. Аналізуючи запропоновану програму, автор допису наголошує, що твори цього композитора є доступними для широкого кола слухачів, свіжими і зрозумілими молодіжній аудиторії. У репортажі зроблено акцент на особливостях творчого почерку М. Фоменка: «Його музична мова спирається в основному на традиційно переданих засобах вислову. З неї пробиваються й риси української народної музики, слідні в мелодиці і – декуди – в ужитті народного двоголосся»¹⁹. Новітня гармонія, традиції імпресіонізму також характерні творам М. Фоменка.

¹⁶ Витвицький В. Спадщина М. Гайворонського. *Свобода*. 1952. Ч. 137. 28 травня. С. 2.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid. С. 3.

¹⁹ Ibid.

Музичний оглядач перелічує композиції, які прозвучали на концерті, серед них – арії, аріозо та дуети з опер «Ганна», «Маруся Богуславка», «Івасик Телесик», пісні для сольного виконання та фортепіанні твори. Василь Витвицький ставить високу оцінку творчості згаданого композитора і зазначає: «композиторська творчість Фоменка своєрідна і цінна. У нас на неї не тільки місце є, а й виразна потреба»²⁰.

У музичному огляді «*Наші імпрези*»²¹, опублікованому у «Свободі» 28 вересня 1951 року, Василь Витвицький висвітлює проблеми культурно-просвітницького життя української діаспори. Незважаючи на те, що мистецьке життя перетворилося «у справжню повинь академій, ювілеїв, святкових концертів, тощо»²², журналіст все-таки вносить свої корективи, дає критичні зауваження. Він наголошує на тому, що характер імпрез є досить одноманітним, і хоч мають вони різні назви і присвячені різним подіям, та дуже мало відрізняються одні від одних (дві промови, декламації, сольові співи, гра на фортепіано та ін.). Такий формат урочистостей на думку автора був сформований 70–80 років тому, сучасне життя вимагає іншого підходу. То ж навіть Шевченківські річниці слід було проводити за тематичним напрямком.

Оглядач пропонує змінити підхід до тематики та укладення сценаріїв, наголошуючи: «основна мета це зробити наші імпрези змістовнішими, суцільнішими, а їхні програми більше органічно спосеними з темою і метою їх влаштування»²³. Звичайно, журналіст розуміє, що за обставин еміграції такі мистецькі заходи влаштувати досить важко, та все-таки ці зміни є корисними для життя громади та її зміцнення.

У проблемному дописі «*Капеля Бандуристів і ми*»²⁴, опублікованому 13 травня 1952 року, В. Витвицький порушує питання існування мистецького колективу бандуристів, який у 1949 році емігрував з Європи до Америки. Мова йде про Зразкову капелу бандуристів, відроджену (на базі створеної у 1918 році) українцями під час німецької окупації у Києві. Автор зазначає, що при найпесимістичніших прогнозах цей колектив діє вже три роки, переборюючи фінансові та організаційні труднощі. «Наші бандуристи, – пише він, – вийшовши з самого серця України, з Полтави, почувають на собі усю вагу того великого завдання, яке на них поклала поневолена батьківщина»²⁵. Учасники колективу розуміють, що справа, якою вони займаються, є

²⁰ Витвицький В. Спадщина М. Гайворонського. *Свобода*. 1952. Ч. 137. 28 травня.

²¹ Витвицький В. Наші імпрези. *Свобода*. 1951. Ч. 226. 28 вересня. С. 2.

²² Ibid.

²³ Ibid.

²⁴ Витвицький В. Капеля Бандуристів і ми. *Свобода*. 1952. Ч. 122. 13 травня. С. 2.

²⁵ Ibid.

важливішою, аніж ремесло звичайного музиканта, і стоїть на вищому щаблі, аніж саме мистецтво. Адже вони виконують історичну місію і бережуть традиції давніх кобзарів – «божих людей». Автор зазначає, що капела бандуристів свято береже пам'ять про колишніх керівників Г. Хоткевича, В. Кабачка, Д. Балацького.

У дописі зазначено, що капела існує завдяки системі самоорганізації, тут відроджено давні козацькі традиції. Створено фонд, який підтримує матеріальні основи колективу. В. Витвицький підкреслює, що «капела була і залишиться цінністю цілого українського суспільства»²⁶. Тому слід доконечно з'ясувати відносини між бандуристами та громадськістю. Без підтримки і припливу нових сил, уваги і пожертв цей мистецький гурт перестане існувати. Український Конгресовий Комітет повинен включити питання творчого розвитку капели в коло своїх справ, а громада мала б активніше відвідувати її концерти. В. Витвицький закликає якнайширші кола іммігрантів підтримати прадавнє кобзарське мистецтво.

У кореспонденції «Музика у програмі мистецької виставки в Дітройті»²⁷, опублікованій 14 липня 1960 року, В. Витвицький описує цікаву тему: поєднання експонування робіт мистецько-різьбярської виставки з музичними номерами. Цьому сприятиме приміщення з концертною залою, а також призначені організаторами вікенди на час демонстрування виставки. Автор повідомляє, що у день відкриття виставки заплановано кілька музичних виступів. Наступного дня тут мали би виступити молоді виконавці та їх музичні гурти. Зала мала би наповнитися студентами університету Детройту.

Саме тому журналіст ставить перед громадою проблему, яку слід правильно вирішити: наповнити програму концертів високомистецькими творами. Адже часто-густо програми імпрез складаються зі стандартних творів сумнівної участі, які не мають ані вартості справжнього мистецтва, ані автентичності народної творчості. «На мою думку, – пише автор, – де-як-де, але при таких нагодах як мистецька виставка, треба орієнтуватися якнайбільше на речі суто мистецькі»²⁸. В еміграційній громаді зацікавлення викликає в основному вокальна та хорова музика, а от інструментальна є в меншій пошані. І саме тому слід змінити підхід до питання. В. Витвицький твердо переконаний: «Варто і наших, і чужих слухачів призвичаювати до того факту, що українська музика – це щось багато більше, як обробки народних

²⁶ Витвицький В. Капела Бандуристів і ми. *Свобода*. 1952. Ч. 122. 13 травня. С. 2.

²⁷ Витвицький В. Музика у програмі мистецької виставки в Дітройті. *Свобода*. 1960. Ч. 133. 14 липня. С. 2.

²⁸ Ibid.

пісень»²⁹. Така позиція організаторів дасть можливість наповнити імпрези свіжістю та різногранністю.

Глибоко виклав В. Витвицький свою позицію щодо української музики в статті *«М. Лисенко в американській музикознавчій літературі»*³⁰, яка друкувалася у «Свободі» 26 травня 1962 року. Спочатку автор робить огляд наукових статей про Миколу Лисенка в американській енциклопедичній та словниковій літературі, до яких має ряд зауваг: подається неправильна транслітерація імені та прізвища українського композитора, а також місця його народження. Деякі автори іменують Лисенка російським композитором. Тому автор відзначає видання, в яких нашого корифея називають українським композитором, а також авторів, які стоять на цій же позиції. Найбільшою точністю і повнотою інформації, на його думку, славиться біографічний словник Бейкера. В цій праці стаття про М. Лисенка є досить об'ємною, широко подано біографію, перелік творів досить повний. Саме тут підкреслено, що своєю творчістю Лисенко декларується як український націоналіст.

У дев'ятитомній музичній енциклопедії Грома, виданій в Англії, вказаній темі присвячено сторінку і ще понад десяток рядків. Ця стаття написана зі знанням умов і ситуації, в яких творив класик. Даючи характеристику М. Лисенку, автор статті Монтегю-Натан називає його українським героєм, патріотом, що протестував проти поневолення музики. Він також підкреслив, що Російське Музичне Товариство ігнорувало творчість композитора. Підсумовуючи огляд, В. Витвицький робить висновок: «Назагал статті і відзиви про Миколу Лисенка в американській музикознавчій літературі досить численні і – здебільшого – об'єктивні»³¹. Закінчуючи огляд, автор подає перелік літератури, де згадано митця.

Історичним і теоретичним питанням присвячено допис В. Витвицького *«Українська музична сьогочасність»*³², опублікований у чотирьох числах вересня 1954 року, що являє собою доповідь автора на зустрічі митців Америки й Канади в Торонті. Глибоко вникаючи в цю тему, журналіст зазначає: «Соціологія музики – одна з молодших галузей музикології – досліджує і доказує, яке тісне буває пов'язання

²⁹ Витвицький В. Музика у програмі мистецької виставки в Дітроїті. *Свобода*. 1960. Ч. 133. 14 липня. С. 2.

³⁰ Витвицький В. М. Лисенко в американській музикознавчій літературі. *Свобода*. 1962. Ч. 100. 26 травня. С. 2.

³¹ Ibid.

³² Витвицький В. Українська музична сьогочасність. *Свобода*. 1954. Ч. 180. 18 вересня. С. 2; Ч. 181. 21 вересня С. 2; Ч. 182. 22 вересня. С. 2; Ч. 183. 23 вересня. С. 2.

музичної творчості з умовами історичними, соціально-побутовими й економічними»³³. І саме українська музика є якнайкращим прикладом того, як внутрішні і зовнішні умови впливають на її розвиток. В. Витвицький доводить, що гальмівну і нищівну роль відіграє у розвитку музики більшовицька система, і суть цього явища полягає у тому, що «українській музиці заздалегідь визначені рямки провінційности і другорядности. Вона – тільки для домашнього вжитку»³⁴. Радянська влада поставила українську музичну творчість у вузькі межі етнографізму.

Акцентуючи увагу читача на складних моментах розвитку музичного мистецтва під більшовицькою владою, автор підкреслює: «Там доводиться каратись і животіти українській музичній творчості саме в тій добі, коли вона стала зніматися до високого льоту»³⁵. Він доводить, що в Радянському Союзі не знайшлося місця талановитим митцям, композиторам і виконавцям, а саме: диригентові Нестору Городовенку, капелі бандуристів на чолі з Григорієм Китастиком. Пости провідних музичних керівників там зайняли чужинці. Журналіст проводить порівняння між репертуарами оперних театрів західного світу і Радянського Союзу і доводить, що у тоталітарній комуністичній державі на цій ниві панує застій: «Казьонне шкутильгання від одної директиви партії до іншої, протилежної, від одного видовища критики і самокритики до другого»³⁶. У підтвердження цього В. Витвицький наводить приклад пересудів докола опери Костя Данькевича «Богдан Хмельницький», яка була піддана нищівній критиці, а композитора звинувачено у проявах буржуазного націоналізму. І таких прикладів у доповіді багато. Крім того, автор доповіді глибоко і критично аналізує розвиток музичного мистецтва на Американському континенті, змушує замислитись над добром репертуарів, захищає сміливі творчі позиції митців-музикантів і наголошує на гострій потребі сильного та авторитетного слова. На завершення В. Витвицький наводить такі узагальнюючі тези: тогочасна музична культура досягла високого ступеня розвитку; більшовицька система ворожа до вільного вияву думки і накладає на українську музику обтяжливі обмеження, затримуючи її розвиток; є потреба планового культивування великих форм сьогочасних українських композиторів; імміграційна громадськість повинна створювати благодатну атмосферу для праці митців.

³³ Витвицький В. Українська музична сьогочасність. *Свобода*. 1954. Ч. 180. 18 вересня. С. 2.

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

Великий вплив на розвиток українського мистецтва має також проблемна стаття В. Витвицького «*Про орієнтацію і дезорієнтацію в музиці*»³⁷, поміщена на сторінках «Свободи» 12 липня 1961 року. Причиною до її написання стало стрімке поширення серед іммігрантських кіл «Пісні про рушник», створеної українським радянським композитором Платоном Майбородою. «Чимало недотягнень і хиб є у виявленнях нашого музичного життя»³⁸, – зазначає автор. І вони полягають у тому, що багато організаторів імпрез не зважають на традиційні засади концертнування. Готуючи класичні мистецькі програми, не слід центральну роль відводити акордеону, залишаючи невизнаною інструментальну аристократію – скрипки, віолончелі, гобої, арфи та інші. Продовжуючи цю думку, В. Витвицький наводить приклад з включенням до програм популярної «Пісні про рушник». Вона входить до переліку творів академічних концертів, а також репрезентативних українських імпрез. На думку музиколога такі урочистості повинні складатися виключно з класичних творів.

Автор статті застерігає молодих виконавців і співаків не сприймати пісенний жанр як найвищий зразок музичної творчості. «Не кладім цього роду творів там, де їм не місце», – наголошує В. Витвицький, бо «це справа виразного розмежування музичних творів, що служать діаметрально різним виявам музичного життя»³⁹.

Дописувачем до газети «Свобода» був також Антін Рудницький, український піаніст, музикознавець, композитор і диригент. Перебуваючи в еміграції, Антін Рудницький багато писав на музичну тематику до газети «Свобода». У двох жовтневих числах 1940 року на сторінках часопису з'являється його об'ємна стаття «*Українська народня пісня та її обрібка*»⁴⁰. Тут автор аналізує вагомий спадок, який залишив нам український народ, а саме – численні зразки різноманітних за настроєм, мелодією, ритмікою пісень. Для композиторів і музикологів – це велике поприще і багатий матеріал. Автор праці наголошує, що є два види обробки народних пісень: у простій формі їх гармонізації та у вільній формі, «коли мєльодія народньої пісні творить тільки матеріял для творчої думки композитора»⁴¹.

³⁷ Витвицький В. Про орієнтацію і дезорієнтацію в музиці. *Свобода*. 1961. Ч. 129. 12 липня. С. 2; 4.

³⁸ *Ibid.* С. 2

³⁹ *Ibid.* С. 4

⁴⁰ Рудницький А. Українська народня пісня та її обрібка (з нагоди виступу Марії Сокіл 27. жовтня в Нью Йорку.). *Свобода*. 1940. Ч. 251. 26 жовтня. С. 3; Ч. 252. 28 жовтня. С. 3.

⁴¹ *Ibid.* Ч. 251. С. 3.

Продовження зазначеної статті друкувалося в наступному номері. У цій частині згадано тих українських композиторів, які багато труду доклали до справи обробки та поширення народної пісні. А це – Микола Лисенко, Кирило Стеценко, Семен Артемовський, Лев Ревуцький, Пилип Козицький, Михайло Вериківський, Станіслав Людкевич, Василь Барвінський та багато інших. У подальшому це надихнуло українських сучасних композиторів до створення великих інструментальних форм, знаменитих хорових та вокально-сольових творів. «Все це, – підсумовує автор, – надає українській народній пісні особливе значіння в загальному розвитку української музичної культури»⁴².

У рубриці «*З життя громад і організацій*»⁴³ А. Рудницький аналізує доповідь професора О. Кошиця, виголошену 14 березня 1941 року в колумбійському університеті на тему української музики. Автор зазначає, що Кошиць акцентує увагу на розвитку музичної культури останнього сорокаріччя, коли «вперше повстали в нашій музичній літературі оперові, симфонічні та інші твори, великі формою»⁴⁴.

Заслуговує уваги опублікована А. Рудницьким посмертна згадка про Нестора Нижанківського⁴⁵, видатного композитора і піаніста, яскравого представника української професійної музики. Автор детально аналізує його творчість, стиль, гармонічну структуру творів та інше. «З важким серцем, – зізнається А. Рудницький, – кидая з-за океану цей жмуток спогадів про Нестора Нижанківського, як грудку на Його могилу»⁴⁶.

Ще одну аналітичну рецензію Антіна Рудницького знаходимо у «Свободі» за 22 квітня 1950 року під рубрикою «З концертної зали». Репортаж має назву «*Зоя Полевська*»⁴⁷. Рецензент зазначає, що з задоволенням слухав гру віолончелістки Полевської, тому й писати про це «вповні приємно, коли бачиш талант, здібність, індивідуальність, мистецьке обличчя, технічну досконалість, поважний професійний підхід»⁴⁸. Концерт відбувся в залі «Фейшен Інститют» у Нью-Йорку. Непересічний талант музикантки, яка прекрасно володіє технічними

⁴² Рудницький А. Українська народна пісня та її обробка (з нагоди виступу Марії Сокіл 27. жовтня в Нью Йорку.). *Свобода*. 1940. Ч. 252. С. 3.

⁴³ Рудницький А. З життя громад і організацій. Нью Йорк, Н. Й. Доклад проф. О. Кошиця. *Свобода*. 1941. Ч. 65. 22 березня. С. 3.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Рудницький А. Нестор Нижанковський (Посмертна згадка). *Свобода*. 1940. Ч. 152. 1 липня. С. 3.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Рудницький А. Зоя Полевська. *Свобода*. 1950. Ч. 92. 22 квітня. С. 3.

⁴⁸ *Ibid.*

засобами, шліфувався на концертах в Італії, Німеччині, Австрії, Канаді. Цим досягненням вона завдячує своїй матері професорці Тимошенко і батькові Миколі Полевському, ідеальному співвиконавцю при фортепіано. «Приїзд родини Полевських, – пише автор, – дуже збагатив ряди українських культурно-мистецьких сил в Америці»⁴⁹.

На сторінках «Свободи» публікується композитор та музикознавець Зиновій Лисько. 31 березня 1941 року побачила світ його стаття *«Перша українська музична школа в Галичині»*⁵⁰. Автор акцентує увагу читачів на розвитку музичної освіти початку ХІХ століття. Це був час занепаду музичної справи, в українських церквах не було ні доброго хору, ні оркестру. Розквіт цієї царини мистецтва почався з початком діяльності перемиського єпископа Івана Снігурського, який замолоду одержав відмінну музичну освіту у Відні. Його естетичні смаки формувалися на творчості Дмитра Бортнянського та Максима Березовського. «Снігурський, ставши єпископом, задумав піднести галицьку музику з соромного упадку та поставити її на мистецький рівень»⁵¹, – пише автор. У 1828 році єпископ при допомозі о. Йосипа Левицького заснував у Перемишлі хор і музичну школу. Педагогом тут був чех Альойз Нанке.

Школа відмінно працювала: був створений хор, який швидко здобув популярність і виконував в основному українські пісні та музичні твори. «У школі, – пише З. Лисько, – вчили основ музики, співу, гри на різних інструментах, а талановитіших учнів і гармонії»⁵². Найбільший розвиток цієї педагогічної установи припадає на 1830–1834 роки. За цей короткий час піднесення зі школи вийшло багато хороших музичних провідників, які розійшлися по всій Галичині і налагодили музичну справу, поширюючи справжно любов до мистецтва співу. Це стало добрим ґрунтом для розвитку музичної культури серед галичан.

Газета «Свобода» друкує аналітичну статтю Бориса Кудрика *«Поезія Шевченка в музиці»*⁵³. Автор розпочинає огляд з думки про те, що вірші Кобзаря дуже часто клялися на музику і зазначає: «Висока музикальність Шевченкового вірша, його незвичайна співучість аж проситься – під музику»⁵⁴.

Важко сказати, чи за життя поета хтось писав музику до його віршів (адже цей період музичної творчості малодосліджений). Починаючи з

⁴⁹ Рудницький А. Зоя Полевська. Свобода. 1950. Ч. 92. 22 квітня.

⁵⁰ Лисько З. Перша українська музична школа в Галичині. Свобода. 1941. Ч. 72. 31 березня. С. 2.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

⁵³ Кудрик Б. Поезія Шевченка в музиці. Свобода. 1940. Ч. 201. 28 серпня. С. 3.

⁵⁴ Ibid.

1868 року, з'являються перші хорові твори на слова Шевченка. Це – «Заповіт» у двох варіантах: на музику М. Лисенка та М. Вербицького. Згодом Лисенко створив добірку «Музика до Кобзаря», і по всій Україні стають популярними нові солоспіви «Ой, одна», «Якби мені, мамо, намісто», «Нащо мені чорні брови», а також хорові твори «Б'ють пороги», «Гамалія» та інші. Ці музичні шедеври, за словами Б. Кудрика, стали «вихідною точкою новітньої української музики взагалі»⁵⁵.

Автор статті зупиняється також на творчості композиторів Галичини кінця XIX ст. Серед них – композиції на слова Шевченка Анатолія Вахнянина. «У цих творах, – зазначає Б. Кудрик, – композитор силкується наблизитися до Лисенківського способу віддавати музикою Шевченківські думки»⁵⁶. Подібний стиль спостерігається у буковинського композитора Сидора Воробкевича, який створив композиції для чоловічого хору.

Денис Січинський та о. Остап Нижанківський писали твори на слова Шевченка на переломі XIX–XX століть. До них доєднався і Віктор Матюк, прихильник старогалицького напрямку в музиці. На час написання статті багато композицій знаходилося у рукописах і переписах, а це твори І. Біликовського, Г. Топольницького.

У першій половині XX століття на слова Шевченка творить дослідник народної творчості Філарет Колесса. Крім того, автор вважає, що «справжню нову добу в нашій Шевченківській музичній літературі, хоч оперту на Лисенкових здобутках, але зовсім неподібну до минулого починає Станіслав Людкевич»⁵⁷. Від Лисенка композитор переймає форму кантати і розширює її до великих розмірів. Тут слід згадати його твір «Кавказ» для мішаного хору. До цього музичного напрямку близька творчість Нестора Нижанківського, Василя Барвінського, Зиновія Лиська, Миколи Колесси.

У досить об'ємному огляді Б. Кудрик згадує й інших галицьких композиторів, які писали музику на слова Шевченка, аналізує стиль їх творчості. Зупиняється також на творчому спадку композиторів з Наддніпрянщини. На жаль, дуже скупа інформація про музичну шевченкіану доходить з радянської України. Окремо говорить журналіст про твори композиторів інших народів, яких також зацікавило шевченкове слово.

Загалом, газетні публікації вченого транслювали світовій спільності здобутки української музики і виконували виховну функцію, оскільки

⁵⁵ Кудрик Б. Поезія Шевченка в музиці. *Свобода*. 1940. Ч. 201. 28 серпня. С. 3.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

«він (В. Витвицький – У. М.) підносить думку читача над конкретикою окремого питання і спрямовує його погляд на ширше загальномистецьке й суспільне значення явища чи процесу»⁵⁸.

Газетні матеріали, В. Витвицького, А. Рудницького, З. Лиська, Б. Кудрика охоплюють жанрово-тематичний спектр пресодруків та популярних дописів з історії української музики, котрі поглиблюють джерелознавчий матеріал з питань культури та мистецтва України.

2. Творчі здобутки українських митців в музично-критичних публікаціях Михайла Гайворонського, Романа Придаткевича, Богдана Ліщинського, Василя Безкоровайного, Михайла Голинського, Михайла Качмаря, Осипа Стеткевича

Михайло Гайворонський увійшов до історії української музики як композитор, музичний критик, диригент, педагог, скрипаль. Починаючи з 1929 року, він дописує до часопису «Свобода». Перша публікація присвячена представленню нових творів Романа Придаткевича. На сторінках української газети в американському континенті митець висвітлював постаті Д. Січинського, М. Леонтовича, музикантів М. Сокіл та А. Рудницького, О. Мишуги. Фахову оцінку пресодрукам М. Гайворонського дав В. Витвицький, зазначаючи, що «в них прослідковується ґрунтовне ознайомлення автора з теорією й історією музики та з самою музичною літературою; перед нами – музикант широкого мистецького кругозору, якому близькі і такі царини, як література, пластичне мистецтво, театр, а також естетика й філософія; музикант-громадянин, для якого музична культура є важливою суспільно-національною справою. Водночас в цих працях читач бачить не тільки теоретика-дослідника, а практика й організатора»⁵⁹.

Рецензія М. Гайворонського «*З творчости Р. Придаткевича як композитора*»⁶⁰ за 1940 рік присвячена розгляду «Сюїти» для симфонічного оркестру відомого скрипаля, композитора, культурно-освітнього діяча української діаспори Романа Придаткевича. Відзначаючи запис та виконання цього твору рочестерським оркестром під керівництвом диригента Г. Ненсона, журналіст із гордістю пише: «Український твір українського композитора в програмі американських

⁵⁸ Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика / упорядник Любомир Лехник. Львів, 2003. С. 17.

⁵⁹ Витвицький В. Михайло Гайворонський. Життя і творчість. Львів, 2001. С. 137–138.

⁶⁰ Гайворонський М. З творчости Р. Придаткевича як композитора. *Свобода*. 1940. Ч. 193. 19 серпня. С. 3.

симфонічних оркестр, це дійсно білий крук»⁶¹. Зазначена композиція неодноразово виконувалася також і детройтським симфонічним оркестром під батотою В. Пуле.

У газетному дописі М. Гайворонський, висловлюючи свої захоплення «Сюїтою», подає її музичний аналіз. Він зазначає, що «усі частини дають один образ героїчної доби нашої історії (козаччини)»⁶². Зупиняючись на кожній частині зокрема, журналіст наголошує на глибокій опорі митця на народнопісенну музику. В першій частині «Увертюри» використано дві теми: кобзарську пісню «Про дівку бранку» та козацьку пісню «Стоїть явір над водою»; в другій – «Церемоніальний танок», ритм якого «нагадує нам загально приняті тоді в Європі статочні танці»⁶³, третя частина «Козацький спів» ґрунтується на пісні «Гей і закувала сива зазуленька», четверта – «Сцена і Дудочка» – побудована на матеріалі пісні «Про дівку бранку»(вступ) та танцювальних ритмах «Дудочки». М. Гайворонський наголошує читачеві на особливостях цього твору, а саме на індивідуальному способі музичного вислову, який «в Р. Придаткевича не простий, а дуже складний. До такої музичної мови слухачеві треба привикнути»⁶⁴. Позитивно оцінюючи творчість митця, журналіст пише: «музика Р. Придаткевича високоартісна і тому його вклад у нашу культуру цінний і дорогий»⁶⁵.

У публікації «*Опришки (у народній пісні)*»⁶⁶ музичний критик здійснює огляд фольклорних зразків, у яких оспівані народні месники – опришки. Допис побачив світ у чотирьох частинах. Подаючи історичні події карпатського краю під гнітом Польщі, журналіст в першій частині представляє імена опришків: «Дрозденко, Пискливий, Пинта, Нестор, Панчишин й інші»⁶⁷. Серед них виділяється Олекса Довбуш, образ котрого М. Гайворонський змальовує у художньо-літературні формі: «палкий мов іскра, бистрий як олень, смілий мов лев, неустрашимий, а при тім лагідний та лицарський супроти безборонних»⁶⁸. Автор розлого аналізує сюжетне наповнення

⁶¹ Гайворонський М. З творчости Р. Придаткевича як композитора. *Свобода*. 1940. Ч. 193. 19 серпня. С. 3.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Гайворонський М. Опришки (у народній пісні). *Свобода*. 1940. Ч. 286. 9 грудня. С. 4; Ч. 287. 10 грудня. С. 4; Ч. 288. 11 грудня. С. 4.

⁶⁷ Ibid. Ч. 286. 9 грудня. С. 4.

⁶⁸ Ibid.

народнопісенних зразків про народного героя, а саме «Ой, попід гай зелененький»⁶⁹, «Попід гайок зелененький ізродиллі»⁷⁰.

У другій частині публікації журналіст характеризує пісню «В Чорногорі Роман лежить»⁷¹, а також згадує лемківський бойківський і гуцульський фольклор про опишків. Автор насичує пресодрук роз'ясненням слів, що належать до бойківського діалекту. Вартісним критичним матеріалом є оцінка М. Гайворонським музичних особливостей цих мелодичних вірців. Він пише: «Оспівував бойко подію на старо-український лад і так, як і оспівується смерть в родині (у похоронних голосіннях), чи лицарсько-козацькі події в думках. Подібностей цієї епічної пісні до думи багато. Не бачимо тут пісених строфок, а тільки періоди (тиради), в яких замикається поодинокій образець. Маємо тут і архаїчні слова і дієслова і окінчення речень»⁷². У третій частині автор знову повертається до лемківських народнопісенних вірців, зокрема «про Янчика-розбійника»⁷³, а також характеризує гуцульську пісню «Про опишка Марисюка»⁷⁴.

Пресодрук є вартісним з огляду на те, що М. Гайворонський у популярній формі представляє українсько-американському читачеві пісенну спадщину, наголошуючи, що «тільки висококультурний нарід міг створити такий шедевр!»⁷⁵ як композиції про опишків.

Дописом «*Повний збірник народних пісень М. Леонтовича*»⁷⁶ М. Гайворонський повідомляє громадськість про вихід у світ нотного альбому хорових творів відомого українського композитора. У публікації журналіст детально зафіксує канадських видавців, зазначаючи: «Накладом Української книгарні в Саскатуні, Канада, а заходом її підприємчого управителя П. Ткачука, перевидано хоральні композиції Миколи Леонтовича. Збірник попереджує зі смаком опрацьована заголовна сторінка, виконана арт-малярем Ю. Бриком, його праці портрет М. Леонтовича, слово від видавництва, а вкінці коротка біографія композитора»⁷⁷. Журналіст здійснює екскурс історією видань хорових творів, починаючи від київського збірника

⁶⁹ Гайворонський М. Опишки (у народній пісні). *Свобода*. 1940. Ч. 286. 9 грудня. С. 4; Ч. 287. 10 грудня. С. 4; Ч. 288. 11 грудня. С. 4.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid. Ч. 287. 10 грудня. С. 4.

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid. Ч. 288. 11 грудня. С. 4.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Гайворонський М. Повний збірник народних пісень М. Леонтовича. *Свобода*. 1941. Ч. 228. 3 жовтня. С. 4.

⁷⁷ Ibid.

1924 року і до канадського тиражу 1941 року. Публікація насичена пізнавальним матеріалом з життєтворчості митця, що надає пресодруку просвітницького характеру. Завершує свій допис М. Гайворонський патріотичним утвердженням, що М. Леонтович є «один із найкращих синів України»⁷⁸.

Арт-анонс М. Гайворонського «*З нагоди концерту Р. Придаткевича*»⁷⁹ знайомить читачів зі скрипковою творчістю митця, котрому журналіст присвятив чимало публікацій. Автор, характеризуючи його тричастинну Сонату для скрипки та фортепіано, наголошує на використанні народнопісенного та танцювального матеріалу. Він зазначає, що композиція «є серйозна, скомплікована і до виконання трудна. Робить вона враження великого і прекрасного образу, зложеного із дрібненьких різнокольорових камінців»⁸⁰. На думку публіциста, особливо професійно злагодженими є взаємовідношення обох партій. «Фотепіанову партію виконає Павло Галіко, один із найславніших піаністів-композиторів. (...) Решту програми буде супроводити молодий і талановитий піаніст із Відня (прізвище на жаль журналіст не повідомляє. – У. М.)»⁸¹, – пише М. Гайворонський і є гордий з того, що наш земляк пропагує українську музику «із першорядної естради»⁸².

У період 40-х років на сторінках «Свободи» привертає увага рецензія «*Довбуш*»⁸³ Романа Придаткевича на однойменну театральну виставу. Це відгук на постановку аматорської трупі під керівництвом М. Скоробогача, яка відбулася в Нью-Йорку. У дописі журналіст, окреслюючи тогочасний занепад мистецько-духовного середовища української еміграційної громади, «зіпсутої псевдокультурністю «Бродвею»⁸⁴, вітає появу молодіжного колективу, котрий 13 жовтня 1940 року представив виставу «Довбуш». Незважаючи на недоліки сценарію, молоді артисти справилися з дебютним представленням.

У дописі Р. Придаткевич багато уваги відводить характеристиці музичного супроводу, автором якого став М. Гайворонський. Під час вистави звучання оркестру заступило струнне тріо. Такий крок був зумовлений матеріальною неспроможністю молодіжного театального

⁷⁸ Гайворонський М. Повний збірник народних пісень М. Леонтовича. Свобода. 1941. Ч. 228. 3 жовтня. С. 4.

⁷⁹ Гайворонський М. З нагоди концерту Р. Придаткевича. *Свобода*. 1941. Ч. 259. 8 листопада. С. 3.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid.

⁸³ Придаткевич Р. «Довбуш». *Свобода*. 1940. Ч. 255. 31 жовтня. С. 4.

⁸⁴ Ibid.

колективу. Щодо музики М. Гайворонського, публіцист відзначає глибоку фольклорну основу. Він пише: «інтродукція складена із гуцульських коломийок, дуже зручно споених і цікавих своєю ритмікою, мелодією, і головно гармонічною будовою, яка природно випливала зо самих мелодій, постронних і на старовинних ладах»⁸⁵. Автор рецензії наголошує на професійному камерно-інструментальному виконанні струнно-смичкового тріо, а також на добрій режисурі М. Скоробогача. Саме такий колектив має стати в обороні українського мистецтва в еміграції.

Богдан Ліщинський у статті *«Й. Маковей та В. Самійленко в нашій музиці»*⁸⁶ наголошує, що поезії Й. Маковея надзвичайно мелодійні і привертають увагу музикантів. Такими ж якостями відзначаються вірші Самійленка. Творчість обох поетів єднає те, що музику до їх віршів писав великий Микола Лисенко. Окремо розглядає автор композицію до поезії Й. Маковея «Сон» («Тихий сон по горах ходить»). Б. Ліщинський підкреслює, що «твір М. Лисенка на мішаний хор у супроводі фортепіяну стоїть вище понад усі інші композиції»⁸⁷. Крім того, автор відзначає ще одну композицію на музику Лисенка – «Пречиста Діво, Мати Руського краю».

Автор також зазначає, що на слова О. Маковея Ф. Колесса написав похоронний марш «Помер рекрут» і вважає, що це «одна з найкращих композицій цього роду в нашій музичній літературі»⁸⁸. Згадує також маршову пісню УСС «У горах грім гуде». Ці композиції стали надзвичайно популярними в ті часи. Аналізує Б. Ліщинський інші музичні твори на слова Маковея.

Ведучи мову про музичні твори на слова Самійленка, журналіст на перше місце виводить кантату М. Лисенка «До 50-х роковин смерті Т. Шевченка», про яку говорить: «Це – величавий твір великих розмірів, твір великого, зрілого мистця, що цим способом ще раз (Лисенко – У. М.) (...) склав поклін Генієві народу»⁸⁹. Інша композиція, яка вартує уваги – покладення Я. Ярославенком на музику Самійленкового вірша «Наша слава Україна».

Під рубрикою *«З концертної зали»*⁹⁰ Василь Безкоровайний публікує свої враження від концерту Зої Полевської в Боффало у січні

⁸⁵ Придаткевич Р. «Довбуш». *Свобода*. 1940. Ч. 255. 31 жовтня. С. 4.

⁸⁶ Ліщинський Б. Й. Маковей та В. Самійленко в нашій музиці. *Свобода*. 1940. Ч. 260. 7 листопада. С. 3.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Безкоровайний В. Концерт Зої Полевської в Боффало. *Свобода*. 1959. Ч. 13. 21 січня. С. 3.

1959 року. У цей день звучали твори М. Лисенка, А. Вівальді, П. Чайковського. Слухачі були захоплені виконанням української пісні. Крім того, успіху концерту додав акомпанемент на фортепіано проф. Полевського: «Хто чув гру цих мистців на концерті, був переконаний, що вони є знаменито зіграні»⁹¹.

Про творчість Р. Придаткевича опубліковано матеріал під рубрикою *«Голоси читачів»*⁹². Автор допису Михайло Голинський залишив на сторінках газети спогади про свого шкільного товариша, адже зналися вони з Придаткевичем з часів навчання в Академічній гімназії у Львові. Описує його як скромного хорошого товариша. Він зазначає: «Ніщо його не змінило, ні слава, ні високі титули, признання, якими міг би гордіти»⁹³. Музикант і композитор був великим пропагандистом української музики. У 1930 році він дав концерт у Нью-Йорку. Його твори виконували симфонічні оркестри у Речестері, Детройті. В такий спосіб композитор знайшов визнання і між чужинцями.

Автор допису звертає увагу читача на те, що 9 листопада 1941 року у Нью-Йорку відбудеться концерт за участю Романа Придаткевича, де прозвучить музика українських та світових композиторів, також твори самого композитора. Закінчує свій допис М. Голинський патріотичним закликком: «Покажімся перед американцями з ділом, (а не з крикливими словами) і даймо доказ, що ми справді дуже музикальний нарід, що гордимся і любимо нашу музику. А разом і дорожимо нашим славним артистом – Романом Придаткевичем»⁹⁴.

У дописі *«Не забуваймо рідного мистецтва»*⁹⁵ д-р Михайло Качмар наголошує, що українцям-іммігрантам бракує сильних музичних організацій, де б плекалися музиканти-професіонали. Митці через брак довіри і підтримки тяжко працюють на кусок хліба, через те не можуть гідно проявити свій талант. Залишається прикрити той факт, що дуже малий відсоток українців навчається у музичних закладах. Таких національних інституцій взагалі немає в Америці. Автор ставить риторичне запитання: «Скільки в нас хвальби, що ми музикальний нарід, а де ж є наші музичні інституції, вчителі, учні, артисти-музики, співаки, композитори, диригенти, симфонічні оркестри, банди і менші

⁹¹ Безкорвайний В. Концерт Зої Полевської в Боффало. *Свобода*. 1959. Ч. 13. 21 січня. С. 3.

⁹² Голинський М. Голоси читачів. *Свобода*. 1941. Ч. 240. 17 жовтня. С. 3.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Качмар М. Голоси читачів. Не забуваймо рідного мистецтва. *Свобода*. 1940. Ч. 171. 24 липня. С. 3.

музичні кружки?»⁹⁶. І справді, українська нація потребує високо-розвиненого мистецтва, бо без цього завмирає і народне життя.

Допис «*Концерт Ольги Лепкової*»⁹⁷ Осипа Стеткевича у лютневому числі «Свободи» за 1940 рік розповідає про концерт співачки Ольги Лепкової, який відбувся 25 лютого у Джерсі-Сіті. Співачка виконала 15 пісень, серед яких «За думою дума роєм вилітає» М. Лисенка, «Розвійтеся з вітром» Я. Степового, «Жаль» Ф. Шопена, «Подай вісточку» С. Людкевича, «Орлеанська діва» П. Чайковського. Вона також блискуче виконала арію Одарки з опери «Купало» А. Вахнянина, серенаду «Даремно» Й. Брамса, арію з опери «Пікова дама» П. Чайковського та інші. Про співачку, яка прекрасно володіла мецо сопрано, автор пише: «Кожне її слово виходило з уст виразно і ясно..., її голос милозвучний і дуже приємний»⁹⁸.

Ще одну інформацію про виступ Ольги Лепкової, який відбувся у Нью-Йорку, знаходимо у «Свободі» за 5 червня 1941 року. Програма її концерту була досить широкою: звучали пісні А. Вахнянина, Ф. Колесси, А. Рудницького, а також Й. Брамса, Ф. Шуберта, А. Рубінштейна⁹⁹.

Пресодруки Михайла Гайворонського, Романа Придаткевича, Богдана Ліщинського, Василя Безкоровайного, Михайла Голинського, Михайла Качмаря, Осипа Стеткевича віддзеркалювали життя української мистецької громади в культурно-освітньому інформаційному просторі США.

ВИСНОВКИ

Американський часопис «Свобода» є однією із найстаріших україномовних газет. Це періодичне видання висвітлювало суспільно-політичне, громадсько-культурне життя наших краян на еміграції. Започаткований когортою греко-католицьких священиків, зазначений пресовий орган відіграв значну роль у «житті українців США, ставши їхнім порадником, рідною домівкою та інтелектуальною трибуною»¹⁰⁰. Будучи друкованим органом Українського Народного Союзу, газета допомогла «українському народові втримати його ідентичність,

⁹⁶ Качмар М. Голоси читачів. Не забуваймо рідного мистецтва. *Свобода*. 1940. Ч. 171. 24 липня. С. 3.

⁹⁷ Стеткевич О. З українського життя в Америці. Н. Дж. Концерт Ольги Лепкової. *Свобода*. 1940. Ч. 49. 29 лютого. С. 3.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Концерт Ольги Лепкової. *Свобода*. 1941. Ч. 127. 5 червня. С. 3.

¹⁰⁰ Гаврош О. Найстаріша в світі українська газета. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/24888694.html> (дата звернення: 11.03.2022).

зберегти його віру, обряд, традиції та звичаї, і – а це переважливє – його мову»¹⁰¹.

Вже до середини ХХ століття до США, в силу тяжких суспільно-політичних обставин, емігрує багато українських культурно-освітніх діячів, композиторів, музикознавців, артистів. Власне вони беруться до висвітлення мистецьких досягнень українських музикантів у інонаціональному просторі. До активних дописувачів періоду 1940–60 років належать Олександр Кошиць, Микола Фоменко, Василь Витвицький, Антін Рудницький, Зиновій Лисько, Роман Придаткевич, Михайло Гайворонський, Богдан Лішинський, Василь Безкоровайний, Микола Голинський, Михайло Добош, Леопольд Стоковський, Михайло Скоробагач, Осип Венгрин, Микола Гайдак, Микола Гнатишак, Михайло Качмар, Іван Клок, Іван Кокольський, Микола Підгайний, Марія Мисюра, Осип Стеткевич та інші. Всі вони підписувалися повним ім'ям.

Ведучи хроніку музичного життя на американському континенті, дописувачі висвітлювали хорове, вокальне, фортепіанне, камерно-інструментальне, театральне мистецтво, тому ці пресодруки виконують аксіологічну, пізнавальну, просвітницько-виховну функції.

Жанровий спектр публіцистичних виступів на сторінках «Свободи» є різноплановий. До інформаційного жанру належать: *репортажі* В. Витвицького «Авторський концерт Миколи Фоменка», А. Рудницького «Зоя Полевська», *анонси* М. Гайворонського «З нагоди концерту Р. Придаткевича». Аналітичні публіцистичні різновиди представлені *просвітницько-виховними статтями*: З. Лиська «Перша українська музична школа в Галичині», Б. Кудрика «Поезія Шевченка в музиці», *аналітичними оглядами*: В. Витвицького («Колядки і щедрівки», «Спадщина М. Гайворонського», «М. Лисенко в американській музикознавчій літературі»), А. Рудницького «Українська народня пісня та її обрібка», Б. Лішинського «Й. Маковей та В. Самійленко в нашій музиці», М. Гайворонського «Опришки (у народній пісні)», *проблемними статтями*: В. Витвицького «Про орієнтацію і дезорієнтацію в музиці», «Українська музична сьогочасність». На сторінках «Свободи» трапляється велика кількість *різнотематичних рецензій*: М. Гайворонського «З творчости Р. Придаткевича як композитора», його рецензія на видання «Повний збірник народних пісень М. Леонтовича»; літературний некролог А. Рудницького «Посмертна згадка про Нестора Нижанківського» та багато інших.

¹⁰¹ Часто П. Вільне слово американської України. Ужгород: ТИМΠΑНИ, 2012. С. 6.

У газетних матеріалах зафіксовані виступи видатних українських музикантів, їх концертний репертуар, а також представлені виконавські оцінки майстерності інтерпретації: піаністів Любки Колесси, Зої Полевської, Вадима Кіпи, Люби Жук, скрипалів Романа Придаткевича, Володимира Цісика, співаків Ольги Лепкової, Марії Сокіл, Євгенії Зарицької, Марти Кокоцької, Василя Тисяка, хорових колективів: чоловічого хору «Бандурист» з Клівленда (диригент О. Прокоп), хору «Думка» з Детройту (диригент І. Атаманець), «Сімка об'єднаних хорів» (диригент О. Кошиць), хор «Кобзар» з Філадельфії (диригент А. Рудницький) та інші.

Для дописів українських музичних критиків на сторінках «Свободи» властивим є документалізм, професійність, критична яскравість, емоційність оцінки.

Отож, музично-критичні публікації на шпальтах часопису «Свобода» періоду 1940–60 років є багаточисельними, широко тематичними, вони являють собою хроніку мистецького життя української діаспори ХХ століття. Досягнення українських музично-освітніх діячів на американському континенті, що висвітлювалися в газеті, засвідчували високий професійний рівень культурної самопрезентації в інонаціональному середовищі і сприяли збереженню національної ідентичності української еміграційної громади.

АНОТАЦІЯ

У дослідженні представлено аналіз музично-критичних публікацій видатних діячів української діаспори на сторінках американської газети «Свобода». Доведено ключову роль цього друкованого органу в справі збереження національної ідентичності українців-емігрантів у мистецькому світовому просторі. Розглянуто публіцистичні доробки авторів, які є яскравими представниками української мистецької еліти і проживали в полікультурному середовищі Америки. Описано жанровий діапазон дописів музичних критиків української діаспори, який становить інформаційні, аналітичні, художньо-публіцистичні дописи. Висвітлено тематичний спектр газетних публікацій, що побачили світ на сторінках «Свободи». Проаналізована частина пресодруків В. Витвицького, А. Рудницького, З. Лиська, Б. Кудрика, М. Гайворонського, Р. Придаткевича, Б. Ліщинського, В. Безкоровайного, М. Голинського, М. Качмаря, О. Стеткевича та інших, котрі торкаються важливих мистецьких аспектів нашої культури. Ними було зроблено значний внесок в українську музичну історіографію, а їх публіцистичні матеріали заслуговують на вивчення. Здійснено оцінку мистецьких пресодруків, які стали літописом культурно-освітнього життя українців у США і транслювали світовій спільноті високий професійний рівень української музики.

Література

1. Архів газети «Свобода». URL: <https://svoboda-news.com/svwp/pdf> (дата звернення: 9.03.2022).
2. Безкоровайний В. Концерт Зої Полевської в Боффало. *Свобода*. 1959. Ч. 13. 21 січня. С. 3.
3. Білоус Л. Українськомовна періодика української діаспори США у збереженні національної ідентичності (1991–2017 рр.) : дис. ... д-ра історичних наук :07.00.01 / ТНЕУ, ТНПУ ім. В. Гнатюка, Тернопіль. 2019. 941 с.
4. Витвицький В. Михайло Гайворонський. Життя і творчість. Львів, 2001. 175 с.
5. Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика / упорядник Любомир Лехник. Львів, 2003. 400 с.
6. Витвицький В. Авторський концерт Миколи Фоменка. *Свобода*. 1955. Ч. 51. 17 березня. С. 3.
7. Витвицький В. Капля Бандуристів і ми. *Свобода*. 1952. Ч. 122. 13 травня. С. 2.
8. Витвицький В. Колядки і щедрівки. *Свобода*. 1950. Ч. 4. 6 січня. С. 4.
9. Витвицький В. Музика у програмі мистецької виставки в Дітроїті. *Свобода*. 1960. Ч. 133. 14 липня. С. 2.
10. Витвицький В. М. Лисенко в американській музикознавчій літературі. *Свобода*. 1962. Ч. 100. 26 травня. С. 2.
11. Витвицький В. Наші імпрези. *Свобода*. 1951. Ч. 226. 28 вересня. С. 2.
12. Витвицький В. Про орієнтацію і дезорієнтацію в музиці. *Свобода*. 1961. Ч. 129. 12 липня. С. 2; 4.
13. Витвицький В. Спадщина М. Гайворонського. *Свобода*. 1952. Ч. 137. 28 травня. С. 2.
14. Витвицький В. Українська музична сьогочасність. *Свобода*. 1954. Ч. 180. 18 вересня. С. 2; Ч. 181. 21 вересня. С. 2; Ч. 182. 22 вересня. С. 2; Ч. 183. 23 вересня. С. 2.
15. Гаврош О. Найстаріша в світі українська газета. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/24888694.html> (дата звернення: 11.03.2022).
16. Гайворонський М. З нагоди концерту Р. Придаткевича. *Свобода*. 1941. Ч. 259. 8 листопада. С. 3.
17. Гайворонський М. З творчости Р. Придаткевича як композитора. *Свобода*. 1940. Ч. 193. 19 серпня. С. 3.
18. Гайворонський М. Опришки (у народній пісні). *Свобода*. 1940. Ч. 286. 9 грудня. С. 4; Ч. 287. 10 грудня. С. 4; Ч. 288. 11 грудня. С. 4.

19. Гайворонський М. Повний збірник народних пісень М. Леонтовича. *Свобода*. 1941. Ч. 228. 3 жовтня. С. 4.
20. Голинський М. Голоси читачів. *Свобода*. 1941. Ч. 240. 17 жовтня. С. 3.
21. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
22. Концерт Ольги Лепкової. *Свобода*. 1941. Ч. 127. 5 червня. С. 3.
23. Кудрик Б. Поезія Шевченка в музиці. *Свобода*. 1940. Ч. 201. 28 серпня. С. 3.
24. Лисько З. Перша українська музична школа в Галичині. *Свобода*. 1941. Ч. 72. 31 березня. С. 2.
25. Ліщинський Б. Й. Маковей та В. Самійленко в нашій музиці. *Свобода*. 1940. Ч. 260. 7 листопада. С. 3.
26. Придаткевич Р. «Довбуш». *Свобода*. 1940. Ч. 255. 31 жовтня. С. 4.
27. Рудницький А. З життя громад і організацій. Нью Йорк, Н. Й. Доклад проф. О. Кошиця. *Свобода*. 1941. Ч. 65. 22 березня. С. 3.
28. Рудницький А. Зоя Полевська. *Свобода*. 1950. Ч. 92. 22 квітня. С. 3.
29. Рудницький А. Нестор Нижанковський (Посмертна згадка). *Свобода*. 1940. Ч. 152. 1 липня. С. 3.
30. Рудницький А. Українська музика: історико-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
31. Рудницький А. Українська народня пісня та її обрібка (з нагоди виступу Марії Сокіл 27. жовтня в Нью Йорку.). *Свобода*. 1940. Ч. 251. 26 жовтня. С. 3; Ч. 252. 28 жовтня. С. 3.
32. Сковронська І. Українська еміграційна преса США і Канади як чинник утвердження української державності. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія: Юридичні науки : збірник наукових праць. 2016. № 850. С. 361–366.
33. Часто П. Вільне слово американської України. Ужгород : ТИМРАНІ, 2012. 816 с.

**Information about the author:
Molchko Ulyana Bogdanivna,**

Associated Professor at the Science Musical Sciagraphy
and Pianoforte Department
Education and Researcher Musical Art Institute of Drohobych State
Pedagogical Univeristy of Ivan Franko
24, Ivan Franko str., Drohobych, Lviv region, 82100, Ukraine

AN ICON IN SOUNDS: THE PARALLEL PATHS OF VICTORIA POLEVA AND JOHN TAVENER

Naumova O. A.

INTRODUCTION

A global catastrophe is not the best background for talking about Divine peace. But right now, in this terrible era that started on February 24, 2022, the theme of peace is the most relevant and necessary. Today there is nothing like God that we can rely on with such confidence. We speak like this simply and unconditionally, closely and clearly – God... Doubts, searches and hopes are long gone. Unity and unwavering faith have come to the forefront of human consciousness. For all mothers of Ukraine, the idea of divine protection sounds like an axiom. Only here, near sacred silence, is it possible to find shelter for tormented souls... But how to get into this stream of silence when there are so many sorrows and tears around? The compositions of Victoria Poleva and John Tavener, united by a common figurative sphere, contain in their matrix “algorithms” for achieving the promised world. These paths are very different. The compositions, unique in their depth – *O fervent prayer* for soprano and women’s choir *a cappella* (2007) by V. Poleva and *The Protecting Veil* for cello and string orchestra (1987) by J. Tavener – serve not only as spiritual portraits of their authors, but also brilliantly illustrate parallelism of the “female” and “male” dialogue with the sacred.

1. The problem’s prerequisites emergence and the problem’s formulation

The relevance of the problems of this study lies in the need to comprehend new forms of displaying the sphere of divine imagery in music and to outline the lines of continuity with the spiritual traditions of the past.

The aim of the study is to identify the semantic and musical and stylistic features of the embodiment of sacred symbols used by V. Poleva and J. Tavener in the context of the Christian idea of theosis (ancient Greek θεώσις from θεός “God” – “deification”).

The aim of the work predetermines the main objectives of the study:

- to designate the conceptual and ideological foundations of the doctrine of theosis;
- to formulate the fundamental provisions of hesychasm as a Christian mystical worldview and spiritual practice of asceticism;

- to study the genesis, specific features and key stages in the evolution of hesychasm;
- to argue the relevance of the key positions of the hesychast tradition in the context of the moral, ethical and philosophical views of the first third of the 21st century;
- to consider in the artistic, philosophical, conceptual and psychological aspects the musical patterns of selected compositions by Victoria Poleva and John Tavener.

The materials of research are *O fervent prayer* (2007) to the canonical text for soprano and women's choir *a cappella* by Victoria Poleva and *The Protecting Veil* for cello and string orchestra (1987) by John Tavener.

The study was carried out on the basis of the principles of philosophical, religious and cultural analysis. To solve the research tasks set in the work, the following methods were used:

- a method of historical and philosophical analysis of the emergence and development of the practices of Orthodox hesychasm;
- a psychoanalytic approach that allows revealing the psychological content of the ascetic practices of the hesychast tradition;
- a method of holistic analysis of a musical composition.

2. The analysis of existing methods for studying the phenomenon of “mystical experience” in philosophy, theology and psychology

The music of Victoria Poleva and John Tavener is based solely on the knowledge of a personal experience of a mystical dialogue with the sacred. In our opinion, it is this quality of the choir *O fervent prayer* and the concerto *The Protecting Veil* that can serve as a starting point in the study of such different, but so similar, artistic concepts of composers.

Mysticism has always attracted the attention of both scientists and amateurs from science, which gave rise to the most controversial assessments of it in the literature. The American philosopher and psychologist W. James, the Protestant theologian and philosopher R. Otto, Russian religious philosophers S. Bulgakov, P. Florensky, V. Lossky, N. Berdyaev were the first to turn to the study of the mystical phenomenon at the turn of the XIX–XX centuries. In their works, they emphasized the inadmissibility of a simplified approach to the study of mysticism, which at all times in history plays an important role in the spiritual life of mankind. They also pointed out the polysemantic nature of the concept and the complexity of its unambiguous definition.

Attention to this topic increased after the Second World War, which is explained by the shocks experienced and the search for a way out of the spiritual crisis. E. Underhill, Tor Andræ, S. Grof, R. Zener, A. Knysh,

A. Maslow, F. Almond, W. Stace, J. Trimmingham, W. Wainwright, F. Happold, D. Hollinback, R. Elwood, M. Eliade, and among Russian researchers S. Averintsev, E. Balagushkin, P. Gurevich, Y. Kimelev, A. Klimovich, L. Konotop, A. Safronov, E. Torchinov and others. In their writings, mystic and mysticism were separated from such phenomena as magic, trance and altered states of consciousness. The problem of the correlation of the universal and individual principles in mystical experience was raised.

In the mystical teachings of the world, for the first time, not only the problem of the commonality of the religious experience of mankind, but also the unity of its value orientations was touched upon: “More and more people think about the existence of a deep unity of all religions, and associate ecumenical and global integration hopes with this”¹. Interest in the phenomenon of mystic in the modern world is growing facing the threat of national, religious, political and other conflicts, when the security of the entire world community has become vulnerable. Now, more than ever, the following questions are relevant: is there a unity of human value ideals? Is it capable of overcoming disagreements, or is it doomed to defend its selfish interests to the detriment of the universal and planetary?

A deep and detailed analysis of world philosophical and mystical systems is presented in the monograph by N. S. Zhirtueva². In this study, which is interdisciplinary in nature, parallels are drawn between the scientific, philosophical and mystical pictures of the world, the psychological and social vectors of mysticism are studied. In terms of the problems of the proposed article, it is important to mention that the mystical phenomenon is considered by the author of the monograph as the essential core of religion and its universal principle. As the general basis for a comparative analysis of mystical traditions N. Zhirtueva puts forward the desire for “unity” with the Absolute reality, which contributes to the transformation of human consciousness and personality with the help of religious psychopractices.

It should be pointed out that despite numerous studies, there is still no unambiguous definition of the concept of “mystic”. The process of studying mystic began in the works of W. James, who defended the priority of individual religious experience over religion that exists in the form of certain social institutions: “In at least one respect, personal religion is undoubtedly more primary than theology and the church; every church, once founded, lives thereafter, leaning on tradition; but the “founders” of each church

¹ Жиртуева Н. С. Философско-мистические традиции мира : монография. Москва : Вузовский учебник : ИНФРА-М, 2017. С. 4.

² Ibid. 274 с.

always drew their strength from direct personal communion with the deity. So, it was not only with those to whom, like Christ, Buddha, or Mohammed, a superhuman nature is attributed, but also with all the founders of Christian spiritual groups³. James emphasized that religious experience includes a wide variety of phenomena – conversion, holiness, prayer, mysticism. He was convinced of the reality of the existence of mystical states and emphasized their important role, because “we must look for all the roots of religious life, as well as its center, in mystical states of consciousness”⁴. P. Minin also wrote that “any religion, since the goal of human life is in close communion with the Divine, contains a mystical moment”⁵.

N. Berdyaev noted that “if the word “mystic” comes from the word “mystery”, then mysticism should be accepted as the basis of religion and the source of creative movement in religion”. In his opinion, religious experience is born “from direct and living contact with the last mystery”, and all the great initiators and creators of religious life had primary mystical experience, that is, mystical face to face meetings with the Divine⁶.

The defining feature of mystical experience, according to most researchers, is the desire of the mystic for direct living contact with the Absolute reality. “Such contact appears in the religious consciousness as “unity” with this reality, “dissolution” in it, “immersion” in it, “ascent” or “descent” to it”⁷.

E. Underhill considered mysticism “as an expression of the innate desire of the human spirit for complete harmony with the transcendental order, regardless of what theological formula this order is expressed by. This striving, according to the great mystics, gradually embraces the entire sphere of consciousness: it takes possession of their whole life, and in an experience called “mystical union” it reaches its goal. Whatever this goal may be called – the Christian God, the World Soul of pantheism, or the philosophical Absolute – the desire to achieve it and progress towards it <...> constitute the true subject of mysticism. I believe that this advancement is the true direction of development of the highest form of human consciousness⁸. Mystics find the basis of their method not in logic, but “in that inexpressible experience which they call the ‘act of unity’”⁹.

³ James W. The Varieties Of Religious Experience : A Study In Human Nature. November 9, 2009. P. 238–239.

⁴ Ibid. P. 303.

⁵ Минин П. Главные направления древне-церковной мистики. Мистическое богословие. Киев : Путь к истине, 1991. С. 366.

⁶ Бердяев Н. А. Философия свободного духа. Москва : Издательство «Республика», 1994. С. 233.

⁷ Жиртуева Н. С. Философско-мистические традиции мира : монография. Москва : Вузовский учебник : ИНФРА-М, 2017. С. 7.

⁸ Underhill E. Mysticism. California, US. Publisher : CreateSpace Independent Publishing Platform, 2011. P. 15.

⁹ Ibid. P. 38.

3. "Sacred Silence" by Victoria Poleva and John Tavener as a new reception of the ancient tradition of hesychasm

The area of the sacred is the center of artistic research by Victoria Poleva and John Tavener. It is important that the attention of both composers is concentrated not *around* this topic, but directly on the study of the *mystical experience* of man. In connection with this, the ancient Orthodox doctrine of theosis, *hesychasm*, is filled with a new and relevant meaning¹⁰.

Hesychasm was actually discovered at the end of the XIX century in the works of historians F. Uspensky, P. Syrku and K. Radchenko. In the religious, philosophical and theological works of S. Bulgakov, P. Minin, Archimandrite John (Ekonomtsev), the ideological content of hesychasm was revealed. I. Meyendorff, A. Safronov, E. Torchinov turned to the study of hesychasm in the context of a comparative analysis of philosophical and mystical traditions. It should be emphasized that at present hesychast studies are "one of the most successfully and actively developing problem areas for Christian speculation"¹¹. In his doctoral dissertation, O. Klimkov describes in detail the history of the formation of the science of hesychasm and identifies the key figures in this process¹². Over the past decades, the greatest and recognized researchers in this field have been nominated by all Christian denominations. Among the most authoritative names, one should single out ep. Vasily (Krivoshein)¹³, Father Kiprian (Kern)¹⁴, V. Lossky¹⁵, Father John

¹⁰ *Hesychasm* (from the Greek ησυχία – peace, silence, calmness, tranquility, peace, solitude, a solitary place) is understood in a broad sense as an ascetic doctrine of inner spiritual concentration with the help of certain meditation techniques, developed by the early Christian hermits of the IV–VII centuries (St. Macarius Egyptian, St. Hesychius of Jerusalem, St. John of the Ladder, Abba Dorotheos, St. Isaac the Syrian, St. Anthony the Great, Macarius the Great, John Chrysostom, Deacon Evagrius of Pontus, St. Nilus of Ancyra, John Cassian, Ephraim the Syrian, Symeon the New Theologian, Gregory Palamas and others).

¹¹ Хоружий С. «Практика себя». Искусство кино. 2000. № 12. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2000/12/n12-article28> (Last accessed: 26.11.2021).

¹² Климов О. К. Исихазм и русская религиозная философия XV–XVIII вв. : дис. ... доктор наук : 09.00.03 История философии. ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет». 2019. С. 3.

¹³ Василий (Кривошеин). Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы. *Seminarium Kondakovianum*. Прага, 1936. Т. VIII. С. 99–154; Василий (Кривошеин). Святой Григорий Палама – личность и учение (по недавно опубликованным материалам). *Вестник Русского ЗападноЕвропейского Патриаршего Экзархата*, 1960. № 33–34. С. 101–114.

¹⁴ Киприан (Керн). Антропология св. Григория Паламы / Вступ. ст. А. И. Сидорова. Москва : Паломник, 1996.

Киприан (Керн). Духовные предки Святого Григория Паламы (Опыт мистической родословной). *Православная Мысль*. 1942. № 4. С. 102–131.

¹⁵ Лосский В. Н. Боговидение. Москва : АСТ, 2006. 759 с.

Meyendorff¹⁶ (Khoruzhiy, 2012). At the center of modern theological and philosophical discourse are the studies of the outstanding thinker of the XXI century, philosopher and mathematician S. Khoruzhiy¹⁷. Using hermeneutic and semiotic methods of explanation, the scientist tries to clothe in concrete verbal forms the inexpressible experience of involvement with God. But when studying hesychasm, we cannot but take into account the existence of an experience behind the text: the experience of inner purification, the “smart doing” of prayer, which often does not have a verbalized expression. Therefore, the author faced the problem of analyzing the experience of inner spiritual “doing”. Its solution presupposes, as an obligatory element, the author’s partial or complete entry into the context of this experience. In the book “Diptych of Silence”¹⁸, following in the footsteps of V. Solovyov, N. Berdyaev and P. Florensky, the author draws new content into the orbit of philosophy, contained in the experience of the monastic tradition of hesychasm or sacred silence.

It should be recalled that hesychasm was formed as a result of the centuries-old evolution of the mystical teachings of Byzantium¹⁹.

¹⁶ Мейендорф И. Ф. Жизнь и труды св. Григория Паламы : Введение в изучение. Изд. 2-е, испр. и доп. для рус. пер. / пер. Г. Н. Начинкина под ред. И. П. Медведева и В. М. Лурье. Санкт-Петербург : Византинороссика, 1997; Мейендорф И. Ф. О византийском исихазме и его роли в культурном и историческом развитии Восточной Европы в XIV в. *Труды Отдела древнерусской литературы*. XXIX. 1974. С. 291–305; Мейендорф И. Ф. Византийское богословие. Исторические тенденции и доктринальные темы / прот. Иоанн Мейендорф ; пер. с англ. В. Марутика. Минск : Лучи Софии, 2001. 334 с.

¹⁷ Хоружий, С. С. Диптих безмолвия. Аскетическое учение о человеке в богословском и философском освещении. Москва : Центр психологии и психотерапии, 1991. URL: <https://predanie.ru/book/90073-diptih-bezmolviya/#/toc1> (Last accessed: 21.12.2021); Хоружий С. С. Исихазм как стержень православной духовности. URL: <https://afonit.info/biblioteka/nasledie-svyatoj-gory/s-khoruzhij-isikhazm-kak-sterzhen-pravoslavnoj-dukhovnosti> (Last accessed: 21.12.2021); Хоружий С. Исследования по исихастской традиции : В 2 т. Т. 2. Многогранный мир исихазма. Санкт-Петербург : Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2012. 448 с.; Хоружий С. «Практика себя». Искусство кино. 2000. № 12. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2000/12/n12-article28> (Last accessed: 26.11.2021); Хоружий С. Умное делание или наука внимания. URL: <https://academy.foma.ru/umnoe-delanie-ili-nauka-vnimaniya.html> (Last accessed: 14.03.2021).

¹⁸ The book “Diptych of Silence” by S. Khoruzhiy, written in 1978, could not be published in the USSR for reasons of censorship, but it existed in samizdat (self-publish books).

¹⁹ Historians and theologians identify three most important stages in the development of the hesychast tradition: 1) classical asceticism and mystic of early Christian monasticism in the IV–VII centuries; 2) hesychast revival in Byzantium in the XIII–XIV centuries; 3) the revival of hesychasm in Russia in the XIX–XX centuries [Хоружий С. С. (2012); Исихазм как стержень православной духовности. URL: <https://afonit.info/biblioteka/nasledie-svyatoj-gory/s-khoruzhij-isikhazm-kak-sterzhen-pravoslavnoj-dukhovnosti> (Last accessed: 21.12.2021)].

In typological and historical and cultural aspects, the phenomenon of Orthodox hesychasm is among the world traditions of spiritual practice, mystical or mystical-ascetic schools with a detailed canon and centuries-old history, such as yoga, Zen, Taoism, Sufism²⁰. The tradition of hesychasm, or sacred silence, recognized as the quintessence of the Orthodox religious style, has created and accumulated a set of observations, approaches, and practices covering the most important aspects of nature and human activity. According to S. Khoruzhiy, this is a kind of interdisciplinary knowledge about a person, which is reduced to a strict unity and integrity: “everywhere it is subject to a single view of a person, a single concept of consciousness and a single task, which is to implement a certain anthropological strategy”²¹. All these traditions have long been the subject of close study and even mass interest, since their undoubted value has been discovered both for the sciences of man and, in a broad sense, for modern spiritual searches.

In recent decades, a new reception of the ancient tradition of hesychasm has developed, both in scientific and in the mass consciousness; there was its integration into the modern spiritual, cultural and scientific context. As applied to the work of Victoria Poleva and John Tavener, the accents made by S. Khoruzhiy suggest new philosophical solutions and help to take a fresh look at many problems of today’s man and society.

Before touching the musical and dramatic aspects of the artistic conception of the sacred compositions of Victoria Poleva and John Tavener, it is necessary to identify the essential beginning of the hesychast tradition under discussion. As it is known, the Hesychasts preached that the inexpressible Logos, the Word of God, is comprehended in silence²². Contemplative prayer, rejection of verbosity, comprehension of the Word in its depths – this is the way of knowing God, which is professed by the teachers of hesychasm. At its core, the hesychast tradition has a certain prayer practice. It includes the unceasing creation of the Jesus Prayer: “*Lord Jesus Christ, Son of God, have mercy on me, a sinner*”. It is also called

²⁰ In the understanding of N. Zhirtueva, hesychasm is a transcendent immanent (antinomic) mystical tradition of “uniting” with the Absolute not by essence, but by grace, with the help of the union of divine and human energies (synergy)” / Журтуева Н. С. Философско-мистические традиции мира: монография. Москва: Вузовский учебник: ИНФРА-М, 2017. С. 14.]

²¹ Хоружий С. С. Исихазм как стержень православной духовности. URL: <https://afonit.info/biblioteka/nasledie-svyatoj-gory/s-khoruzhij-isikhazm-kak-sterzhen-pravoslavnoj-dukhnosti> (Last accessed: 21.12.2021).

²² The term “hesychast” is very ancient, used from the IV century BC. It meant a hermit monk who was at rest (“silent”). Such hermit monks have been in Egypt and Syria since the earliest times of Christianity.

“brain prayer”²³. This prayer, repeated dozens, hundreds of times, is included as a necessary element in every monastic rule. According to S. Khoruzhiy, this prayer practice includes not only the utterance of a prayer as such, but also a rather complex apparatus of prayer experience, which includes, first of all, the storage of a prayer: “During prayer, the mind must function in a very specific mode, which does not stand on its own. This is known to everyone who prays”²⁴. Investigating the phenomenon of the brain prayer in the most detailed way, the philosopher focused on a special way of organizing the energies and activities of a person: “Such a configuration, which in consciousness and in the whole human being gives rise to a process, or mechanism, is of a completely new type, which simply could not happen to a person before. This process brings a person to the limits of his horizon of consciousness and makes him open to meeting with the energies of another being, another horizon of being, and these are the divine energies”²⁵.

Of fundamental importance for hesychast practice is the contemplation of the Light of Tabor – the light that the apostles saw during the transfiguration of the Lord Jesus Christ on the mountain: “Through this light, uncreated in its essence, as the hesychasts taught, the ascetic enters into communion with the Incomprehensible God. Filled with this light, the “silent man” partakes in the Divine life, is transformed into a new creature”²⁶. “Deification (or theosis)²⁷ is the central concept of the hesychast tradition, “the

²³ The stress in the word is precisely this: umnòye (brain), not ùmnoye (smart): “Ascetics specially distinguish between these terms, ùmnyi smart we call that which has some elements of the mind in itself, which is not alien to the mind. And umnòye is what is done by the mind itself, as a whole. And in this hesychast doing, it is the human mind, as a whole, that performs this doing” [Хоружий С. Умное делание или наука внимания. URL: <https://academy.foma.ru/umnoe-delanie-ili-nauka-vnimaniya.html> (Last accessed: 14.03.2021)].

²⁴ Хоружий С. «Практика себя». Искусство кино. 2000. № 12. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2000/12/n12-article28> (Last accessed: 26.11.2021).

²⁵ Хоружий С. Умное делание или наука внимания. URL: <https://academy.foma.ru/umnoe-delanie-ili-nauka-vnimaniya.html> (Last accessed: 14.03.2021).

²⁶ Наумов Д. А. Исихастская мистическая традиция в восточно-христианской богословской мысли. *Вестник ЧелГУ*. 2004. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/isihastskaya-misticheskaya-traditsiya-v-vostochnohristianskoy-bogoslovskoy-mysli> (Last accessed: 21.12.2021).

²⁷ Theosis (ancient Greek θεός from θεός “god”) or “deification” is a Christian doctrine about the union of man with God, the communion of a created person to the uncreated divine life through the action of divine grace. Briefly, the meaning of deification is expressed in the statement of Athanasius the Great: “God became human so that man could be deified” – which means the potential opportunity for each person and the historical need for a person in general to gain inhuman power in possessing himself and the natural world around him in organic unity with God.

anthropological ideal of Orthodoxy” – “a kind of mystical transcendence”²⁸. And this view is different from everything that we find in other traditions, as S. Khoruzhiy emphasizes: “The mystic of deification is not the mystic of ecstasy, meditation or contemplation. The practice of the hesychast is directed straightly and immediately to the integral and actual transformation of the “created fallen” nature of man into the Divine nature. It is this transformation that is called the Deification of man”²⁹. In modern scientific language, the goal of mystical practice is the transformation of the individual and the world through the “deification of the creature”, which contributes to the “birth of an integration mystic that overcomes the conflict of spirit and body”. The main methods of psychopractice are “disciplinary asceticism, psychosomatic exercises, love-trust in the Absolute, brain prayer”³⁰.

It is difficult to imagine something more mystical than human contact with God. Accessible and at the same time inaccessible to everyone, this *dialogue* can only be captured in general terms in words, no matter how extended the treatises of the spiritual mentors of mankind may be. There must be a moment of personal “turning on”, which opens the boundaries of the personality, giving access to everything that is *outside* ... To see *more* than a person is, to see the unmanifested, but much more real than the ego, – outstanding thinkers of the world have called for this at all times. Do we have the right to assert that Victoria Poleva and John Tavener directly (or indirectly) sought to display the sacrament of theosis? Perhaps we are in captivity of rational speculation and artificial ideas? If it were so easy to encode the presence of the sacred in music, many authors would probably resort to such “technologies”. And what happens at the linguistic level when it comes to the concept of spiritual transformation? What conditions of the musical and stylistic, compositional order must be observed in order to penetrate and convey the innermost space and time through sound? This list of questions can be continued and detailed. However, there can be no straightforward answers a priori. Just as each of us has our own “nirvana”, so deification is the highest mystery of the spirit, an immeasurable depth of faith and an infinite sense of unity with all that exists. But in addition to emotional and artistic associations and virtual analogies with the ideas of Orthodox hermit monks, we, as listeners, have one true means of interpreting hidden meanings – our own mystical experience. It is it that the creators of

²⁸ Хоружий С. С. Исихазм как стержень православной духовности. URL: <https://afonit.info/biblioteka/nasledie-svyatoj-gory/s-khoruzhij-isikhazm-kak-sterzhen-pravoslavnoj-dukhovnosti> (Last accessed: 21.12.2021).

²⁹ Ibid.

³⁰ Жиртуева Н. С. Православный исихазм в контексте компаративного анализа философско-мистических традиций мира. *Вопросы философии*. 2017. № 3. С. 58.

sacred music appeal to, in no case imposing their own ideas, because they will always be subjective and finite.

We offer to *listen* to the magnificent musical compositions of Victoria Poleva and John Tavener through the prism of the ideology of theosis – a mystical phenomenon, the existence of which is not only silently unknown, but also opens like a gate to Heaven... Neither words nor music, by and large, is not needed for living a sacred dialogue. But *we* need them. Like a start, way and meaning...

The combination of the traditional beginning and new techniques distinguishes the style of many spiritual and musical compositions by **Victoria Poleva** – large and small genres. At the same time, the path that the author has chosen for herself, despite the genre and thematic diversity of composer's opuses, is striking in its centripetalism. A steady feeling of an indestructible spiritual core pervades all the author's compositions – whether they are instrumental “pictures” (*Null* for symphony orchestra (2006), *Nenia* for violin solo and orchestra (2004), *ONO* for orchestra (2004), *Transforma*, diptych for ensemble of soloists and orchestra (1993), *Langsam* for orchestra (1992, rev. 2009) or luminiferous choral compositions based on canonical texts (*Mother of Light* (2003), *Offering to Alipy of the Caves* (2010), *Christ is Risen* (2009), *The Symbol of Faith* (2008), *Beatitudes* (2003)), *An offering to Pärt* (2003), *An Angel proclaimed* (2001), *David's Psalm 50* (2000), *Light chants* (2000). A special semantic mix occurs when voices grow into the orchestral tissue, giving rise to a unique – both artistic and philosophical – resonance (*Credo* on canonical text, version for mixed choir and symphony orchestra (2009), *Music of Summer*, chamber cantata on verses by J. Brodsky for solo violin, children's choir and strings (2008), *Nē man is an Island*, chamber cantata and on the text by D. Donn for mezzo-soprano (women's choir), strings and piano (2006).

Victoria Poleva thinks with a whole, each of her choirs is a complete cycle of “brain doing”. Choral opuses are very different. There are compositions that unfold “horizontally”, with a clear interdependence of music and verbal text – rhythm and meter are clearly expressed in such compositions. And there are compositions where the musical movement has qualitatively different characteristics, touching the area of trance states. It is to this type of choral miniatures that *O fervent prayer* on canonical text for soprano and women's choir *a cappella* (2007).

In fact, this is a composition about *how* you can get away from yourself – a closed and finite self. The composer boldly and sincerely says that this path is very long, winding and different in every next moment. The music of the choir is monolithic – it seems to be hanging on invisible colossi

in space. The sound fabric flows, leaving no space for the slightest void. The first phrase of the choir is like the self-discovery of the cosmos: the music appears out of nowhere – just as a natural phenomenon taken for granted manifests itself as a sacred presence. This effect of suddenly discovering what is *beyond* the sound is stunning. Life arises right at once, here and now, without cause and effect, without beginning and end. It should be emphasized that it can also easily and suddenly stop – just go to another state. This *game* of states is the main expressive and conceptual feature of the *O fervent prayer*.

It is important that the arsenal of technical means used by the composer in this composition is extremely simple: long choral pedals, an extremely narrow range of the melodic solo part, a non-periodic structure of the metro rhythm, a wide register coverage within the harmonic consonances. The sliding of the melody is especially expressive against the background of motionless pedals. N. Gulyanitskaya emphasizes the extraordinary beauty and grace with which the composer develops the modal tonality: “Attention of the listener is “caught” by harmonic turns: they are based on a chain of side and main steps, the originality of which is voiced by multiple parallel fifths. At the same time, the vertical is “modernized” by consonances with intruding or secondary tones. All this sounds unobtrusive and natural in the flow of musical narration, where the principle of *i:m:t* dramaturgy (exposition – development – conclusion) is preserved”³¹. In addition to the above-mentioned, it should be noted that modern features are also tangible in the constructive organization: the intonational outline of the composition is associated with minimalist repetitiveness – patterns that repeat in the process of movement. As a folded matrix of meanings with an invariable return to the original rod – this is how the energy impact of this sonorous canvas can be described.

The work of **John Tavener** (1944–2013) stands apart in the panorama of contemporary British music. Almost all of it is devoted to religious issues and is closely connected with the tradition of Russian spiritual chanting. As it is known, Sir John is the only composer in Britain who converted to Orthodoxy. The search for his voice in the tradition was long and difficult for John Tavener. On the advice of Metropolitan Anthony (Bloom), Bishop of the Diocese of Sourozh, rector of the Assumption Cathedral in London, in the year of his conversion to Orthodoxy, Tavener wrote the *Liturgy of St. John Chrysostom* (1977) and since that time he has found artistic support in the Orthodox liturgical tradition. In his compositions, the 62-year-old composer, knighted by the Queen of Great Britain, sought to revive the

³¹ Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции : Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. Москва : Музыка, 2002. С. 192.

musical culture of those times when music was part of the liturgical action and an expression of mystical union with God.

The life and work of John Tavener was directed towards the search for lost landmarks in art. The musician graduated from the Royal Academy of Music in London, was brought up in the musical direction of his time – modernism, and in 1968, at the age of 24, had a great success with the public and in the musical environment after the premiere of the dramatic rope *The Whale* (1966). Despite the fame and popularity gained after the performance of his composition, written under the influence of modernism, Tavener rushes along a completely different path. Spiritual search for a return to the living traditions in music, lost, according to the composer, in the West, became the main ideas of his work. In search of the deep foundations of music and the corresponding musical language, John Tavener turns to the traditions of various peoples, cultures and religious denominations. The central period of the composer's work of more than twenty years (from the late 70s to the late 90s of the XX century) is associated mainly with an appeal to Orthodox traditions, Old Russian, Byzantine, Greek cultures.

John Tavener did not know Russian, however, among his works there are not only compositions where texts in Russian are combined with texts in other languages, but also compositions written totally in Russian. The latter include *Six Russian Folk Songs* (1978), *Akhmatova: Requiem* (1980), *Akhmatova Songs* (1993) in two orchestrated versions. The essay *The Death of Ivan Ilyich* (2012) was written in English and Russian. Tavener's compositions in other languages include *Lamentation, Last Prayer and Exaltation* (1977) in Church Slavonic, Gaelic and Latin, *Prayer for the World* (1981) in Church Slavonic, English and Greek, *The Ode of Saint Andrew of Crete* (1981) in English, Greek and Church Slavonic, *Orthodox Vigil Service* (1984) in Church Slavonic, English and Greek, *Akathist of Thanksgiving* (1987) in Church Slavonic and English, *Resurrection* (1989) in English, Greek and Church Slavonic; *Svyati* (1995) in Church Slavonic; *The Veil of the Temple (All night vigil)* (2002) in Aramaic, Church Slavonic, English, Greek and Sanskrit.

It is important to emphasize that Orthodoxy was not the only source of inspiration for Tavener – the composer actively turned to Sufi music, Coptic art, and the art of the American Indians. In many compositions of the beginning of the XXI century, the composer combined in his music the traditions of various religious denominations – Islam, Buddhism, Hinduism and others. To a large extent, this was due to the fact that in the first years of the new millennium, the object of his interest was the philosophical system of the Swiss metaphysician Frithjof Schuon, which covers various religious traditions³². This change in the

³² *Frithjof Schuon* (18 June 1907–5 May 1998) was a Swiss metaphysician of German descent, belonging to the Perennialist or Traditionalist School of thought. He was the

direction of his views is evident in compositions written since 2001, such as *The Veil of the Temple* for soprano, instrumental ensemble, choir and boys' choir (2002), which includes elements of Sufi poetry, as well as Christian, Muslim and Hindu texts; *The Beautiful Names* for choir and orchestra (2007, text based on 99 Koranic names of Allah); *Requiem* (2007), where fragments from the Koran and Upanishads are included in the Catholic text, as well as the Hindu-inspired work *Lalishri* (2006) for solo violin and strings, written for Nicola Benedetti. The composition *Popule meus* (2009) for cello solo and strings is described by the composer himself as a reflection on the Catholic text "O my people! What have I done to you and how have I burdened you?" What did this mean for Tavener, who remained an Orthodox Christian until the end of his days? In one of his last interviews, the author mentions the composition *The Veil of the Temple (All night vigil)* (2002) written in 2002: "My seven-hour vigil "The Veil of the Temple" is built as an Orthodox vigil, but inside its structure there are aspects of Hinduism, Islam, Buddhism and Native American religion. The way forward must now be universalist, but we must always hold on to our Orthodox roots"³³.

The Protecting Veil for cello and string orchestra (1987) is a late 20th-century classical composition for cello and strings by British composer John Tavener. Completed in 1988, the work was begun in response to a request

author of more than twenty works in French on metaphysics, spirituality, the religious phenomenon, anthropology and art, which have been translated into English and many other languages. He was also a painter and a poet.

With René Guénon and Ananda Coomaraswamy, Schuon is recognized as one of the major 20th-century representatives of the philosophia perennis. Like them, he affirmed the reality of an absolute Principle – God – from which the universe emanates, and maintained that all divine revelations, despite their differences, possess a common essence: one and the same Truth. He also shared with them the certitude that man is potentially capable of supra-rational knowledge, and undertook a sustained critique of the modern mentality severed from its traditional roots. Following Plato, Plotinus, Adi Shankara, Meister Eckhardt, Ibn Arabī and other metaphysicians, Schuon affirmed the metaphysical unity between the Principle and its manifestation.

Initiated by Sheikh Ahmad al-Alawī into the Sufi Shādhilī order, he founded the Tariqa Maryamiyya. His teaching strongly emphasizes the universality of metaphysical doctrine, along with the necessity of practising one religion, and one alone; he also insists on the importance of the virtues and of beauty.

Schuon cultivated close relationships with a large number of personages of diverse religious and spiritual horizons. He had a particular interest in the traditions of the North American Plains Indians, maintaining firm friendships with a number of their leaders and being adopted into both a Lakota Sioux tribe and the Crow tribe. Having spent a large part of his life in France and Switzerland, at the age of 73 he emigrated to the United States [Frithjof of Schuon. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Frithjof_Schuon].

³³ Dixon G. We Must Always Keep Our Orthodox Roots: An Interview with Sir John Tavener. Tuesday, 26 February 2013. URL: <http://orpheuscomplex.blogspot.com/2013/02/we-must-always-keep-our-orthodox-roots.html> (Last accessed: 16.03.2022).

from cellist Steven Isserlis for a short (10-minute) piece. It soon developed into a more substantial work, and was subsequently commissioned by the BBC for the 1989 Proms season. Like many of Tavener's compositions, this work reflects the composer's Russian Orthodox religious faith. The inspiration for the piece comes from the Orthodox feast of the Protecting Veil of the Mother of God, which commemorates the apparition of Mary the Theotokos in the early 10th Century at the Blachernae Palace church in Constantinople.

Comparing to the choral paintings by V. Poleva, a fundamentally different approach to displaying the sacred is obvious: from J. Tavener we hear not a one-time inclusion in a different space and time, but the sequential discovery of all its "elements". A storyline of "events" emerges, in other words, *the dramaturgy* of a "sacred dialogue". Thus, at the level of the whole, a multi-part composition is formed with logical thematic arcs and culminating peaks. The composition, which has a performance time of approximately 45 minutes, is divided into eight sections, each of which is based on an icon in the life of the Virgin Mary:

The Protecting Veil

The Nativity of the Mother of God

The Annunciation

The Incarnation

The Lament of the Mother of God at the Cross

The Resurrection

The Dormition

The Protecting Veil

The main tool for the development of musical material is texture, the density of which reflects the semantic process of approaching or removing the sacred. Tavener seems to "lower" the music from the Top, making it visible. In other words, music *does not become*, but *manifests* itself. The expressive difference between the "male" perception of the sacred lies in the emphasis on the variability of all textural lines. There is no weightlessness, soaring, striving to preserve the sacrament of the sacred presence intact: the composer bravely and unconditionally "picks up" sacred energy and examines it admiringly. The effect of the absolute naturalness of what is happening is created: the world of the deity is accessible and turned to man. The music seems to contain a symbolic "invitation" to co-participation. Pronounced melodism, bright delineation of textural lines, clear dynamic logic, declamatory nature of the material, up to genre associations (anthem, fanfare, baroque allusions) – all this creates a prism of "reality", makes the sacred image close and understandable, no matter how paradoxical it may seem.

CONCLUSIONS

“The work of self-gathering, bringing the whole human being into a single center is not in itself the goal of the spiritual process, the spiritual work of a person,” S. Khoruzhiy wrote. – Only the true unity of man with God is recognized as such a goal – deification³⁴. And in achieving this unity, the described “work of the heart”: “to collect and organize all the forces and abilities, thoughts and desires of a person, bring them out of dispersion, out of chaos and discord, stop the hypertrophied growth of some to the detriment of others, is only the initial, preparatory stage”. The music of Victoria Poleva and John Tavener already testifies to the next stage – the achievement of the level of “internal asceticism” (S. Khoruzhiy): “Here a person should not follow his nature, but surpass it, elevate it to the highest, divine dignity, in an incomprehensible way “turn out to be more than himself”³⁵. “For me, the limits, the boundaries of space, are extremely important,” the author repeatedly noted in her statements. – You always want to expand them, to step over the line of “limiting possibilities”. Therefore, I often try to use extreme registers, extreme dynamic ranges, extreme tempos. I always remember the saying of Elder Siluan: “Keep your mind in hell and do not despair”. On the one hand, there is hell, on the other, there is hope. This gives rise to the strongest tension, stress, suffering, but also hope, the possibility of overcoming. This is the source...”³⁶. Such a simple and capacious author’s statement contains the key to understanding the sacred content of Victoria Poleva’s compositions.

Summarizing the observations proposed in this study, we can say that the awareness of the artistic significance of a particular contemporary work of art is most fully revealed only in connection with a rethinking of the deep roots that link the new with tradition. And this tradition can and should be regularly “reincarnated” in new cultural meanings and forms. That is why the conversation about the sacrament of theosis in the context of rethinking the ancient ascetic practice of hesychasm is more relevant today than ever. How does it feel to cease to belong to oneself, leaving the soul to the Divine will? Is it sacrifice or happiness, loss of identity or gaining freedom? Like an icon, which “has the goal of bringing consciousness into the spiritual world,

³⁴ Хоружий С. С. Диптих безмолвия. Аскетическое учение о человеке в богословском и философском освещении. Москва : Центр психологии и психотерапии, 1991. С. 23. URL: <https://predanie.ru/book/90073-diptih-bezmolviya/#/toc1> (Last accessed: 21.12.2021).

³⁵ Ibid.

³⁶ Москалец А. «Хочется переступить через грань «пределных возможностей». URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/hochetsya-perestupit-cherez-gran-predelnyh-vozmozhnostey> (Last accessed: 11.10.2021).

showing secret and supernatural spectacles”³⁷, the music of *O fervent prayer* and *The Protecting Veil* is not an image established once and for ever – it is a living organism that changes along with its contemplator. Perhaps the greatest art of the human soul is to be *known*. And this is what the music of Victoria Poleva and John Tavener is about.

SUMMARY

The paper considers the specific forms of reflection in modern music of the sphere of sacred imagery. The relevance of the key positions of the hesychast tradition in the context of moral, ethical and philosophical views of the first third of the XXI century is argued. On the material of *O fervent prayer* on canonical text for soprano and women’s choir *a cappella* (2007) by Victoria Poleva and *The Protecting Veil* for cello and string orchestra (1987) by John Tavener, the lines of succession in the work of both composers with the spiritual tradition of hesychasm are identified, conceptual and ideological fundamentals of the theosis are uncovered.

References

1. Dixon G. We Must Always Keep Our Orthodox Roots: An Interview with Sir John Tavener. Tuesday, 26 February 2013. URL: <http://orpheuscomplex.blogspot.com/2013/02/we-must-always-keep-our-orthodox-roots.html> (Last accessed: 16.03.2022).
2. Fisk J. The New Simplicity: The Music of Górecki, Tavener and Pärt. *The Hudson Review*. Vol. 47. № 3 (Autumn 1994). P. 394–412.
3. James W. The Varieties Of Religious Experience: A Study In Human Nature. 2009. 284 p.
4. Tavener J. The sacred in art. *Contemporary Music Review*, Vol. 12. Part 2. P. 49–54. DOI: 10.1080/07494469500640161
5. Underhill E. *Mysticism*. California, US. Publisher : CreateSpace Independent Publishing Platform. 2011. 106 p.
6. Бердяев Н. А. *Философия свободного духа*. Москва : Издательство «Республика», 1994. 480 с.
7. Гуляницкая Н. *Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века*. Москва : Музыка, 2002. 432 с.
8. Жиртуева Н. С. Православный исихазм в контексте компаративного анализа философско-мистических традиций мира. *Вопросы философии*. 2017. № 3. С. 52–62.
9. Жиртуева Н. С. *Философско-мистические традиции мира : монография*. Москва : Вузовский учебник : ИНФРА-М, 2017. 274 с.

³⁷ Флоренский П. А. *Иконостас*. Москва : Искусство, 1995. С. 65.

10. Климков О. К. Исихазм и русская религиозная философия XV–XVIII вв.: дис. ... доктор наук: 09.00.03 История философии. ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный университет». 2019. 759 с.

11. Минин П. Главные направления древне-церковной мистики. *Мистическое богословие*. Киев: Путь к истине, 1991. С. 337–391.

12. Москалец А. «Хочется переступить через грань «предельных возможностей»». URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/hochetsya-perestupit-cherez-gran-predelnyh-vozmozhnostey> (Last accessed: 11.10.2021).

13. Наумов Д. А. Исихастская мистическая традиция в восточно-христианской богословской мысли. *Вестник ЧелГУ*. 2004. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/isihastskaya-misticheskaya-traditsiya-v-vochnohristianskoj-bogoslovskoj-mysli> (Last accessed: 21.12.2021).

14. Хоружий С. С. Диптих безмолвия. Аскетическое учение о человеке в богословском и философском освещении. Москва: Центр психологии и психотерапии, 1991. URL: <https://predanie.ru/book/90073-diptih-bezmolviya/#/toc1> (Last accessed: 21.12.2021).

15. Хоружий С. С. Исихазм как стержень православной духовности. URL: <https://afonit.info/biblioteka/nasledie-svyatoj-gory/s-khoruzhij-isikhazm-kak-sterzhen-pravoslavnoj-dukhovnosti> (Last accessed: 21.12.2021)

16. Хоружий С. Исследования по исихастской традиции: В 2 т. Т. 2. Многогранный мир исихазма. Санкт-Петербург: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2012. 448 с.

17. Хоружий С. «Практика себя». Искусство кино. 2000. № 12. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2000/12/n12-article28> (Last accessed: 26.11.2021).

18. Хоружий С. Умное делание или наука внимания. URL: <https://academy.foma.ru/umnoe-delanie-ili-nauka-vnimaniya.html> (Last accessed: 14.03.2021).

19. Флоренский П. А. Иконостас. Москва: Искусство, 1995. 256 с.

Information about the author:

Naumova Olena Anatoliivna,

Doctor of Philosophy (Theory and History of Culture),
Associate Professor at the Department of the History of World Music
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
1-3/11, Architect Gorodetsky str., Kyiv, 01001, Ukraine

**GENESIS AND CHARACTERISTIC FEATURES
OF THE AUTHOR'S DANCE THEATRE OF THE END
OF NINETEENTH – THE BEGINNING TWENTIETH CENTURY
AS A GENERATIVE ART FORM OF THE NEW DIRECTIONS
OF THEATRICAL DANCE**

Pogrebnyak M. M.

INTRODUCTION

The turn of the nineteenth and twentieth centuries was marked by the crisis of classical ballet, which was recognized in 1908 by the World Congress of Choreographers in Berlin. It was investigated that this crisis consisted, first, in the mechanical using of conventional dance vocabulary and the virtuoso technique of the French – Italian School of Classical Dance; second, the using of outdated principles of the ballet performance. But the innovations of the artists of the New Russian Ballet, which they demonstrated during the Russian Seasons in Paris in the early of the twentieth century opened a new era in choreographic theatre.

Therefore, today in the early of the twenty-first century in the era of the development of postmodern dance theatre, which feeds on the destructions of symbolic constructions and prefers not to mention that art is a way of knowing the world, exploring the concept of dance art and total theatre (Gesamthustwerh) of Russian ballet-makers of Dyacheleva antiprizes are too actual.

The purpose of the study is to identify and systematize of innovation of the first authors of dance and the innovations of the artists of the New Russian Ballet on the opera ant theatrical scene in the early of the twentieth century, which become characteristic features of the author's theatre dance.

The methodology of the exploration is based on the using of analytical – to identify the content of innovations of the first authors of dance and the content of the aesthetic and technical principles of the new choreography of M. Fokin and V. Nizhynsky; art studies – for analysis of the author's performances of the ballet masters of the *New Russian Ballet* in the in-depth synthesis of all kinds of arts; synthesis – to systematize their innovations in creating the composition of the author's choreographic work.

The scientific novelty lies in the discovery of complex and content of the innovations the first authors of dance and the innovations of the artists of the New Russian Ballet in the early of the twentieth century.

1. Identify and analyze innovations of the first representatives of “free dance” of the USA and Europe at the turn of nineteenth – twentieth centuries

We investigated that the development of “free” dance from the beginning of twentieth century, contributed to the broad development and authorial function, as quoted K. Yeshke K. Balme, that “focuses on one person”¹, unlike classical ballet, in the creation of which there is a division of tasks. That is why the representatives of the “free” and other types of modern dance were the first to be called “dance authors”².

The innovations of Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis, Alexander Sakharov and many others, on the one hand, and the innovations of the ballet masters of the New Russian Ballet, on the other hand, according to Balme Christopher, led to the definitive release of the dance theatre institution with the opera. Since 1900, dance theatre has been understood as the main generative art form, that played an important role in the formation of new styles of the atrical dance in the first half of the twentieth century. We investigated that at the end of the nineteenth century – the beginning of the twentieth century regular solo performances have declared themselves: Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis; Ted Shawn (all in the USA); Rudolf Laban (Hungary); Maud Allan (Canada); Aleksander Sakharoff (Russia); Grete Wiesenthal (Austria); Sada Yokko (Japan).

All of them presented a new form of stage choreography, that differed from classical ballet, namely the modern dance³.

We systematize the innovations of the aforementioned founders of modern style in choreography. We can assume that the first radical change in the composition of theatrical dance was made by American Loie Fuller. Her main discovery was the using of flicker matter and bright light effects that transform performers, costumes and details into moving sculptures. In her famous Serpentine, which was introduced in Paris in 1892 under thin rays of multicolored spotlights, thin fabrics turned into huge wings, into tongues of flames, and into a ball of snakes⁴.

Unlike classical ballet, L. Fuller avoided virtuoso dance technique. Instead, she created the centre of dance composition as an image – object, creating fabric, light, scenery, shadows, using storytelling, preserving the

¹ Бальме Крістофер. Елементи танцювального твору. *Вступ до театрознавства* / пер. з нім. В. Кам'яниця. Львів : ВНТЛ-Класика, 2008. С. 153.

² Ibid.

³ McDonagh Don, “Preface”, in *International dictionary of modern dance* (Ed.: Taryn Benbow Pfalzgraf with a pref. by Don Mcdonagh. Detroit ect.: St. James press, cop. 1998) P. Vii.

⁴ Добротворская К. А. Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.01. Санкт-Петербург, 1992. С. 11.

individual features of the dancers and living them with a wide range of movements without a particular system⁵. Thus, the choreographer dynamized and dematerialized the theatrical space and gave the theatrical dance new rhythms of dynamic lines.

After Loie Fuller, the second American dancer, who won a triumph in Europe and openly advocated updating theatrical dance was Isadora Duncan.

According to A. Sidorov, I. Duncan's name rose as a bright star. "Plastic dance" would remain only a spectacle, the language of "sculpture for music", a phenomenon parallel to the color swirl that Loie Fuller gave, but "... his own will to tragedy" led ahead of Isadora. She wanted to reclaim dance the place between music and drama. Her art defined by one word "monodrama"⁶.

It should be noted here, that the ideas of American romantics, that she perceived through Walt Whitman's poetry had a significant influence on Isadora Duncan. In his poems reflected in the American tradition rooted in the desire for naturalness and sang the cult of a free, healthy person. The childhood and youth of I. Duncan coincided with a surge of mass interest in gymnastic and wellness exercises. The influence of the idea of F. Delsart on I. Duncan was manifested in her first performances, which were essentially plastic illustrations of poetic works.

In 1899, she tried her hand at Delsartian exercises, when she was a student of J. Stebbins (a follower of F. Delsart), classical dance, pantomime, dramatic theatre, and, dreaming of a wide – ranging resonance of her art, she went to London. In 1900, Isadora attends concerts of Loie Fuller and Sad Yakko (a Japanese dancer and actress) at the Universal Exhibition in Paris and gives her first public concert in London⁷.

Influenced by the ideas of A. Schopenhauer, R. Wagner and F. Delsart I. Duncan creates his main aesthetic manifesto – a public lecture 'The dance of the future'⁸.

In it, she declares that the movement of the universe is concentrated in the individual body and manifests itself as a will. Therefore, according to her

⁵ Benes S. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Boston : Houghton Mifflin Harcourt Publishing, 1980. P. 2.

⁶ Сидоров А. *Современный танец в России*. Москва : Первина, 1922. С. 22.

⁷ Добротворская К. А. *Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна* : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.01. Санкт-Петербург, 1992. С. 6–7; Блейер Ф. *Айседора: Портрет женщины и актрисы* / пер. с англ. Е. Гусевой. Смоленск : Русич, 1997. С. 61; Partsch-Bergsohn I. *Modern dance in Germany and the United States. Grassroots and Influences*. Harwood : Harwood Academic Publishers. cop. 1994. P. 2.

⁸ Дункан А. *Танец будущего. Айседора Дункан* / сост. Снежко А. П. ; пер. с англ. Н. Филькова. Київ : Мистецтво, 1989. С. 17–25.

works “true dance is precisely and must be this natural attraction to the will of the individual, which in itself is no more and no less than the gravity of the universe transferred to the personality of man”⁹.

Isadora’s ‘Future Dance’ assigns a place of “highly religious art, such Greeks had it”. At the same time, considering, that since it is impossible and futile to Greek dances, “the dance of the future will be a whole new movement, ... the fruit of all the development that humanity has behind”¹⁰.

Believing that there are movements that perfectly express “this individual body, this individual soul”. I. Duncan spoke openly in a manifesto against classical ballet, which school, in her opinion, struggles with the “natural will of the individual” and the movements are fruitless, unable new forms and deeply contradict the movements created by nature. Therefore, “the movements of the new art dance must bear the embryo from which all subsequent movements could develop, and those, in turn, would give rise to ever higher and higher forms, expressions of higher ideas and motives”¹¹.

Thus, at the time, when she appeared in Europe, and the art of dance was at its lowest level, the dancer created a cultural phenomenon that, firstly, directed the art of dance to its sacred sources; secondly, it influenced the academic ballet theatre.

The author of the dance proceeded from the belief, that the great composers convey in their works “the music of the spheres” and the natural rhythms, that the dancer feels and embodies, finding the only possible movements. As for her music and dance had no historical, national or temporal features.

Freedom of forms, liberation of the body from the conditional vocabulary of classical ballet, subjugation of the body to the personal spirit and internal rhythms, which was mentioned in the fourth century by Aurelius Augustine, became the most inspired sermon of I. Duncan, which she proclaimed in her manifesto “The dancer will belong not to one nation but to all mankind. She will strive to portray mermaids, fairies and flirtatious women, but will dance a woman in her highest and purest manifestations. ... From all parts of the body her soul will shine. ... Her movements will be similar to those of nature: they will reflect ... the thoughts of man about the universe in which he lives. ... Her mark is the most exalted spirit in an infinitely free body”¹².

Thus, the aesthetic peculiarities of the new form of theatrical dance are the focus on solving the eternal questions of being, the highest meaning of

⁹ Дункан А. Танец будущего. *Айседора Дункан* / сост. Снежко А. П. ; пер. с англ. Н. Филькова. Київ : Мистецтво, 1989. С. 19.

¹⁰ Ibid. С. 24.

¹¹ Ibid. С. 19.

¹² Ibid. С. 24–25.

life and self-knowledge, freedom from conventions of historical and everyday life, complete freedom of forms.

The value of the liberated body in the dance is equal to the principle of pure paint by the impressionists. Thus, I. Duncan can's art brought with it new expressive forms and means, and symbolism became a compositional method, which enable the spiritual experience to be embodied in artistic images of the new choreography.

In her symbolic impressionistic dance, I. Duncan contrasted her gaze within her heart (to her "face", "spirit") with the principled "verticality" of academic dance, called Ya. Volynsky as the symbol of upward orientation¹³. Therefore, I. Duncan tended to improvise, to the emotional, intuitive embodiment of musical works in free movements, which are not subject to the academic rules of movement.

According to F. Blair, the method of Isadora was not to make movements of the formal, universally recognized (for example, the traditional hand, that rests on the heart as a symbol of love), but to invest in them their own personal experience, which is, undoubtedly, is a step towards a new choreography¹⁴, which avoids hypocrisy.

She described her quest for key movements, that could represent emotions such as fear, love and "translated" them into the language of dance¹⁵.

I. Duncan believed that the source of human movement and human excitement was located in the "soul"¹⁶, which dictated the using of the whole body in dance from the centre outside, in contrast to the peripheral dismemberment of the arms and legs in the ballet. She spiritualized with the help of wave motions, trees, cycles of nature, searched for "natural" expressions of personal perception danced barefoot to show contact with the earth symbolically¹⁷. Inspired by the deep experiences awakened by the music of L. Beethoven, F. Shubert, I.-S. Bakh, F. Shopen and other composers, I. Duncan created dances, based on simple natural movements, but the effect of her presence on stage rise to legends about her multi-inspiration.

By interpreting complex symphonic works in simple movements, she proceeded from the fundamental possibility of translation from the

¹³ Волинский А. Книга ликований. Азбука классического танца / вступ. ст. В. П. Гаевского. Санкт-Петербург : АРТ, 1992. С. 17.

¹⁴ Блейер Ф. Айседора: Портрет женщины и актрисы / пер. с англ. Е. Гусевой. Смоленск : Русич, 1997. С. 70.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Дункан А. Моя исповедь. Минск : Універсітэцкае, 1994. С. 50.

¹⁷ Benes S. Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance. Boston : Houghton Mifflin Harcourt Publishing, 1980. P. 3.

“language” of one art to another (the principle of synesthesia) and of boundless trust in her intuitive plastic senses. When in New-York Isadora danced to the music of Etelbert Nevin in the presence of the composer, he was startled to tears: “I saw”, he told her, “movements similar to yours when I composed the plays you have just danced”¹⁸. The same was reported to Isadora by the widow of R. Wagner about the performance of I. Duncan scenes from “Tangesizer”.

The attempt to create synthetic works was a plastic interpretation of Kh. Gluck’s operas, in which vocal parts were replaced by violin solos and I. Duncan dances.

By appealing to symphonic music that was not created for dances (symphonies by L. Beethoven, P. Tchaikovsky, orchestral episodes by R. Wagner, etc.), Isadora opened the way to non-flying music and to new forms of music and plastic combinations. In this sense, she is indebted by M. Fokin, V. Nizhynsky, G. Balanchyn, F. Lopukhov, L. Yakobson, K. Goleizovsky, M. Bezhar and other choreographers – innovators. Unlike Isadora, E. Jacques-Dalcroze proceed not from the emotional essence of music, but from its rhythmic structure¹⁹. Therefore, his system of bodily transmission of music was called rhythmoplastic.

According to doctor Gunhild Obertsaukher-Shuller (Austria), I. Duncan’s innovations are standard and revolutionary in every aspect and in general. I. Duncan became the first creator and performer of single performances, she was the first to choose for her compositions, the so-called “pure” music, forming a plastic dramaturgy for it. And also – the first creator of the dramaturgy of the concert, which covered the whole party.

Thus, for example, in the concert program on 21–28 March 1902, I. Duncan danced in the first department the following works: “Spring” (Venetian music of the thirteenth century), “Myuzeta” (music by Francois Couperin), “Menuet” (music by Luigi Boccherini), “Angel and Violin” (music by Chezar Negri), “Bure” (music by Jogan Sebastian Bakh), “Gentleman and the Moon” (Vincentso Ferroni’s music); in the second section – three excerpts from the opera “Orpheus” (by Christopher Glyuck – “Lamento”, “Yelysees fields”, “Meeting of Orpheus and Eurydice”, then – “Bacchus and Areadne” (music by Giovanni Picka). The miniatures “A girl and death” (without music) and “Narcissus” (music by Ethelbert Nevin) were also performed. In other concerts she has shown dancing to music by Frederic Shopen.

¹⁸ Сидоров А. Современный танец в России. Москва : Первина, 1922. С. 19.

¹⁹ Добротворская К. А. Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : 17.00.01. Санкт-Петербург, 1992. С. 15.

Even in the very early stages of her career, I. Duncan devoted an entire evening to one composer or one idea. Later, these “cycles” a series of dramaturgically interconnected compositions, that covered one specific topic, became a model for the representatives of the “free” dance movement in Europe and America. At the same time Isadora revolutionized the stage interpretation of dance: developed new dance themes, helped to set to “free” dance, as a special form of art along with others, won new scenes for their performances. She attracted new audiences, from which a new generation of European dancers formed²⁰; she has opened a number of schools in Europe, including Berlin and Paris.

Fouring from 1902 to 1904 in Vienna, I. Duncan, with all her activities, prepared the heyday of the Central European “Free” Dance School. The Isadora chamber concerts in Vienna gave rise to the term: *Podiumstanz*. For decades, this term has been used to describe dance and dancers, representatives of “free” dance in Central, Europe, and has been synonymous of other term: *Ausdruckstanz*.

Even in the middle of the nineteenth century, Europe began to spread oriental art. At the end of the century, artists and poets were fascinated by Japan and China, Jerusalem and Byzantium, Egypt and India. These countries were attracted by their cult teachings and new forms of art. Oriental exotics were approached by dancers, as well. At the same time I. Duncan believed the homeland of harmony, Greece, and she did not try to master neither the East nor the national folklore, which so strongly inspired such masters of modern dance as Ruth Sen-Deni, who created a true cult of oriental plastics. Like I. Duncan, she was an eyewitness to Loie Fuller and Sada Yacco with a Japanese theatre group in 1900. She first performed in New York in 1906 with “Radha”. She did not possess the symbolic language and technique necessary to perform Indian classical dances. Her performances were, first and foremost, a theatrical spectacle unlike the performances of I. Duncan and Loy Fuller.

The mix of pantomime, dance and sacred ritual created a mystical atmosphere on stage, that captivated the audience and reminded them of the cult background of the theatrical performance. For Ruth St. Denis, dance has always been a form of expression of religious sentiment, and at the end of her life, she directed her efforts to create “temple” services for ritual events.

The choreographer and dancer presented to the American and European audiences a religious outlook, that was missed through a personal interpretation of the Oriental Esoteric: Egypt, Japan, India.

²⁰ Оберцаухер-Шюллер Г. Пластика тела и духовная жизнь человека / пер. с нем. М. Таранчевой. *Балет*. 1996. № 4. С. 13–14.

In addition to the three facets of impressionistic “free” dance of I. Duncan, L. Fuller and R. St. Denis, the works of Alexander Sakharov were represented to European audiences before the First World War. Born in Mariupol, he left Russia in 1903 to blend in with the Paris avant-garde atmosphere, gradually moving away from painting and his enthusiasm for dance. His debut was in Munich in 1911. A. Sakharov’s abstract dance is born at the same time and under the circumstances as V. Kandinsky’s abstract painting, which thus describes one of A. Sakharov’s basic creative principles: as “... a musician chooses one of the watercolors... and begins to play this watercolor”, so “the dancer ... turned it into a dance”²¹.

Just like I. Duncan, the academic ballet tradition seems to A. Sakharov inanimate, in a way that does not suit the modern man, who finds it difficult to identify himself in classical elves and sylphs. He is convinced that technicalism turned academic dance into a kind of gymnastics. The basis of A. Sakharov’s creativity is the awareness of dance and human movement as a category of philosophical thinking. His dance had elements of impressionism and expressionism. Together with Clotilde fon Derp, who was considered the best among German dancers from 1909 to 1910 and became his wife, partner and associate, they created their own style of new choreography “abstract mimicry”²². Unlike Clotilde, who attended classical dance classes in Monaco, A. Sakharov never became interested in classical choreographic education, but he studied the theory of classical dance carefully. Clotilde and Alexander have always sought a specific, not a general action that allows them to be called mime. Researcher Michaud wrote: “They use an original technique based on pantomime and dance, which can develop indefinitely”²³. Their spiritual ideal is embodied by this technique.

In Monaco, Alexander demonstrated an ability for acrobatic, almost impossible movements. But his acrobatic tricks were never a demonstration of the physical capacity of man, but were “a form born of the soul”. Music and costume in A. Sakharov’s theatre play a fundamental role. Alexander’s repertoire includes antique Orpheus and Daphnis, Spanish dance to Pablo Sarasate music, Baroque dances and more. Together with Clotilde, he sets and performs the preludes of A. Scriabin; the waltz of “The Cavalier of Roses” by R. Strauss, Triton and Nereid of “The Fountains of Rome” by O. Respighi. A. Sakharov – the actor – is a medieval monk, and Harlequin, and fauna, and Narcissus.

²¹ Вероли П. Александр Сахаров и его система модернистского танца. *Театр*. № 11. 1993. С. 100.

²² *Ibid.* С. 94.

²³ *Ibid.* С. 98.

The German researcher E. Rebling defines A. Sakharov's style as "a decorative eclecticism, that allows a combination of all styles and techniques..."²⁴.

All characters of A. Sakharov, such as King Sun in "Pavana Boyale", acrobat in "Capriche de Cirque", mask, smiling at "Bouree Fantasque" have the appearance of abstract, but "not characteristic and become almost not archetypes of collective consciousness"²⁵.

The result of his collaboration with V. Kandinsky in search of new art was the mystery "Yellow Sound", which made a significant contribution to the development of the aesthetic features of modern dance, especially its compositions. In this work A. Sakharov did the most difficult task – to dance the pointing, guessing the artist's connections with music. The concept and overall composition of "Yellow Sound" lay at the heart of the symbolic theatre, and it radically revised the principles of the relationship between the ensemble and the soloist. Active using was made of asymmetry, dance and musical counterpoint and consonance, the gradual dynamicization of human plasticity, the plastic ripple of masses of moving people. All these findings have added to the arsenal of compositional techniques of modern dance. Concerning its aesthetics, the searches of V. Kandinsky and A. Sakharov extended to the area of human movement. The authors used different kinds of steps in "Yellow Sound": from household to stage and ballet; various movements of hands, legs, head with complete asynchrony; instantaneous changes of tempo, groups, variants of ground and air dance²⁶.

In the composition of the play, the authors operate with special ideas about the nature of stage space and time. They build the special mystical space of the scene – as a symbol of the universe. The location and sequence of the artistic forms used in the composition as rhythmic structures, are the response to the ideas of E. Jacques-Dalcroze. V. Kandinsky considered it conditional, wrong to classify some kinds of art as temporal and others as spacious. Thus, in music, that is related to the temporal arts, with the help of dynamics of sound, its high and low tones, melodic pattern are created spacious representations. In painting, the same as in the art of space, with the help of the rhythm of the location and interaction of color spots, it gives the impression of a sequence of motion²⁷.

²⁴ Rebling E. Ballett gestern and heute. Berlin : Henshelverl, 1961. P. 246.

²⁵ Вероли П. Александр Сахаров и его система модернистского танца. *Театр*. № 11. 1993. С. 98.

²⁶ Крылова М. Кандинский и Сахаров: Поиски нового искусства. *Балет*. 1993. № 3. С. 40.

²⁷ Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сб. статей ; ред. коллегия: Б. Ф. Егоров (отв. ред.) и др. Ленинград : Наука, 1974. С. 4.

The compositional findings of V. Kandinsky and A. Sakharov were supplemented by another important element – the co-creation of the viewer, which became an integral component of the aesthetics of modern dance. The viewer was proposed to intuitively build his chain of intellectual and emotional insights and in the process of perception, thus, complete the entire composition. That is, the example of the work of Kandinsky – Sakharov – Hartman formed the type of “open performance”, where the action crystallizes only when the collision of the stage concept and personal experience of the viewer, perceiving this action by immersion “in the sphere of ideal through the penetration of the boundaries of changing matter”²⁸. Critic Z. Ashkinazi describes A. Sakharov as “a plastic artist”, who, while performing dances of different eras, “... builds them not from the mechanical reproduction of the epoch in its outward appearances, but from the middle, used in the epoch by the congenial senses of the artist”²⁹.

That is why, his compositions lacked museality, and ballet criticism noted “the liturgical element” of his performances.

Following Socrates, A. Sakharov considered dance to be “the best means of achieving the ideal of “kalokogafiya”, the ancient Hellenic dream of harmony of external beauty and inner valour (emphasis added. – *M.P.*)”³⁰.

As for A. Sakharov “any great art is essentially a way to spirituality through beauty”³¹, his dance was devoid of disharmony, asymmetry and incompleteness and, thus, it is different from the expressionistic dance, that appears in this time on the scaffolding of Europe.

Thus, innovations of the first representatives of “free” dance can be considered: 1) creation of “unconditional” author’s dance vocabulary in the construction of choreographic composition; 2) free choice and using of the so-called “non-ballet” music of famous composers; 3) complete freedom forms in the disclosure of the artistic image; 4) using of the ingredients of a theatrical performance (decoration, text input, etc.); 5) in-depth synthesis of the arts; 6) creation of a new genre of “monodrama” in choreographic theatre and essentially a new artistic form of the author’s dance theatre.

²⁸ Крылова М. Кандинский и Сахаров: Поиски нового искусства. *Балет*. 1993. № 3. С. 40.

²⁹ Ашкинази З. Александр Сахаров. *Ежегодник императорских театров*, 1913. В. 5. С. 71–76.

³⁰ Сидоров А. Современный танец в России. Москва : Первина, 1922. С. 10.

³¹ Вероли П. Александр Сахаров и его система модернистского танца. *Театр*. № 11. 1993. С. 99.

2. Identify and analyze conception of dance art and total theatre (“Gesamthustwerh”) of artists of “New Russian Ballet” at the beginning of the twentieth century

Influenced by the innovations of representatives of “free” dance, first of all I. Duncan, the Russian ballet master M. Fokin opens a new era in choreographic theatre.

Ballet master understood ballet as “... the most versatile in terms of content and form of expression of life”, so in his productions began to realize the idea of Gesamthustwerh as an ideal for the Russian modern type of creativity. It was a common will of like-minded people who worked on the script, music, choreography, set design, performance. Not long afterwards M. Fokin wrote that from the very beginning he saw ballet performance as “the creation of one creative brain”³².

In his book *Against the Flow*, he identified five aesthetic principles of the new Russian ballet:

1. The refusal to make combinations of ready – made and established pas and the need to create each time a new expressive form, which is most relevant to the plot.

2. Refusal to use dance and facial expressions as divertissement or entertainment, not related to the concept of all ballet.

3. The need for a psychological and emotional gesture without which, according to the choreographer, dance is acrobatic, mechanical and empty: “As a human thought, meaningless, can not be beautiful, so the body language must necessarily express an opinion or mood, and only then it will be aesthetically acceptable”³³.

4. The need for expressiveness of “body group” and “mass dance of the whole crowd”.

5. The need for a union of dance with other forms of art, provided full equality and complete freedom would be afforded to the artist and musician.

Based on his aesthetic principles, M. Fokin formulates the technical principles of the new choreography, including those that are closely intertwined with the basic technical principles of modern dance – “collapse” and impulse technique: 1) natural staging of the whole body and movements; 2) the use of the inverted legs only in the exersis; 3) the need for participation of the body and hands in the dance.

As well as methodical techniques:

1) use of opportunities of “artificial dance”;

³² Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Ленинград-Москва : Искусство, 1962. С. 171.

³³ Ibid. С. 377.

2) use of a certain scheme in the training of dance: mastering natural movements (walking, running, etc.), mastering the skill of dance of “artificial movements”;

3) acquisition of body language skills, posture sensation and variety of rhythms for mastering of creative dance and free momentum³⁴.

Secondly, we systematized the practical innovations of the choreographer. He: 1) abandons classical dance as the only and universal means of solving ballet performances; 2) begins to apply different forms of expression, new to each theme, which correspond to the place of action, national, peculiarities, genre and character of the plan; 3) expands the ideological and technical horizons of ballet theatre; 4) the ballet master becomes the author of libretto; 5) when working on the performance, the choreographer collaborates with the composer and artist; 6) introduces polyphonic principles: different groups of dancers responded to different instruments in the orchestra (in choreography “Firebirds”); 7) uses some principles of drama theatre (“Parsley”).

M. Fokin has attracted outstanding theatre artists to his work – A. Golovin, K. Korovin, A. Benua, L. Bakst. The revelation was the music of I. Stravinsky, in which S. Diaghilev saw something modern Russian, that he was looking for, and the wealth of new rhythm, which he perceived as the basis of new music and new ballet.

In 1910–1913, Stravinsky becomes one of the main artistic directors of the New Russian ballet. Just as the paintings of L. Bakst and O. Benua defined the character, and often the drawing of dance, likewise, the music of I. Stravinsky determined the dance path and character of new lexical forms of ballet.

O. Benua’s slogan – “Artist is a servant of Apollo” – will become the most significant for the creativity of I. Stravinsky.

The composer’s appeal to the mythological era – both ancient Russian and antique – is the main and, one might say, the main “dramatic story” of I. Stravinsky’s musical theatre. “Mythority” in his ballet music is represented by such works as “Firebird”, “Parsley”, “Holy Spring”, “Apollo Musaget”³⁵.

On 25 June 1910, the triumph of M. Fokin’s “Firebird” by I. Stravinsky’s music took place at the Grand Opera Theatre in Paris.

³⁴ Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Ленинград-Москва : Искусство, 1962. С. 411.

³⁵ Аракелова А. О. Творческие принципы И. Стравинского в свете неомифологизма культуры России нач. XX века : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 2002. С. 5.

O. Karasev quotes critics such as R. Brussel and A. Bruno saw it as a departure from tradition in favor of new forms of plasticity and noted a new musical conquest of Russian ballet: “Finally, we saw things in which music is ... something independent, created by the free and strong inspiration”³⁶.

V. Svetlov makes statements critic Jean wrote about the “Firebird” enthusiastically, as a miracle of “the most fascinating balance between movements, sounds and forms”³⁷.

Used by M. Fokin in “Firebird” new dance forms for ballet theatre organically merged with the musical. Choreographer, first of all, was interested in “free” plastic, which would express the feelings of the characters directly, without specific ballet conventions. So, the Firebird danced on pointe shoes. Her party was built on jumps and other vocabulary of classical dance, which transformed towards greater plastic freedom and gave the impression of flight in accordance with the tasks of the image. Tsarevnas danced barefoot³⁸. The characters of the “Bad Kingdom” were solved by means of the grotesque: “The monsters crawled around as crabs, jumped as frogs, made various “pieces” with feet, sitting and lying on the floor; putting out their hands like fish fins, then from under their elbows, from under their ears, their hands were interchanged with knots, swung from side to side, jumping into the barracks, etc., virtuoso jumps and rotations were used in doing so”³⁹.

The decorative art of A. Golovin was also innovative. He created the design as the only picture in which everything is aimed at expressing content.

M. Fokin mentioned, describing the design of “Firebird” by A. Golovin: “The garden, like a Russian rug was woven from the most fantastic plants, is a castle of unprecedented sinister architecture. Everything is in gloomy tones with mysteriously shimmering gold”.

The ballet master continues his search for new expressive dance forms in I. Stravinsky’s ballet “Parsley”, which premiered on 13 June 1911 at the “Chatelet” theatre.

According to M. Fokin himself: “About the ballet “Parsley” can be said as a dramatic musical work by I. F. Stravinsky, which has a significant place among new music. One can speak about “Parsley” as one of the finest works of Benua.

³⁶ Карасев О. И. Стравинский. *Советский балет*. 1989. № 5. С. 49.

³⁷ Светлов В. Современный балет. Санкт-Петербург : изд. Т-ва Голик и Вильборг. 1911. С. 112–113.

³⁸ Добровольская Г. Н. «Жар-птица» и «Петрушка» И. Г. Стравинского. Ленинград : Гос-е муз-е изд-во, 1963. С. 16–27.

³⁹ Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Ленинград-Москва : Искусство, 1962. С. 266.

One can also speak of “Parsley” as a Fokin staging, which is one of the most complete of his ballet reforms”⁴⁰.

In his basis of music to the ballet I. Stravinsky laid the image of “a toy dancer, who suddenly breaks off the chain”⁴¹.

Subsequently, the great tragedy of loneliness, lack of understanding and powerlessness comes to the fore in the music of “Parsley”.

We found out that in the choreography for ballet, M. Fokin proceeded from the interpretation of I. Stravinsky and in his own way deepened the plan of the composer. So, according to M. Fokin’s plan: “The ballet dancer would be a pretty, stupid doll ... Arap – all “en dehors”, Petrushka – “en dedans”. According to the choreographer, “these two provisions speak so much of the soul of man”⁴².

Following I. Stravinsky, M. Fokin creates an image of Arap landed and heavy: legs turned, breasts wheeled, fingers parted, movements on half – bent legs.

The choreography of “Parsley” is based on knees, feverish bustle, series of pirouettes and stingy expressive hand gestures⁴³.

Plastic finds of “Parsley” are a curved back, hanging head and arms, bent inside the knees and feet, symbolizing depression and hopeless attempts to gain dignity.

The crowd of M. Fokin, as well as the crowd of I. Stravinsky, embodies an image of brutal indifference. The choreographer wrote in his letter to the English critic S. Beaumont: “... I have made a negative attitude towards the nursing mothers ... stupid satiety, dullness of a cow ...”⁴⁴.

The street scene with the exit of coachman, nurses, gypsies, beggars, soldiers, men was a combination of fragments of continuous action.

This crowd at the “Parsley” on the principle of dramatic theatre was only “divorced” in a directorial way. Each character is individualized, has an independent plastic characteristic that is close to real life, and plastic contrasted with three puppet handing puppets (Arap, Ballet dancer, Petrushka) touched by the Magician.

⁴⁰ Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Ленинград-Москва : Искусство, 1962. С. 277.

⁴¹ Добровольская Г. Н. «Жар-птица» и «Петрушка» И. Г. Стравинского. Ленинград : Гос-е муз-е изд-во, 1963. С. 23.

⁴² Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Ленинград-Москва : Искусство, 1962. С. 287.

⁴³ Нижинская Рамола. Вацлав Нижинский / пер. с англ. Н. Кролик. Москва : ТЕРРА – Книжный клуб, 2004. С. 57.

⁴⁴ Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Ленинград-Москва : Искусство, 1962. С. 498.

There is a colorful range of colors of right structures, elegant costumes in the decoration of the ballet of A. Benua, Arap's room set off the coldness of the room of Petrushka with its blue walls and the only object – a portrait of the Magician⁴⁵. Thus, M. Fokin gave new impetus to the old concept of theatrical dance.

We have investigated that the second ballet master who stood at the origins of new forms of theatrical dance in particular and new expressive capabilities of ballet in general, is Vatslav Nizhynsky. What was the most important to him – was the need to express the idea through movement as the writer expresses it. Therefore, the variety of forms in his concept of the art of dance – is endless.

The creative principle of the ballet master relied on an inspired, intuitive, spontaneous expression of feelings.

Continuing M. Fokin's innovation in the field of theatrical dance, he:

1) Abandons grace and all classical techniques, proving, “that the traditional techniques – anthrax, pirouettes, tours en l'air – can be fulfilled by destroying the entire five – position school. Any movement that contributes to the expression of main idea is good in dance, but it must be based on some specific developed technique”⁴⁶.

2) In the creation of new forms of theatrical dance, he also creates a new technique on which movements are based in the “Afternoon rest of Favn” and in the “Holy Spring”, “The Games”.

3) Unlike the theatrical choreography of the nineteenth century, which was strongly influenced by the Greco-Roman heritage and where the dramatic part of the ballet was given to pantomime actors, V. Nizhynsky combines dramatic play and dance. As a result, he extends the potential of using drama theatre techniques, such as stop-motion (fading) for accentuation of movement (Afternoon rest of Favn); use of theatrical props (tennis ball in “The Games”).

So, the principle of the Favn movement was non – melodic, rhythmically – discrete. He stopped abruptly in sharp poses, making impulsive jumps, pausing with his arms stretched forward and his arms lowered. The choreographer introduced immunity into the composition and thus provided a technique called a stop-motion. In terms of expressiveness of forms, the performance was an intriguing novelty. Even more novelty was

⁴⁵ Добротворская К. А. Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : 17.00.01. Санкт-Петербург, 1992. С. 23.

⁴⁶ Нижинская Рамола. Вацлав Нижинский / пер. с англ. Н. Кролик. Москва : ТЕРРА – Книжный клуб, 2004. С. 64.

Favn from a psychological point of view. Unlike M. Petipa and M. Fokin, V. Nizhynsky afforded ugly plastic and psychological uncertainty.

According to V. Gayevsky, this “nine-minute ballet played a historical role, removing pseudo-antiquity from the ballet theatre”⁴⁷.

4) Develops a new method of creating dance, which allows to produce from the basic posture of each new artistic image the language of motions inherent in only one. Thus, according to Marie Rambert, who danced in the performances of V. Nizhynsky, the characteristic pose of the ballet “Holy Spring”, “... was a pose in which the body seemed to be wrapped inside. And bent. Questionable pose. His hands were clenched into a fist ... He called them a diminutive fist ...”⁴⁸. Nizhynsky seemed to grip his arm with a leg, making the main pose extremely difficult. In the “Afternoon rest of Favn” “it was necessary to dance on the legs those did not bend with body and head turned sideways”⁴⁹.

5) Expands the thematic range of theatrical dance from ancient poetic legends to the human senses of the contemporary.

6) Embodies the idea of “Gesamthustwerh” in his copyright ballets in collaboration with composers and artists.

Thus, the second ballet masterpiece of V. Nizhynsky was the ballet “Games” to the music of K. Debussy, staged in May, 1913. In it (a young man and girls) love, feel, play and convey the emotions of contemporaries of the ballet master of the beginning of twentieth century.

Thus, with the help of new forms of theatrical dance, the ballet master conveyed the spirit of Ancient Greece to the music of K. Debussy’s “Prelude” to the “Afternoon Rest of Favn”.

The decoration was done boldly and interestingly by Buxt. The dancers’ costumes were cream – colored gas tunics, painted in light and blue and greenish patterns, so that the dancing nymphs looked like an antique frieze. Their make-up white and pink eyelids were reminiscent of the eyes of a dove, the soles and toes of bare feet were painted, the wigs from golden coachmen’s cords were sitting tightly on their heads. The Favn’s body was tightly fitting in a solid, light-brown bodysuit with large brown spots. The thighs were wrapped in a garland of green plants that ended behind a small ponytail, with a gold wig on his head with two twisted horns⁵⁰.

⁴⁷ Гаевский В. Дивертисмент. Судьбы классического балета. Москва: Искусство, 1981. В 2 т. С. 128.

⁴⁸ Rambert M. Quicksilver: The autobiography of Mary Rambert. London. New York : Macmillan St. Martin’s Press, 1972.

⁴⁹ Хадсон М. В поисках «Весны священной». *Temp.* 1990. № 12. С. 151–152.

⁵⁰ Нижинская Рамола. Вацлав Нижинский / пер. с англ. Н. Кролик. Москва : ТЕРРА – Книжный клуб, 2004. С. 71.

Another example. The ceremonial movements of V. Nizhynsky's ballet the "Holy Spring" are organically connected with the Stravinsky score, in some parts of which the melodies of Slavic rites are traced.

According to the researcher Millicent Hodson, the characteristic tunes of "Spring Choirs", "The Earth Dance", and "Action of Elders Human Ancestors", "... are easily recognizable ancient songs, some of which were accompanied by rhythmic movements. The meaning of dance songs of this kind is in collective spellbinding ..."⁵¹.

Colour costumes and decorations for the ballet were created by Mykola Rerikh: women's silk dresses and men's spacious white flannel dresses were painted in many colors (fuchsin, ochre, turquoise, all shades of gold and green)⁵².

In the "sports" ballet on the modern theme of "Games" the costumes, in accordance with the plan of the ballet master were created by the non-theatrical artist, but by Parisian couturier Paken – white T-shirt and flannel pants, clasped below the knees for the young man (V. Nizhynsky) and white flannel skirts and pullovers for the girls (T. Karsavina and Shollar).

CONCLUSIONS

The innovations of the first authors of dance (creation of "unconditional" author's dance vocabulary in the construction of choreographic composition; free choice and using of the so-called "non-ballet" music of famous composers; complete freedom forms in the disclosure of the artistic image; using of the ingredients of a theatrical performance, etc.); and also innovations of the artists of the New Russian Ballet (abandoned classical dance as the only and universal means of solving ballet performances; began to apply different forms of expression, new to each theme, which correspond to the place of action, national, peculiarities, genre and character of the plan; expanded the ideological and technical horizons of ballet theatre; the ballet master becomes the author of libretto; when working on the performance, the choreographer collaborates with the composer and artist; introduced polyphonic principles: different groups of dancers responded to different instruments in the orchestra; used some principles of drama theatre), which they demonstrated during the Russian Seasons in Paris in the early of the twentieth century opened a new era in choreographic theatre.

Thus, considering the innovations of the first dance authors and the innovations of the founders of modern ballet on the opera and theatrical stage at the beginning of the twentieth century we can say that the authors dance theatre becomes a generative artistic form of existence of new forms and directions of theatrical dance.

⁵¹ Хадсон М. В поисках «Весны священной». *Театр*. 1990. № 12. С. 153.

⁵² Ibid. С. 152.

SUMMARY

The turn of the nineteenth and twentieth centuries was marked by the crisis of classical ballet, which was recognized in 1908 by the World Congress of Choreographers in Berlin. But the innovations of the first authors of dance (creation of “unconditional” author’s dance vocabulary in the construction of choreographic composition; free choice and using of the so-called “non-ballet” music of famous composers; complete freedom forms in the disclosure of the artistic image; using of the ingredients of a theatrical performance, etc.); and also innovations of the artists of the New Russian Ballet, which they demonstrated during the Russian Seasons in Paris in the early of the twentieth century opened a new era in choreographic theatre.

References

1. Benes S. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Boston : Houghton Mifflin Harcourt Publishing, 1980. 270 p.
2. McDonagh Don, “Preface”, in *International dictionary of modern dance* (Ed.: Taryn Benbow Pfalzgraf with a pref. by Don Mcdonagh. Detroit ect.: St. James press, cop. 1998) p. Vii.
3. Nijinsky 1912-L’Apres-midi d’un Faune (full version) : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/Vxs8MrPZUIg> (дата звернення 20.02.2020).
4. Partsch-Bergsohn I. *Modern dance in Germany and the United States. Grasscerrents and Influences*. Harwood : Harwood Academic Publishers. cop. 1994. 167 p.
5. Rambert M. *Quicksilver: The autobiography of Mary Rambert*. London. New York : MacmillanSt. Martin’s Press, 1972. 231 p.
6. Rebling E. *Ballett gestern and heute*. Berlin : Henshelverl, 1961. 420 s.
7. Аракелова А. О. Творческие принципы И. Стравинского в свете неомифологизма культуры России нач. XX века : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02. Москва, 2002. 20 с.
8. Ашкинази З. Олександр Сахаров. *Ежегодник императорських театров*, 1913. В. 5. С. 71–76.
9. Бальме Крістофер. Елементи танцювального твору. *Вступ до театрознавства* / пер. з нім. В. Кам’яця. Львів : ВНТЛ-Класика, 2008. С. 155–157.
10. Блейер Ф. Айседора: Портрет женщины и актрисы / пер. с англ. Е. Гусевой. Смоленск : Русич, 1997. 560 с.
11. Вероли П. Александр Сахаров и его система модернистского танца. *Театр*. № 11. 1993. С. 95–100.
12. Весна священная / *Le Sacre du Printemps* : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/NEGS95AYPfM> (дата звернення 17.01.2020).
13. Вольнский А. Книга ликований. Азбука классического танца / вступ. ст. В. П. Гаевского. Санкт-Петербург : АРТ, 1992. 297 с.

14. Гаевский В. Дивертисмент. Судьбы классического балета. Москва: Искусство, 1981. В 2 т. 640 с.
15. Добровольская Г. Н. «Жар-птица» и «Петрушка» И. Г. Стравинского. Ленинград : Гос-е муз-е изд-во, 1963. 56 с.
16. Добротворская К. А. Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств. : 17.00.01. Санкт-Петербург, 1992. 17 с.
17. Дункан А. Моя исповедь. Минск : Універсітэцкае, 1994. 222 с.
18. Дункан А. Танец будущего. *Айседора Дункан* / сост. Снежко А. П. ; пер. с англ. Н. Филькова. Київ : Мистецтво, 1989. С. 17–25.
19. Игорь Стравинский – Весна священная : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/JQ2jh76JdkI> (дата звернення 17.01.2020).
20. Карасев О. И. Стравинский. *Советский балет*. 1989. № 5. С. 45–52.
21. Крылова М. Кандинский и Сахаров: Поиски нового искусства. *Балет*. 1993. № 3. С. 25–27; № 4. С. 38–41.
22. Нижинская Рамола. Вацлав Нижинский / пер. с англ. Н. Кролик. Москва : ТЕРРА – Книжный клуб, 2004. 393 с.
23. Оберцаухер-Шюллер Г. Пластика тела и духовная жизнь человека / пер. с нем. М. Таранчевой. *Балет*. 1996. № 4. С. 13–14.
24. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сб. статей ; ред. коллегия: Б. Ф. Егоров (отв. ред.) и др. Ленинград : Наука, 1974. 299 с.
25. Светлов В. Современный балет. Санкт-Петербург : изд. Т-ва Голик и Вильборг. 1911. 133 с.
26. Сидоров А. Современный танец в России. Москва : Первина, 1922. 63 с.
27. Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Ленинград-Москва : Искусство, 1962. 639 с.
28. Хадсон М. В поисках «Весны священной». *Театр*. 1990. № 12. С. 149–158.

Information about the author:

Pogrebnyak Maryna Mykolayivna,
Doctor of Study of Art, Associate Professor,
Associate Professor at the Department
of Theory and Methods of Teaching Arts
Berdyansk State Pedagogical University
4, Schmidt str., Berdyansk, 71100, Ukraine

МУЗИЧНА ІНТОНАЦІЯ У ЗВ'ЯЗКУ З ПРОБЛЕМОЮ СПРИЙМАННЯ МУЗИЧНОГО ОБРАЗУ (СУКЦЕСИВНІ ФУНКЦІЇ)

Полюга В. В.

ВСТУП

Проблема особливостей сприймання музики традиційна для психологічних досліджень. У працях багатьох дослідників накопичено великий емпіричний матеріал, що відображає окремі сторони процесу та механізмів музичного сприймання. Проте ця тема досі остаточно не вивчена, про що свідчать проблеми діагностики музичних здібностей та обдарованості; поділ між елементарними дослідженнями на рівні сприймання окремих музичних елементів, з одного боку, і дослідження впливу музичних творів з іншого, де вплив цілого не можна вивести з впливу окремого; відсутність системної інтегрованості досягнутих результатів і теоретичних підходів.

Фундаментальні питання, які до сьогодні розглядаються в психологічних дослідженнях проблеми сприймання музики в основному акцент ставлять на особливості формальної музичної структури, тобто на сприйнятті ритмічних і звуковисотних елементів, організованих в одиниці різних ієрархічних рівнів: ноти, інтервали, фрази, періоди, розділи. Тобто, які психологічні механізми є інструментом, фундаментом такого сприймання музики? Які музичні параметри служать предиктором, який впливає і визначає роботу цього механізму? Як, нарешті, відбувається тлумачення психічного відбитка почутої музики, свого роду з'єднання звуку і сенсу, злиття музичного та психологічного, звукового і естетичного в музичному мистецтві? Однак той факт, що не тільки музично компетентні, але і некваліфіковані слухачі, тобто котрі не відрізняють на слух ноту «до» від ноти «ре», не кажучи вже про більш детальні одиниці аналізу, здатні зрозуміти авторський зміст музичного твору, доводить неповноту цього твердження. Проблема перетворення процесу музичного руху в слухацький образ, поставлена Е. Куртом майже століття тому, до сьогодні залишається не вирішеною. Саме тому, розгляд даної проблеми порушується нами в подальшому дослідженні.

Основною складністю дослідження в цій галузі є його яскраво виражена міждисциплінарність, що призводить до певної невідповідності чи

складності витлумачення двох мов опису – музикознавчої та психологічної. Теорія музики виокремлює такі поняття, як форма, жанр, стиль, інтонація, відчуття музичної фрази тощо, а психологія – суцесивні процеси сприйняття, ментальні уявлення про музику тощо. Проте, емпіричні дослідження у музичній психології, частково співвідносять ці завдання.

1. Феноменологія музичного образу та основи музичного сприймання

Категорія образу в психології належить до числа фундаментальних. Історичний шлях психологічного вивчення образу можна порівняти з історією зародження і розвитку психології як науки.

Когнітивна психологія, що виникла в середині ХХ століття, предметом свого вивчення оголосила проблему організації і функціонування внутрішніх розумових процесів, або, іншими словами, процеси обробки інформації людиною, зробивши категорію образу однією з ключових.

Загальнопринятим для цього напрямку визначення поняття образу зводиться до осмислення того, що образ є «розумова репрезентація відсутнього об'єкта або події»¹, тобто, основною функцією образу є збереження в пам'яті подій реальності у вигляді «картинки в голові», «проекції з реального світу». В основі такого розуміння образу лежать ідеї структуралістів, котрі також використовують в своїх теоретичних побудовах цей термін і розглядають його, як психічну репрезентацію сенсорного досвіду, представлену в свідомості як пам'ять про цей досвід. Однак в когнітивній психології образ визначається не просто як копія дійсності, він являє собою синтез безлічі окремих елементів дійсності, об'єднання яких не завжди відповідають реальності. Численні приклади сентенцій або творів сюрреалізму є вагомим підтвердженням цього.

Власне, при вивченні проблеми, сама категорія образу розглядається в двох аспектах: в контексті поняття «уявний образ» і в контексті поняття «розпізнавання образів». Основною характеристикою першої підкатегорії, уявних образів, є здатність формування «когнітивної карти» як уявної (образної) «карти» фізичного простору, його уявний аналог. Основною характеристикою, в свою чергу, розпізнавання образів є здатність «абстрагувати деякі елементи події і об'єднувати ці елементи в добре структурований план, що надає значення всьому епізоду»². Важливе зауваження – розпізнавання

¹ Солсо Р. Когнитивная психология. СПб. : Питер, 2002. С. 252.

² Ibid. С. 25.

образів засноване на сприйнятті цілого стимульованого патерну, тобто окремі частини набувають значення тільки в складі цілого, що зближує погляди на образ когнітивної психології з гештальт-психологією, згідно з якою цілісний образ як результат сприйняття не зводиться до суми його частин.

Саме образ як ментальна репрезентація реальності, функціонально еквівалентна до об'єктів зовнішнього світу, є одним з основних способів зберігання інформації, що впорядковує інформацію, що знаходить і виконує функцію сполучної ланки між свідомістю і зовнішнім світом.

У теоретико-методологічному контексті категорія образу у вітчизняній психології також стає однією з центральних категорій, що пояснює і описує внутрішню психічну роботу свідомості. Розглянутий в рамках теорії відображення, психічний образ є відображенням дійсності, сполучною ланкою між «матеріальним буттям» і «ідеальною свідомістю», що дозволяє цілеспрямовано регулювати діяльність людини. Загальноприйняте визначення образу вказує на те, що це «суб'єктивний феномен, що виникає в результаті предметно-практичної, сенсорно-перцептивної, розумової діяльності, що представляє собою цілісне інтегральне відображення дійсності, в якому одночасно представлені основні перцептивні категорії (простір, рух, колір, форма і т. д.)»³.

Так, реальність представлена у свідомості людини через образи завдяки відношенню їх відображення. Відповідно до цієї ж теорії, здатність психіки відображати реальну дійсність охоплює всі рівні психічної організації: від сенсорно-перцептивного до інтелектуального і ширше, до рівня свідомості. Кожному рівню відповідає специфічний спосіб, що виконує певні функції в психічної організації людини.

Сенсорно-перцептивні образи, які виникають при безпосередньому впливі зовнішніх подразників на органи чуття, реалізуючись в реальному часу, за висловом І. М. Сеченова, це образи, «нав'язані розуму ззовні». У роботах А. Н. Леонтьєва вживається інша назва – «чуттєвий образ», але сенс його залишається тотожним: деякий чуттєвий відбиток (враження) предметного світу, що виникає в процесі практичної діяльності. Чуттєвий образ є первинним і виконує функцію регулятора адекватності дій у зовнішньому світі. Як зазначає Б. Б. Величковський, чуттєвий образ «презентує суб'єкту реальний стан дійсності і правильно відображає релевантні аспекти ситуації»⁴.

³ Ребер А. Большой толковый психологический словарь / пер. Е. Чеботаревой. М. : Вече, АСТ, 2001. С. 223

⁴ Величковский Б. М. Современная когнитивная психология. М. : МГУ, 1982. С. 275.

На основі первинних перцептивних образів будуються вторинні – уявлення, образи пам'яті, образи уяви, основною характеристикою яких є те, що вони утворюються без безпосереднього впливу зовнішніх подразників шляхом трансформації чуттєвих образів, що збереглися в пам'яті. При цьому їх структура часто змінюється через перерозподіл відбору ознак: одні ознаки можуть посилюватися, інші, навпаки, редукуються.

На рівні понятійного відображення при врахуванні індивідуального досвіду знань, вироблених людством, утворюються уявні образи, які, за своєю суттю, є ментальною репрезентацією об'єктів. Характерним для когнітивної психології є розуміння образу, що знаходить своє відображення і у вітчизняній психології. Художньо-образна уява і образне мислення є основою будь-якого творчого процесу, оскільки в них існуючий образ силою думки трансформується в більш повний і всезагальний образ, що відрізняється новизною і оригінальністю: «більш загальний і цілісний характер має передумова у вигляді здатності уяви, яка, на наш погляд, є основою особливої духовної здатності відтворення образів, цілісних сюжетів ... в уяві створюється довільна суб'єктивна композиція образів, але уява в широкому сенсі – це суб'єктивне відтворення довільно перебудованих вражень і сприйняття дійсності, уявлень»⁵; «За допомогою образного мислення повніше відтворюється все різноманіття різних фактичних характеристик предмета»⁶.

Отже, погляди на сутнісну природу образу в різних наукових дослідженнях досить схожі. Образ являє собою відображення дійсності, ментальну репрезентацію реальності, функціонально еквівалентну зовнішньому світу. Саме образ виступає як сполучна ланка між свідомістю і зовнішнім світом. Він будується завдяки просторовій розгорнутості часової послідовності сприйняття елементів зовнішнього світу і здатний до трансформування. Виділяються різні специфічні види образів, до яких, без сумніву, можна віднести і музичний образ.

Прийняте у вітчизняній психології розуміння психічного як процесу відображення дозволяє вважати, що в будь-якому психічному акті людина відтворює світ в образі. Власне, проблема психічного і повинна осмислюватися як «... проблема побудови в свідомості індивіда

⁵ Абульханова-Славская К. А. Проблемы психологии искусства в школе С. Л. Рубинштейна. *Творчество в искусстве – искусство в творчестве* / под ред. Л. Дорфмана и др. М. : Наука; Смысл. 2000. С. 134–135.

⁶ Ребер А. Большой толковый психологический словарь / пер. Е. Чеботаревой. М. : Вече, АСТ, 2001. С. 224.

багатомірного образу світу, образу реальності»⁷. Щоправда, А. Н. Леонтьєв висловив цю думку з приводу проблеми сприймання, але не можна не погодитися з більш ширшими інтерпретаціями цього трактування, оскільки весь контекст досліджень А. Н. Леонтьєва про спосіб осмислення світу дозволяє віднести це судження до будь-якої форми психічного відображення. Для музичної діяльності (як і для будь-якої художньої діяльності в цілому) це визначення особливо актуально, тому що, по-перше, не викликає сумнівів, що музична творчість є насамперед психічний акт, а по-друге, музика багато в чому є образне відображення світу в свідомості музиканта. На підтвердження цієї думки можна навести безліч цитат з відповідної літератури.

Так, Р. Шуман підкреслював, що джерело його музики – навколишня дійсність: «я відчуваю, що на мене впливає все: люди, політика, література. Про все це я роздумую на свій лад, і потім все це проривається назовні, шукає свого вираження в музиці. Ось чому так важко розуміються багато з моїх п'єс: вони відносяться до подій, які мають інтерес віддалений ... Все, що дає мені епоха, я повинен висловити в музиці». Йому ж належить і інший вислів: «Моя уява переповнена образами: образи, які я так старанно шукав в дійсності, ожили в ній. У моєму мозку виріс цілий ряд образів, які я ясно побачив перед собою і почув у своєму серці їхні голоси»⁸.

К. Дебюссі наполегливо закликав слухати природу і знаходити нові засоби для вираження неповторності цих відчуттів: «Хто може проникнути в таємниці написання музики? Шум моря, вигин лінії горизонту, вітер в листі, крик птиці відкладають в нас різноманітні враження. І раптом, навіть в найменшій мірі не питаючи нашої згоди, одне з цих спогадів виливається з нас і виражається мовою музики. Воно несе в собі власну гармонію, і які б зусилля до цього не докладалися, ніколи не вдасться знайти більш точної гармонії ... Не треба слухати нічиїх порад, крім пориву вітру, що розповідає нам історію світу»⁹.

Образно мислять і слухачі. Як уже зазначалося, більшість слухачів явно схиляється до предметно-змістовного, живописно-образного тлумачення музики. Ці слухачі малюють у своїй уяві різного роду картини, породжені музикою: вона стимулює і пробуджує в їх свідомості різні позамузичні асоціації.

⁷ Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения. В 2-х т. Т. 2. М.: Педагогика, 1983. С. 254.

⁸ Бочкарёв Л. Л. Психология музыкальной деятельности. М.: ИП РАН, 1997. С. 121.

⁹ Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М-Л: Советский композитор, 1964. С. 192.

Основною і центральною структурною одиницею тріади «композитор–виконавець–слухач» є звуковий або, точніше, музичний образ. Не буде перебільшенням сказати, що саме він знаходиться, як правило, в фокусі всіх процесів і метафор, що здійснюються в музичній сфері – від нижніх її кордонів до верхніх включно. Власне кажучи, жодне музичне сприймання, оцінки, відносини не можуть мати місця в дійсності, ніякі сенситивні і духовні процеси в області музичної свідомості не можуть відбуватися, якщо не актуалізована, не задіяна так чи інакше музична образність, в іншому випадку, музична свідомість перестає бути музичною і стає чимось іншим. Ці погляди розділяються і підтримуються вченими-психологами. Так, зокрема, автор найбільш авторитетної і повної концепції музичності у вітчизняній психології, Б. М. Теплов в монографії «Психологія музичних здібностей» пише, що «переживання тільки тоді буде музичним, коли воно є переживанням виразного значення музичних образів»... Більш того, він навіть вводить спеціальний термін – «здатність емоційної чуйності в музиці» як психічна властивість, що дозволяє людині оперувати музичними образами. Без цієї здатності (або точніше, при її слабкій виразності)... «Музика переживається просто як звуки, які зовсім нічого не виражають» а тому саме «емоційна чуйність в музиці» стоїть у витоках створення і трансляції музичних творів. «Чим більше людина «чує в звуках», – підкреслює Б. Теплов, – тим більше вона здатна до музичності»¹⁰. Однак запропоновані характеристики цієї здатності не дають повного уявлення про дослідження феномену образу в музиці – дефініція недостатньо диференційована, несвідомі психологічні кореляти, механізми його виникнення, критерії діагностики та т.д. Що саме повинна «чути в звуках» людина, щоб бути визначною і здатною до музичності, залишається невідомим. Так, Б. Асаф'єв зазначає, що образ, який виникає у свідомості слухача можна вважати музичним лише в тому випадку, якщо він є відображенням самого музичного змісту, а не породжується абстрактними асоціаціями, власними думками і установками: «Музику слухають багато, а чують не всі, і особливо інструментальну ... Чути так, щоб цінувати мистецтво»¹¹.

Модель Б. Теплова розгортається в дослідженнях Ю. А. Цагареллі, який музичність визначає як «прояв обдарованості, що відбиває загальний компонент всіх видів музичної діяльності – творчого сприймання та інтерпретації музики з метою створення ідеального

¹⁰ Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.-Л.: АПН РСФСР, 1947. С. 37.

¹¹ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, 1971. С. 215.

(уявного) музичного образу»¹². Він переглядає зміст введеного Б. Тепловим поняття «здатність емоційної чуттєвості в музиці», залишаючи за ним лише емоційне сприйняття, передавши функцію оперування образами в блок творчої переробки інформації, який включає в себе музичне мислення і музичну уяву. Однак це трактування викликає сумніви. Так, сутність музичного мислення Ю. Цагареллі визначає як «здатність до довільного слухового подання і подання симультанного музичного образу», а сутність музичної уяви становить здатність «створення суцесивного музичного образу»¹³. Однак, на наш погляд, це лише ускладнює розуміння сутності оперування музичними образами – що це за симультанність або суцесивність як така, з чого вони складаються або яким матеріалом оперують, та й чому саме в такому співвідношенні, а не навпаки, автор не прояснює. Внаслідок цього невідомим залишається і зміст поняття «уявний (ідеальний) музичний образ». У своєму поясненні Ю. А. Цагареллі не виходить за рамки вже наявної термінології і понять, внаслідок чого визначення стають фактично самореферентними.

Що стосується образного мислення і образної уяви в музичній діяльності, то їм присвячена настільки велика кількість література, що просте перерахування теоретичних і практичних досліджень зайняло б багато сторінок. Спеціально зупинитися хотілося б на загальному, на нашу думку, а саме на питанні генези музичного образу.

Більш конкретну відповідь дає Л. А. Мазель, котра визначає провідним засобом в процесі передачі емоційно-образного змісту творів музики – мелодію. «Саме в мелодії, концентрується музичний образ»¹⁴. З ним погоджуються В. К. Поляков, А. Н. Сохор. Інші автори в якості найважливіших компонентів називають лад і метроритм. Лад, будучи своєрідною «матрицею» для різних сполучень звуковисотного елементів, метроритм – тимчасові співвідношення, в своєму поєднанні і дають, на їхню думку, можливість функціонування в музичному мисленні слуховому сприйняттю і уявленню (Б. П. Яворський, Ю. Н. Тюлін, Л. А. Мазель і ін.).

Звернемось до досліджень Г. Рімана, який ще в 30-х роках минулого століття наполегливо шукав в музичній мові елементарні семантичні одиниці, при сприйнятті яких у людей, за його припущенням, виникають однакові або схожі «безтілесні» уявлення, що функціонують

¹² Цагареллі Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. СПб. : Композитор, 2008. С. 34.

¹³ Ibid. С. 216.

¹⁴ Мазель Л. А. О мелодии. М. : Музгиз, 1952. С. 11.

в підсвідомості. Емпірично вивчаючи вплив на слухачів окремих засобів музичної виразності (зкуковисотность, ритм, гармонія).

«Вилучених» з елементарних частин музичної тканини, він намагався виявити даним методом об'єктивну інформаційну значимість цих мікроформ в розгортанні образного змісту музичних творів.

Ці ідеї на сучасному етапі розвиваються в дослідженнях науковців Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка – Л. Кияновська¹⁵, Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка – М. Ярко¹⁶ та інші, проводять теоретичні дослідження ролі музичної психології в системі сучасної освіти з конкретною предметною і ситуативною етимологією. Сучасні дослідження відображають постійний зв'язок з реальними явищами, промовою, словом, поетичними ідеями, образами, рухом, відображаючи важливу тенденцію музики до асиміляції екстрамузичних компонентів. За результатами останніх досліджень виявлено однозначний асоціативний зв'язок, який шляхом повтору провадить до виникнення інваріантної освіти з включенням позамузикальних уявлень.

У цих дослідженнях є свої раціональні зерна, але, по-перше, вони багато в чому спростовуються через відсутність музичної практики, а по-друге, семантична фігура несе в собі певні фактори, що впливають на сприймання, які є неповними.

Цікавими, на наш погляд, є більш перспективні результати досліджень, що представляють інший напрямок музикознавства, в якому музика розглядається за допомогою аналогій з лінгвістикою. Наприклад, в роботі І. І. Земцовський «Семасіологія музичного фольклору» висуває ідею типологізації музичних семантичних одиниць не за висотною або ритмічною схожістю мелодій, а за образно-сисловою характеристикою. До прикладу він наводить кілька різних в ритмічному і навіть ладовому змісті приспівів-вигуків українських колядок, але об'єднує їх в одну групу близьких за змістом семантичних одиниць¹⁷. Така типологізація цілком можлива, як у вербальній мові – типологізація ідіоматичних виразів різних за словниковим складом, але близьких або однакових за змістом. Однак цей напрямок представлено незначною кількістю робіт, що представляють більший

¹⁵ Кияновська Л. О. Музична психологія, її роль і місце в музичній освіті України. *Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку* : матеріали наук.-практ. конф. К. : АМУ, 2001. С. 153–157.

¹⁶ Ярко М. Психологія музичної діяльності : підручник. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2018. 270 с.

¹⁷ Земцовський І. І. Семасіологія музикального фольклору. *Проблеми музикального мислення*. М. : Музыка, 1974. С. 177–206.

інтерес для музикознавців, ніж для психологів. Вони швидше дозволяють формулювати нові ідеї та гіпотези, дають основу для роздумів. Розгляд мелодій за образно-сисловою спрямованістю з необхідністю апелює нас до питання про те, що є цей самий образ, з чого він складається і т.д.

Третє розуміння музичного образу можна виявити в працях М. Г. Арановського: «...виникає під впливом слухових відчуттів образ є складною інтермодальною асоціацією слухових і зорових, тимчасових і просторових уявлень»¹⁸. Таке визначення виглядає більш ґрунтовним, тому що частково описує механізм перетворення (асоціації). Отже, потрібно лише з'ясувати, що з чим асоціюється.

Якщо резюмувати вищевикладені погляди на походження музичного образу, то можна виділити, принаймні, три аспекти його розгляду:

- як феномен сприйняття нотного тексту, де зафіксовані всі складні взаємодії структурних рівнів – мелодії, гармонії, фактури ;
- як акустичний феномен, з певними фізичними якостями ;
- комплекс звуків, зі своєю інтенсивністю, тривалістю та іншими просторовими і тимчасовими характеристиками;
- як суб'єктивна чуттєва програма, тобто образ, що формується в свідомості і чуттєвої сфери людини.

У той же час можна зробити висновок, що повного розуміння генези виникнення музичного образу та його детермінант в психологічній науці немає. Лише окреслено, що він пов'язаний зі сприйманням, уявою і мисленням. Але який характер зв'язку з цим, які елементи відбираються, що узагальнюється в процесі побудови образу – чіткої відповіді на ці питання психологічна наука не дає. До загальних недоліків проведених в цій галузі досліджень можна віднести формалізм, декларативність психологічних якостей і властивостей, задіяних в побудові музичного образу, наслідком чого стає слабка практична можливість застосування результатів, що контрастує з великим об'ємом емпіричних досліджень.

На нашу думку, для розуміння сутності музичного образу останній необхідно розглядати діалектично. Як було вищевказано, образ виступає як сполучна ланка між свідомістю і зовнішнім світом, він несе в собі характеристики як одного, так і іншого, а тому його роздвоєння і розгляд окремих частин або як чуттєвої програми (внутрішнє), або як акустичного феномена (зовнішнє), представляється нам неповним.

¹⁸ Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений. *Проблемы музыкального мышления* / под ред. М. Г. Арановского. М. : Музыка, 1974. С. 263.

У наступному параграфі ми постараємося описати цей діалектичний зв'язок, поєднавши обидва розуміння в єдине ціле.

2. Роль музичної інтонації в сприйманні музичного образу

«Найважливішою властивістю звуку є його здатність кодувати інформацію, яка несе в собі зміст, сенс спілкування між автором і реципієнтом»¹⁹. Так, організовані звукові сигнали є навіть у тварин. Згідно з однією з психолінгвістичною теорією походження мови, вказується на те, що на початковому етапі цивілізації люди спілкувалися за допомогою півслів, звуків, вигуків, значення яких сприймалося лише в заданому контексті спілкування: закохані зітхали, вороги лякали один одного сумішшю крику, рику і завивань, схвалення висловлювали коротким заспокійливим звуком, а незгода – звуком сильним і різким. В основі такої комунікації сигнального типу і народжувалася людська музичність, яка лише у відносно пізній час знайшла своє застосування в музично-художніх формах:

«Музика як мистецтво починається з того моменту, коли люди засвоїли у взаємному спілкуванні корисні «звукові сигнали», коли ці звуковиявлення відклалися в пам'яті як постійні основи відносин двох або ряду інтонуючих елементів»²⁰.

Для того, щоб донести інформацію, звук володіє всім набором необхідних властивостей. Тембр (забарвлення) і регістр (діапазон) повідомляють, хто або що звучить: у великих та габаритних предметів звук низький, грубий і шорсткий (рев тигра або гуркіт під час землетрусу, виверження вулкана); малі і легкі предмети, принципово легші і звучать інакше – високо і м'яко співають птахи, дзвінко кричать діти, пронизливо сухо стрекочуть в траві стрибунци. При цьому всі небезпечні звуки, в незалежності від масштабу (будь то змія або гроза), звучать дисонантно, а безпечні – консонантно. Близькі предмети звучать голосно, віддалені – тихо, підвищення гучності означає наближення джерела звуку, зниження – віддалення. Характер проголошення повідомляє, що хоче суб'єкт: злий собака буде гавкати уривчасто, часто, а муркотіння кошеняти зіллється в ніжну пісню. Іншими словами, тембр, регістр, що інформують про джерело звуку, гучність, вказують про його відстань, темп і артикуляція (спосіб вимовляння звуків) багато можуть сказати людині про комунікативні ситуації, про те, як діяти і чого очікувати від джерела звуку. П. Жуслін

¹⁹ Алпатова А. С. Звуковая картина мира как информационная модель архаической и традиционной культуры. *Проблемы музыкальной науки*, 2007. Т. 1. № 1. С. 17.

²⁰ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М. : Музыка, 1971. С. 198.

навіть пропонує називати це своєрідною «прямовою» музики – адже використовуються одні й ті ж параметри для кодування і декодування²¹. Таке розуміння співзвучне з ідеєю С. Шутер-Дайсон про базову роль в розумінні музичних значень більш примітивних властивостей музики, ніж мелодія²².

Важливість зазначених параметрів звуку в своїй генезі підтверджується вагомими емпіричними доказами. Досліди шотландського нейропсихолога К. Тревартена виявили, що тембровий слух і відчуття консонансу є вже у мавп, і на консонанси і дисонанси у них реагують подібним чином ті ж відділи мозку, що і у людей²³.

Цікаві дані описуються в статті Е. Гьотела (E. Götell) і його колег: «...медсестри лікарні могли встановити контакт з пацієнтами з хворобою Альцгеймера лише в тому випадку, коли зверталися до них за допомогою співу. На звичайну мову такі пацієнти не реагували, а спів, за словами авторів, пробуджував в їх свідомості найдавніші «інстинкти комунікації»²⁴.

Тобто навіть при нерозвиненості інтелектуальних здібностей і відсутності складних категорійних схем, здатність на дуже диференційоване і осмислене сприйняття звуку з точки зору його комунікативної спрямованості функціонує, за фактом генетичного перетворення: «... реакція на звуки може виявлятися і без чіткого усвідомлення звуковідношення. Така реакція – психологічний феномен, обумовлений діяльністю вегетативної нервової системи, і тому зустрічається не тільки у людини»²⁵.

Параметри звучання (тембр, артикуляція, гучність, темп, регістр), в загальному можна назвати нюансами інтонування. Саме інтонація, як сукупність цих елементів, ймовірно відповідає за донесення змістовних аспектів звучання. Це твердження підтверджується і емпіричними даними. Так, як вказує Дж. Коллієр (G. Collier) «розпізнавання здійснюється 100% тільки в разі базових емоцій, тоді як зі складними емоціями на кшталт гордості, захоплення, сором'язливості, заздрості чи

²¹ Juslin P., Persson R. Emotional communication / In R. Parncutt & G.E. McPherson (Eds.) *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. New York : Oxford University Press, 2002. P. 219–236.

²² Shuter-Dyson R., Gabriel C. *The psychology of musical ability*. L., 1981. 384 p.

²³ Trevarthen C. Consonance and dissonance of musical chords: Neural correlates in auditory cortex of monkeys and humans. *Enfance*, 2002. Vol. 54 (1). P. 86–99.

²⁴ Götell E., Brown S., Ekman S.-L. Caregiver singing and background music in dementia care. *Western Journal of Nursing Research*, 2002. Vol. 24 (2). P. 202.

²⁵ Кирнарская Д. К., Киященко Н. И., Тарасова К. В. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. М. : Академия, 2003. С. 130.

ревнощів при кодуванні і декодуванні виникають складності»²⁶. Зрозуміло, що немусичні явища, що виникають в процесі сприймання музичного твору, набагато ширші ніж базові емоції (це картини, настрої, історії, образи), але чи будуть при цьому кодуванні і декодуванні використовуватися зазначені параметри – не очевидно. Тому продовжимо розгляд проблеми музичної інтонації і визначимся з терміном «музична інтонація».

Дефініцій «музичної інтонації» у музикознавців безліч і всі вони досить різні. Основоположником вчення про інтонацію є Б. В. Асаф'єв, який в терміні інтонація розуміє певний глибинний прояв історично мінливої і суспільно-детермінованої музичної діяльності індивіда, і в той же час інтонація – це не який-небудь композиційний елемент (інтервал, тетрахорд, мотив), а музичний зворот з відносно визначеною виразністю.

Аналогічного тлумачення дотримується і Л. Казанцева : «Інтонація – музичний зворот з будь-яким виразовим змістом». – дослідниця дає визначення інтонації як «найменший образно-смысловий музичний елемент»²⁷. Однак подібні дефініції більш зрозумілі музикознавцям, аніж психологам, тому що, представляють собою розгорнуту форму, і вимагають численних доповнень і пояснень, які зрозумілі лише для музикантів.

Згідно з дослідженнями В. Н. Холопової, «інтонація в музиці має виразно-смыслову єдність, що існує в невербально-звуковому вираженні, яке функціонує за участю музичного досвіду і позамузичних асоціацій»²⁸.

Запропонованих визначень, в принципі, достатньо, щоб виявити основний зміст цього терміна. У широкому сенсі, музична інтонація – це втілення художнього образу в музичних звуках, у вузькому – це сукупність акустичних параметрів (тембр, артикуляція, гучність, темп, що нотуються музичними знаками виразності), які володіють відносно самостійним виразовим значенням. Інтонація є цілісним утворенням, нерозділеним на окремі елементи. Тобто зміна всього одного знаку виразності призводить не до зміни змісту, а до зміни втілення художнього образу через іншу подачу звуку.

²⁶ Collier G.L. Why Does Music Express Only Some Emotions? A Test of a Philosophical Theory. *Empirical Studies of the Arts*, 2002. Vol. 20(1). P. 28.

²⁷ Казанцева Л. П., Холопова В. Н. Тайны содержания музыки в российской педагогике. *Проблемы музыкальной науки*, 2009. № 1(4). С. 23.

²⁸ Холопова В. Н. Теория музыкального содержания как наука. *Проблемы музыкальной науки*, 2007. № 1(1). С. 20.

Перейдемо до розгляду наступного питання, а саме : яким чином цей акустичний феномен інтеріоризується (*лат. Interior – внутрішній*) – психологічне поняття, що означає формування розумових дій і внутрішнього плану свідомості через засвоєння індивідом зовнішніх дій з предметами і соціальних форм спілкування), перетворюючись в образ, суб'єктивно-чуттєву програму.

Сучасні наукові дослідження свідчать, що фундаментальною підставою слухового сприйняття виступає його зв'язок з іншими модальностями. Відомий англійський дослідник С. Барон-Кохен (S. Baron-Cohen) аргументує на користь гіпотези неонатальної синестезії : «в ранньому дитинстві, ймовірно до 4-х місячного віку, всі немовлята сприймають навколишній світ за допомогою недиференційованих почуттів. Звуки, наприклад, викликають відразу ці відчуття і слухові, і візуальні, і тактильні. Приблизно у віці 4-х місяців чуття диференціюються до такої міри, що синтетичне сприйняття зникає»²⁹. Тобто, інтерсенсорна еквівалентність присутня від народження, а перцептивний розвиток характеризується поступовою диференціацією, але не повним зникненням інтермодальної спільності відчуттів, а лише стає об'єктом підсвідомості у дорослого.

Німецькі дослідники Х. Вернер (H. Werner) і Д. Маурер (D. Maurer) підтверджують дані про «існування недиференційованого перцептивного простору в ранньому онтогенезі, яке веде до виникнення феномену синестезії (*Синестезія – продукування сенсорної реакції одного з органів чуттів, що стимулює інший орган чуттів*), виявивши явища синестезії вже у одномісячних немовлят»³⁰.

Про цілісність сенсорного розвитку людини зазначається також, в роботі «Про проблеми сучасного людинознавства» Б. Г. Ананєв, де науковець зазначає : «наукові дослідження, свідчать про високу кореляцію різних сенсорних функцій, про пов'язаність багатьох сенсорних систем, в загальному, про цілісність сенсорного розвитку людини. Існують не тільки тимчасові, але і постійні зв'язки, зумовлені філогенетичними пристосуваннями комплексів аналізаторів до основних форм речовини, енергії, інформації. Структура таких зв'язків у людини історично переформована, і сенсорна організація відноситься до найбільш важливих форм її історичної природи. У цій цілісній системі утворюються міжфункціональні сенсорні структури і складно

²⁹ Baron-Cohen S. Is There a Normal Phase of Synaesthesia in Development?. Psyche, 1996. Vol. 2(27). URL: <http://www.daysyn.com/BaronCohen1996.pdf> (дата звернення: 5.06.2021).

³⁰ Werner H. Comparative psychology of mental development. NY : Percheron Press, 2004, P. 418.

розгалужені сенсорні ланцюжки ... Всі ці ланцюжки являють собою потоки різноманітної інформації про зовнішнє і внутрішнє середовище, які як би сходяться в зорових, кінстетичних і гравітаційних вузлах єдиної сенсорної організації людини. В процесі історичного розвитку і на базі онтогенетичної еволюції, всередині цієї організації утворюються міжаналізаторні інтермодальні сенсорні системи з високими рівнями інтеграції, що переходять в перцептивні системи»³¹. Всі ці ознаки, в значній мірі, пояснюються єдністю всього перцептивного апарату людини. Свідченням цього є результати певних емпіричних досліджень.

І. М. Мірошник вивчала взаємозв'язок зі звуком не тільки кольору, а й тембру, а також руху. «Дітей, які брали участь в дослідженні, просили підібрати тембр, який найбільш відповідає темному лісу, і тембр для ясного лісу. Більшість дітей для першого випадку вибрало низький регістр, для другого – високий. Або просили пояснити, що робить уявний персонаж з музичного уривку : не рухається, біжить, йде, підіймається куди-небудь. Виявилось, що діти досить успішно справлялися з цим завданням. Розроблений метод координації, на думку автора, дозволяє встановлювати статистично значущі відповідності між комплементарними стимулами: різнохарактерними художніми образами, кольором, тембрами музичних інструментів, вербальними характеристиками (дескрипторами)»³².

На додаток до цього можна коротко проаналізувати дослідження Р. Шутер-Дайсон, в яких вказується, що «...діти не тільки розпізнають «рух» музичного персонажу, а й, слухаючи запис своїх власних творів, часто повторюють ті рухи і жести, які намагалися зобразити в музиці»³³.

Тобто, єдність всього перцептивного апарату людини дозволяє переживати звукову інформацію полісенсорно, за допомогою узагальнених образів : «під впливом слухових відчуттів виникає образ, що є складною інтермодальною асоціацією слухових і зорових, тимчасових і просторових уявлень»³⁴. Дослідниця Д. К. Кірнарська стверджує, що «все, що має відношення до музичного змісту,

³¹ Ананьев Б. Г. Психология и проблемы человекознания. М. : Институт практической психологии, 1996. С. 56

³² Мироник И. М. Личность педагога как фактор развития эмоционально-образного восприятия музыки учащимися : автореф. дис. ... канд. психол. наук. М. : НИИ ОПП АПН СССР, 1990. 20 с.

³³ Shuter-Dyson R., Gabriel C. The psychology of musical ability. L., 1981. P. 143.

³⁴ Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений. *Проблемы музыкального мышления* / под ред. М. Г. Арановского. М. : Музыка, 1974. С. 263.

відбивається в інтермодальних образах, що передають цей зміст в найбільш узагальненому вигляді. Саме ці узагальнені інтермодальні образи в процесі музичного сприйняття зчитує композитор, саме з них він починає композиторський процес, уявляючи вкрай узагальнену, ще не ясну картину майбутнього твору через його енергійність, просторові обриси і жестикуляційну основу»³⁵. Саме ці інтермодальні образи в процесі музичного сприйняття зчитує і слухач, уявляючи вкрай узагальнену, ще не ясну картину твору через його енергійність, просторові обриси і тілесні відчуття. Будь-які ноти, начебто суфлюють музику.

Виразність музичної інтонації опирається на обумовлені слуховим асоціативним досвідом людини з іншими звучанням. Вже починаючи з перших днів життя, слуховий досвід дитини поповнюється різноманітними звуками, що слугують ознаками навколишнього світу. Людина, яка в житті не чула зозулю, навряд чи впізнає її звуковий аналог, і вже тим більше не передасть її «голос» в музиці. Однак питання про особливості розвитку образного сприйняття залишається недостатньо дослідженим. Іншими науковцями відзначається можливість засвоєння людиною певних інтермодальних зв'язків, вироблених в культурі і в процесі соціалізації. Звідси виникає інше питання, – як музична компетентність (наявність спеціальної музичної освіти) у відповідь буде впливати на виникаючі образи від прослуханого твору? Одним із завдань музичної педагогіки є співвіднесеність твору з його змістом (Г. Нейгауз). Багато дитячих творів побудовані насамперед на їх сталій образності («Дощик», «На льоду», «Марш», «Сонько-дрімко» і т. д.). Образний опис змісту використовується і на більш високих етапах навчання (бали в менюетах і прелюдях І. Баха, опис природи в творах Римського-Корсакова, етюди-картинки Мусорського («Ніч на Лисій горі»)). Тим самим у музично освічених слухачів формується установка на сприйняття твору (дізнаюся і називаю) і тим самим надається перевага у зчитуванні образів. Або ж вплив навчання дозволяє змінити мову опису, перейти від інтуїтивного «розмитого» опису до більш чіткого поняття.

Таким чином, виникнення при прослуховуванні музики поза-музичних явищ (образів, картин, колірних ефектів) пов'язано з полісенсорним сприйняттям акустичних параметрів звуку (інтонації). Саме музичний образ виступає як сполучна ланка між свідомістю (чуттєві образи) і зовнішнім світом (акустичні параметри звуку).

³⁵ Кирнарская Д. К. Теоретические основы и методы оценки музыкальной одаренности : дис. ... д-ра психол. наук. М., 2006. 373 с.

Інтонція виявляється в моменти сприймання, оформляючись в свідомості слухача в конкретні структури та пов'язані з ними уявлення. Через однозначно асоціативний зв'язок на основі досвіду виникають інваріантні образи з включенням позамузичних уявлень.

Окремі дослідження свідчать, що семантичний аналіз забезпечує бачення музичного тексту як складного політекстового структурного утворення, каркас якого багато в чому створюється семантичними фігурами. Це роздільна здатність об'єктивного бачення змісту музичного твору, зв'язку художнього образу з дійсністю, що дозволяє звільнитися від суб'єктивного трактування і природно виникаючих асоціацій в інтерпретації твору, забезпечуючи розшифрування знакової етимології відповідно до авторського задуму. Інакше кажучи, смислові складові музичного тексту об'єктивно структурні.

Однак спроба виявити зміст музичного твору з опорою на семантичні фігури не завжди дозволяє позбавлятися від стихійно виникаючих асоціацій в інтерпретації твору і розшифровувати знакову етимологію відповідно до авторському задуму. Так, у творі М. Скорика «Вальс» повільний і спокійний темп і тиха динаміка перетворюють *Andante* як фігуру кроку, як знак фізичного руху на знак розміреної неквапливої розповіді. Навпаки, у творі «Весела прогулянка» П. Чайковського вплив швидкого темпу і динаміки *forte* малює бадьорий, життєрадісний «крок» героя твору. При цьому в обох п'єсах представлені ідентичні структурні варіанти семантичних фігур, що мають однакове місце розташування в подібних типах фактур. Аналогічно фігуральне гойдання в поєднанні з повільним темпом і тихою динамікою, *legato* в мелодійній лінії, із зазначеним *dolce* створює образ гойдання колиски (українська народна пісня «Ой, ходить сон, коло вікон»), але в контексті швидкого темпу і динаміки *forte*, знаку *giocoso*, *staccato* мелодична лінія набуває нового сенсу – дитина скаче на конячці (Л. Кершнер «Малюк»). Так само, як і в прикладі з фігурою кроку, в обох п'єсах представлені ідентичні структурні варіанти семантичних фігур, що мають однакове місце розташування в подібних типах фактур. Навіть ритмічні малюнки мелодійних ліній досить схожі.

Тим самим має значення не стільки конкретна жанрова фігура, скільки сам факт зміни висоти і характер вимовляння звуку. В результаті виокремлення музичної фігури у визначеному жанрі образи стають відірваними від контексту, внаслідок чого їх вплив на сприйняття не є сталим. В контексті цілого їх вплив перетворюються на змінні структури під впливом смислових регуляторів – регістру, темпу, динаміки, артикуляції.

Про вплив інтонаційних складових мова заходить зазвичай в тих випадках, коли стає необхідним пояснювати, чому виділена фігура в певному контексті втрачає своє смислове навантаження на зміст, перетворюючись часом до протилежного. Ця необхідність показує, що пряме застосування шаблону, без урахування умов, не призводить до повного розуміння змісту музичного тексту.

ВИСНОВКИ

Проблематика механізмів музичного сприймання є традиційною для багатьох досліджень в галузі психології та музичної психології зокрема. За більш ніж вікову історію психології проблема сприймання музики обґрунтована достатнім обсягом емпіричного матеріалу, що відображає ті чи інші аспекти цього процесу. Однак проблема перетворення суцесивного процесу музичного руху в слухацький образ, до цих пір досконало не вирішена. Це дає підстави для здійснення спроби оригінального вирішення цієї проблеми.

Отже, підсумовуючи констатуємо, що перший розділ «Феноменологія музичного образу та основи музичного сприймання» апелює до вивчення проблеми образу, що розглядається в двох аспектах: в контексті поняття «уявний образ» і в контексті поняття «розпізнавання образів». Образ як фундаментальна категорія в психології зводиться до осмислення того, що основною функцією образу є збереження в пам'яті подій реальності у вигляді «картинки в голові», «проекції з реального світу». Відтворення психічного образу відбувається завдяки просторовій розгорнутості та часовій послідовності сприйняття елементів зовнішнього світу, тобто саме в образі характеристики реальності переходять в характеристики психічного простору, тим самим породжуючи його. Художньо-образна уява і образне мислення є основою будь-якого творчого процесу, оскільки в них існуючий образ силою думки трансформується в більш повний і всезагальний образ, що відрізняється новизною і оригінальністю.

Для музичної діяльності (як і для будь-якої художньої діяльності в цілому) сталим є визначення, що музична творчість є насамперед психічний акт, а по-друге, музика багато в чому є образним відображення світу в свідомості музиканта. Музичний образ є структурною одиницею тріади «композитор-виконавець-слухач», а жодне музичне сприймання, оцінки, відносини не можуть мати місця в дійсності, ніякі духовні процеси в області музичної свідомості не можуть відбуватися, якщо не актуалізована, не задіяна так чи інакше музична образність, в іншому випадку, музична свідомість перестав бути лише музичною і стає чимось іншим.

У другому розділі «Роль музичної інтонації в сприйманні музичного образу» осмислюється базова роль розуміння звукових значень властивостей музики та подано аналіз дефініції «музичної інтонації». інтонація розуміється як певний глибинний прояв історично мінливої і суспільно-детермінованої музичної діяльності індивіда, і в той же час інтонація – це не який-небудь композиційний елемент, а музичний зворот з відносно визначеною виразністю.

Інтонація виявляється в моменти сприймання, оформлюючись в свідомості слухача в конкретні структури та пов'язані з ними уявлення. Через однозначно асоціативний зв'язок на основі досвіду виникають інваріантні образи з включенням позамузичних уявлень. Проте, має значення не стільки конкретна жанрова фігура, скільки сам факт зміни висоти і характер подачі звуку. В результаті виокремлення музичної фігури у визначеному жанрі образи стають відірваними від контексту, внаслідок чого їх вплив на сприйняття не є сталим. В контексті цілого їх вплив перетворюється на змінні структури під впливом смислових регуляторів – регістру, темпу, динаміки, артикуляції.

Результатами дослідження можна вважати наступне: розглянуто психологічний зміст поняття образу і його особливої власної форми – музичного образу; розкрито роль інтонаційних аспектів звучання в житті людини, а також розвиток музичної інтонації в онтогенезі; подано визначення інтонації, виявлені її основні характеристики: цілісність, асоціативний зв'язок з немuzичними явищами, опираючись на досвід слуху; здійснено припущення про вплив інтонації і музичної компетентності на виникаючі у свідомості реципієнта музичні образи.

АНОТАЦІЯ

Дослідження музичної інтонації у її зв'язку з особливостями сприймання музичного образу виокремлює наступні сегменти розгляду проблеми, що пов'язані з виокремленням суцесивних функцій, а саме : розглянуто психологічний зміст поняття образу і його особливої форми – музичного образу ; розкрито роль інтонаційних аспектів звуку в житті людини, а також розвиток музичної інтонації в онтогенезі ; подано визначення інтонації з виокремленням її основних характеристик (цілісність, асоціативний зв'язок з немuzичними явищами, опираючись на слуховий досвід); здійснено припущення про вплив інтонації і музичної компетентності на виникаючі у свідомості реципієнта музичні образи.

Література

1. Абульханова-Славская К. А. Проблемы психологии искусства в школе С. Л. Рубинштейна. *Творчество в искусстве – искусство*

в творчестве / под ред. Л. Дорфмана и др. М. : Наука; Смысл. 2000. С.122–142.

2. Алпатова А. С. Звуковая картина мира как информационная модель архаической и традиционной культуры. *Проблемы музыкальной науки*, 2007. Т. 1. № 1. С. 125–140.

3. Ананьев Б. Г. Психология и проблемы человекознания. М. : Институт практической психологии, 1996. 384 с.

4. Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений. *Проблемы музыкального мышления* / под ред. М. Г. Арановского. М. : Музыка, 1974. С. 252–271.

5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М. : Музыка, 1971. 376 с.

6. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. М. : ИП РАН, 1997. 352 с.

7. Величковский Б. М. Современная когнитивная психология. М. : МГУ, 1982. 336 с.

8. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М-Л : Советский композитор, 1964. 281 с.

9. Земцовский И. И. Семасиология музыкального фольклора. *Проблемы музыкального мышления*. М. : Музыка, 1974. С. 177–206.

10. Казанцева Л. П., Холопова В. Н. Тайны содержания музыки в российской педагогике. *Проблемы музыкальной науки*, 2009. № 1(4). С. 22–28.

11. Кирнарская Д. К. Теоретические основы и методы оценки музыкальной одаренности : дис. ... д-ра психол. наук. М., 2006. 373 с.

12. Кирнарская Д. К., Киященко Н. И., Тарасова К. В. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. М. : Академия, 2003. 368 с.

13. Кияновська Л. О. Музична психологія, її роль і місце в музичній освіті України. *Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку* : матеріали наук.-практ. конф. К. : АМУ, 2001. С. 153–157.

14. Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения. В 2-х т. Т. 2. М. : Педагогика, 1983. 320 с.

15. Мазель Л. А. О мелодии. М. : Музгиз, 1952. 300 с.

16. Мирошник И. М. Личность педагога как фактор развития эмоционально-образного восприятия музыки учащимися : автореф. дис. ... канд. психол. наук. М. : НИИ ОПП АПН СССР, 1990. 20 с.

17. Ребер А. Большой толковый психологический словарь / пер. Е. Чеботаревой. М. : Вече, АСТ, 2001. 1152 с.

18. Солсо Р. Когнитивная психология. СПб. : Питер, 2002. 592 с.

19. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. М.-Л. : АПН РСФСР, 1947. 334 с.

20. Холопова В. Н. Теория музыкального содержания как наука. *Проблемы музыкальной науки*, 2007. № 1(1). С. 15–24.
21. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. СПб. : Композитор, 2008. 368 с.
22. Ярмо М. Психологія музичної діяльності : підручник. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2018. 270 с.
23. Baron-Cohen S. Is There a Normal Phase of Synaesthesia in Development?. *Psyche*, 1996. Vol. 2(27). URL: <http://www.daysyn.com/BaronCohen1996.pdf> (дата звернення; 5.06.2021).
24. Collier G.L. Why Does Music Express Only Some Emotions? A Test of a Philosophical Theory. *Empirical Studies of the Arts*, 2002. Vol. 20(1). P. 21–31.
25. Götell E., Brown S., Ekman S.-L. Caregiver singing and background music in dementia care. *Western Journal of Nursing Research*, 2002. Vol. 24 (2). P. 195- 216.
26. Juslin P., Persson R. Emotional communication / In R. Parncutt & G.E. McPherson (Eds.) *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press, 2002. P. 219–236.
27. Shuter-Dyson R., Gabriel C. The psychology of musical ability. L., 1981. 384 p.
28. Trevarthen C. Consonance and dissonance of musical chords: Neural correlates in auditory cortex of monkeys and humans. *Enfance*, 2002. Vol. 54(1). P. 86–99.
29. Werner H. Comparative psychology of mental development. NY : Percheron Press, 2004, 564 p.

Information about the author:

Poliuha Viktoriia Volodymyrivna,

Ph.D. (Philosophy),

Associate Professor at the Department

of Methods of Music Education and Conducting

Drohobych State Pedagogical Ivan Franko University,

24, Ivan Franko str., Drohobych, Lviv region, 82100, Ukraine

ХОРЕОГРАФІЧНІ ТРАДИЦІЇ ЕТНОКУЛЬТУРИ В МЕТОДОЛОГІЧНІЙ ПАРАДИГМІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Савчин Л. М.

ВСТУП

В теоретичній аргументації загальнонародських цінностей хореографію виокремлено як сутнісно-змістову основу в парадигмі культурології. Оскільки сутнісно-змістова основа етнокультури полягає у формуванні (в тому числі) аксіології особистості, колективу, суспільства та їх взаємодії на рівні сучасних реалій, тому активізація процесу культурно-історичного розвитку ми концентруємо на традиціях хореографічного мистецтва.

Слід зауважити, що хореографічне мистецтво ми представляємо як рушійну силу збереження етносу: культурних традицій, самобутності, самоідентифікації, відтак – народних традицій та обрядової культури. Провідним елементом цього процесу ми означаємо народний танець як засіб формування духовних основ та навчально-пізнавальної діяльності в системі здобуття знань. Себто набуття універсальної пріоритетності, виходячи з ціннісної природи, безпосередньо аксіологічних підстав освіти, культури, філософії.

В площині аксіологічних підстав хореографічне мистецтво може виступати в ролі духовних орієнтирів і органічно пов'язуватися з поняттям «мета». Якщо вважати, що будь-яка діяльність людини є цілеспрямованою, то, відповідно, будь-яка мета повинна мати ознаки цілей-цінностей. Ми завбачуємо, що у ролі таких виступають ідеї та відносини, які моделюються та упроваджуються в парадигму культурології, почасти, завдяки хореографічному мистецтву.

Ціннісна орієнтація певної діяльності (хореографічним мистецтвом) людини пов'язана з закріпленням в індивідуальній та колективній свідомості системи етнокультурних архетипів, на основі яких реалізуються еталонні макети поведінки, що мають здатність урегулювати практику досягнення цілей-цінностей. Адже цінності пов'язуються з усвідомленням регулювання діяльності творчої людини, спрямованої на досягнення певної мети.

Маємо наголосити, що представники німецької класичної філософії І.Фіхте, І.Кант, Г.Гегель та ін. не акцентували своєї уваги на хореографічному мистецтві, проте саме ними були затверджені і

методологічно обґрунтовані ціннісні характеристики виховання та освіти. Оскільки наше дослідження стосується питань хореографічних традицій етнокультури, тому слід наголосити на методологічній парадигмі культурології у площині теорії цінностей, себто за основу обираємо класичну філософію. Значущість традицій зростає в міру збільшення числа соціальних явищ в житті, сприяє збереженню культурної пам'яті що протегує вектор усєї соціальної системи. Виступаючи інструментом цілесогнень хореографічні традиції сприяють сталому розвитку динамічних процесів шляхом відтворення ідей самоцінності особистості, збереженню ментальних підстав та володіють здатністю до особливого виду творчості – хореографічного мистецтва.

Аксіологія хореографічного мистецтва має здібність не лише формувати творчу особистість, а й розкривати спільні риси і відмінності, які побутують між вихованням і освітою. Так цивілізаційні процеси об'єднуються довкола певних соціальних систем, в якій парадигма культурології домінує на засадах обґрунтування існуючих відносин між цінностями соціокультурних практик та траєкторією філософських обґрунтувань.

1. Аксіологія хореографії в теорії цінностей

Дослідження сутнісно-змістової основи теорії соціокультури методологічно спирається на аксіологію як філософську науку про цінності.

З точки зору аксіології, як філософської теорії цінностей, хореографія багатогранна за своєю художньо-естетичною сутністю. Вона потужно вибудовує ціннісну систему творчості, мистецького феномену, психологічного захисту, що надає можливість компенсувати негативні переживання особистості в стенічних емоціях танцю. Естетичні цінності хореографії забезпечують візуальне спілкування з танцювальними образами, сприяють перетворенню негативних емоцій у позитивні, усвідомленню особистісної цінності.

Взагалі питання аксіології сфери мистецтва розглядали С. Амардіп, Т. Абель, С. Вітвіцька, Л. Вершиніна, С. Гатальська, Г. Грабович, Дж. Гванано, Б. Дагар, М. Дресинш, А. Жарков, І. Зязюн, М. Казакіна, Н. Крикуненко, В. Личковах, О. Рудницька, С. Нілов, П. Стерн, Л. Савчин, В. Сластьонін, С. Черепанова, К. Шевчук, М. Шелер та ін.

Аксіологія (цінність, вартість і слово, поняття, вчення) – вчення про цінності, філософська теорія значущих цінностей, що з'ясовує якості і властивості предметів, явищ, процесів, здатних задовольняти потреби, визначає спрямованість інтересів і буття людей, мотивацію вчинків і людської діяльності. Аксіологію сучасні філософи пов'язують, як

правило, із здатністю людської свідомості відображувати й фіксувати значення духовних чи матеріальних, реальних чи уявних об'єктів для задоволення людських потреб та інтересів.

Теоретичне структурування соціально-значущих пріоритетів, повинні стати ключовою метою ціннісно-орієнтованої життєтворчості, виявити способи їх засвоєння окремою особистістю. Це упорядковує пріоритети аксіології у досягненні провідної її мети: систематизувати аксіосферу особистості і відкрити шлях новим її досягненням у творчому пошуку, зокрема заняттям хореографією.

У контексті даного дослідження провідною ідеєю є спрямованість аналізу на розвиток ціннісних пріоритетів та естетичної культури молоді, яка займається хореографічним мистецтвом, як професійно так і у сфері аматорської сутності.

Завдячуючи художньо-естетичній стратифікації аксіологічної сфери, сучасні науковці мають можливість дискутувати і в площині сутнісно-змістової основи мистецтва хореографії.

Хореографія за природою є мистецтвом синтетичним, тому надзвичайно вагомими є наукові дослідження про значення аксіології хореографічного мистецтва у процесі творчої діяльності людини. Дослідники хореографічного мистецтва (Г. Березова, О. Бурля, А. Ваганова, К. Василенко, В. Верховинець, В. Годовський, А. Гумєнюк, С. Забрєдовський, П. Коваль, В. Костровицька, О. Мартиненко, О. Плахотнюк, Т. Сердюк, О. Таранцева, Д. Шаріков та ін.) акцентують увагу на духовному збагаченні «людини танцюючої», національно свідомої особистості у власному смислотворчому форматі.

Відтак, аксіологія хореографічного мистецтва сприяє художній компетенції завдяки збереженню високих цінностей і кращих зразків класичного, народного, народно-сценічного, бального, сучасного танців. Знання шедеврів мистецтва хореографії, практичне оволодіння хореографічною лексикою, особливостями композиційної побудови, характером, своєрідною манерою і стилем виконання формує творчий досвід особистості у всій ціннісній багатогранності історичних і етнокультурних традицій танцю.

Проте аналіз наукових праць свідчать про те, що аксіологія хореографічного мистецтва не достатньо розкрита й теоретичне обґрунтування означеного дослідження дещо побічно торкається наукового формату.

Насамперед аксіологія виступає феноменом в теоретичному пізнанні і моралі практичної дії. Вона визначає системність у вихованні особистості і є об'єктивним за змістом орієнтиром логіки цінностей «прекрасного». Особливо чітко це проявляється в хореографічному мистецтві. Так зв'язок творчості, соціальної відповідальності, набуття

фахового рівня виокреслюється особливо чітко. Тому саме хореографічне мистецтво є послідовним і системним завдяки аксіологічному підходу.

Аксіологічний підхід в хореографічному мистецтві – це пріоритетна методологічна основа матеріальних, культурних, духовних, естетичних, психологічних цінностей як особистості (*яка займається танцем*), так і загалом танцювального колективу. Адже кожен учасник мистецького процесу в танцювальному колективі є активним ціннісно-мотивованим суб'єктом діяльності. Неодмінно слід зазначити, що ціннісні пріоритети кристалізуються під впливом зовнішніх та внутрішніх чинників й, закономірно, аналізуються у площині аксіології. Екстраполюючи аксіологію як методологію на аналіз хореографічного мистецтва, маємо зауважити, що цінності є чи не провідною компонентою сутності сучасної людини.

Так, В. Знаков аналізує цінності як сутність і зміст реального мотиву життєдіяльності людини¹.

Саме аксіологічний підхід передбачає дослідження хореографічної освіти в контексті естетичної парадигми, визначаючи естетичне виховання на фоні своєрідної освітньої орієнтації, що посилається на універсум естетичних цінностей, передусім цінностей мистецтва².

Аксіологічний підхід активно досліджується польською науковицею Іреною Войнар. Уже півстоліття пані професорка скеровує польську теорію естетичного виховання в інтердисциплінарне джерело і оформляє її в аксіологічний контекст³.

На це українська дослідниця Т. Біленко слушно зауважує, що духовні пошуки особистості зумовлені загальною ситуацією в країні, та акцентує увагу на національній ідеї, патріотизмі, не залишаючи осторонь матеріальний добробут, проте завдання митця бачиться у спроможності «проникнути в душу сучасника і допомогти в досягненні дійсних духовних цінностей» шляхом вектора праці⁴.

¹ Знаков В. В. Психология понимания: проблемы и перспективы. М.: Ин-т психологии РАН, 2005. 448 с.

² Ніколаї Г. Методологічні засади якісних досліджень у сфері хореографічно-педагогічної освіти з проблем порівняльної педагогіки в Україні. *Мистецтво та освіта: науково-методичний журнал*, № 3(81), 2016. С. 6–12.

³ Wojnar I. Teoria wychowania estetycznego: zarys problematyki, Państw. Wydaw. Naukowe, Warszawa 1980.

⁴ Біленко Тетяна. Мовні проблеми в Україні: потенціал єднання чи конфлікту / Духовне життя українського суспільства: теоретико-методологічні та онтологічні проблеми розвитку: кол. монограф. У 3-х книгах / за заг. ред. доктора філософських наук, професора, члена-кореспондента НАН України Миколи Михальченка, доктора філософських наук, професора Валерія Скотного. Кн. друга. Київ, Дрогобич: Інформаційно-редакційний відділ ДДПУ ім. Івана Франка, 2009. С. 108–173.

Загальнотеоретичні розвідки хореографічного мистецтва викладені у роботах С. Анфілова, Д. Бернадської, Г. Боримської, Н. Горбатової, М. Загайкевич, І. Зарецької, І Книш, Г. Логайдук, Т. Павлюк, А. Підлипської, П. Фриза та ін.

Провідною функцією аксіології хореографічного мистецтва є формування ціннісних пріоритетів до оточення, естетики речей і спілкування подій історико-культурної і соціальної дійсності, яка детермінує цінності людського життя в культурі.

У цьому сенсі людське буття невіддільне від аксіології, тобто цінностей, що мають духовну інтегральну силу і є індикатором рівня культури. Відтак, наповнюючи мотиваційно-смісловий потенціал особистості цінностями мистецтва зокрема хореографії, як конкретною ціннісно-змістовою формою, вона, аксіосфера, має здатність регулювати міжособистісні та суспільні відносини.

Від того, наскільки глибоко увійдуть у буття індивіда ціннісні пріоритети мистецтва хореографії, залежить його особистісний, конкретний внесок у розвиток соціуму або, принаймні, наповнюваність його власного життя істинно людським смыслом і реальним гуманістичним змістом.

У кожному виді мистецтва знаходять власне відображення різні прояви життя в притаманній, для цього виду мистецтва, художній формі. Якщо провідна основа літератури – слово, музики – звук, живопису – колір, то сутнісно мистецтва хореографія є пластичне відображення людських почуттів, переживань, демонстрація художніх образів та характеру прийомів танцю.

Мистецтво хореографії базується на музично-організованих, умовно-символічних, образно-виразних рухах людського тіла. Емоційно-образна виразність притаманна пластичності людини. В тому, як вона рухається, жестикулює, пластично реагує на дії інших, виражаються особливості характеру і життєві цінності особистості. Такі граційні комунікації, характерно-виразні елементи прийнято називати пластичними інтонаціями або пластичними мотивами, що мають хореографічну цінність. Підмурівком хореографічного мистецтва є музично-організовані, почасти умовні, образно-моделюючі рухи людського тіла, що зорієнтовують творчу людину не лише на здоровий спосіб життя, а й на цілеспрямовану якісну модель діяльності. Адже пластика, жест, міміка є реакцією на прояви характеру та своєрідним, візуальним вираженням почуттів особистості.

Важливу роль у створенні пластичного мотиву відіграють побут, вид діяльності, географічне розміщення місцевості, соціальні

відносини, ритуали, традиції, обряди, звичаї, естетичні ідеали, та інші цінності культури.

Можливість створювати пластичні художні образи за допомогою музики і танцювальної лексики відрізняє постановника, балетмейстера від інших митців. Проте постановник і балетмейстер повинен бути і своєрідним філософом, і поетом, і психологом і педагогом. Його уміння працювати з виконавцями різних рівнів підготовки, творча фантазія підкріплені ґрунтовними знаннями, тому хореографічна грамотність – складові успіху і визнання балетмейстера та колективу, з яким він працює.

До числа візуальних засобів хореографічного мистецтва належать музика, ритм, симетрія та рисунок, що є основою формування цілісності орнаментики танцю. Танець сприяє ґрунтовній художній розвиненості людини. Проте художня розвиненість ще не є панацеєю для розвитку духовних ресурсів особистості, як стверджує М. Каган «не гарантує повною мірою його естетичної розвиненості»⁵.

Аксіологія «хореографії» включає в себе весь комплекс, пов'язаний з танцювальним мистецтвом: танці, мистецтво танців, науку їх запису, творчість постановників, наукові дослідження в галузі хореографії, систему підготовки фахівців цієї сфери, соціокультурну цінність мистецтва хореографії. Ключовим поняттям у визначенні предметного поля аксіології хореографічної культури є поняття «танець», його *аксіосфера*.

Основою аксіосфери хореографії є синтез творення пластичного руху з людиною, яка «творює» танець. Демонстрація цінностей культури засобами танцю в усі часи сприяло її візуалізації й осмисленню та вибудовувало світоглядно-естетичні зв'язки людини з певним соціальним середовищем. Про це йдеться у працях провідних культурологів, мистецтвознавців та педагогів, які актуалізують аксіологічні характеристики сфери хореографії в умовах сучасних цивілізаційних утисків і загроз.

Одним із перших засновників аксіології, в якості самостійної філософської галузі, наприкінці XIV був неокантіанець Р. Лотце, який трактував поняття «цінності» як аналог поняття «значущість». Розвиваючи ідеї Р. Лотце, Г. Коген трактував цінності через поняття «безумовного» (мета, моральне благо), що протистоїть досвідіві, але надавав йому характеру загальності і необхідності. Ще один неокантіанець Г. Ріккерт розробляє вчення про цінність як основу

⁵ Зимня И. А. Педагогическая психология : учеб. пособие / И. Зимня. Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. 480 с.

теорії істинного знання і моральної дії, з'ясовує відмінність між «цінністю» і «нормою».

У ХХ столітті аксіологічні дослідження продовжує феноменолог М. Гартман. За М. Гартманом, цінності не піддаються раціональному пізнанню і проявляються лише в особливих почуттях (любов, ненависть), та змушують людину інтуїтивно віддавати перевагу тому чи іншому способу поведінки. Засновник прагматизму Д. Дьюї розвиває натуралістичну версію аксіології (прагматичний інструменталізм), згідно з якою цінним є корисне, що виступає як інструмент успіху. Проблема цінностей також є центральною у філософській антропології ХХ століття (М. Шелер, Г. Плеснер, А. Гелен).

За М. Шелером цінності – сфера феноменального й визначається апріорністю, тобто до всякого практичного досвіду. Тільки завдяки актам духовної діяльності можливо увійти у світ цінностей – в аксіосферу культури.

Г. Плеснер виокремлює аксіологічний постулат цілісності буття, приналежність людини одночасно до сфери духовного та природного, поєднуючи дух і тілесність. На такій методологічній основі може будуватися подальший хід міркувань щодо аксіосфери людини в історії мистецтва танцю.

Аксіологічна тематика набуває значущості нині, у контексті активізації та трансформації культурно-історичного процесу, що відбуваються у суспільстві через те, що давні ідеологеми відходять у небуття, а сучасні ще цілком не напрацьовані. Крім того, проблеми аксіології постають перед особистістю, у часи неординарних ознак варіативності суспільного простору, що передбачає інтеграцію аксіосфери у соціальний рух до цілісної системи соціуму. Тому, якщо озирнутися у зворотній шлях історичного буття, такі проблеми завжди мали місце перед людиною, як у попередніх епохах, так і нині. З огляду на це, пошук цінностей виникає як реакція суспільної свідомості на зміну об'єктивної культурологічної парадигми.

Відтак, перед людиною ХХІ століття в умовах усезагального знецінення духовних традицій світоглядно-естетичні питання аксіології є насправді актуальними і методологічно значущими.

Аналіз аксіологічних ідей, представлені відомими дослідниками (А. Аверьяновим, О. Артамоновою, М. Бахтіним, В. Біблером, В. Зінченко, М. Каганом, А. Мудриком, Л. Петрушенко, В. Садовським, В. Сластьоніним та ін.), уможливує виокремити аксіологічні принципи як методологічну парадигму культурології за трьома функціональними групами:

1. Аксиологічні принципи, на тлі яких здійснюються ціннісна спрямованість до аксіосфери мистецької діяльності: принцип системності духовних цінностей, принцип універсальності провідних цінностей мистецтва що сповідують культурні традиції, принцип ціннісної детермінованості творчого часопростору.

2. Аксиологічні принципи, на тлі яких відбувається реалізація креативних здібностей та умінь у контексті ціннісно-сислової спрямованості творчості: принцип взаємозв'язку культур; принцип взаємозв'язку комунікаційних систем (особистісних та суспільних), принцип взаємозв'язку філософії, культурології, психології, педагогіки у формуванні й функціонуванні системи ціннісних пріоритетів; принцип єдності репродуктивного й креативного начал ціннісних орієнтирів мистецтва.

3. Аксиологічні принципи, на тлі яких здійснюється прогностична функція культури і мистецтва в сучасному духовному просторі: принцип ціннісної апробації та ідентифікації явищ культури і мистецтва, принцип генетичності та еволюційності оцінки і переоцінки цінностей у процесі відтворення культури.

Виокремлені аксиологічні принципи в якості методологічної парадигми забезпечують здійснення описових функцій культури+логічної теорії, деталізовано розкриваючи особистісні та суспільні цінності як базові універсалії культури, котрі є провідними у визначенні культурних засобів і традицій.

Зокрема у відповідності до принципу ціннісної детермінації духовні пріоритети є джерелом для актуалізації традицій, під впливом яких відбувається соціокультурний розвиток та, зрештою, становлення аксіосфери світу особистості, так і суспільства. Цінності є похідними від людського світовідношення, що вкотре доводить: без людини цінність не може існувати, як і навпаки. Так підтверджується теза, що ціннісні пріоритети несуть в собі гуманістичний початок і сенс. В центрі аксиологічної парадигми мислення гуманізм утворює концепцію цілісної людини, тому слід навчитися бачити і продукувати цю об'єднану компоненту людства. Саме в такому методологічному контексті аксіологія становить зміст і спосіб теоретичного утвердження загальнолюдських цінностей.

Принцип ціннісної детермінації традицій хореографічної культури ґрунтується в аксиологічному розумінні природи культурних традицій, звичаїв, обрядів, сутність яких проявляється в самотутніх історико-генетичних умовах. Завдяки аксіосфері хореографії успадковується культурний і суспільний досвід для масового розповсюдження й деякої символізації художньо-естетичної свідомості. І навпаки, залучення

особистості до художньо-естетичної діяльності сприяє формуванню у людини індивідуальних ціннісних відношень до аксіосфери мистецтва хореографії.

Разом з тим танець передбачає удосконалення не лише пластично-хореографічних але й розумових та естетичних здібностей, що уможливує збагачення хореографічної лексики, розвиток чуттів, фантазії, уяви, зрештою, загальної культури особистості.

Услід за відповідною установкою творчої особистості набутий досвід в хореографічному мистецтві матеріалізується у практичній діяльності. Тут в людині поєднується біологічне і соціальне, генетично обумовлене та сформоване протягом її життя.

Таким чином, можна підсумувати, що аксіологія нині перестала бути науковою сферою лише філософії, а й застосовується при вирішенні проблем етики, соціології, педагогіки, психології, мистецтвознавства, культурології та інших галузей наукового знання. Вона набуває статусу важливого теоретичного орієнтира сучасної гуманітарної науки, виступаючи у нашому дослідженні як методологічна парадигма аналізу хореографічного мистецтва, його етнотрадицій.

Отже, реалізація функцій аксіології не лише забезпечує визначення і структурування соціально значущих пріоритетів, які повинні стати ключовою метою ціннісно-орієнтованої життєтворчості, а й виявити способи їх засвоєння окремою особистістю. Це упорядковує пріоритети аксіології у досягненні провідної її мети: систематизувати світогляд особистості і відкрити шлях новим її досягненням у творчому пошуку. Аксіологія унормовує хореографічне мистецтво де людина є найвищою цінністю. Пріоритети танцю – внутрішній компонент свідомості й самосвідомості, вони формують перспективу творчої діяльності та модель поведінки особистості. Нами доведено доцільність аксіології в хореографічному мистецтві оскільки це необхідна умова формування цілісності особистості, яка займається танцем і є учасником формування морально-етичних та естетичних доміант у соціумі. Завдячуючи аксіології хореографічне мистецтво транслює культуру як неоціненну спадщину народного таланту у світовий і вітчизняний простір України.

2. Узагальнення етнодосвіду від прадавніх традицій до сучасних визначальних рис збереження української етнокультури

Українська народна хореографія протягом історико-культурної ходи та внаслідок сучасних геополітичних процесів є однією з форм прояву і збереження національних цінностей та традицій, ідентичності та культурної пам'яті народу.

Танець, упродовж довготривалої історії, демонструючи власні естетичні надбання, набув статусу феномену художньої образності з яскравими сюжетами, драматургією, стилістикою, із збереженою етнокультурною самобутністю.

Питання історико-культурного феномену хореографічного мистецтва дотепер цікавлять вітчизняних культурологів та мистецтвознавців, дослідження яких присвячені відтворенню хореографічних традицій в народному та народно-сценічному танці В. Авраменка, К. Балог, С. Безклубенка, О. Бойко, К. Василенка, В. Верховинця, Р. Гарасимчука, В. Годовського, В. Гордєєва, А. Гуменюка, Я. Демків, Б. Кокуленка, К. Кіндер, Л. Косаковської, С. Легкої, Т. Павлюк, В. Пастух, А. Підлипської, О. Плахотнюка, В. Литвиненка, Ю. Станішевського, Б. Стасько, В. Тітова, В. Шкоріненка та ін.

Хореографічні традиції в будь-яку історико-культурну епоху є носіями світоглядно-естетичних змістів етнокультури й вирізняються системою пластичних образів, які безпосередньо чи опосередковано пов'язані з символами світосприйняття. Саме через традиції хореографія здатна паралельно демонструвати монади внутрішньої свободи людини і, водночас, втілювати пластичну динаміку зовнішнього світу в танцювальних образах.

Суттєвою ознакою взаємозв'язку етнокультурного архетипу і символіки української хореографії є їхня традиційність. Традиції мають об'єднавчий для етнокультури характер і спираються на звичай попередніх поколінь, що закріплюються в соціальному досвіді та ментальності народу. Саме так етнокультурні архетипи програмують соціум, обумовлюючи традиційні орієнтири соціальних ідеалів та культурних уподобань.

На сучасному етапі історико-культурного процесу українська ментальність стала об'єктом дослідження багатьох науковців, зокрема, І. Грабовської, Р. Демчук, М. Попович, І. Лисого, А. Швецової та ін. Докладно проаналізовані історичні, філософські, психологічні, естетичні аспекти феномену ментальності, її формуванню та соціокультурних виявів⁶.

Утім, деякі дослідники (М. Гончаренко, О. Забужко) наголошують про взаємовплив національної ментальності та народної творчості. Про це писав ще М. Драгоманов, нагальною думкою якого була необхідність пізнання нації через її культуру, літературу, усну народну творчість⁷.

⁶ Проблеми теорії ментальності / відп. ред М. В. Попович. К., 2006.

⁷ Грінченко Б., Драгоманов М. Діалоги про українську національну справу / Упоряд. Д. Жуковський. Київ, 1994. С. 108.

У структурі культурної ментальності архетипи забезпечують зв'язок між епохами та поколіннями. Такі паралелі відіграють конструктивну роль у формуванні цілісності етнічної культури. Саме традиції як історико-культурний феномен виявляють ментальні ознаки стрижневих доміант етнокультурних архетипів (звичаїв, обрядів, символіки, мови).

В дослідженні Н. Грицюті проаналізовано філософські рефлексії, спрямовані на акцент в українській культурі базових елементів світосприйняття. Автор акумулює увагу на «філософії серця» Памфіла Юркевича розгортаючи ідеї в працях з історії культури, літератури, мовознавства М. Грушевського, Д. Чижевського, І. Франка, О. Потебні, сучасних науковців В. Буряка, С. Возняка, В. Горського, І. Драча, В. Личковаха, О. Мишанича, В. Нічик, А. Нямцу та ін. Дослідженню специфіки українського образу світу як теоретичного підґрунтя відродження національної культури присвячені публікації Т. Даренської, Л. Дяченко, В. Мицика та ін. Архетипи українського національного характеру як культуропокладаюча форма самоствердження нації виділені і проаналізовані в монографії А. Швецової.

Культури не існує поза етносом й тут етнокультура виступає генератором життя, упорядником життєвого хаосу в системі «лад-безладдя».

Архетипом українського духу вважається філософія Серця (ідеї Сквороди), що означає переважання емоції над розумом, інтуїції над раціональністю, вираженням внутрішньої сутності людини та її мікросвіту⁸.

Провідним архетипом української ментальності є «архетип серця». Необхідно визнати, що визначальне філософсько-світоглядне осмислення архетипу «філософії серця» Памфіла Юркевича розкривається як принцип індивідуальності. У творчості Тараса Шевченка «філософія серця» є шляхом до ідеалу та гармонії з природою: вияв українського характеру і запалу описано у творах ««Прогулка с удовольствием и не без морали», «Музикант», «Наймичка», «Княгиня». Пантелеймон Куліш філософією серця пробуджує джерело надії, передчуття, провидіння, а творчість Миколи Гоголя мотивувала мандрівку у вічність, сферу добра і краси.

Архетипи як втілення долі та історичного досвіду народу розглядаються Н. Ковальчук. Архетипний аналіз, на думку С. Кримського, є досить адекватним методом дослідження джерел формування етнокультурних особливостей, праісторії та майбутнього соціумів.

⁸ Горський В. С. Античність і філософська думка Київської Русі / В. С. Горський. *Антична культура і вітчизняна філософська думка. Серія 2. «Світогляд»*. К. : Т-во «Знання» УРСР. 1990. С. 15–23.

З архетипною проблематикою напряму пов'язані роботи у галузі семантики та теорії культури А. Бичко, І. Бичка, Т. Васильєвої, Г. Горак, О. Забужко, О. Кирилюка, М. Поповича, В. Табачковського, Н. Хамітова, ін. Дослідженню специфіки відтворення архетипних схем та образів у міфопоетичній свідомості присвячені праці В. Ятченка, О. Лівінської, О. Гуцуляка, Н. Лисюк, дисертаційні дослідження В. Пономаренко, Г. Литвиненко. Філософсько-естетичні засади концептуального аналізу специфіки архетипів у міфопоетичній творчості та міфологізованому мистецтві розглядаються у дисертаційному дослідженні О. Колесник.

Відтак, сучасний період розвою культури потребує актуалізації народного хореографічного мистецтва, характерною особливістю якого є традиційно-орієнтований характер та насиченість архетипічною символікою.

З огляду на це особливого значення набуває вивчення зв'язків хореографічних традицій з світом життя етносу, з його уявленнями, святково-обрядовою та ритуальною сферою. Зазначені тенденції обумовлюють необхідність у науковому аналізі етнокультурних архетипів автентичних хореографічних форм, які характеризуються міцною сталістю пластичних «етнокодів» та закладеної в основу їх семантики. Народжуються образи, які можуть бути посередниками у діалозі між етнокультурними архетипами і символікою української хореографії.

У зв'язку із цим простежується неоднозначність тлумачень поняття «архетип». Еволюцію поглядів на це поняття можна розглядати шляхом виявлення каталогу архетипів із тих джерел, у яких розглядаються архетипні образи. В методиці дослідження архетипу виокремлюється п'ять основних напрямів: 1) антропологічний⁹, 2) психологічний¹⁰, 3) літературознавчий¹¹, 4) культурологічний¹², та 5) лінгвістичний¹³.

⁹ Ackerman R. *The Myth and Ritual School*. Cambridge (Mass.): Cambridge University Press, 1991. 234 p.

¹⁰ Юнг К. Г. *Архетипы и символ*. М.: Renaissance, 1991. 306 p.

¹¹ Мелетинский Е. М. *Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов. Бессознательное. Многообразие видения*. Новочеркасск: Агенство Сагуна. Т. 1. 1994. С. 159–167.

¹² *Ibid*; Фрай Н. *Архетипний аналіз: теорія мітів/ Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературнокритичної думки ХХ ст.* Львів: Літопис. 1996. С. 109–136; Frye N. *The Great Code: The Bible and Literature*. Toronto: Academic Press Canada, Cop, 1982. 261 p. 51; Loomis R.S. *The Grail: From Celtic Myth to Christian Symbol*. Cardiff: University of Wales Press, 1963. 287 p.; Mead M. *Cultural Bases for Understanding Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1953. 286 p.; Weston J.L. *From Ritual to Romance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1920. 94 p.

Усі ці напрямки мають спільні й відмінні точки зору на предмет дослідження – сутність архетипу як певного «праобразу» культури. Зокрема, Кембріджська школа культурної антропології першою звернулася до порівняльної методології. Джеймс Фрезер та його послідовники Гілберт Меррей, Джон Харрісон, Уільям Батлер та ін.. поставили за мету зібрати інформацію щодо міфів, ритуалів та обрядів для виявлення фундаментальної їх схожості та відмінності. У «Золотій гілці» Дж.Фрезер провів паралелі сюжету Нового Заповіту та християнської містеріальної обрядовості, що стало предметом уваги етнографів та ін. науковців¹⁴.

Сам термін «архетип» був уведений психологічною школою, яка пояснила його природу та провела межу між архетипом та інстинктом, архетипом та символом¹⁵, підкресливши різницю між біологічними і культурологічними, духовними аспектами досвіду людини¹⁶.

Представники літературознавчого напрямку (Р. Аскерман, Р. Баер, Ж. Кембел, Н. Фрай,) окреслили шляхи вивчення архетипів у міфології, фольклорі, релігійних опусах та художній літературі, визначивши коло найбільш розповсюджених архетипних тем, сюжетів, персонажів та символів¹⁷.

Відтак в умовах сучасного опору глобалізації, внаслідок тривалого культурологічного розвитку архетип із категорії загальнолюдської стає категорією національної ментальності. Так, О. Сліпушко пропонує міркування, що розвиток архетипу із часу формування нації

¹³ Белехова Л. І. Словесний поетичний образ в історико-типологічній перспективі: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі американської поезії): монографія. Херсон: Айлант, 2002. 368 с.; Бернштейн И. Новая жизнь вековых образов. Вопросы литературы. 1985. № 7. С. 86–113; Бурова В. Л. Когнитивный аспект мифа в составе художественного текста (на материале англоязычных художественных текстов): автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.04 «Германские языки». М. : 2000. 26 с.

¹⁴ Фрезер Дж. Золотая ветвь: Исследования магии и религии: пер. с англ. М. : Фирма изд-во АСТ, 1998. 784 с.

¹⁵ Юнг К. Г. Сознание и бессознательное. Пер. с англ. СПб. : Университетская книга, 1997. 336–342 р.; Campbell J. The Inner Reaches of Outer Space: Metaphor as Myth and as Religion. N. Y., Toronto : Harper and Row Publishers, 1988. 49 p.

¹⁶ Ibid. 63p.

¹⁷ Ackerman R. The Myth and Ritual School. Cambridge (Mass.): Cambridge University Press, 1991. 234 p. Boyer R. Archetypes. Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes. L.; N.Y. : Routledge. 1996. P. 110–117.; Campbell J. The Inner Reaches of Outer Space: Metaphor as Myth and as Religion. N. Y., Toronto : Harper and Row Publishers, 1988. 286 p.; Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературнокритичної думки ХХ ст. Львів : Літопис. 1996. С. 109–136.; Frye N. The Great Code: The Bible and Literature. Toronto : Academic Press Canada, Cop, 1982. 112–124 p.

обмежується певною мірою її межами. Тобто образи можуть представляти спільні й відмінні риси у порівнянні типів національної ментальності. Дослідниця зазначає кілька критеріїв, які впливають на розвиток архетипу (ландшафт, локація, походження нації, характер релігії, риси національної ментальності)¹⁸. Таким чином, архетипові мотиви творять психічне обличчя нації, акцентуючи особливості менталітету.

Тому враховуючи реалії сучасності слід створити платформу для стратегії повноцінного сприйняття традицій на рівні етнокультури в освітніх, культурних, мистецьких сферах.

З цієї проблематики (символ і архетипи), у сучасній культурології основними є праці М. Алефіренко, А. Бароніна, О. Веселовського, С. Гатальської, О. Донченко, О. Колесник, В. Круглова, В. Личковаха, А. Лосєва, О. Шелестюк, З. Фрейда, К. Юнга та ін. П. Флоренський на початку ХХ ст. у своїх наукових роботах вживав подібний термін «схеми людського духу», запроваджуючи його відносно аналізу образів християнської міфології¹⁹.

З. Фрейд сформулював концепцію індивідуального несвідомого, яка базується на уявленні про домінуючу роль біологічного, інстинктивного в житті людини.

Взагалі концепція Фрейда характеризує поверхневий шар колективного несвідомого, у якому стан динамічної рівноваги між «Я» і «Воно» є провідним завданням свідомості як колективного Super – Ego в людині.

Фундаментальні праці зазначених авторів містять міркування щодо глибинного значення архетипів і символів у культурі, впливає з наукових досліджень, на ґрунті взаємозв'язку суміжних дисциплін: філософії, культурології, естетики, психології, педагогіки. Методологічно це уможлиблює з'ясування проблеми співвідношення архетипу і символіки в народній хореографії.

Дослідники новітніх наукових фактів та концептуально-методологічних підходів етнокультурних архетипів в хореографічному мистецтві лише певною мірою розкривали актуальність проблем етнології, культурології, соціології, філософії, педагогіки та інших сфер гуманітарних знань.

Так, художня природа хореографічного образу, його семантика й «етнокоди» розкриті в дослідженнях російського мистецтвознавця

¹⁸ Сліпушко О. Давньоукраїнський бестіарій. Дніпро. 1995. № 9–10. С. 140.

¹⁹ Аверинцев С. С. Аналитическая психология К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. *О современной буржуазной эстетике*. Вып. 3. М. : Искусство. 1972. С. 127.

К. Голейзовського «Образи російської народної хореографії», білоруської науковиці Ю. Чурко «Білоруський хореографічний фольклор», українських дослідників О. Бойко «Художній образ в українському народно-сценічному танці», К. Кіндер «Семантика пластичних символів танцювальної культури українців», В. Шкоріненко «Народний танець у традиційній і сучасній культурі України».

У роботах К. Голейзовського акцентовано увагу на «самобутності» і «самостійності» хороводу як феномену – явища східнослов'янської культури, що включає потребу досліджувати складність хороводного ритмотворення у взаємодії з різними культурами чорноморсько-середземноморського й західноєвропейського регіонів. До того ж така теорія включає визнання того безперечного факту, що системні впливи йшли безпосередньо з південного заходу на північний схід і потрапляли на територію нинішньої Білорусі та Росії за посередництвом проукраїнської, згодом – української хореографічної культури як домінуючої і первинної у мистецтві східнослов'янського світу. Але ідеологічна за своєю суттю концепція спільних витоків і типології східнослов'янських народів унеможлиблює наукове вивчення генези етнокультурного архетипу українського народного танцю. Відтак, на наш погляд, применшує роль і значення української народної хореографії в історико-культурному діалозі східнослов'янських народів. Згідно з логікою цієї хибної концепції, будь-яке хореографічне явище в історії східних слов'ян незалежно від його походження, можна вважати спільним надбутком як етнокультурних архетипів, так і символіки української хореографії в художній культурі, чим применшується її національне значення.

У контексті семіотики танцю Ю. Чурко зазначала, що «танець – це завжди щось більше, ніж просто рух під музику». Дослідниця підкреслює що «рухи, малюнок танцю... є умовними знаками, «пластичним кодом», який із допомогою тих чи інших засобів (наслідування, символіки, метафоризації, асоціативності і т. п.) відображує дійсність», а тому, «будучи мовби зримим вираженням національного художнього мислення, хореографічний образ закономірно змінюється разом із ним. Модифікація ж художньо-образного мислення того чи іншого народу детермінується у свою чергу цілим рядом чинників: зміною економічних, історичних умов життя і взаємозв'язків з іншими народами, трансформацією соціального образу, етнокультурного архетипу, національного характеру»²⁰.

²⁰ Чурко Ю. Белорусский хореографический фольклор. Минск : Вышейшая школа, 1990. С. 14–15.

Зважаючи на хаотичність фольклорно-хореографічного матеріалу і труднощі з його диференціацією та класифікацією (подібні проблеми є і в Україні), Ю. Чурко пропонує структурний метод класифікації білоруських народних танців, а на його основі – зручну в користуванні систему зберігання і каталогізації, «де жанровий каталог є основним, а алфавітний і топографічний – додатковими»²¹.

Український дослідник О. Бойко наголошує, що народно-сценічний танець належить до традиційних мистецтв, першоосною яких є художній образ, а метою – творення сценічного образу. Теоретико-методологічна база народно-сценічної хореографії формується на уявленнях про танцювальний образ як основу цього виду художньої культури. Тому, визнаючи необхідність поглиблення і розширення цієї теоретико-методологічної бази шляхом інтеграції в її структуру семіотичних положень і висновків, ми водночас усвідомлюємо, що продуктивним цей процес буде лише тоді, коли йдеться про семантичну інтерпретацію всього розмаїття «образних» теорій мистецтва в естетиці. Неможливо припустити ймовірність дослідження народно-сценічної хореографії в контексті концепцій, що заперечують семантичну самоцінність художнього образу як категорії естетики – заперечення семіотики художнього образу в народно-сценічній хореографії означало б заперечення цього виду мистецтва²². Як уявляється, це вимагає звернення до семіотики і семантики танцю на основі аналізу взаємозв'язку архетипів та символіки в його образно-пластичних формах.

У цьому аспекті Карина Кіндер визначила семантику національних форм та композиційних структур хороводів і танцювальних пантомім. Тут головним персонажем виступають антропоморфні образи, характерні для традиційної календарно-річної, ініціально-посвячувальної та сімейно-побутової обрядовості, що становить першооснову народної художньої творчості українців. Методологія її дослідження базується на засадах комплексного підходу та застосуванні аналітичного (мистецтвознавчий, філософський, культурологічний) підходи до окресленої тематики), історичного (дослідженні генези та розвитку українського хореографічного мистецтва), культурологічного (розгляд функцій, які виконує народна танцювальна культура в духовному житті українського етносу) та семіотичного (аналіз знакової структури танцю, семантики танцювальної

²¹ Чурко Ю. Белорусский хореографический фольклор. Минск : Высшая школа, 1990. С. 23.

²² Бойко О. С. Проблема образу в українському народно-сценічному танці. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць у 2-ч. Вип. 11. К. : Міленіум, 2003. Ч. 2. К., 2003. С. 3–9.*

символіки) методів. Авторкою проведено комплексне мистецтвознавче дослідження антропоморфних образів, які в українській національній традиції стали символами, встановлено їх глибинне семантичне значення та функціональну роль у вітчизняному танцювальному мистецтві. Науковець довела, що серед образного багатства української народної хореографії постало багато знаків-символів, персонажів-символів, які репрезентуються в просторових малюнках і фігурах танцю, відтворюються пластикою виконавців. Дослідження структурно-вербальних та символічних ознак цих хореографічних зразків дозволяють стверджувати, що вони, без сумніву, мають архаїчні витоки, і в ігровій формі відтворюють унікальний варіант перехідного обряду, пов'язаного з життям людини, її статусом і зовнішнім світом²³.

3. Етнокультурні архетипи в сфері духовного життя

Етнокультурний менталітет має в своїй основі колективні уявлення та архетипи колективного несвідомого. Ґрунтуючись на вихідних положеннях теорії архетипів К. Г. Юнга, важливим для нашого дослідження стало виявлення структурно-композиційних та символічних особливостей хореографічної лексики як форми існування провідних архетипних образів українського народного танцю. Останні несуть у собі певною мірою детермінуючі взірці, одержані у спадок від предків та їх далеких попередників (взірці вірувань, зразки переживань, кліше думання, стереотипи вчинків, шаблони вирішення проблем та ін.)

Усвідомлюючи вагомість зазначеної аргументації, ми погоджуємося з твердженням В. Шкоріненка, який зазначає, що творення танцювального мистецтва є невіддільним від процесу етнокультуротворення. Ритмічний рух (ритмотворення, рухотворення) поряд із етнокультурними архетипами є базовими чинниками історико-культурного феномену. Український народний танок (хоровод, коломийка в найдавніших синкретичних формах) народився і функціонував як інформаційний і комунікаційний феномен. Мова танцю є мовою спілкування між людьми й одухотвореною природою в контексті парадигми конкретного етнокультурного соціуму²⁴.

Ще у XIX столітті О. Веселовський підкреслював вирішальне значення усталених формул міфопоетичного мислення (тобто «архетипів») у зв'язку із народною творчістю і пам'яттю людства²⁵.

²³ Кіндер К. Р. Антропоморфні символюобрази в українській танцювальній народній культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 1. С. 90–95.

²⁴ Шкоріненко В. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : дис. ... канд. мистецтвознавства. КНУКіМ. Київ 2003. С. 11.

²⁵ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М. : Высшая школа, 1989. с.295.

З цього питання К. Юнг зазначав, що архетип функціонує там, де або ще не існують свідомі поняття, або такі через внутрішні або зовнішні обставини взагалі не можливі. Ці суб'єктивні схеми розуміння, як вважав мислитель, сильніші, ніж вплив об'єкта. Їхня психологічна цінність вища, тому що архетип знаходиться в основі усіх вражень²⁶.

Саме К. Юнг пов'язує процес утворення ідентичності етносів з архетипами колективного несвідомого. У філософії К. Юнга архетипи є структурними елементами несвідомого, що лежать в основі всіх психічних процесів. Це вроджені патерни людської поведінки. Тому, коли людина потрапляє в архетипну ситуацію, вона діє згідно з типовою внутрішньою схемою. У 1919 році К. Юнг опрацював і запропонував науковому світові поняття «архетип», яке міцно увійшло в парадигму сучасного наукового знання. Воно є важливим і для культурології.

Все спонукає культурологів, філософів, істориків і митців досліджувати особливості національного менталітету, зокрема світоглядні інтенції, специфіку художнього бачення, естетичні асоціації, які відповідають традиціям етносу. Відтак менталітет як соціо-психологічний продукт історії культури стає носієм етнокультурних традицій, способу життя і норм поведінки наступними поколіннями. Основою менталітету є архетипи – безсвідомі колективні уявлення, які втілюються в образах, символах, міфах – у всіх сферах духовного життя етносу²⁷.

Отже, менталітет – це феномен, що розглядається як певний соціально-культурний автоматизм поведінки; манера мислення, емоційні орієнтації, колективна психологія, спосіб світосприйняття і людини і нації; психічний склад розуму, душевний склад, напрям думок, спосіб думання або характер роздумів, духовний світ, які відрізняють певний етнос з-поміж інших народів. Іншими словами – це душа, серце і розум народу²⁸. Етнокультурні архетипи знаходяться у тісній взаємодії із культурною ментальністю, що, «як категорія філософії етнокультури розкриває глибинні, соціопсихологічні шари світовідношення етносу, спосіб його світосприйняття і дискурсивних практик, колективне позасвідоме у структурах повсякденності і життєтворчості і спирається на найдавніші архетипи та універсалії

²⁶ Юнг К. Г. Человек и его символы. Москва. 1998. 670 с.

²⁷ Донченко О., Романенко Ю. Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення): монографія / О. Донченко, Ю. Романенко. К.: Либідь, 2001. 334 с.

²⁸ Степико М. Т. Буття етносу: витоки, сучасність, перспективи (філософсько-методологічний аналіз). Київ: Знання, КОО, 1998. С. 113.

міфологічної свідомості, закріплена в мові, фольклорі, традиціях, звичаях, обрядах»²⁹.

Сучасна традиція вживання терміну «архетип» розглядається у фокусі системи образів і символів, вихідним пунктом яких є цінність як об'єднувача компонента сфери мистецтва – літератури, поезії, музики, хореографії, що лежать в основі абсолютної істини, добра і краси. Так на перший план виходить людина в колі традицій, яка пізнає світ: формує і обґрунтовує знання, засвоюючи різноманітну інформацію за допомогою творчості, відкриттів, винаходів.

Відтак, маємо розуміти етнічно-культурну ментальність як світоглядну основу, духовну «матрицю» української народної хореографії, в якій у процесі етногенезу сформовані особливості психічного складу, традиційного світогляду, світовідчуття і світосприймання членів української спільноти.

Хореографічні традиції українців розвивалися на ґрунті багатьох архаїчних культур. Так сформувалася танцювальна творчість на архетипах давньослов'янської культури, успадкувавши її прадавню символіку. Значне збереження архетипових слідів давнини в українському фольклорі підтверджується побутуванням донині таких архаїчних народних звичаїв з іграми та святкуваннями як ходіння з козою, водіння Куста, святкування Купали, розерги (русалчин Великдень), окремих весільних та поховально-поминальних обрядів.

У хореографічній творчості давніх слов'ян знайшли втілення поклоніння небесним світилам, вірування тотемно-містичного, зооморфного характеру, шанування цілої ієрархії язичницьких богів. Наприклад, аграрна спрямованість ритуалів, присвячених рослинним силам, відображена у весняній обрядовості. Важливу роль у ній відігравали хороводи й ігри. Потрібно зауважити, що в різних регіонах України існували спільні й відмінні назви цих обрядодійств – веснянки (наддністрянська Україна), гаївки, гаїлки (Галичина), маївки, магівки (Полісся), рогульки (Волинь). Відомі також ягівки, олендарки, ринд зівки³⁰.

Розглянемо деякі з цих архетипових обрядодійств більш детально. На думку С. Килимника, у дохристиянські часи свята відбувалися у священних гаях, звідси і назва – гаївки³¹.

²⁹ Личковах В. Сакральні горизонти української культури. Архетип – хронотопи – сигнатури. *Художня культура. Актуальні проблеми. Науковий вісник Національної академії мистецтв України інституту проблем сучасного мистецтва*. Вип. 7. Київ. 2010. С. 189.

³⁰ Поліська дома / упоряд., комент. В. Давидок. Вип. II: Весна. Рівне: Волинські обереги, 2003. С. 6.

³¹ Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному висвітленні: у 3 кн., 6 т. К.: Обереги, 1994. Кн. II., Т. 3 (Весняний цикл). С. 29.

Співзвучне міркування висловлює О. Воропай: «Гаївки – це дуже стара назва наших хороводів, імовірно, вона збереглася ще від того часу, коли наші пращури виконували обрядові пісні й танці в заповітних гаях навколо священних дерев»³². Крім того, знавець народних звичаїв зауважує, що назва «веснянки» виникла пізніше, коли слово весна увійшло в ужиток нашої мови. А на Волині весняні хороводи і пісні, що виконуються протягом кількох днів на Великодні свята, мають назву рогульок, рогулейок: «Ти молодець молодая, чом не вийдеш на вулойку? Чом не виведеш рогулейку?»³³. Ця ж назва відома і в Польщі, зокрема на заселеному українцями Підляшші. За свідченням В. Давидюка, ареал її побутування окреслює фольклорно споріднені території України, Білорусі, Польщі, що вказує на давнє балтослов'янське походження народів цього ареалу. Текстовою особливістю весняних рогульок є рефрен «рано-нерано», етимологія якого, на думку вченого, також праслов'янська. А поява тут танків пов'язана з неолітичним давньослов'янським населенням, тобто з праїндоевропейцями, що пояснюється різним характером господарства, його зв'язок з землеробською обрядовістю³⁴.

Як приклад відтворення етнокультурних архетипів у символіці хореографії розглянемо народні танці регіонів, які є чинником збереження і збагачення загальнонаціональної культури України. Історико-культурне формування танцювальної культури відбуваються на основі етнокультурних архетипів у взаємозв'язку із музичною культурою, поетичним словом та образотворчим мистецтвом шляхом синтезу видів мистецтв у символічно спільній етнокультурній парадигмі. Утім, регіональні танці мають свої особливості. Тобто музичні чинники – веснянки («А вже весна красна»), гаївки («Вербовая дощечка», «Мак»), великодні («Володар», «Скриповеє колесо»), купальські («Ой горобчик до синички ходив»), жниварські («Прилетіли журавлі, посідали на ріллі»), різдвяні (Коляда, Щедрівки) пісні – взаємодіють з іграми і танцями у традиційно визначений спосіб. Спільною, провідною характеристикою зазначених танців є надія на позитивне і щасливе майбутнє (щедрий урожай, глибина і шляхетність людських стосунків, формування сім'ї, виховання дітей, вдячність Богу).

³² Воропай О. Звичаї нашого народу : Етнографічний нарис. К. : Оберіг, 1993. С. 171.

³³ Поліська дома / упоряд., комент. В. Давидюк. Вип. II : Весна. Рівне : Волинські обереги, 2003. С. 149.

³⁴ Покровская Л. Земледельческая обрядность. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. М. : Наука, 1983. С. 81.

Розгляд семантики хореографічної пластики давньослов'янських обрядів дає підстави стверджувати, що у більшості пісень, хороводних ігор, танців ще й сьогодні досить виразно виступає елемент архетипів міметично-магічної дії. У сучасній концертній практиці орнаментальні мотиви хороводів, наприклад «Зелений шум», ототожнюються з весною, розквітом природи, теплотою сонця, ніжністю повітря. Експозиція: складові групи “GO_A” (культурні коди та експозиція) – дві окремі історії, які мають спільний наратив – музиканти у монохромних костюмах, зливаються у кольоровій гамі дерев. В загальному малюнку гурт уособлює сили природи, які зібралися довкола Шума. Основна виконавиця – дівчина в зеленій шубі, де підкреслено, що зелена шуба виконує роль самого Шума. Шум – какофонія гучних звуків, популярний персонаж ритуальних пісень – одна з небагатьох традицій, що збереглися з язичницьких часів. Це популярний персонаж весняних пісень. Пісня базується на народній гаївці, де духа Шума викликають з лісу й буквально обривають його шубу, а обірвана шуба не є стилістичним рішенням – це елемент сюжету.

Протягом виступу гурту спів пробуджує природу довкола себе, яку уособлюють інші виконавці, танцівники і співаки.

Пісня пробуджує природу, співаки на початку і наприкінці рухаються нарізно (повільно і швидко, представляючи сучасну і народну хореографію). Саме так виглядає пробудження весни хороводом. До речі, форма кола – хоровод – це історія, з якої починається уся астрофізична історія, і значна частина екофілософії – історія сонця.

Символічно перед нами сходить сонце – початок пробудження природи, адже у давніх слов'ян рік починався у березні. Диски в руках співаків – символ сонця або німб – Хмара, підсвічена сонцем. Прочитання – фантастичне уособлення всесвіту. Диск – буквально носій персонажа. Враховуючи, що на диск записується уся минула і сучасна інформація – життя залежить від руху сонця.

На 50-й секунді співанки сонце вибухає і розкладається на тисячі шматочків сонць – алюзія ядерної війни. Образ тисячі сонць – описано документально свідчення вчених атомників, присвячене небезпеці ядерної війни. Це символічна ниточка, яка пов'язує кліп з чорнобильським наративом.

У цьому виступі “GO_A” давній язичницький ритуал і архетип Сонця переспівано у кіберпанк стилістиці. Молодики (підтанцьовка) сіють зерно – що відбувається напередодні гаївок. Сонце і велика магія природи – багатощаровий символ заснований на паневропейських архетипах. Саме такий образ був представлений на пісенному конкурсі «Свробачення – 2020», в якому колектив “Go_A” у своєму звучанні

поєднує етнічну манеру виконання й електронну музику пісенно-танцювальною композицією «Соловей». Так виконавці представляли Україну на 65 пісенному конкурсі в нідерландському Роттердамі.

Отже, науковці вітчизняного і зарубіжного простору досліджують різноманітні підходи до поняття «архетип». Так простежується неоднозначність тлумачень архетипу й слід зрозуміти його як колективне позасвідоме³⁵, тобто найперший, у каталогі переліку архетипів – психологічний. Як базовий елемент культури, архетип формує моральні імперативи духовного життя, тобто існує як культурний архетип³⁶, в якому культивуються базові для всього людства теми, сюжети й мотиви³⁷.

У символічній системі українського хореографічного фольклору універсальне значення мають атрибути і реквізит, що часто використовуються у танцювальних композиціях. Маючи цілком утилітарне призначення у повсякденні, вони застосовувалися в обрядово-культурній сфері як предмети символічні, ритуальні, виконуючи важливі репрезентативні функції. Наприклад, з топірцями танцюють «Аркан», черевички перетанцювують у «Шевчику», уквітчане квітами гільце у хороводах «А вже весна», «Марена» та ін., а ще гарапники, шаблі, сопліки, трембіта у гуцульських танцях – усе це посилює емоційне сприйняття як виконавців так глядачів.

З огляду на це, нам імпонує твердження Т. Воропаєвої, яка акцентувала увагу на тому, що найпершою умовою українського культуротворення є довкілля. Проте природні умови не є фактором прямої дії, хоч вони і зумовлюють своєрідність культурної адаптації людей до відповідної екосистеми та створення первинного шару етнокультурної ідентифікації. Її вторинний шар створюється завдяки особливостям людської діяльності, включаючи культурні взаємообміни

³⁵ Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ.; пер. с англ. К. : Гол. библиотека Украины для юношества, 1996. с.121. Campbell J. The Inner Reaches of Outer Space: Metaphor as Myth and as Religion. N. Y., Toronto : Harper and Row Publishers, 1988. P. 11.

³⁶ Забияко А. П. Архетипы культурне. *Культурология XX век / Энциклопедия*. Т. 1. СПб. : Университетская книга; «Алетейя», 1998. С. 38–41. 11. Косарев А. Философия мифа: Мифология и её эвристическая значимость. СПб. : Университетская книга, 2000. С. 301.

³⁷ Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М. : Прогресс, 1995. 624 с.; Топорова Т. В. Отражение архетипов начала и конца в древнегерманской лингвокультурной традиции. *Литературный язык и культурная традиция / отв. ред. Н. И. Семенюк, В. Я. Порхомовский*. М. : Стела. 1994. С. 200–216.; Boyer R. Archetypes // Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes. L.; N.Y. : Routledge. 1996. P. 110–117; Frye N. The Great Code: The Bible and Literature. Toronto : Academic Press Canada, Cop, 1982. 261 p.

з іншими етноспільнотами³⁸. У зв'язку із цим доречно акцентувати увагу на домінанти, що виражають і закріплюють провідні особливості культурної цілісності. Будь-яка національна культура демонструє образи які визначають і характеризують історію, культуру і характер архетипу. Актуалізація архетипу є «кроком у минуле», поверненням до архаїстичних властивостей духовності, натомість посилення архетипної мотивації може бути і проєкцією в майбутнє, оскільки етнокультурні архетипи виражають не лише досвід минулого, але й сподівання на майбутнє, мрії народу³⁹. Через архетипні образи вони, мрії, входять в саме життя і культуру, реалізуючись шляхом соціалізації у вигляді потреб людини, які відображають особливості етнокультурної ментальності. А ще трансформуються в художній образ через творення обрядів, казок, пісень, танців.

У своїх розвідках науковці зосереджуються на дослідженні історичної складової [О. Єльохіна: Проблеми розвитку танцювального мистецтва України; В. Кушнір: Козацький танець; С. Легка: Українська народна хореографічна культура ХХ ст.; В. Пастух: Модерні хореографічні напрямки в Галичині (20–30-і роки ХХ століття); Ю. Станішевський: Танцювальне мистецтво Радянської України]; теоретико-методичних [К. Василенко: Лексика українського народно-сценічного танцю; В. Верховинець: Теорія українського народного танцю; Р. Герасимчук: Особливості українських народних таців Карпатського регіону; А. Гуменюк: Народне хореографічне мистецтво України; Н. Марусик: Роман Герасимчук та його автентичні «Танці Гуцульські»; Б. Стасько: Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини], педагогічних [С. Забрєдовський: Деякі аспекти розвитку народної хореографії; А. Тараканова: Система хореографічного виховання в школах і позашкільних закладах; О. Таранцева: Формування фахових умінь майбутніх учителів хореографії засобами українського народного танцю; Т. Чурпіта: Соціально-педагогічні проблеми розвитку творчої уяви молодших школярів засобами хореографічного мистецтва; О. Чепалов: Хореологія як наукова дисципліна (Пролегомени); культурологічних [Д. Бернадська: Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії; П. Білаш: Балетмейстерське мистецтво в Україні у 10–30-х роках ХХ ст.; В. Шкоріненко: Народний

³⁸ Воропаєва Т. Формування ідентифікаційної матриці та культуротворча діяльність українців. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Українознавство / КНУ ім. Тараса Шевченка. К.: ВПЦ «Київський університет», 2009. Вип. 13. С. 17.

³⁹ Юнг К. Г. Человек и его символы / Юнг К. Г.; пер. с англ. СПб.: Б.С.К., 1996. С. 108.

танець у традиційній і сучасній культурі України], мистецтвознавчих [О. Плахотнюк: Хореографічна культура – мистецькі виміри; Д. Шаріков: Теорія, історія та практика сучасної хореографії] питаннях розвитку та функціонування.

Проте поза полем уваги дослідників продовжує перебувати традиційна символіка народної танцювальної творчості, яка ґрунтується на живому зв'язку зі смислотворчими засадами людського буття, виступає носієм певних ідей і понять протягом багатьох віків, відображає основні риси етнічної ментальності.

Чисельність архетипів необмежене, оскільки теоретично моделі кількості архетипів мають вплив на емоції, збуджують до певних обмежень та водночас спрямовують до ціннісних орієнтирів, формують емоції та спонукають до свідомості, що в комплексі означеного сприяє зв'язку із культурним та історичним досвідом. Відтак, відбувається нашарування архетипних образів сучасності з стародавніми архетипами колективного безсвідомого, тобто процес трансформації формувє «культурну пам'ять». Завдяки пам'яті міфологема окремих етнічних символів формується природнім шляхом, у межах власної етнічної території, а інакше може виникнути культурна загроза щодо вирішення проблем до існування і функціонування життєво необхідних проблем етнокультури.

Найчастіше хореографічні колективи використовують національну знаково-символічну атрибутику – квіти, вінки, стрічки, традиційні побутові речі, музичні інструменти, обрядові символи (акцентуючи увагу на їх текстуру, колір, форму, розмір).

Народне хореографічне мистецтво нині активно пропагується і розвивається, не поступається популярності іншим видам хореографії. Рухи, що століттями виконувалися дещо стримано, сьогодні набули активності та розвитку, концентруючись на регіональних особливостях.

Український народно-сценічний танець досяг розквіту та віртуозності – такого рівня, що навіть національний костюм створюється дещо у полегшеному варіанті: вкорочуються та поширюються подоли спідниці жіночого костюму для зручності виконання хореографічних па практично у всіх хореографічних колективах. Здебільшого елементи сценічного костюму залишаються на вигляд такими, як у побуті, але тканина (домоткані тканини вийшли з ужитку) замінена на фабричну, яка дещо змінює вигляд та форму костюму, проте додає легкості та виразності для сценічного втілення. Створенню сценічного танцювального образу сприяють також декорації, атрибути, які обтанцюються у сценічному просторі і часі.

Отже, етнокультурні архетипи і символіка української хореографії як історико-культурний феномен, теоретико-методичних, педагогічних, мистецтвознавчих питань розвитку та функціонування нами розглянуто шляхом узагальнення етнодосвіду від прадавніх традицій до сучасних визначальних рис збереження української етнокультури. На основі досліджень авторитетних зарубіжних та українських науковців ми обґрунтовуємо власну концепцію стереотипів, завдяки українському танцю як провідному учаснику звичаїв та обрядів. Так, на перший план нашого дослідження виходять філософія, культурологія, психологія, педагогіка, мистецтвознавство, які є зразком і засадничою основою парадигми культурології.

ВИСНОВКИ

Джерелознавча база дослідження щодо теоретико-методологічних засад дослідження хореографічних традицій етнокультури в методологічній парадигмі культурології уможливила виокремити наступні тенденції:

1. Інтерес, вивчення та науковий аналіз джерел мистецтва хореографії є актуальною проблемою в галузі філософії, культурології, мистецтвознавства, педагогіки і психології, історії, що стали фундаментом ідей утвердження традицій, як провідних в науковій сфері. Танцювальні традиції етнокультури визначені у національному і традиційному аспекті через усвідомлення людини до взаємодії з певним етносом, системи пріоритетів на тлі парадигми культурології. На особливу увагу заслуговує теза, що традиції мистецтва хореографії слід розглядати як національний ресурс.

2. Зацікавлення та вивчення джерел мистецтва хореографії є актуальною проблемою. Утім, ґрунтовні теоретичні надбання провідних науковців галузі філософії, культурології, мистецтвознавства, історії, педагогіки і психології що стали фундаментом ідей утвердження традицій, як провідних в мистецтві, потребують неупередженого осмислення і сучасного розуміння балетмейстерами для сучасних постановок, дослідниками природи хореографії, культурологами на рівні наукових пошукувань.

3. Важливі знакові історичні події істотно вплинули на традиції та їх долю у контексті зміцнення етносу та конституювання нації. Оскільки мова йде про традиції мистецтва хореографії, які відображають художній образ через особливості ментальності й демонструють співвідношення провідних національних основ в танцювальному мистецтві. Так ідеї мистецтва базуються на інтересах та ідеологічних засадах історико-культурної творчості.

4. Мистецтво хореографії ми розглянули в якості суб'єкта культурологічного аналізу, історичної творчості та соціальних спадкоємців. Головне місце в арсеналі хореографічних традицій займають ті, що реалізують ідеали консолідації нації, її суверенізації. Традиції перебувають в певній залежності (історичній та культурній), утворюючи систему оригінального способу відтворення етнокультури. Вона не спрацьовує автоматично, оскільки прояв національних традицій проявляється в часі певного загострення або переходу історичного прогресу на новий чи інший щабель. Будь-яка новація опирається на традиції як основу стабільності і наступності. У світовій літературі поняття «традиції» застосовується у латинській етимології (передача, успадкування, трансляція) й у значенні певної ідеології. В українському соціумі є необхідність осмислення «минулого» у майбутньому, окресленні способів збереження автентики для її оживлення із поєднанням з новою індустріальною культурою.

Отже, нами обґрунтовано мистецтво хореографії в контексті парадигми культурологічного аналізу, досліджено проблеми культурної традиції та етнокультурних архетипів, репрезентовано аксіологію хореографічного мистецтва. Щоправда функціонування традицій етнокультури на сьогодні ще не отримало свого теоретичного аналізу. Деяко відсутня концепція хореографічної традиції, як універсальної складової етнокультури, як засіб збереження і трансляції культурної пам'яті народу. У нашому дослідженні, як його предмет, ми виокремлюємо хореографічні традиції, які є важливою складовою етнокультури в методологічній парадигмі культурології.

АНОТАЦІЯ

Хореографічні традиції ми розглядаємо у контексті ментальності на засадах органічного взаємозв'язку між модерною культурою та національними традиціями. Національні традиції – материнська мова з закодованими архетипами, відродженими мистецькими традиціями в яких акцентовано увагу на базові уявлення про звичаї, обряди з поправкою на сучасні наукові дослідження та досягнення цивілізації. Успадковані танцювальні традиції динамічно оновлюються співіснуючи з ідейними засадами глобалізованого світу.

Література

1. Аверинцев С. С. Аналитическая психология К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. *О современной буржуазной эстетике. Искусство*. Москва, 1972. Вып. 3. С. 110–155.

2. Бернштейн И. В. Новая жизнь вековых образов. *Вопросы литературы*. 1985. № 7. С. 86–113.
3. Белехова Л. І. Словесний поетичний образ в історико-типологічній перспективі: лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі американської поезії) : монографія. Херсон : Айлант, 2002. 368 с.
4. Біленко Т. Г. Мовні проблеми в Україні: потенціал єднання чи конфлікту. *Духовне життя українського суспільства: теоретико-методологічні та онтологічні проблеми розвитку* : кол. моногр. у 3-х кн. Кн. 2. Київ. Дрогобич : Інформ.-ред. від. ДДПУ ім. Івана Франка, 2009. С. 108–173.
5. Бойко О. С. Проблема образу в українському народно-сценічному танці. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2003. Ч. 2, вип. 11. С. 3–9.
6. Бурова В. Л. Когнитивний аспект міфа в составе художественного текста (на материале англоязычных художественных текстов) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Москва. 2000. 26 с.
7. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва : Высш. шк., 1989. 406 с.
8. Воропаєва Т. Формування ідентифікаційної матриці та культуротворча діяльність українців. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Українознавство*. Київ : ВПЦ «Київ. ун-т», 2009. Вип. 13. С. 15–18.
9. Воропай О. Звичаї нашого народу: етнографічний нарис. Київ : Оберіг, 1993. 592 с.
10. Горський В. С. Античність і філософська думка Київської Русі. *Антична культура і вітчизняна філософська думка. Серія 2 «Світогляд»*. Київ, 1990. С. 15–23.
11. Грицюта Н. М. Етнокультурні архетипи як етична парадигма сучасних рекламних комунікацій. *Інформаційне суспільство*. 2011. № 13. С. 30–35.
12. Грінченко Б., Драгоманов М. Діалоги про українську національну справу / упоряд. Д. Жуковський. Київ, 1994. 288 с.
13. Донченко О., Романенко Ю. Архетипи соціального життя і політика (глибинні регулятиви психополітичного повсякдення) : монографія. Київ : Либідь, 2001. 334 с.
14. Забияко А. П. Архетипы культурное. *Культурология XX век. Энциклопедия*. Т. 1. Санкт-Петербург : Унив. кн. ; Алетейя, 1998. С. 38–41.
15. Зимняя И. А. Педагогическая психология. Ростов-на-Дону : Феникс, 1997. 480 с.

16. Знаков В. В. Психология понимания: проблемы и перспективы. Москва : Ин-т психологии РАН, 2005. 448 с.
17. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному висвітлені : у 3 кн., 6 т. Кн. II, т. 3 (Весняний цикл). Київ : Обереги, 1994. 528 с.
18. Кіндер К. Р. Антропоморфні символіобрази в українській танцювальній народній культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 1. С. 90–95.
19. Косарев А. Философия мифа: Мифология и её эвристическая значимость. Санкт-Петербург : Унив. кн., 2000. 304 с.
20. Личковах В. Сакральні горизонти української культури. Архетип – хронотопи – сигнатури. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ, 2010. Вип. 7. С. 187–194.
21. Мелетинский Е. М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов. *Бессознательное: многообразия видения*. Новочеркасск : Агенство САГУНА. 1994. Т. 1. С. 159–167.
22. Ніколаї Г. І. Методологічні засади якісних досліджень у сфері хореографічно-педагогічної освіти з проблем порівняльної педагогіки в Україні. *Мистецтво та освіта*. 2016. № 3 (81). С. 6–12.
23. Покровская Л. Земледельческая обрядность. *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы*. Москва : Наука, 1983. С. 67–90.
24. Поліська дома. Вип. II: Весна / за ред. В. Давидюк. Рівне : Волин. обереги, 2003. 176 с.
25. Проблеми теорії ментальності / за ред. М. В. Попович. Київ : Наук. думка, 2006. 404 с.
26. Сліпушко О. Давньоукраїнський бестіарій. *Дніпро*. 1995. № 9–10. С. 140.
27. Степико М. Т. Буття етносу: витоки, сучасність, перспективи (філософсько-методологічний аналіз). Київ : КОО, 1998. 251 с.
28. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : исследования в области мифопоэтического. Москва. 1995. 624 с.
29. Топорова Т. В. Отражение архетипов начала и конца в древнегерманской лингвокультурной традиции. *Литературный язык и культурная традиция* / за ред. Н. И. Семенюк, В. Я. Порхомовский. Москва : Стелла. 1994. С. 200–216.
30. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів / *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературнокритичної думки ХХ ст.* Львів : Літопис. 1996. С. 109–136.

31. Фрэзер Дж. Золотая ветвь: Исследования магии и религии / пер. с англ. Москва : Фирма изд-во АСТ, 1998. 784 с.
32. Чурко Ю. Белорусский хореографический фольклор. Минск, Выш. шк., 1990. 347 с.
33. Шкоріненко В. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : дис. ... канд. Мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2003. 189 с.
34. Юнг К. Г. Душа и миф: шесть архетипов / пер. с англ. Киев : Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. 324 с.
35. Юнг К. Г. Сознание и бессознательное / пер. с англ. Санкт-Петербург : Унив. кн., 1997. 544 с.
36. Юнг К. Г. Человек и его символы / пер. с англ. Санкт-Петербург : Б. С.К., 1996. 646 с.
37. Юнг К. Архетип и символ : сб. работ. Москва, 1991. 304 с.
38. Ackerman R. The Myth and Ritual School. Cambridge (Mass.): Cambridge University Press, 1991. 234 p.
39. Boyer R. Archetypes. Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes. L.; N.Y. : Routledge. 1996. P. 110–117.
40. Campbell J. The Inner Reaches of Outer Space: Metaphor as Myth and as Religion. N. Y., Toronto: Harper and Row Publishers, 1988. 286 p.
41. Frye N. The Great Code: The Bible and Literature. Toronto : Academic Press Canada, Cop, 1982. 261 p.
42. Loomis R. S. The Grail: From Celtic Myth to Christian Symbol. Cardiff : University of Wales Press, 1963. 287 p.
43. Mead M. Cultural Bases for Understanding Literature. Cambridge : Cambridge University Press, 1953. 286 p.
44. Weston J. L. From Ritual to Romance. Cambridge : Cambridge University Press, 1920. 94 p.
45. Wojnar I. Teoria wychowania estetycznego: zarys problematyki, Państw. Wydaw. Naukowe, Warszawa, 1980.

Information about the author:

Savchyn Liliia Mykhailivna,

Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,

Doctoral Student,

National Academy of Management of Culture and Arts

9, Lavrska str., Kyiv, 02000, Ukraine

ДИНАМІЧНІ ВІЗУАЛЬНІ КОМУНІКАЦІЇ: ІСТОРИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА ВИКЛИКИ СУЧАСНОСТІ

Скляренко Н. В.

ВСТУП

Кардинальні зміни у досягненнях науки і техніки початку ХХІ ст., комп'ютеризація інформації та зв'язку змінюють свідомість і спосіб життя сучасної людини. Висока швидкість передачі інформації, миттєві переключення, постійні переміщення у наземному, підземному, повітряному просторі призводять до порушення цілісності сприйняття оточуючого середовища. Усі ці фактори вимагають загального переосмислення проблем візуалізації та комунікації, які стають складними теоретичними та практичними пошуками сучасності.

Класична форма організації системи візуальних комунікацій, сформована історично, є статичною, зі стаціонарними конструкціями та зображеннями. У зв'язку з цим різноманітні інформаційні, рекламні та навігаційні дизайн-об'єкти, які неможливо адаптувати до викликів мінливого зовнішнього середовища, приречені на поступове зникнення. Зміни, які відбуваються у суспільному розвитку, вимагають переосмислення традиційних смислових і художньо-візуальних структур комунікації. Їх візуальна динаміка формується сьогодні завдяки образним та морфологічним трансформаціям¹, впливу середовища та активізації взаємодії із людиною². Тому дизайнери змушені неперервно шукати нові методи проектування, прагнучи збільшити тривалість їх існування на ринку та досягнути більш ефективної взаємодії з користувачем.

Трансформація художньо-образної структури інформаційних носіїв відбувалася впродовж століть. Розвиток технологій спричинив появу інноваційних форм та концепцій візуальних комунікацій. Так, у зовнішній рекламі з'явилися носії з рухомими, сенсорними та природними елементами; у поліграфії – листівки, журнали, книги, упаковки, які здатні трансформуватися, випромінювати світло, аромат, змінювати колір тощо; у промисловому дизайні – це меблі-

¹ Сьомкін В. В. Образна і морфологічна трансформація в дизайні : навчально-методичний посібник. Київ : Інститут Підприємництва, Права і Реклами, 2002. 46 с.

² Frascara J. Communication design: principles, methods, and practice. New York, NY : Allworth Press. 2004. 225 p.

трансформери, рор-ап світильники тощо; у дизайні одягу – це вироби із трансформативними властивостями³; у дизайні середовища та архітектури – це динамічний простір з використанням світла та об'єму⁴.

Динамічні зображення спричиняють збільшення кількості візуальних контекстів. Складність їх проєктування пов'язана з експериментальним характером та необхідністю прогнозування результатів сприйняття. Оскільки знакові системи візуалізації здавна були засобами програмування свідомості⁵. Тому актуальним і важливим на сьогодні є дослідження історичного підґрунтя та теоретичне осмислення шляхів підвищення динамічних параметрів у візуальних комунікаціях. Це вимагає швидкої переорієнтації дизайн-процесу у напрямку наукових, технологічних та екологічних інновацій, спрямованих на сталий розвиток суспільства⁶. Якщо навчитися проєктувати візуальні взаємодії, то значною мірою зникне необхідність у нескінченній реорганізації дизайн-систем в умовах мінливого середовища⁷. Тому ми прагнемо створити теоретичну основу для подальших досліджень, що базується на історичних аспектах формування парадигми візуалізації та дозволяє системно осмислити становлення та розвиток феномену динамічних візуальних комунікацій.

³ Остапенко Н. В., Луцкер Т. В., Колосніченко М. В. Принципи трансформації в дизайн-проєктуванні одягу. *Дизайн одягу в полікультурному просторі* : монографія / М. В. Колосніченко, К. Л. Пашкевич, Т. Ф. Кротова та ін. Київ : КНУТД, 2020. С. 149–174. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/16297> (дата звернення: 27.03.2022).

⁴ Ayzov V. The Main Factors, Modern Conditions and Directions of the Creation of Architectural Environment. *Recent Developments in Engineering Research*. 2021. Vol. 12. P. 10–23. DOI: <https://doi.org/10.9734/bpi/rder/v12/7265D>

⁵ Хмельовський О. М. Графічний дизайн : навч. посіб. Луцьк : Терен, 2008. 160 с.

⁶ Мигаль С. П., Сомар Г. В. Інвайронментологія та дизайн – основа формування соціосистемного середовища у контексті сталого розвитку. *Україна: Схід-Захід – проблеми сталого розвитку* : матеріали 2-го туру Всеукраїнської наук.-практ. конференції, 24–25 листопада 2011 р. Львів : РВВ НЛТУ України, 2011. Т. 1. С. 201–203.

⁷ Склярєнко Н. В. Трансформації парадигми візуальних комунікацій. *Theoretical and practical scientific achievements: research and results of their implementation: collection of scientific papers “SCIENTIA” with Proceedings of the I International Scientific and Theoretical Conference (Vol. 4), February 12, 2021. Pisa, Italian Republic* : NGO European Scientific Platform. С. 137–139. DOI: <https://doi.org/10.36074/12.02.2021.v4>

1. Матеріал та методи дослідження

Динаміка сьогодні виступає важливою художньо-проектною характеристикою, яка забезпечує формування багатофункціонального візуально-комунікативного простору, який змінюється з часом. Згідно нейробіологічних досліджень австралійських вчених, оновлюваний креатив дозволяє більш ефективно передавати нову інформацію та додавати більше прошарків у комунікацію⁸. У зв'язку з цим ключовим для сучасної проектної діяльності виступає поняття рух⁹. Несподівані перетворення форми та змісту візуальної інформації впродовж історичного розвитку спричинили появу різноманітних видів динамічних взаємодій, а процеси трансформації стали однією із домінуючих тенденцій у дизайні.

Важливим джерелом інформації для дослідження є історія візуалізації даних та графічної комунікації, яка демонструє часову шкалу від графічної діяльності людей до сучасних досягнень у сфері візуальної комунікації¹⁰. Різноманітні методи графічної візуалізації даних, зокрема діаграми, рисунки, таблиці, представляють собою статистичну графіку, яка передбачає переважно однозначну оцінку. Разом з тим можливості візуальної мови розширюються за рахунок інновацій, які включають інші відчуття, зокрема звук, для кращої візуалізації інформації¹¹. Саме неоднозначність візуальних образів привертають увагу людини до повідомлення. Тому дослідники роблять важливі акценти на використанні візуальної метафори у контексті структурних, концептуальних та прагматичних аспектів візуальної риторики у рекламі¹². Отже, можемо стверджувати, що історичні підходи до формування візуальних елементів реклами завжди були

⁸ Cotterill T. Another Neuro Study Proves Evolving DOOH Creative Boosts Long Term Memory. August 25th, 2021. URL: <http://www.dailydooh.com/archives/149647> (Last accessed: 27.03.2022).

⁹ Кузнецова І. О., Сірак В. В. До питання про визначення терміну «рух в дизайні». *Najnowsze badanie naukowe. Teoria, praktyka: Zbiór raportów naukowych* (30.03.2015–31.03.2015). Warszawa: Wydawca: Sp. z o.o. “Diamond trading tour”. 2015. С. 57–61.

¹⁰ Navarro M. del M. Review of A History of Data Visualization and Graphic Communication, by Michael Friendly and Howard Wainer. *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*. 2021. Vol. 7. № 3. P. 485–491. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2021.08.001>

¹¹ Ryan L. Chapter 6 – Visual communication and literacy / Editor(s): Lindy Ryan. *The Visual Imperative*, Morgan Kaufmann. 2016. P. 109–130. DOI: <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-803844-4.00006-6>

¹² Alousque I. N. Determining the Rhetorical Nature of Visuals in Advertising. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 2015. Vol. 173. P. 234–240. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.02.058>

спрямовані на підвищення впливу на людину¹³. Цей момент добре простежується у аналізі історії та характеристиках зовнішньої реклами як ефективного засобу інтегрованої взаємодії¹⁴. Поряд із традиційними з'являються альтернативні рекламні носії, які створюються за рахунок інтеграції з природним і штучним середовищем та людиною.

Увесь охоплений дослідниками комплекс проблем засвідчує зацікавленість наукової спільноти проблемами формування та сутності візуальних комунікацій, спрямованих на сталий розвиток суспільства¹⁵. Не дивлячись на те, що за останні роки з'явилося безліч нових типів дизайн-систем, мистецтвознавча наука приділяє недостатньо уваги дослідженню наукової парадигми візуальних комунікацій. Тому метою нашої роботи є теоретичне обґрунтування історичних трансформацій проєктних особливостей системи візуальних комунікацій.

Задачі дослідження згруповані навколо трьох цілей, що деталізують мету: 1) проаналізувати історичні етапи становлення систем візуалізації інформації; 2) оцінити сутнісний зміст візуальних систем та їх взаємодії з середовищем та людиною; 3) виділити напрямки підвищення динамічності візуальних комунікацій.

Для досягнення поставленої мети та завдань в ході наукового дослідження було використано системний підхід. Він дозволив розглянути динамічні трансформації візуальних комунікацій як цілісне явище, яке формує поле для комунікації із середовищем та людиною і має здатність до адаптації. Системний підхід виступає на сучасному етапі інтегральним методом постановки задач і розв'язання наукових проблем візуалізації. Методи системного підходу у проєктуванні носять міждисциплінарний характер, поєднуючи досягнення мистецтвознавства та культурології, психології та економіки, гуманітарних і точних наук, наук управління і різноманітні технічні нововведення, що окреслює інтенсивне розширення сфер впливу візуальних комунікацій.

Матеріалом дослідження є зразки різних видів динамічних візуальних комунікацій, які формувалися від первісних часів до сучасності.

¹³ Patrick V.M., Hagtvedt H. Advertising with Art: Creative Visuals / Editor(s): Mark A. Runco, Steven R. Pritzker. *Encyclopedia of Creativity* (Second Edition). Academic Press. 2011. P. 18–23. DOI: <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-375038-9.00003-0>

¹⁴ Lichtenthal J. D., Yadav V., Donthu N. Outdoor advertising for business markets. *Industrial Marketing Management*. 2006. Vol. 35. № 2. P. 236–247. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.indmarman.2005.02.006>

¹⁵ Ceschin F., Gaziulusoy İ. Design for Sustainability. A Multi-level Framework from Products to Socio-technical Systems. New York, NY, Routledge, 2020.

2. Етапи формування наукової парадигми візуалізації

Візуальний образ в усі історичні періоди виступає джерелом інформації. Він здійснює вирішальний вплив на свідомість людини, програмуючи її діяльність, емоції, культуру і поведінку. Процес розвитку суспільства вимагає неперервної трансформації візуальної мови, спричиняючи появу нових інноваційних компонентів, носіїв та засобів візуалізації інформації. Такі зміни в цілому спрямовані на підвищення рівня сприйняття повідомлення та постійну еволюцію парадигми візуальних комунікацій. Її становлення відбувається впродовж трьох етапів, що послідовно утворюють художню, інтерактивну та інтегративну системи (рис. 1). Кожна система слугує підґрунтям для попередньої, акумулює її здобутки та стає її невід'ємною частиною.

Художня система візуалізації інформації. Домінування площинних зображень у структурі візуальних комунікацій до середини ХХ ст. забезпечило формування художньої системи візуалізації інформації, яка спрямована на однозначне прочитання конкретного графічного повідомлення. Перші візуальні історії – це печерний живопис, який прагне передати мінливість навколишнього світу через зміну графічних форм та розташування статичних об'єктів. А візуальний образ стає засобом спілкування людини з природою та предметно-просторовим середовищем.

Перші кам'яні зразки зовнішньої реклами з'явилися у стародавньому світі¹⁶. Вироби з глини, каменю, кістки, металу, які мали сакральне, естетично-культурне та господарське значення, виконували роль предметних каналів комунікації. Завдяки постійним міжетнічним та міжкультурним контактам вони формували глибинний світоглядний потенціал давнього населення, а матеріальні старожитності та колективні обрядово-ритуальні дійства відтворювали найдавніші форми динамічних антропосоціальних візуальних комунікацій.

На зміну статичним предметним формам із графічними зображеннями руху прийшли експерименти, пов'язані із залученням природних процесів та явищ. Найдавнішим джерелом для створення динамічних ефектів є сонячне світло. Тому ще з часів Стародавнього Риму до створення динамічних художніх образів залучається гра із світлом і тінню, що стала основою розвитку театру тіней¹⁷, сонячних годинників, світло-тіньових інсталяцій. Світло-тіньові ефекти наочно демонструють можливості візуальної динаміки впливати на емоції людей та утримувати їх увагу тривалий час.

¹⁶ Коротка історія зовнішньої реклами. 2021. URL : <https://out-of-home.ua/ua-oo-h-advertising-evolution/> (дата звернення: 27.03.2022).

¹⁷ Orr I. C. Puppet Theatre in Asia. Asian Folklore Studies. 1974. № 33 (1), P. 69–84. DOI: <https://doi.org/10.2307/1177504>



підвищення багатofункціональності та динамічності

Рис. 1. Етапи формування наукової парадигми візуалізації:
 1 – ножі Wüsthof: цибулевий календар, агенція Serviceplan Munich, Німеччина; 2 – соціальна реклама в журналі, “Conto Barriers – Lift”, Макканн Еріксон, Прага; 3 – WWF – Coca-Cola “Arctic Home Campaign – Augmented Reality”, Лондон, 2013; 4 – соціальна реклама “Look at me”; 5 – перший в світі плаваючий рекламний щит, річка Пасиг, Філіпіни, Маніла, 2014; 6 – соціальна реклама Coin Operated Scientist “Without your donation research will stop!”, агенція Cummins & Partners, Мельбурн, Австралія, 2007.

З XIII ст. винахід друкарських процесів, паперу та вдосконалення технологій поліграфічного виробництва дозволили надати рух площинним графічним зображенням. Це пов'язано із появою книг з рухомими елементами¹⁸. Історія створення рухомих книг та об'ємних поліграфічних виробів з середини XX ст. засвідчує виникнення технології pop-up¹⁹. Вона заснована на принципах кінетизму, несподіваності, мобільності та спрямована на морфологічну та образну трансформацію. Pop-up можна розглядати як об'ємну візуалізацію даних, схем та моделей, призначених для швидкого та чіткого відображення комплексної інформації. Трансформація площинного художнього зображення в об'ємне обгрунтувала підвищення інформаційного насичення та підготувала перехід візуальних комунікацій на новий якісний рівень. У зв'язку з інтенсивним розвитком художньо-проектної культури візуальні трансформації починають використовувати у дизайні, рекламі, fashion-індустрії, економіці та інших сферах життєдіяльності, пов'язаних із залученням аудиторії.

Динамічний образ графічного повідомлення формується на основі залучення споживача до гри, пропонуючи розмалювати етикетку, наклеїти стікер²⁰, відірвати (рис. 1:1), скласти чи стерти зображення і т. д. Ігрові прийоми набувають також поширення у дизайні книжково-журнальної продукції та упаковки. Так, упакований товар стає цілісним художнім образом, конструктивні елементи будівель – частиною рекламного повідомлення, а об'єкти урбаністичного середовища гармонійно співіснують з природним оточенням. Креативні прийоми, що працюють на підвищення динамічності поліграфічного зображення, базуються на використанні накладних елементів, розміщених на прозорих сторінках. Зміна початкового повідомлення відбувається під час перегортання сторінки, створюючи метафору швидкої зміни ситуації. Наприклад, соціальна реклама «Ваше життя може змінитися за долю секунди» демонструє перетворення піктограми лижника в інваліда (рис. 1:2).

¹⁸ Movables F. E. *Movies, Mobility: Nineteenth-century looking and reading. Early Popular Visual Culture*. 2007. Vol. 5. № 1. P. 71–89. DOI: <https://doi.org/10.1080/17460650701269820>

¹⁹ Сбитнева Н. Ф., Величко Н. В. *История развития интерактивной бумажной книги. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2017. № 2. /С. 23–31. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2017_2_6 (дата звернення: 07.03.2022).

²⁰ Склярєнко Н. В., Колосніченко М. В. *Стікери: засоби проектування динамічної візуальної комунікації. Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 40. С. 22–28.

Носієм динамічних візуальних повідомлень стає транспорт із нанесеною на бортах рекламою²¹. Транспортні візуальні комунікації мають неочікуване і оригінальне розміщення, залучаючи до створення художнього образу усі рухомі елементи конструкції, такі як двері, вікна, двірники, колеса, гумові кожухи тощо²² (рис. 2:1). Також об'єктом проєктування стають усі механічні конструкції предметно-просторового середовища – двері, ескалатори, ліфти, рух яких візуалізує потреби суспільства та демонструє різноманітні форми комунікації. Сьогодні вже не викликає сумніву, що перспективи трансформативного формування лежать як у сфері дизайну, так і в інженерно-технічній сфері, привертаючи увагу до необмежених можливостей динамічної візуалізації інформації.

Основною перевагою зовнішньої реклами, яка розміщується на щитах, зупинках громадського транспорту²³, дахах і стінах будинків, теж стає динамічність. На сучасних міських вулицях набула поширення електронна реклама (біжуча стрічка, годинник-термометр, світлові акценти тощо), яка розвивається на межі інформаційної та неінформаційної сфери проєктування. Завдяки переосмисленню динаміки як засобу композиції у розробці дизайн-об'єктів з'явилась можливість створення рухомих образів у невідкладних засобах реклами. Це відбувається за рахунок використання контекстуальних властивостей середовища. Так, для зображення різноманітних природних відтінків фарби для волосся Koleston Naturals дизайнери використовують природну красу, яка постійно змінюється залежно від часу доби (агенція Leo Burnett, Бейрут, 2008). Таким чином, художня система візуальної комунікації, яка в основі зберігає статичні матеріальні носії інформації, вже намічає шляхи залучення природного середовища та людини до комунікації.

Інтерактивна система візуальних комунікацій. Передумовою модифікації художньої системи візуальних комунікацій стала зміна сприйняття візуального повідомлення, яке з часом стає все більше універсальним, виступаючи одночасно як об'єкт проєктування та канал

²¹ Коротка історія зовнішньої реклами. 2021. URL : <https://out-of-home.ua/ua-ooH-advertising-evolution/> (дата звернення: 27.03.2022).

²² Склярєнко Н. В., Колосніченко М. В. Транспортна реклама як форма динамічної візуальної комунікації: рівні проєктування. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*: збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 22 квітня 2021 року. Київ : КНУТД, 2021. у 2 томах. Т. 2. URL : <http://designconference.knutd.edu.ua/> (дата звернення: 27.03.2022).

²³ Склярєнко Н. В., Колосніченко М. В. Транспортна зупинка як візуально-динамічна система: способи проєктування візуальної динаміки. *Art and design*. 2021. № 1 (13). С. 120–132. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.1.11>

комунікації. Основу нової парадигми у кінці XX століття сформуvalo поняття інтерактивності як активної взаємодії об'єктів та учасників процесу комунікації. Тепер увага переноситься із статичних змістових та художньо-графічних характеристик візуальної інформації на динамічні цифрові, що викликають емоційну реакцію людини, формуючи персональний та соціальний досвід комунікації. Із активним розвитком цифрових технологій візуальна комунікація набуває експериментального характеру. Відбувається зміна сприйняття реальності завдяки використанню мультимедійних технологій, технологій віртуальної та доповненої реальності. Візуальне повідомлення тепер сприймається як джерело інформації, з яким можна взаємодіяти, викликаючи його зміну. Ці ознаки окреслюють становлення інтерактивної системи візуальних комунікацій.

Зростання ролі комуникативної складової широко застосовується у рекламі та супроводжується активізацією сенсорних відчуттів. Новітні цифрові технології базуються на використанні різноманітних датчиків руху, погляду, відстані, тепла/холоду та ін. Завдяки цьому рекламні персонажі починають рухатися і «оживати». Прикладом сенсорної взаємодії є соціальна реклама “Look at me”²⁴. Зображення жінки з синцями трансформується під дією поглядів людей, з якими встановлює зв'язок білборд (рис. 1:4). Аналогічні процеси трансформації форми, кольору та образу спостерігаємо у поліграфії та проектуванні систем брендування та ідентифікації.

Новий формат взаємодії, що ґрунтується на ігровому сценарії, формується завдяки технології доповненої реальності. В умовах зростання мінливості навколишнього світу людині надається можливість відчутти і прожити змодельовану ситуацію. Наприклад, соціальна кампанія “Arctic Home” від WWF – Coca-Cola²⁵ (Лондон, 2013) привертає увагу людей до проблеми танення арктичних льодовиків та збереження полярних ведмедів завдяки використанню AR-технології (з англ. augmented reality – доповнена реальність) (рис. 1:3). Дизайн-розробка змушує людей опинитися на місці тварин. Технології доповненої реальності створюють імерсивний ефект (з англ. immersive – занурювати) перебування у альтернативному просторі. Спостереження за емоційною реакцією засвідчує, що людина переживає події в реальності, ілюзійна ситуація аналогічно діє на свідомість, як і оточуючий світ. Завдяки активізації сенсорних

²⁴ Look At Me: Women's Aid interactive billboard (Video). URL: <https://youtu.be/wEyV0erb9Q> (Last accessed: 27.03.2022).

²⁵ WWF – Coca-Cola. Arctic Home Campaign – Augmented Reality. 2013 (Video). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=h2Jg8ryVk1k> (Last accessed: 27.03.2022).

взаємодій формується високий рівень емоційності повідомлення, що забезпечує глибоке персоналізоване сприйняття інформації. Отже, створення ефекту занурення в іншу реальність може стати універсальним інструментом для трансляції візуальної інформації, спрямованої на зміну моделі людської поведінки. Інтерактивна система формує нове розуміння візуальності як важливого тренду масових комунікацій, які не сприймаються аудиторією негативно, а скоріше навпаки здатні зацікавлювати і залучати споживачів до активної комунікації через гру. Їх вже не просто цікавить наявність інформаційного повідомлення, а швидше процес його отримання, пов'язаний із осмисленням оточуючого світу, формуванням більш широкого спектру можливостей.

Динамічні візуальні системи в урбаністичному середовищі стають багатозначними та ґрунтуються на прийомах домислювання та побудовування образу, інтерпретації, пошуку прихованих змістів (розв'язання загадок та ребусів, проходження квестів, виконання завдань тощо). Поява прихованої візуальної інформації, з однієї сторони, створює елемент цікавості, а її пошук спонукає до самостійного вибору дій, активізації креативності, застосування критичного мислення та здатності розв'язувати комплексні задачі. З іншої сторони, прихований зміст програмує поведінку людини, формуючи сигнали, що усвідомлюються підсвідомо. А отже, сприйняття такої системи набуває вже інтегрального характеру та потребує аналізу та синтезу різноманітних каналів комунікації – урбаністичного, природного, соціального середовища. Проектним концептом стає перехід від традиційної двовимірної до багатовимірної відкритої мультимодальної перспективи. З'являється ряд парадигмальних зрушень, які стосуються використання рухомого простору та темпоральності як невід'ємних елементів комунікативної стратегії²⁶.

Інтегральна система візуальних комунікацій. Сьогодні проблема проектування системи візуальних комунікацій пов'язана із інтеграцією художньо-естетичного, природно-екологічного та соціального аспектів, що дозволяє передбачати їх тривале безпечне для довкілля функціонування²⁷. Побудова динамічних зв'язків носить контекстний характер та відбувається під дією середовища і людини, які стають частиною дизайн-об'єктів. Концепція їх формування ґрунтується на природних законах і передбачає збереження максимальної ефективності впродовж

²⁶ Koeck R., Warnaby G. Outdoor advertising in urban context: spatiality, temporality and individuality. *Journal of Marketing Management*. 2014. № 30(13–14), P. 1402–1422. DOI: <https://doi.org/10.1080/0267257X.2014.909869>

²⁷ Ceschin F., Gaziulusoy İ. *Design for Sustainability. A Multi-level Framework from Products to Socio-technical Systems*. New York, NY, Routledge, 2020.

існування дизайн-системи. Це окреслює формування інтегральної системи візуальних комунікацій, здатної до адаптації у мінливих зовнішніх умовах.

Носії традиційної зовнішньої реклами – білборди та сітілайти – все частіше отримують оригінальну і незвичну конструкцію, з'являються образи, наділені динамічними характеристиками. Поширення набувають еко-технологічні інновації, які підвищують функціональність дизайн-систем за рахунок використання альтернативних природних джерел енергії. Інноваційним напрямком у дизайні візуальних комунікацій стає проектування «зелених» білбордів незвичної конструкції, що здатні очищувати повітря від смогу, еко-інсталяцій із рослин, які можуть поглинати вуглекислий газ. Так, поява у 2014 р. першого у світі горизонтального білборду з рослин була спрямована на ліквідацію екологічної катастрофи на Філіппінах на річці Пасиг (рис. 1:5). Напис «Скоро буде чиста ріка» викладений із живих рослин, які абсорбуючи стічні води, очищають ріку.

Концепція зелених інновацій реалізується також через проектування процесів відновлення живої природи із насіння. Такі креативні ідеї з'являються у поліграфії (книги, візитні картки, плакати) та дизайнні промислових виробів (шкільне приладдя, іграшки, прикраси), формуючи свідоме ставлення до природи. Наприклад, книга “Mi Pasa Estuvo en la Selva” аргентинського видавництва “Argentina’s Pequeno Editor” здатна перетворитися у дерева, які виростуть із насінин, захованих у її сторінках²⁸. Інтегральна система візуальних комунікацій розглядає природні ресурси як складову дизайну для стабільного розвитку, чим забезпечує тривале задоволення потреб споживачів та охорону довкілля²⁹. Проектна практика спрямована таким чином, щоб візуальні комунікації існували в гармонії з природними еко-системами.

Ефекти появи або зникнення зображення під дією явищ природи (сонця, дощу, вітру), введення еко-компонентів (рослин, бактерій, тварин) до складу дизайн-систем, до створення яких все частіше звертаються дизайнери, засвідчують посилення зв'язків із середовищем задля формування еко-свідомості людини. Альтернативою нав'язливій рекламі стають креативні та гармонізовані з довкіллям Ambient Media. Термін Ambient marketing уперше використали стосовно реклами та медіа у Великобританії. Його ввело Британське агентство Concord Advertising (1996 р.) та виділило першу класифікацію нестандартних

²⁸ FCB&FiRe. 2015, May 4. Tree – Book – Tree (Work winner in Cannes 2015) (Video). YouTube. URL: <https://youtu.be/xgy2a9tFSPU> (Last accessed: 27.03.2022).

²⁹ Ceschin F., Gaziulusoy İ. Design for Sustainability. A Multi-level Framework from Products to Socio-technical Systems. New York, NY, Routledge, 2020.

рекламних носіїв (1998 р.)³⁰. Принцип ambient-маркетингу лежить в основі партизанського маркетингу, який зародився ще у 1980-х роках³¹. Він полягає в тому, що рекламна інформація інтегрується у навколишнє середовище у найнесподіваніших місцях: на будинках та асфальті, на деревах, полицках супермаркетів, продуктах, і навіть, на тілі людей. Нестандартна подача інформації привертає увагу людей та сприймається підсвідомо. Для створення таких повідомлень обирається вдалий асоціативний носій, який цільова аудиторія сприймає автоматично органами чуття, оминаючи логічний аналіз інформації та спонтанно вступаючи у процес взаємодії. Найбільш перспективними ambient-засобами є введення ароматів, тактильних, смакових відчуттів та звуків у дизайн візуальних комунікацій.

Для створення динамічного повідомлення використовуються також фізико-хімічні властивості матеріалів, їх здатність трансформуватися під впливом навколишнього середовища, зокрема під дією сонячного проміння, води, вітру, вогню тощо. Поширення у практичній діяльності людини, наприклад, у дизайні упаковки, набуває можливість візуалізації терміну придатності продуктів, температурних режимів, режимів зберігання за рахунок розробки відповідних індикаторів (індикатор свіжості м'яса “Bad Meat Detector”, То-Genkyo-Токуо, 2009). Засобом візуалізації динаміки виступає переважно колір, що повідомляє про приховані зміни у системі³². Хроматична трансформація візуальної інформації стає ефективним інструментом для швидкої ідентифікації властивостей інших об'єктів, що дозволяє у перспективі підвищити їх ергономічні та естетичні характеристики³³.

Інтегральна система комунікації бере участь у естетизації навколишнього середовища і через залучення людей до складу дизайн-системи (рекламні щити з живими людьми, флешмоби) та можливість

³⁰ Luxton S., Drummond L. What is This Thing Called 'Ambient Advertising'?. Proceedings of ANZMAC 2000 *Visionary Marketing for the 21st Century: Facing the Challenge*. 2000. P. 734–738.

³¹ Lautenslager A., Levinson J. *Guerrilla Marketing in 30 Days*. Entrepreneur Press. 2014.

³² Skliarenko N., Kolosnichenko M. The dynamical aspect of the visual communication: the system comprehension. *International Scientific Conference Innovation in Science: Global Trends and Regional Aspect: Conference Proceedings*, March 12-13, 2021. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”. P. 240–244 DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-050-6-68>

³³ Skliarenko N., Kolosnichenko M. Chromatic transformations of visual information as means of communication. *Débats scientifiques et orientations prospectives du développement scientifique: collection de papiers scientifiques «ΛΟΓΟΣ» avec des matériaux de la II conférence scientifique et pratique internationale (Vol. 2)*, Paris, 1er octobre 2021. Paris, Vinnytisia : La Fedeltà & Plateforme scientifique européenne, 2021. P. 103–104 DOI: <https://doi.org/10.36074/logos-01.10.2021.v2.32>

програмування їх поведінки. Наприклад, австралійська компанія Cummins & Partners розробила живу дослідницьку лабораторію з метою збору коштів для MS Research (рис. 1:6). Вчений, що перебував усередині ambient-установки проводив експерименти після надходження грошових пожертв людей.

Залучення людей як структурної частини дизайн-системи до взаємодії сприяє підвищенню уваги до повідомлення та його запам'ятовування. Крім того, комунікації на основі антропосоціальних процесів розглядаються як спосіб життя і часто використовуються з метою інтерактивних досліджень (наприклад, дослідження росту людей «Всесвітнє вимірювання», Словачія). Внаслідок цього спостерігаємо формування специфічного візуально-комунікативного простору, що поступово піддається трансформації. А динамічні візуальні комунікації стають інтегрованим фрагментом соціально-культурної дійсності.

Таким чином, важливим у становленні сучасної парадигми візуальних комунікацій є здатність інформації трансформувати сприйняття структурно-функціональних та/або природних особливостей середовища, а також інтегрувати екологічні принципи розвитку у процес проектування. Довкілля та людина підкоряються вже не функціональним вимогам, а інформаційній логіці з метою досягнення ефективної максимально тривалої дії візуального повідомлення.

3. Напрями підвищення динамічності візуальних комунікацій

Ми відзначаємо потужну роль динамічності, яка полягає у можливості програмувати поведінку людини у суспільстві та природі, ставлення до світу та самих себе. З цього погляду важливим напрямком досліджень стає можливість проектування та прогнозування дії інтегрованих систем візуальних комунікацій, що базуються на синтезі видів художньо-проектної діяльності в контексті формування гармонійного предметно-просторового середовища. Тому актуальним питанням сьогодення є виділення напрямів підвищення динаміки інформаційних повідомлень на основі проведеного дослідження. Зведені результати представлені на рисунку 2. Звернімося до більш детального пояснення кожного з них.

Трансформація матеріальної форми. Передусім, динаміка асоціюється із формотворчими змінами, рухом матеріальної форми або її структурних частин. Властивість об'єктів предметно-просторового світу змінювати початкові форми і параметри в процесі існування та експлуатації розцінюємо як трансформацію. Принцип трансформації має фундаментальне значення у формуванні сучасного середовища і дає практично невичерпні можливості в плані пошуків вдалих художньо-естетичних, конструктивно-технологічних, образних рішень комунікації.

Напрямки підвищення динамічності візуальних комунікацій

1

Трансформація
матеріальної форми



2

Посилення ролі
екологічного фактора



3

Використання
контексту



4

Активізація
сенсорних відчуттів



5

Трансформація
ролі людини



Рис. 2. Напрямки підвищення динамічності візуальних комунікацій:

- 1 – гнучка зубна щітка Dr. Best, реклама на транспорті;
- 2 – книга-дерево “Mi Papá Estuvo en la Selva”, художники Gusti i Anne Decis, 2015; 3 – реклама засобу проти бліх у зоомагазині Jakretz Jakarta, Індонезія, 2009; 4 – білборд із зображенням та запахом смаженого м’яса, Північна Кароліна, США; 5 – реклама ING Direct, агенція Leo Burnett, Мілан, Італія, 2010.

Динамічний об'єкт набуває здатності змінювати свої просторові характеристики і тим самим формувати нові естетичні властивості, що спостерігаємо у різних об'єктах комунікативного дизайну (листівках-трансформерах, pop-up виробах, зовнішній рекламі, транспорті, одязі, промислових виробах тощо). Завдяки легкості конструктивної трансформації виявляються приховані якості, яких немає на поверхні, але які сприяють появі нових функцій. Тому специфічною ознакою сучасного комунікативного дизайну стає його тяжіння до багатофункціональності, що призводить до зміни сутності візуальних комунікацій. Закони трансформативного формоутворення розкривають зв'язки форми виробу з його конструкцією, матеріалом, технологією виготовлення, функцією, виявляють історичні тенденції зміни стилістики.

Посилення ролі екологічного фактора. Екологічна свідомість активно починає інтегруватися у проектну практику, доповнюючи візуальні комунікації новими формами організації взаємодії людини з довкіллям. Причому інтеграція у художньо-проектну культуру охоплює широкий спектр екологічної проблематики – від фізико-хімічних до соціальних аспектів. Організація дизайн-систем з використанням еко-компонентів передбачає формування не предметної, а глобальної єдності на основі природних законів. Посилення ролі екологічного фактора у проектуванні візуальних комунікацій характеризується вибором відповідних способів проектування, матеріалів та технологій з позицій екологічного підходу із врахуванням історичних, географічних та кліматичних аспектів. Оскільки природні елементи, процеси та явища, інтегровані у візуальні комунікації, якісно змінюють їх форму, функції, а також вплив на свідомість людини. Це сприяє трансформації мислення та ціннісних установок суспільства, переосмислення ролі людини у світі, формуванню еко-культури та екологічної естетики.

Елементи флори та фауни через їх загальнодоступність активно включаються дизайнерами до структури візуальних комунікацій, забезпечуючи тривалість їх існування у середовищі (рис. 2:2). Такі комунікативні дизайн-системи носять яскраво виражений соціальний характер та спрямовані на збереження довкілля та покращення якості життя людини. Організація візуальних комунікацій з використанням ambient-носіїв вирішує ряд помітних проблем сучасної художньо-проектної культури: роздратування споживачів, звикання до традиційних інформаційних засобів, естетизація та екологізація урбаністичного середовища.

Використання контексту у проектуванні візуальних комунікацій. Ще одним напрямком підвищення динаміки матеріальної форми є створення художнього образу та нових каналів комунікації через

інтерпретацію взаємодій із об'єктами середовища і людиною. У процесі формування художньої системи візуалізації інформації виникає поняття «контекст», яке сьогодні переосмислюється дизайнерами з позицій міждисциплінарного та системного підходів. Генерованою контекстом проектною ідеєю може стати виділення несуттєвих значень об'єкту в новому смисловому забарвленні або нове застосування одного з його асоціативних значень в іншому оточенні. Тоді середовище набуває контекстуальних властивостей. Кожна візуальна система може бути представлена як синтез структур різного рівня та масштабу, що включені одна в одну. Щоразу дизайнер обирає серед них, як і де розмежувати структуру та її контекст, завдяки створенню асоціацій та метафор. Саме вони виступають найважливішим інструментом продуктивного мислення, параметром, який зв'язує структуру із контекстом, а значить робить її невіддільною від навколишнього світу. Асоціативне мислення дозволяє розкрити іншу сутність дизайн-системи, стаючи джерелом її творчої виразності та емоційності. Вдалим використанням контексту є реклама зоомагазину в Індонезії, в якому розташування великого зображення собаки на підлозі змушує сприймати відвідувачів як бліх на собаці (рис. 2:3). Створений на контрасті динамічний візуальний образ стає полем багаторівневої комунікації, об'єднуючи сприйняття інформації спостерігачем та учасником дизайн-системи. Так контекст розкриває сутність дизайн-системи у динаміці та поглиблює сприйняття візуальної інформації.

Активізація сенсорних відчуттів при сприйнятті художнього образу. На тлі перенасиченості сучасного середовища текстовими та візуальними повідомленнями традиційні форми візуальної комунікації потребують оновлення за рахунок використання ресурсів сенсорних систем людини. Ефективними пошуками способів проектування / вдосконалення динаміки візуальної комунікації у контексті стрімкого зростання мінливості середовища стали візуально-динамічні системи, що активізують дію сенсорних каналів людини – зорових, слухових, смакових³⁴, ольфакторних³⁵ та тактильних відчуттів. Трансляція інформації у такій цілісній формі забезпечує максимальну інтенсифікацію

³⁴ Skliarenko N., Kolosnichenko M. Edible dynamic visual communication: integrated design technologies. *Grail of Science*. 2021. № 11 P. 621–623. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.24.12.2021.119>

³⁵ Склярєнко Н. В., Колосніченко М. В. Інтеграція запахів у художній образ динамічних візуальних комунікацій. *Grundlagen der modernen wissenschaftlichen Forschung der Sammlung wissenschaftlicher Arbeiten «ΛΟΓΟΣ»* zu den Materialien der I internationalen wissenschaftlich-praktischen Konferenz, Zürich, 10. September, 2021. Zürich, Vinnytsia : BOLESWA Publishers & Europäische Wissenschaftsplattform, 2021. P. 297–298. DOI: <https://doi.org/10.36074/logos-10.09.2021.90>

візуальної практики: швидкість, зрозумілість та ефективність комунікації. На практиці ми використовуємо журнали та книги з ароматизованими сторінками, затримуємося поблизу ароматизованої зовнішньої реклами (рис. 2:4), на вулиці торкаємося та «прилипаємо» до плакатів, чуємо звукові повідомлення на зупинках або з вітальних листівок та книг. І таких прикладів, що утримують увагу споживача у переважаному візуальною інформацією середовищі, можна навести безліч. Підсилення носіїв візуальної комунікації за рахунок сенсорних відчуттів розширює спектр функцій та формує особливу проектно-графічну мову, що ґрунтується на явищі синестезії (від грец. *synaesthesia* – одночасне відчуття)³⁶. У цьому випадку спостерігаємо утворення синергетичного ефекту, який емоційно підсилює сприйняття.

Трансформація ролі людини. Інтерактивна та інтегральна системи візуальних комунікацій обґрунтували і поступову трансформацію ролі людини. Вона вже не спостерігач, а активний учасник, співторець та невід’ємна складова дизайн-системи. Така ситуація спостерігається у всіх сферах дизайну та відповідно, передбачає зміну способів проектування, залучає людину до створення емоційно забарвленого процесу комунікації.

Роль людини у формуванні і здійсненні процесу комунікації реалізується у трьох формах: людина-глядач; людина-учасник; людина-творець. *Людина-глядач* лише фіксує, самостійно інтерпретує і засвоює подану інформацію. Така реклама розрахована на ознайомлення аудиторії з наявною проблемою за рахунок образотворчих, композиційних, технічних засобів. *Людина-учасник* не просто спостерігає, а активно взаємодіє з повідомленням (кидає гроші в скриньку пожертв, наклеює стікери, залишає відбиток долоні тощо). В окремих випадках людина-глядач перетворюється на учасника, просто знаходячись поблизу. Її присутність запускає рекламний процес та дозволяє корегувати сценарій. *Людина-творець* стає частиною рекламної кампанії, флешмобу чи інсталяції самостійно або у складі групи (рис. 2:5). У цьому випадку динамічний візуальний образ створює поле для комунікації, стає засобом спілкування із оточуючим середовищем та іншими формами предметно-матеріального світу.

ВИСНОВКИ

Межа ХХ–ХХІ ст. змінила уявлення про візуальну комунікацію. Це період формування динамічного мислення, що прийшло на зміну

³⁶ Савчин Г. В. Синестезія як принцип розвитку художньо-естетичної свідомості. *Молодий вчений*. 2018. № 3(1). С. 263–267. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_3\(1\)_62](http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_3(1)_62) (дата звернення: 27.03.2022).

традиційному, константному світосприйняттю попередніх епох. Переосмислення способу представлення інформації спричинило виникнення динамічних дизайн-систем, здатних миттєво реагувати на зміни соціально-культурної реальності і одночасно знаходитися у гармонії з природою, суспільством і людиною.

У роботі доведено, що еволюція парадигми візуалізації формується впродовж трьох етапів, утворюючи художню, інтерактивну та інтегральну системи. В основі художньої системи лежить трансформація площинного зображення у об'ємне. Візуалізація динаміки структурних, формотворчих та образно-стилістичних параметрів дизайн-об'єктів залучає глядача до взаємодії. Розвиток інтерактивної системи пов'язаний із розширенням каналів взаємодії та запровадженням цифрових технологій. В цьому випадку процеси візуальної комунікації набувають емоційного забарвлення, імерсивності та активізують чуттєвий досвід людини. Форми сенсорної стимуляції (тактильна, звукова, смакова, ольфакторна) допомагають виділити візуальну інформацію серед безлічі інших носіїв, глибоко проникають у пам'ять, формують підсвідоме бажання людини взаємодіяти з ними.

Трансформації інтегральної системи візуальних комунікацій здійснюються синхронно із змінами властивостей природного середовища, що забезпечує реалізацію екологічної стратегії проектування. Тому інтегральна система сприймається як цілісна еко-соціокультурна реальність, спрямована на створення комфортного візуального середовища та зниження негативного впливу на довкілля.

Результатом дослідження стало обґрунтування напрямків підвищення динамічності візуальних комунікацій. З точки зору теорії та практики дизайну, ми звертаємо увагу на трансформації матеріальної форми, яка пов'язана із структурними та образотворчими змінами. Вони виявляють приховані змісти та сприяють розширенню функціональності. Інтеграція природних компонентів у структуру об'єктів візуальних комунікацій вказує на посилення екологічного фактору, при чому відбувається синхронізація візуальних трансформацій із природними ритмами. Також візуальна динаміка формується на основі переосмислення зв'язків між структурою та її контекстом. Контекст можна характеризувати як організоване багатofункціональне середовище для створення візуальних взаємодій. Ще одним напрямком підвищення динамічності є використання сенсорних елементів. Запах, смак, звук, текстура стають важливими аспектами активізації уваги людей та забезпечують формування художнього образу, хоча і не стосуються споживчих властивостей дизайн-об'єктів. Крім того, активізація сенсорних відчуттів окремої людини здатна сформувати не

лише глобалістичні, а й національні аспекти візуальної комунікації. Поступова трансформація ролі людини від глядача до творця дизайн-системи кардинально змінює процеси комунікації, дозволяючи моделювати необхідні зв'язки та формувати цілісний візуально-комунікативний простір.

Доводимо, що нова парадигма інтегрального проєктування динамічних візуальних комунікацій зможе успішно справлятися із змінами у сучасному нестабільному мінливому середовищі завдяки прагненню до максимального збільшення життєвого циклу візуальних повідомлень та підвищення ефективності їх сприйняття. Використання різних видів динаміки у візуальних комунікаціях є основою для формування гармонійного образу дійсності, спрямованого на сталий розвиток суспільства.

АНОТАЦІЯ

У дослідженні розкрито аспекти становлення та розвитку системи візуальної інформації. Розглядаються модифікації наукової парадигми візуальних комунікацій в історичному контексті: художня (формотворча та образотворча трансформація художньо-графічної інформації), інтерактивна (розширення каналів комунікації) та інтегральна (інтеграція предметно-матеріального світу, природного середовища та людини) системи. Вони вказують на необхідність системного переосмислення концепцій сучасного комунікативного дизайну. Доведено, що модифікації наукової парадигми візуалізації визначають характер сприйняття інформації та способів її проєктування, що забезпечить формування візуально-комунікативного простору як динамічного концепту. У зв'язку з цим виділено п'ять напрямків підвищення динамічності візуальних комунікацій: трансформація матеріальної форми; посилення ролі екологічного фактора; використання контексту; активізація сенсорних відчуттів; трансформація ролі людини. Сьогодні візуальні комунікації розглядаються як одна із динамічних складових художньо-проєктної культури. Множинність форм та засобів візуалізації повідомлень, інтеграція їх у різні сфери життєдіяльності суспільства засвідчують необхідність визначення нових підходів до організації взаємодій людини і предметно-просторового середовища та інтерпретації цих зв'язків.

Література

1. Abyzov V. The Main Factors, Modern Conditions and Directions of the Creation of Architectural Environment. Recent Developments in Engineering Research. 2021. Vol. 12. P. 10–23. DOI: <https://doi.org/10.9734/bpi/rder/v12/7265D>

2. Alousque I. N. Determining the Rhetorical Nature of Visuals in Advertising. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 2015. Vol. 173. P. 234–240. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.02.058>
3. Ceschin F. and Gaziulusoy İ. *Design for Sustainability. A Multi-level Framework from Products to Socio-technical Systems*. New York, NY, Routledge, 2020.
4. Cotterill T. Another Neuro Study Proves Evolving DOOH Creative Boosts Long Term Memory. August 25th, 2021. URL : <http://www.dailydoo.com/archives/149647> (Last accessed: 27.03.2022).
5. FCB&FiRe. 2015, May 4. Tree – Book – Tree (Work winner in Cannes 2015) (Video). YouTube. URL: <https://youtu.be/xgy2a9tFSPU> (Last accessed: 27.03.2022).
6. Frascara J. *Communication design: principles, methods, and practice*. New York, NY: Allworth Press. 2004. 225 p.
7. Koeck R., Warnaby G. Outdoor advertising in urban context: spatiality, temporality and individuality. *Journal of Marketing Management*. 2014. № 30 (13–14), P. 1402–1422. DOI : <https://doi.org/10.1080/0267257X.2014.909869>
8. Lautenslager A., Levinson J. *Guerrilla Marketing in 30 Days*. Entrepreneur Press. 2014.
9. Lichtenthal J. D., Yadav V., Donthu N. Outdoor advertising for business markets. *Industrial Marketing Management*. 2006. Vol. 35. № 2. P. 236–247. DOI : <https://doi.org/10.1016/j.indmarman.2005.02.006>
10. Look At Me: Women’s Aid interactive billboard (Video). URL: <https://youtu.be/wEybVOerb9Q> (Last accessed: 27.03.2022).
11. Luxton S., Drummond L. What is This Thing Called ‘Ambient Advertising’?. *Proceedings of ANZMAC 2000 Visionary Marketing for the 21st Century: Facing the Challenge*. 2000. P. 734–738.
12. Movables F. E. Movies, Mobility: Nineteenth-century looking and reading. *Early Popular Visual Culture*. 2007. Vol. 5. № 1. P. 71–89. DOI: <https://doi.org/10.1080/17460650701269820>
13. Navarro M. del M. Review of *A History of Data Visualization and Graphic Communication*, by Michael Friendly and Howard Wainer. *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*. 2021. Vol. 7. № 3. P. 485–491. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2021.08.001>
14. Orr I. C. *Puppet Theatre in Asia*. *Asian Folklore Studies*. 1974. № 33(1), P. 69–84. DOI : <https://doi.org/10.2307/1177504>
15. Patrick V.M., Hagtvedt H. Advertising with Art: Creative Visuals / Editor(s): Mark A. Runco, Steven R. Pritzker. *Encyclopedia of Creativity (Second Edition)*. Academic Press. 2011. P. 18–23. DOI : <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-375038-9.00003-0>

16. Ryan L. Chapter 6 – Visual communication and literacy / Editor(s): Lindy Ryan. *The Visual Imperative*, Morgan Kaufmann. 2016. P. 109–130. DOI: <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-803844-4.00006-6>

17. Skliarenko N., Kolosnichenko M. Chromatic transformations of visual information as means of communication. *Débats scientifiques et orientations prospectives du développement scientifique: collection de papiers scientifiques «ΛΟΓΟΣ» avec des matériaux de la II conférence scientifique et pratique internationale (Vol. 2)*, Paris, 1er octobre 2021. Paris-Vinnytsia: La Fedeltà & Plateforme scientifique européenne, 2021. P. 103–104 DOI: <https://doi.org/10.36074/logos-01.10.2021.v2.32>

18. Skliarenko N., Kolosnichenko M. Edible dynamic visual communication: integrated design technologies. *Grail of Science*. 2021. № 11 P. 621–623. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.24.12.2021.119>

19. Skliarenko N., Kolosnichenko M. The dynamical aspect of the visual communication: the system comprehension. *International Scientific Conference Innovation in Science: Global Trends and Regional Aspect: Conference Proceedings*, March 12-13, 2021. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”. P. 240–244 DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-050-6-68>

20. WWF – Coca-Cola. Arctic Home Campaign – Augmented Reality. 2013 (Video). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=h2Jg8ryVk1k> (Last accessed: 27.03.2022).

21. Коротка історія зовнішньої реклами. 2021. URL : <https://out-of-home.ua/ua-ooH-advertising-evolution/> (дата звернення: 27.03.2022).

22. Кузнецова І. О., Сірак В. В. До питання про визначення терміну «рух в дизайні». *Najnowsze badanie naukowe. Teoria, praktyka: Zbiór raportów naukowych (30.03.2015–31.03.2015)*. Warszawa : Wydawca: Sp. z o.o. “Diamond trading tour”. 2015. С.57–61.

23. Мигаль С. П., Сомар Г. В. Інвайронментологія та дизайн – основа формування соціосистемного середовища у контексті сталого розвитку. Україна: Схід-Захід – проблеми сталого розвитку: матеріали 2-го туру Всеукраїнської наук.-практ. конференції, 24–25 листопада 2011 р. Львів: РВВ НЛТУ України, 2011. Т.1. С. 201–203.

24. Остапенко Н. В., Луцкер Т. В., Колосніченко М. В. Принципи трансформації в дизайн-проектванні одягу. *Дизайн одягу в полікультурному просторі : монографія / М. В. Колосніченко, К. Л. Пашкевич, Т. Ф. Кротова та ін. Київ : КНУТД, 2020. С. 149–174. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/16297> (дата звернення: 27.03.2022).*

25. Савчин Г. В. Синестезія як принцип розвитку художньо-естетичної свідомості. *Молодий вчений*. 2018. № 3(1). С. 263–267. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_3\(1\)_62](http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2018_3(1)_62) (дата звернення: 27.03.2022).

26. Сбитнева Н. Ф., Величко Н. В. История развития интерактивной бумажной книги. *Вісник Харківської державної академії дизайну і*

мистецтв. 2017. № 2. С. 23–31. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2017_2_6 (дата звернення: 07.03.2022).

27. Склярєнко Н. В. Трансформації парадигми візуальних комунікацій. Theoretical and practical scientific achievements: research and results of their implementation: collection of scientific papers “SCIENTIA” with Proceedings of the I International Scientific and Theoretical Conference (Vol. 4), February 12, 2021. Pisa, Italian Republic: NGO European Scientific Platform. С. 137–139. DOI: <https://doi.org/10.36074/12.02.2021.v4>

28. Склярєнко Н. В., Колосніченко М. В. Стікери: засоби проектування динамічної візуальної комунікації. *Мистецтвознавчі записки.* 2021. Вип. 40. С. 22–28.

29. Склярєнко Н. В., Колосніченко М. В. Транспортна зупинка як візуально-динамічна система: способи проектування візуальної динаміки. *Art and design.* 2021. № 1(13). С. 120–132. DOI: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2021.1.11>

30. Склярєнко Н. В., Колосніченко М. В. Транспортна реклама як форма динамічної візуальної комунікації: рівні проектування. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 22 квітня 2021 року.* Київ: КНУТД, 2021. у 2 томах. Том 2. URL: <http://designconference.knutd.edu.ua/> (дата звернення: 27.03.2022).

31. Склярєнко Н. В., Колосніченко М. В. Інтеграція запахів у художній образ динамічних візуальних комунікацій. *Grundlagen der modernen wissenschaftlichen Forschung der Sammlung wissenschaftlicher Arbeiten «ΛΟΓΟΣ» zu den Materialien der I internationalen wissenschaftlich-praktischen Konferenz, Zürich, 10. September, 2021.* Zürich-Vinnitsia: BOLESWA Publishers & Europäische Wissenschaftsplattform, 2021. P. 297–298. DOI: <https://doi.org/10.36074/logos-10.09.2021.90>

32. Сьомкін В. В. Образна і морфологічна трансформація в дизайні: навчально-методичний посібник. Київ: Інститут Підприємництва, Права і Реклами, 2002. 46 с.

33. Хмельовський О. М. Графічний дизайн: навч. посіб. Луцьк: Терен, 2008. 160 с.

Information about the author:

Skliarenko Nataliia Vladyslavivna,

Candidate in Art Sciences, History and Theory of Arts,

Associate Professor,

Doctoral Student at the Department of Ergonomics and Design

Kyiv National University of Technologies and Design

2, Nemyrovycha-Danchenko str., Kyiv, 01011, Ukraine

The project was implemented with the support of



The Center for Ukrainian and European Scientific Cooperation is a non-governmental organization, which was established in 2010 with a view to ensuring the development of international science and education in Ukraine by organizing different scientific events for Ukrainian academic community.

The priority guidelines of the Centre for Ukrainian and European Scientific Cooperation

1. International scientific events in the EU

Assistance to Ukrainian scientists in participating in international scientific events that take place within the territory of the EU countries, in particular, participation in academic conferences and internships, elaboration of collective monographs.

2. Scientific analytical research

Implementation of scientific analytical research aimed at studying best practices of higher education establishments, research institutions, and subjects of public administration in the sphere of education and science of the EU countries towards the organization of educational process and scientific activities, as well as the state certification of academic staff.

3. International institutions study visits

The organisation of institutional visits for domestic students, postgraduates, young lecturers and scientists to international and European institutes, government authorities of the European Union countries.

4. International scientific events in Ukraine with the involvement of EU speakers

The organisation of academic conferences, trainings, workshops, and round tables in picturesque Ukrainian cities for domestic scholars with the involvement of leading scholars, coaches, government leaders of domestic and neighbouring EU countries as main speakers.

Contacts:

Head Office of the Center for Ukrainian and European Scientific Cooperation:
88000, Uzhhorod, 25, Mytraka str.
+38 (099) 733 42 54
info@cuesc.org.ua

www.cuesc.org.ua

Izdevniecība “Baltija Publishing”
Valdeķu iela 62 – 156, Rīga, LV-1058
E-mail: office@baltijapublishing.lv

Iespests tipogrāfijā SIA “Izdevniecība “Baltija Publishing”
Parakstīts iespiešanai: 2022. gada 29. aprīlis
Tirāža 150 eks.