

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківська державна академія культури

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

Культура
УКРАЇНИ

CULTURE OF UKRAINE

Збірник наукових праць
Scientific Journal

Випуск **75**

Засновано в 1993
Founded in 1993



Харків – 2022

К 90 **Культура України** : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. — Харків : ХДАК, 2022. — Вип. 75. — 136 с.

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

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Харківської державної академії культури (протокол № 1 від 28.01.2022 р.)

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

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

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

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

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

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

Recommended for publication by the decision of the Academic Board of the Kharkiv State Academy of Culture (record № 1 of 28.01.2022)

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

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

Головний редактор

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

Заступник головного редактора

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

Відповідальний секретар

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

Редакційна колегія

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Editor-in-Chief

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

Deputy Editor-in-Chief

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

Executive Editor

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

Editorial Board

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Зміст

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

В. М. Шейко Методологічні засади культурології: історіографічний аспект	7
Ю. Ю. Михайлова, Л. М. Казначеева Культурна співпраця західноукраїнських культурно-дозвілєвих центрів з європейськими країнами	16
М. В. Александрова, Н. Є. Шолуха Традиція як спосіб трансляції культурних кодів у сучасній українській культурі (конотації народного костюма)	22
Н. О. Максимовська Менеджмент креативних технологій у соціокультурній сфері	30
В. М. Шейко, Є. Трубаєва Культурологічне підґрунтя медіації в умовах глобалізації: історіографічний аспект	36
Г. Д. Панков Православне свято Покрови в аксіологічному контексті культурології	47
А. Л. Щербань, Н. В. Бабкова Навчальний посібник «Орнаментика та український орнамент»: культурологічний аналіз	52
Г. В. Афенченко, Н. В. Шумлянська Особливості становлення культури дистанційного навчання	58

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Л. І. Мачулін Вплив NFT (невзаємозамінних токенів) на світ мистецтва	67
Т. М. Дубровний До джерел полісемантики кітч (на прикладі «духовної пісні» XVII–XVIII століть)	78
К. М. Стрельченко Методи й прийоми аранжування естрадно-джазової музики для баяна та акордеона у стилі свінг	85
Лю Тін Спів (вокал) як складова балету: досвід інтерпретації явища в контексті мистецьких тенденцій початку ХХ століття	93
А. Ю. Рум'янцева Виконавська інтерпретація Люка Дебарга як новий горизонт досягнення Сонати М. Метнера f-moll, ор. 5	103
Гао Чилін Жанровий контекст хорової творчості Ігоря Шамо	109
Ю. М. Іванова Синергія інтонування та емоцій у дитячому хоровому виконавстві	115
О. Б. Бубенок, М. В. Тортіка Гіпологічні артефакти доби міді-бронзи в археологічних колекціях музеїв Дніпропетровської та Харківської областей	120
Наші автори	134

Content

CULTUROLOGY

V. Sheiko	
Methodological principles of culturology: historiographical aspect	7
Yu. Mykhailova, L. Kaznacheieva	
Cultural cooperation between Western Ukrainian cultural and leisure centers with European countries	16
M. Aleksandrova, N. Sholukho	
Tradition as a way of translation of cultural codes in modern Ukrainian culture (connotations of folk costume)	22
N. Maksymovska	
Management of creative technologies in the socio-cultural field	30
V. M. Sheiko, E. Trubaieva	
Culturological basis of mediation in the context of globalization: historiographical aspect	36
H. Pankov	
Orthodox feast of Intercession of the Theotokos in the axiological context of culturology	47
A. Shcherban, N. Babkova	
The textbook “Ornamentation and Ukrainian ornament”: culturological analysis	52
G. Afenchenko, N. Shumlianska	
Peculiarities of formation of culture of distance learning	58

ART CRITICISM

L. Machulin	
The impact of non-fungible tokens (NFT) on the art world	67
T. Dubrovny	
To sources of polysematics Kitch (on the example of the “spiritual song” of the XVII–XVIII centuries)	78
K. Strelchenko	
Methods and techniques of jazz-pop music arrangement for button accordion and piano accordion in swing style	85
Liu Ting	
Singing (vocal) as a component of ballet: the experience of interpreting the phenomenon in the context of artistic trends of the early 20th century	93
A. Yu. Rumiantseva	
Lucas Debargue’s performing interpretation as a new horizon for understanding the artistic space of N. Medtner’s Sonata f-moll, op. 5.	103
Gao Chiling	
Genre context of Ihor Shamo’s choral creativity	109
Y. M. Ivanova	
Synergy of intonation and emotions in children’s choral performance	115
O. B. Bubenok, M. V. Tortika	
Hypological Artifacts of the Copper-Bronze Age in the Archeological Collections of the Museums of Dnipropetrovska and Kharkivska Regions	120
Our authors	134

https://doi.org/10.31516/2410-5325.075.01*
УДК 008-027.21:930](045)

В. М. Шейко

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ

В. М. Шейко. Методологічні засади культурології: історіографічний аспект

Аналізуються публікації, присвячені генезі та становленню методології культурології. Доведено, що на сучасному етапі, як свідчать автори публікацій, методологія кожної наукової галузі знань, зокрема і культурології, формується, як правило, із конгломерату різноманітних принципів і методів, які застосовуються в різних науках, у цьому випадку — культурологічних. При цьому, кожна наукова галузь пристосовує методологічні засади до своїх потреб дослідницького процесу. Визначено, що певний набір принципів і методів, які застосовуються найчастіше в дослідженнях, і становить своєрідний підхід (метод). У цьому разі йдеться про культурологію. Як свідчить історіографічний огляд, на сучасному етапі в основному сформувався культурологічний підхід (метод) до наукового пізнання сфери культури.

Ключові слова: *культура, культурологія, методологія, принципи і методи, методологічні засади, історіографічний аспект, культурологічний підхід.*

V. Sheiko. Methodological principles of culturology: historiographical aspect

The purpose of this article is to analyze the main publications on the issues of genesis and formation of methodological foundations of culturology as a scientific field of knowledge. At the same time, considerable attention is paid to the contribution of scientists of the Kharkiv State Academy of Culture in the process of formation and establishment of culturology not only as a scientific field of knowledge and its methodology, but also as an educational program for higher education.

The methodological basis for writing this article is the culturological approach (method), which accumulates a set of principles and methods of the humanities, which were adapted to conduct scientific researches on cultural issues.

The result of scientific research of this article is demonstration of the achievements of modern cultural historiography in the formation of its methodological paradigm, its arsenal of principles and methods of scientific research.

The scientific novelty of this article is to confirm the view that no scientific field of humanities, including culturology, should limit research only to its scientific tools. Each science chooses from a diverse methodological arsenal of the humanities those principles and methods that it needs and is suitable for studying the problems of its scientific field. At the same time, each science, including culturology, adapts the methods and principles of other sciences to their research.

The practical significance of the results of the analysis of modern historiography of the problems of methodological principles of culturology as a field of scientific and educational knowledge is that the materials of the article can be useful in further research of methodological principles of culturology. At the same time, the materials of the article can be used in the process of preparation of scientific and educational programs and methodical manuals devoted to the courses of culturology and its methodology.

Keywords: *culture, culturology, methodology, principles and methods, methodological principles, historiographical aspect, culturological approach.*

Актуальність цієї статті полягає в тому, що в сучасних умовах активного розвитку цифрового суспільства та суспільства знань стратегічного значення набуває наука — когнітивний вид людської діяльності, спрямований на виявлення законів, що сприяють соціальному, економічному, культурному та духовному розвитку сучасного суспільства. У зв'язку з цим особливе місце приділяється усвідомленню системних взаємозв'язків у галузі культури. Адже, як відомо, культура є головним детермінантом економічного, політичного, соціального й інших факторів розвитку суспільства. Саме тому наприкінці ХХ — початку ХХІ ст., коли сформувався культурологічний підхід у науковому та освітньо-науковому дискурсах, актуальність вивчення закономірностей, тенденцій, принципів, методів, категорій, понять і дефініцій у сфері культури значно зросла.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Одним із визначальних чинників формування цілісної сфери наукових досліджень у галузі культурології є правильний, адекватний викикам сучасного суспільства вибір її парадигмальних засад — пріоритетних теоретико-методологічних передумов, концептуальних основ, базових принципів, які визначають зміст, структуру, технологію й організацію досліджень у галузі духовного розвитку соціуму.

Зважаючи на все ще наявну загальну кризу методології наукової творчості в гуманітарній сфері загалом та в культурологічній зокрема, існує нагальна необхідність висвітлити еволюцію традиційних й інноваційних напрямів трансформації принципів і методів дослідження різноманітних напрямів розвитку культури як такої.

Останнім часом, як уже підкреслювалося, дедалі більше популяризується культурологічний підхід, який активно набуває статусу загальнонаукової методології, що зумовлено багатоплановістю, багатовимірністю культури загалом і культурології зокрема, яка формується на межі соціальних та гуманітарних знань про природу, людину й суспільство, вивчає специфіку розвитку духовної і матеріальної культури цивілізацій, етносів, націй у культурно-історичному просторі. Водночас зазначимо, що процес всесвітньої економічної, політичної, культурної інтеграції та уніфікації, відомий як «глобалізація», безумовно впливає на культуротворчу еволюцію сучасного суспільства.

Слід одразу ж зауважити, що ми не поділяємо традиційну думку, згідно з якою самостійна галузь соціально-гуманітарних знань, зокрема культурологія, має виробити власну методологію і лише нею обмежити свої дослідження. Ми погоджуємося з тими вченими, котрі стверджують, що для визнання тієї чи іншої дисципліни як науки власні підходи чи методи не є обов'язковими. Адже кожна галузь, як і культурологія, здатна здобути їх з інших наук, пристосувавши до власної специфіки та вирішення власних завдань. «Під методологією культурології слід розуміти комплекс інтелектуальних моделей, академічних традицій, пізнавальних підходів та методів, які групуються навколо концепту «культура». У вужчому розумінні, методологія культурології — це система принципів класифікації теоретичних концепцій, парадигм, шкіл у вивченні культури як цілісного явища» (Шейко & Кушнарєнко, 2020, с. 35).

За останні роки науковцями створено чимало розвідок, присвячених вивченню і узагальненню

наявних принципів та методів дослідження в галузі культурології. Так, О. В. Антонюк опублікувала статтю, присвячену методологічним засадам культурології як науки, у якій побіжно було проаналізовано проблеми їх становлення і розвитку (Антонюк, 2008, с. 17–28). Новим тенденціям розвитку культурологічної думки загалом і в Україні зокрема присвятив свої статті С. Волков (Волков, 2009, с. 86–91; Волков, 2015, с. 4–12). Цікавими й оригінальними публікаціями є статті О. В. Кравченка, у яких йдеться про особливості й своєрідність еволюції принципів і методів парадигми культурології (Кравченко, 2009b, с. 96–106; Кравченко, 2009a, с. 48–56; Кравченко, 2019, с. 30–64; Кравченко, 2010, с. 121–128; Кравченко, 2011, с. 112–119; Кравченко, 2013a, с. 59–70; Кравченко, 2013b, с. 13–21). Зауважимо, що науковець у своїх публікаціях не лише узагальнив відомі постулати методологічних засад культурології, але й зробив свій внесок у розвиток і збагачення методології культурології.

Становленню культурології як науки присвятили свої публікації О. С. Запесоцький, М. М. Бровко, В. Л. Кургузов, А. Павко, Н. В. Ісакова, А. Я. Флієр та ін. (Запесоцький, 2012, с. 4–10; Бровко, 2014, с. 9–14; Кургузов, 2014, с. 43–59; Павко & Курило, 2013, с. 3–9; Ісакова, 2011, с. 13–18; Флієр, 2015, с. 28–33).

Своєрідними і виправданими науково цікавими є для нас публікації П. Е. Герчанівської та Т. І. Уварової, у яких йдеться про застосування різних методів досліджень у галузі культурології (Герчанівська, 2017b, с. 3–11; Герчанівська, 2019, с. 3–7; Герчанівська, 2017a; Уварова, 2019, с. 43–47; Уварова, 2020, с. 37–42).

Зазначемо, що в окремих публікаціях, які порушують проблеми генези та становлення методології в галузі культурології, робляться спроби висвітлення вказаного питання крізь призму історіографії. Так, наприклад, К. В. Кислюк у своїх публікаціях, присвячених еволюції культурологічної методології, аналізує й окремі праці за означеною тематикою (Кислюк, 2011, с. 134–137; Кислюк, 2019b, с. 8–29; Кислюк, 2019a, с. 5–11). Водночас автор пропонує до застосування в культурологічних дослідженнях добре відомі науці методи соціокультурної каузальності та соціокультурної детермінації. Науковець висновує, що «одним із перспективних напрямів зміни незадовільної методологічної ситуації в культурології є подальше опрацювання методів, застосованих в окремих галузях знання про культуру (етнології, морфології, семантики культури тощо)» (Кислюк,

2011, с. 136; Кислюк, 2020, с. 9–21). Можливо, подальші пошуки новітніх та апробація наявних методологій гуманітаристики у сфері культурології підтвердять або спростують подібні твердження.

До публікацій, у яких аналізується частина наявних праць, присвячених методології культурології, належать і статті колективу авторів на чолі з Ю. С. Сабадаш (Сабадаш та ін., 2021b, с. 3–8; Сабадаш та ін., 2021a, с. 20–25). У розвідках розглядаються питання щодо поняттєво-категоріального апарату в логіці дослідницького процесу та проаналізовано окремі публікації українських культурологів, створені протягом останнього десятиріччя. Цікаво, що автори на порушене ними питання щодо правомірності процесу «запозичення» культурологією об'єктів теоретичного аналізу із суміжних гуманітарних наук надають ствердну відповідь. Водночас вони підкреслюють, що «мова йде не про механічне поєднання понять чи категорій, а про вироблення нової системи, адаптованої до вирішення теоретичних проблем саме культурології» (Сабадаш та ін. 2021b, с. 3–4).

Слід відзначити, що нині пошуки нових аспектів методологічних засад культурології зацікавили і науковців інших споріднених сфер культуротворення, зокрема представників різних видів і жанрів мистецтвознавства. Так, наприклад, О. Ю. Клековкін підготував та видав навчальний посібник, який стосується питань театру. Для нас цікаво, що автор значну частину своєї праці присвятив проблемам методології в гуманітарній сфері загалом і в галузі мистецтвознавства, театрознавства зокрема (Клековкін, 2017). Як влучно підкреслив науковець, пропонується розвідка є першою в українському театрознавстві спробою систематизованого викладу історії науки про театр та її методи, внесок окремих наукових шкіл і постатей у розвиток методології мистецтвознавства (Клековкін, 2017, с. 5). Вказане видання відображає багатоаспектне дослідження методологічного спрямування. Для нас особливий інтерес становить другий розділ, присвячений методології мистецтва і, перш за все, театрального. Надзвичайно цікавий підрозділ про методологію театрознавчого дослідження. І, знов-таки, методологічний інструментарій стосується не стільки мистецьких галузей, скільки мистецтвознавчо-гуманітарної сфери людської діяльності. Водночас автор виходить з того, що структура методу, як він підкреслює, охоплює як методологічні підходи і принципи, спрямовані на збір, фіксацію, збереження, систематизацію та перетворення інформації (Клековкін, 2017, с. 126).

Зауважимо, що існує певна кількість аналогічних методологічних праць, які безпосередньо пов'язані з проблемами культурології. До таких, наприклад, належать публікації О. М. Камінської-Маркової, О. М. Маркової, Р. Яціва тощо (Камінська-Маркова, 2015; Маркова, 2013, с. 145–149; Яців, 2009, с. 8–9).

Звертають увагу публікації навчального спрямування, присвячені методології культурології. Вони, як правило, витримані в навчально-методичному ключі, однак цікаві оригінальністю узагальнень методологічних аспектів культурології. Серед них особливо слід виокремити публікації Л. В. Стародубцевої, С. М. Іконнікової тощо (Стародубцева, 2005; Іконникова, 2005). Слід зауважити, що в розвідці Л. В. Стародубцевої особливо цікавий розділ, присвячений методології культурології (Стародубцева, 2005, 35–52), у якому стисло характеризуються десятки принципів і методів, які використовуються в процесі аналізу проблем культури.

І, нарешті, розглянемо детальніше авторський досвід культурологічної школи В. М. Шейка в розробці оригінальної концепції формування методології культурології як науки. Адже саме формування культурологічної школи, самої культурології як науки, її методології відбувалось за ініціативи науковців Харківської державної академії культури (ХДАК).

Нагадаємо, що культурологію як навчальну дисципліну до програм закладів вищої освіти України введено у 2003 р., а культурологію як окрему галузь наукових знань утверджено наприкінці 2007 р. Водночас ініціаторами і фундаторами в цих напрямках стали науково-педагогічні працівники ХДАК. У тому ж таки 2007 році розроблено і оприлюднено концептуальні засади підготовки наукових кадрів у галузі культурології та соціальних комунікацій і пропонувалося до обговорення можливості відкриття двох нових галузей знань (Шейко та ін., 2007, с. 43–44; Давидова та ін., 2007, с. 201–215). Паралельно науковцями ХДАК розроблено і опубліковано проекти паспортів нових спеціальностей для запропонованих нових галузей наукових знань. Відбулося громадське обговорення, у якому взяли участь науково-педагогічні працівники більше сотні закладів вищої освіти України (Євсеєнко та ін., 2017, с. 74–77). Усі матеріали після громадського обговорення, яке підтримало концептуальні пропозиції, узагальнено ВАК України і надіслано в Кабінет Міністрів України. І як підсумок – у грудні 2007 р. узаконено дві нові галузі наукових знань – культурологія та соціальні комунікації (Див.

Постанову Кабінету Міністрів: *Про доповнення переліку галузей науки, з яких може бути присуджений науковий ступінь*). У подальшому паспорти спеціальностей (теорія та історія культури, світова культура та міжнародні культурні зв'язки, українська культура, музеєзнавство, пам'яткознавство, прикладна культурологія) доопрацьовано, затверджено ВАК України і опубліковано в Бюлетені Вищої атестаційної комісії України у тому ж таки 2007 р. Ці паспорти, до речі, є чинними і нині.

І, нарешті, вважаємо за доцільне на досвіді наукової діяльності вчених Харківської державної академії культури проаналізувати еволюцію методологічних засад культурології як нової, молодшої галузі наукових знань. Так, уже в 1998 р. видано підручник, присвячений проблемам організації та методики науково-дослідницької діяльності. Видання стало настільки необхідним, що його неодноразово перевидавали і на сьогодні воно є бібліографічною рідкістю (Шейко & Кушнарченко, 2011).

Слід необхідно підкреслити, що в указаному підручнику другий розділ присвячено проблемам загальної методології наукової творчості (Шейко & Кушнарченко, 2011, с. 54–90). З часом подібні доробки нададуть змоги поновити методологічну скарбницю культурології.

У 2001 р. побачило світ двотомне видання, присвячене проблемам культури, цивілізації, глобалізації. Двотомник підготовлено на широкому, різноплановому матеріалі із застосуванням наявних у гуманітаристиці методологічних засад (Шейко, 2001а; Шейко, 2001б). Того ж року вийшла друком монографія, присвячена історико-культурологічним аспектам психоаналізу. Особлива увага в ній приділяється значенню психоаналізу для розвитку культури, людини, взаємовпливу психоаналізу і культури, психоаналізу та художньої творчості (Шейко, 2001а). У подальшому подібні наукові розвідки дозволили сформувати концептуальні засади як самої культурології, так і складові її методологічних основ. До речі, наукові розвідки психоаналізу дозволили в подальшому підтвердити, що саме психоаналіз є однією з центральних складових культурології як науки та її методології.

У процесі формування культурології як науки, її методології важливу роль, на наш погляд, відіграв вихід у світ кількох монографій та підручників з фундаментальних питань самої культурології в умовах глобалізації та цивілізаційної еволюції. Так, наприклад, у 2008 р. надруковано монографію, присвячену еволюції художніх і літературних об'єднань України

(Романенко & Шейко, 2008). У 2009 р. побачила світ монографія, присвячена проблемам культури та цивілізації в історико-культурній думці України в добу глобалізації (Шейко & Александрова, 2009). У 2010 р. вийшла друком також монографія, у якій висвітлювались проблеми філософії української національної ідеї та творчості Миколи Хвильового. Саме в цій праці приділялась увага і питанням фундації культурології як такої (Шейко & Левіна, 2010). І, нарешті, відзначимо, що у 2012 р. виходить друком навчальний посібник, присвячений глобальним проблемам культурології як науки. У ньому наочно застосовано різноманітні методологічні засади для розкриття фундаментальних проблем культурології. Водночас сам навчальний посібник, рекомендований Міністерством освіти і науки, підготовлено радше як монографічне видання програмного матеріалу з метою, що читач сам багато в чому має, на основі запропонованого матеріалу, знайти відповіді на основні питання курсу «Культурологія» (Шейко та ін., 2012). Особлива увага в праці приділяється історико-теоретичним аспектам культурології як наукової галузі знань, зокрема її методології.

Слід зауважити, що в процесі підготовки концептуальних основ культурології, формування принципів і методів її дослідницьких спрямувань підготовлено і опубліковано десятки статей. Лише за 2001–2007 рр. ми, наприклад, оприлюднили друком більше п'ятнадцяти аналітичних статей методологічного змісту (Євсеєнко та ін., 2017, с. 67–73). У них, зокрема, йдеться про різноманітні методологічні аспекти культурології як науки: про історико-філософські аспекти психоаналізу (фрейдизм), методологію школи функціоналізму, цивілізаційні методи в культурології, школи еволюціоналізму, методологічну синергетичну парадигму та її застосування в культурології, методологію біхевіоризму та необіхевіоризму як психологічних напрямів культурології тощо. Загалом, на нашу думку, подібні статті сприяли формуванню культурології як наукової галузі та її методології.

Окремо розглянемо деякі видання, які сприяли фундуванню і розвитку культурології та її методології. Одразу означимо монографію, присвячену формуванню основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (Шейко & Богущкий, 2005). Монографія стала першим на той час у вітчизняній історико-філософській думці узагальненим осмисленням процесів генези та трансформації глобальних цивілізаційних проблем культурології другої половини

XIX – початку XXI ст. У матеріалі аналізується формоутворююча роль культури у визначенні цивілізації, характеризуються методологічні можливості культурологічного підходу, особливо синергетичної парадигми в розгляді історико-культурологічних процесів. Особлива увага приділяється висвітленню значення психоаналізу для культурології та її методології (Шейко & Богуцький, 2005). Показово, що саме означена монографія стала основою для підготовки і публікації декількох монографій та десятків статей, на матеріалах яких формувалася як сама культурологія, так і її методологія.

У наступних наших монографіях, присвячених культурології, не лише підтвердилась ефективність застосування в галузі культури різних методологічних парадигм гуманітаристики, але й запропоновано й здійснено комплексний культурологічний підхід до аналізу проблем культури, зокрема української (Шейко, 2011; Шейко, 2020).

І, нарешті, проаналізуємо дві останні за роком видання розвідки, у яких розглянуто всі можливі принципи і методи галузі культурологічних досліджень, здійснено спробу подальшого удосконалення й розширення методологічного інструментарію дослідження проблем культури. У працях аналізуються проблеми, пов'язані зі структурою, організацією та методологією наукової творчості в культурологічно-мистецькій галузі. Розкриваються сутність і особливості використання культурологічної, філософської, загальнонаукової, конкретно-наукової (спеціальної) методології в культурологічних та мистецтвознавчих дослідженнях. До того ж, означається концептосфера музикознавства, визначається специфіка наукових підходів культурологічно-мистецького спрямування. Приділяється увага теоретико-методологічним засадам дослідження як культурологічних проблем, так і окремих видів та жанрів мистецтва (Шейко та ін., 2016; Шейко & Кушнарченко, 2020). Автори підкреслили, що «Стовпів підходів і методів, то кожна наука (зокрема культурологія) здатна запозичити їх з інших наук, пристосовавши до власної специфіки та вирішення власних завдань. Інший підхід полягає в переконанні, що суто специфічних методів немає й у принципі неможливі... Кожна наукова дисципліна, маючи власний специфічний науковий підхід чи метод, делегує його іншим наукам, водночас застосовуючи підходи і методи інших наук для здійснення власних досліджень» (Шейко & Кушнарченко, 2020, с. 29). До речі, у вказаних виданнях аналізуються майже

всі принципи і методи, які існують у сучасній гуманітаристиці, та надаються практичні рекомендації їх застосування у культурології та мистецтвознавстві.

Висновки. Таким чином, аналіз публікацій, присвячених методологічним засадам культурології, свідчить, що нині науковці підготували чимало праць, у яких йдеться про генезу та формування різноманітних принципів і методів гуманітаристики, зокрема і в галузі культурології. Отже, ученим частково вдалося подолати наукову методологічну кризу, зокрема і на пострадянському просторі. Переконливо доведено, що не можна погодитись із твердженнями, які потребують наявності у кожній науковій галузі лише своїх принципів і методів дослідження. Науковий світовий досвід свідчить, що кожна наука використовує різноманітні принципи і методи дослідження, які застосовуються в інших науках. Водночас кожна наука делегує іншим наукам свої методологічні засади. У минулому за обмежених методологічних можливостей і наявності вузького кола переважно теолого-філософських принципів та методів вивчення світобачення кожна наука мала і свої специфічні принципи й методи дослідження. З часом зростала кількість наукових сфер знань і узагальнювалася їх методологія. І, нарешті, нині наявний суто «Культурологічний підхід (метод), сформований у межах науки про культуру», який і «сприймається як загальнонауковий за межами культурології — в інших галузях знання...» (Шейко & Кушнарченко, 2020, с. 29).

І, насамкінець, слід відзначити, що в процесі підготовки визнання культурології спочатку як навчальної дисципліни, а потім як окремої галузі знань гуманітаристики, ключову роль, про що свідчить наукова історіографія, відігравали науково-педагогічні працівники Харківської державної академії культури. Аналіз публікацій, присвячених культурології та її методології, свідчить, що і сьогодні наукові школи ХДАК продовжують посідати в означеній царині ключові позиції.

Список літератури

- Антонюк, О. В. (2008). Методологічні засади культурології як науки: проблеми становлення та розвитку. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 1, 17–28.
- Бровко, М. М. (2014). Історико-теоретичні аспекти становлення культурологічного знання в контексті розвитку сучасної гуманітарної науки. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство: збірник наукових праць*. Вип. 2 (1), 9–14. Національна академія керівних

- кадрів культури і мистецтв, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Київ.
- Волков, С. (2009). Нові тенденції розвитку культурологічної думки в Україні. *Культурологічна думка: щорічник наукових праць*. №1, 86–91. Академія мистецтв України, Інститут культурології. Київ.
- Волков, С. М. (2015). Еволюційні трансформації культурології. *Культура України. Серія: Культурологія: збірник наукових праць*. Вип. 48, 4–12. Харківська державна академія культури. Харків.
- Герчанівська, П. Е. (2017а). *Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст.: монографія*. НАКККіМ. Київ.
- Герчанівська, П. Е. (2017б). Феноменологічний аналіз у культурології. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство: збірник наукових праць*. Вип. 1, 3–11. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Київ.
- Герчанівська, П. Е. (2019). Тотожність та відмінність культурологічних та антропологічних шкіл. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 3–7.
- Давидова, І. О., Дяченко, М. В., Ільганасва, В. О., Каністратенко, М. М., Кравченко, О. В., Кушнарченко, Н. М., Потрашков, С. В., Ряполов, В. М., Соляник, А. А., Стародубцева, Л. В., Тишевська, Л. Г., Тортіка, О. О., Шейко, В. М. (2007). Культурологія і соціальні комунікації — нові галузі наукових досліджень в Україні. *Вісник Харківської державної академії культури: збірник наукових праць*. Вип. 19, 204–215. Харків.
- Євсєєнко, С. В., Левченко, О. М., Хижна, О. С., Шикаленко, Т. О. (Уклад.); Н. М. Кушнарченко (Ред.). (2017). *Шейко, В. М. (до 75-річчя від дня народження): біобібліографічний покажчик*. Міністерство культури України, Харківська державна академія культури, Бібліотека. ХДАК, 2017. (Видатні педагоги Харківської державної академії культури).
- Запесоцький, А. С. (2012). Становление культурологии как отрасли научного знания (филолософско-методологический анализ). *Вопросы культурологии*, 2, 4–10.
- Иконникова, С. Н. (2005). *История культурологических теорий: учебное пособие*. Питер.
- Исакова, Н. В. (2011). Культурология как наука. *Обсерватория культуры*, 1, 13–18.
- Каминская-Маркова, Е. Н. (2015). *Методология музыковедения и проблемы музыкальной культурологии: сборник научных статей*. Астропринт.
- Кислюк, К. В. (2011). Культурологічний метод: теорія і практика. *Культура народів Причорномор'я*, 202, 134–137.
- Кислюк, К. В. (2019а). Метод соціокультурної каузальності в процесах розбудови культурології як науки. *Вісник Харківського національного університету. Серія: Теорія культури і філософія науки: збірник наукових праць*. Вип. 59, 5–11. Харків.
- Кислюк, К. В. (2019б). Методи соціокультурної детермінації та соціокультурної каузальності як основа культурологічного підходу. Ю. С. Сабадаш (Ред.). *Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів: колективна монографія*. (С. 8–29). Київ.
- Кислюк, К. В. (2020). Теоретико-методологічні особливості культурологічного підходу до феномену візуального. *Культура України: збірник наукових праць*. Вип. 69, 9–21. Міністерство культури та інформаційної політики України, Харківська державна академія культури. Харків.
- Клековкін, О. Ю. (2017). *Історіографія театру. Напрями. Школи. Методи. Постаті: навчальний посібник*. АртЕк.
- Кравченко, О. В. (2009а). Проблеми наукової інституалізації вітчизняної культурології. *Культура України: збірник наукових праць*. Вип. 27, 48–56 (до 80-річчя Харківської державної академії культури). Харківська державна академія культури. Харків.
- Кравченко, О. В. (2009б). Транзитарна парадигма культурології. *Вісник Харківської державної академії культури: збірник наукових праць*. Вип. 26, 96–106. Харків.
- Кравченко, О. В. (2010). Методологічна редукція сучасної культурології. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Теорія культури і філософія науки: збірник наукових праць*. №888, вип. 37, 121–128. Харків.
- Кравченко, О. В. (2011). Культурологія як ідентифікаційна матриця наукової культури. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: збірник наукових праць*. Вип. 27, 112–119. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київський національний університет ім. Т. Шевченка. Київ.
- Кравченко, О. В. (2013а). Культурологія у вимірах традицій академічної культури. *Культура України: збірник наукових праць*. Вип. 42: (специвпуск), ч. 1, с. 59–70. Міністерство культури України, Харківська державна академія культури. Харків.
- Кравченко, О. В. (2013б). Наукова культурологія в Україні. *Культура України: збірник наукових праць*. Вип. 41, 13–21. Міністерство культури України, Харківська державна академія культури. Харків.
- Кравченко, О. В. (2019). Контраверсійність академічної траєкторії культурології в Україні. Ю. С. Сабадаш (Ред.). *Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів: колективна монографія*. (С. 30–64). Київ.
- Кургузов, В. Л. (2014). Закони розвитку культури як маркери методологического суверенитета культурологии. *Культура и цивилизация*, №1/2, 43–59.

- Маркова, О. М. (2013). Музична культурологія в системі сучасного гуманітарного знання. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство: збірник наукових праць*. Вип. 1 (1), 145–149. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Київ.
- Павко, А., Курило, Л. (2013). Культурологія в структурі соціогуманітарної науки. *Київське музикознавство: збірник статей*. Вип. 47, 3–9. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра. Київ.
- Про доповнення переліку галузей науки, з яких може бути присуджений науковий ступінь: Постанова Кабінету Міністрів України від 13 груд. 2006 р. №1718. (2006). *Офіційний вісник України*, 50, 159–160.
- Романенко, Г. О., Шейко, В. М. (2008). *Еволюція художніх і літературних об'єднань України: історико-культурологічний вимір: монографія*. Київ.
- Сабадаш, Ю. С., Дабло, Л. Г., Нікольченко, Ю. М. (2021). Культурологія: понятійно-категоріальний апарат у логіці дослідницького процесу. *Культура і сучасність*, 1, 3–8.
- Сабадаш, Ю. С., Нікольченко, Ю. М., Дабло, Л. Г. (2021). Культурологічні дослідження у логіці розвитку української гуманістики: досвід 2010–2020 років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 20–25.
- Стародубцева, Л. В. (2005). Методологічні проблеми культурології: навчально-методичний посібник для студентів спеціальності «Культурологія». Харківська державна академія культури.
- Уварова, Т. І. (2019). Інтервальний метод у методології культурології. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок: Культурологія: збірник наукових праць*. Вип. 33, 43–47. Рівненський державний гуманітарний університет, Інститут культурології Національної академії мистецтв України. Рівне.
- Уварова, Т. І. (2020). Дослідження культури в парадигмі багатовимірності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 37–42.
- Флиер, А. Я. (2015). Культурологическое знание (опыт составления системного представления). *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*, 2, 28–33.
- Фомичева, И. Д. (Сост.) (2011). *Исследования СМИ: методология, подходы, методы: материалы лекций для аспирантов факультета журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова*. Москва.
- Шейко, В. М. (2001a). *Історико-культурологічні аспекти психоаналізу: монографія*. Основа.
- Шейко, В. М. (2001b). *Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX — початок XXI ст.): монографія*. (Т. 1). Основа.
- Шейко, В. М. (2001c). *Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX — початок XXI ст.): монографія*. (Т. 2). Основа.
- Шейко, В. М. (2011). *Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти): монографія*. Інститут культурології Академії мистецтв України.
- Шейко, В. М. (2020). *Інтелекція і влада в часи Української революції 1917–1921 рр.: монографія*. Харківська державна академія культури.
- Шейко, В. М., Богущкий, Ю. П. (2005). *Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX — початок XXI ст.): монографія*. Генеза.
- Шейко, В. М., Богущкий, Ю. П., Германова де Діас Е. В. (2012). *Культурологія: навчальний посібник*. Знання.
- Шейко, В. М., Богущкий, Ю. П., Кушнарченко, Н. М. (2016). *Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства: навчальний посібник*. ХДАК.
- Шейко, В. М., Кушнарченко, Н. М. (2011). *Організація та методика науково-дослідницької діяльності: підручник*. Знання.
- Шейко, В. М., Кушнарченко, Н. М. (2020). *Культурологічні та мистецтвознавчі дослідження: теорія і методологія: навчальний посібник*. ХДАК
- Шейко, В., Александрова, М. (2009). *Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації: монографія*. Інститут культурології Академії мистецтв України.
- Шейко, В., Каністратенко, М., Кушнарченко, Н. (2007). Концептуальні засади підготовки наукових кадрів у галузі культурології та соціальних комунікацій в Україні. *Вісник Книжкової палати*, 2, 43–44.
- Шейко, В., Левіна, В. (2010). *Філософія української національної ідеї та Микола Хвильовий: історико-культурологічний аспект: монографія*. Інститут культурології Академії мистецтв України.
- Яців, Р. (2009). Методологічний інструментарій сучасного мистецтвознавства: від описовості до розкриття смислів. *A-Z art*, 1, 4–9.

References

- Antoniuk, O. V. (2008). Methodological principles of culturology as a science: problems of formation and development. *Journal of P.I. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine*, 1, 17–28. [In Ukrainian].
- Brovko, M. M. (2014). Historical and theoretical aspects of the formation of cultural knowledge in the context of the development of modern humanities. *International bulletin. Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo: zbirnyk naukovykh prats*. Issue 2 (1), 9–14. National Academy of Culture and Arts Management, A. V. Nezhdanova Odesa National Musical Academy. Kyiv. [In Ukrainian].
- Davydova, I. O., Diachenko, M. V., Ilhanaieva, V. O., Kanistratenko, M. M., Kravchenko, O. V.,

- Kushnarenko, N. M., Potrashkov, S. V., Riapolov, V. M., Solianyk, A. A., Starodubtseva, L. V., Tyshevska, L. H., Tortika, O. O., Sheiko, V. M. (2007). Culturology and social communications are new areas of research in Ukraine. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Culture: collection of scientific works*. Issue 19, 204–215. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Flier, A. Ja. (2015). Culturological knowledge (experience in compiling a systemic representation). *Bulletin of Moscow State University for Culture and Arts*, 2, 28–33. [In Russian].
- Fomicheva, I. D. (Comp.). (2011). *Media Research: Methodology, Approaches, Methods: Lecture materials for postgraduate students of the Faculty of Journalism of M. V. Lomonosov Moscow State University*. Moscow. [In Russian].
- Herchanivska, P. E. (2017a). Culture in the paradigms of the XX–XXI centuries: monograph. National Academy of Culture and Arts Management, A. V. Nezhdanova Odesa National Musical Academy of Music. Kyiv. [In Ukrainian].
- Herchanivska, P. E. (2017b). Phenomenological analysis in culturology. *International bulletin. Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo: collection of scientific works*. Issue 1, 3–11. National Academy of Culture and Arts Management, A. V. Nezhdanova Odesa National Musical Academy. Kyiv. [In Ukrainian].
- Herchanivska, P. E. (2019). Identity and difference of culturological and anthropological schools. *Bulletin of National academy of Culture and Arts Management*, 2, 3–7. [In Ukrainian].
- Ikonnikova, S. N. (2005). *History of cultural theories: textbook*. Piter. [In Russian]. [In Ukrainian].
- Isakova, N. V. (2011). Cultural studies as a science. *Observatoriia kultury*, 1, 13–18. [In Russian].
- Kaminskaia-Markova, E. N. (2015). *Methodology of musicology and problems of musical cultural studies: a collection of scientific articles*. Astroprint. [In Russian].
- Klekovkin, O. Yu. (2017). *Historiography of the theater. Directions. Schools. Methods. Figures: manual*. ArtEk. [In Ukrainian].
- Kravchenko, O. V. (2009a). Issues of scientific institutionalization of domestic culturology. *Kultura Ukrainy: collection of scientific works*. Issue 27, 48–56 (to the 80th anniversary of the Kharkiv State Academy of Culture). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Kravchenko, O. V. (2009b). Transitory paradigm of culturology. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Culture: collection of scientific works*. Issue 26, 96–106. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Kravchenko, O. V. (2010). Methodological reduction of modern culturology. *Bulletin of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: Teoriia kultury i filozofiiia nauky: collection of scientific works*. No. 888, Issue 37, 121–128. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Kravchenko, O. V. (2011). Culturology as an identification matrix of scientific culture. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury: zbirnyk naukovykh prats*. Issue 27, 112–119. National Academy of Culture and Arts Management, T. Shevchenko Kyiv National University. Kyiv. [In Ukrainian].
- Kravchenko, O. V. (2013a). Culturology in the dimensions of the traditions of academic culture. *Kultura Ukrainy: collection of scientific works..* Issue 42: (special issue), P. 1, pp. 59–70. Ministry of Culture of Ukraine. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Kravchenko, O. V. (2013b). Scientific culturology in Ukraine. *Kultura Ukrainy: zbirnyk naukovykh prats*. Issue 41, 13–21. Ministry of Culture of Ukraine. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Kravchenko, O. V. (2019). Controversy over the academic trajectory of culturology in Ukraine. Yu. S. Sabadash (Ed.). *Suchasna kulturolohiia: aktualizatsiia teoretyko-praktychnykh vymiriv: kolektyvna monohrafiia*. (Pp. 30–64). Kyiv. [In Ukrainian].
- Kurguzov, V. L. (2014). Laws of cultural development as markers of the methodological sovereignty of cultural studies. *Kultura i civilizaciia*, №1/2, 43–59. [In Russian].
- Kysliuk, K. V. (2011). Culturological method: theory and practice. *Kultura narodov Prichernomoriia*, 202, 134–137. [In Ukrainian].
- Kysliuk, K. V. (2019a). The method of socio-cultural causality in the processes of developing culturology as a science. *Bulletin of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: Teoriia kultury i filozofiiia nauky*: Issue 59, 5–11. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Kysliuk, K. V. (2019b). Methods of socio-cultural determination and socio-cultural causality as the basis of culturological approach. Yu. S. Sabadash (Ed.). *Suchasna kulturolohiia: aktualizatsiia teoretyko-praktychnykh vymiriv: kolektyvna monohrafiia*. (Pp. 8–29). Kyiv. [In Ukrainian].
- Kysliuk, K. V. (2020). Theoretical and methodological features of the culturological approach to the visual phenomenon. *Kultura Ukrainy: collection of scientific works*. Issue 69, 9–21. Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Markova, O. M. (2013). Musical culturology in the system of modern humanitarian knowledge. *International bulletin. Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo: collection of scientific works*. Issue 1 (1), 145–149. P. I. Tchaikovskyi National Music Academy of Ukraine, R. M. Glier Kyiv Institute of Music. Kyiv. [In Ukrainian].
- On supplementing the list of branches of science from which a scientific degree can be awarded: Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine of 13 December. 2006. №1718. (2006). *Official bulletin of Ukraine*, 50, 159–160. [In Ukrainian].

- Pavko, A., Kurylo, L. (2013). Culturology in the structure of socio-humanitarian science. *Kyivske muzykoznavstvo: collection of articles*. Issue 47, 3–9. P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, R. M. Glier Kyiv Institute of Music. Kyiv. [In Ukrainian].
- Romanenko, H. O., Sheiko, V. M. (2008). *Evolution of artistic and literary associations of Ukraine: historical and cultural dimension: monograph*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Sabadash, Yu. S., Dablo, L. H., Nikolchenko, Yu. M. (2021). Culturology: conceptual and categorical apparatus in the logic of the research process. *Kultura i suchasnist, 1*, 3–8. [In Ukrainian].
- Sabadash, Yu. S., Nikolchenko, Yu. M., Dablo, L. H. (2021). Cultural studies in the logic of the development of Ukrainian humanities: the experience of 2010–2020. *Bulletin of National Academy of Culture and Arts Management, 1*, 20–25. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M. (2001a). *Historical and cultural aspects of psychoanalysis: a monograph*. Osnova. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M. (2001b). *Culture. Civilization. Globalization (end of XIX — beginning of XXI century): monograph. (Vol. 1)*. Osnova. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M. (2001c). *Culture. Civilization. Globalization (end of XIX — beginning of XXI century): monograph. (Vol. 2)*. Osnova. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M. (2011). *Culture of Ukraine in the globalization and civilization dimension (historical and methodological aspects): monograph*. Institute of Cultural Studies of the Academy of Arts of Ukraine. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M. (2020). *Intelligentsia and power during the Ukrainian Revolution of 1917–1921: monograph*. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M., Aleksandrova, M. (2009). Culture and civilization in the historical and cultural thought of Ukraine in the era of globalization: a monograph. *Institute of Cultural Studies of the Academy of Arts of Ukraine*. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M., Bohutskyi, Yu. P., (2005). *Formation of the foundations of culturology in the era of civilizational globalization (second half of XIX — early XXI century.): monograph*. Henezza. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M., Bohutskyi, Yu. P., Hermanova de Dias E. V. (2012). *Culturology: manual*. Znannia. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M., Bohutskyi, Yu. P., Kushnarenko, N. M. (2016). *Scientific creativity in the field of culturology and art history: manual*. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M., Kanistratenko, M., Kushnarenko, N. (2007). Conceptual bases of training of scientific personnel in the field of culturology and social communications in Ukraine. *Bulletin of Book Chamber, 2*, 43–44. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M., Kushnarenko, N. M. (2011). *Organization and methods of research: manual*. Znannia. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M., Kushnarenko, N. M. (2020). *Cultural and art studies: theory and methodology: manual*. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Sheiko, V., Lievina, V. (2010). *Philosophy of the Ukrainian national idea and Mykola Khvylovy: historical and cultural aspect: monograph*. Institute of Cultural Studies of the Academy of Arts of Ukraine. [In Ukrainian].
- Starodubtseva, L. V. (2005). *Methodological problems of culturology: a manual for students of “Culturology” specialty*. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Uvarova, T. I. (2019). Interval method in the methodology of culturology. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Napriam: Kulturolohiia: collection of scientific works*. Issue 33, 43–47. Rivne State University for the Humanities, Institute of Cultural Studies of the National Academy of Arts of Ukraine. Rivne. [In Ukrainian].
- Uvarova, T. I. (2020). Research of culture in the paradigm of multidimensionality. *Bulletin of National Academy of Culture and Arts Management, 2*, 37–42. [In Ukrainian].
- Volkov, S. (2009). New tendencies of development of culturological thought in Ukraine. *Kulturolohichna dumka: annual collection of scientific works, 1*, 86–91. Academy of Arts of Ukraine, Institute of Cultural Studies. Kyiv. [In Ukrainian].
- Volkov, S. M. (2015). Evolutionary transformations of culturology. *Kultura Ukrainy. Series: Kulturolohiia: collection of scientific works*. Issue 48, 4–12. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Yatsiv, R. (2009). Methodological tools of modern art history: from descriptive to the disclosure of meanings. *A-Z art, 1*, 4–9. [In Ukrainian].
- Yevseienko, S. V., Levchenko, O. M., Khyzhna, O. S., Shykalenko, T. O. (Comp.); N. M. Kushnarenko (Ed.). (2017). *Sheiko, V. M. (to the 75th anniversary of his birth): biobibliographic index*. Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture, Library. Kharkivska derzhavna akademiia kultury. (Outstanding teachers of Kharkiv State Academy of Culture). [In Ukrainian].
- Zapesotskii, A. S. (2012). The formation of cultural studies as a branch of scientific knowledge (philosophical and methodological analysis). *Voprosy kulturologii, 2*, 4–10. [In Russian].

Надійшла до редколегії 10.10.2021

Ю. Ю. Михайлова

Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне, Україна

Л. М. Казначеева

Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне, Україна

КУЛЬТУРНА СПІВПРАЦЯ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВИХ ЦЕНТРІВ З ЄВРОПЕЙСЬКИМИ КРАЇНАМИ**Ю. Ю. Михайлова, Л. М. Казначеева. Культурна співпраця західноукраїнських культурно-дозвіллевих центрів з європейськими країнами**

Окреслено основні форми культурного співробітництва західноукраїнських культурно-дозвіллевих центрів з різними країнами, що сприяє європейській інтеграції України. Вхідження України до європейського простору можливе лише з урахуванням важливості культурного співробітництва й культурних обмінів та зі збереженням власної культури. Культурно-дозвіллеві центри Західної України є одними з основних суб'єктів процесу культурного розвитку країни, без яких неможливе досягнення стратегічних цілей розвитку України у сфері культури. Серед заходів, які сприяють європейській інтеграції України, – масштабні міжнародні фестивалі за участі європейських представників, виставки, концерти, тематичні події, майстер-класи, воркшопи, тренінги, навчальні курси, творчі лабораторії, наукова співпраця закладів Львівської, Тернопільської, Івано-Франківської, Волинської, Рівненської областей, що відбувається в офлайн- та онлайн-форматах.

Ключові слова: *культурна співпраця та співробітництво, євроінтеграційні процеси, культурно-дозвіллеві центри, проекти, фестивалі.*

Yu. Mykhailova, L. Kaznacheieva. Cultural cooperation between Western Ukrainian cultural and leisure centers with European countries

The purpose of the article is to study and clarify the main forms of cultural cooperation of Western European cultural and leisure centers with European countries.

The methodology. The descriptive method and the systemic approach were applied, the review references of the National library of Yaroslav Mudryi “On cultural cooperation of Ukraine with foreign countries” for 2017–2020 and numerous Internet sources were worked out.

The results. It was found out that cultural and leisure centers, including the ones in Western Ukraine, take an active part in intercultural cooperation between Ukraine and European countries. As European countries have for a long time involved

culture as a factor in humanitarian development, and leading European countries allocate significant funds and attract the best professionals to implement large-scale cultural projects and to increase their presence in Ukraine, so the increase of the number of cultural projects, programs, European culture days, printed and electronic publications, media product will justify themselves as the means of increasing the interest of the Ukrainian public in Europe. By cultural and leisure centers we mean various forms of cultural institutions that are part of the basic network of cultural institutions, including libraries, museums, galleries, reserves, exhibition halls, theaters, philharmonics, concert organizations, art groups, cinemas, film and video distribution enterprises, associations, palaces and houses of culture, other club establishments, educational establishments in the field of culture, art schools, studios, parks of culture and recreation. These institutions carry the lion's share of all art exhibitions, projects, events and other cultural events taking place in Ukraine. In Western Ukraine, cultural and leisure centers are one of the main subjects in the process of cultural development of the country, without which it is impossible to achieve the strategic goals of Ukraine's development in the field of culture. Among the events that promote European integration of Ukraine there are international festivals with European representatives, exhibitions, concerts, thematic events, master classes, workshops, trainings, training courses, creative laboratories, scientific cooperation – conferences, forums, seminars which take place in Lviv, Ternopil, Ivano-Frankivsk, Volyn, Rivne regions in offline and online formats.

The scientific novelty: the article attempts to study the role of cultural and leisure centers of Western Ukraine in the formation of a single European socio-cultural space.

The practical significance. The analyzed practical experience of European cooperation of cultural and leisure centers of Western Ukraine can be borrowed by the institutions of other regions.

Keywords: *cultural cooperation and collaboration, European integration processes, cultural and leisure centers, projects, festivals.*

Постановка проблеми. Задекларований Україною європейський вибір визначає вектори зовнішньої політики та внутрішні соціокультурні трансформації в державі. Одним із напрямів внутрішньої політики є міжнародна культурна співпраця, значення якої постійно зростає. Водночас важливі фіксація та аналіз різних форм проявів такого співробітництва, що відбувається в різних площинах, зокрема й у діяльності культурно-дозвілєвих центрів Західної України. Необхідність окреслити основні форми культурної співпраці таких центрів з європейськими країнами і зумовило актуальність обраної теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питанню європейської інтеграції України присвячено чимало наукових праць сучасних вітчизняних дослідників, які розглядають європейський вибір України з точки зору еволюції Європейського Союзу, зважаючи на комплекс зовнішньополітичних, соціально-економічних, гуманітарних питань (Єрмолаєв та ін., 2012). Українські науковці П. Беленький та Н. Мікула вивчають важливі для нашої статті питання транскордонної співпраці (2001). Крім того, Н. Мікула приділяє окрему увагу стратегії формування й підтримки розвитку транскордонних кластерів, формуванню та розвитку системи міжнародного співробітництва в умовах інтеграційних процесів у сучасній Україні, пропонуючи перспективні кроки для розвитку співпраці України та ЄС (2004). М. Зайцев розглядає європейський вибір України як проблему соціокультурної інтеграції (2007). У дисертаційному дослідженні В. Стрільчук висвітлює культурно-мистецьку співпрацю в сучасних українсько-польських відносинах, особливості українсько-польського співробітництва у сфері туризму, виставкову та фестивальну діяльність (2005).

Рівень долученості культурно-дозвілєвих центрів Західної України до євроінтеграційних процесів, соціокультурні продукти, створені ними в співпраці з європейськими організаціями, можна проаналізувати завдяки оглядовим довідкам Національної бібліотеки ім. Ярослава Мудрого «Про культурне співробітництво України із зарубіжними країнами» за 2017–2020 рр. (2019). Основний же масив необхідної для дослідження інформації розміщено на офіційних сайтах різноманітних культурних проєктів (ARTJAZZ; PORTO FRANKO fest), аналізу заходів (Матоліч), рекламних кампаній та промоцій міжнародної співпраці закладів культури (Весняне різнобар'я; Віртуози-2021;

В Ужгороді розпочалися Дні Чехії та Словаччини; Дні польської культури; Кременецькі хорові вечори; Міжнародний фестиваль гончарів «Не святі горшки ліплять»; Міжнародний фестиваль мистецтв «Карпатський простір»).

Мета статті — вивчити та висвітлити основні форми культурної співпраці культурно-дозвілєвих центрів Західної України з європейськими країнами. А основним завданням статті є окреслення участі західноукраїнських культурно-дозвілєвих центрів у реалізації культурних ініціатив з міжнародного співробітництва.

Наукова значущість статті полягає в самій постановці проблеми: вкрай важливим є дослідження ролі культурно-дозвілєвих центрів Західної України у формуванні єдиного європейського соціокультурного простору. На практичному рівні вперше простежено досвід європейської співпраці культурно-дозвілєвих центрів Західної України, який може бути запозичений закладами інших регіонів, розширення можливостей виходу в європейський соціокультурний простір та створення позитивного іміджу України в Європі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Європейська інтеграція України нині активно відбувається в політичній, економічній, правовій сферах, водночас як соціокультурна складова цього процесу виявлена дещо слабше (Єрмолаєв та ін., 2012, с. 125–126). Одним із найважливіших питань міжнародної культурної співпраці є максимальне залучення української сторони до культурного життя в європейському просторі. Головним органом, що забезпечує формування та реалізує проєвропейську міждержавну політику у сферах культури та мистецтв, є Міністерство культури та інформаційної політики України. Воно зосереджує увагу на розвитку таких напрямів, як поглиблення співробітництва з Радою Європи та інституціями Євросоюзу, подальший розвиток і зміцнення культурних відносин з країнами світової спільноти. Його діяльність можна назвати активною за останні роки щодо просування до європейської спільноти через програми та проєкти Ради Європи та співпрацю з різними міжнародними організаціями. Водночас слід зазначити, що останніми роками, з об'єктивних причин, кількість таких проєктів дещо скоротилася.

З упевненістю можна констатувати, що Україна є цікавим та важливим для Європи партнером, зважаючи на багатство традиційної та сучасної національної культури. А інтеграція України до європейського простору можлива не лише з урахуванням важливості культурного

співробітництва й культурних обмінів, а й зі збереженням власної культури. Тому важливим завданням для органів влади, зокрема, має стати формування грамотної культурної політики із чітко передбаченим механізмом реалізації поставлених завдань. Отже, важливими є особливості культурної політики Європейського Союзу як потенційного українського партнера, і власне, наші національні інтереси, що створять умови для формування єдиного національного культурного простору як основи консолідації суспільства, адже євроінтеграція України є складним соціокультурним процесом (Зайцев, 2017, с. 168–173).

Європейські країни давно залучили культуру як чинник гуманітарного розвитку, формування позитивного іміджу, привабливості для туристів та інвесторів. Провідні європейські держави виділяють значні кошти і залучають найкращих фахівців до реалізації масштабних культурних проєктів і для розширення своєї присутності в Україні. Тому збільшення кількості культурних ініціатив, програм, днів європейської культури, друкованих і електронних видань, медіапродукту виправдають себе як засіб підвищення інтересу української громадськості до Європи.

Напрями представлення європейської культури в Західній Україні (а це Львівська, Тернопільська, Івано-Франківська, Волинська та Рівненська області) визначаються її політико-, економіко-географічним положенням. Водночас важливо, що різні регіони мають різний природно-ресурсний потенціал, різну історію економічного розвитку, різний менталітет населення (Мікула, 2004, с. 60). Одними з учасників євроінтеграційних культурних процесів і творців культурних продуктів у Західній Україні є культурно-дозвілєві центри.

Під культурно-дозвілєвими центрами ми розуміємо різні за формою діяльності заклади культури, що входять до базової мережі закладів культури, зокрема бібліотеки, музеї, галереї, заповідники, виставкові зали, театри, філармонії, концертні організації, мистецькі колективи, кінотеатри, кіно- та відеопрокатні підприємства, об'єднання, палаци і будинки культури, інші клубні заклади, заклади освіти сфери культури, мистецькі школи, студії, парки культури та відпочинку. Саме ці заклади здійснюють левову частку усіх мистецьких виставок, проєктів, акцій та інших культурних заходів, що відбуваються в Україні. Водночас культурна євроінтеграційна політика України потребує єдиної дієвої стратегії, яка дозволила б об'єднати зусилля усіх учасників культурного сектора

для реалізації єдиної мети. Державні структури, бізнес, громадські організації і навчальні заклади, окремі митці і діячі почасти розрізнені, однак, мають об'єднати свої зусилля та налагодити взаємодію.

Однією з традиційних форм співпраці для західноукраїнських культурно-дозвілєвих центрів є Дні культури певної європейської держави та Дні європейських міст. 2018 р. в Ужгороді відбулися Дні Чехії та Словаччини (В Ужгороді розпочалися Дні Чехії та Словаччини), 2019 р. у Львові – День чеської культури (Про культурне співробітництво із зарубіжними країнами у травні 2019 року), 2020 р. – за ініціативи Центру польської культури та європейського діалогу в Івано-Франківську вже вп'яте відбулися Дні польської культури (Дні польської культури), 2021 р. Австрійський культурний форум та Австрійське бюро кооперації у співпраці українськими організаціями провели у Львові мультимедійний VI фестиваль «Весняне різнобарв'я. Дні австрійської культури онлайн» (Весняне різнобарв'я). І це – далеко не весь перелік подібних Днів культури європейських країн, проведених останніми роками в Західній Україні.

Західноукраїнські культурно-дозвілєві центри беруть участь і в таких проєктах, як фестивалі – музичні, театральні, літературні, фестивалі образотворчого мистецтва та ін. Потужним центром таких подій є, безперечно, м. Львів. Львівська філармонія щорічно восени приймає чимало музичних фестивалів. Серед них – Міжнародний фестиваль «Відкриваємо Падезьського», головною ідеєю якого є популяризація польської культури та ознайомлення з репертуаром української музичної скарбниці на найвищому, світовому рівні. 2020 р. вже вдев'яте фестиваль відбувся в змішаному – онлайн-та офлайн-форматах (У Львові відбудеться IX Міжнародний фестиваль «Відкриваємо Падезьського»). Це також фестиваль музичного мистецтва «Віртуози», який 2021 р. відзначив свій 40-річний ювілей (Віртуози-2021: повна програма). Неймовірно популярним серед поціновувачів є традиційний Міжнародний джазовий фестиваль «Leopolis Jazz Fest» (колишній «Alfa Jazz Fest»), започаткований 2011 р., який, зазвичай, проходить за участі кількох сот музикантів зі світовим ім'ям з десятків країн світу.

Львівські культурно-дозвілєві центри проводять чимало театральних фестивалів євроінтеграційного спрямування. Започаткований у Львівському академічному театрі ляльок 2015 р. Міжнародний фестиваль театрів ляльок «І люди, і ляльки» щороку приймає учасників

та гостей з різних країн Європи. Не стали винятком й останні роки, коли фестиваль проводився в змішаному форматі (Фестиваль «І люди, і ляльки»). А Львівська громадська організація «Непротоптана стежина», що від 2001 р. ініціює та реалізує проекти у сфері культури, неформальної освіти та інклюзивного мистецтва, 2019 р. провела вже XIV Міжнародний фестиваль особливих театрів «Шлях» (У Львові стартує Міжнародний фестиваль особливих театрів «Шлях»).

Ще одним центром європейської культурної співпраці і фестивального життя є Івано-Франківськ, де традиційно проводяться Міжнародний мистецький фестиваль країн Карпатського регіону «Карпатський простір», що об'єднує сотні театралів та музикантів з європейських країн-учасниць (Міжнародний фестиваль мистецтв «Карпатський простір»), Міжнародний фестиваль ковальського мистецтва «Свято Ковалів – Blacksmith Festival», що започаткований у місті 2003 р. (Матоліч). Серед міжнародних заходів, що проводяться в місті за європейської участі, слід відзначити також Міжнародний фестиваль актуального мистецтва «Porto Franko», який завжди ставав масштабною міжнародною подією (PORTO FRANKO fest). На п'ятому фестивалі 2018 р. на 14 локаціях міста за участі культурно-дозвіллевих закладів було організовано понад 100 акцій візуальної, музичної, театральної, кіно-, літературної та освітньої програм, а в заходах взяли участь близько 250 митців з різних країн світу.

У багатокультурному місті Луцьк у межах реалізації Програми Ради Європи «Інтеркультурні міста», учасниками якої є 126 міст 33 країн, восени відбувається фестиваль «Палітра культур». Представники численних етносів міста — поляки, євреї, кримські татари, чехи, роми — презентують своє автентичне мистецтво, одяг, особливості національної кухні (У Луцьку відбудеться інтеркультурний фестиваль «Палітра культур»).

На Рівненщині щорічно відбувається Міжнародний фестиваль духової музики «Дзвенить оркестрів мідь», участь у якому беруть європейські духові колективи, а організовує його Рівненський обласний центр народної творчості. Наприклад, 2018 р. захід відвідали польські музиканти, у 2019 р. — литовські духові колективи, 2020–2021 рр. фестиваль не проводився через пандемію. Однією із найвідоміших подій, що розпочала свою історію 2007 р. та об'єднала міста Луцьк та Рівне, став фестиваль «Art Jazz».

У фестивалі щороку беруть участь провідні джазові музиканти України та світу (ARTJAZZ).

На Тернопільщині, починаючи з 2006 р., відбувався Міжнародний молодіжний фестиваль духовного співу «Кременецькі хорові вечори «Ave Maria», у якому брали участь хорові колективи з Європи (Кременецькі хорові вечори). Майстри гончарної справи з усього світу долучалися до Міжнародного фестивалю гончарів «Не святі горшки ліплять», що традиційно проводився влітку 2021 р. в Тернополі (Міжнародний фестиваль гончарів «Не святі горшки ліплять»).

Посольства європейських держав, європейські митці активно підтримують проекти та акції, спрямовані на ознайомлення українського глядача з європейським кіномистецтвом. У західноукраїнських містах щороку відбуваються тижні та вечори французького, польського, італійського, британського кіно, функціонує проєкт «Кіноклуб італійської класики», проводиться фестиваль «Нове британське кіно».

Важливим напрямом культурної співпраці України та європейських країн є надання консультативної та прикладної допомоги українським культурно-дозвіллевим центрам, окремим культурним діячам. Ідеться передусім про різноманітні майстер-класи, воркшопи, тренінги, навчальні курси, творчі лабораторії. Активно сприяють міжкультурному обміну та розширенню соціокультурного простору Європейського Союзу та України концерти за участі європейських митців, режисура європейських митців в українських театрах та спільні театральні проєкти, виставки творчих робіт митців різних жанрів, що відбуваються в західноукраїнських містах. Міжкультурному європейсько-українському обміну сприяє і проведення міжнародних конференцій, конгресів, семінарів, форумів, які стосуються культурної сфери й відбуваються за участі культурно-дозвіллевих центрів Західної України.

Висновки. Отже, головним організатором міжнародної культурної взаємодії є Міністерство культури та інформаційної політики України, крім нього в міжкультурній співпраці України і європейських країн беруть активну участь і різні культурно-дозвіллеві центри, зокрема й Західної України. Вони є одними з основних суб'єктів процесу культурного розвитку країни, без яких неможливе досягнення стратегічних цілей розвитку України у сфері культури. Серед заходів, які сприяють європейській інтеграції України, можна виокремити міжнародні

фестивалі різного спрямування за участі європейських представників, виставки, концерти, тематичні заходи та події, майстер-класи, воркшопи, тренінги, навчальні курси, творчі лабораторії, наукову співпрацю — конференції, форуми, семінари. Щодо подальших перспектив культурної співпраці західноукраїнських культурно-дозвіллевих центрів з європейськими країнами слід назвати доцільність стратегічного планування та розробки нових інноваційних культурних проєктів. Бажано також звернути увагу на відсутність комплексної системи моніторингу та аналізу результатів діяльності органів місцевого самоврядування Західної України у галузі міжнародного культурного співробітництва й необхідність подальшого покращення практичної реалізації співпраці України та європейських країн у культурній площині.

Список посилань

- Беленький, П., Мікула, Н. (2001). *Зовнішньоекономічна діяльність регіонів. Регіональна політика: методологія, методи, практика*: монографія. НАН України. ІРД.
- В Ужгороді розпочалися Дні Чехії та Словаччини. <https://day.kyiv.ua/uk/news/120318-v-uzhgorodi-rozpochalysya-dni-chehiyi-ta-slovachchynu>
- Весняне різнобарв'я. Дні австрійської культури онлайн. <https://lviv.vgorode.ua/event/festyvaly/a1158645-vesnjane-riznobarvja-dni-avstrijskoj-kulturi-onlajn>
- Віртуози-2021: повна програма. <https://philharmonia.lviv.ua/concerts/virtuosos-2021-full-program>
- Дні польської культури. <https://www.mvk.if.ua/anons/53316>
- Єрмолаєв, А. В., Парахонський, Б. О., Яворська, Г. М., Резнікова, О. О. [та ін.]. (2012). *Європейський проєкт та Україна*: монографія. НІСД.
- Зайцев, М. (2007). Європейський вибір України як проблема соціокультурної інтеграції (до постановки проблеми). *Нова парадигма*. (Вип. 65. Ч. 1, с. 168–173). Видавництво НПУ імені М. П. Драгоманова.
- Кременецькі хорові вечори. <https://irp.te.ua/kremenetski-horovi-vechory-ave-maria/>
- Матоліч, І. Я. *Тенденції розвитку ковальського мистецтва (за підсумками Міжнародного фестивалю «Свято ковалів», м. Івано-Франківськ)*. <http://artdesign.knutd.edu.ua/art-and-design-10-2020-6/>
- Міжнародний фестиваль гончарів «Не святі горшки ліплять». <https://moemisto.ua/te/festival-gonchariv-u-ternopoli-61910.html>
- Міжнародний фестиваль мистецтв «Карпатський простір». <https://carpathian-space.info/information/>
- Мікула, Н. (2004). *Міжтериторіальне та транскордонне співробітництво*: монографія. ІРД НАН України.
- Про культурне співробітництво із зарубіжними країнами у травні 2019 року: (оглядова довідка за матеріалами преси, інтернету та неопублікованими документами). (2019). Вип. 6/3. https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Culturne_spivrobotnitstvo_Ukraini/2019/Spiv06.pdf
- Стрільчук, В. В. (2015). *Україна — Польща: транскордонне співробітництво у культурній сфері (90-ті роки ХХ — початок ХІ століття)*. [Дис. ... канд. іст. наук. Луцьк]. https://shron1.chtyvo.org.ua/Strilchuk_Vitalii/Ukraina_Polscha_transkordonne_spivrobotnytstvo_u_kulturnii_sferi_90-ti_roky_KhKh_pochatok_KhKhI_s.pdf?PHPSESSID=834eaqemsc5ksod4m1bhj1kgj1
- У Луцьку відбудеться інтеркультурний фестиваль «Палітра культур». <https://www.lutskrada.gov.ua/publications/u-lutsku-vidbudetsia-interkulturniy-festyval-palitra-kultur>
- У Львові відбудеться ІХ Міжнародний фестиваль «Відкриваємо Падеревського». https://zaxid.net/u_lvovi_vidbudetsya_ix_mizhnarodniy-festival_vidkrivayemo_paderevskogo_n1510058
- У Львові стартує Міжнародний фестиваль особливих театрів «Шлях». <http://nruc.gov.ua/news.html?newsID=90777>
- Фестиваль «І люди, і ляльки». <http://puppet.lviv.ua/festival.html>
- ARTJAZZ. Офіційна сторінка фестивалю. <http://artjazz.info/>
- PORTO FRANKO fest. <https://www.facebook.com/PORTOFRANKOfest/>

References

- ARTJAZZ. *Official page of the festival*. <http://artjazz.info/>. [In Ukrainian].
- Bielienkyi, P., Mikula, N. (2001). *Foreign economic activity of regions. Regional policy: methodology, methods, practice: monograph*. NAS of Ukraine. IRR. [In Ukrainian].
- Carpathian Space International Arts Festival. <https://carpathian-space.info/information/> [In Ukrainian].
- Days of Polish culture. <https://www.mvk.if.ua/anons/53316> [In Ukrainian].
- Festival “Both people and dolls”. <http://puppet.lviv.ua/festival.html> [In Ukrainian].
- International Festival of Potters “Not holy pots sculpt”. <https://moemisto.ua/te/festival-gonchariv-u-ternopoli-61910.html> [In Ukrainian].
- Kremenets choral evenings. <https://irp.te.ua/kremenetski-horovi-vechory-ave-maria/> [In Ukrainian].
- Matolich, I. Ya. *Trends in the development of blacksmithing (based on the results of the International Festival “Feast of Blacksmiths”, Ivano-Frankivsk)*. <http://artdesign.knutd.edu.ua/art-and-design-10-2020-6/> [In Ukrainian].
- Mikula, N. (2004). *Interterritorial and cross-border cooperation: a monograph*. NASU Regional Research Institute. [In Ukrainian].
- On cultural cooperation with foreign countries in May 2019: (review of the press, the Internet

- and unpublished documents). (2019). Issue 6/3. https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Culture_spivrobotnistvo_Ukraini/2019/Spiv06.pdf [In Ukrainian].
- PORTO FRANKO fest.* <https://www.facebook.com/PORTOFRANKOfest/> [In Ukrainian].
- Spring colors. Days of Austrian culture online.* <https://lviv.vgorode.ua/event/festyvaly/a1158645-vesnjane-riznobarvja-dni-avstrijskoji-kulturi-onlajn> [In Ukrainian].
- Strilchuk, V. V. (2015). *Ukraine — Poland: cross-border cooperation in the cultural sphere (90s of the XX — beginning of the XI century)*. [Thesis of the Candidate of Historical Sciences. Lutsk]. https://shron1.chtyvo.org.ua/Strilchuk_Vitalii/Ukraina_Polscha_transkordonne_spivrobotnytstvo_u_kulturnii_sferi_90-ti_roky_KhKh_pochatok_KhKhI_s.pdf?PHPSESSID=834eaqcm5csod4m1bhj1kgj1. [In Ukrainian].
- The Days of the Czech Republic and Slovakia have started in Uzhhorod.* <https://day.kyiv.ua/uk/news/120318-v-uzhgorodi-rozpochalysya-dni-chehiyi-ta-slovachchyny> [In Ukrainian].
- The intercultural festival “Palette of Cultures” will take place in Lutsk.* <https://www.lutskrada.gov.ua/publications/u-lutsku-vidbudetsia-interkulturnyi-festyval-palitra-kultur> [In Ukrainian].
- The International Festival of Special Theaters “Way” starts in Lviv.* <http://nrcu.gov.ua/news.html?newsID=90777> [In Ukrainian].
- The IX International Festival “Discovering Paderevsky” will take place in Lviv.* https://zaxid.net/u_lvovi_vidbudetsya_ix_mizhnarodniy_festival_vidkrivayemo_paderevskogo_n1510058 [In Ukrainian].
- Virtuosos-2021: full program.* <https://philharmonia.lviv.ua/concerts/virtuosos-2021-full-program> [In Ukrainian].
- Yermolaiev, A. V., Parakhonskyi, B. O., Yavorska, H. M., Reznikova, O. O. [et al.]. (2012). *European project and Ukraine: monograph*. NISD. [In Ukrainian].
- Zaitsev, M. (2007). European choice of Ukraine as a problem of socio-cultural integration (before the problem is posed). *Nova paradyhma*. (Issue 65. P. 1, pp. 168–173). Publishing house of M. P. Drahomanov National Pedagogical University. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 22.12.2021

М. В. Александрова

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Н. Є. Шолуха

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ТРАДИЦІЯ ЯК СПОСІБ ТРАНСЛЯЦІЇ КУЛЬТУРНИХ КОДІВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ (КОНОТАЦІЇ НАРОДНОГО КОСТЮМА)

М. В. Александрова, Н. Є. Шолуха. Традиція як спосіб трансляції культурних кодів у сучасній українській культурі (конотації народного костюма)

Досліджуються особливості традиції як способу трансляції культурних кодів у сучасній українській культурі. Проаналізовано трактування сутності категорії «традиція», яка визначається як спосіб здійснення наступності, у якому інтегруються тенденції творчої діяльності минулого, що мають значення для сучасного розвитку; та «культурний код», який визначається як унікальні культурні ознаки, що перейшли народам від предків або як закодована в певній формі інформація, що надає змоги ідентифікувати культуру. Визначено, що культурний код України є оригінальним і своєрідним, адже він базується на самотності культури народів, котрі населяли країну. Означено, що за допомогою культурного коду та комбінування предметів одягу й поєднання їх у певну сукупність можна сформулювати повідомлення, яке зрозуміле іншим носіям конкретної культури. Визначено, що для того щоб визначити стилістичні ознаки сучасного костюма з застосуванням національного одягу як об'єкта творчості, слід взяти до уваги «етнічний стиль».

Ключові слова: *традиції, культурний код, українська культура, народний одяг, костюм.*

M. Aleksandrova, N. Sholukho. Tradition as a way of translation of cultural codes in modern Ukrainian culture (connotations of folk costume)

The topicality of the work is due to the increased interest of society in the visual image in everyday culture and its components, which are studied by representatives of various humanities. These studies confirm that in visual cultures, the importance of clothing is interpreted taking into account the traditions, customs and norms of behavior of a nation.

The purpose of the article. The purpose of the research is to conduct a detailed scientific and practical substantiation of the peculiarities of traditions as a way of translating cultural codes in modern Ukrainian culture, and to analyze the semiotics of clothing to identify cultural codes of the sign system of clothing.

The methodology. The study provides a comprehensive analysis of the peculiarities of traditions as a way of translating cultural codes in modern Ukrainian culture. Theoretical and methodological approaches are used for this, including description, analysis and synthesis; analytical modeling; comparative analysis; systematization, generalization.

The results of the study showed that the cultural code of Ukraine is original and unique, with the identity of culture and literature of the peoples inhabiting the country. It is determined that tradition as a mean of socio-cultural communication is distinguished by such important features as selectivity for cultural material, stability and repeatability, effectiveness, ambiguity, authoritarianism. It is established that with the help of the cultural code and combining items of clothing and combining them into a certain set, you can form a message that is understandable to other carriers of a particular culture. The specific features of Ukrainian embroidery are analyzed, which are fatigue, that in the process of its creation the designer forms a very strong amulet. It is established that embroidered signs, images and symbols embody certain meanings: “viburnum” – a symbol of blood and immortality; “grapes” – a symbol of joy and beauty; “lily” – a symbol of maiden beauty and innocence; “oak” symbolizes development, life, strength and “hops” symbolize the exuberance of young life, love. It is established that ornament, color, embroidery, lace, constructive forms of folk clothing are reflected in the modern art of costume modeling.

The scientific novelty is due to the solution of an important scientific task, which is to develop practical results on the features of traditions as a way of translating cultural codes in modern Ukrainian culture. A special cultural-comparative study of clothing semiotics was conducted.

The practical significance. The results of the study are intended to serve for further research to explore new features of traditions as a way of translating cultural codes in modern Ukrainian culture, which will help to better understand the role of semiotic clothing codes as a response to cultural change. Based on the study, it can be concluded that traditions are the main way of translating cultural codes in modern Ukrainian culture.

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

Keywords: *traditions, cultural code, Ukrainian culture, folk clothes, costume.*

Постановка проблеми. Культурна спадщина багато в чому визначається як втілення традиції, передання якої сприяє наділенню змістом минулого та сьогодення. Своєрідністю культури як історично певного рівня духовного розвитку суспільства, творчих сил і здібностей людини, втілених у різноманітних формах та сферах його життєдіяльності, ідеалах і цінностях, полягає у нерозривному взаємозв'язку традиції та новаторства. Основним способом збереження та передання культурних традицій нації, їх безперервного розвитку, оновлення є її культурний код.

Культурний код визначається як відточена століттями історичного розвитку народу система унікальних образів, архетипів та цінностей, що визначають його менталітет, ідентичність та духовно-моральні установки. Саме культурний код, що ґрунтується на базових цінностях народу, характеризує своєрідність національної психології, відбиту у вчинках і діяльності людей, у їх стратегіях поведінки та життєвих позиціях.

Актуальність теми дослідження зумовлена підвищеним інтересом суспільства до візуального образу в повсякденній культурі та його компонентів, що вивчаються представниками різних гуманітарних наук. Дані дослідження підтверджують те, що у візуальних культурах значення одягу інтерпретується з урахуванням традицій, звичаїв та норм поведінки того чи іншого народу. Потреба в дослідженні семіотики одягу зростає у зв'язку з тим, що в сучасній візуальній культурі одяг як пластичний елемент зовнішнього образу є індикатором соціального та культурного розвитку суспільства, який реагує на трансформацію структурних компонентів знакової системи одягу.

У сучасній ситуації, коли на перший план виходять питання про роль візуального образу в процесі діалогу культур і збереження культурних традицій, семіотика одягу сприяє розкриттю особливостей формування, функціонування та трансформації культур. Визначення аспектів трансформації семіотики одягу сприятиме виявленню стійких символічних характеристик, які періодично повторюються під час зміни культур, але за різного кодування, що впливає на зміну одягу. Сприйняття та розуміння семіотичних кодів одягу як реакції на зміну культур може бути одним зі способів культурної комунікації, оскільки одяг, будучи знаком культури, несе інформацію про своєрідність історичного і

культурного шляху розвитку кожної епохи, особливості бачення й сприйняття дійсності, а також символічні асоціації та морально-естетичні цінності, що склалися в кожній культурі.

У зв'язку з цим давно назріла необхідність спеціального культурно-компаративістського дослідження семіотики одягу, яке дозволить виявити культурні коди її знакової системи та звернути увагу на одяг як на активний об'єкт візуальної культури, тому актуальним є дослідження особливостей традицій як способу трансляції культурних кодів у сучасній українській культурі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тематику дослідження особливостей традиції як способу трансляції культурних кодів у сучасній українській культурі досліджує незначна кількість науковців. Зокрема, Л. В. Баєва в дослідженні збереження культурної спадщини як здійснення цінності традиції визначила сутність поняття традиція (Баєва, 2012); Л. Ю. Егле в дослідженні традиційної культури окреслює основні підходи до визначення поняття традиція (Егле, 2014); А. С. Запесоцький, В. Д. Плахов, В. Лук'янов, Н. Г. Михайлова, С. А. Арутюнов досліджували феномен традиції. Наукові праці Е. Г. Бутенка, О. А. Тарасенка, Н. С. Орлової, В. П. Мироненка, А. С. Синицької, А. А. Гоцалоюка, Е. А. Шипилової, присвячені аналізу деяких аспектів сучасних тенденцій у семіотиці одягу, для виявлення культурних кодів знакової системи одягу.

Мета статті — дослідження особливостей традиції як способу трансляції культурних кодів у сучасній українській культурі. Для досягнення мети визначено наступні завдання:

- визначити сутність понять «традиція» та «культурний код»;
- означити характерні особливості традиції як способу трансляції культурних кодів;
- проаналізувати трансляцію костюмних кодів і семіотику одягу, для виявлення культурних кодів знакової системи одягу.

Під час дослідження використано загальнонаукові й спеціальні методи дослідження, у межах культурологічного підходу, зокрема аналіз і синтез, порівняння, узагальнення, системно-структурний аналіз.

Виклад основного матеріалу дослідження. Культурна спадщина багато в чому визначається як втілення традиції, передання якої сприяє наділенню змістом минулого та сьогодення (Баєва, 2012, с. 109). У культурології під традицією науковці визначають спосіб виконання наступності, у якому інтегровані творчі тенденції

минулого, що мають важливий сенс для сучасності. Поняття традиції набувало різноманітних теоретичних трактувань в історії, що визначається їх диференційованістю (Плахов, 1982). Означено, що завдяки традиціям зберігається найбагатший потенціал культури, здобувається природний та живий зв'язок сучасності та минулого, проявляється можливість стосовно взаємодії культурних епох і цінностей, збереження провідних ліній у творчому житті.

Однак традиція окреслюється не просто як збереження та трансляція цінностей, а передбачає продуктивний тип зв'язку між культурами, у зв'язку з кондиціями, у межах яких старе видозмінюється на нове і активно функціонує в ньому. Специфічна властивість традиції визначається в її неоднозначності, тому вона являється надзвичайно гнучкою, має рухливі межі, здатна в одній і тій же культурі існувати в диференційованих формах: як культурна база циклічного повторення компонентів життєдіяльності людських спільнот, тобто як фундамент, на основі якого формується новітній пласт культури, або як критерій, стосовно якого здійснюється оцінка сучасної культури тощо (Запесоцкий & Лукьянов, 2007, с. 5).

Поняття «традиція» — одне з небагатьох, навколо якого склалися доволі стійкі, але протилежні за змістом і вихідним установам уявлення. У їх основі перебувають певні ціннісні підходи. Умовно можна означити два полюси, навколо яких концентруються ці уявлення. На одному з них традиція представлена як щось архаїчне, відстале, застаріле, консервативне, що заважає сучасному розвитку культури, на іншому традиція постає як соціальний ідеал, фундаментальна цінність, що потребує серйозних зусиль для її відновлення та підтримки, як невіддільна основа динаміки культури.

У гуманітарних дослідженнях поняття «традиція» може трактуватися широко: як фундаментальна універсальна характеристика, дія якої поширюється в надзвичайно широких часових і просторових межах. Така культурна традиція може охоплювати цілу історичну епоху, цивілізацію, регіон і визначати конкретний тип культури (Михайлова, 2002, с. 50). Існує інше, вужче розуміння традиції як деякої константи, яка відтворюється в певних групах, наприклад, в етнічних спільнотах. Водночас до традиції долучаються всі традиційні елементи культури певного періоду, уся сукупність культурних текстів.

Особливістю філософського підходу до визначення традиції є те, що, відволікаючись від

конкретних зразків та творів традиційної культури, головна увага звертається на процесуальний аспект цього явища, на те, що є традицією. З погляду філософії, традиція визначається як явище соціальної комунікації, тобто як відповідна форма комунікування людей. Тому через традиції культурний досвід може передаватися від одного покоління іншим поколінням та від одного народу іншим народам (Егле, 2014, с. 44).

На думку сучасних філософів, спосіб трансляції культурної спадщини меншою мірою залежить від змісту традицій та більшою від специфічних ознак комунікативних технологій, які перебувають у безпосередньому розпорядженні суспільства на той чи інший історичний період часу. Наприклад, М. Маклюен виокремлював три головні етапи в розвитку комунікацій: письмовий, вербальний чи друкований та електронний. Однак необхідно розмежувати традиції, що передаються усно або шляхом безпосереднього спостереження, та культурну спадкоємність, яка забезпечується писемністю (Арутюнов, 1982, с. 97).

Традицію як засіб соціально-культурної комунікації відрізняють такі важливі особливості, як селективність щодо культурного матеріалу, стійкість і повторюваність, дієвість (орієнтація на реальні вчинки та практичні потреби життя), багатозначність, авторитарність.

Таким чином, особливістю філософського підходу є те, що, розділяючи зміст та форму трансляції традиційної культури, він дозволяє підводити під це поняття надзвичайно широке коло явищ.

За соціологічного підходу традиція визначається як «система відтворення соціальних інститутів та норм, з-за якої протекція останніх обґрунтовується, узаконується самим фактом їх існування у минулому» (Егле, 2014, с. 45). У контексті цього підходу слід пам'ятати, що традиція є механізмом відтворення, передання соціально значимого досвіду та способом його відновлення і відтворення. Будь-яка традиція визначається як тогочасна інновація і будь-яка інновація потенційно визначається як майбутня традиція (Арутюнов, 1982, с. 160). Отже, традиції можуть бути без інновацій, але не навпаки. Традиція абсолютно потрібна для самої протекції існування суспільства, однак інновація необхідна для його розвитку.

Процес появи новітніх традицій не можна фатально прив'язувати до зникнення старих традицій зважаючи на те, що між новими та старими традиціями є імовірність існування

органічних взаємозв'язків, а певні традиції, які розвинулися у далекому минулому, протягом тривалого проміжку часу взагалі не зникають. Вони, відповідно до нового суспільного буття, розвиваються та збагачуються як за формою, так і за змістом. Механізм дії традиції має здатність відроджувати і одночасно трансформувати забуті культурні стереотипи та форми (Егле, 2012).

Термін «коди культури» нерідко трапляється у вітчизняних дослідженнях, присвячених концептуально-теоретичним аспектам культурологічного знання. Однак чітке визначення цього терміна найчастіше відсутнє, оскільки його рідко можна знайти навіть у словниках та енциклопедіях. Якщо визначення формулюється, воно, як правило, розгортається в ключі лінгвістичного підходу, і саме тому коди культури розглядаються переважно як комунікативно-мовний феномен. Такому розумінню суперечить використання цього поняття іншими авторами для позначення явища культури в сенсі.

Крім того, поняття «коди культури» є одиницею освітніх стандартів як спеціалізованих курсів у процесі підготовки культурологів, етнологів вищої кваліфікації, так і курсу культурології в циклі загальногуманітарних дисциплін у ЗВО. Це потребує інтерпретування феномену кодів перед студентською аудиторією під час викладу культурологічної проблематики. У навчальній літературі уявлення про коди культури найчастіше надається в загальному вигляді, без теоретичної обґрунтованості та змістовної конкретизації (Аванесова & Купцова, 2008, с. 32).

Культурний код визначається як унікальні культурні специфічні ознаки, які народи отримали від предків; як закодована в певній формі інформація, що надає змоги ідентифікувати культуру. Типовим проявом культурного коду є його об'єктивізація в усній народній творчості, у художній літературі; культурні коди можуть фіксуватися в текстах як образної лексики, фразеологічних одиницях (Аймагамбетова & Жакупова, 2020, с. 57).

На основі думок Дженні Хаятт і Хелен Саймонс можна пояснити поняття культурних кодів як «таємну систему слів, символів або поведінки, які використовуються для передачі повідомлень, які мають контекст. Коди, як правило, виражаються на видимому рівні за допомогою вербальних і невербальних засобів, але вони є результатом впливу інших рівнів культури та взаємодії з ними» (Hyatt & Simons, 1999, с. 28). Якщо культурні коди є «таємною системою», це означає, що лише посвячений або

автор розуміє, про що по суті йдеться. Це дозволяє використовувати ці коди для різних цілей (Demska, 2019).

У сучасній культурології прийнято положення про те, що культурний код створюється за допомогою механізму взаємодії суб'єкта та об'єкта культури. Перетворення мовної компетенції на культурну ґрунтовано на інтерпретації мовних знаків у категоріях культурного коду (Телия, 1996, с. 227). Об'єктивізація суб'єктивного значення відбувається в процесі створення артефактів культури за допомогою символів. Система культурних знаків і символів, об'єднаних за законами свого синтаксису, утворює мову культури чи культурний код — спосіб збереження і трансляції культурної інформації, аналог культурної пам'яті. Покоління людей забезпечуються інформацією, яка символічно закодована і культурно транслюється (D'Andrade Roy, 1984, с. 88–89).

О. О. Селіванова визначає код культури як «фрагменти природної мови, що являють собою мережу категоризації оцінок інтеріоризованого світу та внутрішнього досвіду людини, зумовленого культурою певного етносу та представленого в семіотичних системах природної мови, мистецтва, звичаїв, вірувань, обрядів, соціальній та моральних нормах, поведінці членів етнічного угруповання» (Селіванова, 2010, с. 248).

Будь-який код — це насамперед інформативна система умовних знаків (символів), організованих за законами власного синтаксису. Отже, код — це мова. Відповідно, культурний код — це інформативна система знаків культури (її символів, артефактів), або мова культури, яка має конкретне значення в певному етнічному контексті у своєму хронотопі. Код — складова одиниця культури.

Відповідно до тлумачення Н. І. та С. М. Толстих, «культура визначається, як ієрархічно організована система диференційованих кодів, наприклад, вторинних знакових систем, які застосовують диференційовані форми і матеріальні засоби для кодування одного й того самого змісту, що зводиться до “картини світу”, до світогляду певного соціуму. Ці різні коди стало можливим співвіднести один з одним за допомогою перекладу з мови на мову через загальний їм змістовний план, який слугує мовою-посередником» (Толстой & Толстая, 1995, с. 7).

С. М. Толста визначає з-поміж необхідних умов освіти культурного коду гомогенність, системність і конвенційність її знаків (Толстая, 2007, с. 28), тобто, іншими словами, наявність у

ньому системи знаків. В основі теорії філософії культури Е. Касіра закладено розуміння символу як ключа до специфіки природи людини, її сприйняття та мислення. Німецький філософ стверджує, що людина створила систему символів як спосіб сприйняття дійсності, як свій власний вимір реальності. «Саме ця здатність визначає людину, і тому її слід називати не *homo sapiens*, а *homo symbolicus*», – пропонує в результаті свого дослідження вчений (Кассирер, 1998, с. 461).

Семіотична специфічність символу полягає саме в багатозначності, що зумовлює його невичерпність, здатність трактуватися в кожній ситуації та кожним інтерпретатором по-своєму. Символ – єдиний знак, який не має прямого значення. Таким чином, щоб осягнути сенс символу, слід розгорнути цей знак у системі, у контексті, у коді, без яких він не читається метафорично, експліцитно. У результаті дешифрування культурного коду стає доступним зміст повідомлення, що міститься в поєднанні предметних символів культури – артефактів. Зв'язок значення та знака визначає діалектичну нерозривність духовного та матеріального аспектів культури, її артефактів. Мова культури має власний синтаксис, завдяки якому немало звичайних предметів набувають сенсу повідомлення: символічне значення вишивки на сорочці та рушнику, орнаментів на великодніх яйцях, кераміці, архітектурних форм житлових і сакральних споруд тощо.

Культурні коди співвідносяться з найдавнішими архетипними уявленнями людства щодо будови Всесвіту та несуть ці знання новим поколінням. Вони універсальні за своєю природою, але детерміновані суб'єктивним (традиційним етнічним) фактором, тому кодування культурного простору завжди має національне спрямування і є специфічним для кожного етносу (Красных, 2002, с. 232).

Мішель Фуко стосовно значення культурних кодів у житті людини зазначає: «Основні коди культури, що керують її схемами сприйняття, її мовою, її формами вираження та відтворення, її обмінами, її цінностями, ієрархією її практик, які встановлюють для кожної особистості емпіричні порядки, з якими вона матиме справу і в котрих орієнтуватиметься» (Фуко, 1977, с. 37).

Протягом історії розвитку етнічної спільноти України сформувалася її специфічна культура. Культурний код України є оригінальним і своєрідним, з самотутністю культури та літератури народів, що населяють країну. Літературний процес України на сучасному етапі, безсумнівно,

має загальне об'єднуюче начало, що часто виявляється в марній спробі митця проникнути в таємницю сучасних реалій.

Культурний код нації є не пережитком минулого, а квінтесенцією найкращих та найжиттєздатніших практик, зібраних народом за віки історії. Те, що довело свою ефективність тоді, стане ядром нового мислення та культурних стратегій. Особливого значення набуває аналіз всіх елементів, що утворюють культурний код нації, їх сенсу, призначення та конструктивних можливостей. Підтримка традиційних цінностей, а також здійснення формування й розвитку нових ціннісних орієнтирів, що визначають національну самоідентифікацію, здійснюється за допомогою відродження історичних цінностей, традицій, національних свят, традиційних промислів і ремесел, прагнення нації до синтезу традицій та новацій (Аймагамбетова & Жакупова, 2020, с. 57–58).

Костюмна мова є одним із видів суспільної діяльності, що бере участь у всіх сферах життєдіяльності людини в загальносоціальному та приватному житті. Використання костюма різниться у виробництві, споживанні, історії, мистецтві, культурі, з чого випливає, що сфера, в контексті якої розглядається костюмна мова, накладає свій «діалект», зрозумілий лише в контексті вивчення. Костюмна мова нерозривно пов'язана з людським суспільством, має матеріальну основу, відіграє неабияку роль у костюмній діяльності та візуальному спілкуванні.

Костюмний код (мова) існує в культурі як факт реальної дійсності. За допомогою комбінування предметів одягу та поєднання їх у певну сукупність можна сформувавши повідомлення, зрозуміле іншим носіям конкретної культури. Кожне таке повідомлення сприймається лише візуально. Це свідчить, що в людей сформувалося в культурному середовищі певне уявлення про костюмні знаки, і вони їх розуміють без додаткових пояснень. Костюмне візуальне спілкування відбувається за допомогою костюмних знаків, які мають формальні та змістовні сторони, водночас тлумачення терміна «костюмні знаки» містить різноманітні аспекти: комунікативний, нормативний, стилістичний, прагматичний, мовний тощо.

Щоб костюмна мова могла висловити і передати необхідну інформацію, зміст, його мовні елементи повинні бути впорядковані щодо один одного і мають використовуватись за встановленими правилами, що забезпечує співвіднесення одиниць костюмної мови з елементами мисленнєвого змісту.

Унікальність філософії костюма полягає в його можливості відображати всі процеси, що відбуваються в період часу, що вивчається. Вникаючи в закономірності виникнення, формування та функціонування костюма, ми стикаємося з послідовним переходом смислових конотацій з традиційних костюмних практик до сучасних соціокультурних відносин (Шипилова, 2015).

Для того щоб визначити стилістичні ознаки сучасного костюма з застосуванням національного одягу як об'єкта творчості, необхідно взяти до уваги «етнічний стиль» чи народний, який набув поширення в моді з початку ХХ ст., у зв'язку з появою інтересу до народного традиційного одягу та усвідомленням того, що його необхідно досліджувати й зберігати як національну спадщину українського народу (Гоцалюк, 2014).

Етностиль належить до напрямів застосування народного досвіду у зв'язку з умовами масової стандартизації сучасного одягу, де специфічними ознаками стилю є інтенсивне використання натуральних тканин, багатоманітність прийомів компонування окремих видів одягу, простота крою тощо (Мироненко & Синицька, 2009). Костюм постійно видозмінюється, однак головні стабільні специфічні ознаки зберігаються, де ця тенденція спричинена тим, що конструкція, крій одягу відпрацьовані століттями, які забезпечують зручність і свободу для рухів. Визначено, що народні сорочки являються базою сучасного костюма і привнесли в нього значну чисельність деталей та прийомів їх реалізації.

Прямий вільний силует запозичено в українській сорочки, який художники модельєри застосовують у своїх провідних колекціях. У сукнях модельєри застосовують широку пройму рукава, яка своїм корінням сягає крою рукава сорочки. Отже, можемо стверджувати, що українська народна сорочка є невичерпним джерелом для формування нових креативних ідей модельєрами-дизайнерами.

Визначено, що приталені форми нагрудного одягу запозичено з елементів народного костюма, а практично забуті камізельки й кептарі видозмінилися на сучасні сарафани та сукні без рукавів. У сучасному одязі застосовуються значна чисельність структурних компонентів народного одягу: рельєфи, зборки, заціпи, складки, крій рукава, оздоблення вирізу горловини тощо. На етапі моделювання ділового одягу можемо відзначити певні компоненти народного крою, загальний характер форми та картаті, строкаті, набивні тканини з фольклорним малюнком (Орлова, 2019).

Специфічні ознаки української вишивки полягають в тому, що в процесі її створення модельєр-дизайнер формує надзвичайно сильний оберіг, де кожен із вишиваних знаків, образів та символів продовжує уособлювати певне значення: «калина» — символ крові та невмирущого роду (сорочки, на яких вишита калина, дарували матерям); «виноград» — символ радості та краси (цей символ застосовували на вишивці весільних скатертин); «лілія» — символ дівочої краси та невинності (цей символ зазвичай вишивали на сорочках для молодих дівчат, які були готові до весілля); «дуб» символізує розвиток, життя, силу (цей символ зазвичай вишивали на сорочках для чоловіків); «мак» визначається як оберіг від зла (цей символ зазвичай вишивали на сорочках для воїнів); «хмель» символізує буяння молодого життя, любові (цей символ зазвичай вишивали на вбранні молодих парубків) (Бутенко & Тарасенко, 2021).

Орнамент, вишивка, колористика, базові форми народного одягу набувають свого відтворення в сучасному мистецтві моделювання костюма, який є неповторним та своєрідним у кожній країні. Це не просте відтворення або повторення минулих форм, його пропорцій і кольорових сполучень, та творча спадковість прогресивних традицій у вбранні із взяттям до уваги поточного рівня розвитку промисловості, техніки й нового, який принципово відрізняється від минулого побуту українського народу.

Висновки та перспективи подальших досліджень. На основі дослідження можна дійти висновку, згідно з яким традиції є основним способом трансляції культурних кодів у сучасній українській культурі. Отже, багаторівневі культурні коди у зв'язку зі своєю символічною основою виконують дві формально протилежні функції: з одного боку — підтримку статичності суспільства в результаті збереження та відтворення традицій, з другого — забезпечення його динаміки у вигляді творчих інновацій. Культурні коди дозволяють усувати протиріччя старого та нового, свого і чужого, нормативного й ситуативного. Культура у своїх кодах постає інформаційною надсистемою, що забезпечує зворотний зв'язок людини з місцем існування та збереження фонду історичної пам'яті.

Отримані результати дослідження можуть бути використані для аналізу традицій як способу трансляції культурних кодів у сучасній українській культурі, а перспективи розвідки теми можна продовжити до розкриття специфічної образно-символічної художньої мови та культурних кодів у сучасному мистецькому просторі.

Список посилань

- Аванесова, Г. А., Купцова, И. А. (2008). Коды культуры: сущность и назначение. *Социально-гуманитарные знания, (1)*, 30–43.
- Аймагамбетова, М. М., Жакупова, Г. Т. (2020). Информативно коммуникативная природа культурного кода в медиадискурсе (на примере казахстанской прессы). *Вестник Евразийского национального университета имени Л. Н. Гумилева. Серия: Филология, 4 (133)*, 55–69. <https://doi.org/10.32523/2616-678X-2020-133-4-55-69>.
- Арутюнов, С. А. (1982). Обычай, ритуал, традиция. *Совет. Этнография, 2*, 58–99.
- Баева, Л. В. (2012). Сохранение культурного наследия как воплощение ценности традиции. *Философия и общество: Научно-теоретический журнал, 1*, 109–118.
- Бутенко, Е. Г., Тарасенко, О. А. (2021). Сучасна українська вишивка: знак, образ та символ у мистецтві Ганни Онікієнко. *Перспективи. Соціально-політичний журнал, 1*, 71–76.
- Гоцалюк, А. А. (2014). Соціально-філософський вимір українського одягу. Мультиверсум. *Філософський альманах, 6–7*, 134–144.
- Егле, Л. Ю. (2012). *Генезис музыкального фольклора Сибири (на материале Кемеровской области): монография*. КемГУКИ.
- Егле, Л. Ю. (2014). Традиционная культура: основные подходы к исследованию. *Вестник КемГУ-КИ, 29*, 43–50.
- Запесоцкий, А. С., Лукьянов, В. (2007). Дмитрий Лихачёв: о сущности культурной традиции. *Вопросы культурологии, 7*, 4–12.
- Кассирер, Э. (1998). *Избранное. Опыт о человеке*. Ю. А. Муравьев (Перевод с англ. и комментарии). Гардарика.
- Красных, В. В. (2002). *Этнопсихология и лингвокультурология*. ИТДГК «Гнозис».
- Мироненко, В. П., Синицька, А. С. (2009). Еволюція українського народного костюма в соціокультурному контексті авангарду. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура, 5*, 128–135.
- Михайлова, Н. Г. (2002). *Народная культура в современных условиях*. РИК.
- Орлова, Н. С. (2019). Интеграція національного костюма у проектування сучасного одягу. *Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції: збірник наукових праць, 2*, 401–405. ПНПУ імені В. Г. Короленка.
- Плахов, В. Д. (1982). *Традиции и общество: опыт философско-социологического исследования*. Мысль.
- Селіванова, О. О. (2010). *Лінгвістична енциклопедія*. Довкілля.
- Телия, В. Н. (1996). *Русская фразеология: Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты*. Наука.
- Толстая, С. М. (2007). К понятию культурных кодов. *Сборник статей к 60-летию А. К. Байбурина. Studia Ethnologica AB 60*, 23–31.
- Толстой, Н. И., Толстая, С. М. (1995). О Словаре «Славянские древности». *Славянские древности, 5–14*. Индрик.
- Фуко, М. (1977). *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*. В. Визгин, Н. Автономова (Пер. с франц.). Прогресс.
- Шипилова, Е. А. (2015). Современный подход к изучению костюма как культурного кода. *Аналитика культурологии, (1 (31))*, 79–85.
- D'Andrade Roy, G. (1984). Cultural Meaning Systems. In *Richard A. Shweder, Robert A. LeVine. Cultural Theory: Essays on Mind, Self and Emotion*, 88–115. Cambridge University Press.
- Demaska, O. (2019). *Street name as a cultural code*. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-127-8/20-38>.
- Hyatt, J., Simons, H. (1999). Cultural Codes — Who Holds the Key? The Concept and Conduct of Evaluation in Central and Eastern Europe. *Evaluation. (Vol. 5. Issue 1, 23–41)*.

References

- Aimagambetova, M. M., Zhakupova, G. T. (2020). Informatively communicative nature of the cultural code in the media discourse (on the example of the Kazakh press). *Bulletin of L. N. Gumilyov Eurasian National University. Series: Filologia, 4 (133)*, 55–69. <https://doi.org/10.32523/2616-678X-2020-133-4-55-69>. [In Russian].
- Arutiunov, S. A. (1982). Custom, ritual, tradition. *Sovet. Jetnografija, 2*, 58–99. [In Russian].
- Avanesova, G. A., Kuptsova, I. A. (2008). Culture codes: essence and purpose. *Socialno-gumanitarnye znaniia, (1)*, 30–43. [In Russian].
- Baeva, L. V. (2012). Preservation of cultural heritage as the embodiment of the value of tradition. *Filosofia i obshchestvo: Scientific and theoretical journal, 1*, 109–118. [In Russian].
- Butenko, E. G., Tarasenko, O. A. (2021). Modern Ukrainian embroidery: a sign, image and symbol in the art of Hanna Onikienko. *Perspektyvy. Social and political journal, 1*, 71–76. [In Ukrainian].
- Cassirer, E. (1998). *Favorites. Experience about a person*. Yu. A. Muravyov (Translation from English and comments). Gardarika. [In Russian].
- D'Andrade Roy, G. (1984). Cultural Meaning Systems. In *Richard A. Shweder, Robert A. LeVine. Cultural Theory: Essays on Mind, Self and Emotion*, 88–115. Cambridge University Press. [In English].
- Demaska, O. (2019). *Street name as a cultural code*. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-127-8/20-38>. [In English].
- Egle, L. Y. (2012). *Genesis of musical folklore of Siberia (on the material of the Kemerovo region): monograph*. Kemerovo State University of Culture and Arts. [In Russian].

- Egle, L. Y. (2014). Traditional culture: main approaches to research. *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*, 29, 43–50. [In Russian].
- Foucault, M. (1977). *Words and things. Archeology of the Humanities*. V. Vizgin, N. Avtonomova (Translated from French). Progress. [In Russian].
- Gotsaliuk, A. A. (2014). Socio-philosophical dimension of Ukrainian clothing. *Multiverse. Filosofskyi almanakh*, 6–7, 134–144. [In Ukrainian].
- Hyatt, J., Simons, H. (1999). Cultural Codes — Who Holds the Key? The Concept and Conduct of Evaluation in Central and Eastern Europe. *Evaluation*. (Vol. 5. Issue 1, 23–41). [In English].
- Krasnykh, V. V. (2002). *Ethnopsychology and linguoculturology*. ITDGK “Gnozis”. [In Russian].
- Mikhailova, N. G. (2002). *Folk culture in modern conditions*. RIK. [In Russian].
- Mironenko, V. P., Sinitskaya, A. S. (2009). The evolution of Ukrainian folk costume in the socio-cultural context of the avant-garde. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts. Mystetstvoznavstvo. Arkhitektura*, 5, 128–135. [In Ukrainian].
- Orlova, N. S. (2019). Integration of national costume in the design of modern clothing. *Ethnodesign in the context of the Ukrainian national revival and European integration: collection of scientific works*, 2, 401–405. V. H. Korolenko Poltava National Pedagogical University. [In Ukrainian].
- Plakhov, V. D. (1982). *Traditions and society: the experience of philosophical and sociological research*. Mysl. [In Russian].
- Selivanova, O. O. (2010). *Linguistic encyclopedia*. Dovkillia. [In Ukrainian].
- Shipilova, E. A. (2015). A modern approach to the study of costume as a cultural code. *Analitika kulturologii*, (1(31)), 79–85. [In Russian].
- Telia, V. N. (1996). *Russian Phraseology: Semantic, Pragmatic and Linguistic and Cultural Aspects*. Nauka. [In Russian].
- Tolstaia, S. M. (2007). On the concept of cultural codes. Collection of articles on the occasion of 60 years of the birth of Baiburin A. K. *Studia Ethnologica AB* 60, 23–31. [In Russian].
- Tolstoi, N. I., Tolstaia, S. M. (1995). About “Slavic Antiquities” dictionary. *Slavianskie drevnosti*, 5–14. Indrik. [In Russian].
- Zapesotskii, A. S., Lukianov, V. (2007). Dmitrii Likhachev: about the essence of cultural tradition. *Voprosy kulturologii*, 7, 4–12. [In Russian].

Надійшла до редколегії 07.12.2021

МЕНЕДЖМЕНТ КРЕАТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ

Н. О. Максимовська. Менеджмент креативних технологій у соціокультурній сфері

Розглянуто сучасний менеджмент культури як інструмент забезпечення креативного процесу в культуротворчій діяльності. Визначено, що умовами ефективною реалізації креативних технологій і практик у соціокультурній сфері є забезпечення розвитку креативного мислення особистості, створення сприятливих обставин для групової творчої роботи в команді, удосконалення процесу традиційної соціокультурної діяльності на основі креативних інновацій, розвиток стимулюючого середовища для реалізації креативних ініціатив із застосуванням новітніх управлінських технологій.

Ключові слова: *менеджмент культури, соціокультурна сфера, креативні технології, культуротворчість.*

N. Maksymovska. Management of creative technologies in the socio-cultural field

The purpose of the article is to study the theoretical and practical principles of regulating creative practices and defining the conditions for implementation of culture creativity technologies in the socio-cultural field.

The methodology. In this study we have applied the scientific analysis and synthesis method in order to define the culture creativity process efficiency conditions through implementation of creative practices, which may include: development of sociocultural process subjects' ability to be creative, establishing a community-team of like-minded individuals to produce and implement creative ideas, purposeful technologization of creative activities, making up the space to realize newest creative practices and improve traditional ones. By comparing the scientific facts and the method of purposeful goal-setting it was found out that every condition provides for completing a number of tasks, namely use of interactive technologies to stimulate creative thinking of professionals and participants of socio-cultural activities; realization of functioning principles of the creative center, which generates and selects ideas for implementation of a cultural product; carrying out original space functioning for continuous communication and supporting creative atmosphere.

The results. In a broad sense, culture management should ensure the dynamics of culture creativity process, in a narrow one – the efficiency of creative

technology in the sociocultural field. It ensures technologization of creative practices, creates organizational and management conditions for productive interaction, which must be taken into account while realizing the creative process of culture creation. That is to say, culture management is viewed particularly as managing creativity and innovation in socio-cultural field.

The scientific novelty. Culture management ensures culture creation dynamics by implementing effective mechanisms of promoting innovative practices in the socio-cultural field. Taking into account individual (creative personality), group (creative team), environmental (creative space) and activity (creative activities and interaction) aspects we determined the systematic nature of management and its viability.

The practical significance. According to the results of the study, the complexity of culture creation determines the choice of non-traditional approaches for stimulation of creative thinking, group decision making and constructing culture centers. Conditions must be provided to realize creative practices as a technology and project that provides for clear planning, search and distribution of necessary resources, monitoring realization and final evaluation of efficiency.

Keywords: *culture management, socio-cultural field, creative technologies, culture creativity.*

Актуальність теми дослідження. Запровадження інновацій у соціокультурній сфері сприяє динаміці розвитку культури в умовах становлення інформаційного суспільства. В основу нововведень покладаються креативні рішення й відповідна діяльність, оптимальне регулювання цього процесу, отже, дослідження креативних технологій у менеджменті культури є підґрунтям для їх подальшого поширення та управління творчою взаємодією в просторі культури. Відтак, забезпечення динаміки процесу культуротворення починається з креативності.

Постановка проблеми. Менеджмент культури в контексті прикладної культурології забезпечує реалізацію креативних культурних практик, таким чином сприяючи здійсненню культуротворчої місії в умовах динамічної трансформації соціуму. Однак необхідним є подальше дослідження менеджменту культури

з метою обґрунтування найефективніших технологій управління для реалізації креативних практик у соціокультурній сфері.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Необхідність запровадження креативного підходу та стимулювання творчості відбито в міжнародних та загальнодержавних регламентуючих документах і програмах. Зокрема, відповідно до Закону України «Про інноваційну діяльність», інновації трактуються як новостворені (застосовані) і (або) вдосконалені конкурентоздатні технології, продукція або послуги, а також організаційно-технічні рішення виробничого, адміністративного, комерційного або іншого спрямування, що істотно поліпшують структуру та якість виробництва і (або) соціальної сфери (Про інноваційну діяльність, 2002). У Законі України «Про культуру» вказано, що «громадяни мають право на свободу творчості; вільний вибір виду діяльності у сфері культури, засобів і сфер застосування творчих здібностей, самостійне розпорядження своїм твором; провадження творчої діяльності самостійно або з використанням будь-яких форм посередництва» (Про культуру, 2011) тощо.

Програма Європейського Союзу – Східного Партнерства «Культура і креативність» (Програма Європейського Союзу – Східного Партнерства «Культура і креативність» 2015–2018 рр., 2015) була розрахована на три роки та фінансувалася Європейським Союзом. Вона мала на меті підтримку культурних та креативних секторів в Азербайджані, Білорусі, Вірменії, Грузії, Молдові та Україні. Програма працювала з такими темами: управління проектами, культурне лідерство та адвокація, дослідження у сфері культури, просування культурного продукту, фандрайзинг, культурна журналістика і комунікації. Діяльність у межах програми забезпечувала проведення спеціальних тренінгів, професійних майстер-класів, просвітніх програм на онлайн-платформах, що надавало змоги розширювати взаємодію між урядовими та громадськими організаціями, представниками приватного сектору культури.

«Креативна Європа» – це програма Європейського Союзу (Програма Креативна Європа, 2013), яка підтримує культурний, креативний та аудіовізуальний сектори. Серед завдань програми провідними є створення умов для поліпшення міжнародної мобільності; сприяння розвитку аудиторії; розбудова нових бізнесмоделей; перехід до використання цифрових технологій; запровадження тренінгів та освіти; збереження культурної спадщини; інтенсифікація міжкуль-

турного діалогу, підтримка соціальної інтеграції мігрантів та біженців. Вочевидь, культура, креативність і людина становлять єдину систему, у якій виникають нові моделі взаємодії.

Створення креативного простору обґрунтовується в регіональних та локальних концепціях розвитку міст і селищ. Наприклад, «Стратегія розвитку культури» 2025 р. м. Львова містить основні положення, серед яких: культура – це творчість, спосіб мислення, комунікація, простір, спадщина, нове мислення, нові сенси, нові дії (Про затвердження Стратегії розвитку культури м. Львова до 2025 р., 2012). Отже, у документі закладається креативний підхід до стратегічного планування локальних культурних практик.

Наведені приклади доводять актуальність та необхідність подальшого дослідження креативності як механізму змін предметного поля культури, динаміки культуротворчості в сучасних умовах. Учені досліджують креативність як основу запровадження інновацій (Л. Ткаченко, В. Окорський, А. Валюх та ін.). Креативні соціокультурні технології, зокрема просторової організації, вивчають М. Карп'як, С. Щеглюк та ін. Культуротворчість у широкому сенсі, зокрема й шляхом технологізації креативних практик, визначають О. Жорнова, В. Леоньєва, В. Федь та ін. Менеджмент культури, власне як базис для запровадження інновацій у соціокультурній сфері, обґрунтовують З. Остропольська, О. Копієвська та ін.

Мета статті – виконати дослідження теоретичних та практичних засад регулювання креативних практик, визначити умови запровадження культуротворчих технологій у соціокультурній сфері.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для детального аналізу та досягнення поставленої мети зауважимо деякі позиції щодо подальшого дослідження. По-перше, не маючи на меті детально аналізувати поняття креативність, погодимося з узагальненим його трактуванням: креативність (від латин. *creo* – творити, створювати) – здатність творити, виконувати творчі дії, що зумовлюють нове незвичне бачення проблеми чи ситуації (Ткаченко, 2017). Ключовим у цьому трактуванні є термін «здатність», оскільки саме готовність до нестандартного вирішення завдання забезпечує початок креативного процесу. Креативність розглядається радше як ознака процесу культуротворення, як підхід до поступового вирішення складних завдань у будь-якій сфері життєдіяльності, зокрема просторі культури.

По-друге, на наш погляд, креативність має розглядатися як на рівні особистості (креативна особистість, креативне мислення тощо), так і на інших рівнях суспільного буття (креативна команда, креативна діяльність, креативне середовище, креативні індустрії тощо). Таким чином, аналізуватиметься власне система утворення нових смислів і форм у сфері культури, спроможність ефективно перебувати в напруженому креативному процесі та сенсоутворюючому просторі.

По-третє, у широкому розумінні менеджмент культури має забезпечувати динаміку культуротворчого процесу, у вузькому — ефективність креативної технології в соціокультурній сфері. Він забезпечує технологізацію креативних практик, створює організаційно-управлінські умови для продуктивної взаємодії, які мають бути враховані під час реалізації креативного процесу культуротворчості. Тобто менеджмент культури розглядається, зокрема, як управління креативністю та інноваціями в соціокультурній сфері.

На основі прикладної культурології можна визначитися з тим, як трактувати наступне поняття: «культурна практика — це предметно-практична діяльність людини/людей, пов'язана зі створенням або поширенням культурних продуктів» (Копієвська, 2018, с. 72). Відповідно до цього, креативна практика в соціокультурній сфері — діяльність з розвитку креативного процесу (з урахуванням суб'єктних, просторових, ресурсних особливостей), що забезпечує нестандартне сучасне бачення та здійснення динаміки культури, знаходження способу її реалізації з метою доцільного вдосконалення.

Учені звертаються до дослідження процесу культуротворення (В. Леонтєва, В. Даренський, В. Федь, С. Черепанова та ін.). Узагальнено культуротворчість розглядається як реалізація «сили афірмації»; є здійснюваним людиною («Я-транскультурним») процесом породження і буття культури, її збереження і прирощення й водночас процесом підтримки свого особистісного буття, ідентичності. Породження людиною в собі «Я-культурного» логічно передую афірмації власне культурного явища — єдності культурного смислу та культурної форми (Леонтєва, 2014). У цьому сенсі менеджмент культури передбачає створення сприятливих умов для розкриття культурної самоідентифікації особистості за допомогою креативних практик, що в подальшому зумовлює самоорганізацію креативного процесу на різних рівнях.

В. Даренський досліджує процес культуротворення і зауважує, що саме діалог являє собою інваріантну форму культурної трансгресії людини, він є «основною культуротворчою дією», що перебуває в основі усіх окремих видів культуротворчості (Даренський, 2010). Загалом не заперечуючи таку позицію, уважаємо, що саме під час планування та реалізації креативних практик менеджмент культури забезпечує умови для такого діалогу, інтерактивної взаємодії. Дослідник також трактує т. зв. базовий закон культуротворчості на основі праць С. Пролєєва. Слід відзначити твердження: культурна дія завжди конститується як вихід людини за межі себе — своєї наявної даності, початкової визначеності чи природної первинності (там само, 2010). Тобто перетворення самої себе, зусилля, що в цьому разі докладаються, можна вважати основною культуротворчою дією (там само, 2010). Однак, на наш погляд, лише зусиль самої людини в більшості випадків не достатньо. Це має бути міждисциплінарний підхід утворення базису культуротворення на індивідуальному й суспільному рівнях, які включають психологічний, соціологічний, педагогічний та ін. аспекти, що загалом забезпечить удосконалення соціокультурного буття.

Згаданий вище В. Даренський (2010) пропонує розглядати процес культуротворення як поступову зміну станів-стимулів: креації, негації, акцепції, афірмації. Креація народжується від усвідомлення проблеми, пропонує варіанти рішення; негація — тимчасове заперечення нового досвіду, акцепція — зацікавлене сприйняття; афірмація — утвердження нового в практиці. Авторське бачення загалом виправдане, але зауважимо, що іноді процес негації як відторгнення та неприйняття може передувати креації, оскільки саме проблемне бачення, критичне мислення стають стимулами подальшої креативної взаємодії. У цьому й полягає сутність сучасного культуротворчого процесу, адже ієрархія пропонованих дій може бути порушена, що дозволить вийти поза межі наявних практик. Менеджмент культури в його широкому системному розумінні втілює зв'язок із прикладною культурологією на практиці і провокує виникнення обґрунтованих суперечностей з метою початку креативного процесу культуротворення.

Учені загалом погоджуються, що культуротворчість — це сфера відтворення надбіологічної сутності людини, яка становить актуалізацію універсальних смислів культури. Тобто основа, процес і результат культуротворення

залежить від людини, саме креативної людини та необхідної для цього команди. Отже, вимагається необхідність створення умов для організації культуротворчого буття в процесі менеджменту культури.

В. Федь пропонує не лише досліджувати значення терміну «культуротворення», але й перевести його в практичну площину, обґрунтувавши поняття «культуротворче буття», яке, на думку вченого, є специфічним способом існування людини у світі, ґрунтується на наявності у цьому існуванні у зв'язку з фактичністю події. Власне, подія засвідчує наявність людини у культурі та розуміється через акт творчості. Лише творчість перериває коло змінюваності подій і фіксує тут-буття (Федь, 2012). Тобто забезпечення креативного процесу, який триватиме й технологізуватиметься, має бути ґрунтоване на творчому підході і забезпечувати вихід за межі звичайного, стимулювати позитивне емоційне сприйняття, мотивувати творення людського духу (о-духо-творення). Наприклад, це вдало ілюструють івент-технології, пов'язані з менеджментом культури не лише в контексті функцій управління (планування, організація, мотивація, контроль), але й у співвідношенні з історичними тенденціями розвитку громади, регіону, країни. Спеціальні події реалізуються в сучасних форматах, враховуючи аксіологічну складову, пропонується креативне рішення з позицій прикладної культурології. Можна зазначити, що відбувається культуротворчість через спеціальні події, забезпечується співбуття в просторі культури, організовується мережа подій, що становлять квінтесенцію реальних практик соціокультурної взаємодії.

Ще одним прикладом ефективного менеджменту креативних практик є технології соціокультурної анімації, які забезпечуватимуть досконалий та напружений процес надихаючої діяльності, яка набуває ознак алгоритму, але є унікальною, зважаючи на емоційне сприйняття людиною та значення для розвитку інтеракції в просторі культури. Активізація власних ресурсів суб'єктів соціуму, подолання соціального відчуження, налагодження продуктивної соціокультурної взаємодії стає прогнозованим результатом цих культурних практик. Таким чином, соціокультурна анімація стає сенсом взаємодії і є інструментом залучення суб'єктів спільноти до продуктивної спільної активності, механізмом просування та поширення соціокультурних цінностей, а проектування — підґрунтям менеджменту культури з ефективного управління означеними процесами.

Обґрунтований С. Черепановою принцип культуротворчості презентує інтеграцію креативного підходу в системі освіти: культуротворча діяльність поєднує інтелектуальну активність, духовність, освіту, науку, мистецтво, тобто реалізується як творення буття засобами культури, самоорганізація життєдіяльності людини (Черепанова, 2012). Культуротворчість розглядається авторкою в сенсі подолання меж можливого у сфері освіти як складовій соціокультурного процесу, характеризує прагнення особистості до досконалості (там само, 2012). Тобто різноманітні культурні практики, пов'язані з певними соціокультурними технологіями (просвіта, освіта, мистецтво, наукова творчість тощо), втілюють культуротворчий аспект різних складових соціокультурної сфери.

Саме створення креативного простору стає квінтесенцією запланованих зусиль у разі стимулювання креативності особистості та групи, удосконалення соціокультурної діяльності. Просторові аспекти запровадження креативних технологій досліджували О. Карп'як, С. Щеглюк та ін. «Креативний простір — це багатофункціональний майданчик для підприємств, організацій та окремих індивідів. Центр концентрації інтелекту із притаманною йому культурою. Інноваційний культурний простір, що поєднує в собі безліч різноманітних проєктів, наприклад, стартап-бокси, коворкінги, антикафе, креативні ресторани, центри розвитку дітей, творчі майстерні, еко-парки тощо. Креативний простір є платформою для різноманітних культурних і освітніх подій, конференцій та фестивалів» (Карп'як, 2017). Вочевидь, організація таких осередків має багатофункціональне спрямування, що зумовлює специфіку регулювання. Тобто система управління охоплює загальні основи менеджменту та, водночас, специфічні особливості сучасного соціокультурного регулювання.

З-поміж форм організації креативного простору С. Щеглюк наводить класифікацію: макроформи (креативні регіони, креативні кластери, міста, глобальні технологічні платформи); мезоформи (креативні хаби, квартали, центри); локальні форми (арт-об'єкти, творчі лабораторії, майстерні, відкриті простори, лофти і неолофти, локальні онлайн-центри, креативні інформаційні платформи) (Щеглюк, 2017). Особливості рівневої організації культурних осередків закладаються під час планування та структурування управлінської діяльності. Таким чином, у процесі менеджменту культури має забезпечуватися продуктивна

взаємодія в межах організованого креативного простору з урахуванням мети й завдань, які ставить перед собою спільнота.

У сучасних умовах особливого значення набувають віртуальні креативні осередки. Серед прикладів можна навести новітні розробки соціокультурної спільноти «Фестиваль Plan B», зокрема онлайн-проекту «На карантині з Plan B» (На карантині з Plan B x Kultura Zvuka) та галереї сучасного мистецтва, які можна відвідати не виходячи з дому (<https://planbfest.com>). Вдалим проектом трансформації менеджменту культури, підтримки бізнесу, зокрема туристичного, що опосередковано дозволяє здійснювати соціальний суб'єктів соціуму в межах всеукраїнського соціокультурного простору, є проект Google (Grow.google, (б.д.)). Цей масштабний цифровий простір передбачає розвиток українського бізнесу в нових умовах соціальних обмежень, зокрема розкрити цей потенціал за допомогою технологій, інструментів та навчальних ресурсів від Google. Безумовно, це надає нових можливостей реалізації потенціалу туристичного локального середовища. Програми внутрішнього туризму для різних груп населення задовольняють пізнавальні потреби, уможливають розвиток світогляду та національної свідомості. Таким чином, у результаті розвитку просоціальних цінностей та реального керування соціокультурними процесами у віртуальному середовищі сучасний менеджмент стає надійним фактором розбудови культури.

На нашу думку, до умов ефективності культуротворчого процесу через запровадження креативних практик належать: розвиток здатності суб'єктів соціокультурного процесу до креативності, створення спільноти-команди однодумців для продукування та втілення креативних ідей, доцільна технологізація креативної діяльності, розвиток простору реалізації новітніх креативних практик та вдосконалення традиційних. Кожна з умов передбачає виконання кількох завдань, зокрема застосування інтерактивних технологій стимулювання креативного мислення фахівців та учасників соціокультурної діяльності; реалізація принципів функціонування креативного осередку, який генерує та обирає ідеї для втілення культурного продукту; здійснення функціонування оригінального простору для постійної комунікації та підтримання креативної атмосфери.

Посилення ефективності означених умов забезпечується підготовкою фахівця в галузі культури, який здатен до генерування нових ідей (креативність), працювати в міжнародному

контексті, визначати стратегічні пріоритети та аналізувати особливості місцевих, регіональних, національних та глобальних стратегій соціокультурного розвитку тощо. Квінтесенцією методичного забезпечення підготовки є проєкторієнтоване навчання, що дозволяє орієнтувати майбутніх фахівців на реальну практичну діяльність у сучасних соціокультурних умовах. Метою цього процесу є конкретизація здобутих і набутих протягом навчання знань та навичок у креативному управлінні тією складовою соціокультурної сфери, яка є професійним інтересом здобувача. Це дозволяє трансформувати професійну свідомість від теоретичного до практичного стану.

Висновки. В умовах глобалізації культури людства актуалізується менеджмент соціокультурних процесів. Культуротворчість — одна з функцій соціокультурної сфери, де наявні суб'єкти і ресурси технологізації цього процесу, менеджмент культуротворчості передбачає регулювання та стимулювання творчих ініціатив з метою осучаснення, вдосконалення, розвитку креативних культурних практик. Менеджмент культури забезпечує динаміку культуротворення за допомогою запровадження ефективних механізмів просування інноваційних практик у соціокультурній сфері. Врахування індивідуального (креативна особистість), групового (креативна команда), середовищного (креативний простір) та діяльнісного (креативна діяльність та взаємодія) аспектів зумовлює системність управління і його результативність. Складність культуротворення зумовлює вибір нетрадиційних підходів до стимулювання креативного мислення, прийняття групових рішень, розвитку осередків культури. Мають забезпечуватися умови реалізації креативних практик як технології або проєкту, що передбачає чітке планування, пошук та розподіл необхідних ресурсів, моніторинг реалізації й кінцеву оцінку ефективності. Подальші дослідження мають враховувати застосування новітніх управлінських технологій, зокрема інноваційний менеджмент, соціальний маркетинг, брендинг та ін. в культуротворчому процесі шляхом реалізації обґрунтованих креативних практик.

Список посилань

- Верховна Рада України. (2002). *Про інноваційну діяльність: станом на 05.12.2012 р.: Закон України*. (№ 40-IV). zakon.rada.gov.ua. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/40-15#Text>
- Верховна Рада України. (2011). *Про культуру № 2778: станом на 28.12.2014 р.: Закон України*. (№ 76-VIII). zakon.rada.gov.ua. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text>

- Даренський, В. (2010). Феномен діалогу як універсальності культури. *Докса*, 15, 172–182.
- Інститут стратегії культури. (2012). *Про затвердження Стратегії розвитку культури м. Львова до 2025 р.: ухвала*.
- Карп'як, М. О. (2017). Формування креативних просторів та їх значення для економічного розвитку регіону в умовах децентралізації влади. *Соціально-економічні проблеми сучасного періоду України*, 3, 139–142.
- Копієвська, О. Р. (2018). *Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, локальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ — початок ХХІ ст.)*. [Дис. докт. культурології, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
- Леонтєва, В. (2014). Менеджмент як професія: роль і статус у культуротворчому процесі. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Філософія*, 42, 125–136.
- Максимовська, Н. О. (2021). Прикладна культурологія та менеджмент культури: методологія досліджень. *Культура України*, 74, 17–22.
- На карантині з Plan B x Kultura Zvuka [Online event]. (2020, Травень 23). <https://www.facebook.com/events/272653823858447/>
- Окорський, В. П., Валюх, А. М. (2017). *Креативний менеджмент*: Підручник. НУВГП.
- Програма Європейського Союзу — Східного Партнерства «Культура і креативність» 2015–2018 рр. (2015). <https://www.culturepartnership.eu/ua/page/culture-matters>
- Програма Креативна Європа (2013). <https://creativeeurope.in.ua/>
- Ткаченко, Л. І. (2017). Креативність і творчість: сучасний контент. *Освіта та розвиток обдарованої особистості*, 9–10 (28–29), 32–35.
- Федь, В. (2012). Культуротворче буття: функції та загальні принципи розвитку. *Схід*, 1 (115), 170–173.
- Черепанова, С. О. (2012). Філософія освіти і феномен культуротворчості: методологічні основи дослідження. *Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серія «Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія»*, 24 (65), 253–261.
- Щеглюк, С. Д. (2017). Особливості розвитку креативної індустрії в Україні: перспективні форми просторової організації. *Соціально-економічні проблеми сучасного періоду України*, 6, 143–150.
- Grow.google. (б.д.). *Нові цифрові можливості з Google*. <https://grow.google/intl/ua>
- Creative Europe Program (2013). <https://creativeeurope.in.ua/> [In Ukrainian].
- Darenskyi, V. (2010). The phenomenon of dialogue as a universal of culture. *Doksa*, 15, 172–182. [In Ukrainian].
- European Union Eastern Partnership Program “Culture and Creativity” 2015–2018 (2015). <https://www.culturepartnership.eu/ua/page/culture-matters> [In Ukrainian].
- Fed, V. (2012). Cultural existence: functions and general principles of development. *Skhid*, 1 (115), 170–173. [In Ukrainian].
- Grow.google. (d.b.). *New digital features from Google*. <https://grow.google/intl/ua> [In Ukrainian].
- Institute of Culture Strategy. (2012). *On approval of the strategy for the development of culture of Lviv until 2025: resolution*. [In Ukrainian].
- Karpiak, M. O. (2017). Formation of creative spaces and their significance for the economic development of the region in the conditions of decentralization of power. *Sotsialno-ekonomichni problemy suchasnoho periodu Ukrainy*, 3, 139–142. [In Ukrainian].
- Kopievska, O. R. (2018). *Transformational processes in cultural practices of Ukraine: global, glocal context and local features (end of XX — beginning of XXI century)*. [Thesis of the Dr. of Cultural Studies, National Academy of Management of Culture and Arts]. [In Ukrainian].
- Leontieva, V. (2014). Management as a profession: role and status in the cultural process. Bulletin of H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University. *Filosofia*, 42, 125–136. [In Ukrainian].
- Maksymovska, N. O. (2021). Applied culturology and culture management: research methodology. *Culture of Ukraine*, 74, 17–22. [In Ukrainian].
- Okorsky, V. P., Valiukh, A. M. (2017). *Creative Management: A Textbook*. National University of Water Management and Environmental Sciences. [In Ukrainian].
- Quarantined with Plan B x Kultura Zvuka, [Online event]. (2020, May 23). <https://www.facebook.com/events/272653823858447/> [In Ukrainian].
- Shchegliuk, S. D. (2017). Features of the development of the creative industry in Ukraine: promising forms of spatial organization. *Sotsialno-ekonomichni problemy suchasnoho periodu Ukrainy*, 6, 143–150. [In Ukrainian].
- Tkachenko, L. I. (2017). Creativity and creativity: modern content. *Osvita ta rozvytok obdarovanoi osobystosti*, 9–10 (28–29), 32–35. [In Ukrainian].
- Verkhovna Rada of Ukraine. (2002). *On innovation activity: as of December 5, 2012: Law of Ukraine. (№ 40-IV)*. zakon.rada.gov.ua. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/40-15#Text> [In Ukrainian].
- Verkhovna Rada of Ukraine. (2011). *On culture № 2778: as of December 28, 2014: Law of Ukraine. No. 76-VIII)*. zakon.rada.gov.ua. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> [In Ukrainian].

References

- Cherepanova, S. O. (2012). Philosophy of education and the phenomenon of cultural creativity: methodological foundations of research. *Uchenye zapiski Tavricheskogo nacionalnogo universieta im. V. I. Vernadskogo. Serija “Filosofia. Kulturologiia. Politologiia. Sociologiia”*, 24 (65), 253–261. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 15.10.2021

В. М. Шейко

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Є. Трубаєва

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ПІДГРУНТЯ МЕДІАЦІЇ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ: ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ

В. М. Шейко, Є. Трубаєва. Культурологічне підґрунтя медіації в умовах глобалізації: історіографічний аспект

Аналізується література, у якій йдеться про культурологічні аспекти медіації в умовах глобалізації. Показано, що історіографія культурологічної медіації надзвичайно слабо представлена роботами вчених пострадянського простору. Щоправда вона значно повніше розкривається в галузі судочинства та правознавства. З іншого боку, проблема культурологічної функції медіації в умовах глобалізації значно активніше і набагато раніше досліджується вченими західних країн, США тощо. Водночас доведено, що в історіографії проблем культурологічної медіації в умовах глобалізації, як правило, недооцінюється аналіз умов глобалізації, які кардинально впливають на означені проблеми та їх вирішення.

Ключові слова: *культурологія, культура, медіація, глобалізація, історіографія, культурологічна медіація, діалог культур, міжкультурне посередництво.*

V. M. Sheiko, E. Trubaieva. Culturological basis of mediation in the context of globalization: historiographical aspect

The purpose of the article is to analyze the culturological basis of mediation on the basis of available literature on the problems of culturological aspects of mediation in the context of globalization. After all, the very mediation of culture in the context of globalization makes it possible to resolve extremely complex and controversial issues of social relations, both internal and external. In the context of globalization challenges, resolving the conflicts of international civilizational cooperation gives hope for the further preservation of peace on the globe and for the further evolution of the world community. In addition, the study of this problem allows us to ensure that this issue is not only relevant but also poorly researched.

The methodological basis of this scientific research is culturological methods of analysis of the mediating role of intercultural dialogue in the further establishment of international cooperation in the context of civilizational globalization.

The result of the research is constructive conclusions of the analysis of the existing literature on the issues of cultural mediation, demonstration of achievements in the process of resolving international conflict situations through indirect dialogue of cultures in the context of civilizational globalization.

The scientific novelty of the article is that by studying the achievements of indirect application of intercultural dialogue, the world community gets an additional opportunity for further international cooperation in resolving urgent conflict challenges, which allows the world community to maintain sustainable peace on the planet.

The practical significance of this article is that its results can be useful for further research on this topic. At the same time, they can become material in the process of preparing scientific and methodological documentation for cultural courses.

Keywords: *culturology, culture, mediation, globalization, historiography, culturological mediation, dialogue of cultures, intercultural mediation.*

Актуальність теми дослідження. Якщо історіографія культурологічної та глобалізаційної сфер представлена досить численною літературою, зокрема нашими працями (Шейко, Богущкий, 2005), то щодо медіації та культури в умовах глобалізації література фактично відсутня. Саме тому в цій розвідці ми звернемо увагу, перш за все, на аналіз існуючої літератури за однойменною тематикою — культурологічні основи медіації в умовах глобалізації. До речі, про актуальність зумовленої тематики свідчить і прийняття в грудні 2021 року Закону України «Про медіацію» (Про медіацію: Закон України від 18 листопада 2021 р. №1875). Щоправда, Закон «визначає правові засади та порядок проведення медіації як позасудової процедури врегулювання конфлікту (спору), принципи медіації, статус медіатора, вимоги до його підготовки та інші питання, пов'язані з цією процедурою» (Про медіацію: Закон України від 18 листопада 2021 р. №1875).

Постановка проблеми. Означена проблема набула особливої актуальності в умовах,

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

коли незалежна Україна проходить важкий шлях свого історичного розвитку, який супроводжується глибокою соціально-економічною кризою. Водночас цей шлях характеризується ознаками національно-культурної та духовної еволюції суспільства. Череди різноманітних реформаційних змін у країні загострює потребу кожного члена суспільства в захисті його духовних і матеріальних прав та можливостей, безпеки і комфортних умов проживання. З іншого боку, процес глобалізації, який охопив увесь світ, зумовив необхідність подолання кожною людиною страху можливої руйнації національно-культурної ідентичності, потреби в забезпеченні певного тривкого балансу між загальним та самобутнім, діалогу вільних членів суспільства як рівноправних громадян соціокультурної спільноти. Саме тому в останні роки медіація розглядається не тільки як спосіб урегулювання спірних ситуацій, а і як засіб соціокультурної взаємодії.

Отже, медіація на сучасному розвитку суспільства є передусім основою духовного діалогу, як основа діалогу культур. Тобто медіація формується як комунікативний процес, який здійснюється в результаті імплементації засобів подолання контроверз. Останнє надає учасникам конфлікту можливість залишатися в національній системі координат та реалізувати особистісні інтереси в умовах рівноправного культурологічного діалогу.

Слід зауважити, що складність аналізу культурологічного аспекту медіації в умовах глобалізації зумовлюється насамперед міждисциплінарністю означених сфер. До того ж, процеси культурологічної медіації, як відомо, характеризуються вивченням та освоєнням загальнолюдських цінностей, морально-етичних норм, незалежністю та синергетичною саморегуляцією у своєму розвитку.

Виклад основного матеріалу дослідження. Розглянемо означену в темі статті проблематику в контексті сучасних досліджень. Так, Є. Ю. Трубаєва в тезах, оприлюднених на Міжнародній науковій конференції «Методологічні дослідження медіації в культурологічному аспекті», обґрунтовано наголошує на важливості вибору методів дослідження загалом і в галузі медіації та культурології зокрема. «У наукових дослідженнях останніх десятиліть, — пише вона, — набирає обертів культивування залучення такого комплексу методів, який дозволяє отримати об'єктивну інформацію з обраної проблематики через його чутливість до усіх складнощів взаємозв'язку та багатомірності сучасної

глобальної, соціальної індивідуалістичної реальності» (Трубаєва, 2020, с. 22).

Науковиця висновує, що з урахуванням трансдисциплінарного контексту дослідження до комплексу методів обраної тематики слід віднести кілька загальнонаукових методів, і зокрема означає: історико-системний підхід, структурний метод, соціокомунікативний підхід, методи синергетичний та аксіологічний. І додає, що конкретно-пошуковими методами для вказаної проблематики стали методи аналізу і синтезу та актуалізації поглядів вітчизняних і зарубіжних учених з питань імплементації категоріального термінологічного апарату кількох наук (Трубаєва, 2020).

У наступних тезах Є. Ю. Трубаєва звертається до розгляду медіаційної логіки культури. Водночас авторка акцентує на визнанні сучасного українського суспільства як «розколотого» на «Схід і Захід» і протестує проти подібного помилкового, з її точки зору, трактування. Вона стверджує, що моральний феномен медіації зароджується у ціннісно-смысловому просторі розвиненого утилітаризму. А медіація «як опозиційне поняття традиційної моральної культури вказує на новий підхід до усунення протистояння між “культурою Сходу та Заходу”, який лежить у формуванні медіаційної логіки культури» (Трубаєва, 2021а, с. 21). Її висновок полягає в тому, що саме медіаційна логіка культури «відкриває нові можливості для розвитку та оновлення змістовних парадигм у галузях медіа, освіти, юриспруденції, психології, соціології тощо» (Трубаєва, 2021а, с. 21).

У наступних своїх тезах «Медіація як загальний термін», оголошених на Всеукраїнській науково-теоретичній конференції (Трубаєва, 2021), Є. Ю. Трубаєва намагається охарактеризувати саме поняття «медіація», правомірно стверджуючи, що успіх реалізації стратегічного курсу України на інтеграцію до європейської спільноти багато в чому залежить від запобігання міжнародних суперечок та досягнення перемоги цінностей взаєморозуміння, толерантності, перш за все, у галузях культурного діалогу.

Протистояння у відносинах з Росією, внутрішнє напруження між східною і західною частинами України, мовні проблеми, міграційні процеси — усе це та інше свідчать про складність і навіть неможливість розв'язання конфліктів за будь-яким усталеним сценарієм чи кліше. Однак сучасна ситуація в країні диктує необхідність налагодження діалогу у всіх сферах життя, передусім у галузі культури.

Слід відзначити, що саме в усіх тезах авторка робить вдалу спробу продемонструвати, що саме культурне посередництво і є тим парасольковим феноменом, який надає надію вирішити сучасні конфлікти як внутрішні, так і зовнішні шляхом діалогу. Адже медіація діалогу культур, культурне розмаїття та міжнародне спілкування завжди були і є важливими складовими сприятливого розвитку країни. До того ж, як відомо, культура будь-якого народу формується лише на стику з іншими культурами на тлі їх взаємодії та самотності.

«Трансформація концепції медіації з мультидисциплінарної в міждисциплінарну, — пише обґрунтовано Є. Ю. Трубаєва, — відкриває низку нових шляхів розвитку процесів медіації в українському суспільстві» (Trubaieva, 2021, с. 19–20). І слід погодитися з авторкою, що саме таке тлумачення і розуміння медіації надає нам можливість пізнання конфліктної природи життєвих парадигм, що виникають у суспільствах і між ними. До того ж, це розуміння медіації має посприяти вирішенню конфліктних ситуацій у суспільстві, де на перший план виходить, знову-таки, застосування медіації діалогу культур як для вирішення внутрішніх, так і зовнішніх конфліктів сучасності.

Слід зазначити, що історіографія розкриття теми цієї статті налічує незначну кількість наукових розвідок. Однією із них є наша стаття, написана у співавторстві з О. Гончар і Є. Трубаєвою — «Медіація як засіб існування особистості в крос-культурному середовищі в умовах глобалізації» (Шейко, Гончар, Трубаєва, 2021, с. 41–44). Автори звертають увагу на те, що сучасні процеси глобалізації загострюють питання важливості дослідження особливостей та ролі діалогу культур, які за природою своєю є медіаційними. І саме тому в сучасних умовах міжнародної цивілізаційної співпраці аналіз витоків і механізмів медіаційних процесів діалогу культур стає дедалі актуальнішим, адже подальший розвиток світової спільноти дійсно неможливий без взаємодії та співпраці людей, народів та їхніх культур. Саме діалог культур став невід'ємною умовою взаєморозуміння особистостей, медіаційним комунікатором міжнародних відносин. «Отже, — йдеться в праці, — виникає попит на вміння інтерпретувати міжкультурні відмінності, виявляти гармонію між формуванням навичок культурної адаптації людини та наявністю її індивідуальних і національних особливостей. Саме потреба в такому балансі, що передбачає внутрішній комфорт, зумовлює розв'язання питання про важливість опанування медіації» (Шейко та ін., 2021, с. 42).

У розвідці вказано на трактовку латинського слова «медіація» («посередництво») і підкреслено, що використання засобів медіації багатьма народами світу було започатковано задовго до сучасних подій. Водночас у статті надається короткий аналіз літератури, у якій вказані проблеми розглядаються не безпосередньо, а опосередковано. Тобто література, яка б присвячувалася безпосередньо означеній тематиці, фактично відсутня.

Проте у статті обґрунтовано стверджується, що «медіаційна роль діалогу культур передбачає активну взаємодію рівних у правах суб'єктів, що має сприяти збагаченню різних культур. До того ж, як свідчить історичний досвід, діалог культур дедалі частіше виконував роль медіатора примирення, що давало змогу запобігати війнам і конфліктам» (Шейко та ін., 2021, с. 42).

Загалом у статті обґрунтовано проаналізовано процес медіації як засіб існування особистості в крос-культурному середовищі в добу глобалізації, розкрито «питання адаптації особистості до умов іншої культури», доведено, що «ступінь медіаційної адаптації до умов крос-культурного середовища свідчить про міжкультурну компетентність людини», продемонстровано «роль стратегій медіації в розвитку діалогу культур» (Шейко та ін., 2021, с. 41).

Становить інтерес для нашого дослідження і стаття вже згаданої Є. Ю. Трубаєвої «Розуміння культури в медіаційному процесі» (Трубаєва, 2021b, с. 55–58). Авторка абрисно надала поняття культури в медіативному просторі, який розглядається як засіб успішної комунікації рівноправних партнерів в суспільному середовищі в умовах глобалізації. Водночас увага читача акцентується на проблемах культурологічних процесів взаємодії особистостей в умовах мультикультурної спільноти, що, як обґрунтовано стверджує авторка, «зумовлює ефективну безконфліктну діяльність людини без втрати своєї індивідуальності» (Трубаєва, 2021b, с. 55). Характерно, що науковиця переконливо доводить, що «розуміння культурологічних особливостей розкриває потенціал нових можливостей, які забезпечують узгодженість дії соціальних суб'єктів на основі відповідних культурних цінностей» (Трубаєва, 2021b, с. 55).

У статті наголошується, що нині медіація трактується як нова міждисциплінарна галузь, як самостійний професійний напрям. Водночас слід зауважити, що існують численні дослідження, присвячені правознавству, і ми їх у цього випадку свідомо не розглядаємо. Слід підкреслити, що міждисциплінарність охоплює

чимало аспектів: медіаційно-філософський, медіаційно-правовий, медіаційно-лінгвістичний, медіаційно-психологічний, медіаційно-педагогічний, медіаційно-соціальний тощо. Однак праць, присвячених медіаційно-культурологічному спрямуванню, надзвичайно мало, фактично вони поодинокі. Авторка ж зупиняє свою увагу на медіаційно-культурологічному аспекті, і саме тому в цій статті їм приділяється основна увага.

У згаданій статті Є. Трубаєвої порушується завдання «виконати дослідження ... поняття медіації в медіаційно-культурологічному контексті» (Трубаєва, 2021b, с. 55). З цією метою авторка надала обґрунтовану характеристику тематичного тезауруса з метою визначення «тематичного поля» медіації. Аналіз виконано на базі філософської, лінгвістичної, культурологічної та педагогічної літератури. Другим завданням статті стало розкриття культурологічної складової як провідної в процесі взаємодії особистостей в умовах мультикультурного суспільства. І, нарешті, третім завданням авторка означила виявлення суті поняття культури в медіативному процесі. Відразу слід підкреслити, що з поставленими завданнями авторка успішно впоралася і надала обґрунтовані відповіді на поставлені питання.

По-перше, науковиця спробувала визначити для себе розуміння таких дефініцій, як «культура» і «медіація». «З одного боку, — пише вона, — культура — невіддільна частина існування кожної людини, з іншого, це міра усвідомлення того, що криється в цьому надбанні, що привносить у життя та чи інша культура» (Трубаєва, 2021b, с. 56).

Щодо медіації, то авторка нагадує (і ми про це вже вище зазначали), що «поняття “медіації”, яке походить від латинського “mediatio” (“посередництво”), виникло в давні часи саме в процесі здійснення комерційних та правових операцій. Його використовували в суспільних відносинах, де медіатор діяв як посередник» (Трубаєва, 2021, с. 56). І авторка слушно висноує, що визначення питань щодо понять «культура» та «медіація» і нині все ще актуальне і дискусійне, а «медіація в культурологічному розумінні — це надійний шлях до успішної комунікації рівноправних партнерів у крос-культурному середовищі в добу глобалізації» (Трубаєва, 2021, с. 57).

З точки зору обраної тематики становить науковий інтерес і наша стаття «Медіація поліетносфери як феномену глобалізаційного культурного континууму» (Sheiko, 2021b, с. 7–16).

У розвідці надається тлумачення поняття медіації поліетносфери як феномену глобального крос-культурного середовища, проаналізовано роль медіації як посередника поліетносфери в системі та умовах інтересування архетипів континууму сучасних культур. Водночас ми намагались визначити змістовні, етнічні та інші спектри формування поліетносфери як посередника, медіатора континууму культур у глобалізаційному просторі. Ми довели, що механізм медіації еволюції глобального континууму культур водночас сприяє формуванню самої поліетносфери як особливої оболонки ноосфери земної поверхні, яка включає та об'єднує різноманітні органічні й неорганічні, рослинні та тваринні світи тощо (Sheiko, 2021, с. 7–16).

Не зайвим буде наголосити, що у цій статті надається й історіографія питання. Для нас цікаво надати характеристику літератури, у якій автори звертаються і до питання медіації як такої. Так, у підручниках Б. А. Леко, Г. Чуйко йдеться про сутність і особливості медіації (Леко & Чуйко, 2011; Леко & Чуйко, 2014). У статті та тезах О. Кідран, Т. О. Подковенко трактується дефініції «медіації» та історичні аспекти й становлення (Кідран, 2019, с. 12–20; Подковенко, 2016, с. 207–210). Цікава й фундаментальна монографія Н. А. Мазаракі, присвячена проблемам теорії та практики медіації в Україні (Мазаракі, 2018). Має інтерес і стаття Т. Кісельової про історію та розвиток медіації як такої у світі (Киселева, електронний ресурс).

Немало статей присвячено питанням ролі медіації у вирішенні різноманітних конфліктів (Гайдук, 2007; Антонюк, 2014; Горовіц, 2004; Данилова, 2017; Кисельова, 2019; Докаш, 2018; Лях, 2015; Рябінін, 2013; Юрків, 2018). Для нашого дослідження особливо цікавою є стаття Т. Подковенко про медіацію як про один з альтернативних засобів вирішення суперечок та їх вплив на правову культуру (Подковенко, 2019). Становить інтерес для цієї статті і монографія І. В. Данилюка, присвячена етнічній психології як галузі наукового знання (Данилюк, 2010).

Подібний обіговий аналіз ще раз доводить, що і нині обрана тематика є актуальною і малодослідженою та чекає на свого дослідника.

Отже, аналіз процесів медіаційного формування поліетносфери свідчить, що ці планетарні явища забезпечують існування самого життя як такого на Землі. Завдяки означеним процесам створюється середовище для співпраці, співіснування різних етносів, різних народів та їх культур.

Є цікавою для вивчення тематики дослідження ще одна наша стаття «Медіація діалогу культур у процесах міжнародної цивілізаційної співпраці в умовах глобалізації» (Sheiko, 2021a). У розвідці аналізуються проблеми медіації діалогу культур в процесі налагодження міжнародної співпраці в умовах глобалізації, обґрунтовуються питання генези та становлення діалогу як такого й формування його в мультикультурному середовищі в добу цивілізаційної глобалізації. Автор обґрунтовано доводить, що сталий розвиток сучасної цивілізації багато в чому залежить від діалогу культур як медіатора в процесах налагодження міжнародного співробітництва.

Ми, аналізуючи наявну літературу, торкаємось і праць, у яких йдеться про медіацію та її роль в еволюції діалогу культур. Це, наприклад, розвідки І. Г. Ясиновського (Ясиновський, 2014; Синицина, 2017; Рогочая, 2018). У статті А. Козак, наприклад, розглядається міжкультурна комунікація в контексті діалогу культур (Козак, 2013), а М. Герашченко зробив спробу висвітлити генезу й основні тенденції еволюції медіації в крос-культурному середовищі та визначив можливі шляхи її імплементації в Україні (Herashchenko, 2018).

Однак, незважаючи на певну кількість праць, присвячених темі статті, проблеми ролі медіації в налагодженні міжнародної цивілізаційної співпраці в умовах глобалізації усе ще малодосліджені.

На нашу думку, аналіз процесів виникнення та становлення медіаційних явищ діалогу культур як такого доводить безпосередню залежність ефективності сталого розвитку світової спільноти від рівня та масштабу його поширення в добу цивілізаційної глобалізації. Провідна медіаційна роль менеджера вказаних процесів еволюції діалогу культур у світовому масштабі має належати глобальним центрам і, перш за все, ЮНЕСКО та її інститутам.

Перейдемо до статей, у яких питання медіації певною мірою розглядається у зв'язку з культурою. Так, І. А. Куклінова в тезах на міжнародній науково-практичній конференції аналізує проблеми культурної медіації в працях сучасних дослідників. Підкреслюється, що термін медіація, який використовувався у сфері вирішення економічних сперечань, з 90-х рр. ХХ ст. набув поняття «культурна». Щоправда, авторка обмежує це поняття та його застосування переважно музейною діяльністю, водночас акцентуючи на стратегії взаємодії медіаторів з аудиторією (Куклінова, 2021).

Розглянемо наступну статтю цієї ж авторки, у якій зроблена обґрунтована спроба продемонструвати історію та сучасне розуміння терміну — «культурна медіація». І, знов-таки, авторка свідомо обмежує вживання вказаного терміну та технологій культурної медіації лише межами музейної діяльності (Куклінова, 2021).

У колективній і досить розлогій за обсягом статті, присвяченій антропологічним та аргументологічним основам міжкультурної взаємодії й діалогу культур, аналізуються питання дослідницьких підходів до аргументологічних параметрів міжкультурної комунікації. Водночас автори основну увагу приділяють культурно-історичній інституціональній і концептуальній природі культури, комунікації та діалогу міжкультурного конфлікту (Чуешов та ін., 2020).

У статті «Міжкультурна комунікація: ідентифікація сучасних викликів» (Мусина & Мустафина, 2020) аналізуються наукові підходи до проблем ідентифікації та міжкультурної комунікації в процесі вирішення конфліктів у міжкультурному діалозі. Щоправда, автори дещо недооцінюють роль медіації у вирішенні міжкультурних конфліктів у сучасному соціумі.

Розглянемо кілька публікацій, у яких автори торкаються переважно теоретичних аспектів медіаційних процесів. Так, М. Житарюк трактує питання особливостей застосування понять «медіація» й «медіатизація» в сучасному медіапросторі (Житарюк, 2020). У статті Т. О. Подковенко проаналізовано основні наукові підходи до класифікацій моделей медіації (Подковенко, 2020). О. С. Можайкіна досліджує сутність, принципи добровільності в медіації (Можайкіна, 2020). Ц. А. Шамлікашвілі аналізує еволюцію медіації в епоху цифровізації (Шамлікашвілі, 2020). У працях О. П. Шевчука, П. С. Пацурківського та Р. О. Гаврилюк йдеться про застосування методів медіації у різних сферах соціуму (Шевчук, 2020; Пацурківський & Гаврилюк, 2020). Про особливості застосування медіації у різних сферах людської життєдіяльності йдеться й у статтях Л. О. Золотухіної, Ю. Ю. Сойки, А. В. Баран та В. А. Грабовського. Водночас вони акцентують не лише на закордонному досвіді медіації, а звертають увагу і на український досвід застосування медіації в соціумі (Золотухіна & Сойка, 2020; Баран, 2021; Грабовський & Рак, 2020).

Слід зауважити, що в закордонній, особливо європейській історіографії, питанням культурологічної медіації вчені приділяють набагато більше уваги, ніж вчені з пострадянського простору. Більше того, зарубіжні науковці розпочали

дослідження вказаної тематики значно раніше, нині існують десятки статей і навіть окремі монографії, присвячені культурологічній медіації кінця ХХ — початку ХХІ століть. Особливо активно цими питаннями займається Домінік Буш, німецький професор, який має вчений ступінь у галузі культурології і докторську ступінь за темою «Міжкультурне посередництво». Більше того, він у 2004 р. здобув наукову премію з медіації. Нагадаємо окремі його праці (Busch, 2005; Busch, 2012; Busch, Mayer & Boness, 2010; Busch, 2019; Busch, 2016; Busch, 2017). У них йдеться про міжкультурне посередництво, теоретичні основи управління міжкультурними конфліктами, про міжнародні та регіональні перспективи міжкультурного посередництва тощо.

Зупинимо свій аналіз на одній з основних робіт науковця (Busch, 2019), яка присвячена ролі медіації у вирішенні міжкультурних конфліктів. У ній підкреслюється, що автори, які досліджують проблеми міжкультурної комунікації та міжкультурної компетентності, сприйняли медіацію як давно очікуваний практичний інструмент для остаточного вирішення питань, які виникають у результаті міжкультурності. Водночас цей інструмент медіації сприймався як альтернатива судовим засобам вирішення конфліктів. Автор наголошує, що у зв'язку з тим, що нині існує багато трактувань самого поняття культури, існує і чисельна кількість підходів до вирішення конфліктів. І в цій статті аналізуються зміст та діапазон подібних підходів, які Д. Буш розглядає і систематизує з початку 90-х років ХХ ст. Автор наголошує, що він дотримує твердження про те, що конфлікти в галузі культури можливо вирішити лише завдяки медіації, а світ, який існує сьогодні, є результатом контактів, діалогів культур, які відбувались протягом століть (Busch, 2019).

І, нарешті, слід зазначити, що в зарубіжній літературі, як уже підкреслювалось, проблемам культурологічного дослідження медіації присвячено чимало праць. У цьому контексті слід відзначити одну із монографій, у якій фактично не лише проаналізовано й узагальнено наявні нині праці за вказаною тематикою, але й зроблено наступний позитивний крок у дослідженні означеної тематики (Bettmann, 2017). Саме тому й зосередимо увагу на її аналізі.

У першому розділі колективної монографії звертає на себе увагу стаття К. Крігель-Шмідт та К. Шмідт, яку присвячено програмним основам культурологічного дослідження медіації. Автори піддають сумніву можливості викори-

стання на практиці наявних концепцій культурологічної медіації в міжетнічних і міжкультурних конфліктах. А якщо це й можливо, на їхню думку, то необхідне втручання культурологів, які спеціалізуються на вирішенні подібних конфліктів (Kriegel-Schmidt & Schmidt, 2017).

У другому розділі вказаної монографії звертає на себе увагу стаття Р. Беттманн, присвячена медіації як методу вирішення міжособистісних, між-або внутрішньоорганізаційних конфліктів, які дедалі більше характеризуються множиною міжкультурністю та різноманітністю (Bettmann, 2017).

І, нарешті, звернемо увагу на статтю Д. Буша і К. Майера, присвячену проблемам міжкультурного посередництва та аналізу стану досліджень питань науки про посередництво (Busch & Mayer, 2017). Автори підкреслюють високу гнучкість процесів культурологічної медіації, а також її пристосованість до особистісних інтересів і потреб суспільства. Водночас вони стверджують, що конфлікти цінностей та ідентичності не вирішуються за допомогою юридичних процедур, слід застосовувати культурологічну медіацію (Busch & Mayer, 2017).

Висновки. Таким чином, аналіз літератури, безпосередньо або опосередковано присвяченої проблемам культурологічної медіації в сучасних умовах глобалізаційного суспільства, свідчить, що ця тема не лише надзвичайно актуальна, але й досі малодосліджена. Водночас у літературі, опублікованій авторами з пострадянського простору, вказана тематика представлена поодинокими роботами, особливо це стосується України. Однак, зазначимо, не йдеться про літературу, яка стосується імплементації медіації в галузі правознавства і якій присвячено чимало праць.

Під час дослідження означеної в заголовку статті теми виявлено, що медіація — надзвичайно важливе явище. Воно становить базис для духовного діалогу і водночас основою для продуктивного діалогу культур. Медіація, згідно з однією з проаналізованих розвідок, має потенціал вирішити проблему українського суспільства, яке розмежоване на Схід і Захід. Загалом у світі медіація має допомогти уникнути міжнародних суперечок та зумовити перемогу взаєморозуміння.

Водночас слід відзначити, що означена тематика надзвичайно активно досліджується вченими європейських країн, США тощо. І як результат — нині існує численна кількість статей і навіть є монографії. Також необхідно наголосити, що подібні проблеми досліджуються з

другої половини ХХ століття, однак на пострадянському просторі подібні дослідження розпочалися переважно в останні роки.

Отже, проблемам культурологічної медіації сучасні вчені приділяють дедалі більше уваги, особливо в європейських країнах. Посередництво культури у вирішенні міжнародних, міжетнічних та загалом гуманітарних конфліктів стає не винятком, а правилом. Щоправда, усе ще недооцінюється необхідність розгляду вказаних проблем з характеристикою умов глобалізаційного розвитку людської спільноти.

Список посилань

- Антонюк, О. А. (2014). Медіація та добрі послуги у системі вирішення міжнародних конфліктів. *Нормативні, управлінські та міжнародні аспекти розвитку економіки та права: матеріали I науково-практичної конференції, 2 вересня 2014 р., м. Одеса*. Громадська організація «Всеукраїнський центр економічного права». (С. 44–50).
- Баран, А. В. (2021). Зарубіжний досвід запровадження медіації як альтернативного способу вирішення конфліктів (на прикладі Німеччини). *Актуальні проблеми правознавства: збірник наукових праць юридичного факультету Західноукраїнського національного університету*, 2, 5–11.
- Гайдук, Н., Сенюта, І., Бік, О., Терешко, Х. (Ред.) (2007). *Альтернативні підходи до розв'язання конфліктів: теорія і практика застосування: посібник*. ПАІС.
- Горовіц, Д. А. (2004). *Міжетнічні конфлікти*. Каравела.
- Грабовський, В. А., Рак, Ю. О. (2020). Особливості становлення та тенденції розвитку інституту медіації: українські та зарубіжні практики. *Вісник Національної академії державного управління при Президентові України. Серія: Державне управління*, 1, 5–12.
- Данилова, Т. В. (2017). Медіація міжкультурних конфліктів: декілька слів про притчу. *Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України. Серія: Гуманітарні студії*, 274, 15–20.
- Данилюк, І. В. (2010). *Етнічна психологія як галузь наукового пізнання: історико-теоретичний вимір: монографія*. Самміт-книга.
- Докаш, В. І. (ред.) (2018). *Конфліктологія та медіація: навчальний посібник*. Чернівецький національний університет.
- Житарюк, М. (2020). Особливості застосування понять «медіація» й «медіатизація» в сучасному медіа просторі. *Вісник Львівського університету. Серія: Журналістика: збірник наукових праць*, 48, 56–66.
- Золотухіна, Л. О., Сойка, Ю. Ю. (2020). Інститут медіації: зарубіжний досвід та особливості впровадження в Україні. *Молодий вчений*, 11 (2), 294–297.
- Киселева, Т. История зарождения и развития медиации в мире. *Про медіацію, або Як швидко вирішити конфлікт, не звертаючись до суду: збірник статей*. Український Центр медіації при Києво-Могилянській бізнес-школі. (С. 5–11). https://www.academia.edu/3371628/History_of_Mediation_Movement_2010_Как_все_начиналось_история_зарождения_и_развития_медиации_.
- Кисельова, Т. С. (2019). Поняття та основні тренди діалогу як механізму вирішення конфліктів і прийняття рішень в Україні. *5 років діалогу і 25 років медіації в Україні: від протистояння до порозуміння: збірник статей*. (С. 236–243).
- Кірдан, О. (2019). Поняття «медіація» та підходи до його трактування у сучасному науковому дискурсі. *Педагогічний часопис Волині*, 2, 12–20.
- Козак, А. (2013). Міжкультурна комунікація в контексті діалогу культур. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету ім. Володимира Винниченка Серія: Філологічні науки: збірник наукових праць*, 118, 106–110.
- Куклинова, І. А. (2021). Культурная медиация в трудах современных исследователей. *Искусство и диалог культур: сборник научных трудов XIV Международной межвузовской научно-практической конференции*. Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена. (С. 358–361).
- Леко, Б., Чуйко, Г. (2011). *Медіація: підручник*. Книги — ХХІ.
- Леко, Б., Чуйко, Г. (2014). *Медіація: підручник*. Книги — ХХІ.
- Лях, Т. Л., Спіріна, Т. П. (2015). Медіація як соціальна технологія посередництва у конфліктних ситуаціях. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія: Педагогічні науки: збірник наукових праць*, 2, ч. 1, 52–60.
- Мазаракі, Н. А. (2018). *Медіація в Україні: теорія та практика: монографія*. Київський національний торговельно-економічний університет.
- Можайкіна, О. С. (2020). Сутність принципу добровільності в медіації. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Право*, 61, т. 1, 77–79.
- Мусина, Л. М., Мустафіна, Д. С. (2020). Межкультурная коммуникация: идентификация современных вызовов. *Мир науки. Социология, филология, культурология*. (Т. 11, №4, С. 16). <https://sflk-mn.ru/PDF/18FLSK420.pdf>
- Пацурківський, П. С., Гаврилюк, Р. О. (2020). Людське право на медіацію. *Право України*, 7, 212–229.
- Подковенко, Т. (2020). Моделі медіації та механізм її здійснення. *Актуальні проблеми правознавства: збірник наукових праць*, 3, 12–20.
- Подковенко, Т. О. (2016). Медіація: історичні аспекти становлення. *Україна в умовах реформування правової системи: сучасні реалії та*

- міжнародний досвід: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, Тернопіль, 8–9 квітня 2016 р. (С. 207–210).
- Подковенко, Т. О. (2019). Медіація як один з альтернативних способів вирішення спорів та її вплив на правову культуру суспільства. *Актуальні проблеми правознавства: збірник наукових праць*, 1, 11–16.
- Верховна Рада України (18 листопада 2021 р.). *Про медіацію: Закон України (№ 1875). Урядовий кур'єр* (2021, 21 грудня, с. 6).
- Рогочая, Г. П. (2018). Кросс-культурний діалог і медіація кросс-культурних конфліктів. *Контури майбутнього в контексті мирового культурного розвитку: XVIII Международные Лихачевские научные чтения, 17–19 мая 2018 г.* (С. 443–454).
- Рябінін, Є. В. (2013). Причини та методи врегулювання міжетнічних конфліктів: теоретичний аспект. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія: Питання політології: збірник наукових праць*, 24, 1073, 173–178.
- Синицына, А. О. (2017). Культурная медиация и ее формы в педагогической науке и практике во Франции. *Вестник Ассоциации вузов туризма и сервиса*. (Т. 11, № 1, с. 67–76).
- Трубаєва, Є. (2021a). Медіаційна логіка культури. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнародної наук. конф. (18–19 листопада 2021 р.)*. (С. 21). Харківська державна академія культури.
- Трубаєва, Є. Ю. (2021b). Розуміння культури в медіативному процесі. *Культура України: збірник наукових праць*, 73, 55–64. Харківська державна академія культури.
- Трубаєва, Є. Ю. (2020). Методологія дослідження медіації в культурологічному аспекті. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнародної наукової конференції. (26–27 листопада 2020 р.)*. (С. 22–23). Харківська державна академія культури.
- Чуешов, В. И., Белокрылова, В. А., Мякчило, С. А., Семенова, В. Н., Чуешов, К. В. (2020). Антропологические и аргументологические основания межкультурного взаимодействия и диалога культур. *Антропологические и аргументологические основания межкультурной коммуникации: сб. ст. грантовых исследований и материалы круглого стола с международным участием, проводимого в рамках «Дней философии в Петербурге — 2019»*. (С. 28–63). Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена.
- Шамликашвили, Ц. А. (2020). Медиация в эпоху бесконтактного рукопожатия. *Перспективы науки*, 9, 100–106.
- Шевчук, О. П. (2020). Медіація як позасудовий метод врегулювання конфліктів. *Актуальні проблеми правознавства: збірник наукових праць*, 3, 121–124. Західноукраїнський національний університет.
- Шейко В., Гончар О., Трубаєва Є. (2021). Медіація як засіб існування особистості в кросс-культурному середовищі в умовах глобалізації. *Вісник Книжкової палати*, 6, 41–44.
- Шейко, В. М. (2011). *Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти): монографія*. Інститут культурології НАМ України.
- Шейко, В. М., Богуцький, Ю. П. (2005). *Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX — початок XXI ст.): монографія*. Генеза.
- Юрків Я. І. (2018). Медіація як спосіб вирішення конфліктів. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія: Педагогічні науки: збірник наукових праць*, 8, ч. 2, 264–271.
- Ясиновський, І. Г. (2014). Історичний аспект розвитку інституту медіації та сучасні тенденції його розвитку. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Юриспруденція: збірник наукових праць*, 10-2, ч. 1, 31–33.
- Bettmann, R. (2017). Kommunikationsmacht in der Mediation. *Mediation als Wissenschaftszweig: Im Spannungsfeld von Fachexpertise und Interdisziplinarität*. (P. 99–108). eds Kriegel-Schmidt K. Springer VS, Wiesbaden.
- Busch, D. (2005). *Interkulturelle Mediation. Eine theoretische Grundlegung triadischer Konfliktbearbeitung in interkulturell bedingten Kontexten*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Busch, D. (2012). Cultural theory and conflict management in organizations: How does theory shape our notion of the problem and its solutions? *International Journal of Cross-Cultural Management*, 12 (1), 9–24. doi: 10.1177/1470595811413106
- Busch, D. (2016). Does Conflict Mediation Research Keep Track with Cultural Theory? A Theory-Based Qualitative Content Analysis on Concepts of Culture in Conflict Management Research. *European Journal of Applied Linguistics*, 4 (2), 181–207.
- Busch, D. (2017). Vorwort. In C.-H. Mayer & E. Vanderheiden (Hrsg.), *Mediation in Wandelzeiten. Kreative Zugänge zur interkulturellen Konfliktbearbeitung* (S.11–15). Reihe: Studien zur interkulturellen Mediation. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Busch, D. (2019). Intercultural Conflict Mediation. *Oxfordbibliographies*. <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199756841/obo-9780199756841-0229.xml>
- Busch, D., Mayer, C.-H. & Boness, C.M. (2010) (Eds.). *International and Regional Perspectives on Cross-cultural Mediation. Vol. 5. Studien zur Interkulturellen Mediation*. Peter Lang.
- Busch, D., Mayer, C.-H. (2017). Interkulturelle Mediation: Forschungsstand und offene Fragestellungen innerhalb einer Mediationswissenschaft. *Mediation*

- als Wissenschaftszweig: Im Spannungsfeld von Fachexpertise und Interdisziplinarität / eds Kriegel-Schmidt K. (P. 177–188). Springer VS, Wiesbaden.
- Herashchenko, M. (2018). Genesis and the development of mediation in a cross-cultural environment. *Kultura i suchasnist, 1*, 239–243.
- Kriegel-Schmidt, K. (Eds). (2017). *Mediation als Wissenschaftszweig: Im Spannungsfeld von Fachexpertise und Interdisziplinarität*. Wiesbaden: Springer VS.
- Kriegel-Schmidt, K., Schmidt, K. (2017). Programatische Achsen einer kulturwissenschaftlichen Erforschung von Mediation. *Mediation als Wissenschaftszweig : Im Spannungsfeld von Fachexpertise und Interdisziplinarität*. (P. 57–70). eds Kriegel-Schmidt K. Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-18257-1_5
- Sheiko, V. (2021a). Mediation of culture dialogue in international civilizational cooperation processes in the context of globalization. *Kultura Ukrainy: collection of scientific works, 73*, 7–16. Kharkiv State Academy of Culture.
- Sheiko, V. M. (2021b). Mediation of the polyethnosphere as a globalization phenomenon of cultural continuumko. *Kultura Ukrainy: collection of scientific works, 71*, 7–16. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv.
- Trubaieva, Y. Y. (2021). Mediaton as an umbrella term. *Kultura ta informatsiine suspilstvo KhKhI stolittia: materialy vseukrainskoi naukovo-teoretychnoi konferentsii molodykh uchenykh, 22–23 kvitnia 2021. (P. 19–20)*. Kharkiv State Academy of Culture.
- ### References
- Antoniuk, O. A. (2014). Mediation and good services in the system of international conflict resolution. *Normative, managerial and international aspects of economic and legal development: materials of the I scientific-practical conference, September 2, 2014, Odesa*. “All-Ukrainian Center for Economic Law” public organization. (pp. 44–50). [In Ukrainian].
- Baran, A. V. (2021). Foreign experience in introducing mediation as an alternative way of resolving conflicts (on the example of Germany). *Aktualni problemy pravoznavstva: collection of scientific works of the law faculty of the Western Ukrainian National University, 2*, 5–11. [In Ukrainian].
- Bettmann, R. (2017). Kommunikationsmacht in der Mediation. *Mediation als Wissenschaftszweig: Im Spannungsfeld von Fachexpertise und Interdisziplinarität*. (P. 99–108). eds Kriegel-Schmidt K. Springer VS, Wiesbaden. [In German].
- Busch, D. (2005). *Interkulturelle Mediation. Eine theoretische Grundlegung triadischer Konfliktbearbeitung in interkulturell bedingten Kontexten*. Frankfurt a. M.: Peter Lang. [In German].
- Busch, D. (2012). Cultural theory and conflict management in organizations: How does theory shape our notion of the problem and its solutions? *International Journal of Cross-Cultural Management, 12 (1)*, 9–24. doi: 10.1177/1470595811413106 [In English].
- Busch, D. (2016). Does Conflict Mediation Research Keep Track with Cultural Theory? A Theory-Based Qualitative Content Analysis on Concepts of Culture in Conflict Management Research. *European Journal of Applied Linguistics, 4 (2)*, 181–207. [In English].
- Busch, D. (2017). Vorwort. In C.-H. Mayer & E. Vanderheiden (Hrsg.), *Mediation in Wandelzeiten. Kreative Zugänge zur interkulturellen Konfliktbearbeitung* (S. 11–15). Reihe: Studien zur interkulturellen Mediation. Frankfurt a. M.: Peter Lang. [In German].
- Busch, D. (2019). *Intercultural Conflict Mediation. Oxford bibliographies*. <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199756841/obo-9780199756841-0229.xml> [In English].
- Busch, D., Mayer, C.-H. & Boness, C. M. (2010) (Eds.). *International and Regional Perspectives on Cross-cultural Mediation. Vol. 5. Studien zur Interkulturellen Mediation*. Peter Lang. [In English].
- Busch, D., Mayer, C.-H. (2017). Interkulturelle Mediation: Forschungsstand und ofene Fragestellungen innerhalb einer Mediationswissenschaft. *Mediation als Wissenschaftszweig: Im Spannungsfeld von Fachexpertise und Interdisziplinarität / eds Kriegel-Schmidt K. (P. 177–188)*. Springer VS, Wiesbaden. [In German].
- Chueshov, V. I., Belokrylova, V. A., Miakchilo, S. A., Semenova, V. N., Chueshov, K. V. (2020). Anthropological and argumentological basis of intercultural interaction and dialogue of cultures. *Antropologicheskie i argumentologicheskie osnovaniia mezhkulturnoi kommunikacii: collection of articles of grant researches and materials of a round table with international participation, held within the framework of the Days of Philosophy in St. Petersburg — 2019*. (P. 28–63). A. I. Herzen Russian State Pedagogical University. [In Russian].
- Danylova, T. V. (2017). Mediation of intercultural conflicts: a few words about the parable. *Scientific bulletin of National University of Life and Environmental Sciences of Ukraine. Series: Humanitarni studii, 274*, 15–20. [In Ukrainian].
- Danyliuk, I. V. (2010). *Ethnic psychology as a branch of scientific knowledge: historical and theoretical dimension: monograph*. Summit book. [In Ukrainian].
- Dokash, V. I. (Ed.) (2018). *Conflictology and mediation: manual*. Chernivtsi National University. [In Ukrainian].
- Haiduk, N., Seniuta, I., Bik, O., Tereshko, H. (Ed.) (2007). *Alternative Approaches to Conflict Resolution: Theory and Practice: manual*. PAIS. [In Ukrainian].
- Hrabovskyi, V. A., Rak, Yu. O. (2020). Peculiarities of formation and tendencies of development of the institute of mediation: Ukrainian and foreign practices. *Bulletin of National Academy for Public*

- Administration. Series: Derzhavne upravlinnia, 1, 5–12. [In Ukrainian].*
- Herashchenko, M. (2018). Genesis and the development of mediation in a cross-cultural environment. *Kultura i suchasnist, 1, 239–243. [In English].*
- Horowitz, D. A. (2004). *Interethnic conflicts*. Caravel. [In Ukrainian].
- Kirdan, O. (2019). The concept of “mediation” that goes up to its interpretation in modern scientific discourse. *Pedahohichni chasopys Volyni, 2, 12–20. [In Ukrainian].*
- Kiseleva, T. History of origin and development of mediation in the world. *Pro mediatsiu, abo Yak shvydko vyrishyty konflikt, ne zvertaiuchys do sudu: collection of articles*. Ukrainian Mediation Center at Kyiv-Mohyla Business School. (pp. 5–11). https://www.academia.edu/3371628/History_of_Mediation_Movement_2010_Kak_vse_nachinalos_istoriya_zarozhdeniya_i_razvitiya_mediatsii. [In Russian].
- Kyseliova, T. S. (2019). Understanding that main trend and dialogue as a mechanism for resolving conflicts and making decisions in Ukraine. *5 rokiv dialohu i 25 rokiv mediatsii v Ukraini: vid protystoiannia do porozuminnia: Collection of Articles*. (S. 236–243). [In Ukrainian].
- Kozak, A. (2013). Intercultural communication in the context of the dialogue of cultures. *Scientific notes of V. Vynnychenko Kirovohrad State Pedagogical University Series: Filolohichni nauky: collection of scientific works, 118, 106–110. [In Ukrainian].*
- Kriegel-Schmidt, K. (Eds). (2017). *Mediation als Wissenschaftszweig: Im Spannungsfeld von Fachexpertise und Interdisziplinarität*. Wiesbaden: Springer VS. [In German].
- Kriegel-Schmidt, K., Schmidt, K. (2017). Programmatische Achsen einer kulturwissenschaftlichen Erforschung von Mediation. *Mediation als Wissenschaftszweig: Im Spannungsfeld von Fachexpertise und Interdisziplinarität*. (P. 57–70). eds Kriegel-Schmidt K. Wiesbaden: Springer VS. https://doi.org/10.1007/978-3-658-18257-1_5 [In German].
- Kuklinova, I. A. (2021). Cultural mediation in the works of modern researchers. *Iskusstvo i dialog kultur: a collection of scientific papers of the XIV International Interuniversity Scientific and Practical Conference*. A. I. Herzen Russian State Pedagogical University. (P. 358–361). [In Russian].
- Leko, B., Chuiko, G. (2011). *Mediation: manual*. Books — XXI. [In Ukrainian].
- Leko, B., Chuiko, G. (2014). *Mediation: manual*. Books — XXI. [In Ukrainian].
- Liakh, T. L., Spirina, T. P. (2015). Mediation as a social technology of mediation in conflict situations. *Bulletin of T. Shevchenko Luhansk National University Series: Pedahohichni nauky: collection of scientific works, 2, part 1, 52–60. [In Ukrainian].*
- Mazaraki, N. A. (2018). *Mediation in Ukraine: theory and practice: monograph*. Kyiv National University of Trade and Economics. [In Ukrainian].
- Mozhaikina, O. S. (2020). The essence of the principle of voluntariness in mediation. *Scientific bulletin of Uzhhorod National University. Series: Pravo, 61, vol. 1, 77–79. [In Ukrainian].*
- Musina, L. M., Mustafina, D. S. (2020). Intercultural Communication: Identification of Contemporary Challenges. *Mir nauki. Sociologija, filologija, kulturologija*. (Vol. 11, No. 4, P. 16). <https://sfk-mn.ru/PDF/18FLSK420.pdf> [In Russian].
- Patsurkivskiy, P. S., Havryliuk, R. O. (2020). The human right to mediation. *Pravo Ukrainy, 7, 212–229. [In Ukrainian].*
- Podkovenko, T. (2020). Models of mediation and the mechanism of its implementation. *Aktualni problemy pravoznavstva: collection of scientific works, 3, 12–20. [In Ukrainian].*
- Podkovenko, T. O. (2016). Mediation: historical aspects of formation. *Ukraina v umovakh reformuvannia pravovoi systemy: suchasni realii ta mizhnarodnyi dosvid: Proceedings of the International Scientific and Practical Conference, Ternopil, April 8–9, 2016* (pp. 207–210). [In Ukrainian].
- Podkovenko, T. O. (2019). Mediation as one of the alternative ways of resolving disputes and its impact on the legal culture of society. *Aktualni problemy pravoznavstva: collection of scientific works, 1, 11–16. [In Ukrainian].*
- Rohochaia, H. P. (2018). Cross-cultural dialogue and mediation of cross-cultural conflicts. *Kontury budushhego v kontekste mirovogo kulturnogo razvitija: XVIII International Likhachev Scientific Readings, May 17–19, 2018* (pp. 443–454). [In Russian].
- Riabinin, E. V. (2013). Causes and methods of resolving interethnic conflicts: theoretical aspect. *Bulletin of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series: Pytannia politolohii: collection of scientific papers, 24, 1073, 173–178. [In Ukrainian].*
- Shamlikashvili, Ts. A. (2020). Mediation in the era of contactless handshake. *Perspektivy nauki, 9, 100–106. [In Russian].*
- Sheiko, V. (2021a). Mediation of culture dialogue in international civilizational cooperation processes in the context of globalization. *Kultura Ukrainy: collection of scientific works, 73, 7–16*. Kharkiv State Academy of Culture. [In English].
- Sheiko, V. M. (2011). *Culture of Ukraine in the globalization and civilization dimension (historical and methodological aspects): monograph*. Institute of Cultural Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine. [In Ukrainian].
- Sheiko, V. M. (2021b). Mediation of the polyethnosphere as a globalization phenomenon of cultural continuum. *Kultura Ukrainy: collection of scientific works, 71, 7–16*. Kharkiv State Academy of Culture. [In English].

- Sheiko, V. M., Bogutsky, Yu. P. (2005). *Formation of the foundations of culturology in the era of civilizational globalization (second half of XIX — early XXI century.): Monograph. Genesis*. [In Ukrainian].
- Sheiko, V., Honchar, O., Trubaieva, E. (2021). Mediation as a means of personal existence in a cross-cultural environment in the context of globalization. *Bulletin of Book Chamber*, 6, 41–44. [In Ukrainian].
- Shevchuk, O. P. (2020). Mediation as an extrajudicial method of conflict resolution. *Aktualni problemy pravoznavstva: collection of scientific works*, 3, 121–124. Western Ukrainian National University. [In Ukrainian].
- Sinitsyna, A. O. (2017). Cultural mediation and its forms in pedagogical science and practice in France. *Bulletin of HEIs for tourism and services association*. (V. 11, No. 1, pp. 67–76). [In Russian].
- The Verkhovna Rada of Ukraine (November 18, 2021). *On mediation: Law of Ukraine (№ 1875). Uriadovyi kurier* (2021, December 21, p. 6). [In Ukrainian].
- Trubaieva, Y. Y. (2021). Mediation as an umbrella term. Culture and informational society of XXI century: materials of all-Ukrainian scientific and theoretical conference of young scientists, April 22–23, 2021. (pp. 19–20). Kharkiv State Academy of Culture. [In English].
- Trubaiev, E. Yu. (2020). Methodology of mediation research in the cultural aspect. *Kulturolohiia ta sotsialni komunikatsii: innovatsiini stratehii rozvytku: materials of the international scientific conference*. (November 26–27, 2020). (pp. 22–23). Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Trubaieva, E. (2021a). Mediation logic of culture. *Kulturolohiia ta sotsialni komunikatsii: innovatsiini stratehii rozvytku: materials of international science. conf.* (November 18–19, 2021). (P. 21). Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Trubaieva, E. Yu. (2021b). Understanding culture in the mediation process. *Kultura Ukrainy: collection of scientific works*, 73, 55–64. Kharkiv State Academy of Culture. [In Ukrainian].
- Yasinovskiy, I. G. (2014). Historical aspect of the development of the institute of mediation and current trends in its development. *Scientific bulletin of International Humanitarian University. Series: Yurysprudentsiia: Collection of Scientific Papers*, 10-2, Part 1, 31-33. [In Ukrainian].
- Yurkiv, Y. I. (2018). Mediation as a way to resolve conflicts. *Bulletin of T. Shevchenko Luhansk National University. Series: Pedagogichni nauky: collection of scientific works*, 8, part 2, 264–271. [In Ukrainian].
- Zhytariuk, M. (2020). Features of the application of the concepts of “mediation” and “mediatization” in the modern media space. *Bulletin of Lviv National University. Series: Zhurnalistyka: Collection of Scientific Papers*, 48, 56–66. [In Ukrainian].
- Zolotukhina, L. O., Soika, Yu. Yu. (2020). Institute of Mediation: Foreign Experience and Features of Implementation in Ukraine. *Molodyi vchenyi*, 11 (2), 294–297. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 14.11.2021

Г. Д. Панков

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ПРАВОСЛАВНЕ СВЯТО ПОКРОВИ В АКСІОЛОГІЧНОМУ КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Г. Д. Панков. Православне свято Покрови в аксіологічному контексті культурології

Вивчено роль цінностей у формуванні маріологічного культу. Означено місце та роль аксіологічної шкали в конституюванні свята Богородичної Покрови, а також в утвердженні визначеного православною традицією порядку ставлення до цього культу. Встановлено зв'язок інформативної та перформативної функцій знакового вираження маріологічного образу, виявлено його ціннісно-орієнтуючу й регулятивну функції. Продемонстровано використання аксіологічного методу стосовно культурологічного осмислення свята Покрови як ефективного підходу до вивчення різноманітних свят.

Ключові слова: цінності, аксіологія, еортологія, маріологія, богородичний культ, сакральне.

H. Pankov. Orthodox feast of Intercession of the Theotokos in the axiological context of culturology

The purpose of this article is to comprehend the feast of the Intercession of the Theotokos, based on an axiological approach to the study of cultural phenomena.

The methodology. The research is based on an axiological approach in the context of a secular cultural science. The axiological comprehension of texts is organically combined with elements of semiotic analysis and the phenomenology of the sacred.

The results. The role of values in the formation of the Mariological cult in the content of the feast in question has been studied. It is based on the idea of patronage in its global and multifunctional aspects. It has been established that the key importance is attached to the ethical values of love and mercy in their sacred expression. The aim of axiology is demonstrated to form in the minds of people a view of the Mother of God as a solid life support and a guarantor of genuine human welfare. The essential context for understanding the feast of the Intercession is the requirement for the implementation of a person's spiritual transformation. The Mariological image is positioned as an unconditional spiritual standard that determines the indicated transformation in the aspects of liberation from carnal dependence and the achievement of spiritual purity in its sacred sense. The value-orienting and regulatory functions of this feast, as well as the relationship

between the informative and performance functions of Mariological apologetics, are highlighted. At the same time, it is emphasized that the meaning of the eorthological text is not limited to the development of information about the sacred. Through endowing the sacred image with special aesthetic effects, the text seeks to encourage the reader to carry out a spiritual transformation in relation to the Christian ideal. The semiotic effect of the majesty and glory of the Mother of God forms the corresponding effect of the figure of the righteous man and, at the same time, the cultural space of the Christian tradition with the Mariological cult.

The scientific novelty. The proposal substantiates an axiological approach to the study of the feast of the Intercession in the secular culturological paradigm. This approach is closely linked with the analysis of the semiotic effects of the constitution of the sacred image of the majesty of the Mother of God as an object of worship. The undertaken methodology makes it possible to pay attention to the efficiency of using the undertaken approach in the system of culturological eortology, the subject of which is a comprehensive study of holidays, including religious ones.

The practical significance. The results of this publication can be used in reading religious studies, cultural studies and theological disciplines, as well as in the practice of forming a humanistic culture in relation to the Orthodox tradition.

Keywords: values, axiology, eortology, mariology, sacred.

Постановка проблеми. У цій публікації актуалізовано проблему культурологічного вивчення свята Покрови Богородиці — одного з найпопулярніших свят у традиції української культури. Актуальність проблеми зумовлюється затребуваністю в наукових дослідженнях різноманітних морфологічних модифікацій культури, з-поміж яких значне місце посідають релігійні свята. Комплексне їх вивчення представлено культурологічною еортологією — дисципліною, що досліджує свята. У системі її методологічних підходів до аналізованих об'єктів істотну роль відіграє аксіологічний аналіз, який активно використовується в культурологічних дослідженнях.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивчення літератури на цю тему дозволяє розмежувати її на наукові та проповідницькі публікації. У наукових публікаціях вивчаються історичні обставини встановлення та поширення розглянутого свята. Наприклад, у статті Ф. Спаського (Спасский) вивчені обставини походження свята Покрови Богородиці, а у матеріалі А. Александрова (1983) — його поширення у середньовічній Україні-Русі. Прикладами проповідницьких публікацій, присвячених розглянутому святу, є проповіді православного духовенства, особливо видатних церковних діячів Іоанна Кронштадтського (2006) та кримського архієпископа Луки (В. Ф. Войно-Ясенецького) (2007–2010). Специфікою їхнього змісту є християнський апологетичний дискурс і повчальний стиль викладу матеріалу. Тим часом в історіографії заявленої теми культурологічні публікації не виявляються. Спроба заповнити зазначену прогалину здійснюється автором цієї статті, де свято Покрови осмислюється з використанням аксіологічного підходу до вивчення культури.

Мета статті — осмислити свято Покрови Богородиці, ґрунтуючись на аксіологічному підході до дослідження культурних феноменів. Ця обставина дозволить вирішити такі проблеми: по-перше, усвідомити його ціннісний зміст та ціннісно-орієнтуючу функцію, по-друге, зорієнтувати культурологічну еортологію до вивчення церковних свят і продемонструвати евристичні можливості використання аксіологічного їх аналізу. Слід зазначити, що названа дисципліна переважно присвячена вивченню державних та цивільних свят, водночас компетенція дослідження православних свят загалом обмежується церковними авторами.

Виклад основного матеріалу дослідження. Релігійне свято сприймається вторгненням сакрального в буденну повсякденність існування. Його антропологічну та аксіологічну суть доцільно визначити в значенні ціннісного переорієнтування свідомості людей до сакрального. Будь-яке релігійне свято є носієм священних цінностей, які охоплюють свідомість людей і водночас інтегруються в систему визначеної традицією аксіологічної шкали. «...Усі... свята святі і гідні і, розрізняючись між собою у славі, осягаються блиском Божества», — підкреслював відомий християнський подвижник Єфрем Сирин (*Сокровищница духовной мудрости. Антология святоотеческой мысли*, 2007, с. 326). У наведеному висловлюванні виявляється значення святості, що співвідноситься зі значенням

нуменозного як загального сенсу християнських свят. Їхнє місце і роль культурного життя вивичується використанням коду саява і блиску, що становлять картину божественної слави. Завдяки значенню слави Божества релігійні свята увінчуються ореолом слави й височіють над буденним життям і світськими святами.

Сакралізацію як метод конституювання релігійної культури слід розглядати в ролі контексту смислового з'ясування свята Покрови Богородиці, яке є об'єктом справжнього дослідження. Картина явлення Божої Матері юродивому Андрію у Влахернському храмі в оточенні безлічі ангелів та різних святих покликана продемонструвати особливе значення божественної слави. У Житті згаданого юродивого наводиться епізод, у якому на риторичне звернення св. Андрія до свого учня: «Чи бачиш Царицю і Пані всіх, що молиться?», той відповів: «Бачу, отче святий, і жахаюся» (Димитрій Ростовський, 2004, с. 73). Відповідно до феноменології релігії, значення страху та величі становлять єдину смислову ланку в кодифікації нуменозного. У цьому випадку йдеться не про природний страх під час зустрічі з нуменозним, а про священний страх, покликаний підкреслити побачене в значенні надприродного Іншого. Сам початок Акафіста (2016) Покрову Пресвятої Богородиці налаштовує на сприйняття цього свята в реєстрі величі, вказуючи на споконвічне обрання Царем діви Марії Царицею небесною, яка «перевищує будь-яке створіння на небі та на землі» (с. 340). Таким чином, безумовна цінність сакрального значення надає відповідного сенсу свята, що розглядається.

Основний акцент в еортології свята Покрови ставиться на ідеї заступництва Божої Матері щодо людства, яке здійснюється завдяки її предстоюванню перед Ісусом Христом. У зазначеному відношенні виникає ситуація активної участі нуменозного в забезпеченні людям блага в земному житті. Божа Мати виглядає посередником між божественно-небесним і мирським буттям у зв'язку з материнською турботою, якій надається безмежність охоплення усього живого. Цінність її материнської турботи виражається моральними цінностями любові та милосердя, значенням яких відводиться істотна роль. «Чого б нам боятися тоді, маючи Таку Заступницю, Яка любов і могутність не має межі?» — відзначав у своїй проповіді Іоанн Кронштадтський (2006, с. 385).

Звернімо увагу на дві ситуації сприйняття чудового явища Покрови. За переказами, Єпіфаній, учень юродивого Андрія, жахнувся,

побачивши диво, про що згадувалося вище. Проте заступництво Божої Матері перед Богом не жахає, а приваблює до себе свідомість християн і усуває страх перед нуменозним у зв'язку з цінністю надії, яка зумовлюється цінностями любові та милосердя до людей. На думку відомого основоположника феноменології релігії Р. Отто (2008), сприйняття нуменозного становить контраст-гармонія нескінченно жажливого і нескінченно чудового, що утворюють ситуацію величі (с. 79). Щодо картини дива Покрови головний акцент у ній ставиться не так на цінності жажливої картини величі сакрального, як на етичне значення його маніфестації. У ситуації надприродного дива Покрови предикат надприродної могутності органічно поєднується з моральними предикатами любові та милосердя, що становлять спільний простір величі священного.

Ідея заступництва світові Богородиці наділяється універсальністю та поліфункціональністю. В акафісті Покрови (2016) наводяться різні найменування, що використовуються Церквою у формуванні ореолу величі розглянутого свята: «утішителька всіх скорботних і обтяжених», «наставниця всіх, хто блукає і засліплених» (с. 342), «недужим зцілення» (с. 34), «захисниця від усякого зла своїм омофором» (с. 345), «темне полчище пристрастей і пожадлиостей наших проганяюча» (с. 346), «заступниця усіх грішників, що притікають», зокрема й грішників, котрі каються, «заступниця сущих у полоні і вигнанні» (с. 351), «притулок всіх скорботних у бідах» (с. 354), а також інші. Звертає увагу обставина, згідно з якою смисловий зміст заступництва Цариці небесної не обмежується лише охопленням природних та соціальних умов життя людей, але і включає у свій топос духовну сферу. Усі означені вище значення утворюють сакральний маріологічний код, що визначає цінності цього свята у співвіднесеності зі спільним культом Божої Матері в православ'ї.

Крім функціональних кодів, аксіологічний зміст свята, що розглядається, становить немало значень, покликаних підкреслювати безумовну міцність, незламність і надійність священної опори в особі Божої Матері, наприклад, «фортеця і огорожа» (Акафіст, 2016, с. 342), «незламний покров» (с. 351). Їхня сукупність утворює код, який умовно назвемо кодом незламного захисту. Обидва розглянуті коди разом із солярним кодом, представленим виразом «чудовий, світиться промінь сонячний омофор» (с. 349), становлять простір величі свята Покрови і загалом православного культу Богородиці.

Еортологія в аксіологічному осмисленні свят покликана зважати як на інформативну функцію текстів, так і перформативну їх спрямованість з метою спонукання адресата до певних дій відповідно до ціннісної шкали цієї традиції. Йдеться про ціннісно-орієнтуючу функцію текстів, яка чітко виражена в проповідях, спеціально присвячених святу Покрови Божої Матері. Маріологічна апологетика в проповідницьких текстах не лише покликана роз'яснити сенс і зміст богородичних свят, а і також спонукати людей, особливо християн, до гідного для християнства способу життя.

Щоб Божа Мати робила своє заступництво людям, їм потрібно виробити гідну релігійну позицію, яка, на думку Іоана Кронштадтського (2006), містить три основні умови: по-перше, віру в присутність Божої Матері, по-друге, усвідомлення своїх гріхів, по-третє, бажання допомоги святих (с. 398). Основною та необхідною умовою заступництва Богородиці висувається дотримання кожною людиною духовної чистоти. Водночас головне значення заступництва полягає в забезпеченні духовної практики очищення людей. «Так, християни, — зазначав Іоан Кронштадтський (2006), — для усіх нас покров і заступ необхідні, але особливо цю потребу відчують ті з нас, котрі намагаються проводити християнське життя, котрі вступили в боротьбу зі своїм багатострасним тілом, зі світом, з його розбещеними звичаями і правилами, і з духами злості ... » (с. 400). Відповідно до наведеної ситуації, цінність надприродного Покрову звернена в духовну сферу аскетичного способу життя, у якому істотне значення приділяється протистоянню мирським цінностям.

Для православної думки особливо важливо утвердити ідею абсолютно духовної величі діви Марії. «Чиста Діва стала Пречистою, чужою всякої скверни, що помислюється і відчувається, стала благодатно чистою, Духовною, божественною Дівою», — писав Ігнатій Брянчанинов (2006, с. 486). З одного боку, ідея Пречистої Диви покликана обґрунтувати легітимність її статусу Богородиці та непорочного зачаття Ісуса Христа. З іншого, названа ідея легітимізує етику духовної чистоти як ідеал святості, якого покликана досягти людина. Водночас православні мислителі констатують глибоку прірву між зазначеним ідеалом, носієм якого визнана Пріснодіва, та гріховним станом людей: «ми грішні, а Вона — Пречиста», як наголошував Іоан Кронштадтський (2006, с. 378). У наведеному вислові міститься повчальна функція ідеалу, що викриває грішника і орієнтує його

свідомість на досягнення духовної чистоти та праведного життя. У церковних проповідях гострота повчальної їхньої сторони набуває яскравішої емоційної та риторичної конотації: «Як смердіти пристрастями? Як не процвітаєти у будь-якій чесноті?» — звертався до пастви Іоанн Кронштадтський (2006, с. 391).

У межах православної думки навколо свята Покрови утворено специфічну етику, націлену до піднесення людини. Її головна вимога — звертатись до заступництва Божої Матері з чистим серцем як необхідною умовою здобуття дару божественної допомоги. Істотними умовами досягнення серцевої чистоти визначаються любов та смирення. У християнстві любов є найважливішою моральною цінністю і вважається моральним обов'язком як відповіді на божественну любов до людей. У еортології Покрови істотне значення надається погляду всеохоплюючої любові Пріснодіви Марії до людей. Відповідно до етики наслідування, небесним святим християни орієнтуються не лише співчувати і любити людину окремо, але охопити любов'ю всіх людей, якою їх любить Божа Мати (*Святой праведный Иоанн Кронштадтский*, 2006, с. 380).

Іншим важливим чинником досягнення духовної чистоти проголошується цінність смирення. Зв'язок цієї цінності зі святом Покрови дозволяє визначити картину поклоніння Божій Матері перед божественним престолом. У християнській етиці смирення як самоприниження перед Богом розглядається засобом духовного піднесення особистості, водночас гордячя — шляхом її духовного падіння. Кримський архієпископ Лука (В. Ф. Войно-Ясенецький) (2007) у своєму проповідницькому слові в день Покрови Богородиці звертався до вірян із закликом: «Будемо ж і ми смиренними, не будемо високо думати про себе, щоб бути гідними постійного перебування під Покровом Пресвятої та Пречистої Богородиці та Приснодіви Марії» (с. 535).

Викладена цитата засвідчує актуальність проблеми гідності життя під священним захистом та заступництвом. Якщо надприродне заступництво розглядається божественною милістю і проявом любові до людей Бога і Матері Сина Божого, то відповіддю на нього має бути життя особистості в ціннісному вимірі християнської етики гідності. Достойним життям вважається прагнення до досягнення і підтримання людиною чистоти свого божественного образу як уподібнення безумовній божественній чистоті. Тому заступництво Божої Матері охоплює саме грішників, котрі каються, а не грішників,

що зневажають божественний порядок. Цим самим провадиться ідея, згідно з якою можливість універсального охоплення божественним заступництвом обмежується самими грішниками. У такому разі предметом духовної турботи особистості передбачається досягнення душевної чистоти як необхідної умови божественного захисту. Саме такий стан має бути одним з головних предметів молитовного звернення до Богородиці — приборкати суєтні помисли та відновити занепалі людські душі (*Святой праведный Иоанн Кронштадтский*, 2006, с. 401).

Висновки. 1. Вивчення свята Покрови Божої Матері дозволило усвідомити інструментальну роль цінностей у формуванні системи маріологічного культу в християнстві. Його зміст ґрунтується на ідеї заступництва в глобальному та поліфункціональному його аспектах. Аксиологічну шкалу названого свята слід сприймати у двоїстій інтенції духовної творчості. В одному випадку вона спрямована на формування маріологічного образу в співвіднесеності до потреб православної релігії. Тут ключове значення надається моральним цінностям любові та милосердя до людей Пресвятої Діви, які утворюють етичний ефект щодо постаті її величі. В іншому випадку аксіологія націлена до формування у свідомості людей визначеного православ'ям порядку ставлення до маріологічного культу, який утверджує Божу Мати як міцну життєву опору і гарант справжнього людського блага.

2. Істотним контекстом осмислення свята Покрови слід визнати загальнохристиянську вимогу духовної трансформації людини як божественної подоби. У зазначеному аспекті маріологічний образ позиціонується безумовним антропологічним та моральним еталоном, що визначає зазначену трансформацію у двох її аспектах — звільнення від плотської залежності та досягнення душевної й духовної чистоти в сакральному вираженні. Ціннісно-орієнтуюча та регулятивна функції розглянутого свята чітко виражені в проповідницькій повчальній літературі. Одночасно маріологічна апологетика видається апологетикою православної традиції з її ціннісною шкалою.

3. Зміст цієї статті звертає увагу на ефективність використання аксіологічного методу в системі культурологічної еортології, предметом якої є комплексне вивчення свят, зокрема релігійних.

Перспектива подальшого вивчення цієї теми вбачається у взаємозв'язку аксіологічного підходу з іншими можливими методами вивчення культури. Потрібно досліджувати переважно

різноманітні соціокультурні функції свята Покрови. Особливо доречно простежити органічний зв'язок аксіологічного вивчення свята з семіотичним його аналізом, що дозволить усвідомити суть духовної творчості, яка презентує цінності в знаковому їхньому вираженні.

Список посилань

- Акафисты Пресвятой Богородице.* (2016). Свято-Успенская Почаевская Лавра.
- Александров, А. (1983). Об установлении праздника Покрова Пресвятой Богородицы в Русской Церкви. *Журнал Московской патриархии*, (10), 74–78.
- Дмитрий Ростовский (2004). *Жития святых*. Дмитрий Ростовский (Сост.), (Кн. II, с. 52–74). Издание Спасо-Преображенского Мгарского монастыря.
- Лука, архиепископ Симферопольский и Крымский (2010). Покров Пресвятой Богородицы. Свт. Лука Исповедник (Войно-Ясенецкий). *Избранные творения*. (с. 218–222). Лепта Книга.
- Лука, архиепископ Симферопольский и Крымский (2007). Слово в день Покрова Пресвятой Богородицы. Святитель Лука, архиепископ Симферопольский и Крымский. *Избранные творения*. (с. 534–535). Сибир. Благовонница.
- Отто, Р. (2008). Священное. *Об иррациональном в идее Божественного и его соотношении с рациональным*. А. М. Руткевич. (Пер. с нем.). Издание Санкт-Петербургского университета.
- Святитель Игнатий Брянчанинов, епископ Кавказский и Черноморский. (2006). Изложение православного учения о Божией Матери. Святитель Игнатий Брянчанинов, епископ Кавказский и Черноморский. *Собрание Сочинений*. (Т. 4, с. 483–526). Издание Украинской Православной Церкви. Полтавская епархия. Спасо-Преображенский Мгарский монастырь.
- Святой праведный Иоанн Кронштадтский. (2006). Вероучительные беседы. Слова и поучения. *Собрание сочинений*. (Т. 3). Издание Украинской Православной Церкви. Полтавская епархия. Спасо-Преображенский Мгарский монастырь.
- Сокровищница духовной мудрости. Антология святоотеческой мысли.* (2007). (Т. VIII). Издание Московской духовной академии.
- Спаский, Ф. К происхождению иконы и праздника Покрова. *Православная мысль*, IX, 138–151.

References

- Akathists to the Most Holy Theotokos.* (2016). Holy Dormition Pochayiv Lavra. [In Russian].
- Aleksandrov, A. (1983). On the establishment of the feast of the Intercession of the Most Holy Theotokos in the Russian Church. *Journal of Moscow patriarchy*, (10), 74–78. [In Russian].
- Dmitrii Rostovskii (2004). *Lives of the Saints*. Dmitrii Rostovskii (Comp.), (Book II, pp. 52–74). Edition of the Mhar Monastery. [In Russian].

- Luke, Archbishop of Simferopol and Crimea (2010). the Intercession of the Theotokos. St. Luke the Confessor (Voino-Yasenetskii). *Selected works*. (pp. 218–222). Lepta Book. [In Russian].
- Luke, Archbishop of Simferopol and Crimea (2007). Word on the day of the Intercession of the Theotokos. Saint Luke, Archbishop of Simferopol and Crimea. *Selected works*. (pp. 534–535). Sibirskaia Blagozvonitsa. [In Russian].
- Otto, R. (2008). Sacred. *On the irrational in the idea of the Divine and its relation to the rational*. A. M. Rutkevich. (Translated from German). Publication of St. Petersburg University. [In Russian].
- Saint Ignatius Brianchaninov, Bishop of the Caucasus and the Black Sea. (2006). Presentation of the Orthodox teaching about the Mother of God. Saint Ignatius Brianchaninov, Bishop of the Caucasus and the Black Sea. *Collection of works*. (Vol. 4, pp. 483–526). Publication of the Ukrainian Orthodox Church. Poltava diocese. The Mhar Monastery. [In Russian].
- Holy Righteous John of Kronstadt. (2006). Faith conversations. Words and teachings. *Collection of works*. (Vol. 3). Publication of the Ukrainian Orthodox Church. Poltava diocese. The Mhar Monastery. [In Russian].
- Treasury of spiritual wisdom. Anthology of patristic thought.* (2007). (Vol. VIII). Edition of the Moscow Theological Academy. [In Russian].
- Spasskii, F. On the origin of the Icon and the Feast of the Intercession of Theotokos. *Pravoslavnaia mysl*, IX, 138–151. [In Russian].

Надійшла до редколегії 09.12.2021

https://doi.org/10.31516/2410-5325.075.07*
УДК 75.048:37.091.214](4-11)(045)

А. Л. Щербань

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Н. В. Бабкова

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК «ОРНАМЕНТИКА ТА УКРАЇНСЬКИЙ ОРНАМЕНТ»: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

А. Л. Щербань, Н. В. Бабкова. Навчальний посібник «Орнаментика та український орнамент»: культурологічний аналіз

Стаття присвячена долученню до наукового обігу та культурологічному аналізу інформації про орнаментознавчий навчальний посібник, підготовлений до друку Михайлом Михайловичем Дяченком навесні 1928 р. — «Орнаментика та український орнамент». Стисло охарактеризовано біографію автора в контексті орнаментознавчої діяльності. За рецензією провідного українського мистецтвознавця кінця 1920-х — початку 1930-х рр. Стефана Таранушенка висвітлено структуру та зміст рукопису, його переваги й недоліки. Сформульовано висновок, згідно з яким сімейні обставини та, очевидно, несприятлива соціально-політична ситуація, пов'язана зі згортанням процесів українізації та розгортанням репресивних заходів більшовицької влади щодо українських культурних діячів, не сприяли виходу цієї книги у світ. Але, зважаючи на те, що книга М. Дяченка не втратила актуальності і нині, її структуру та напруження автора можна і потрібно враховувати під час підготовки сучасних подібних видань.

Ключові слова: орнамент, Михайло Дяченко, 1928 рік, Стефан Таранушенко.

A. Shcherban, N. Babkova. The textbook "Ornamentation and Ukrainian ornament": cultural analysis

Abstract. Various aspects of ornamentation have been actively studied by various scientists for about two centuries, and they are included in the curricula of many educational institutions at different educational levels. However, for a long time, pupils and students of Eastern Europe haven't had ornamentation textbooks and guidebooks adapted to the educational process in their native languages.

The purpose of this article: to carry out a cultural study of the textbook "Ornamentation and Ukrainian ornament", prepared for publication by Mykhailo Diachenko in early fileing of 1928.

The methodology of the study are the principles of historicism and systematics in combination with historical-comparative and micro-historical methods.

The results. The article gives a brief description of the author's biography in terms of ornamental

activities. Originating from the peasant environment of the Kyiv region, he graduated from the Kyiv non-classical secondary school, studied at the engineering department of the Kyiv Polytechnic Institute for a year and a half (he did not finish his education due to financial difficulties), and graduated from the Kamianets-Podilskyi Art School. Since 1909 he had been researching Ukrainian folk ornaments and trying to modify them according to the needs of textile production. While working at the Dihtiarivka textile vocational school, he completed the preparation of a generalized ornamental work in the form of a textbook. The review of Stefan Taranushenko, the leading Ukrainian art critic of the late 1920s — early 1930s, highlighted the structure and content of the manuscript of this work, its positive features and shortcomings. One should conclude that family circumstances and, apparently, the unfavorable social and political situation associated with the curtailment of the process of Ukrainization and the deployment of repressive measures of the Bolshevik government against Ukrainian cultural figures, did not contribute to the publication of this paper.

The practical significance. The article is of practical importance, since its content can be used in the preparation of modern generalizing works on ornamentation.

Keywords: ornament, Mykhailo Diachenko, 1928, Stefan Taranushenko.

Постановка проблеми. Орнамент, який на території сучасної України використовується понад 10 тис. років, є важливим культурним феноменом. Не дивно, що впродовж останнього десятиліття орнаментознавство стало вагомим складовою культурологічного дискурсу. Але і до привернення уваги культурологів український орнамент понад століття студіювали представники різних галузей гуманітаристики. Одним з тих, для кого орнаментознавство тривалий час було головним життєвим пріоритетом, був М. М. Дяченко (1882–1943). Він не лише вивчав орнаменти, а й намагався адаптувати результати дослідження до потреб соціуму. З-поміж іншого він підготував один з перших у Східній Європі навчальний посібник, спеціально створений для

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

навчання учнів і студентів, для введення їх у курс орнаментознавчих проблем, орієнтування в багатогранному світі орнаментів. Це було надзвичайно актуально. Хоча різні аспекти орнаментознавства впродовж близько століття були долучені до навчального процесу східноєвропейських спеціалізованих навчальних закладів на різних освітніх рівнях, підручниками та спеціалізованими посібниками учні та студенти не були забезпечені. Під час навчання вони користувалися різними орнаментознавчими альбомами та науковими дослідженнями, які масово видавалися з другої половини ХІХ ст. (Селівачов, 2005).

25 березня 1928 р. завершений рукопис книги М. М. Дяченка прорецензував і рекомендував до друку (з зауваженнями) провідний український мистецтвознавець С. Таранушенко. У зв'язку з певними причинами книга не була опублікована, а рукопис донині не знайдено. Але наявні нині дані вперше дозволяють детально висвітлити обставини підготовки цього видання та здійснити його структурний аналіз.

Мета статті — виконати культурологічне дослідження орнаментознавчого навчального посібника, підготовленого до друку М. М. Дяченком навесні 1928 р. — «Орнаментика та український орнамент».

Виклад основного матеріалу дослідження. Вивчення орнаментів як важливої складової української народної культури розпочалося в другій половині ХІХ ст. М. Дяченко долучився до цього процесу в 1907–1908 рр. під час навчання і праці на посаді художника-педагога (до 1909 р.) у Кам'янець-Подільській художній школі (Заява М. Дяченка, 22 листопада 1929, арк. 32–35). Керівник закладу В. Розвадовський спрямовував учнів на збір предметів народного мистецтва (писанок і вишивальних візерунків), виконання розгорток орнаментів у кольорі, розробку орнаментальних композицій із застосуванням подільських орнаментальних мотивів (Овчаренко, 2015, с. 83). Важливою віхою в орнаментознавчій діяльності М. Дяченка, як зазначається в одній з його біографій, став 1909 рік, коли він закінчив навчання та зацікавився вивченням орнаментів і пристосуванням їх до виробництва (Бочков, 1929, арк. 3).

Як випускник Київського реального училища, котрий півтора роки провчився на інженерному відділенні Київського політехнічного інституту, та як викладач креслення Михайло Дяченко добре володів креслярською технікою. Тому доволі швидко він створив значну колекцію зображень. Частина з неї (162 малюнки

писанок і 29 скомпонованих з писанкового орнаменту візерунків вишивок) експонувалася навесні 1911 р. у Кам'янці-Подільському на організованій Товариством витончених мистецтв виставці робіт місцевих художників (А. Б., 1911, с. 3; Северюхин, Лейкинд, 1992, с. 82–83).

Новий період зацікавленості М. Дяченка селянськими орнаментами почався 1925 р., коли він, працюючи вчителем у різних середніх навчальних закладах м. Черкаси, як позаштатний співробітник Черкаського окружного музею і кореспондент Етнографічної комісії Всеукраїнської академії наук, долучився до дослідження народного гончарства та архітектури, збору фольклору. Продовжив орнаментознавчу діяльність з весни 1926 р., коли за порадою Д. Щербаківського Михайло Михайлович переїхав із родиною в с. Дігтярі Прилуцької округи, яке вважав «далеким від культурних центрів селом» з «несприятливими умовами» (Заява М. Дяченка, 23 жовтня 1927, арк. 26–26 зв.). Погоджуючись на роботу в нещодавно відкритій у межах загальнодержавної акції тамтешній ткацькій профшколі (на посадах викладача графічної грамоти, завідувача майстерні та музею), М. Дяченко «шукав перш за все спокою й умовин, потрібних для виконання спеціальних завдань (закінчення розвідки-підручника про український орнамент і перевірки придатності його на практиці» (Заява М. Дяченка, 15 липня 1927, Арк. 189). Тому М. Дяченко «цілком свідомо ігнорував всі інші незручності життя в далекому від культурних центрів селі» (Заява М. Дяченка, 15 липня 1927, арк. 189 зв.).

Перед новоутвореними ремісничими навчальними закладами (зокрема Дігтярівською профшколою) ставилися далекоглядні плани. Декларувалося, що вони мають готувати кваліфікованих «майстрів-практиків з відповідно виробленим художнім смаком, потрібним в художній промисловості, як фабричній, так і кустарній». Водночас головна увага повинна була звертатися на «практичні зайняття в майстернях та художнє виховання для того, щоб дати учневі уявлення про характер і розвиток мистецтва України, через що він зможе зв'язати свою працю з працею і творчістю народних мас» (Пошивайло, 2008, с. 54).

Не дивно, що саме в Дігтярях за рік Михайло Михайлович зібрав орнаментознавчі напрацювання в рукопис книги «Орнаментика та український орнамент». За рецензією С. Таранушенка можлива характеристика її структури, змісту, сильних сторін і недоліків.

Книга складалася з друкованої текстової частини (138 с., приблизно 4,5 друкарські аркуші) і альбому (789 штрихових чорних малюнків тушшю пером і 28 кольорових акварелей).

У передмові автор окреслив основні завдання видання. Перше з них — наукове. Адже цією книгою М. Дяченко вирішив узагальнити результати багаторічних спостережень над українськими народними орнаментами. За висновком С. Таранушенка, автор «віддає всі свої симпатії селянському мистецтву», яке «різко відмежовує від мистецтва» вищих класів. Тобто він підтримує поширену на той час у марксистській літературі думку про існування «мистецтва пануючих» — «високого» і «мистецтва пригноблених» — «низького» (Таранушенко, арк. 1–3).

Друге завдання — популяризаційне. М. Дяченко виклав результати спостережень у формі, яка повинна популяризувати «коштовність здобутків народного мистецтва» і таким чином сприяти його розвитку, збору творів та дослідженням.

Третє завдання — зробити публікацію потрібною викладачам у художніх школах і навчальних майстернях. Адже, як зазначив автор, подібні підручники, посібники або альбоми в Україні відсутні, а в шкільних музеях бракує зразків орнаментів. «І скільки то часу витрачається на малювання на дошці й перемальовку зразків орнаменту!» (Таранушенко, арк. 1). Хоча загалом, як зазначив рецензент, у книзі «виразного підкреслення з виробництвом» не простежувалося, а головна мета прочитувалась як «загальний так би мовити, теоретичний огляд орнаменту взагалі й українського зокрема» (Таранушенко, арк. 4).

Розділ I мав назву «Орнаментика». У вступі до нього М. Дяченко підкреслив такі думки:

- «А) Вага орнаменту в історії мистецтва
- Мистецтво й техніка
- Мистецтво на громадській роботі
- Мистецтво й класи
- Архітектура — історичний музей мистецтв
- Істога орнаменту
- Орнамент структуривний і нейтральний
- Орнамент стилізований і натуралізований
- Примітивний орнамент
- Орнамент геометричний, рослинний, тваринний, мішаний і т. д.
- Орнамент і форми життя
- Орнамент плісковатий виступаючий і вдавнений
- Вимоги щодо орнаменту
- Доцільність орнаментного вмісту
- Пропорційність форм

Кольори і гра їх

Мистець — творець мистецьких законів» (Таранушенко, арк. 1–2).

Розділ II (с. «40–74») називався «Орнамент різних народів і часів» і містив огляд орнаментів Єгипту, халдеї, Еллади (зокрема доричного, іонічного та коринфського ордерів), Риму, Візантії, Персії, Індії, Китаю, Японії, мусульманського світу, романських, готичних, ренесансних, барочних, часів рококо, ампіру і модерну. Потім М. Дяченко звернув увагу на національні течії в мистецтві й охарактеризував російський народний орнамент та орнаменти південнослов'янських народів.

Розділ III називався «Український орнамент». У підрозділі «Наша класифікація» розглядалися такі орнаментальні форми:

- 1) крайкові й лінійні;
- 2) трикутні;
- 3) чотирикутні й восьмикутні;
- 4) п'ятикутні й шестикутні;
- 5) круглі й овальні;
- 6) форми, що не мають виразної геометричної основи;
- 7) тваринні форми, що не мають виразної геометричної основи.

Між пунктами 1 і 2 класифікації М. Дяченко розташував ще три пункти:

- а) роля лінії в розбивці площі на окремі поля;
- б) ритміка в орнаменті;
- в) спокій і рух в орнаменті».

Наприкінці розділу містилися параграфи:

- будова українського орнаменту;
- сполучення кольорів в українській орнаментіці;
- властивості українського орнаменту.

Завершувалась текстова частина книги списком «матеріалів, що їх використано під час складання цієї книжки» — літературних і «власних авторів збірок та замальовок орнаменту». Цей список «обеззброював» рецензента. Але він рекомендував М. Дяченку «дістати відрядження до центру і познайомитися з новішою літературою». Після чого, на думку С. Таранушенка, він «сам поробить значні зміни в своїх теоретичних міркуваннях» (Таранушенко, арк. 1–3). Слід зазначити, що, наприклад, «і в рисунках, і у викладі» Михайло Михайлович «надто сильно дематеріалізував орнамент, зірвав його з місця, з яким він органічно зв'язаний — через техніку виконання, властивості матеріалу й композиційну ув'язку з цілим предметом» (Таранушенко, арк. 3). А на час подання рукопису на рецензування побачив світ альбом В. Гагенмейстера «Мистецтво Єгипту» (Гагенмейстер, 1926), не

зазначений у списку «Матеріалів» Дяченка, де на таблицях окремо подана архітектура, стінопис, ткацтво тощо. 3-поміж головних причин не врахування автором «новіших видань про український орнамент» (Таранушенко, арк. 3) була, звичайно, «провінційність» місць його роботи. Це усвідомлював сам автор, згадуючи про неї в листі до М. Ернста 1927 р. (Лист М. Дяченка Ф. Ернсту, 14 червня 1927, арк. 38–39 зв). Окрім того, провінційність посилювалося «неорганізованістю нашого книжкового ринку та бібліотечної справи», «слабким обміном виданнями між нашими учбовими закладами, коли видання одної профшколи не доходять до бібліотек інших профшкіл» (Таранушенко, арк. 4).

Другою важливою проблемою роботи М. Дяченка для С. Таранушенко стало те, що він не характеризував орнаменти в динаміці, не показував їх еволюції. Щоправда, рецензент звертав увагу на факт наявності такого ж недоліку в альбомі В. Січинського «Стили» (1926) (Таранушенко, арк. 3). Який, до речі, як вчений і художник також значною мірою формувався під впливом В. Розвадовського, навчаючись у Кам'янець-Подільській школі.

Недоліком рецензент уважав і перевантаженість кольорових малюнків зразками «писанок», і відсутність серед них «мальованого дерева, розписів хат та надто малу увагу до килимів» (Таранушенко, арк. 5).

Як «симпатичні», рецензент відзначав підрозділи «Мистецтво на громадській роботі» та «Мистецтво і класи». Але звернув увагу на те, що автор у них не «виявив» себе «глибоким» соціологом. До того ж «цитати та посилки на праці Плеханова», на його думку, «не дають підстави зачислити» М. Дяченка до марксистів (Таранушенко, арк. 2).

Перша половина праці (I і II розділи) сприймалася значною мірою компліятивною, такою, що не мала «самостійної наукової вартости». Друга, присвячена українському орнаменту, хоча мала численні помилки й викликала «серйозні заперечення заслуговувала на увагу і мала вагу». Оскільки «автор довго й уважно студіював орнамент, знає процеси виробництва в селянському мистецтві, знайомий він з літературою предмету (оскільки вона була йому приступна на провінції)». М. Дяченко спробував «накреслити історичний розвиток орнаменту від палеоліту до наших днів». Уважав, що орнамент виконував «виключно службову роллю: він має або допомагати виявити певну художню ідею (структивний) або просто прикрашати (нейтральний)». Давнішим уважав

«стилізований орнамент», а «натуралістичний — пізніший, більш того — новітній» (Таранушенко, арк. 2–3).

Класифікація орнаментів М. Дяченка, на думку С. Таранушенко, мала більш «прикладне» значення для викладання, ніж теоретичне наукове. Оскільки «більшість його “трикутних” та інших форм, це — швидче “логічні категорії” ніж реальні композиційні схеми. Проте, оскільки досі нічого іншого не запропоновано, можна з цим застереженням прийняти авторову класифікацію».

Загалом С. Таранушенко позитивно оцінив рукопис, стверджуючи, що матеріал в ньому викладено легко і доступно та рекомендував книгу після усунення зазначених недоліків «до друку і вжитку як посібника в наших учбових майстернях та профшколах». Рецензент зазначив, що в представленому вигляді рукопис є науково-популярним. Також він пропонував розділити роботу на дві частини, виділивши в окремий посібник розділ III «Український орнамент» (Таранушенко, арк. 3–5).

Через рік після рецензування книги М. Дяченко переїхав до м. Полтава. Але і там справа з виданням посібника не зрушила з місця. Адже заклади, з якими він співпрацював упродовж 1927–1929-го рр., не відзначалися публікаційною активністю. Хоча підручник з теорії ткацтва, підготовлений у Дігтярівській профшколі О. Рейсфельд, і був опублікований, але за часів, коли автор у закладі не працювала (1930) (Рейсфельд, 1930а, б). До того ж, М. Дяченко мав годувати дружину і трьох малолітніх дітей (Заява М. Дяченка, 15 липня 1927, арк. 189–190 зв.). Значна завантаженість роботою та сімейними справами, віддаленість від Києва і Харкова не дозволили йому швидко виправити зазначені рецензентом недоліки. Але він намагався це зробити, і в листопаді 1929 р. написав заяву на конкурс для отримання роботи у Всенародній бібліотеці України (Заява М. Дяченка, 22 листопада 1929 року, арк. 32–35). На жаль, нам не відомо, чи вступив він тоді на роботу до цього закладу. На початку 1940-х рр., до нацистської окупації, М. Дяченко працював викладачем живопису та композиції в Крелевецькому художньо-промисловому технікумі (Лист Марії Дяченко до Павла Тичини, 17 жовтня 1940, арк. 1 зв.-3.). Коли почалися нальоти ворожої авіації на місто, родина Дяченків евакуювалася до Чкаловської області РСФСР. Михайло Михайлович близько року викладав креслення та малювання в середній школі с. Воздвиженка Пономарьовського району (Лист Марії Дяченко

до Павла Тичини, арк. 6–7). Маючи хронічні хвороби, М. М. Дяченко помер у м. Орськ 1943 р. А коли дружина з дітьми після звільнення Києва повернулася додому, виявилось, що їхня квартира спалена, «всі праці чоловіка, всі художні роботи його, виконувані роками, а також і дитячі усе загинуло» (Лист Марії Дяченко до Павла Тичини, 16 вересня 1945, арк. 8–8 зв.). Очевидно, там був цінний рукопис навчального посібника та безцінні ілюстрації до нього.

Висновки. На прикладі біографії М. Дяченка простежено шлях дослідника, який упродовж життя побіжно займався науковою діяльністю, не працюючи на пов'язаних з нею посадах. Один з основних результатів його роботи, книга

«Орнаментика та український орнамент», на жаль, не була опублікована і, очевидно, донині не збереглася унаслідок складних життєвих обставин автора та соціокультурної ситуації кінця 1920-х — початку 1940-х рр. Але, проаналізувавши рецензію на неї С. Таранушенка, можна висновувати, що це був навчальний посібник з орнаментознавства, наполовину компілятивний, наполовину оригінальний навчальний твір практика з 20-тирічним досвідом вивчення і пристосування традиційних орнаментів до навчання учнів середніх спеціальних навчальних закладів. Книга М. Дяченка не втратила актуальності і зараз. На нашу думку, принаймні її структуру можна і потрібно враховувати під час підготовки подібних видань і нині.



Рис. 1–3. Михайло Дяченко. Листівки «Мотиви українського орнаменту». Папір, друк. Київ, видавництво «Час», 1911. Приватні колекції

Список посилань

- А. Б. (1911). Виставка картин в Кам'янець-Подільському. *Рада*. № 118 від 26.05.
- Бочков, Д. (1929). Curriculum vitae Дяченка, Михайла Михайловича, позаштатного співробітника Черкаського Окрмузею. Життєписи дослідників археології та мистецтва. 1929. *Науковий архів Інституту археології НАН України*. Фонд ВУАК. Спр. 32, 3.
- Гагенмейстер, В. (1926). *Мистецтво Єгипту в малюнках*.
- Заява М. Дяченка до Всенародньої Бібліотеки України від 22 листопада 1929 року. *Архів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського*. Оп. 1 л. Спр. 25, 32–35.
- Заява М. Дяченка до Прилуцької Окрінспектури Наросвіти від 15 липня 1927 року. *Державний архів Чернігівської області*. Ф. Р-5492. Оп. 1. Спр. 1223, 189–190 зв.
- Заява М. Дяченка до Прилуцької Окрінспектури Наросвіти від 23 жовтня 1927 року. *Державний архів Чернігівської області*. Ф. Р-5492. Оп. 1. Спр. 1223, 26–26 зв.
- Лист М. Дяченка Ф. Ернсту від 14 червня 1927 р. *Архів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського*. Ф. 13–3, 38–39 зв.
- Лист Марії Дяченко до Павла Тичини 17 жовтня 1940 року. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України*. Ф. 464. Оп. 1. Спр. 6135, 1 зв.-3.
- Лист Марії Дяченко до Павла Тичини. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України*. Ф. 464. Оп. 1. Спр. 6135, 6–7.
- Лист Марії Дяченко до Павла Тичини 16 вересня 1945 року. *Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України*. Ф. 464. Оп. 1. Спр. 6135, 8–8 зв.
- Овчаренко, Л. (2015). *Камянець-Подільський осередок гончарної освіти в Україні (1905-1933)*. Українське Народознавство.
- Пошивайло, О. (2008). *Гончарна велич і трагедія Макарового Яру доби Розстріляного Відродження*. Українське Народознавство.
- Рейсфельд, К. А. (1930а). *Короткий poradnik із теорії ткацтва. Альбом рисунків*.
- Рейсфельд, К. А. (1930б). *Короткий poradnik із теорії ткацтва*.
- Селівачов, М. Р. (2005). *Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія): навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів мистецтва*. Редакція вісника «АНТ».
- Таранушенко, С. А. Рецензія на працю Дяченка М. «Орнаментика та український орнамент». *Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*. Ф. 278 (Стефана Таранушенка). Од. зб. № 352, 5.

References

- A. B. (1911). Exhibition of paintings in Kamianets-Podilskyi. *Rada*, 118. [In Ukrainian].
- Bochkov, D. (1929). Curriculum vitae of Dyachenko Mykhailo Mykhailovych, freelancer of the Cherkasy Regional Museum. Biographies of archeology and art researchers. Scientific archive of Archaeology Institute of NAS of Ukraine, fund of All-Ukrainian Archaeological Committee, file. 32, 3. [In Ukrainian].
- Hagenmeister, V. (1926). *The art of Egypt in pictures*. [In Ukrainian].
- Maria Dyachenko's letter to Pavel Tychyna*. Central state archive-museum of literature and art of Ukraine. F. 464. Op. 1. File. 6135, 6–7 [In Ukrainian].
- Maria Dyachenko's letter to Pavlo Tychyna dated October 17, 1940*. Central state archive-museum of literature and art of Ukraine. F. 464. Op. 1. File. 6135, 1 zv.-3 [In Ukrainian].
- Maria Dyachenko's letter to Pavlo Tychyna dated September 16, 1945*. Central state archive-museum of literature and art of Ukraine. F. 464. Op. 1. File. 6135, 8-8 zv. [In Ukrainian].
- Ovcharenko, L. (2015). *Kamianets-Podilskyi Centre of Pottery Education in Ukraine (1905–1933)*. *Ukrainske Narodoznavstvo* [In Ukrainian].
- Poshyvailo, O. (2008). *The majesty of pottery and the tragedy of Makarov Yar in the days of the Shot Renaissance*. *Ukrainske Narodoznavstvo*. [In Ukrainian].
- Reisfeld, K. A. (1930a). *A brief guide to the theory of weaving*. [In Ukrainian].
- Reisfeld, K. A. (1930b). *A brief guide to the theory of weaving. The Album of drawings*. [In Ukrainian].
- Selivachov, M. R. (2005). *Lexicon of Ukrainian ornamentation (iconography, nomination, stylistics, typology)*. “ANT” bulletin edition. [In Ukrainian].
- Statement of M. Dyachenko to the National Library of Ukraine dated November 22, 1929*. Archive of V. Vernadskyi National Library of Ukraine, op. 1 l, file. 25, 32–35 [In Ukrainian].
- Statement of M. Dyachenko to the Pryluky District Inspectorate of Education on July 15, 1927*. State archive of Chernihiv region, f. R-5492, op. 1, file. 1223, 189–190 zv. [In Ukrainian].
- Statement of M. Dyachenko to the Pryluky District Inspectorate of Education dated October 23, 1927*. State archive of Chernihiv region, f. R-5492, op. 1, file. 1223, 26–26 zv. [In Ukrainian].
- Taranushenko, S. A. *Review of the work of Dyachenko M. “Ornamentation and Ukrainian ornament”*. Manuscript Institute of V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine, f. 278 (Stefana Taranushenka), od. zb. No. 352, 5. [In Ukrainian].
- The Letter from M. Dyachenko to F. Ernst dated June 14, 1927*. Archive of M. Rylskyi Institute of Art Studies and Folkloristics, f. 13–3, 5. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 12.10.2021

Г. В. Афенченко

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

Н. В. Шумлянська

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ КУЛЬТУРИ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

Г. В. Афенченко, Н. В. Шумлянська. Особливості становлення культури дистанційного навчання

Розглянуто передумови розвитку концепції дистанційної форми навчання. Дослідження надає розуміння явища з точки зору процесу споживання освітніх послуг, зумовлених зовнішніми умовами існування, та глобалізаційних процесів, які впливають на суспільство. Проаналізовано результати опитування учасників закладу дистанційної форми освіти, з'ясовані здобутки та ставлення здобувачів до запропонованих освітніх технологій. Виокремлено напрями досліджень: сприйняття споживачами дистанційної освіти і зміни їх стилю життя, цінностей, норм поведінки, культури спілкування; виникнення й організація ресурсних методичних центрів забезпечення і впровадження дистанційної форми навчання; надбання, перспективи розвитку дистанційної освіти та наслідки для стану всієї галузі.

Виконане дослідження дозволяє дійти висновку, що концепція дистанційного навчання набуває дедалі більшої уваги споживачів і сприймається як повноцінна освіта.

Ключові слова: *відкрита і дистанційна освіта, дистанційне навчання, освітні технології, ресурсний центр, освітня платформа, опитування.*

G. Afenchenko, N. Shumlianska. Peculiarities of formation of culture of distance learning

The purpose of this article. Become familiarized with the perception of the new cultural phenomenon of “distance learning” by participants in the educational process and determine what are the trends in their behavior in the new conditions of distance education.

The methodology. The methodological basis includes systematic and comparative approaches, as well as analysis of the results of the survey of participants in the educational process of the “Angström” Lyceum of Distance Education.

The results. Features of formation of distance learning, distribution and institutionalization of distance form of education are considered. The study of the learning process gives new approaches to understanding this phenomenon as a holistic full-fledged educational process that meets the needs of students and the conditions of development

of modern society. It is proposed to analyze the activities of distance education institutions in two types of culture: the field of application of IT technologies in the traditional format of education and IT as products in its form and content. The results of the survey show the achievements and attitudes of applicants to the proposed educational technologies. The following directions of researches are offered: perception by consumers of distance education and change of their lifestyle, values, norms of behavior, culture of communication; emergence and organization of resource methodological centers to ensure and implement distance learning; achievements, prospects for the development of distance education and the consequences for the state of the whole industry. The study concludes that the concept of distance learning is perceived as a full-fledged form of education. The authors suggest that distance learning may become one of the leading forms of learning for Ukrainian society.

The scientific novelty. An attempt is made to mark out a new interpretation of the phenomenon of “distance learning” from the point of view of the consumer and new conditions for the development of society. The results are analyzed and the conclusions of the research of the opinion of the participants of the educational process of the distance education institution are summarized.

The practical significance. The key results of this study can be used by researchers and the administration of educational institutions, which are responsible for the organization of distance learning, as well as for further improvement of research activities in the field of education.

Keywords: *open and distance education, distance learning, educational technologies, resource center, educational platform, polls.*

Актуальність теми дослідження. В умовах сучасного суспільства дистанційна форма освіти поширюється швидкими темпами і стає не лише загально визнаною практикою оволодіння додатковими знаннями і навичками, це і здобуття основної освіти та опанування професії. Процеси глобалізації прискорюють контакти між країнами, регіонами і людьми у сфері обміну досвідом виробництва, відпочинку та особистісного розвитку. Змінені умови життєдіяль-

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

ності зумовлюють формування нового способу життя, нові технології комунікацій визначають швидкість поширення інформації і визначають, зокрема, і нові форми освіти.

Розвиток та вдосконалення дистанційної форми освіти засвідчує зростаючий попит і тенденції на здобуття знань у такий спосіб. Виникнення взаємодії викладача та учня на відстані починається з кінця XVIII ст., коли І. Пітман почав вчити своїх учнів стенографії за допомогою поштових кореспонденцій. Далі за допомогою пошти організовано підсумкову атестацію та складання іспитів. Незабаром це переросло в нові напрями освіти, у межах яких дистанційна форма спілкування стала допомогою в підготовці до очної освіти, підвищення кваліфікації, оволодіння навичками домашнього хобі і просто розширення кругозору та формування нового світогляду.

Коли в умовах пандемії коронавірусу весь світ шукає альтернативні можливості, дистанційна форма навчання набула наймасштабнішого поширення. Для закріплення можливостей учнів здобувати освіту на цій формі навчання МОН України в жовтні 2020 р. прийняло «Положення про дистанційну форму здобуття повної загальної середньої освіти», організовано роботу Всеукраїнської школи он-лайн.

Положення дозволяє учням здобути повноцінну освіту в дистанційній формі, а також легально використовувати технології дистанційного навчання в комплексі з іншими формами здобуття освіти.

Постановка проблеми. Появі й інституціоналізації в Україні дистанційної форми повноцінної освіти сприяли, крім зовнішніх умов вимушеної ізоляції, також немало культурних і технологічних чинників: удосконалення комп'ютерної техніки й доступ до Інтернету з різних гаджетів (фіксований ширококутовий і мобільний ширококутовий зв'язок), зростання кількості та якості програмного забезпечення, розробка онлайн-освітніх платформ, прагнення людей до здобуття знань та вдосконалення в професії, відкритість навчальних курсів і рівний доступ до просвітницької інформації.

Необхідно приділити увагу встановленню моральних орієнтирів, понять, цінностей і норм, культурного середовища загалом, на основі яких можна визначати сутність сучасної середньої та вищої освіти, як-от, співвідношення предметів, їхній зміст, форми подання матеріалу і способи контролю його засвоєння. Це зумовлює необхідність проведення досліджень для вироблення нової теорії освіти з урахуванням світоглядних

позицій і стану суспільства, переглянути принципи управління основною педагогічною діяльністю, роботи допоміжних й адміністративних структур, розробити нові підходи до взаємодії теоретичних знань і практичних навичок.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання визначення термінології галузі дистанційної освіти порушували у своїх працях науковці з Німеччини – (Delling, R. M.), США: Rumble G., Keegan D., Schlosser L. A.; Simonson M. R., Hudgins T. L., Великої Британії: Thompson P., Росії: Баєва Л. В., Бухаркіна М. Ю., Моїсєєва М. В., Петров А. Є., Полат Є. С., Положенцева І. В., Хуторський А. В. Серед українських науковців ці проблеми вивчали Биков В. Ю., Богачков Ю. М., Іванюк І. В., Кухаренко В. М., Манако А. Ф., Овчарук О. В., Пінчук О. П., Шукевич Б. І.

Мета статті – ознайомитися зі сприйняттям нового культурного явища «дистанційне навчання» учасниками освітнього процесу і визначити, які існують тенденції їхньої поведінки в нових умовах дистанційної форми освіти.

Методологічною основою став системний і порівняльний підходи, а також аналіз результатів опитування учасників освітнього процесу (учні, їх батьки, вчителі та співробітники установи) ліцею дистанційної освіти «Ангстрем».

Виклад основного матеріалу дослідження. Нині складно уявити масштаби розвитку дистанційної освіти у світі. Найстаршим учасником руху ODL визнається Відкритий університет Великобританії (понад 150 000 студентів). За даними агенції Великобританії щодо забезпечення якості вищої освіти (Quality Assurance Agency for Higher Education), Відкритий університет має вищу оцінку. В Європі Приватний відкритий університет Каталонії (Барселона) налічує більше 54 000 студентів. Найбільшим за кількістю студентів визнається Національний відкритий університет Індіри Ганді в Нью-Делі (Індія), який налічує більше 4 млн студентів. У Відкритому державному дослідницькому університеті в Пакистані Аллама Ікбал (Ісламабад) навчається 1 326 266 студентів, більшість з яких – жінки. Відкритий Університет Terbuka в Індонезії має понад 460 000 студентів, Шанхайський відкритий університет (Китай) охоплює 75 000 студентів. Відкритий університет Південної Африки (ПАР) має 300 000 студентів. Також існують відкриті університети в Ізраїлі, Південній Кореї, Непалі, Замбії, Нігерії та ін. (Baeva, 2014).

Місією закладів відкритої освіти є забезпечення вільного доступу до знань тим, хто відчуває

труднощі здобуття традиційної освіти. Ідеї вільного навчання набули втілення в етичних нормах взаємодії і поведінки викладачами, студентами та тьюторами.

Дистанційна освіта здобула всесвітнє визнання — у 1938 р. створена Міжнародна рада з відкритої і дистанційної освіти (ISDE) зі штаб-квартирою в м. Осло (Норвегія). Організація, представлена в ЮНЕСКО, об'єднує понад 7000 організацій зі 140 країн: навчальні заклади, національні й регіональні асоціації, агентства та державні структури з питань освіти, які діють у сфері відкритого навчання і дистанційної освіти. Її завданнями є сприяння просуванню відкритої та дистанційної освіти, підтримки нових моделей освіти, які виникають, в усьому світі, робити свій внесок у розробку технологій і методів дистанційної освіти тощо.

Попри дискусії з визначення термінів «дистанційна освіта» та «дистанційне навчання», вони зазвичай на рівні використовуються на сайтах, у популярних і наукових статтях, у ЗМІ, в компаніях та організаціях, які надають послуги в галузі освіти.

Асоціація дистанційного навчання США (United States Distance Learning Association) презентує своє бачення дистанційної освіти (open and distance learning — ODL) так: існує фізична дистанція між учителем і учнем; використовуються різноманітні інформаційні технології, комунікація здійснюється як у режимі реального часу, так і з затримкою. Інструменти навчання є, переважно, інструкцією учневі щодо самостійного засвоєння матеріалу. Дистанційне навчання підкреслює, що учень бере на себе основну частину відповідальності за результати оволодіння знаннями.

Дистанційна освіта поширюється в різні галузі знань гуманітарного й технічного плану, прикладних умінь і теоретичних міркувань, енциклопедичних знань і ноу-хау, лайфхаків та інструкцій. На дистанційну освіту переходять люди різного віку — від школяра молодших класів до студента, який здобуває вищу освіту, і особи, котра претендує на отримання наукового ступеня.

Водночас людина навчається володіти широкими можливостями, творчо підходити до процесу, що проявляється в підборі для себе плану навчання, форм і методів навчання й навіть ритму засвоєння матеріалу.

Слід зазначити, що етичні стандарти стали предметом 36 Генеральної конференції ЮНЕСКО, де розглядався «Кодекс етики інформаційного суспільства». Основними його

положеннями є принципи організації відносин людей у віртуальному просторі: кожна людина, незалежно від місця проживання, статі, освіти, релігії, соціального статусу, повинна мати можливість користуватися Інтернетом; доступ до Всесвітньої Мережі повинен стати інструментом соціального розвитку, забезпечувати реалізацію потенціалу особистості; інформація повинна бути доступною для всіх; державам слід забезпечити безпеку в Інтернеті тощо. (*Ethical code of Information society. 36 general conference of UNESCO, 2011*).

Нині можна означити загальні особливості дистанційної освіти: відкритий доступ всіх охочих брати участь у здобутті знань, інноваційність комунікації в розміщенні і роботі з інформацією; можливості порівняння навчального контенту й технологій роботи з ним; ментальний обмін повідомленнями; активна позиція того, хто навчається, і здатності до самодисципліни і самостійної роботи впродовж тривалого часу; технократичний підхід до контролю результатів; домінування візуального способу отримання інформації; ігрова, розважальна форма подання матеріалу.

На феномен «дистанційної освіти» звернуло увагу педагогічне співтовариство. У Відкритому університеті Великобританії запропонували дидактичні стадії навчального процесу: відбір і систематизацію знань; формалізацію знань; передання знань; засвоєння знань; тренінг (Положенцева, 2017).

Розглянемо детальніше основні елементи дистанційної освіти та ставлення до неї учасників. В Україні нині діє значна кількість середньоосвітніх закладів, які застосовують лише елементи дистанційного навчання. Але є декілька закладів, що надають освітні послуги виключно у формі дистанційного навчання.

У сфері ІТ-технологій можна виокремити два види культури: (1) сфера застосування ІТ-технологій у традиційному форматі навчання — освіту, медіа, віртуальні бібліотеки, виставки, музеї; (2) ІТ за своєю формою і змістом продуктів — програмне забезпечення, дизайнерські рішення, соціальні мережі, технологічні рішення тощо. (Baeva, 2014).

В одному з таких закладів, ліцеї «Ангстрем» («Ангстрем», 2021), задіюються обидва види культури: традиційні способи навчання школяра і власна платформа навчання «Система дистанційного навчання “Евклід”» (схвалено для використання в загальноосвітніх навчальних закладах МОН, 2018 р.). Кожен з учнів має постійний доступ до шкільного освітнього

порталу. У ньому є навчальний план для класу, у якому він навчається, розклад занять кожного дня на тиждень, а також консультацій і вебінарів з вчителями. На порталі доступні електронний щоденник, чати з вчителями, які ведуть предмети, та адміністрацією. Матеріали до кожного уроку містять текстову, графічну, відео-, аудіоінформацію з відповідної теми, посилання на підручники і посібники. Також передбачені домашні завдання та критерії оцінювання.

Для з'ясування стану та визначення напрямів розвитку адміністрація ліцею виконує моніторинг освітнього процесу у формі опитування думки його учасників, а саме серед учнів 5–11 класів, батьків, учителів та технічного персоналу. Воно є добровільним і нерепрезентативним.

За результатами опитування (березень, 2021) представлена картина практичної діяльності з практики дистанційної освіти.

У таблиці 1 надано результати відповідей учнів на запитання, якими гаджетами вони користуються в дистанційному навчанні.

Серед учнів (371 респондент) найпопулярніші ноутбуки, мобільні телефони та стаціонарні ПК. Причому мобільні телефони посіли 2-ге місце. Учні користуються декількома гаджетами одночасно. Напевно, слід передбачати роботу освітньої платформи і додатків з операційними системами смартфонів.

Для більшості опитаних (94,3%) умови навчання є комфортними. Їм підходить дистанцій-

на форма і сприятлива соціально-психологічна атмосфера ліцею.

Аналіз відповідей на запитання «Щоб життя покращилося, мені необхідно...» представлений у таблиці 2.

Згідно з діаграмою, частина учнів відповідає «Менше обов'язкових тестів» і «Більше вебінарів». Якщо тести входять в обов'язкову систему контролю навчального процесу, то кількість вебінарів можна регулювати і оптимізувати залежно від предмета й складності матеріалу.

Учні відповідають, що вчителі активно комунікують з ними: завжди готові обговорити результати автоматичного оцінювання, уточнити можливі помилки в тестах.

Важливо, що під час контролю знань викладачі роз'яснюють критерії оцінювання (258), радять, як поліпшити результати навчання (257), виправляють і аналізують помилки (263), мотивують учнів до навчання, коментують письмові завдання (257).

Учень дізнається про події в ліцеї з різних джерел (Таблиця 3).

Переважають відповіді: «З чату з адміністрацією» (308), «З оголошень в особистому кабінеті» (276), «З чату з вчителями» (192), «На головній сторінці навчального сайту» (115). Крім того, отримують інформацію «Від куратора» (71), «Від батьків, які отримують інформацію зі спільноти в соціальних мережах» (54).

Кількість учнів, які відвідують чат з адміністрацією, підтверджує відповіді про те, що

Таблиця 1.

Використання гаджетів учнями у дистанційному навчанні

Види гаджетів	Планшет	Мобільний телефон	Ноутбук	Стаціонарний ПК
Загалом	76	155	248	132

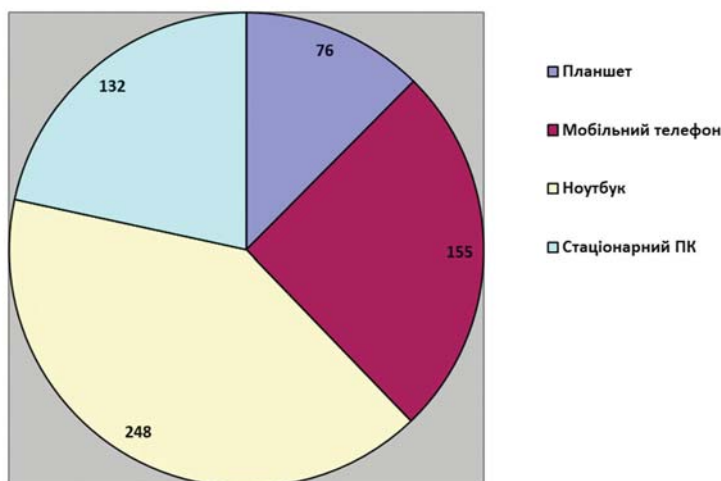


Рис. 1. Використання гаджетів учнями.

Побаження щодо поліпшення умов дистанційного навчання

Варіанти відповідей	Загалом
Більше консультацій	27
Більше вебінарів	92
Більш суворий розклад	22
Щоб куратор більше цікавився моїм життям	42
Щоб куратор зайвий раз не цікавився моїм життям	14
Менше обов'язкових тестів	149
Щоб мене не чіпали	31
Мене і так все влаштовує	151

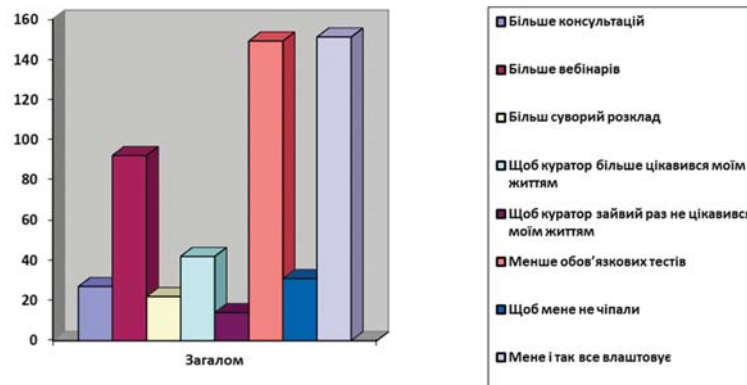


Рис. 2. Засоби поліпшення навчання для учнів.

Джерела, з яких учні дізнаються інформацію про події у ліцеї

Варіанти відповідей	Загалом
Від куратора	71
З оголошень в особистому кабінеті	10
Від адміністрації по телефону	276
З чату з адміністрацією	308
З чату з вчителями	192
З соціальних мереж	37
На головній сторінці навчального сайту	115
Від батьків, які читають оголошення в особистому кабінеті	113
Від батьків, які отримують інформацію зі спільноти в соціальних мережах	54
Мене ця інформація аж ніяк не греє	7
Мені від цієї інформації ні холодно, ні жарко	5
Не розумію, де можна отримати цю інформацію	7

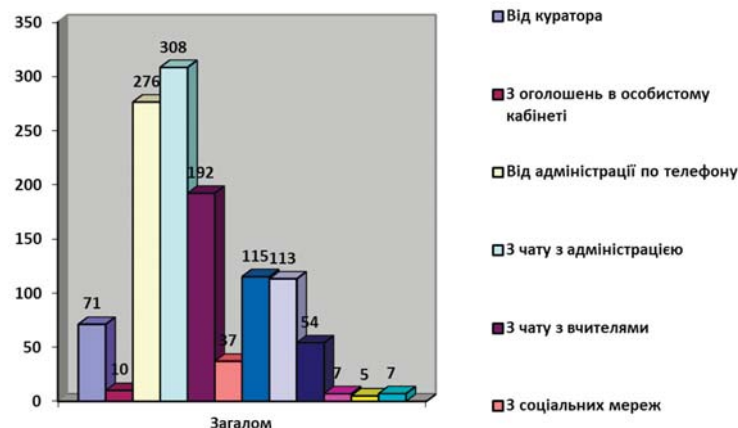


Рис. 3. Джерела, з яких учні дізнаються інформацію про події в ліцеї.

«З будь-якого питання у будь-який час я легко можу звернутися до адміністрації» (272).

Дані про вид матеріалу для уроку підтверджують загальну освітню тенденцію молодого покоління сприймати інформацію візуально як «Відеолекцію» (171), «Текст учителя або підручника» (135). Звертає увагу «Презентація» (31). «Аудіо-матеріал» прирівнюється до зовнішніх ресурсів і не популярний (по 17 відповідей).

На запитання про профіль навчання, який є важливим, учні відповіли так (Таблиця 4).

Таблиця 4.

Профіль навчання,
який обрали учні старших класів

Варіанти відповідей	Загалом
Математика, фізика	50
Інформатика, математика	52
Хімія, біологія	35
Економіка, географія	12
Історія, право	24
Іноземна мова	132
Гуманітарного циклу	42
Жоден	24

Безумовним лідером профільного навчання є іноземна мова (35,6%), на другому місці математика, фізика (13,5%), інформатика (14%). Предмети гуманітарного циклу становлять лише 11,3%. Хімія, біологія – 9,4%, історія, право – 6,5%, економіка, географія – 3,2%.

Що стосується факультативних занять, то вподобання дещо інші: лідирує іноземна мова, потім слідує предмети гуманітарного циклу, хімія і біологія (Таблиця 5).

Таблиця 5.

Факультативи, які обрали учні

Варіанти відповідей	Усього
Математика, фізика	46
Інформатика, математика	41
Хімія, біологія	48
Економіка, географія	26
Історія, право	34
Іноземна мова	96
Гуманітарного циклу	56
Жоден	24

Відповіді на запитання «Які джерела саме ти використовуєш під час навчання?» показані на Рис. 6.

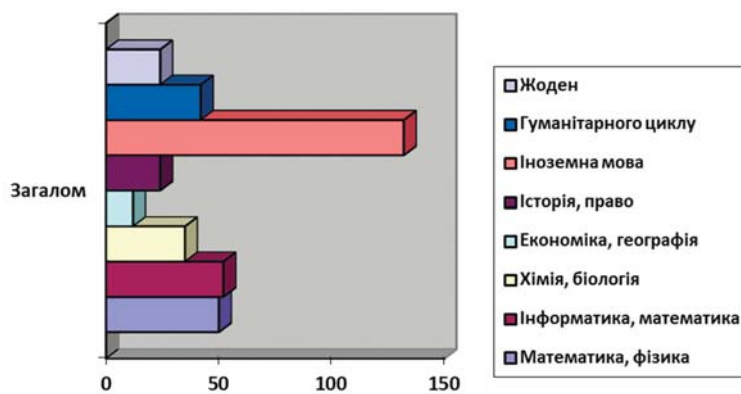


Рис. 4. Профіль навчання, який обрали учні старших класів.

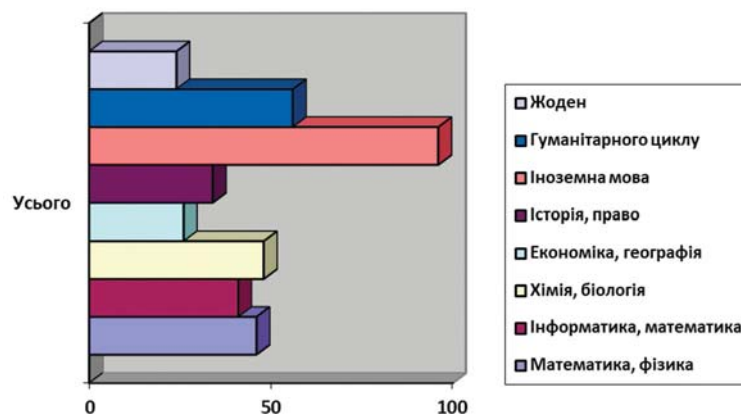


Рис. 5. Факультативи, які обрали учні.

Таблиця 6.

Джерела, які використовують учні під час навчання

Варіанти відповідей	Постійно	Часто	Іноді	Ніколи
Текст підручника	178	120	62	11
Текст учителя до уроку	198	109	60	4
Відео та аудіолекції	169	118	77	7
Презентації	114	108	122	27
Сторонні ресурси з Інтернету (Google, Вікіпедія та ін.)	147	131	88	5
Домашня бібліотека	22	56	150	143

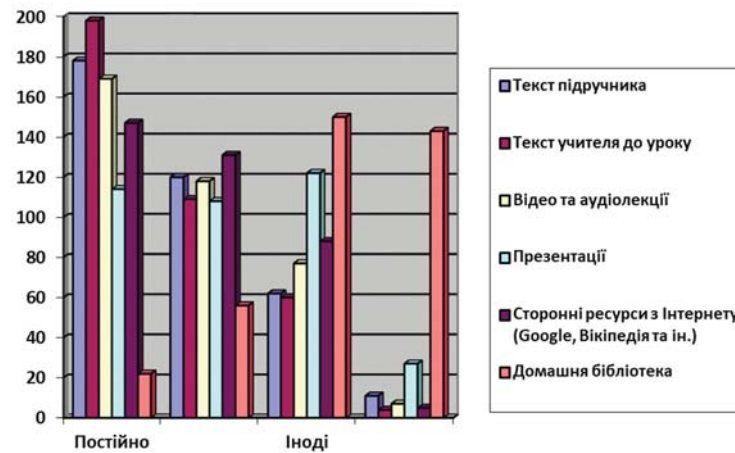


Рис. 6. Джерела, які використовують учні під час навчання.

Таблиця 7.

Корисні види допомоги в дистанційному навчанні

Варіанти відповідей	Постійно	Часто	Іноді	Ніколи
Консультації вчителів	41	47	192	61
Навчальні вебінари	92	83	132	64
Відповіді на питання в чаті з учителями	87	116	135	33
Допомога батьків, рідних	99	117	128	27
Допомога інших учнів, друзів	19	25	137	192
Репетитори	61	74	85	151
Інші навчальні заклади (курси, секції, дома творчості, та ін.)	34	56	120	161

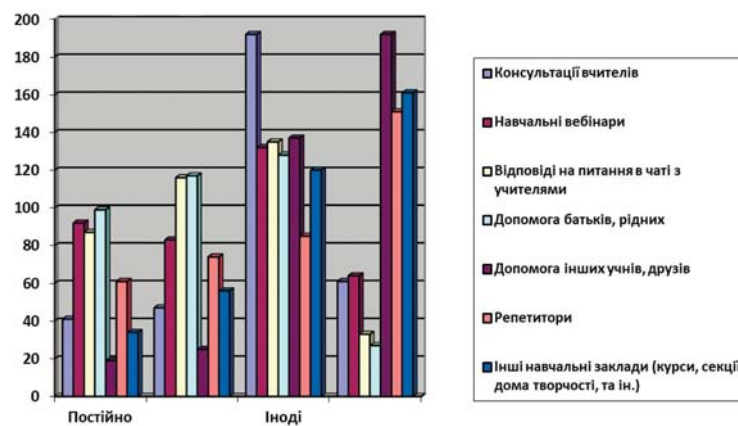


Рис. 7. Корисні види допомоги в дистанційному навчанні.

Постійно і часто використовують «Текст вчителя до уроку» (83%), «Текст підручника» (89,3%), «Відео та аудіолекції» (77,3%), «Сторонні ресурси з Інтернету» (75%). Дещо рідше дивляться «Презентації» (60%). Іноді розглядають як інформаційну допомогу «Батьки, друзі, сусіди» (62,2%) і «Домашня бібліотека» (79%).

На запитання «Яка допомога є найбільш корисною у навчанні?» отримано такі відповіді (Рис. 7).

Перше місце посідає допомога батьків, рідних (85%), друге – навчальні вебінари (47%), третє – «Чат з вчителями» (54,7%). Відповіді «Іноді» і «Ніколи» отримують «Допомога інших учнів, друзів» (88,7%); «Інші навчальні заклади (курси, секції, будинки творчості, ін.)» (75,7%).

Більшість респондентів (274 особи, або 74%) дві і більше годин проводять на навчальному сайті. Порівняно з відповідями батьків, то відповіді приблизно такі самі (71%). Можна з великою ймовірністю стверджувати, що респонденти обох груп відповідають правдиво, а результати можна поширити на всю генеральну сукупність.

Щодо процедури та критеріїв оцінювання, то респонденти ставляться до системи оцінювання достатньо справедливо, але 22% надають перевагу автоматичній системі оцінювання, а 28% – учителям.

Важливим з точки зору функціонування дистанційної освіти є те, що учні вважають: адміністрація ліцею в будь-якому випадку почує звернення учня з усіх питань навчання (91%).

Загалом учні демонструють обізнаність у використанні комп'ютерної техніки та програмного забезпечення, використовують різні канали і джерела інформації. Їм найзручніше сприймати інформацію саме візуально, як «Відеолекцію».

З відповідей батьків (462 респонденти) зрозуміло, що вони усвідомлено обирають дистанційну форму навчання для своїх дітей. Основна частина батьків вважає, що їхні діти успішно адаптувалися до нового формату навчання. Вони постійно підтримують контакт з адміністрацією і в чатах з вчителями. Форма подання навчального матеріалу за допомогою «Відеоуроків» також розцінюється як комфортна та ефективна (більш 70%). До додаткових освітніх послуг, які, на думку батьків, бажано отримати в ліцеї, є: «Мовні курси» і «Навчальні вебінари». До предметів поглибленого вивчення, згідно з відповідями, належать передусім іноземна мова, а також інформатика, математика, фізика. Батьки чітко відповідають, що

цікавляться результатами навчання, відстежують успішність дітей та їхні поточні оцінки.

На питання «Яке ставлення Ваших близьких, друзів, знайомих, сусідів до дистанційної форми навчання?» оточення респондентів ставиться, в основному, нейтрально або впевнені в тому, що воно входить в наше життя. Лише чверть (24,7%) респондентів відзначають негативне ставлення своїх близьких і знайомих до поширення дистанційної форми навчання, що вважають «дистанційне навчання зіпсує освіту».

Опитування фіксує певні недоліки і труднощі впровадження дистанційної освіти. Учні різних вікових груп надзвичайно обережно застосовують вебінари і консультації, які передбачають активну, несором'язливу позицію під час спілкування з вчителем. Якщо це потребує неабияких внутрішніх зусиль, то можна для подолання внутрішнього бар'єру додати послуги шкільного психолога.

Відвідування інших закладів є додатковими можливостями розкриття здібностей дитини, це також потрібно, як і при традиційній, денній формі навчання. Однак батьки, покладаючись на практику дистанційної школи, не приділяють достатньої уваги відвідуванню різних онлайн-курсів, секцій, будинків творчості тощо.

Майже всі групи респондентів вважають перевагами комунікаційні можливості, які прискорюють взаємодію учнів і вчителів, надають доступ до навчального матеріалу (платформа працює як ресурсний центр), забезпечують миттєвий зворотній зв'язок, полегшують використання тестового контролю знань, сприяє завоюванню інструкцій з оволодіння знаннями.

Досягненням системи дистанційного навчання і ліцею, зокрема, є те, що учні у відповідях акцентують на самодисципліні та самоконтролі, відповідально і самостійно підходять до своєї навчальної праці.

Попри позитивні результати від впровадження дистанційного навчання, відзначимо певні ризики та тенденції його переважного застосування. Вивчення цих ризиків і тенденцій може бути напрямом подальших досліджень.

Висновки. Виконане дослідження свідчить, що концепція дистанційної освіти набуває дедалі більшої уваги і сприймається як повноцінна форма освіти. Дистанційне навчання може відбуватися з будь-якого місця, необмежена розкладом, не передбачає надзусиль, розвиток творчості та надає можливість формування індивідуальної навчальної траєкторії, ритму освоєння знань, самостійного обрання методів навчання і каналів комунікації. Педагог виступає

як наставник сприйняття й систематизації інформації. Причини вибору дистанційної форми навчання можуть бути різні і варіюються від зовнішніх умов існування до внутрішніх особистих потреб здобувача.

Аналіз публікацій на тему дистанційної освіти свідчить про різноманіття підходів до його оцінки, пошуку позитивних і негативних сторін впровадження. Зазначимо такі напрями досліджень: сприйняття споживачами дистанційної освіти і зміну їх стилю життя, цінностей, норм поведінки, культури спілкування; виникнення й організація ресурсних методичних центрів забезпечення і впровадження дистанційної форми навчання; надбання, перспективи розвитку дистанційної освіти та наслідки для стану всієї галузі.

Ідея дистанційного навчання дедалі більше сприймається як альтернатива традиційній освіті в умовах глобалізованого світу і, впевнені, надихає дослідників на програми і відкриття у сфері педагогічної творчості, розробки методичного забезпечення, виникнення нових організацій, які сприяють її розвитку та якості освітніх послуг.

Список посилань

- Лицей «Ангстрем». <https://angstremua.com/>.
- Положенцева, И. (2017). Генезис, эволюция и перспективы развития дистанционного образования. *Интернет-журнал «Мир науки»*, 5, 1. <http://mir-nauki.com/PDF/10PDMN117.pdf>.
- Baeva, L. E-culture (2014). *Encyclopedia of Information Science and Technology. Third Edition (10 Volumes)*. Ed. Mehdi Khosrow-Pour. (Information Resources Management Association, USA): I-Global. pp. 6847–6854.
- International Council for Open and Distance Education*. <https://www.icde.org/>.
- United States Distance Learning Association*. <http://www.usdla.org/>.
- Ethical code of Information society. 36 general conference of UNESCO (2011)*. <http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002126/212696e.pdf>.

References

- Baeva, L. E-culture (2014) *Encyclopedia of Information Science and Technology. Third Edition (10 Volumes)*. Ed. Mehdi Khosrow-Pour (Information Resources Management Association, USA): I-Global. pp. 6847–6854 [In English].
- Ethical code of Information society. 36 general conference of UNESCO (2011)*. <http://unesdoc.unesco.org/images/0021/002126/212696e.pdf> [In English].
- International Council for Open and Distance Education*. <https://www.icde.org/> [In English].
- Litsei «Anhstrem»*. <https://angstremua.com/> [In Ukrainian].

Polozhenczeva, I. (2017). Genesis, evolution and prospects for the development of distance education. *Internet-zhurnal «Mir nauki»*, 5, 1 Retrieved from: <http://mir-nauki.com/PDF/10PDMN117.pdf>. [In Russian].

United States Distance Learning Association: <http://www.usdla.org>. [In English].

Надійшла до редколегії 15.05.2021

https://doi.org/10.31516/2410-5325.075.09*
УДК 7.026.

Л. І. Мачулін

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ВПЛИВ NFT (НЕВЗАЄМОЗАМІННИХ ТОКЕНІВ) НА СВІТ МИСТЕЦТВА

Л. І. Мачулін. Вплив NFT (невзаємозамінних токенів) на світ мистецтва

Предметом дослідження є феномен NFT (невзаємозамінний токен), який у 2021 р. посів перше місце в щорічному рейтингу найвпливовіших персон у сфері мистецтва Power 100. NFT – явище не лише віртуальної, але й сучасної культури загалом, оскільки запускає механізм самостійного ринку цифрового мистецтва.

Об'єктом дослідження є цифрове мистецтво, у просторі якого існує розглянуте явище. У статті розглядаються такі аспекти теми, як: місце віртуального мистецтва у сучасному мистецтві; значення NFT для цифрового мистецтва та культури загалом; перспективи й ризику включення сфери мистецтва в експерименти з NFT. У результаті проведеного дослідження автор висновує про остаточне виокремлення цифрового мистецтва з «основного мистецтва» (the underlying art) через появу ринку NFT як торгового майданчика для творів віртуального світу. Новизна роботи полягає у розгляді та аналізі тих аспектів цифрового мистецтва, які набули особливої актуальності в останні п'ять років.

Ключові слова: *цифрове мистецтво, NFT (невзаємозамінний токен), криптовалюта, the underlying art (основне мистецтво), ринок мистецтва.*

L. Machulin. The impact of non-fungible tokens (NFT) on the art world

As digital art topped the list of other arts in post-industrial society, the theoretical and methodological fields of art history it is necessary to clarify a range of definitions of digital art, systematize them and bring them into compliance with international classification.

The subject of the study is the phenomenon of NFT (non-fungible token), which in 2021 took first place in the annual ranking of the most influential people in the field of art Power 100. NFT – a phenomenon of not only virtual but also modern culture in general.

The object of research is digital art, in the space of which there is a phenomenon that we study. The purpose of the article is to find out the place and

role of NFT in the development of digital art and its significance for art in general. The author considers such aspects of the topic as: the place of virtual art in contemporary art; the importance of NFT for digital art and culture in general; prospects and risks of including the field of art into the experiments with NFT.

The scientific novelty of the work is the consideration and analysis of those aspects of digital art that have become particularly relevant in the last five years.

As a result of the study, the author concludes the following.

1. Since NFT has recently been associated with art, it is natural to study this phenomenon in terms of its place in art. NFT is a new tool that meets some of the needs of creators, users, and collectors of high-end digital and non-digital objects.

2. The presence in the NFT phenomenon of such attributes as authenticity of the object, competitiveness, market value, demand and supply, indicate that a new segment of the art market has begun to appear. The autonomous and independent NFT market can be interpreted as the beginning of the separation of digital art from the underlying art. And while it is hard to call it art in the traditional sense today, it is more likely to be digital property.

3. The main difference between the NFT market and the usual basic art market is that the artist is valued as a person at the former, and the work itself is valued at the traditional one.

4. The formation of the third field of art (after the first field – “old masters”, the second field – modern art, created by traditional means) requires the development of a complex of definitions for its full-fledged comprehension.

Keywords: *digital art, NFT (non-fungible token), cryptocurrency, the underlying art, art market, NFT market.*

Постановка проблеми. У другому десятилітті XXI ст. цифрове мистецтво очолило рейтинг серед інших видів мистецтва в постіндустріальному суспільстві. У теоретичному та методологічному розділах мистецтвознавства виникла

потреба в описі ряду дефініцій цифрового мистецтва, яке стрімко оновлюється, у систематизації його видів, їх міжнародної уніфікації.

Класичне мистецтво протягом усієї своєї історії не лише відображало реальність, воно ще й формувало її. Наразі в багатьох дослідників виникає сумнів щодо наявності цієї функції у сучасному мистецтві, флагманом якого стало цифрове мистецтво. Першість цифрового мистецтва зумовила питання і про місце основного мистецтва в майбутньому цифровому суспільстві, оскільки вже зараз інтенсивно змінюються і межі поняття, і сенси, що вкладаються в цю дефініцію.

Актуальність теми. Легітимізація цифрового мистецтва актуалізувалася після того, як всесвітньо популярне видання, яке щорічно складає рейтинг найвпливовіших персон у сфері мистецтва «Power 100», присудило за 2021 рік перше місце ані художнику, ані галереї чи музею, а NFT — невзаємозамінному токєну, новому явищу в цифровому світі. Токєн не просто побачити і ще важче зрозуміти. Разом з тим, деякі провідні установи мистецького світу вже підпили NFT-тренд. Глобальні медіа та соцмережі також захоплюються токєном — невидимим та незрозумілим для 99% населення планети. На чому ґрунтується твердження, що майбутнє — за віртуальним мистецтвом? (Володина, 2017).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження NFT за час його існування (2017–2021) обмежені та зосереджені в основному на технічних аспектах. Умовно їх можна поділити на дві групи. Перші побачили світ протягом останніх трьох-чотирьох років, ці статті присвячено «невзаємозамінному токєну» в контексті криптовалюти, фінансових ринків, коливань тощо. Леннарт Анте проаналізував показники продажів NFT з січня 2018 по квітень 2021 р. і дійшов висновку, що стрибок цін на біткоїни викликає збільшення продажів NFT, а стрибки цін на Ethereum зменшують кількість активних гаманців NFT. Дослідник виснував, що більші за розміром криптовалютні ринки впливають на зростання і розвиток меншого за розміром ринку NFT. Водночас зворотного ефекту за означений час автор не помітив. (Ante, 2021).

Група вчених спробувала зрозуміти, що саме привертає увагу криптовалютних інвесторів і засобів масової інформації до феномену NFT. Використовуючи векторні авторегресійні моделі, вони продемонстрували, що в разі зростання доходів від біткоїнів збільшується популярність NFT вже наступного тижня. Автори дійшли висновку, що ажіотаж навколо NFT можна

пояснити значним зростанням цін на основні криптовалюти. (Pinto-Gutierrez та ін., 2022).

Інші статті щодо феномену NFT на фінансовому ринку тотожні. Автори також зазначають, що екосистема NFT буде еволюціонувати, і радять відстежувати вплив на неї транзакцій та екологічних витрат, і навіть правової основи використання криптотехнології.

Щодо вчених, які досліджують феномен NFT у зв'язку з мистецтвом, то, на відміну від першої групи, серед них немає одностайності. Наприклад, Nicola Jones називає NFT примхою, яка прославилася в Інтернеті лише завдяки зв'язку з цифровим мистецтвом. Він бачить цей феномен безглуздя, оскільки NFT має чималий вуглецевий слід через величезну обчислювальну потужність, необхідну для його підтримки. (Jones, 2021).

Brian Mittendorf та Sean Stein Smith навпаки — наводять приклади перших спроб музеїв та інших мистецьких установ взяти участь у просуванні нового явища (Mittendorf & Smith, 2021).

Популяризації NFT сприяють і світові засоби масової інформації. Окрім вже означеного професійного видання у сфері мистецтва «Power 100» (*Power 100*), яке цьому феномену віддало перше місце в рейтингу за 2021 рік, можна навести приклад медіакомпанії «Німецька хвиля», яка частіше, ніж щомісяця розповідає своїм користувачам, наскільки актуальний NFT. У листопаді 2021 р. DW навіть випустила власні NFT і провела аукціон. (Бекер & Мартин, 2021).

За свідченням The Financial Times, світові гіганти соціальних мереж Facebook та Instagram теж заявили, що додадуть функцію, яка дозволить користувачам створювати NFT. Окрім того, компанія Марка Цукерберга працює над створенням власного NFT-маркетплейсу, де користувачі зможуть купувати й продавати колекційні предмети. (*Facebook owner Meta dives into NFT digital collectibles craze*).

Досить ґрунтовному дослідженню ринку NFT та його взаємозв'язку з сучасним мистецтвом присвячена стаття, у якій автори доходять висновку: «... структура мережі спільного володіння NFT сильно централізована і подібна до маленького світу. <...> Ми очікуємо, що наше дослідження допоможе прискорити нові дослідження NFT у широкому спектрі дисциплін, включаючи економіку, право, культурну еволюцію, історію мистецтв, обчислювальні соціальні науки та інформатику» (Nadini та ін., 2021).

Інформація про дослідження невзаємозамінного токєну українськими науковцями відсутня в мережі Інтернет.

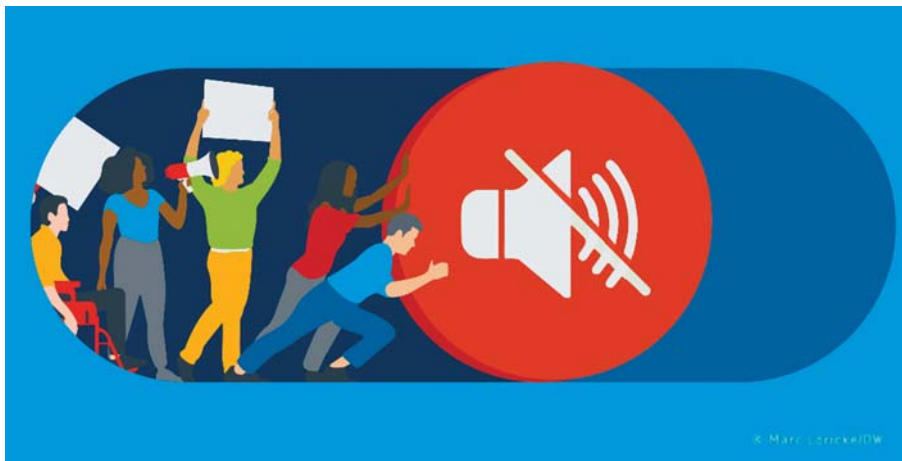


Рис. 1. NFT DW [<https://www.dw.com/ru/dw-vystavljajet-na-aukcion-nft-tokeny-s-celju-podderzhki-svobody-pressy/a-59823942>]

Мета статті — з'ясувати місце та роль NFT у розвитку цифрового мистецтва і його значення для мистецтва загалом.

Виклад основного матеріалу дослідження. У грудні 2017 р. під егідою ЮНЕСКО та за участю провідних сховищ художнього мистецтва було підписано документ «Reproduction of Art and Cultural Heritage» (ReACH), який перекладається як «Відтворення мистецтва та культурної спадщини». Документ дав офіційний старт створенню цифрових копій робіт, що знаходяться у сховищах. Того ж року кілька відомих галерей та музеїв виставили артефакти віртуальної реальності VR (virtual reality): Бієнале Вітні в Нью-Йорку демонструвала роботу художника зі США Джордана Вулфсона; на лондонському аукціоні Sotheby's можна було побачити шедевр Сальвадора Далі «Перехідний момент» у версії VR; Нью-Йоркська публічна бібліотека представила американського художника KAWS у віртуальній реальності (VR).

У такому тренді цифрове мистецтво цілком вписувалося в концепт сучасного мистецтва.

Через три роки лідером у світі цифрового мистецтва став феномен NFT (невзаємозамінний токен). Бум на ринку NFT стався тому, що, згідно з дослідженням, у період з 23 червня 2017 р. по 27 квітня 2021 р. здійснено 6,1 млн угод на продаж-кушівлю 4,7 млн NFT у 160 видах криптовалют, в основному Ethereum і WAX (Nadini та ін., 2021).

Що ж це таке — NFT? Це цифрові активи, що представляють такі об'єкти, як твори мистецтва, колекційні та внутрішньоігрові предмети. Ними торгують в Інтернеті, часто за допомогою криптовалют, і зазвичай кодуються в смарт-контрактах на блокчейні. Першим популярним прикладом NFT є CryptoKitties — колекція

художніх зображень віртуальних кішок, які використовуються у грі на Ethereum. Гравці можуть купувати, збирати, розводити та продавати їх. NFT дозволяє встановити «походження» цифрового об'єкта і надає підтвердження, хто володіє, раніше володів і створив NFT і яка з безлічі копій є оригіналом.

У цифровому мистецтві — Digital Art — слід розрізняти два поняття: оцифрований твір основного мистецтва та твір, створений лише за допомогою цифрових технологій. Перше поняття аналогічне тезі «Оцифрувати — значить зберегти» (Сомерс Кокс, 2018) і передбачає наявність вихідного об'єкта у матеріальному вигляді, друге означає, що цифрового витвору мистецтва немає в матеріальному світі.

Цифрове мистецтво та його складова — віртуальна реальність (англ. — VR) відомі з 1960-х років, як тільки людина стала використовувати комп'ютерну обробку даних. «Піонерами цифрового мистецтва» називають математиків та інженерів, які, досліджуючи можливості комп'ютерів, створили перші «картини», а сам метод отримав назву «генеративне мистецтво» (від слова «генерувати») (Nake, 2018).

Вся подальша історія становлення та розвитку мистецтва, створеного за допомогою цифрових технологій, проходила у нерозривному зв'язку пари «людина + комп'ютер». І оскільки розвиток людства не зупинити і не повернути назад, суспільство поступово прийняло термін «цифрове мистецтво». Ось кілька важливих відмінностей цифрового мистецтва від традиційного (the underlying art): цифрове мистецтво може існувати лише у комп'ютері; немає джерела цифрового сигналу — немає твору цифрового мистецтва.

Цифрове мистецтво може бути нескінченно розтиражовано та залишатися автентичним. У живописі, наприклад, навіть повторення автором однієї роботи може бути помітно глядачеві й точно виявлено експертом. Під час створення будь-якого твору в цифровому мистецтві автору бажано знати, як мінімум, основи програмування. Іншими словами, автор може створювати художні роботи силою знань, абстрагуючись від емоцій, наприклад, із цікавості чи з метою заробляння грошей. У звичайному мистецтві без почуттів та емоцій не створити витвір мистецтва.

Отже, можна стверджувати, що поява NFT на ринку мистецтва була очікувана, оскільки цифрове мистецтво вже досить розгалужене і виробило потребу в чомусь схожому.

Digital Art — багатovidове мистецтво, воно охоплює:

1. Science Art ще називають алгоритмічним мистецтвом, або візуалізацією математичних моделей і великих даних. Наприклад, Mathematical Art розуміють зображення або звуки, згенеровані комп'ютером самостійно на основі заданого алгоритму. Виразним прикладом Science Art може бути приклад того, як за допомогою кіберприладів ДНК перетворюють умовно на «жорсткий диск» для зберігання інформації. Очевидно, що у цьому напрямі митці працюють у тісній співпраці з вченими з лабораторій. Занурюючись у складні наукові дослідження, художник ніби відтворює їх художніми засобами. Наприклад, Джо Девіс, співробітник Массачусетського технологічного інституту і генетичної лабораторії в Гарварді став відомий як митець в 1986 році. Натхнений роботами астрофізика NASA Карла Сагана, він вирішив інформацію про людей Землі для можливих інопланетних істот передати кодом ДНК. Девіс взяв за основу давньогерманську руну «мікровенус», потім оцифрував цю графіку і отримав двійковий код. Наступним кроком послідовність нулів і одиниць вчений перевів у код ДНК. Після цього синтезована послідовність була введена в геном бактерії E.col.

Проект Microvenus став першим у введенні закодованої інформації в живі організми у формі синтетичної ДНК. Зараз використання клітин у якості носіїв інформації сприймається звичною справою, а сам біолог-художник працює над проектом «Malus ecclesia». Він збирається перенести зміст англomовної енциклопедії «Вікіпедія» в геном яблуни. Таким чином, важливою рисою цього напряму цифрового мистецтва є не співпраця людини і машини,

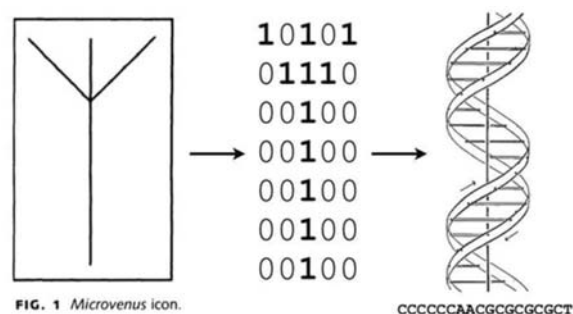


Рис. 2. Цифрова візуалізація ДНК людини.
<https://www.clotmag.com/biomedica/joe-davis>

обслуговування машини людиною, хоча і з ініціативи художника. З цього випливає, що в майбутньому штучний інтелект самостійно зможе виконувати роль творця. (Рис. 2)

2. Власне сам напрямок Digital Art, який дав назву всьому цифровому мистецтву. Його прикладом може бути художня карта всіх річкових систем континентів, яку створив угорський картограф Robert Szűcs, що став цифровим художником. Загалом, напрямок Digital Art надзвичайно розгалужений і поки що не існує більш-менш його усталеного позначення. (Рис. 3)

3. Pixel Art (від слова pixel, тобто точка) — це створення зображень у найпростіших растрових графічних редакторах.

4. Digital Photography — цифрова фотографія. Якщо перші два види цифрового мистецтва не мали попередників, то фотографія народилася ще у XIX ст. Тому, звертаючись до Digital Photography, слід уточнювати — це оцифроване фото або зроблене цифровим фотоапаратом.

5. Immersive Art — інтерактивне та іммерсивне мистецтво, яке передбачає залучення глядача до атмосфери дійства.

6. Digital Illustration — цифрова ілюстрація. У цьому виді мистецтва комп'ютер стає ніби «підрамником», а художник виконує роботу на екрані майже як його побратим на полотні.

7. Digital Painting — цифровий живопис, який зазвичай поєднує комп'ютер, графічний планшет і програмне забезпечення. Найпопулярнішими програмами зараз є Adobe Photoshop і Adobe Illustrator. Відрізняється від Digital Illustration тим, що художник працює як художник — вибирає полотно, робить підмалювку, грубий ескіз, має великі фігури, поступово допрацьовуючи деталі. (Рис. 4)

8. 3D Art — вид цифрового мистецтва, у якому за допомогою графічних редакторів створюється тривимірний віртуальний простір. У ньому



Рис. 3. Mana [<https://www.behance.net/galleries/illustration/digital-art>].



Рис. 4. [<https://wallpapercave.com/w/wp7027818>]

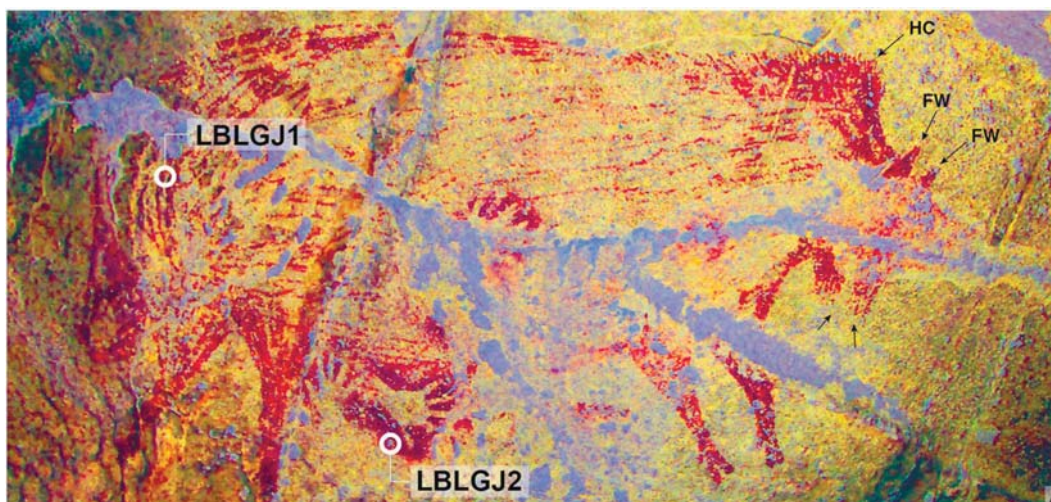


Рис. 5. [<https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.abd4648>]

воліють працювати цифрові скульптори та цифрові архітектори.

9. Digital Music — цифрова музика, написана людиною з використанням комп'ютера, де встановлено програми як аналоги фізичних інструментів.

Значний різновид цифрового мистецтва надає підстав припускати, що це явище є чимось більшим, ніж хобі цифрових художників і захоплення програмістів. Легітимізація окремого витвору мистецтва — особиста справа мецената, як і індивідуальний добір художніх предметів для колекціонера. Водночас як легітимізація цілого напрямку мистецтва, на що претендує цифрове мистецтво, можлива тільки завдяки ринку.

Історія мистецтв, як відображення людиною навколишньої дійсності, веде початок з кам'яного віку. Сучасні дослідники відкривають все нові свідчення того, що первісна людина ще 45 тис. років тому прагнула переосмислити і відтворити реальність такою, якою вона йому вбачалася або про яку він мріяв. (Рис. 5)

І хоча багато різновидів мистецтва досягли досконалості ще в античну епоху (література, архітектура, скульптура), минуло ще близько 44 тис. років до появи ринку мистецтва як самостійної економічної одиниці. Прийнято вважати, що це сталося у XVII ст. внаслідок низки процесів. Голландія здобула незалежність і стала розвивати державне будівництво, у результаті чого місцеві художники втратили фінансове заступництво іспанських меценатів та католицької церкви. Велика кількість голландських художників зіткнулася з такими елементами ринку, як конкуренція, попит та пропозиція. І хоча «Створення картин стало національним промислом у Голландії XVII століття» (Грицькевич, 2004, с. 200), це «золоте століття» тривало недовго — пальму першості відібрала Великобританія. Саме там у червні 1693 р. було організовано перший великий аукціон із продажу творів мистецтва. (Redford, 1888).

Завершення буржуазних революцій у Європі до початку XIX ст. призвело до формування арт-ринку у його сучасному вигляді. На зміну меценатам-колекціонерам прийшов колекціонер-інвестор. Якщо насамперед цінність художника визначав меценат відповідно до своїх уподобань, то поступово стали котуватися художники, які активно брали участь у торгах, мали більше проданих робіт з високою вартістю. Виникнення аукціонних будинків, становлення виставок та художніх галерей, поява артдилерів, що супроводжують угоди купівлі-продажу, видання спеціальних журналів мистецтва, ката-

логів аукціонів, включення в процес реклами — все це сприяло зміцненню арт-ринку. У другій половині XIX ст. за фактом стався умовний поділ його на дві сфери — торгівлю творами «старих майстрів» та продаж об'єктів сучасного мистецтва (Макарова, 2013, с. 10).

У XIX ст. легітимізація образотворчого мистецтва, наприклад, у Франції, здійснювалася через імператорську чи республіканську владу. Перш ніж потрапити до художнього салону, картина мала бути схвалена відповідним міністром. У XX ст. легітимізація стала здійснюватися самою спільнотою, що зафіксовано П'єром Бурдьє. Відповідно до його теорії, соціальний світ поділяється на особливі соціальні області — «соціальні поля», одним з яких є поле мистецтва (Бурдьє, 2005). Нині самі художники, які займаються тим чи іншим видом діяльності, визнають результат своєї праці мистецтвом. Глядач — частина цього інституційного функціонування.

Що являє собою арт-ринок у XXI ст.? Перша сфера — торгівля творами «старих майстрів» та антикваріатом, хоч і має свій набір ризиків для інвестицій, стабільна та передбачувана. Вона найбільш капіталомістка, більш-менш прогнозована. Нові витвори мистецтва в ній з'являються вкрай рідко, а рух відбувається в основному завдяки переміщенню експонатів з одних колекцій до інших з подальшим збільшенням їхньої вартості.

Друга сфера зосереджена на торгівлі творами сучасного мистецтва та умовно складається з трьох сегментів: первинного, вторинного та вищого. Первинний сегмент — загальнодоступний всім художникам, у вторинний сегмент потрапляє 8–10 відсотків з первинного. Вищий сегмент охоплює художників, які набули світової популярності. (Матвиенко, 2011, с. 182).

Поява цифрового мистецтва у цифровому суспільстві — явище цілком закономірне, так само, як і поява нових джерел енергії на зміну кінній тязі у промислову революцію. Різниця лише в тому, що в промислову епоху зміни відбувалися не так динамічно, як у цифрову. Пояснюється це тим, що у першому випадку рушійною силою змін була людина і сума накопичених знань. У цифрову епоху людина стикається з величезною кількістю інформації, обробити яку за обмежений час здатний лише комп'ютер. «Захоплення та переляк» — цими словами, напевно, можна найповніше охарактеризувати стан людини перед цифровими технологіями.

Отже, результат щорічного рейтингу за 2021 р. найвпливовіших персон у сфері мистецтва

«Power 100» цілком передбачуваний. Рейтинг очолив NFT – це non-fungible token, невзаємозамінний, або унікальний токен, нове явище в цифровому (віртуальному) світі. Працюють NFT на блокчейні, вперше їх створили у 2017 р. в системі Ethereum. По суті, NFT – цифрове майно (картини у форматі JPG, аудіодоріжки, відео, фотографії та багато іншого) плюс набір певних прав на нього. І з технічної точки зору неважливо, чи йдеться про справжнє мистецтво або про випадково створений файл. Головне – NFT не можна поділити на частини або замінити на аналогічний токен. З цього погляду NFT має всі властивості унікального предмета у фізичному світі. (Рис. 6)



Рис. 6. ERC-721

[https://i.guim.co.uk/img/media/58b3ba5ab7937c8de41a8bf87402e01389f17413/108_0_1000_600/master/1000.jpg?width=1200&height=1200&quality=85&auto=format&fit=crop&s=92ea0f39df3b523f18d576c5bb7ae6fb]

На початку 2021 р. про NFT знали лише криптоентузіасти, а в березні на аукціоні Christie's цифровий колаж у вигляді NFT авторства художника Веепле продано за \$69,3 млн. Він став першим серед живих митців, твори яких продано за рекордну вартість. За торгами на головному аукціоні у світі мистецтва спостерігають тисячі художників, музикантів та інших представників цього «поля» (за П. Бурдьє) людської діяльності. Не дивно, що невдовзі ринок NFT-токенів заповнили сотні предметів цифрового мистецтва та навіть цілі колекції творів. До кінця 2021 р. цей ринок досяг майже \$40,9 млрд. Водночас світовий ринок мистецтва за підсумками 2021 року оцінюється UBS та Art Basel¹ у \$50,1 млрд. (Hardy, 2021), що робить цифровий

ринок майже таким цінним, як світовий ринок мистецтва.

Обґрунтовуючи своє рішення про визначення лідера рейтингу, редакція журналу написала: «ERC-721 перетворив дані на віртуальну власність, і світ мистецтва почав розуміти, що із цифрової культури можна зробити щось рідкісне. <...> Ринок творчості відкрив для себе нове покоління колекціонерів, а художники по всьому світу знайшли спосіб продавати своє мистецтво, оминаючи стару систему арт-дилерів. Важко передбачити майбутнє токена, але у 2021 році всі старі уявлення про ринок мистецтва та арт-культуру впали у хаотичну творчу невизначеність» (*Power 100. Most influential people in 2021 in the contemporary artworld.*).

У науковому середовищі відсутня одна думка про значення NFT для цифрового мистецтва. Nicola Jones називає NFT примхою, яка прославилася в Інтернеті з розвитком цифрового мистецтва – і одночасно висміяна як безглузда, оскільки має непробачний вуглецевий слід через величезну обчислювальну потужність, необхідну для його підтримки. Наприклад, оператор цифрової валюти Ethereum нині споживає приблизно стільки ж енергії, скільки і вся Зімбабве (Jones, 2021). Справа в тому, що для підтвердження права власності на файл NFT використовується технологія блокчейна, що лежить в основі таких криптовалют, як біткоїн або ефіріум. Тобто, NFT «чекаються» так само, як криптовалюта, тому їхня вартість становить кілька десятків або сотень доларів. Наступний етап – вільний продаж NFT в Інтернеті, де можна запросити за свій товар ринкову ціну. Токени, що є унікальним підтвердженням предмета мистецтва або будь-чого, можна вільно переглядати в Інтернеті та завантажувати у вихідному вигляді. Але тільки власник NFT має свідоцтво про право власності, що піддається перевірці. Фактично, токен – це гачок, на який потрапляє людина з маніакальною жагою власності.

Саме у продажу одному або декільком власникам полягає сенс цього феномену в цифровому мистецтві. Музей, у якому зберігається картина «Джоконда», може випустити кілька токенів, кожен власник яких матиме свідоцтво про право на електронну копію картини. Також в одного токена може бути кілька або багато власників відповідно до пайової частки в його вартості. Музеям, які постійно потребують фінансового донорства, NTF може виявитися

1. Art Basel – ежегодная художественная выставка (кантон Базель-Штадт, Швейцария), которая выпускает ежегодный отчет о состоянии арт-рынка, основанный на опросе 700 респондентов – дилеров и галерей из 54-х стран и регионов.

несподіваною знахідкою, і деякі вже випустили власні токени. Британський музей та Музей кіно Академії, як повідомляють Brian Mittendorf та Sean Stein Smith, вже зробили це. Інститут сучасного мистецтва у Майамі (США) прийняв ранній NFT від донора. Є навіть NFT всього музею під назвою «Музей цифрового життя». (Mittendorf & Smith, 2021).

Дослідники застерігають романтиків від музейної та галерейної справи про підводні камені перспективного, здавалося б, феномену. По-перше, «чеканка» NFT має більше спільного з криптовалютою, ніж з картинами та скульптурами. У керівників музеїв та кураторів відсутня освіта та досвід у сфері криптовалют. Крім того, у законодавстві ці питання не прописані, тому вже зараз є юридичні та страхові складнощі. Чи не порушить монетизація музейних колекцій традиційний доступ громадськості до них? Нарешті, заробляння грошей у такий спосіб конфліктує з їхньою місією та статутом. Також існує невизначеність у кореляції NFT та основних цілей художнього музею, адже вони не є фізичними за своєю природою, не є витворами мистецтва. Потім ще музеї повинні будуть розробити план, який забезпечить правильне реінвестування доходів від продажів. Є ризик, що процес випуску NFT може ненавмисно призвести до того, що лише частина колекції музею буде розглядатися як фінансовий інструмент, що приносить дохід. У такому разі ще невідомо: чи принесуть NFT фінансовий зиск фізичним музеям, чи створять нові можливості для віртуальних.

По-друге, NFT — це актив, окремий від самого мистецтва. Він може мати потенціал фінансового зростання. У власника витвору мистецтва немає особливої можливості перетворити афілійований NFT на великий прибуток. Фінансова цінність NFT суб'єктивна — подібно до того, як вартість картини не має нічого спільного з вартістю фарби, полотна та рами. Коли предметом мистецтва володіє художник і він самостійно випускає токен, його продажна вартість свідомо вища, ніж у точена, виставленого музеєм. Це подібно до того, як копія книги з автографом автора може бути ціннішою, ніж книга без цього підпису.

По-третє, за твердженням Brian Mittendorf і Sean Stein Smith, ринок NFT цінує художників, а не інститути. Сучасний світ персоналізований — покупці розглядають купівлю та зберігання NFT як засіб взаємодії з художником та його фінансовою підтримкою. Адже власники творів мистецтва зберігають право власності

навіть після того, як будь-які NFT викарбувані та продані. Отже, персоналізовані продажі можуть бути свого роду роялті для художника, які будуть надходити щоразу, коли продається NFT, прив'язаний до однієї з їхніх робіт.

І, нарешті, по-четверте — волатильність і невизначеність роблять покупку NFT ризикованим вкладенням коштів. За невелику історію NFT відомо безліч випадків, коли NFT швидко знецінюються. Вартість кількох NFT зазнала величезних і драматичних втрат, зокрема випущені Grimes, A\$AP Rocky та John Cena.

Як не дивно, ґрунт для NFT-буму був підготовлений геймерами та колекціонерами. Вже багато років серед геймерів існує постійний попит на цифрове майно. Приміром, у розрахованій на багато користувачів грі Dota 2 — кіберспортивній дисципліні, геймери купують об'єкти гри за реальні гроші. Так, бойовий пес, який просто приносить персонажу предмети, найдорожче коштував \$38 тисяч. Водночас авторські права належать розробникам гри — купується лише шматок коду. (Рис. 7).

Axie Infinity — гра, яка містить аспекти криптовалют та NFT. У грі можна купити «Аксі», маленьких істот, яких гравці використовують для битв, будівництва та полювання. Кожен Axie і є тим самим NFT-токеном. Загальна сума продажів «шматків коду» на початок 2022 року становила близько 800 000 доларів. (Hughes, 2022). (Рис. 8).

Ще одні споживачі цифрового майна — затяті колекціонери. Наприклад, влітку 2020 р. колекційну картку з покемоном Пікачу було продано за \$250 тисяч. У жовтні того ж року бейсбольна картка T206 Honus Wagner придбана за 3,25 млн доларів.

Що буде далі? Банки та інші традиційні фінансові установи спочатку стояли осторонь криптовалют, але поступово стали відігравати важливішу роль на цих ринках. Так, 9 червня 2021 р. парламент Сальвадора ухвалив закон, який надав біткоїну офіційного статусу платіжного засобу. Панамський конгресмен Габріель Сільва закликав владу підтримати криптовалюту, щоб країна могла стати центром технологій та підприємництва. Подібну заяву зробив і парагвайський конгресмен Карлітос Рейала, оголосивши про підтримку Парагваєм криптовалюти на державному рівні. (Корнеев, 2021).

Цілком можливо, у міру становлення ринку NFT щось подібне станеться і з традиційними підходами до художніх витворів у світі мистецтва. NFT можна випустити на що завгодно, на будь-який цифровий об'єкт, якщо є попит та



Рис. 7. WarDog

[<https://dmarket.com/blog/most-expensive-dota2-items/>]

пропозиція: попит у даному випадку — потяг людей до колекціонування, меценатське прагнення підтримати творців мистецтва. Наприклад, проєкт Crypto Stamp австрійської поштової служби. Це поштові марки, прив'язані до токена. Їх використовують для позначення реальних поштових відправлень. При цьому кожна марка зберігається на блокчейні і може бути частиною філателістичної колекції. (Селезнев, 2021).

Висновки

1. Феномен NFT може трактуватися по-різному залежно від фаху і галузі, у якій працює експерт. Оскільки NFT останнім часом пов'язують з мистецтвом, то це явище закономірно досліджувати з точки зору його місця в мистецтві. NFT — це новий інструмент, який задовольняє деякі потреби творців, користувачів та колекціонерів великого класу цифрових та нецифрових об'єктів.

2. Наявність у феномену NFT таких атрибутів, як автентичність об'єкта, конкурентоспроможність, ринкова вартість, запит і пропозиція, свідчать про те, що почав формуватися новий сегмент ринку мистецтва. Самостійний і незалежний ринок NFT можна трактувати як початок відгалуження цифрового мистецтва від

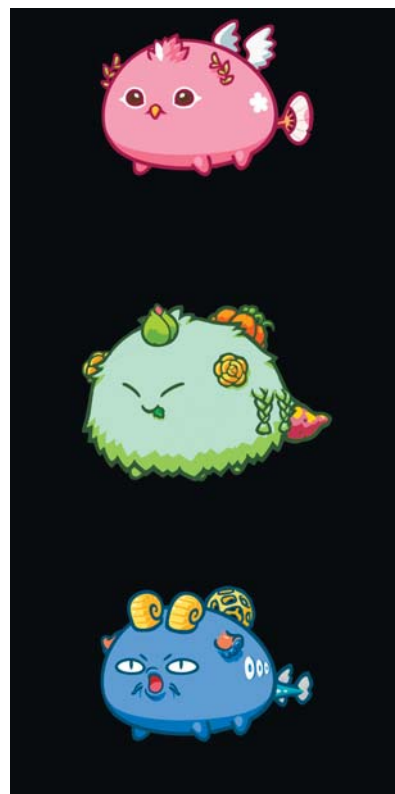


Рис. 8. Axie

[<https://storage.googleapis.com/assets.axieinfinity.com/axies/154230/axie/axie-full-transparent.png>]

основного мистецтва (the underlying art). І хоча нині важко назвати це мистецтвом в традиційному сенсі, імовірніше це цифрове майно, але процес не зупиниться і його треба досліджувати.

3. Головна відмінність ринку NFT від звичайного ринку основного мистецтва в тому, що на першому цінується митець як особистість, а на традиційному — сам твір.

4. Формування третьої сфери мистецтва (після першої сфери — «старих майстрів», другої сфери — сучасного мистецтва, створюваного традиційними засобами) вимагає не лише наукового осмислення, а й розробки повного кейса для його повноцінного становлення. Ринок основного мистецтва з часом ще більше капіталізується. Ринок NFT за чотири роки свого існування поки що такої впевненості не дає. Тобто його характеристикою є нестабільна волатильність (показник управління фінансовими ризиками). Як довго продовжиться це зростання і що буде з цінами на вже реалізовані цифрові об'єкти, передбачити неможливо — для цього необхідні подальше дослідження виробництва, впровадження та торгівля NFT у різних контекстах.

Перспективи дослідження. Оскільки суспільство своє майбутнє пов'язує з цифровим життям, мистецтвознавство має бути на крок попереду і досліджувати всі явища цифрового і традиційного мистецтва.

Список посилань

- Бекер, А., Мартин, Н. (2021, Листопада 16). *DW выставляет на аукцион NFT-токены с целью поддержки свободы прессы*. DW. <https://www.dw.com/ru/dw-vystavljajet-na-aukcion-nft-tokeny-s-celju-podderzhki-svobody-pressy/a-59823942>
- Бурдые, П. (2005). *Социология социального пространства*. Н. А. Шматко (Пер., Ред.). Алетейя; Ин-т експерим.социологии.
- Володина, Э. (2017, Травня 15). *Виртуальная реальность — будущее искусства?* DW. <https://www.dw.com/ru/виртуальная-реальность-будущее-искусства/a-38095459>
- Грицкевич, В. П. (2004). *История музейного дела до конца XVIII в.* (С. 200). СПбГУКИ.
- Карстовые пещеры в Маросе и Панкене*. <https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.abd4648>
- Корнеев, А. (2021, Червня 9). *Биткоин впервые официально признан платежным средством. Что это значит*. РБК. <https://www.rbc.ru/crypto/news/60c07ed39a794749b9a45080>
- Макарова, Е. А. (2013). *Теория и технологии арт-менеджмента*. (С. 10). ГУО «ИКБ».
- Матвиенко, С. (2011). *Продвижение арт-продукта*. Н. М. Старобинская (Ред.). *Современные проблемы российской и зарубежной экономики. Сборник научных работ молодых исследователей*. (С. 182). КультИнформПресс.
- Селезнев, М. (2021, Серпня 24). *Что такое NFT и почему они приносят миллионы*. РБК. <https://trends.rbc.ru/trends/industry/604f3f139a794797b44b7a70>
- Сомерс Кокс, А. (2018, Січня 24). *Оцифровать значит сохранить*. <https://www.theartnewspaper.ru/posts/5305/>. The Art Newspaper Russian.
- Ante, L. (2021, Червня 6). *The non-fungible token (NFT) market and its relationship with Bitcoin and Ethereum*. <https://deliverypdf.ssrn.com/delivery.php?ID=848111097086113111105088094082127096032042072006036091011093021091113091122121090065023097018011121012001114094096023026004084025009038044078118029070065110078087027038050071029087110110019015023109106066093024079109068097008070121121010018068120101112&EXT=pdf&INDEX=TRUE>
- Facebook owner Meta dives into NFT digital collectibles craze*. Financial Times. <https://www.ft.com/content/2745d50b-36e4-4c0a-abe0-e93f035b0628>
- Hardy, K. (2021, Березня 24). *Отчет Art Basel & UBS 2021: онлайн-продажи*. https://artinvestment.ru/invest/analytics/20210324_BaselOnline.html
- Hughes, A. (2022, Лютого 16). *What are NFTs? Everything you need to know*. Science Focus. <https://www.sciencefocus.com/future-technology/what-are-nfts/>
- Jones, N. (2021, Червня 18). *How scientists are embracing NFTs*. Nature. <https://doi.org/10.1038/d41586-021-01642-3>
- Jones, N. (2021, Червня 18). *How scientists are embracing NFTs*. Nature. <https://doi.org/10.1038/d41586-021-01642-3>
- Mittendorf, B., Smith, S. St. (2021, Листопада 19). *4 reasons why museums aren't cashing in on NFTs yet*. The Conversation. <https://theconversation.com/4-reasons-why-museums-arent-cashing-in-on-nfts-yet-171993>
- Mittendorf, Br., Smith, S. St. (2021, Листопада 19). *4 reasons why museums aren't cashing in on NFTs yet*. The Conversation. <https://theconversation.com/4-reasons-why-museums-arent-cashing-in-on-nfts-yet-171993>
- Nadini, M., Alessandretti, L., DiGiacinto, Fl., Martino, M., Aiello, L. M. & Baronchelli, A. (2021, Серпня 31). *Mapping the NFT revolution: market trends, trade networks, and visual features*. *Osf*. https://osf.io/wsnzr/?view_only=319a53cf1bf542bbbe538aba37916537
- Nadini, M., Alessandretti, L., DiGiacinto, Fl., Martino, M., Aiello, L. M. & Baronchelli, A. (2021, Серпня 31). *Mapping the NFT revolution: market trends, trade networks, and visual features*. *Osf*. https://osf.io/wsnzr/?view_only=319a53cf1bf542bbbe538aba37916537
- Nake, Fr. (2018, Червень). *The Pioneer of Generative Art: Georg Nees*. *Leonardo* (Volume 51, Issue 03). Direct. <https://direct.mit.edu/leon/article-abstract/51/03/277/46498/The-Pioneer-of-Generative-Art-Georg-Nees?redirectedFrom=fulltext>
- Pinto-Gutierrez, Chr., Gaitan, S., Jaramillo, D., Velasquez, S. (2022, Січень). *The NFT Hype: What Draws Attention to Non-Fungible Tokens?* Researchgate. https://www.researchgate.net/publication/358028071_The_NFT_Hype_What_Draws_Attention_to_Non-Fungible_Tokens
- Power 100*. Artreview. <https://artreview.com/power-100/>
- Power 100. Most influential people in 2021 in the contemporary artworld*. ERC-721. *Non-Human Entity — The specification for the 'non-fungible token' (I in 2021)*. ArtReview. <https://artreview.com/artist/erc-721/?year=2021>
- Redford, G. (1888). *Art Sales: a History of Sales of Pictures and Other Works of Art*. (Vol. 1, P. 11). London.

References

- Ante, L. (2021, June 6). *The non-fungible token (NFT) market and its relationship with Bitcoin and Ethereum*. <https://deliverypdf.ssrn.com/delivery.php?ID=848111097086113111105088094082127096032042072006036091011093021091113091122121090065023097018011121012001114094096023026004084025009038044078118029070065110078087027038050071029087110110019015023109>

- 106066093024079109068097008070121121010018068120101112&EXT=pdf&INDEX=TRUE [In English].
- Beker, A., Martin, N. (2021, November 16). *DW is auctioning NFT tokens to support press freedom*. DW. <https://www.dw.com/ru/dw-vystavljaet-naukcion-nft-tokeny-s-celju-podderzhki-svobody-pressy/a-59823942> [In Russian].
- Burd'e, P (2005). *Sociology of social space*. N. A. Shmatko (Trans., Ed.). Aletejja; Inctitut jeksperimental'noj sociologii. [In Russian].
- Facebook owner Meta dives into NFT digital collectibles craze*. Financial Times. <https://www.ft.com/content/2745d50b-36e4-4c0a-abe0-e93f035b0628> [In English].
- Grickevich, V. P. (2004). *History of museum business until the end of the 18th century*. (P. 200). St. Petersburg State Institute of Culture. [In Russian].
- Hardy, K. (2021, March 24). *Art Basel & UBS Report 2021: Online Sales*. https://artinvestment.ru/invest/analytics/20210324_BaselOnline.html
- Hughes, A. (2022, February 16). *What are NFTs? Everything you need to know*. Science Focus. <https://www.sciencefocus.com/future-technology/what-are-nfts/> [In English].
- Jones, N. (2021, June 18). *How scientists are embracing NFTs*. Nature. <https://doi.org/10.1038/d41586-021-01642-3> [In English].
- Karst caves in Maros and Pankep*. Wikipedia. https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B5_%D0%BF%D0%B5%D1%89%D0%B5%D1%80%D1%8B_%D0%B2_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BĒ%D1%81%D0%B5_%D0%B8_%D0%9F%D0%B0%D0%BD%D0%BA%D0%B5%D0%BF%D0%B5 [In Russian].
- Korneev, A. (2021, June 9). *Bitcoin is officially recognized as a means of payment for the first time. What does it mean*. RBK. <https://www.rbc.ru/crypto/news/60c07ed39a794749b9a45080> [In Russian].
- Makarova, E. A. (2013). *Theory and technology of art management*. (P. 10). GUO «IKB». [In Russian].
- Matvienko, S. (2011). *Art product promotion*. N. M. Starobinskaja (Ed.). *Sovremennye problemy rossijskoj i zarubeznoj jekonomiki. Sbornik nauchnyh rabot molodyh issledovatelej*. (P. 182). Kul'tInformPress. [In Russian].
- Mittendorf, B., Smith, S. St. (2021, November 19). *4 reasons why museums aren't cashing in on NFTs yet*. The Conversation. <https://theconversation.com/4-reasons-why-museums-arent-cashing-in-on-nfts-yet-171993> [In English].
- Nadini, M., Alessandretti, L., DiGiacinto, Fl., Martino, M., Aiello, L. M. & Baronchelli, A. (2021, August 31). *Mapping the NFT revolution: market trends, trade networks, and visual features*. Osf. https://osf.io/wsnzr/?view_only=319a53cf1bf542bbbe538a-ba37916537 [In English].
- Nake, Fr. (2018, June). *The Pioneer of Generative Art: Georg Nees. Leonardo* (Volume 51, Issue 03). Direct. <https://direct.mit.edu/leon/article-abstract/51/03/277/46498/The-Pioneer-of-Generative-Art-Georg-Nees?redirectedFrom=fulltext> [In English].
- Pinto-Gutierrez, Chr., Gaitan, S., Jaramillo, D., Velasquez, S. (2022, January). *The NFT Hype: What Draws Attention to Non-Fungible Tokens?* Researchgate. https://www.researchgate.net/publication/358028071_The_NFT_Hype_What_Draws_Attention_to_Non-Fungible_Tokens [In English].
- Power 100*. Artreview. <https://artreview.com/power-100/> [In English].
- Power 100. Most influential people in 2021 in the contemporary artworld. ERC-721. Non-Human Entity — The specification for the 'non-fungible token' (1 in 2021)*. ArtReview. <https://artreview.com/artist/erc-721/?year=2021>
- Power 100. Most influential people in 2021 in the contemporary artworld. ERC-721. Non-Human Entity — The specification for the 'non-fungible token' (1 in 2021)*. ArtReview. <https://artreview.com/artist/erc-721/?year=2021> [In English].
- Redford, G. (1888). *Art Sales: a History of Sales of Pictures and Other Works of Art*. (Vol. 1, P. 11). London. [In English].
- Seleznev, M. (2021, August 24). *What are NFTs and why they bring in millions*. RBK. <https://trends.rbc.ru/trends/industry/604f3f139a794797b44b7a70> [In Russian].
- Somers Koks, A. (2018, January 24). *To digitize means to preserve*. <https://www.theartnewspaper.ru/posts/5305/>. The Art Newspaper Russian. [In Russian].
- Volodina, Je. (2017, May 15). *Virtual reality — the future of art?* DW. <https://www.dw.com/ru/виртуальная-реальность-будущее-искусства/a-38095459> [In Russian].

Надійшла до редколегії 28.12.2021

Т. М. Дубровний

Львівський національний університет ім. Івана Франка

ДО ДЖЕРЕЛ ПОЛІСЕМАНТИКИ КІТЧУ (НА ПРИКЛАДІ «ДУХОВНОЇ ПІСНІ» XVII–XVIII СТОЛІТЬ)

Т. М. Дубровний. До джерел полісемантики кітч (на прикладі «духовної пісні» XVII–XVIII століть)

У статті пропонується розгляд явища кітч у контексті розвитку культури Західної Європи, відмінність протікання культурологічних процесів яких суттєво відрізнялася від процесів, що протікали в культурі колонізованої України. Основна причина таких відмінностей полягала насамперед в аристократичних імперативах та освітніх тенденціях, що сукупно сприяло розвитку мистецтва в цілій Європі. У цей період Україна перебувала на маргінесі метрополій і внаслідок історичних обставин не була спроможною розвиватися подібно до західноєвропейських умов. У зв'язку з тривалою відсутністю домінуючої ролі в суспільстві, і, зокрема, відсутністю університетів, акцент був зроблений на творчому поступі в межах церковного мистецтва та наслідування західних зразків, а також розвитку аматорського мистецтва, що сформувало цілий пласт «низової» культури. На цій основі виявлено використання засобів «кітч» задовго до того, як у Німеччині XIX ст. виник сам цей термін із внутрішніми полісемантичними ознаками. Спостережено відмінності в його функціонуванні: в європейських країнах кітч ніс негативну семантику, а в Україні – навпаки, поширювалися й у свій спосіб інтерпретувалися найактуальніші зразки досягнень європейської культури. На прикладі жанру духовної пісні XVII–XVIII ст. показано, як проникали пісенні і танцювальні ритмо-формули «високого» європейського мистецтва в паралітургійну практику української культури.

Ключові слова: *кітч, духовна пісня, «Богогластик», копіювання, тиражування, конформізм, «високе» мистецтво, освіта.*

T. Dubrovny. To sources of polysematics Kitch (on the example of the “spiritual song” of the XVII–XVIII centuries)

The article proposes a consideration of the phenomenon of Kitch in the context of the development of the culture of Western Europe, the flow of cultural processes of which was significantly different from the processes that occurred in the culture of the colonized part of Ukraine in the 17–19th centuries. The main reason for such differences was primarily in aristocratic imperatives

and educational tendencies, which aggregately contributed to the development of art in the whole Europe. During this period, Ukraine was at the crossroads of Metropolises and, as a result of historical circumstances, was not able to develop similarly to Western European conditions. The lack of dominant role in society, and, in particular, the absence of universities, concentrated creative progress within church art and imitation of western samples, as well as the development of amateur art, which will form a whole layer of “Grassroots” culture. In fact, in the Baroque period in Ukraine only polyphony was introduced into the liturgical rite and a party concert on the Western model was staged. At the same time, the musically educated intelligentsia, which was concentrated at Kyiv-Mohyla Academy, composed chants, spiritual songs and brought them to the lower strata of society. Since all this was closely connected with the church rite, over time, the leading place in society was taken by the spiritual aristocracy, which gradually took over the educational mission of the people. The introduction of the practice of salons in Ukraine in the 19th century, the tradition of home music, in fact, had no resistance, because this tradition was nurtured mainly in the families of priests, who at that time had an authoritative influence on the processes taking place in society. On this basis, the use of means of “Kitch” was detected long before this term appeared with internal polysemantic characteristics in Germany of the XIX century. We believe that kitsch in music appeared when the society intuitively needed it, even in periods when this term did not yet exist, but the principles and methods that later became the basis of definition, and formed the basis of the conceptual structure of kitsch, had already been in existence. In essence, kitsch was a measure that balanced culture within different social strata and social needs, as well as disseminated it. Differences in the functioning of the kitsch phenomenon were observed: in European countries kitsch had negative semantics, in Ukraine, on the contrary, the most relevant examples of European cultural achievements were spread and interpreted in their own way. This blurred the border between “low” and “high” culture. Apparently, this is the main reason that the phenomenon of “kitsch” in Ukrainian culture played a positive role, helped to supplement the missing links and relieved tension in the confrontation between “an original” and “a copy”.

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

This prepared a solid foundation for the emergence of Ukrainian professional art in the twentieth century.

Keywords: *kitch, spiritual song, "Bogoglasnyk", copying, replicating, conformism, "high" art, education.*

Метою дослідження є аналіз жанру духовної пісні XVII–XVIII ст. крізь призму проникання пісенних і танцювальних ритмо-формул «високого» європейського мистецтва в паралітургійну практику української музичної культури, а також її вплив на розвиток салонного, домашнього музикування в період XIX ст.

Завдання полягає у виявленні позитивних ознак явища «кітч» в українській музичній культурі згаданого періоду.

Наукова новизна. Вперше було проаналізовано жанр «духовної пісні» на наявність у ньому певних характеристик (тиражування, популярність, стирання граней між «високим» духовним та «низьким» народним мистецтвом, їх взаємодія), які згодом, у XIX ст. отримали назву «Кітч» й активно експлуатувались у середовищі салонного та домашнього музикування.

Постановка проблеми. Про неоднозначність (важку визначеність — Ж. Бодріяр) терміну «Кітч» (нім. — *Kitsch*) говорять більшість дослідників, ба більше, енциклопедичні видання, філософські словники, роздуми та дефініції стосовно цього терміна філософів і теоретиків музики також суттєво різняться. Про цей термін написано як про синонім стереотипного мистецтва, позбавленого художньо-естетичної цінності та мистецької вартості, псевдофольклору у постселянському середовищі промислових міст, поганий смак, вульгаризоване або прецезійне мистецтво зазвичай з популярною або сентиментальною привабливістю, промислова імітація унікальних виробів, а також, що це ремісничий, позбавлений творчого начала виріб.

В енциклопедичному виданні «Культурологія: енциклопедичний словник», виданому Львівським університетом у 2013 р., зазначено, що термін німецького походження «Кітч», це «ницість, відсутність смаку, одне з найодіозніших явищ масової культури, синонім псевдомистецтва, де основна увага приділяється екстравагантності зовнішнього вигляду, крикливості його елементів». Кітч, як зазначено в словнику, «символізує відхід від елементарних естетичних цінностей, належить до найагресивніших виявів тенденції примітивізації й ницості в популярному мистецтві» (Альчук та ін., 2013, с. 181).

В «Енциклопедії сучасної України» (2019) цей термін розглядають виокремлено, як явище

в образотворчому мистецтві, в музиці та в політиці. Цікаво, що прояви кітч в музиці приписуються до початку XX ст., як «явище, яке вийшло за межі образотворчого мистецтва і набуло ужитку серед професійних критиків та мистецтвознавців, а також у побуті щодо висвітлення явищ художньої культури (напр., музики), зокрема для визначення всього зробленого поспіхом і неякісно [...] Характерною рисою Кітч в музиці є специфічне поєднання тривіальності й банальності із стильовою претензійністю й вибагливістю, примітивності й елементарності із рафінованістю й надуманістю. У баченні кітч як феномену масової культури йдеться про масове виробництво розважальної музичної продукції, більшість творів якої, як правило, розтиражована низькопробними кальками модних зразків [...] Як і в інших мистецтвах, кітч у музиці пов'язаний зі снобізмом» (Дзюба та ін., 2019).

Однак, філософи та критики сходяться на тому, що: а) кітч є культурною категорією (Ж. Бодріяр); і б) що кітч завжди виникає як мистецтво (Т. Адорно). Так, Жан Бодріяр вважає, що Кітч орієнтується на рідкісні, дорогоцінні та унікальні (виробництво яких може також здійснюватися індустріально) предмети. Кітч і «справжній» предмет разом утворюють, таким чином, сферу споживання відповідно до логіки різниці матеріалів (з яких вони зроблені — Т. Д.) (Бодрійяр, 2006). У музичному мистецтві, на відміну від малярства, архітектури, театру, знайти зерно істини й встановити чітку грань між «високим» та «низьким» мистецтвом, справді, часом є дуже непростим завданням. На прикладі жанру духовної пісні XVII–XVIII ст. проаналізуємо проникання пісенних і танцювальних ритмо-формул «високого» європейського мистецтва в паралітургійну практику української культури.

Аналіз досліджень. Як слушно зауважив німецький філософ та теоретик музики Карл Дальгауз, «оцінювання музики як «доброї», так і «злої» може бути змістовним і зобов'язуючим лише в історичних, етнічних та суспільних контекстах, до яких дана музика належить. І тому проблема, чи музика поважна і розважальна належить до того самого культурного контексту, на перший погляд, є, наразі, питанням невирішеним». (Dahlhauz & Eggebrecht, 1992, с. 86). Цікаві міркування висловив й німецький музикознавець Ганс Генріх Еггебрехт стосовно салонної музики, зазначаючи, що якщо «оцінку такої музики засновувати на питаннях стосунків між музикою та метою, якій вона має служити, тоді мета стає мірилом, а досягнення мети —

критерієм оцінки. Салонна музика досягає своєї мети, якщо відповідає салонним потребам й власне саме це визначає її вартість» (Dahlhaus & Eggebrecht, 1992, с. 77–78). Отже, залежно від середовища, один і той самий предмет може бути зразком «високого» мистецтва, «низового» мистецтва та кітчю.

Якщо слідувати принципам, запропонованим К. Дальгаузом та Г. Еггебрехтом про «добру» та «злу» музику, а також про Ціль та Мету, для яких ця музика створювалася, то й кітч у цьому контексті може мати різне семантичне навантаження (кітч по своїй суті є явищем полісемантичним) і відігравати як позитивну, так і негативну функцію залежно від контексту та середовища, в якому твір мистецтва створювався (і основне, для чого він створювався!). Насамперед зазначимо, що кітч у музиці з'являвся тоді, коли суспільство інтуїтивно потребувало його, було готовим до його появи і сприйняття, навіть у періоди, коли цього терміна ще не існувало, однак принципи та методи, які згодом стали основою дефініції, й лягли в основу поняттєвої структури явища кітчю, вже були. По суті, кітч був певним мірилом, який **збалансовував культуру** в межах різних соціальних прошарків та суспільних потреб, поширював її, й в основному проявлявся через **конформізм**. Водночас полем його найбільших проявів було аматорське середовище, яке пристосовувало, й у свій спосіб, коментувало «високе» мистецтво.

Інший приклад. Вважається, що тиражована копія шедевр є, безперечно, яскравим прикладом кітчю. Однак, непоодинокими є випадки, коли художник, написавши картину, копіює її. Прикладів є чимало, однак цікавим у цьому контексті є творчість Івана Труша, який на оригіналі підписувався повним іменем та прізвищем (Іван Труш), а коли малював з неї копію — ставив ініціал імені та прізвище (І. Труш). Що ж відрізняло копію від оригіналу? Передовсім, Ідея. Ідея є тією рушійною силою, яка рухає культуру вперед, а копії потребують лише технічної майстерності. Однак, саме завдяки копіям, суспільство, маси, мали змогу знайомитись зі зразками «високої» культури в періоди, коли методи розповсюдження інформації були примітивними та повільними, і доступ до оригіналів простому населенню був неможливим. Саме **копіювання** стало тим інструментом розповсюдження «високої» культури, яка, поширюючись, усталювала певні стандарти та критерії, чим досягалася її мета. Цікавим у цьому контексті є думка Володимира Мартинова,

який, опираючись на висловлення філософа релігієзнавця Мірча Еліаде, вважає, що «предмет або дія стають реальними лиш тоді, коли вони імітують або повторюють архетип. Таким чином, реальність досягається виключно шляхом повторення або участі, все, що не має зразкової моделі, «позбавлене змісту», інакше кажучи, йому не вистачає реальності. Звідси прагнення людей стати архетипними та парадигматичними» (Мартынов, с. 9–10). Ймовірно, у цьому криється усталення канонічності як основного принципу середньовічного мистецтва, адже Канон — це зразок, або еталон, наслідування якого було головним правилом для митців.

У церковному співі цей принцип отримав визначення «подоби» і ліг в основу практики співу «на подобен» (Ясіновський, 2011).

Справді, сучасна людина є частиною суспільства, тому поводить себе згідно з правилами, створених цим суспільством. Таким чином, представник традиційних культур признає себе реальним лише тоді, коли він, по суті, перестає бути сам собою, а реалізовує себе, імітуючи дії, поведінку, смаки, моду, розподіл понять і явищ на категорії добре й погане, своїх моральних авторитетів (Школа, Церква, Партія, Інтернет тощо). Наведемо приклад. Духовні твори сучасних українських композиторів (Л. Дичко, О. Козаренка, В. Камінського та ін.), зокрема, їхні Божественні Літургії, у момент звучання з концертної естради, сприймаються виключно як твори «високого» мистецтва (попри сакральні тексти й культову функцію), і публіка поводить себе відповідно до правил поведінки на класичному концерті. Якщо б ці твори виконувалися в храмі, вони б одразу ставали невід'ємною частиною Святої Літургії, й відповідно, реципієнт дотримувався належного ритуалу. Подібно з іконами. У храмі вони є предметами культу, в музеї — об'єктами мистецтва.

Для аналізу візьмемо жанр пісні, як основоположного та найвагомішого жанру для всієї української музики упродовж різних періодів. Саме пісня формує весь масштабний фольклорний пласт; до неї найчастіше зверталися композитори у своїх обробках. Пісня була осердям для бідермаєрового та сецесійного стилів. Саме в цей період зародився її різновид — жанр старогалицької пісні-романсу та солоспіву; крізь жанрову призму пісні насаджувався й популяризувався творчий метод соціалістичного реалізму; пісня ж лягла в основі розвитку шлягерів та хітів у поп-культурі та шоу-бізнесі, що неодноразово ставало об'єктом наших досліджень (Дубровний, 2021a; Дубровний, 2021b). Отже,

упродовж свого розвитку пісня виконувала функцію зв'язуючої ланки «низької» та «високої» культури, у цьому сприяла її доступність й легкість сприйняття, що до сьогодні залишається актуальним та впливовим. Важливо відзначити й історичне підґрунтя жанру пісні, пов'язане з античною практикою прославних пісень — Ода (Ода/ὕδῆ), а згодом і християнським обрядом (Сиротинская, 2017, с. 378–389).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Об'єктом цього дослідження є ще один різновид пісенного жанру — духовна пісня, яка відіграла важливу (якщо не основну) роль як у збереженні церковних та паралітургійних народно-пісенних традицій, так і безпосередньо вплинула на подальший розвиток національної музичної культури. Власне духовній пісні присвятили свої дослідження такі відомі українські вчені, як Ніна Герасимова-Персидська (1983), Олександра Цалай-Якименко (2002), Юрій Ясіновський (1996), Лідія Корній (1993), Ольга Зосім (2009), Юрій Медведик (2006) та багато інших. Ми ж розглянемо ті питання, які торкаються наявності в духовних піснях ознак тиражування, популярності, стирання граней між «високим» духовним та «низьким» народним мистецтвом та їх взаємодії. Припускаємо, що явище середини XIX ст. визначене в Німеччині як «кітч», існувало задовго до цього часу, і було характерним елементом і засобом розвитку культури.

В Україні у період XVII–XVIII ст. зароджується духовна пісня, яка яскраво представлена в численних рукописних збірниках, а також, починаючи з кінця XVII ст., у друкованих виданнях, зокрема, особливо важливою та вагомою є антологія почаївського «Богогласника» (1790–1791 рр.) — яскравого зразка паралітургійної творчості, у якій найбільше представлено розвиток духовної пісні згаданого періоду. Дослідники «Богогласника» зазначають, що в частині пісень відчутні впливи західноєвропейської танцювальної музики, зокрема: менуетів, павани, гальярда, мазурки, полонезу та ін. Так, Ольга Зосім зазначає, що «ритміку італійської бергамаски ми бачимо у колядці «Шедше тріє цари» й у світській пісні «Щиголь тугу маєт», ритм мазурки — у пісні «Нова радість стала»; типові барокові каданси з затриманням — у пісні Димитрія Ростовського «Взираї с прилежанієм» та багато інших прикладів. Це свідчить про те, що «духовна пісня у XVII ст. органічно увібрала в себе засоби музичної виразності та форми, поширені у Західній Європі» (Зосім, 2009, с. 54). Водночас, дослідниці

О. Шреер-Ткаченко і Л. Корній вказують на «помітні впливи українських танцювальних ритмів козацького характеру» (Корній, 1998, с. 105–106) в духовних піснях. Юрій Медведик у своїй монографії, присвяченій духовній пісні XVII–XVIII ст., аналізуючи працю О. Шреер-Ткаченко «Українська пісня-романс в її джерелах і розвитку», наводить цитату про те, що «в духовних піснях нерідко спостерігається невідповідність музичного тексту словесному. Аналіз пісні *Милосерднїйший Бог пресвятїйший*» (№75), виявляє, що «в тексті говориться про розп'ятого Христа, а використовується тип мелодії, близький до танцювальних народних пісень (чіткий дводольний ритм, повторність з дробленої слабої частки тексту та інше)» (Медведик, 2006, с. 60). Про своєрідну опозицію поетичного і нотного текстів, вважає Ю. Медведик, можна вести мову й стосовно успенської пісні *Радуйтеся ангелов лики* (№106) з танцювальними ритмо-формулами на текст Успіння (смерті) Пресвятої Богородиці.

Микола Грінченко відзначає, що духовні пісні лягли в основу зародження такого жанру, як романс, вважаючи, що трансформація культової пісні або духовного канту у світську пісню був звичним процесом. Ю. Медведик спростовує твердження стосовно визначення «звичності процесу», вважаючи, що дослідник опирався на недостатню джерелознавчу базу. Однак, думку М. Грінченка про те, що духовна пісня мала вплив на романсову творчість, підтвердили вислови Миколи Фіндейзена, Андрія Ольховського, Тамари Булат та ін. (Медведик, 2006, с. 56). Зокрема, Лідія Корній стверджує: «тематичний аналіз текстів почаївської антології дає підстави стверджувати, що в духовнопісенній творчості визрівали передумови для появи жанру романсу в українській музичній культурі» (Корній, 1996, с. 109) тощо. Юрій Медведик не поділяє думки М. Грінченка стосовно того, що «під мелодії пісень зумисно підставляли світські тексти, нерідко сороміцького змісту» (Грінченко, 1959, с. 183), а «елемент пародійності стає зброєю в боротьбі з культурою пануючих класів» (Грінченко, 1959, с. 195). Він аргументує тим, що це була загальноєвропейська традиція так званих «контрафактур» — взаємообміну мелодичного, а інколи поетичного матеріалу між світськими та духовними текстами. З іншого боку Медведик припускає, що Грінченко, вимушено упереджено ставився до оцінки богогласникового впливу на пісню-романс і очевидно, змушений був писати такі тексти, оскільки це був період сталінської доби. Вважаємо, що

наявність традиції контрафактур не заперечує існування пісень такого роду, нехай і небагаточисленних, однак така практика мала місце в історії створення «Богогласника», і є невід'ємною його складовою. Щодо вислову про «боротьбу з культурою пануючих класів», то слід зважати на традицію Східної, Православної Церкви провадити обряд зрозумілою для народу церковнослов'янською мовою. Натомість богослужіння Католицької Церкви провадились незрозумілою для більшості населення латиною аж до періоду Реформації. Відтак створення в Україні спочатку «Ірмологіона», а потім «Богогласника», свідчить про освіченість народу. Це відзначає Мирослав Антонович, покликаючись на П. Козицького про тексти німецького богослова Йогана Гербінія, який, подорожуючи Україною, зокрема перебуваючи в Києво-Печерській Лаврі, писав про те, що «простий люд розуміє, що саме клір співає або читає природною слов'янською мовою. Всі миряни через те співають, з'єднавшись із кліром [...] Псалми та інших святих церковних пісень Св. Отців щодня виголошуються в храмах з приспівуванням народу рідною мовою, з додержанням усіх правил музичного мистецтва.» (Антонович, 2013, с. 13). Відтак присутність в піснях невідповідності тексту вербального – музичному тексту, ніяк не пов'язується з боротьбою з панівними класами. Тут скоріше має місце притаманне українському народу тісне переплітання духовного й світського начала, їх тісного зв'язку, яскравим прикладом чого і є поява жанру духовної пісні.

Відомо, що й представники Перемиської школи ХІХ ст. також створювали твори, вербальний і музичні тексти яких не співпадали. Тобто така традиція, чи то, практика, простежувалась як у ХVІІ, ХVІІІ ст., так і в ХІХ ст. й навіть частково в ХХ ст., й свідчила про те, що пародійність та сарказм були притаманні як українському фольклору, так і духовним пісням. Тиражування популярних текстів чи мелодій, суміщення піднесеного, духовного із світським, танцювальним, стирання між ними граней – всі ці характерні ознаки в ХІХ ст. отримали визначення «кітч». Принципово, інструменти кітчу існували задовго до появи цього терміну.

Висновки. Підбиваючи підсумок зазначимо, що західноєвропейська культура була відмінною від української, насамперед тим, що, починаючи з епохи Ренесансу, формується аристократичний прошарок суспільства, а також освітні інституції – Університети. Це активізувало мистецький розвиток, у тому

числі й музичний, у руслі «високої» культури, зокрема, з'явилася ціла плеяда відомих композиторів (творчість Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ф. Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Л. ван Бетховена та ін.), створення професійних мистецьких жанрів (опера, симфонія, концерт, сюїта тощо).

В ХІХ ст. з розвитком індустріального капіталізму, з появою заводів та станків, середні класи, зокрема міщани (колишні селяни), також відчули запотребованість у причетності до «високого» мистецтва. Так з'являється салонний, домашній стиль Бідермаєра, як уособлення міщанської культури, від якої всіляко відгороджувалися представники аристократії, а критики мистецтва протиставляли їй «високому» Романтизму. Саме в цей період з'являється явище «Кітч» – як несмаку і дешевої імітації «високого» мистецтва.

У цей період Україна перебувала на маргінесі метрополій і внаслідок історичних обставин не була спроможною розвиватися подібно до західноєвропейських умов (ми не мали «свого» Моцарта чи Бетховена). Тривала відсутність домінуючої ролі в суспільстві, відсутність університетів, зосередила творчий поступ у межах церковного мистецтва та наслідування західних зразків. Відтак, у барокову добу в Україні лише впроваджується багатоголосся в літургійний обряд і постає партесний концерт на західний зразок. Водночас музично освічена інтелігенція (Києво-Могилянська) творила канти, духовні пісні, поширювала їх у нижчих верствах суспільства. І все це існувало в тісному зв'язку з церковним обрядом, тому з часом провідне місце в суспільстві посідає духовна аристократія, що поступово бере на себе просвітницьку місію народу. Тому запровадження в Україні в ХІХ ст. практики салонів, традиції домашнього музикування не мало спротиву, адже, певною мірою, відбувся зворотній зв'язок завдяки вихідцям із сільського середовища. Як слушно зауважує Володимир Пилипович у своєму Вступному слові до «Старогалицької сольної пісні ХІХ століття» авторства Василя Витвицького, «композитори, попри очевидні інспірації з боку Миколи Лисенка, не були спроможні творити у високих жанрах – оперному та симфонічному. [...] Середня музика й кітч могли спокійно розвиватися і функціонувати в середовищі розпорошеного по всій Галичині українського священства та його сімей. Високі жанри вимагали інституціонального музичного життя, а такого галицьке суспільство не могло створити аж до середини ХХ ст., про що й писав В. Витвицький» (Пилипович, 2004, с. 14). Однак, зазначає

дослідник, «світська творчість галицьких композиторів XIX ст. вповні вписується у структуру німецького бідермаєру, який послуговувався музичними жанрами найбільш податними на тривіалізацію. Це пісня (солоспів та малі хорові форми *Liedertafel*), інструментальна мініатюра та співогра (*Siengspiel*)» (Пилипович, 2004, с. 13).

Тож український Бідермаєр, як згодом і Сецесія, яскраво збагачена доробком гуцульської культури, звідки й отримала назву «гуцульська сецесія», не суперечила, а навпаки, вбирала талановитий фольклорний доробок. Так стиралися грані поміж «низькою» та «високою» культурою (яскравим прикладом в музиці є творчість Миколи Лисенка, Миколи Колесси та ін.). Мабуть, це основна причина того, що явище «кітч» в українській культурі відіграло позитивну роль, сприяло доповненню пропущених ланок і знімало напругу в протистоянні «оригінал» — «копія». Це готувало надійне підґрунтя до появи українського професійного мистецтва вже у XX ст.

Список посилань

- Альчук, М. П., Бацевич, Ф. С., Бойко, І. М. (2013). *Культурологія: енциклопедичний словник*. (С. 181). В. П. Мельник (Ред.). ЛНУ імені Івана Франка.
- Антонович, М. (2013). Питоменності українського церковного співу. І. Пилатюк (Ред.). *Українська музика: науковий часопис*. (С. 6–16). Львів.
- Бодрийяр, Ж. (2006). *Кітч. Общество потребления. Его мифы и структуры*. Москва. <https://gtmarket.ru/library/basis/3464>
- Булат, Т. (1989). Камерно-вокальна лірика: Становлення пісні-романсу. *Історія української музики*. (Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст.). (С. 231–254). Київ.
- Витвицький, В. (2004). *Старогалицька сольна пісня XIX ст.* Ю. Ясиновський (Ред.). Перемиський центр культурних ініціатив «Митуса».
- Герасимова-Персидская, Н. (1983). *Партесный концерт в истории музыкальной культуры*. Музыка.
- Грінченко, М. (1959). Український романс. М. Гордійчук (Ред.). *Вибране*. (С. 183). Київ.
- Дзюба, І. М., Жуковський, А. І., Железняк, М. Г. та ін. (Ред.). (2019). *Кітч. Енциклопедія Сучасної України: електронна версія*. НАН України, НТШ. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. https://esu.com.ua/search_articles.php?id=7117.
- Дубровний, Т. (2021а). Еволюція жанру пісні в Україні (від фольклору до кітч та шлягера). О. Л. Олійник, О. Л. Зосім, О. М. Маркова та ін. (Ред.); *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність: матеріали Міжнародної науково-творчої інтернет-конференції (3–5 травня 2021 р., м. Одеса)*. (С. 63–65). Міністерство культури та інформаційної політики України; Одес. нац. муз. академ. ім. А. В. Нежданової; Одес. орг. Нац. спіл. композ. України. Астропринт.
- Дубровний, Т. (2021b). Кітч як рушійна сила еволюції жанру пісні в Україні XIX — першої половини XX століття. *Людина. Діалог. Цифрова культура: Зб. наук. статей та тез наук. повід. за матеріалами наук. круглих столів: «Культурна антропология: предмет і основні проблеми», 20.05.2021 р., «Діалог культур у полікультурному просторі сучасності», 27.05.2021 р. та Всеукраїнської наук.-практ. конф. «Людина в цифровому світі. Ефекти смерті, театру, “завіси”, реального як феномени сучасного мистецтва», 04.06.2021 р.* (С. 132–134). ІК НАМ України.
- Дубровний, Т. М. (2021c). Пісенний жанр у творчості українських композиторів першої половини XX століття: кризь призму фольклору, кітч та шлягера. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал*. №3, 167–173.
- Задорожний, І. (Ред.). (2010). *Ірмологіон 1809 року Івана Югачевича-Склярського*. «Карпати».
- Зосім, О. (2009). *Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях: монографія*. ДАКККІМ.
- Корній, Л. (1993). *Українська шкільна драма і духовна музика XVII–першої половини XVIII ст.* АН України; Ін-т української археографії та ін. Київ.
- Корній, Л. (1996). *Історія української музики* (у 3 т.). Видавництво М. П. Коць.
- Мартынов, В. И. Конец времени композиторов. «ВЕБКНИГА». (С. 9–10). www.litres.ru/static/or4/view/or.html?baseurl=/pub/t/63739746.&art=63739746&trials=1&user=0&file=81367156&price=399.99&texttrialbutton=Купить%20полную%20версию%20за%20399.99&uilang=ru&catalit2&half=1&track_reading&friendly_url=%2Fvladimir-martynov-27150296%2Fkonec-vremeni-kompozitorov%2F
- Медведик, Ю. (2006). *Українська духовна пісня XVII–XVIII століть*. Видавництво Українського Католицького Університету.
- Пилипович, В. (2004). Вступне слово / Витвицький, В. *Старогалицька сольна пісня XIX століття*. Ю. Ясиновський (Ред.). (С. 7–18). Видавець: Перемиський центр культурних ініціатив «Митуса».
- Сиротинская, Н. (2017). Ирмологион Михаила Левицкого 1838 года. *Theorie und Geschichte der Monodie. Internationale wissenschaft Tagung*. (Band 9, s. 378–389). Wien-Bрно.
- Сиротинська, Н. (2010). Мирослав Антонович як музиколог-медієвіст. *Musica humana*. (Ч. 3, С. 61–72). Львів.
- Цалай-Якименко, О. (2002). *Київська школа музики XVII століття*. Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка. Київ; Львів; Полтава.
- Ясиновський, Ю. (1996). *Українські та білоруські нотолінійні Ірмології 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*. Львів.

- Ясиновський, Ю. (2011). *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньо-модерного часу*.
- Dahlhauz, C., Eggebrecht, H.-H. (1992). *Co to jest muzyka?* D. Lachowska (Przekład). Panstwowy Instytut Wydawniczy.

References

- Alchuk, M. P., Batsevych, F. S., Boiko, I. M. (2013). *Culturology: encyclopedic dictionary*. (P. 181). V. P. Melnyk (Ed.). Ivan Franko Lviv National University. [In Ukrainian].
- Antonovych, M. (2013). Specifics of Ukrainian church singing. I. Pylatiuk (Ed.). *Ukrayins'ka muzyka: naukovyy chasopys*. (Pp. 6–16). Lviv. [In Ukrainian].
- Bodryiia, Zh. (2006). Kitsch. *Consumer society. His myths and structures*. Moscow. <https://gtmarket.ru/library/basis/3464> [In Russian].
- Bulat, T. (1989). Chamber-vocal lyrics: Formation of a romance song. *Istoriya ukrayins'koyi muzyky*. (Vol. 1: *Vid naydavnishykh chasiv do seredyny XIX st.*). (Pp. 231–254). Kyiv. [In Ukrainian].
- Dahlhauz, C., Eggebrecht, H.-H. (1992). *Co to jest muzyka?* D. Lachowska (Przekład). Panstwowy Instytut Wydawniczy. [In Polish].
- Dubrovnyi, T. (2021a). The evolution of the song genre in Ukraine (from folklore to kitsch and hit). O. L. Oliinyk, O. L. Zosim, O. M. Markova. (Ed.). *Transformatsiia muzychnoi osvity i kultury: tradytsiia i suchasnist: materialy Mizhnarodnoi nauково-tvorchoi internet-konferentsii (3–5 travnia 2021 r., m. Odesa)*. (Pp. 63–65). Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine; Odessa National Music Academy named after AV Nezhdanova; Odessa organization National Union. compos. Of Ukraine. Astroprynt. [In Ukrainian].
- Dubrovnyi, T. (2021b). Kitsch as a driving force in the evolution of the song genre in Ukraine in the XIX — first half of the XX century. *Liudyna. Dialoh. Tsyfrova kultura: Zbirnyk naukovykh statei ta tez naukovykh povidomlen za materialamy naukovykh kruhlykh stoliv: «Kulturna antropohiia: predmet i osnovni problemy», 20.05.2021, «Dialoh kultur u polikulturnomu prostori suchasnosti», 27.05.2021 ta Vseukrainskoi nauково-praktychnoi konferentsii «Liudyna v tsyfrovomu sviti. Efekty smerti, teatru, “zavisy”, realnoho yak fenomeny suchasnoho mystetstva», 04.06.2021* (Pp. 132–134). [In Ukrainian].
- Dubrovnyi, T. M. (2021c). Song genre in the works of Ukrainian composers of the first half of the twentieth century: through the prism of folklore, kitsch and hit. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: naukovyi zhurnal*, №3, 167–173. [In Ukrainian].
- Dziuba, I. M., Zhukovskiy, A. I., Zhelezniak, M. H. etc. (Ed.). (2019). Kitsch. *Encyclopedia of Modern Ukraine: electronic version*. NAS of Ukraine, Shevchenko Scientific Society. Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. http://https://esu.com.ua/search_articles.php?id=7117 [In Ukrainian].
- Herasymova-Persydskaia, N. (1983). *Partesny concert in the history of musical culture*. Muzyka. [In Russian].
- Hrinchenko, M. (1959). Ukrainian romance. M. Hordiichuk (Ed.). *Vybrane*. (Pp. 183). Kyiv. [In Ukrainian].
- Korniy, L. (1993). *Ukrainian school drama and spiritual music of the XVII — first half of the XVIII century*. Academy of Sciences of Ukraine; Institute of Ukrainian Archaeography, etc. Kyiv. [In Ukrainian].
- Korniy, L. (1996). *History of Ukrainian music (in 3 volumes)*. Vydavnytstvo M. P. Kots. [In Ukrainian].
- Martynov, V. I. Composer's End. «VEBKNIGA». (Pp. 9–10). www.litres.ru/static/or4/view/or.html?baseurl=/pub/t/63739746.&art=63739746&trials=1&user=0&file=81367156&price=399.99&texttrialbutton=Купить%20полную%20версию%20за%20399.99&uilang=ru&catalit2&half=1&track_reading&friendly_url=%2Fvladimir-martynov-27150296%2Fkonec-vremeni-kompozitorov%2F [In Russian].
- Medvedyk, Yu. (2006). *Ukrainian spiritual song of the XVII–XVIII centuries*. Vydavnytstvo Ukrainskoho Katolytskoho Universytetu. [In Ukrainian].
- Pylypovych, V. (2004). Introductory word / Vytvytskyi, V. *Old Galician solo song of the XIX century*. Yu. Yasynovskiy (Ed.). (Pp. 7–18). Peremys'kyy tsentr kul'turnykh initsiatyv «Mytusa». [In Ukrainian].
- Sirovinskaja, N. (2017). Irmologion by Mikhail Levitsky, 1838. *Theorie und Geschichte der Monodie. Internationale wissenschaft Tagung*. (Band 9, pp. 378–389). Wien-Brno. [In Russian]. [In Ukrainian].
- Syrotynska, N. (2010). Myroslav Antonovych as a medieval musicologist. *Musica humana*. (P. 3, Pp. 61–72). Lviv. [In Ukrainian].
- Tsalay-Yakymenko, O. (2002). *Kyiv School of Music of the XVII century. Scientific Society named after TG Shevchenko*. Kyiv; Lviv; Poltava. [In Ukrainian].
- Vytvytskyi, V. (2004). *Old Galician solo song of the XIX century*. Peremys'kyy tsentr kul'turnykh initsiatyv «Mytusa». [In Ukrainian].
- Yasynovskiy, Yu. (1996). *Ukrainian and Belarusian nonlinear Irmola of the 16th-18th centuries: Catalog and codicological-palaeographic research*. Lviv. [In Ukrainian].
- Yasynovskiy, Yu. (2011). *Byzantine hymnography and church monody in the Ukrainian reception of early modern times*. Lviv. [In Ukrainian].
- Zadorozhnyi, I. (Ed.). (2010). *Irmologion of 1809 by Ivan Yugachevich-Sklyarsky*. «Karpaty». [In Ukrainian].
- Zosim, O. (2009). *Western European spiritual song in the East Slavic lands in XVII–XIX centuries: a monograph*. The National Academy of Management of Culture and Arts is your path to success. [In Ukrainian].

К. М. Стрельченко

Київський університет імені Бориса Грінченка, м. Київ, Україна

МЕТОДИ Й ПРИЙОМИ АРАНЖУВАННЯ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ ДЛЯ БАЯНА ТА АКОРДЕОНА У СТИЛІ СВІНГ

К. М. Стрельченко. Методи й прийоми аранжування естрадно-джазової музики для баяна та акордеона у стилі свінг

У статті висвітлено проблематику популяризації інструментального виконавства баяністів та акордеоністів з боку жанрового вдосконалення концертного репертуару, на основі ідеї розширення стилістичних меж програми, пропонування нових методів і прийомів інструментального аранжування при підготовці й виконанні естрадної та джазової музики в бажаних жанрах і стилях, адаптуючи музичний матеріал під власне виконання.

Розглядаються затребуваність оригінальності концертної програми баяніста та акордеоніста і необхідність додавання до неї творів легкого жанру. Надані рекомендації щодо побудови композиції в стандартному виді форми, щоб полегшити сприйняття та розуміння складних ритмічних схем акомпанементу, розкладеного для гри партії лівої руки й частково правої. Також обґрунтовуються питання про доцільність аранжування жанрів музики, які більш природно звучать та зручно виконуються на інструментах.

Ключові слова: аранжування; акордеон; джаз; ім-провізація; акомпанемент; ритм-секція.

K. Strelchenko. Methods and techniques of jazz-pop music arrangement for button accordion and piano accordion in swing style

The relevance. The article covers the topics of popularization of instrumental performance of button and piano accordionists in terms of genre improvement of the concert repertoire, based on the idea of expanding the stylistic boundaries of the programme, offering new methods and techniques of instrumental arrangement when training and performing pop and jazz music in the preferred genres and styles, adapting the musical content to one's performance.

The aim of the article. The study explores the relevance of button and piano accordionists' concert programme originality, as well as the need to add light genre pieces. The article also substantiates the question of the expediency of arranging the music of those genres which can sound more natural and be conveniently performed on instruments.

The novelty. The study gives recommendations on structuring a composition in the standard form to facilitate the perception and understanding of complex rhythmic schemes of accompaniment for

playing the part with the left hand and partially with the right one.

The methodology. Methodology on the performing repertoire in the final stage, that is, on demonstrating the results of developing the programme at professional and other stages.

For a detailed and practical approach to the work process, the swing style is proposed using the example of a vocal genre composition 'Ain't That a Kick In Head?' by composer Jimmy Van Heusen to the lyrics of American author Sammy Cahn. There are also musical examples of working material for clarity of the practical process and consideration of key aspects of the issue of adaptation and arrangement of pieces in the content.

The conclusions. The relevance of the problem of piano accordion and button accordion popularity among modern youth and beyond lies in many reasons. One of them, perhaps, is the general tendency of studying at music institutions to prepare performances rather for competitive events characterised by competitive spirit than for concerts, where the performance is aimed at the audience's interest. The demonstration of video and audio materials and live performances of masters of this art in prestigious radio and television programmes is not widespread enough.

Keywords: arrangement; accordion; jazz; improvisation; accompaniment; rhythm section.

Актуальність теми дослідження. У сучасній музичній освіті особливу роль відіграє підготовка висококваліфікованих та всебічно освічених музикантів у галузі інструментального виконавства. Концертний репертуар музиканта має бути максимально об'ємним і різноманітним, тобто охоплювати народні й популярні пісні, твори вітчизняної та зарубіжної класики, твори сучасних композиторів (Семешко, 2014, с. 58). Сьогодні неможливо уявити баяніста чи акордеоніста, у репертуарі якого немає творів естрадної чи джазової музики. Взагалі, використання в концертній програмі аранжування творів, написаних для інших інструментів у різноманітних стилях, формах тощо, покладає на педагога чи виконавця особливу відповідальність. Передусім це стосується роботи на сцені у відповідних умовах жанру, манери виконання

музикального матеріалу, згідно зі стилевими особливостями легкої музики чи джазу. Також має особливе значення вміння адекватно користуватися виконавськими навичками та можливостями інструмента, володіти методами та прийомами аранжування творів властивих саме специфіці його звучання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Чимало творчих та наукових праць концертних виконавців, викладачів, науковців у галузі аранжування чи перекладання оригінальних творів естрадно-джазових жанрів є в методичній та нотній літературі, зокрема навчальні посібники, навчально-репертуарні збірники, науково-методичні статті, монографії (наприклад «Школа джаза на баяні та акордеоні» В. Власова, «Інтерпретація естрадно-джазових стилів в акордеонно-баянному виконавстві» та «Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: Композиторська творчість і виконавство» М. Булда, «Сучасна українська музика для баяна» А. Сташевського, «Естрадний олімп акордеона» М. Черепанина та М. Булда, «Аранжування та обробки концертних творів для двох акордеонів» М. Черепанина, «Джазові репетиції в репертуарному сьогоденні професійного баяніста (на прикладі восьми джазових п'єс для баяна В. Власова)» В. Янчака тощо).

Постановка проблеми. Кожен автор робить аналіз та пропонує цілком індивідуальні висновки щодо своїх творчих досліджень як музикант і науковець. Основна мета сучасного виконавства на баяні та акордеоні – вирішення задач у питанні адаптації для інструмента оригінальних композицій та різноманіття концертного репертуару музиканта. Зазначимо, що ключові методи аранжування музики легкого жанру та творів в області імпровізаційного чи імпровізаційно-джазового підходу, з використанням прийомів перекладання та адаптування акомпануючої складової ритм-секції естрадного ансамблю чи оркестру для партії лівої та частково правої руки баяніста чи акордеоніста, розглядаються недостатньо докладно.

Існують деякі проблеми популярності акордеона та баяна серед сучасної молоді та не тільки, які полягають у багатьох причинах. Можливо, по-перше, наявна тенденція спільного навчання та підготовки саме для виступів на конкурсах, де присутній дух змагання, аніж для концертів, де програма спрямована на інтерес глядача до музики і, відповідно, до інструменту. По-друге, спостерігається спад зацікавленості

засобів масової інформації до показу живих виконань майстрів цього мистецтва в престижних програмах радіо та телебачення. По-третє, якісні характеристики звучання музики легкого жанру на баяні та акордеоні оновлюються дуже рідко.

Мета статті – глибше розглянути етапи аранжування й адаптування джазової та легкожанрової музики для виконання на інструменті, доведеного до комфортного акустичного звучання музичного матеріалу, стилістично урізноманітнити репертуар баяніста і акордеоніста грою естрадної та джазової музики та реалізувати виконання авторських прийомів у музичних композиціях в імпровізаційній манері відповідного стилю, сприяючи розвитку інструментального виконавства баяніста та акордеоніста в напрямі джазової і шоу культур.

Виклад основного матеріалу дослідження. Процес аранжування обраної п'єси передбачає деякі доповнення чи зміни гармонізації, стилю, тональності, форми, фактури, мелізматика. Більшість моментів імпровізаційного підходу, що сприяє побудові особистої інтерпретації музиканта, характеризують ознаки творчості індивідуального підходу до виконання композиції на інструменті.

Завдяки своїй унікальній та специфічній якості саунду, акордеон та баян переважно наслідують звучанню складу язичкових інструментів, а також деяким оркестровим, наприклад, духовим, клавішно-духовим (органу та іншим), струнно-смичковим, якщо музика виконується смичком, а також електронно-клавішним інструментам, якщо під час гри не використовуються цифрові версії тембрів таких інструментів, як клавесин, фортепіано та інші струнні клавішні інструменти, ударні, струнно-щипкові тощо. Тому доцільно та вигранно робити аранжування чи перекладання для баяна й акордеона, наприклад, оркестрових творів або оригінальної музики для інструментів, близьких за природою та схожістю звучання.

Свінг, рок, вальс, джаз-вальс, боса нова та інші – це стилі, де естрадно-джазові жанри звучатимуть на баяні чи акордеоні дуже цікаво, якщо побудовано доступну, легку та ритмічну партію супроводження (Стрельченко, 2019, с. 221).

Свінг – стиль джазу, що сформувався в середині 30-х рр. та характеризується появою великих оркестрів – біг-бендів (Власов, 2008, с. 59). Зважаючи, що більшість репертуару традиційних джазових композицій у стилі *свінг* є американською танцювальною та вокально-інструментальною музикою чи музикою легкого

жанру, то треба розуміти, що композиції танцювальних жанрів будуються згідно з певними рухами хореографії танцюриста, а це безпосередньо пов'язано з якісною характеристикою музичної ритміки твору. Тому стає ясно, що пропорційна залежність темпу від фактури в аранжуванні твору досить велика.

Танцювальний характер музики створює акомпанемент або ритм-секція оркестру чи ансамблю, який супроводжує мелодію соліста-інструменталіста чи партію вокаліста. Аранжований акомпанемент на нашому інструменті буде виглядати переконливіше, якщо розуміти його як акомпануючу ланку оркестру, де переважно беруть участь такі інструменти, як ударні, бас (контрабас), гітара та рояль. Для партії акомпанементу лівої руки та частково правої баяніста чи акордеоніста така роль буде цілком доступна і комфортна для виконання.

Починаючи робити аранжування твору в стилі *swing*, зверніть увагу на його специфічний характер ритму, де акомпанемент, тема і твір загалом звучать, гойдаючись на кожних двох восьмих тривалостях. Тобто, якщо ми плануємо робити обробку твору у швидкому темпі, то вона не може бути насичена складними гармонічними послідовностями акордів. Це тут буде неприродним, тому що, образно кажучи, ваго-

мий та великий предмет фізично не може гойдатись швидше, ніж предмет, який має малу вагу. Візьмемо джазовий стандарт та найвідоміший твір Дюка Еллінгтона *C-Jam Blues* (приклад №1), де гармонізація як головної теми та імпровізації складена з чотирьох чи з шістьох акордів блюзової сітки гармонії: C9; F7; Dm7/G; G7.

І навпаки, щоб гармонізувати мелодію повільного темпу, наприклад музику в стилі *ballada*, не завадить використовувати розкішні альтеровані септ-, нон- чи ундецим-акорди, які переходять з одного до іншого, виконуючи їх прийомом арпеджіато (приклад №2):

Згідно з вимогами традиційного виконання свінгу, четвертні тривалості поділяються на групи з трьох восьмих, але це не є класична тріоль. Тут кожна восьма має своє ритмічне призначення. Перші дві задають темп, а третя — створює ефект синкопи та його мікро уповільнення, злегка акцентуючи й вступаючи трохи пізніше, ніж це виконувалося б у звичайній тріолі. Тому коли в нотах джазового твору пишеться дві восьмі тривалості чи восьма з точкою та шістнадцята, то грається як чверть та восьма у «тріолі». Це є одним з ключових моментів аранжування та прийомів виконання, що формує показ свінгу та стимулює його відчуття. На баяні чи акордеоні це грається дуже просто,

Прикл. №1

C-Jam Blues Music by Duke Ellington

Swing

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system contains four measures with chords C9, F7, C9, and F7. The second system contains four measures with chords C9, C9, C9, and C9. The third system contains four measures with chords Dm7/G, G7, G7#5, and C9. The tempo is marked 'Swing'.

Crystal Silence

Music by Chick Corea, Arrangement by K. Strelchenko

Ballad ♩ = 92

Am⁹ mp *morendo* mf *morendo*

Cm⁷sus⁴ Em⁷sus⁴ Dm⁷sus⁴ E⁷sus⁴ Bm¹¹sus⁴ *8^{vb}* *morendo* f

Ain't That a Kick In Head

Music by James Van Heusen

Swing quavers ♩ = 130 (♩ = $\frac{3}{4}$)

Cm⁷sus⁴ Em⁷sus⁴ Dm⁷sus⁴ E⁷sus⁴ Bm¹¹sus⁴ *8^{vb}* *morendo* f

якщо підкреслювати слабку восьму тривалість кожної частки, натискаючи на міх. Але тут теж є одна з особливостей методу виконавства на баяні та акордеоні, яка пов'язана з проблематикою ведення міха. Майже у більшості місць твору присутні багато синкопованих ритмічних обертів, де треба підкреслювати синкопи і, щоб позбутися частих та зайвих міхових ривків, рекомендується використовувати прийом пальцевого удару чи помах кисті руки при підкреслюванні відповідних звуків чи акордів при рівномірному веденні руху міха.

Спробуємо аранжувати дуже відому мелодію естрадної пісні, яка була написана у 1960 р. на музику американського композитора Джиммі

Ван Хейзена та слова американського автора багатьох пісень для кінофільмів Саммі Кана «Ain't That a Kick In Head?» (приклад №3):

По-перше, слід побудувати свою версію гармонізації теми, відштовхуючись від оригінальної пропозиції гармонії автора та «покласти» її на варіант аранжованої схеми акомпанементу, яка більш підходяща на вашу думку Variant-1 чи Variant-2, які добре звучать і виконуються у стилі *swing* (приклад №4):

Крім того, якщо звернути увагу на перші два такти, де відзначено партію передбачуваного інструменту ритм-секції акомпанементу в оркестрі, то легко уявити роль аранжованої моделі ритму і розуміти, якими штрихами краще кори-

Swing (♩=♩³)

Variant-1

Piano

Guitar

S.B.

Bass

Variant-2

стуватися у виконанні матеріалу зробленого супроводження головної теми чи імпровізаційної лінії у верхньому голосі, яка починає звучати далі. Виконання теми і акомпанементу легкого жанрового твору нагадує штрихові підходи гри поліфонічної музики, де тема проводиться, наприклад штрихом *legato*, а протискладання — *nonlegato* чи *staccato*.

З метою урізноманітнити аранжування акомпанементу джазового твору можна використувати обидва пропоновані вище варіанта, доповнюючи своїми творчими пропозиціями. Крім гармонізації та імпровізування (варію-

вання) квадрату¹ основної мелодії, який мусить повторюватися, партія акомпанементу може бути незмінною, але це залишається на розсуд автора аранжування.

Важливо звернути увагу на те, що на баяні та акордеоні обробка оркестрової музики може звучати дуже переконливо й виразно, але наслідувати звучанням оркестровим інструментам під час гри не є гарною ідеєю. По-перше, для гри музики легкого жанру бажано використовувати інструменти системи Free Bass (готово-вибірний) та Standard Bass (готовий) у лівій клавіатурі, наприклад, найпоширеніша модель

1. Квадрат—це відрізок матеріалу твору легкожанрової музики, який займає головна тема.

баяну – це «Юпітер» та йому подібні. «У даний час це вершина конструкторської думки в галузі створення сімейства клавішно-пневматичних гармонік» (Липс, 1985, с. 12). По-друге, через те, що розташування клавіш на правій клавіатурі акордеона ширше, ніж між кнопками правої клавіатури баяна, деякі проблемні місця в тексті п'єси, пов'язані з різними моментами техніки виконання на баяні та акордеоні, можна спростувати для комфорту гри на будь-якій системі інструментів¹.

Після завершення побудови аранжування головної теми до виконавського рівня (приклад №5), не завадить програвати готовий матеріал декілька разів для творчого розуміння і відчуття характеру музики, у яких доведеться працювати далі.

Тут тема починається з третього такту:

Прикл. №5

Ain't That a Kick In Head

Music by James Van Heusen, Arrangement by K.Strelchenko

1. Сучасні моделі баянів (кнопкових акордеонів) мають дві найбільш поширені системи. Це система В-Griff з нотою «до» на першому рядку трьох рядкової правої клавіатури та система С-Griff з нотою «до» на третьому рядку.

Підготувавши основний матеріал, можна переходити до створення *вступу, імпровізації та закінчення* п'єси, відповідно до обраної *форми* твору.

У сучасних напрямках джазу (модальний джаз, джаз-рок, фьюжн тощо), окрім традиційних, використовуються також складні щодо композиційної структури форми, запозичені з академічної музики або етнічних музичних культур (Стрельченко, 2014, с. 72). У більшості виконавських версій стандартних форм естрадно-джазових творів пропонуються такі розділи, як *вступ, тема, варіаційна частина*, тобто *імпровізація*, фінальне програвання *теми та закінчення*.

Вступ, як завжди, відтворюється за логічним доведенням мелодико-гармонічної складової до початку теми, і грається у *свінгу* та в темпі і характері композиції. Традиційно цей розділ може бути побудований на матеріалі кінцевої частини основної теми, яка добре підготовлює слухача до її початку.

Закінчення джазового твору можна зробити на основі, також останній частині головної теми, наприклад, у вигляді повторювального рефрену. Завдяки вільній формі виконавства і розвитку естрадно-джазового мистецтва в стилі *свінг* вже утвердилися деякі моделі закінчення композицій, які можна використати (приклад №6):

Що стосується *імпровізації*, то цей розділ може займати декілька квадратів, оскільки його мета — це показ теми твору з найбільш різноманітних боків аранжування та використання максимальної кількості прийомів виконання на інструменті, що має призводити до кульмінації твору. У побудові імпровізаційної частини дозволяється пропонувати цілком свою версію, де залишатися може тільки гармонізація теми, тому що вона буде нагадувати слухачеві основну мелодію, на яку джазовий музикант імпровізує.

У традиційних обробках п'єс усі їх частини зберігаються в єдиному стилі, але це не є обов'язковою вимогою. Вибудовуючи свою концепцію аранжування, відхилення від тексту чи якісь доповнення можна виконувати у будь-яких місцях та частинах твору: у головній темі, гармонії, тональності, формі тощо. По-перше, вона має бути переконливою та сподобатись слухачеві; по-друге, зміни можуть займати близько 10–15% тексту, крім частини імпровізації на тему. Але все ж це на розсуд виконавця (Стрельченко, 2021, с. 4).

Висновки. Підготування й концертне виконання естрадно-джазових п'єс у репертуарі баяніста та акордеоніста збагачує творчий імідж музиканта й інструмента та активує талановиту і творчу молодь до участі в різноманітних концертних заходах, що популяризує інструмен-

Прикл. №6

Variant-1

Variant-2

тально-виконавське мистецтво цього напрямку. Публічний виступ вінчає велику, копітку роботу виконавця (Липс, 1985: 136). Для фахового підходу до питання гри цілого відділення концерту естрадно-джазового репертуару потрібно освоювати аранжування та виконання в імпровізаційній манері ще багато стилів, таких як джаз-вальс, самба, румба, боса нова, балада, рок-балада, диско, поп-твіст, рок-н-рол, хіп-хоп, більш сучасних *регги, реггітон* тощо, та демонструвати результати підготування програми на професійній сцені, беручи участь у конкурсах, фестивалях і концертах джазового та естрадного напрямку, і проводити сольні концертні заходи.

Музична практика ставить перед виконавцями завдання щодо адекватної реалізації (усвідомленого відтворення) художнього змісту музики, здатності виконавця за деталями нотного матеріалу «побачити» ціле і «почути» головне (Черепанин, Булда, 2008, с. 177).

Список посилань

- Власов, В. (2008). *Школа джаза на баяне и аккордеоне*. Астропринт.
- Келдыш, Ю. В. (ред.) (1973). *Музыкальная энциклопедия*. (Том I). Советский композитор.
- Липс, Ф. (1985). *Искусство игры на баяне*. Музыка.
- Семешко, А. А. (2014). *Музыки верный слуга (О профессии, о мастерстве и не только...)*. *Беседа-диалог со Светланой Рыбиной*. Асо-орпус.
- Стрельченко, К. (2019). Методика виконання творів на баяні та акордеоні в естрадно-джазових стилях. *Наукові записки. Серія педагогічні науки*. Випуск СХХХІІ (142). Міністерство освіти і науки України. Л. Л. Макаренко (упор.). Видавництво НПУ імені М. П. Драгоманова.
- Стрельченко, К. (2014). *Практичний курс естрадно-джазового акомпанементу для баяна та акордеона: навчально-методичний посібник для студентів вищих мистецьких навчальних закладів*. Київський університет ім. Б. Грінченка, Інститут мистецтв.
- Стрельченко, К. (2017). *Сучасні аранжування та перекладення п'єс для баяна й акордеона: навчально-репертуарний збірник для студентів вищих мистецьких навчальних закладів*. (Ч. I). Київський університет ім. Б. Грінченка.
- Стрельченко, К. (2021). *Сучасні аранжування та перекладення п'єс для баяна й акордеона: навчально-репертуарний збірник для студентів вищих мистецьких навчальних закладів*. (Ч. II). Київський університет ім. Б. Грінченка.
- Стрельченко, К. (2012). Ч. Корея «Хрустальная тишина» Аранжировка. В. П. Титаренко (упор.). *Журнал «Джаз», №1 (35)*. Міністерство юстиції України. Вид-во «Арт Студія Друк».
- Черепанин, М., Булда, М. (2008). *Естрадный олимп акордеона: монографія*. Лілея.

References

- Cherepanyn, M., Bulda, M. (2008). *Variety Olympus of Accordion: monograph*. Lileia. [In Ukrainian].
- Keldysh, Ju. V. (Ed.) (1973). *Musical encyclopedia*. (Vol. I). Sovetskij kompozitor. [In Russian].
- Lips, F. (1985). *The art of playing the accordion*. Muzyka. [In Russian].
- Semeshko, A. A. (2014). *Faithful Servant of Music. (About The Profession, About The Mastership And Not Only...)*. *Chatting-dialogue with Svetlana Rybina*. Acco-opus. [In Russian].
- Strel'chenko, K. (2012). Ч. Corea “Crystal Silence” Arrangement. V. P. Titarenko (Ed.). *Zhurnal “Dzhaz”, №1 (35)*. Ministry of Justice of Ukraine. Vydavnytstvo “Art Studiia Druk”. [In Russian].
- Strelchenko, K. (2014). *Practical Course of Jazz Accompaniment For Bayan And Accordion: Teach method. manual for stud. of higher schools of arts*. Borys Grinchenko Kyiv University, Institute of Arts. [In Ukrainian].
- Strelchenko, K. (2017). *Modern Arrangements And Transcriptions of Pieces For Bayan And Accordion: Teach-repert. coll. for studs. of h. schools of arts: in 2 parts. (P. I)*. Borys Grinchenko Kyiv University. [In Ukrainian].
- Strelchenko, K. (2019). Methods of Performing Works on Bayan And Accordion in Pop and Jazz Styles. *Naukovi zapysky. Seriiia pedahohichni nauky*. Issue СХХХІІ (142). Ministry of Education and Science of Ukraine. L. L. Makarenko (Ed.). Education of the National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov. [In Ukrainian].
- Strelchenko, K. (2021). *Modern Arrangements And Transcriptions of Pieces For Bayan And Accordion: Teach-repert. coll. for studs. of h. schools of arts: in 2 parts. (P. II)*. *Jazz*. Borys Grinchenko Kyiv University. [In Ukrainian].
- Vlasov, V. (2008). *School of Jazz Accordion And Bayan*. Astroprint. [In Russian].

Надійшла до редколегії 02.12.2021

Лю Тін

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

СПІВ (ВОКАЛ) ЯК СКЛАДОВА БАЛЕТУ: ДОСВІД ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЯВИЩА В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦЬКИХ ТЕНДЕНЦІЙ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Лю Тін. Спів (вокал) як складова балету: досвід інтерпретації явища в контексті мистецьких тенденцій початку ХХ століття

Статтю присвячено одній із форм творчого синтезу видів мистецтв, що актуалізується в сучасному часопросторі музично-сценічних творів, зокрема, через власний історико-генетичний код. Відповідно увага дослідників зосереджена на історико-культурних та індивідуально-стильових механізмах осмислення концепційних рішень співавторів (композиторів, режисерів, хореографів) з метою адаптації співака-виконавця до модифікації комунікативних ситуацій у сучасному спектаклі.

Спів у балеті постає в контексті мистецьких тенденцій початку ХХ століття специфічним явищем. Утім пояснення його механізмів (образно-естетичних, психологічних, формотворчих, комунікативних) його надзавдання в концепціях сучасного музичного театру музична критика та наука ще не надали. Досвід постановки проблеми в площині інтерпретології становить *актуальність теми* статті та обумовлює *новизну отриманих результатів*. Творчий тандем танцю і співу сягає своїм корінням давньогрецької музики, на яку орієнтувалися творці французької традиції *ballets du court*. У царині «мішаних жанрів» музики бароко відбулася «золота доба» опери-балету як вираження homo musicus. Новітня історія співу в балеті розпочинається від «Пульчинели» І. Стравінського. У *висновках* визначено передумови і зміст функціонального єднання співу й танцю у форматі мистецьких тенденцій початку ХХ століття: 1) історико-культурний код французького мистецтва (спів – драматична гра – танець); 2) особиста саморефлексія І. Стравінського (його стосунки на ґрунті творчої співпраці на початку ХХ ст. та широке коло спілкування митців: О. Роден, А. Модільяні, К. Моне, П. Пікассо, В. Кандінський); 3) наслідування докласичним, добароковим, стародавнім народним традиціям. Відродження функції співу в балеті ХХ ст. відбулось на ґрунті музичного історизму та слугує ментальною ознакою народження неокласицизму.

Ключові слова: *сольний спів, балет, історико-культурний код, неокласицизм.*

Liu Ting. Singing (vocal) as a component of ballet: the experience of interpreting the phenomenon in the context of artistic trends of the early 20th century

The article is devoted to one of the forms of creative synthesis of types of art, which is being actualized in the modern space-time of musical and stage compositions, including through its own historical and genetic code. Singing in ballet appears in the context of art of the early 20th century as a common aesthetic phenomenon. However, music criticism and academic science have not yet provided the explanation of its mechanisms (image-aesthetic, psychological, form-creating, communicative), its overriding tasks in the concepts of modern musical theatre. The experience of problem statement in the field of interpretology provides the relevance of the topic of the article and determines the **novelty of the obtained results**.

The purpose of the article is to reveal the preconditions and content of the functional unity of the art of singing and dance against the background of artistic trends of the early 20th century (starting with “Pulcinella” by I. Stravinsky).

The creative tandem of dance and singing has its roots in ancient Greek culture, on which the creators of the French tradition of ballets du court (J.-B. Lully focused. In the realm of «mixed genres» of baroque music, the «golden age» of homo musicus began. The latest history of singing in ballet begins with I. Stravinsky, his «Pulchinelli». **The obtained results** of the research of the problem “What is singing in ballet – a tribute to history or an invention of modern culture?” First, the presence of the “genetic code” of this phenomenon in the art of Western Europe of the Modern times; secondly, the regularity of the tendency to synthesize singing in the art of ballet as a manifestation of neoclassicism, closely related to the historicism of compositional thinking of I. Stravinsky.

The conclusions outline the preconditions and content of the functional unity of singing and dance in the format of artistic trends of the early 20th century: 1) the historical and cultural code of French art (singing – dramatic play – dance); 2) personal self-reflection of I. Stravinsky (his relations on the basis of creative cooperation in the early 20th century later formed a wide range of communication for artists: O. Rodin, A. Modigliani, K. Monet,

P. Picasso, V. Kandinsky); 3) imitation of pre-classical, pre-baroque, and ancient folk traditions. In general, the revival of the function of singing in ballet of the 20th century took place on the basis of musical historicism and serves as a mental sign of the birth of neoclassicism.

Keywords: *solo singing, ballet, historical and culture code, neoclassicism.*

Актуальність теми. Людський голос у балеті (незалежно від того, бачить глядач виконавця-співака чи ні) має символічне значення для всіх комунікантів музично-сценічного твору: «композитор/режисер – виконавці – слухачі». Спів однієї, декількох або багатьох осіб (хор), унаслідок своєї незвичності (у контексті жанрових канонів мистецтва хореографії останніх 300–400 років), постає важливим семантичним компонентом балетної вистави і утворює виразний тембровий резонанс, провокуючи часто неочікуваний глядацький. Вокальна партія в балеті практично ніколи не трактується композиторами як паритетна оркестровим тембрам-інструментам, водночас як в опері вагомість людського голосу в рази більша.

Спів у балеті можна порівняти з випадками, коли композитори залучають незвичний тембр до складу оркестру: рідкісний тембр утворює смисловий наголос, він обов'язково солює і практично ніколи не «розчиняється» в грандіозному загальному звучанні (приклад: мандоліна в опері Вагнера «Нюрнберзькі майстерзінгери», поштовий ріжок у Третій симфонії Малера, челеста у балеті «Лускунчик» Чайковського, контрафагот у симфонічному скерцо «Учень чародія» П. Дюка та багато інших).

Розмірковуючи щодо історико-культурної генези феномену співу в балеті XVIII століття (чи, принаймні, у жанрі, близькому до балету) слід вказати на одноактні вистави Ж.-Ф. Рамо, яким була притаманна опора на балетні номери. Проте використання голосу залишилось у спадок традиції *ballets du court* як одна з визначальних ознак цих нетривалих спектаклів¹.

Уведення голосу (чи хору) в балет, яким би нечастим воно не було, практикувалось і поза *ballets de court*, тобто після XVII століття. Однак до того як згадати декілька прикладів, потрібно зазначити, що слово «балет», у тому сен-

сі, як його розуміють нині, починає вживатись, починаючи приблизно з 1730-х років. Першим композитором, який відмовився від традиційного для мистецтва Франції поєднання опери і балету (*opera-ballet*), став Жан-Фері Ребель (1666–1747). Для визначення своїх творів він використовував термін «танцювальні симфонії» (*symphonies de danse*), виокремлюючи їх і від симфонії, і від *ballets du court* (що був синтетичним і містив розгорнуті вокальні номери). Поява окремого танцювально-оркестрового жанру давала змогу примножити домінантність хореографічного первня, генетично властивого французькій театральній традиції. Поєднання танцювального і вокального як «історико-генетичний код» новоєвропейської культури знайшло логічне продовження передусім у творах французьких композиторів, а згодом і російських митців кінця XIX – початку XX ст., зокрема в проєктах «Руських сезонів» у Парижі.

Затребуваність теми дослідження зумовлена помітною тенденцією сучасної мистецької практики до залучення мистецтва *співу* в системі засобів новітньої *хореографічної драматургії*². Це явище можна сприймати і як обернення до «історичної коліски» європейської опери – доби бароко, коли жанри були «мішаними» (опера-балет). Отже, **спів** є досить поширеним естетичним явищем у «партитурі» **балету**. Втім пояснення його механізмів (образно-естетичних, психологічних, формотворчих, комунікативних), і, головне, його надзавдання (ентелехія, за Аристотелем) у концепціях сучасного музичного театру ані музична критика, ані академічна наука не поспішають надати. Тож за свідчуємо скромну міру вивченості у світовому музикознавстві цього різновиду мистецького синтезу, що спостерігаємо в новітніх поставах музичного театру, як Заходу, так й України, та репрезентуємо спробу наукової інтерпретації цього явища як предмету спеціального дослідження в пропонованій статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У зв'язку з вибором матеріалу огляд історіографії питання буде певною мірою опосередкованим через *неартикульованість* поставленої проблеми (спів/вокал у балеті) в сучасній вітчизняній музикології.

1. Найбільш цікавим у музичному відношенні серед них є «Пігмаліон» (1748) із драматичною роллю Статуї. Вистава примітна знаковістю здатності співати (мовити), порівняно з роллю драматичного актора без слів. Під впливом нескінченної послідовності танців, кожен з яких триваліший за попередній (Пігмаліон у відчай намагається вдихнути життя у своє кам'яне творіння), врешті-решт Статуя оживає, робить кілька непевних кроків і починає співати. Саме її ніжний, тендітний, ледь тремтячий голос стає символом дива і означає якісне преображення німої кам'яної Статуї на реальну живу жінку неймовірної вроди – Галатею.
2. Найяскравішим прикладом вистави з точки зору означеної проблеми є модерн-балет «Маленький принц» (за мотивами повісті А. Сент-Екзюпері) на сцені ХНАТОБу імені М. В. Лисенка (2016); постановник – французький балетмейстер Йохан Нус.

З історичної парадигми важливо зазначити, по-перше, думку Д. Левенберга, який вивчав роль XVII століття в контексті сучасного мистецтва під кутом зору проблеми часової відповідності (чи невідповідності) певній провідній тенденції в мистецтві. Йдеться про те, наскільки певні явища чи тенденції в мистецтві були детерміновані історичним контекстом (Levenberg, 2020). По-друге, йдеться про місію постаті композитора-творця в ключових моментах еволюції жанру балету. Прикладом можуть слугувати Ж.-Б. Люллі (Gorce, 1989), або К. Монтеверді, у творах якого на початку XVII століття народжується новий концертний стиль, що, кристалізуючись упродовж наступних десятиліть, призведе з часом до появи нових музичних жанрів. Такі переломні історичні моменти супроводжуються запеклими дискусіями. Тож диспут К. Монтеверді і Дж. Артузі знаменував початок *seconda pratica*, яку деякі дослідники екстраполюють на сучасне музикознавство у світлі інтегративного висвітлення музичних явищ із залученням історичної, соціальної та культурної складової (Cusick, 2007, с. 249). Завдячуючи вищезначеним джерелам, можна виокремити два важливі моменти, які наявні в академічній науці і без яких не можна приступати до вивчення проблеми «чим є насправді спів у балеті — даниною історії чи винаходом сучасної культури»? Перший момент, наявність «генокоду» цього явища в мистецтві Західної Європи Нового часу; другий — закономірність появи тенденції до синтезування співу в балетному мистецтві як *неокласицизму*, тісно пов'язаної з історизмом художнього мислення Ігоря Стравінського. Його балет «Пульчинела» слугуватиме матеріалом до початку дискусії. На її необхідність як першочергову позицію вказують іноземні джерела D. Mitchell (1962), H. Read (1962), M. Meeker (1981), M. Oliver (2008), Lynn Rogers (1992), Pieter van den Toorn (2020).

Отже, І. Стравінський не був першим в історії композитором, який мав шукати себе, відштовхнувшись від досвіду композиторів минулого. Однак, мабуть, вперше в історії прогрес пов'язано з синтезом минулого і сучасного так масштабно, що йдеться про народження музично-стильового напрямку загалом. У такий спосіб «та нова частина (музичного) світу, що Стравінський зробив доступною для активного творчого переживання, була не меншою, ніж власне це минуле», — узагальнив Мітчелл (Mitchell, 1962, с. 12) і продовжив: «що радикально від'єднало Стравінського від будь-кого класичного преце-

денту, так це неймовірна часова дистанція, що відділяє його від «його» минулого» (там само; с. 11). Однак при всій змістовній завантаженості досліджень про творчість І. Стравінського ніхто не акцентував роль співацького голосу як чинника хореографічної драматургії. Більш того, його поява в балетних виставах початку XX ст. засвідчила докорінну зміну мистецької парадигми — неокласицизм.

Методи дослідження. З огляду на фах авторки статті (академічний вокал), а також нерозробленість означеної проблеми в сучасній оперології, у статті використані як загальноприйнятні методи (історіографічний, жанрово-стилістичний, компаративний), так і позиції сучасної інтерпретології як інтегративної науки (Шаповалова, 2017). Зокрема, *когнітивний* метод — необхідний для моделювання типів наукового мислення та вербалізації аналітичних спостережень; *інтерпретативний* — зосереджує увагу на якісних змінах типових рішень у балеті (опері), переважанні індивідуально-стильових принципів творчості того чи іншого митця, оскільки без інтерпретації жанрова модель немов «костеніє», завмирає без креативного живлення з боку виконавців та слухачів (глядачів).

Мета статті — виявити передумови та зміст функціональної єдності мистецтва співу та танцю на тлі мистецьких тенденцій початку XX століття (починаючи від «Пульчинели» І. Стравінського).

Виклад основного матеріалу дослідження. Почнемо з визначення внеску постаті Ігоря Стравінського в переродженні творчого синтезу музики й танцю. Мало хто з композиторів XX століття так тісно, послідовно і різноманітно пов'язував (опосередковано і прямо) свою творчу діяльність з танцем, як Ігор Стравінський. Будучи сином одного з видатних співаків Маріїнського театру Санкт-Петербургу Федора Стравінського, він з дитинства був занурений у царину театрального середовища. Видатні композитори, письменники, театральні критики кінця XIX ст. були гостями родини Стравінських. Пізніше через групу митців, які працювали з журналом «Світ мистецтва», Стравінський познайомився з Сергієм Дягілевым. Видатний імпресаріо і діяч відіграв доленосну місію для становлення Стравінського як театрального композитора і сприяв його славі в різних країнах світу. Так, балети «Жар-Птиця» (1909), «Петрушка» (1911), «Весна священна» (1913) напевно не побачили би світ, якби не співпраця І. Стравінського з С. Дягілевым.

Показовим є звернення Стравінського до японської поезії, три вірші якої він поклав на музику в 1912 р. («Три вірші з японської лірики»). Не можна не визнати, що поєднання виняткової точності формулювань (зумовлених потребою розв'язувати будь-які питання просторовості максимально економно) та елегантно неочікуваності метафор могло стати одним із джерел натхнення Стравінського для втілення танцювальних рухів засобами звукообразів. На думку К. Такахасі, Стравінський бажав відмовитись від «геометричної перспективи», втіленої класичною (функціональною) гармонією, на користь «лінійності», характерної для японського живопису (Такахасі, 2015, с. 23). У цьому циклі композитор поєднав східний і західний підходи до бачення мистецтва як духовної єдності людини та світу. Творчий експеримент у камерному жанрі був вдалим і утворив належне підґрунтя для наступних пошуків вдалого поєднання різних жанрово-стильових начал в одному творі (зокрема, співу з балетом).

Жанрово-стилістичні «міксти» не зникали і у творах композиторів ХІХ століття. Мабуть, найпримітнішою є постать Й. Брамса; щодо визначення його стилю дотепер тривають суперечки, адже, попри належність романтичній епосі, у його творах, значно яскравіше, ніж у композиціях його сучасників, сформувались прояви класицистичного мислення. Точним і влучним є підхід Ніколь Грімс, яка в нещодавно виданій монографії стверджує, що музика Брамса утворена «інтелектуальною традицією, на яку спирався композитор» (Grimes, 2019, с. 10). Ця думка — квінтесенція осмислення сутності стилю мислення Брамса, проте її цілком можна екстраполювати і на композиторів ХХ ст., зокрема Стравінського. Детальний розгляд питання стилю Брамса виходить за межі теми статті, однак увага до «інтелектуального стильового синтезу» на прикладі Брамса не є випадковою тому, що таке бачення справедливо вважати підґрунтям появи чисельних «нео-» напрямів у музиці ХХ ст., коли вагомість раціонального виміру в музичній творчості вочевидь зростає до тієї міри, що він може навіть домінувати над емоційним (як у романтиків). Однак не випадково симфонічні твори Й. Брамса не стають «оптикою» танцювального мистецтва, водночас як оркестрове мислення І. Стравінського (а ще раніше П. Чайковського) стало йому в нагоді, щоб перейти до візуально-просторового мистецтва балету як уособлення актуального самовираження, ідентифікації Я-буття з соціальними потребами всієї культурної Європи.

Міжстильові «містки» прокладаються також у випадках, коли чужий твір становить безумовну основу нового й зазнає, на перший погляд, ніби мінімального втручання іншого композитора. Однак йдеться не про виконання барокового твору на небарокових інструментах (хоча і у цьому випадку відтінок неопрочитання стає безсумнівним), а звернення до творів попередників із привнесенням відчутного елементу власного світобачення, попри те, що «чужа» композиція залишається константною домінантою.

Слушним прикладом, що відповідає умові опори на *неперероблений* вихідний музичний матеріал, бачиться оркестрова сюїта «Моцартіана» П. Чайковського (1887). Ймовірно, це перша в історії художньо переконлива спроба запропонувати публіці твір, цілком покладений на маловідомі клавірні композиції іншого композитора, однак оркестровані і, відповідно, *дещо переосмислені в нових історико-культурних умовах*. Адже оркестрування передбачає додавання нових інструментальних ліній, тембрового акцентування з одного голосу на інший, появу перегукувань, неможливих для виконання в оригінальній версії, але доречних і навіть очікуваних в оркестровій. Саме тому оркестрування *a priori* передбачає трансформування. Тому у випадку «Моцартіани» завдяки оркестровому мисленню Чайковського відбувається жанрово-стилістична модуляція в *інший* — хореографічний вимір пластичної виразності. Цей твір став у майбутньому основою багатьох хореографічних постановок.

Ідея Чайковського виявилась вдалою, і у ХХ столітті звернення до композицій, написаних в інший час і в іншому стилі, триває. Так, у 1922 році М. Равель з ініціативи С. Кусевицького, оркестрував «Картинки з виставки» М. Мусоргського (1874), що зробило твір дуже популярним у Західній Європі. (Оригінал і новий варіант твору відокремлює менше, ніж півстоліття). Італійський композитор Вінченцо Томмазіні аранжував і оркестрував декілька сонат Д. Скарлатті для *Ballets Russes* С. Дягілева у 1917 році: між двома версіями два століття. Так сталося і у випадку тандема «Стравінський — Перголезі»: «Майже за два століття потому [після смерті] музика Перголезі отримала нове життя, коли Стравінський адаптував чимало його п'єс, включно з кількома, автентичність яких є сумнівною, у своєму дотепному балеті “Пульчинелла”», — пише дослідник (Gammond, 1995, с. 129).

Упродовж перших десятиліть ХХ століття зацікавленість старовинною музикою невпинно зростала. Йдеться не лише про «реанімацію» звучання барокових творів, а й тяжіння до відтворення «духу» старовини через опрацювання музичних жанрів, принципів формотворення, загальної аури. У цьому сенсі слушно вказати на реінкарнацію старовинного *concerto ripieno*, що отримав нове життя у ХХ ст. Цей жанр для «повного» оркестру без солістів з'явився ще наприкінці ХVІІ ст. у Дж. Тореллі. Він зберігав свою популярність завдяки концертам А. Вівальді, Г. Ф. Генделя та багатьох інших композиторів, проте із закінченням часу бароко *concerto ripieno* (як і *concerto grosso*) цілком поступився сольному концерту. Однак композитори ХХ століття звернули увагу на цей різновид інструментального концерту. Першим твором, що відтворив саме атмосферу старовини, став *Konzert im alten Stil* оп. 123 М. Рegera (1912), проте в ньому більше ознак сюїти, ніж концерту, що дозволяє розглядати цей твір як *потенційно хореографічний*.

Упродовж 1910-х років зростаюча увага І. Стравінського до балетної музики сприяла становленню іншої ментально важливої ознаки хореографічного театру — «нестандартному» підході композитора і постановника (М. Фокіна, В. Мейерхольда) до *функцій актора* у виставі. Передусім, йдеться про тих, хто не вимовляє ні звуку протягом вистави, а виступає як драматичний актор. Так вчинив Мейерхольд у постановці 1918 року опери І. Стравінського «Соловей» у Маріїнському театрі, про що пише А. Шувалов (Schouvaloff, 1982, с. 31). Так було і в «Байці про лисицю, півня, kota та барана» (1916) — «новій формі музичної драми», за визначенням жанру дослідником Олівером (Oliver, 2008, с. 77). За задумом постановників, чотири солісти-співаки не беруть участь у виставі безпосередньо: адже вони знаходяться в оркестровій ямі *поза* видимої глядачу зони. Водночас ті, хто танцює на сцені, рухами втілюють сюжет, який озвучують співаки. Отже, **танок і спів не лише доручено різним акторам — їх розведено на певну відстань** так, аби глядач співаків не бачив. Блискуче, ретельно продумане розмежування *dramatis personae* і співаків на користь функціонального єднання мистецтва співу та танцю в новому форматі комунікації зі слухачем!

Невеликий оркестр (лише 15 виконавців) підкреслює камерність «Байки» загалом (твір для виконання у своїй вітальні замовила американка Віннаретта Зінгер), і водночас він гідний

уваги дослідника очевидними сонорними пошуками Стравінського при відтворенні тембрів російських народних інструментів та імітацій архаїчного звучання в поєднанні з сучасною музичною мовою. Тож «Байку про лисицю, півня, kota та барана» слід визначити, як важливий поворотний момент у театральній кар'єрі Стравінського в сенсі становлення концепції «функціонального розділення» дійових осіб (що знайде своє продовження пізніше в опері-ораторії «Цар Едіп» з виконавцями, як «живими» статуями) та сонорних експериментів, які втілює чисельно невеликий оркестр. (Наступним етапом буде «Весіллячко» з неймовірним поєднанням чотирьох роялів і ударних інструментів, які однак утворюють надзвичайно широкий спектр звучання). Укріплення тенденцій до синтезу різних епох, дедалі зростаючої зацікавленості до цінностей барокової музики (її мелодики, музичних форм, онто-сонологічної аури загалом) у поєднанні з довірою І. Стравінського до інтуїції С. Дягілева, утворили належне підґрунтя для появи наступного балету — «Пульчинела» (1919–1920).

Зважаючи на означені тенденції, зацікавлення І. Стравінським ідеєю написання балету з опорою на барокову музику (на замовлення *Ballets Russes* С. Дягілева) є цілком логічним і навіть очікуваним, хоча згода композитора не була миттєвою. Ідея Дягілева щодо опрацювання творів Перголезі і звернення до сюжету *comedia dell'arte* здалась Стравінському «ексцентричною» чи навіть «цинічною» через неналежність моменту для такої праці, зауважує М. Олівер (Oliver, 2008, с. 92). Втім, це лише один підхід: адже слід врахувати, що після руйнівних подій Першої світової війни і революції в Росії, які зламали уставлені зв'язки між учасниками *Ballets Russes* і батьківщиною, вочевидь могла існувати потреба в диверсифікації сюжетів, їх інтернаціоналізації з метою зацікавити європейського слухача не лише «загадковою екзотикою» далекої країни, а й співпадіннями традиційних сюжетів різних європейських народів. Це мало б «вдихнути нове життя» у гастролі колективу й сприяти його стабільному фінансовому стану.

Ще однією передумовою вибору музики для наслідування міг бути факт опори на наспівний, ліричний, інтонаційно знайомий європейським слухачам матеріал, реконструйований і «вплетений» у новий історичний контекст. Власне реінкарнація музики двохсотлітньої давнини у післявоєнній Європі несла в собі позитивний емоційний заряд. Музика Перголезі для європейця — це ніби звернення до свого дитинства,

родинного коріння. Дягілев, без сумніву, був досить практичною людиною, і саме його уславлена інтуїція підказала йому потребу безпрограшного звернення до *comedia dell'arte*. Він мав «проникливий погляд на свою нову італійську аудиторію» (Oliver, 2008, с. 92), якій Дягілев із значним успіхом уже представив балети «Чарівна лавка» (музика Россіні в оркестровці Респігі) та «Леді у доброму гуморі» (музика Д. Скарлатті в оркестровці Томмазіні). Несподівана, на перший погляд, ідея написання балету на музику Перголезі, яку мав «переглянути» композитор ХХ ст., могла мати цілком прагматичне підґрунтя.

Спочатку композитор, який був зайнятий оркеструванням «Байки про лисицю, півня, kota та барана», відмовився від пропозиції Дягілева (White, 1979, с. 282). Достеменно ми не знаємо, що остаточно схилило «чашу терезів» на участь Стравінського, проте важливим чинником позитивної відповіді слід вважати участь у проєкті Пабло Пікассо, який мав опікуватись оформленням сцени і розробляти костюми (White, 1979, с. 286). Стравінський був знайомий з творчістю каталонського художника ще з 1910-х років, на це вказує Glenn Уоткінс, професор історії музики Мічиганського університету, фахівець з музики доби Відродження та ХХ ст. (Watkins, 1994, с. 230). З іншого джерела відомо, що композитор зустрівся з Пікассо особисто лише в 1917 році в Парижі (Huffington, 1988, с. 149). Як і всі інші проєкти *Ballets Russes*, «Пульчинела» так само мала на меті зібрати широке коло відомих діячів мистецтва разом. Мерилін Мікер слушно зауважила, що «успіх та художня переконливість, яку мали *Ballets Russes* між 1909 та 1929 роками, мають завдячувати, насамперед, генію Дягілева розгледіти особливі таланти і прихильності митців його кола для привнесення найбільш доречного з них у кожний з його проєктів» (Meeker, 1981, с. 76). А. Шувалофф цитує Сержа Лифаря, який визнавав, що «Дягілев розширив межі театральної та музичної виразності, запрошуючи до співпраці Пікассо, Матісса, Грі, Ернста і Міро» (Schouvaloff, 1987, с. 12). Без сумніву, співпраця славетних діячів різних видів мистецтв, попри їх нескінченні творчі й, вочевидь, часом дуже емоційні дискусії, уможливила збагачення танцю лінійною експресією, яка віддзеркалила новітній підхід до жанру балету, втілений композиторами-новаторами М. Равелем, І. Стравінським, М. де Фалья. Це знаменувало перевтілення романтично-ефемерного «образу танцю» ХІХ ст. на *афектно-реальний* не лише

за рахунок нових засобів суто музичної мови (насамперед, у ритмічній, темброво-звукотображальній сфері, як у балетах Стравінського «Петрушка» з солюючим фортепіано, «Пульчинела» зі співом з оркестровою ями, «Весіллячко» з цілком незвичним складом інструментів), але й завдячуючи оформленню вистав і костюмів авторства А. Бенуа, Л. Бакста, П. Пікассо.

Формат, обраний І. Стравінським і С. Дягілевым для втілення *comedia dell'arte* у 1920-х роках, не виглядає випадковим: використання співу в балеті має коріння у згаданому функціональному розмежуванні дійових осіб у попередніх постановках І. Стравінського та в природі музики Перголезі. Не можна сказати, що використання людського голосу в балетній виставі 1920-х років — це інновація Стравінського. Коріння такого поєднання слід шукати в музиці ХVІ–ХVІІ століть — французьких *ballets de court*, хоча історично першими були італійські придворні балети ХVІ ст.: синтетичні вистави поєднували музику, декламацію, хореографію, поезію, спів, образотворче мистецтво, сценографію. Практично кожна постановка балету при дворі ставала подією, що мала вразити присутніх своїм масштабом. Тож факт використання 69 співаків, 28 струнників і 14 лютнистів для супроводу «*Балету Арміди*», у якому роль демона вогню виконував Людовік ХІІІ, не має дивувати, — пише дослідник французького театру доби бароко (Sadie, 1998, с. 93). Ж. Б. Люллі також потрактував інструменталістів як дійових осіб своїх опер, розташовуючи оркестр на сцені (*dramatis personae*) (Harris-Warrick, 1994, с. 189).

Жером де Ля Горс вказує на інший приклад масштабності вистав — фінал «*Принцеси Елїди*» Ж. Б. Люллі (1664). Участь понад 50 осіб є унікальною, як на початок ХVІІ ст. Примітним є той факт, що частина оркестрантів грала на сцені (Gorce, 1989, с. 108). Цілком вірогідно припустити, що частина з них (до того ж переодягнених у костюми фавнів) могла бути безслівними дійовими особами. Це трансформує очікуваний *утилітарно-функціональний підхід* до інструменталіста (коли він грає на флейті чи скрипці, він акомпанує співакам на сцені) на *універсально-творчий*: в окремих сценах інструменталіст може виконувати драматичну роль. Отже, *поєднання танців, співу і драматичної гри* стає узвичаєним. Кожний виконавець міг бути, залежно від волі композитора чи постановника, пасивною/активною дійовою особою, впливати на сценічну дію прямо чи опосередковано, вийти на перший план чи залишатись представником

«масовки». Такі функціональні «модуляції» зацікавлюють у контексті ролі диверсифікації творчості І. Стравінського початку його музично-театральної діяльності.

У ХІХ столітті композитори також, хоча і вкрай нечасто, звертались до співу як прийому виразності в балеті. Йдеться про балет «Лускунчик» П. Чайковського: наприкінці першої дії композитор використав дитячий хор («Вальс сніжинок»). У цьому творі подієво-емоційна ситуація зовсім інша, ніж у «Пігмаліоні». Композитор звернувся до співу групи дітей, тому що йдеться про Різдвяне свято, а не лише про любовну історію, як було у куртуазному оперному стилі Ж. Ж. Рамо. Звідси вибір на користь хорового звучання, опора на тембри саме дитячих голосів, а не дорослих. Темброва чистота дитячих голосів є символом безтурботного, янгольського буття. (У дитинстві здається, що всі, навіть заплутані історії і серйозні битви закінчуються лише щасливо, навіть якщо й залишиться присмак гіркоти через те, що вся історія була лише чарівним сном). Отже, у дитячого хору є ще одна особлива функція: накладаючись на інструментальні тембри в оркестрі, вони, ніби ковдрою, огортають їх, посилюючи теплий відтінок струнних інструментів і нейтралізуючи «прохолодні» флейти.

Упродовж перших десятиліть ХХ ст. було написано ще кілька балетів, у яких звучав спів. Передусім, це балет «Дафніс і Хлоя» М. Равеля (1909) (визначений як *symphonie chorégraphique* — хореографічна симфонія, що вочевидь співзвучно з «танцювальною симфонією» Ребеля). У Равеля, як і в «Лускунчику» П. Чайковського, задіяно хор, що співає без слів (наче янголи — символ соборної спільноти, яка радіє за закоханих на тлі загального свята Різдва). Однак це «дорослий» хор, адже історія про кохання — це історія про юнаків. Хор (і спів без слів) символізує місце і час дії — стародавня Греція. Використання хору підкреслює, що це — історія людей, а не небожителів: попри всю міфологічність сюжету і чарівне втручання богів, аби покарати розбійників, танцівники втілюють історію кохання земних істот. М. Равель знайшов особливий тембровий ефект, адже всі учасники хору співають із закритим ротом. Це додає ефект відстороненості: вважається, що хор у виставах стародавньої Греції супроводжував, коментував дійство, однак ніколи не був активною дійовою особою. Так і у Равеля: це не окремі співаки-актори (як у «Байці» та «Пульчинелі» І. Стравінського), а хор, з підкреслено об'єктивованим звучанням, що відокремлює людський і небесний світи.

Ще одним прикладом використання співу (вокалу) в балеті як складової нової концепції жанру є «Любов-чарівниця» М. де Фальї (1915). Цей балет також віддзеркалює певну тенденцію мистецтва перших десятиліть минулого століття, тому що містить:

- а) сюжет про людей, однак з відтінком чарівності (історія про кохання, в якій одна з дійових осіб — привид);
- б) невеликий оркестр, склад якого, втім, передбачає утворення незвичних тембрових ефектів (фортепіано, дзвони, гобой використовуються для імітації звучання *gaita* — арабського інструмента, поширеного в Іспанії);
- в) використання співу: звучить низький жіночий голос, якому доручено чотири вокальні номери, — символ національної приналежності (іспанські пісні, у супроводі імітацій гітарного звучання, фортепіано і дзвонів).

Успіх балету, на думку Сьюзан Демарке, був зумовлений «внутрішнім ритмом, багатством його оркестру і особливо містичним і завжди глибоко людським почуттям» (Demarquez, 1983, с. 84). Почуття «людяності» досягається завдяки включенню співацького голосу в сценічно-танцювальну дію, що тільки виграла від краси й сили триєднання співу, хореографічної пластики та інструментального супроводу (як уособлення народного мистецтва канте хондо — глибокий спів у супроводі гітари).

Роль балету «Пульчинела» І. Стравінського Лінн Гаратола визначає, як «поворотний момент повторного відкриття минулого у музичному модернізмі» (Garafola, 1989, с. 90). Справедливою є думка іншого вченого, що у цьому творі композитор «розпочав пошук, як узгодити тональні форми, методи і стилі ери класицизму і бароко» (Toorn, 2020, с. 4), результати якого (крім «Пульчинели») втілено ним в таких творах, як Октет (1923), «Симфонія псалмів» (1930), Симфонія in C (1940). Саме цей період визначають початком неокласицизму. Виклики, що поставали у процесі праці над «Пульчинелою» та наступними композиціями, не бентежили ні Стравінського, ні Дягілева; адже обидва мали значний і цілком успішний досвід руйнування сталих ідіом на користь нового мистецтва. Не слід виключати, що провокаційне «перероблення класики» в такому контексті містило, передусім, позитив як для композитора, так і для ідеолога балету. Чому? Тому, що «викривлення» стандарту з метою перетворення знайомого у незвичайне гарантувало успіх. «Завдяки спільній праці в «Пульчинелі» Стравінський додає діалогу провокаційності

та іронічності, що свідомо контрастує сучасним звучанням історично далеким стилям з метою отримати драматичний і грайливий ефект», — пише Катаріна Клаузіус (Clausius, 2013, с. 216), роз'яснюючи, у чому полягає квінтесенція стильового міксту, його механізм, що засвідчив поворотний момент в історії музики ХХ ст.

Одним із шляхів стильового розмежування в «Пульчинелі» є опора на пошаровий виклад, започаткований ще в балеті «Петрушка». Як зазначає Лінн Роджерс, «пошарова фактура одночасно передбачає і відкидає загальноприйнятну гармонізацію» (Rogers, 1992, с. 215); наприклад, коли І. Стравінський спирається на мелодію і бас Перголезі, однак заповнює середні голоси новими витриманими нотами, які італієць ніколи б не написав. Це яскравий приклад оркестрового письма Стравінського, його творчого методу творення нового балету за допомогою осучаснення старовинної музики.

Висновки. Серед позицій сучасної історіографії проблеми виокремимо наступні. 1. Творчий тандем танцю і співу сягає своїм корінням давньогрецької культури, на яку орієнтувалися творці французької опери та *ballets de court*. У царині мішаних жанрів музики барокової доби розпочиналася «золота доба» опери-балету як виразнення homo musicus, коли музиканти грають на сцені як драматичні актори, а співаки танцюють. Новітня історія співу в балеті розпочинається від І. Стравінського, його «Пульчинелі». Існують й інші приклади функціональної єдності співу (вокалу) в балетному жанрі початку ХХ ст. (М. Равель, М. де Фалья).

2. Творчий метод І. Стравінського базується на принципах синтезу кількох видів мистецтва, що був генетично закладений у європейському музичному театрі Нового часу. Цьому сприяли певні *передумови*: з одного боку, історико-культурна генеза європейської опери-балету (співу в синтезі з балетом); з іншого — факти особистої біографії, людські стосунки на ґрунті творчої співпраці. Міжмистецькі асоціації, закладені на початку ХХ ст. І. Стравінським, сформували згодом широке коло творчого спілкування знаменитостей, з якими композитор підтримував зв'язки у різний час (О. Роден, А. Модільяні, К. Моне, П. Пікассо, В. Кандінський і багато інших). Синтез мистецтв був на вістрі часу, що посприяло входженню музичного мислення І. Стравінського в коло видовишно-просторових концепцій театру ХХ століття, у яких спів отримує іншу парадигму свого буття. Вокальний мелос поступається пластику-танцювальній системі рухів, що засвідчує і розвиток жанру «чистої» симфонії.

У балетах початку 1920-х років, новаційних прочитаннях музично-театральних жанрових моделей (балету, зокрема) композитор позиціонував себе як справжній історик музичної культури, наслідувач докласичних, іноді добарокових, і навіть стародавніх народних традицій. На перший погляд, це виглядало як нестандартність вирішення жанру, його концептуалізація, новаційність музичних засобів, переосмислення його комунікативних завдань і можливостей. Сучасний глядач/слухач бачить і чує очевидне: *новаційне в музиці І. Стравінського — це добре забуте історичне минуле європейської людини*.

3. Ясна річ, що наслідування певним традиціям, зокрема відродження функції співу в балеті ХХ століття, відбулось за умов переосмислення категорій композиторського мислення: «звук/тон», «гармонія/модальність», «форма/драматургія», «темброфактура». Саме вони стають хрестоматійними для наступних генерацій творців звукообразного універсуму ХХ ст. Конкретні прийоми взаємодії співу і танцю, хореографічного і оперного мистецтва, способи стилізації і моделювання інонаціональних різновидів творчого синтезу будуть розвинені згодом, в інших індивідуально-стильових системах художнього мислення (наприклад, у балеті М. де Фалья).

Отже, відродження функції співу в хореографічному театрі ХХ ст. відбулось на ґрунті «композиторського історизму», ставши ментальною ознакою музичного неокласицизму. Про це слід пам'ятати при зверненні до мистецьких явищ ХХІ ст., у яких творці спираються на функціональний синтез співу та балету. Впливи барокового мислення на інтонаційну складову танцювального (пластичного) мистецтва, спостерігаємо й раніше, наприклад, в інструментальній творчості Л. Бетховена, на що слушно вказує В. Ракочі (Rakochi, 2021). Розгляд балету «Творіння Прометея» і бетховенські рецепції танцювальності становлять **перспективу подальшої розробки** теми у світовому музикознавстві, якщо звернутися до інонаціональних проєкцій «співу в балеті» (зокрема у китайській культурі).

Список посилань

- Такахаси, Кенітіро (2015). Японизм в Русской модернистской музыке: Поэтика романсов Стравинского и Лурье на японские стихотворения. *Вестник музыкальной науки*, 4 (10), 22–29.
- Шаповалова, Л. (2017). Интерпретология как интегративная наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Л. Шаповалова (Ред.). Вип. 46, 289–300. Харків-

- ський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Clausius, K. (2013). Historical Mirroring, Mirroring History: An Aesthetics of Collaboration in “Pulcinella”. *The Journal of Musicology*, 30 (2), 215–251.
- Cusick, G. S. (2007). *Monteverdi's studies and 'new' musicologies*. The Cambridge Companion to Monteverdi. J. Whenham and R. Wistreich (Ed.) (pp. 249–260). Cambridge University Press.
- Demarquez, S. (1983). *Manuel de Falla*. Da Capo Press.
- Gammond, P. (1995). *Classical composers*. CLB Pub.
- Garafola, L. (1989). *Diaghilev's Ballets russes*. Oxford University Press.
- Girdlestone, C. M. (1969). *Jean-Philippe Rameau: his life and work*. Dover Publications.
- Gorce J. de la (1989). *Some notes on Lully's orchestra*. In *Jean-Batiste Lully and the Music of the French Baroque: essays in honor of James Anthony*. J. Heyer (Ed.). Cambridge University Press.
- Grimes, N. (2019). *The Poetics of Loss in Nineteenth-Century German Culture*. Cambridge University Press.
- Harris-Warrick, R. (1994). Magnificence in Motion: Stage Musicians in Lully's Ballets and Operas. *Cambridge Opera Journal*, 6 (3), 189–203.
- Huffington, A. (1988). *Picasso: Creator and Destroyer*. Simon and Schuster.
- Levenberg, J. (2020). Seconda Pratica Temperaments, Prima Pratica Tempers: The Artusi/Monteverdi Controversy and the Retuning of Musica Moderna. *Acta Musicologica*, 92 (1), 21–41.
- Meeker, M. (1981). Putting Punch in Pulcinella: Picasso, Massin, and Stravinsky. *Dance Magazine*, 55 (4), 75–80.
- Mitchell, D. (1962). Stravinsky and Neo-Classicism. *Tempo*, 61/62, 9–13.
- Oliver, M. (2008). *Igor Stravinsky*. Phaidon.
- Rakochi, V. (2021). Baroque Elements and Specific Orchestral Functions in Beethoven's Triple Concerto op.56. *Res Musica*, 13, 77–114. https://resmusica.ee/wpcontent/uploads/2021/11/rm13_2021_77_Rakochi_abstract.pdf.
- Read, H. (1962). Stravinsky and the Muses. *Stravinsky and the dance: a survey of ballet productions, 1910-1962, in honor of the eightieth birthday of Igor Stravinsky* (pp. 8–11). Dance Collection of the New York Public Library.
- Rogers, L. (1992). Dissociation in Stravinsky's Russian and Neoclassical Music. *International Journal of Musicology*, 1, 201–228.
- Sadie, J. A. (Ed.). (1998). *Paris and Environs*. In *Companion to baroque music*. University of California Press.
- Schouvaloff, A. (1987). *Set and costume designs for ballet and theatre*. Sotheby's Publications.
- Schouvaloff, A. (1982). *Stravinsky on stage*. Stainer & Bell.
- Toorn, Pieter van den. (2020). *Simply Stravinsky*. Simply Charly.
- Watkins, G. (1994). *Pyramids at the Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*. Harvard University Press.
- White, E. (1979). *Stravinsky. The Composer and His Works*. Second edition. University of California Press.

References

- Clausius, K. (2013). Historical Mirroring, Mirroring History: An Aesthetics of Collaboration in “Pulcinella”. *The Journal of Musicology*, 30 (2), 215–251. [In English].
- Cusick, G. S. (2007). *Monteverdi's studies and 'new' musicologies*. The Cambridge Companion to Monteverdi. J. Whenham and R. Wistreich (Ed.) (pp. 249–260). Cambridge University Press. [In English].
- Demarquez, S. (1983). *Manuel de Falla*. Da Capo Press. [In English].
- Gammond, P. (1995). *Classical composers*. CLB Pub. [In English].
- Garafola, L. (1989). *Diaghilev's Ballets russes*. Oxford University Press. [In English].
- Girdlestone, C. M. (1969). *Jean-Philippe Rameau: his life and work*. Dover Publications. [In English].
- Gorce, J. de la (1989). *Some notes on Lully's orchestra*. In *Jean-Batiste Lully and the Music of the French Baroque: essays in honor of James Anthony*. J. Heyer (Ed.). Cambridge University Press. [In English].
- Grimes, N. (2019). *The Poetics of Loss in Nineteenth-Century German Culture*. Cambridge University Press. [In English].
- Harris-Warrick, R. (1994). Magnificence in Motion: Stage Musicians in Lully's Ballets and Operas. *Cambridge Opera Journal*, 6 (3), 189–203. [In English].
- Huffington, A. (1988). *Picasso: Creator and Destroyer*. Simon and Schuster. [In English].
- Levenberg, J. (2020). Seconda Pratica Temperaments, Prima Pratica Tempers: The Artusi/Monteverdi Controversy and the Retuning of Musica Moderna. *Acta Musicologica*, 92 (1), 21–41. [In English].
- Meeker, M. (1981). Putting Punch in Pulcinella: Picasso, Massin, and Stravinsky. *Dance Magazine*, 55 (4), 75–80. [In English].
- Mitchell, D. (1962). Stravinsky and Neo-Classicism. *Tempo*, 61/62, 9–13. [In English].
- Oliver, M. (2008). *Igor Stravinsky*. Phaidon. [In English].
- Rakochi, V. (2021). Baroque Elements and Specific Orchestral Functions in Beethoven's Triple Concerto op.56. *Res Musica*, 13, pp. 77–114. https://resmusica.ee/wpcontent/uploads/2021/11/rm13_2021_77_Rakochi_abstract.pdf. [In English].
- Read, H. (1962). Stravinsky and the Muses. *Stravinsky and the dance: a survey of ballet productions, 1910-1962, in honor of the eightieth birthday of Igor Stravinsky* (pp. 8–11). Dance Collection of the New York Public Library. [In English].

- Rogers, L. (1992). Dissociation in Stravinsky's Russian and Neoclassical Music. *International Journal of Musicology*, 1, 201–228. [In English].
- Sadie, J. A. (Ed.). (1998). *Paris and Environs. In Companion to baroque music*. University of California Press. [In English].
- Schouvaloff, A. (1987). *Set and costume designs for ballet and theatre*. Sotheby's Publications. [In English].
- Schouvaloff, A. (1982). *Stravinsky on stage*. Stainer & Bell. [In English].
- Shapovalova, L. (2017). Interpretology as an integrative science. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Kohnityvne muzykoznavstvo: zbirnyk naukovykh statei*. L. Shapovalova (Ed.). Issue 46, 289–300. I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts. [In Russian].
- Takahasi, Kenitiro (2015). Japonism in Russian Modernist Music: The Poetics of Stravinsky and Lurie's Romances on Japanese Poems. *Vestnik muzykal'noj nauki*, 4 (10), 22–29. [In Russian].
- Toorn, Pieter van den. (2020). *Simply Stravinsky. Simply Charly*. [In English].
- Watkins, G. (1994). *Pyramids at the Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the Postmodernists*. Harvard University Press. [In English].
- White, E. (1979). Stravinsky. *The Composer and His Works*. Second edition. University of California Press. [In English].

Надійшла до редколегії 26.12.2021

А. Ю. Рум'янцева

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЛЮКА ДЕБАРГА ЯК НОВИЙ ГОРИЗОНТ ОСЯГНЕННЯ СОНАТИ М. МЕДТНЕРА F-MOLL, ОР. 5

А. Ю. Рум'янцева. Виконавська інтерпретація Люка Дебарга як новий горизонт осягнення Сонати М. Медтнера f-moll, ор. 5

Виявлено особливості виконавського стилю сучасного французького піаніста Люка Дебарга та сформульовано сутність його постромантичної виконавської концепції Сонати як «полілогу часопросторів» та символу культурної пам'яті. Розкрито аспекти, які визначають неординарність інтерпретації Сонати відомим піаністом, а саме: семантичне навантаження деталей диференційованої та прозорої виконавської фактури, енергетизм звуковидобування, зіставлення історично характерних типів артикуляції, система взаємодії мікроагогіки, мікродинаміки та фактурної щільності. Надано компаративний аналіз інтерпретацій Сонати М. Медтнера Б. Березовським і Л. Дебаргом. Досліджено специфіку сприйняття образного змісту Сонати М. Медтнера Л. Дебаргом. Доведено, що виконавська стилістика Л. Дебарга віддзеркалює найсучасніші піаністичні тенденції.

Ключові слова: виконавська стилістика, інтерпретація, часопростір, артикуляція, агогіка, звуковидобування, постромантизм.

A. Yu. Rumiantseva. Lucas Debargue's performing interpretation as a new horizon for understanding the artistic space of N. Medtner's Sonata f-moll, op. 5.

The relevance. The development of piano performance is the result of the interaction of two alternatives – tradition and innovation. Innovations emerge and are affirmed, overcoming the conservative resistance of traditional performance stamps. Each new stage of this evolutionary process is marked by the appearance on the musical horizon of bright names of pianists, who, stunning the audience with their unexpected performance decisions, break established traditions and form new landmarks for performing and perceiving musical works. In the modern space of world piano performance, such a unique musician is the French pianist Luc Debarge. In his extraordinary interpretations, the pianist convincingly demonstrates the new organics of performance and reflects the latest pianistic trends, which deserves special attention and determines the relevance of the study.

The purpose of the article consists in realizing the performing conception of Lucas Debargue regarding

the N. Medtner's Sonata f-moll, op. 5 through identification of performing stylistics features of the French pianist.

The topicality of the article. The research material was: the musical text of the Sonata f-moll, op. 5 M. Medtner; videorecording of the performance of the Sonata by Luc Debargue and Boris Berezovsky.

The methodology. The study used a historical approach, the method of comparative analysis, musicological and performing analysis

The result. In musical performance and musicology, N. Medtner's Sonata f-moll, Op. 5 is grasped as retrospective in the nature of imagery. It is characterized usually by a deep but restrained melancholy, nobility, perfection of form, density and graphic texture, lack of colorism.

Lucas Debargue sees the Sonata as a symbol of cultural memory. The texture becomes transparent and differentiated, each of the texture layers seems to be visually filled with color and acquires semantic meaning. Comparing textured layers during performance forms an idea of “traveling” through different time spaces. Strengthening the texture and semantic allusions of M. Medtner's text, L. Debargue, using well-established, historically characteristic types of articulation, corresponds to the style of J. S. Bach, D. Scarlatti, R. Schumann, F. Chopin, S. Rachmaninoff, A. Scriabin.

Through a carefully constructed system of interaction between microaagotics, microdynamics, and texture density, the pianist forms a through image – memories that are revived by the memory but do not lose their brightness.

So, the leading principle of L. Debargue's performing style is the modernization of texts of past eras. The pianist offers a post-romantic concept of reading N. Medtner's Sonata, which actualizes the polylogue of musical and historical eras.

The scientific novelty. For the first time in musicology, the features of L. Debargue's performing style are studied.

The practical significance. The results of the work can be applied in the training courses «Piano», «History of piano performance», in further scientific researches.

Keywords: performing style, interpretation, time-space, articulation, agogics, sound extraction, post-romanticism.

Постановка проблеми. Розвиток фортепіанного виконавства відбувається в результаті взаємодії двох альтернатив — традицій та новацій. Інновації виникають і стверджуються, перемагаючи консервативний опір традиційних виконавських штампів. Кожен новий щабель цього еволюційного процесу відзначений появою на музичному горизонті яскравих імен піаністів, які, приголомшуючи слухачів своїми несподіваними виконавськими рішеннями, ламають усталені традиції і формують нові орієнтири виконання та сприйняття музичних творів.

У сучасному просторі світового фортепіанного виконавства таким унікальним музикантом є французький піаніст Люка Дебарг. Масштаб його виняткового обдарування можна порівняти з визнаним у світовому музичному просторі реформаторством Гленна Гульда та Іво Погореліча.

Інноваційні виконавські принципи названих піаністів були ретельно досліджені музикознавцями, що сприяло суттєвому перегляду уявлень про стильову специфіку у фортепіанному мистецтві та надало можливості увести до обігу фортепіанного виконавства нові засоби виразності, які збагатили палітру методів та прийомів фортепіанної гри.

Ретельного дослідження потребує і виконавська стилістика Люка Дебарга. У своїх неординарних інтерпретаціях піаніст переконливо демонструє нову органіку виконавства й віддзеркалює найсучасніші піаністичні тенденції, що заслуговує особливої уваги і зумовлює актуальність наданого дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Попри винятковість, виконавська творчість Люка Дебарга досліджена недостатньо. Враження від гри французького піаніста містять численні статті в періодичних виданнях та на форумах прихильників фортепіанного мистецтва в Інтернеті. Рецензії Є. Хаздана (Хаздан, 2018), І. Муравйової (Муравьева, 2015), І. Умнової (Умнова, 2015) на інтерпретації фортепіанних творів Люка Дебаргом сповнені захоплених висловлювань.

Мета статті полягає в усвідомленні виконавської концепції Люка Дебарга щодо Сонати М. Метнера f-moll, op. 5 через виявлення особливостей виконавської стилістики французького піаніста.

Матеріалом дослідження стали: нотний текст Сонати f-moll, op. 5 М. Метнера; відеозапис

виконання Сонати Люка Дебаргом¹ та Борисом Березовським².

Виклад основного матеріалу дослідження. Виконавське мистецтво Люка Дебарга критики вважають новою філософією фортепіанної гри. Вражаючий артистизм та творча свобода французького піаніста були відзначені в 2015 р. спеціальним призом Асоціації музичних критиків. Нині він виступає з гастролями по всьому світу, співпрацює з найвідомішими виконавцями. Маючи ступінь бакалавра мистецтв, Люка Дебарг шукає натхнення в літературі, джазі, кіно, він має рідкісний дар повністю змінити усталені уявлення щодо інтерпретації фортепіанних творів. Зараз він є відомим композитором. Унікальність творчого шляху Люка Дебарга також привертає до нього додаткову увагу, адже серйозні заняття музикою він розпочав у 20-річному віці під керівництвом славетного педагога Рени Шерешевської. Про його музичну обдарованість складають легенди, адже він може зіграти по слуху Третю сонату С. Прокоф'єва або «Скарбо» М. Равеля.

Значну частку в репертуарі Л. Дебарга займають твори композиторів, що майже невідомі широкому колу слухачів: К. Шимановського, М. Магіна. Не буде перебільшенням стверджувати, що французький піаніст відродив інтерес слухачів до музики композитора М. Метнера. Л. Дебарг зазначає: «Оскільки М. Метнер недостатньо вивчений, то його недостатньо виконують, між тим це видатний композитор, і він написав 14 великих сонат...» (Певзнер, 2019).

Соната f-moll, op. 5 (1895–1903) є одним з ранніх творів композитора. Вона побудована за традиційною схемою циклу з чотирьох частин (Allegro — Intermezzo — Largo — Finale. Allegro risoluto). У цьому творі відчувається ретроспективна спрямованість образності, що згодом стане візиткою стилю М. Метнера.

К. Подпорінова у статті «Микола Метнер: пошук втраченої гармонії» підкреслює, що центром художньої концепції композитора є *ідея кола*, що обумовлює особливості образного шару та побудови його творів на всіх рівнях музично-виразних засобів (мотивний розвиток, тональний план, архітектоніка, циклічність) (Подпорінова, 2009, с. 26–27). Макроідея кола стає вираженням естетичних поглядів М. Метнера, згідно з якими центром тяжіння у творчості є «дух музики та її невимовлена тема», навколо якої розташовуються «вимовлені

1. <https://www.youtube.com/watch?v=4ueOs0vedic>

2. <https://www.youtube.com/watch?v=SMMa964Z2rk>

теми», «узгоджуючись у єдності» (Подпорінова, 2009, с. 27). Схиляючись до ретроспективного розуміння концептуальної вісі метнерівських творів, дослідниця наголошує також на ідеї дзеркала як причини тотальної «кристалічної симетрії» виразних засобів у текстах творів. За думкою К. Подпорінової, ідея дзеркала є музичною реконструкцією феномену спогаду як психічного процесу: низка спогадів відтворюється в пам'яті людини в хронологічному порядку, але у зворотному русі. Гіпнотичний момент занурення у спогади, подібний до хитання маятника, міститься в «забутих мотивах» — наскрізних темах вступів метнерівських сонат (Подпорінова, 2009, с. 30–31). Отже, композитор не створює, а згадує, шляхом споглядання намагаючись наблизитися до теми-ідеалу.

Ретроспекцію як провідну ознаку стилю М. Метнера відзначив ще в 1913 р. М. Мясковський у статті «М. К. Метнер. Враження від його творчого обличчя» (Мясковский, 1981). Серед якостей, якими його приваблює музика М. Метнера, М. Мясковський називає «багатство фактури», «самозаглибленість», «безбарвність», «неживописність», наголошуючи, що в осередку музичних критиків ці якості стали синонімами «відсутності душі», «недостатності ліричного відчуття та зачарування звучністю», «ретроспективності»: «Відсутність в його музиці барвистості природно отримує відшкодування в більшій стислості, заглибленості та кінетичній напрузі його думки та у відповідному ускладненні та уточненні загальної тканини його творів і, таким чином, підсилюючи процес розумового сприйняття, надлишками барвистих розкошів не розсіює, не притупляє душевної вразливості» (Мясковский, 1981, с. 23). На думку М. Мясковського, змістовним шаром творів М. Метнера є безпосередність, сила, благородство, логіка почуття, формою — бездоганність вираження — і ці поняття урівноважені.

Порівнюючи твори М. Метнера з полотнами А. Дюрера та Рембрандта, М. Мясковський наполягає на їх графічності: «Обриси його мелодії завжди є ясними та визначеними; малюнки фігурацій, побічних голосів ретельно витончені та підпорядковані якомусь задуму, що наполегливо проводиться; тривалість гармонічних часток скорочена, майже до межі художньої допустимості (звідси — безбарвність, брак колориту); гармонічні розташування відзначені зближен-

ням та своєрідними подвоєннями, отже гармонія також набуває характеру загушеності, чорноти (цим пояснюється й деяка тьмяність та жорсткість її); ритміка, загально визнано багата, також дуже подрібнена; нарешті, контрапунктична тканина є дуже насиченою; таким чином, М. Метнер ніби з усіх сил уникає широких мазків, плям, повітря, безмежності — одним словом, живопису» (Мясковский, 1981, с. 26–27).

Отже, у фортепіанному виконавстві склалася певна традиція щодо виконання сонат М. Метнера: в інтерпретаціях панує «глибоке, але замкнене почуття, сувора стриманість» (Мясковский, 1981), крізь яку просвічує щемлива ностальгія — за минулим, за культурою тощо.

Цими якостями відзначена інтерпретація Сонати f-moll, op. 5 Борисом Березовським. Він виконує Сонату в традиціях романтичного піанізму, у стилістиці С. Рахманінова: фактурний моноліт музичної тканини характеризується піднесеністю, насиченим звучанням, щільністю та в'язкістю, гранітною міцністю. В інтерпретації панує узагальнена, але захоплююча стихія руху. Цю виконавську версію за грандіозністю та об'єктивністю можна порівняти з інтерпретаціями С. Ріхтера.

Соната М. Метнера у виконанні Люка Дебарга може слугувати яскравим прикладом постромантичної інтерпретації твору. Музична дія під пальцями французького піаніста відбувається одразу в декількох хронотопах. Спогади про минуле набувають актуальності, слухач ніби стає свідком подій різних часів, рефлексія стає дією, що відбувається тут і зараз, пристрасним монологом. Як справжній француз, Л. Дебарг ніби додає колір до графіки ліній, його гнучка, пластична, сповнена мікронюансів музична інтроспекція приголомшує, нікого не залишає байдужим¹. При цьому архітектоніка твору вражає раціональністю та цільністю: ретельно прораховано та узгоджено кожен найдрібнішу деталь фактури, вивірено складові каркасу кульмінацій. Щира й відкрита виконавська версія Л. Дебарга позбавлена сентиментальності та пафосу.

Виконавські засоби, за допомогою яких досягається подібний комунікативний результат, дуже специфічні.

В інтерпретаціях Л. Дебарга найбільше враження справляє звуковидобування: з одного боку, як система самотутніх піаністичних

1. Досліджуючи особливості французької музичної ментальності, О. Тарасова зазначає, що французькі митці прагнуть «цілісного сприйняття світу, котре об'єднує слово, звук, тембр як колір, артикуляцію як дотик, котре виявляє прихований потенціал внутрішньої чуттєвості» (Тарасова, 2014, с. 203)

прийомів, а з іншого — як особлива якість фортепіанного туше. Енергетична наповненість кожної деталі фактури, гранична виразність мікроінтонування, градуйована взаємодія всіх засобів виразності створюють той магнетизм виконання, про який згадується в кожній рецензії щодо виступів французького піаніста: Є. Хаздан зазначає «самозачарування звуками» (Хаздан, 2018), І. Муравйова наголошує на феноменальному відношенні до звуку, «фізичному входженню у звук», через що Л. Дебарг створює сугестивні ефекти живого страху, заціпеніння, «швидкоплинної любові у звуковому русі» тощо (Муравьева, 2015). Сам піаніст пояснює: «Я намагаюсь відразу поринути у звук. Коли це вдається, я не розрізняю своє тіло і все інше. Іноді в мене створюється враження, що є скрізь в залі, що я став кожним, хто мене слухає» (Умнова, 2015).

Характерною ознакою виконавського стилю Л. Дебарга є мислення образами. Образами підпорядкована вроджена «надзвукова віртуозність» піаніста, яка ні в якому разі не є самоціллю, але — засобом досягнення художнього ефекту. Цікаво, що Р. Шерешевська у процесі навчання свого геніального учня не стільки працювала над постановкою руки (що викликає багато нарікань у консервативних музикантів), скільки розмовляла з ним про літературу, мистецтво (Муравьева, 2015). Вона заборонила Л. Дебаргові грати гами та інструктивні етюди, побоюючись, аби він не втратив унікальну харизматичну здатність — вміння погрузити слухача в живу звукову реальність, пережити музичні події як власні переживання.¹

Масштаб особистості французького піаніста є таким, що йому завжди є, що сказати. Нагадаємо, що Люка зараз є визнаним композитором, твори якого звучать на престижних міжнародних фестивалях та в концертних залах, він має освіту філолога, знається на світовій літературі та мистецтві.

Л. Дебарг не грає на роялі по 8 годин щоденно. Як зазначає Р. Шерешевська, в якості альтернативи він може записати по пам'яті фугу Й. С. Баха або проспівати програму, аби правильно вибудувати певну фразу. І коли вже все продумано та співвіднесено, «він сідає на сцені та починається «ворожіння»» (Муравьева, 2015).

Соната М. Метнера у виконанні Л. Дебарга стає справжньою містерією. Багатоелементна фактура твору втрачає щільність, в'язкість та однорідність, набуваючи прозорості й диференційованості. Кожен з елементів набуває семантичного значення. Це — спогад, який відроджується в пам'яті. Отже, піаніст, вибудовуючи легкий фактурний каркас, у якому мелодія оточується різноманітними «фактурними напливами», ніби зіставляє в процесі виконання різні хронотопи. Пояснимо цю тезу.

Вже в тексті Сонати можна виявити фактурно-семантичні алюзії, зокрема, бахівський подвійний пунктир на темі хреста у другій частині, романтичну «тему Клари Вік» (Подпоронова, 2009) у побічній партії першої частини, семантичний знак церковного дзвону у стилістиці С. Рахманінова в третій частині тощо.

Л. Дебарг, застосовуючи усталені у фортепіанному виконавстві історично характерні типи артикуляції, додає до цієї панорами вишукану безпедальну ясність клавірних пасажів *perle*, відсилаючи слухача до Сонат Д. Скарлатті (розробка першої частини)², фактурні мережива в стилі Ф. Шопена як кришталевий дзвін душі (заклучна партія першої частини), рахманіновські «фактурні розливи» (фінал третьої частини). Таким чином, артикуляція стає втіленням спогадів, що ніби впливають з глибин минулих століть.

Шляхом градуйованої взаємодії мікроагогії, динаміки та фактурної щільності Л. Дебарг створює враження, що звук, подовжений думкою виконавця, ніби долітає з іншого часопростору лабіринту пам'яті.

Соната у виконанні піаніста не має єдиного темпу, кожен фактурний шар наділяється власним образом руху. Вступний розділ першої частини: акордові репетиції *pianissimo*, що огортають мелодію з різних боків, Л. Дебарг, на відміну від Б. Березовського, виконує не як сигнали труби, а як далеке відлуння, «подовжуючи час» між фактурними пластами, щоби звук «встиг долетіти» з іншого часопростору. Подібних прикладів чимало. Особливо вражає перехід до побічної партії у репрізі першої частини, де низхідний самотній голос у середньому регістрі ніби розташований поза часом.

Необхідно згадати ще один характерний прийом, який Л. Дебарг застосовує у Сонаті

1. В одному інтерв'ю Р. Шерешевська підкреслює: «Я завжди кажу учням: коли ви граєте, нічого для вас не існує, окрім образу, звуку та часу — того персонального часу, який є логічним, йде від гармонії, від лінійного аналізу» (Муравьева, 2015).

2. Сонати Д. Скарлатті є невід'ємною частиною репертуару Л. Дебарга. Нещодавно він записав чотири диски, що містять 52 сонати італійського композитора. Піаніст здійснив це лише за п'ять днів на сучасному роялі без використання фортепіанної педалі. Альбом був нагороджений премією *Choc de l'annee Classica*.

М. Метнера: після кульмінації, фактура поступово втрачає яскравість барв (що з боку фортепіанного звуковидобування досягається більш плоским дотиком пальця до клавіатури) та щільність (зменшення ваги й збільшення чутливості дотику). Створюється враження, що музична тканина майже повністю розпилюється в просторі та часі (*allargando*). Інтонування стає більш нейтральним та узагальненим. Якщо би це був твір О. Скребіна, можливо було б згадати ідею дематеріалізації тону, у випадку твору М. Метнера може йтися про воронку пам'яті, що розташована в зяючих пустотах структурних пауз.

Через зіставлення надшвидких та надповільних епізодів Л. Дебарг додатково підкреслює семантичні функції розділів форми-структури. Так, вступний розділ характеризується асиметричністю, експозиція — ясною пружною пульсацією метричних часток. Подібна різноманітність не перетворюється на смислову строкатість. Навпаки, виконавська драматургія вражає своєю цільністю: кожна інтонація, кожен тембр є не барвою, не ефектним прийомом, а деталлю складного продуманого сюжету.

Найважливішою ознакою виконавського стилю Л. Дебарга є принцип осучаснення текстів. Піаніст сприймає себе поза часом, і в цьому культурному просторі всі композитори є його сучасниками¹. Він стверджує, що час не є лінійним: «Скарлатті є набагато більш сучасним, ніж сучасні композитори. Для мене його музика звучить набагато більш революційно та сучасно, залишаючись класичною та романтичною. І це найважливіше — що саме митець робить з цією субстанцією, будь то музика, живопис, або театр» (Певзнер, 2019).

Тому Соната М. Метнера, що стає у виконанні Люка Дебарга своєрідним символом Пам'яті культури, звучить свіжо й актуально, спогади з минулого ніби відбуваються у теперішньому часі, зберігають свою цінність, і слухачеві неможливо вирватися з їх кружляння.

Висновки. В інтерпретації Сонати М. Метнера Люка Дебарг демонструє нову органіку виконавства і віддзеркалює найсучасніші піаністичні тенденції. Піаніст осмислює Сонату як символ Пам'яті культури. У його виконанні фактура набуває прозорості та диференційованості, кожен з фактурних шарів ніби візуально наповнюється кольором та набуває семантичного значення. Зіставлення фактурних

шарів формує уявлення про «подорож» різними часопросторами. Підсилюючи фактурно-семантичні алузії тексту М. Метнера, Л. Дебарг застосовує усталені, історично характерні типи артикуляції, що кореспондує зі стилістикою Й. С. Баха, Д. Скарлатті, Р. Шумана, Ф. Шопена, С. Рахманінова, О. Скребіна.

Через ретельно вибудовану систему взаємодії мікроагогії, мікродинаміки та фактурної щільності, піаніст формує наскрізний образ — спогади, що відроджуються спомином, але не втрачають своєї яскравості.

Отже, провідним принципом виконавської стилістики Л. Дебарга стає осучаснення текстів минулих епох. Піаніст пропонує постромантичну концепцію прочитання Сонати М. Метнера, у якій актуалізується полілог музично-історичних епох.

Перспективою дослідження є аналіз композиторського стилю Л. Дебарга крізь призму виконавських здобутків французького піаніста.

Список посилань

- Авріль, П. (2015, Июль, 2). Люка Дебарг: Понять, что происходит с Христом. К. Тимонова (Пер.). *Le Figaro*. <https://www.psychologies.ru/people/story/lyuka-debarg-snachala-nujno-ponyat-chto-proishodit-s-hristom/>
- Гайгерова, О. (2021, Сентябрь, 18). Люка Дебарг: Поиск истины — мой краеугольный камень. *Интервью*. https://www.classicalmusicnews.ru/interview/lucas-debargue-2021/?fbclid=IwAR3G5AB3sQybl52K_WSGwXMHQRQ5XsiLuARt0kkS8WwJDAs6BAu0XhrJTAK
- Долинская, Е. (1966). *Николай Метнер. Монографический очерк*. Музыка.
- Люка Дебарг. <https://www.philharmonia.spb.ru/persons/biography/141728/>
- Муравьева, И. (2015, Июнь, 29). Приключения Луки. *Российская газета. Федеральный выпуск, № 140 (6711)*. <https://rg.ru/2015/06/27/interviu-poln.html>
- Мяковский, Н. Я. (1981). Н. К. Метнер. Впечатления от его творческого облика. З. Апетян (Сост.). *Н. К. Метнер: воспоминания, статьи, материалы*. (С. 22–30). «Советский композитор».
- Певзнер, Г. (2019, Ноябрь, 4). Люка Дебарг: Я чувствую себя вне времени. *Интервью*. <https://www.rfi.fr/ru/>
- Подпоринова, Е. (2009). Николай Метнер: поиск утраченной гармонии. *Musicus*, 3, 26–33.
- Тарасова, О. (2014). Музичне мистецтво Франції у світлі особливостей національної ідентичності. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. (С. 200–205). Міленіум.

1. «Твори таких стовпів, як Бах, Моцарт, виконуються досі, в тому числі й тому, що цим авторам є, що нам сказати. В цій музиці міститься зміст, внутрішня інформація, щось, що резонує з нами», — зазначає Л. Дебарг (Гайгерова, 2021).

- Умнова, И. (2015). Мир прекраснее, чем мы привыкли думать. *Psychologies*, 115. <https://www.psychologies.ru/people/story/mir-prekrasnee-chem-myi-privyikli-dumat/>
- Хаздан, Е. (2018). Люка Дебарг: блистательный реванш. *Санкт-Петербургский музыкальный вестник*, 1 (151), 6.
- Хаздан, Е. (2015). Хрупкий дар Люка Дебарга. *Санкт-Петербургский музыкальный вестник*, 9 (126), 4.
- Шевченко, Т. (2016). Фортепианные сонаты Николая Метнера: жанрово-композиционные особенности и проблемы интерпретации. *Київське музикознавство*, 53, 52–62. Київ.

References

- Avril, P. (2015, July, 2). Luca Debargue: Understand what is happening with Christ. (K. Timonova, Trans). *Le Figaro*. <https://www.psychologies.ru/people/story/lyuka-debarg-snachala-nujno-ponyat-cto-proishodit-s-hristom/> [In Russian].
- Dolinskaya, E. (1966). *Nikolay Medtner. Monographic sketch*. Muzyka. [In Russian].
- Gaigerova, O. (2021, September, 18). Luca Debargue: The search for truth is my cornerstone. *Interview*. <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/lucas-debargue-2021/?fbclid=IwAR3G5AB3sQybl52KWSgwXMHRQ5XsiLuARt0kks8WwJDas6BAu0XhrJTAKE> [In Russian].
- Khazdan, E. (2015). A fragile gift from Luc Debargue. *Sankt-Peterburgskij muzykal'nyj vestnik*, 9 (126), 4. [In Russian].
- Khazdan, E. (2018). Luca Debargue: a brilliant revenge. *Sankt-Peterburgskij muzykal'nyj vestnik*, 1 (151), 6. [In Russian].
- Luca Debargue. <https://www.philharmonia.spb.ru/persons/biography/141728/> [In Russian].
- Muravyova, I. (2015, June, 29). The Adventures of Luke. *Rossijskaja gazeta. Federal'nyj vypusk*, 140 (6711). <https://rg.ru/2015/06/27/interviu-poln.html> [In Russian].
- Myaskovsky, N. Ya. (1981). N. K. Medtner. Impressions of his creative appearance. *N. K. Medtner: memoirs, articles, materials* (Pp. 22–30). Z. Apetyan (Comp). “Sovetskij kompozitor”. [In Russian].
- Pevzner, G. (2019, November, 4). Luca Debargue: I feel timeless. *Interview*. <https://www.rfi.fr/ru/> [In Russian].
- Podporinova, E. (2009). Nikolay Medtner: Search for Lost Harmony. *Musicus*, 3, 26–33. [In Russian].
- Shevchenko, T. (2016). Piano Sonatas by Nikolai Medtner: Genre-Compositional Features and Problems of Interpretation. *Kyivske muzykoznavstvo*, 53, 52–62. Kyiv. [In Russian].
- Tarasova, O. (2014). Musical art of France in the light of features of national identity. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*. (Pp. 200–205). *Milenium*. [In Ukrainian].
- Umnova, I. (2015). The world is more beautiful than we used to think. *Psychologies*, 115. <https://www.psychologies.ru/people/story/mir-prekrasnee-chem-myi-privyikli-dumat/> [In Russian].

Надійшла до редколегії 15.12.2021

Гао Чилін

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна

ЖАНРОВИЙ КОНТЕКСТ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ІГОРЯ ШАМО

Гао Чилін. Жанровий контекст хорової творчості Ігоря Шамо

Хорову спадщину видатного українського композитора ХХ ст. Ігоря Шамо розглянуто крізь призму жанрової системи. Визначено жанрові пріоритети хорового доробку митця, їхні модифікації впродовж трьох періодів життєтворчості І. Шамо, еволюцію його стилю. Виявлено різноманіття моделей жанрової системи хорового спадку композитора: хорові пісні, цикли хорових мініатюр, хорова сюїта, хорова опера а cappella, різновиди кантат й ораторій. Підкреслено значимість розуміння жанру хорового твору для знаходження виконавської інтерпретації. Особливу увагу приділено новаторським творам композитора – хоровій опері а cappella «Ятранські ігри» та ораторії (сценічному концерту-виставі) «Скоморошини». Обґрунтовано, що в «Ятранських іграх» митець синтезував жанри сюїти, хорових сцен з народного життя й обрядового дійства в межах жанру опери, а в «Скоморошинах» – ораторії та концерту, надаючи театралізації цим жанровим різновидам.

Ключові слова: хорова творчість, жанр, жанровий синтез, жанрова система.

Gao Chiling. Genre context of Ihor Shamo's choral creativity

The purpose of this paper. The purpose of the study involves a thorough study on the genre system of choral heritage I. Shamo, as understanding the genre essence of choral work is an essential component of performing interpretation.

The methodology. Methodological principles are the principle of historicism, historical-contextual method, genre-style analysis and acmeological method in musicology, used to understand the top achievements of I. Shamo in the context of the evolution of artistic thinking of the artist.

The results. The genre system of I. Shamo's choral heritage consists of the genres of choral song, suite, choral cycle, cantata, cantata-poem, cantata-oratorio, choral opera а cappella, oratorio (concert-performance). The directions of the composer's creative search in the genre of choral song are connected with the usage of different choral compositions, appeal to the genres of lyrical song, stylization of ritual songs, romanticization of patriotic song. It is determined that the semantics of the first cycle of choirs а cappella by I. Shamo in the poem by I. Franko reveals the theme of the cycle

of the seasons, drawing a parallel with the stages of human life. For the choral cycle "Flying Cranes", the name of which is a symbol of unattainable happiness and, at the same time hope, the composer improves the techniques of sound recording, creates expansive melodic lines based on a synthesis of folk and romantic intonations. The third cycle of I. Shamo "10 choirs on the poems of Ukrainian poets" demonstrates the latest achievements of the artist in choral writing, timbre drama, the implementation of the principles of working with folk poetic sources, characteristic of the "second wave of folklore". It is substantiated that the unity of the "Carpathian Suite" of the composer is promoted by: tonal plan, contrasting tempo drama and artistic sound images, intonational unity based on the theme of Ukrainian folk models. Based on the author's genre definitions of the "Yatran Games", it is determined that in I. Shamo's choral opera а cappella there is a synthesis of genres: suite, choral scenes originated from folk life and ceremonial action under the auspices of the opera genre. It was found that among the genres of orchestral and choral compositions of the artist – cantata, cantata-poem, cantata-oratorio, which is dominated by civic themes. Innovative is the work of I. Shamo "Skomoroshyny", which synthesizes the genres of oratorio and concert, with theatricalization of these genres. The choral opuses showed such features of the artist's style as the synthesis of genres, the tendency to cyclicity, reliance on national roots, the creation of author's melodies, where deep folklore manifestations, sprechstimme, sonorism, aleatorics.

The scientific creativity lies in the analysis of the components of the genre system of I. Shamo's choral heritage, in the awareness of the genre phenomenon of each choral work and in the identification of the evolution of the artist's style.

The practical significance of the obtained results is due to the need to determine the genre of choral work to create a performing interpretation.

Keywords: choral creation, genre, genre synthesis, genre system.

Актуальність теми дослідження. На початку ХХІ ст. посилюється інтерес до творчості українських композиторів, доробок яких засвідчував новаторські пошуки у вітчизняній культурі 70–80-х рр. ХХ ст. Ідеться передусім про таких митців, як І. Шамо, який створив першу українську хорову оперу а cappella, І. Карабиць, у творчості котрого відбулося відродження жанру хорового

концерту в нових історичних умовах, Л. Дичко, яка першою звернулася до написання літургійних творів, Є. Станкович, доробок якого містив масштабні оркестрово-хорові композиції, наприклад, симфонію № 3 «Я стверджуюсь». Аналіз жанрових новацій українських митців цього історичного періоду (що дістав назву «епохи застою» і передував кінцевому розпаду СРСР та здобуттю Україною незалежності) сприяє розумінню змісту загальних тенденцій розвитку хорової культури та історичної місії українських композиторів. **Актуальність** теми дослідження полягає в необхідності вивчення хорової спадщини І. Шамо для усвідомлення стильових особливостей його доробку та створення виконавських інтерпретацій хорових опусів видатного Майстра.

Постановка проблеми. Жанрова система хорової спадщини І. Шамо містить усі актуальні на той історичний час моделі: хорова пісня, хорові цикли, множинність різновидів кантат і ораторій.

Хорова творчість а *cappella* І. Шамо повною мірою досі не набула осмислення музичною наукою, оскільки за радянських часів митець позиціювався, перш за все, як композитор-пісняр. Його досягнення як майстра симфонічних, камерно-інструментальних творів, музики до кінофільмів і драматичних спектаклів теж не лишилися поза увагою дослідників. Хорові та оркестрово-хорові композиції митця, якщо й видавалися, то в кращому випадку російською (цикл «Чотири хори на вірші І. Франка», 1959) або двома мовами (кантата-поема «Співає Україна», 1961). Винятком є хорова опера «Ятранські ігри». Звернення до вивчення хорової спадщини композитора з метою створення виконавських інтерпретацій потребує осмислення жанрового феномену кожного хорового твору митця, його адекватного розуміння.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У монографії Т. Невінчаної «*Игорь Шамо*» (1982) та книзі «Я з вами був і буду кожному мить» (2006) надані не лише розвідки усіх напрямів композиторської творчості митця, а й створено портрет Людини, яка вирізнялася надзвичайним талантом, неймовірною працездатністю, інтелігентністю та щирістю.

Серед жанрової різноманітності композиторської спадщини І. Шамо твори для хору посідають значне місце. Наукові розвідки хорової складової композиторського спадку митця присвячені як новаторському твору — хоровій опері *a cappella* «Ятранські ігри»: статті А. Терещенко (Терещенко, 2007), Г. Конькової (Конькова, 2007), О. Батовської (Батовська, 2009), Є. Куче-

рової (Кучерова, 1998), так і хоровим акапельним циклам композитора: статті Л. Пархоменко (Пархоменко, 2007) та О. Батовської (Батовська, 2015). Г. Приходько, аналізуючи досягнення І. Шамо в хоровому жанрі, основну увагу приділяє його оперному твору (Приходько, 2007). Але питання жанрових констант і модифікацій хорового доробку І. Шамо ще не ставали об'єктом наукових розвідок у вітчизняному музикознавстві. Дослідницька **мета** передбачає ґрунтовне вивчення жанрової системи хорової спадщини І. Шамо, адже розуміння жанрової сутності хорового твору є важливою складовою виконавської інтерпретації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Творча спадщина Ігоря Наумовича Шамо (1925–1982) досить об'ємна: вона містить композиції різних музичних жанрів, що формували розвиток жанрово-стильової системи вітчизняного музичного мистецтва другої половини ХХ ст. Серед жанрових пріоритетів композиторської творчості І. Шамо — пісня, симфонія, концерт, жанри камерно-інструментальної і хорової музики, музика до театральних вистав і кінофільмів.

Тематика його творів надзвичайно різноманітна. Безумовно, І. Шамо писав композиції громадянського спрямування. Це пісні («Стоїть над Волгою курган», «Товариш Пісня», «Пісня миру»), а також оркестрово-хорові композиції («Співає Україна», «Ленін», «Весна Батьківщини»). Нині є проблемним аналіз творів радянської тематики. Однак важливо зрозуміти атмосферу 70–80-х рр. ХХ ст., застосовуючи історико-контекстуальний метод дослідження, що зумовила появу цих творів І. Шамо, віднаходити нетипове в їх художніх рішеннях, відкривати їхню новаторську сутність і значимість у контексті вітчизняного музичного мистецтва, попри ідеологічне підґрунтя. Адже І. Шамо прагнув втілювати у своїх творах поезії, де конкретність змісту поступалася філософському осмисленню, створювати символічні образи, що надавало композиціям особливої духовності. Нині важливим є повернення кращих творів минулого до сучасного контексту на основі їх наукового осмислення й виконавської інтерпретації як художньої цілісності.

Жанр хорової пісні. І. Шамо здобув визнання, передусім, як автор понад 300 пісень, які почав створювати в 50-ті роки ХХ ст., коли в Україні розпочинався новий етап розвитку пісенного жанру. На думку Т. Невінчаної, саме в доробку І. Шамо найяскравіше втілюється «процес оновлення <...> пісні, ломки сталих традицій» (Невинчаная, 1982, с. 65). Жанрові напрями творчого

пошуку І. Шамо пов'язані зі збагаченням образної функції інструментального супроводу, введенням складніших форм розвитку музичного матеріалу, зверненням до жанрів пісні-балади, пісні-монологу, що розширювало межі виражальних можливостей ліричних і драматичних творів. Таким чином, ліричне висловлювання, балада, монолог, роздум у пісенній творчості І. Шамо змінюють офіційну патріотичну пісню. Що стосується пісенного жанру, де *solo* поєднується з хоровим масивом, то зазначимо, що митець створював декілька варіантів для різних виконавських складів. Так, Т. Копилова згадувала, що до святкування 1500-ліття Києва прослухали безліч нових пісень, але вирішили, що найкращою є «Києве мій» І. Шамо. На прохання її та керівника хору хлопчиків Е. Виноградової щодо створення версії для дитячих хорів І. Шамо за два дні «подарував нам партитуру для дитячого хору. Прекрасну партитуру <...>. Це був просто справжній хоровий твір, тому що кожний куплет мав свій розвиток, свої варіації, вокалізи...» (Копилова, 2006, с. 140–141). Ще одним із неперевершених зразків творів для соліста й хору в доробку композитора є пісня-реквієм «Стоїть над Волгою курган». Ця пісня, написана в куплетно-варіаційній формі з ознаками наскрізного розвитку, є символом пам'яті про тих, хто загинув у Другій світовій війні. Хорові звукообрази протиставлені *solo*, спів-плач якої створює образ скорботної матері.

У жанрі хорової пісні І. Шамо створені зразки для народного хору (для мішаного, чоловічого і жіночого складів) *a cappella* та в супроводі як фортепіано, так і баяна, об'єднані в цикл «Барвінки рідного краю». За принципом арочної драматургії перша («Пісня про рідну землю») й остання, двадцята («Величальна») пісні циклу славильного спрямування. Та більшість пісень все ж ліричні, це передусім пісні про кохання: мрії знайти кохану людину («Чебреці», «Голубий льонок»), щасливе почуття («Червона ружа», «Ой, березо, березо»), страждання від зради («Не шуми, калинонько», «Ой, вербиченько», «Дівоча»). Є пісні лірико-філософські («Зачарована Десна»), жартівливі («Нежонаті женихи»), стилізації народних пісень: обрядової («Ой пливи, вінок»), протяжної («Розляглись туманами») тощо. І. Шамо писав твори в співпраці з видатними поетами — Д. Луценком, В. Юхимовичем, А. Малишком, В. Курінським та ін., які були його однодумцями. Композитор творчо опрацьовував поетичні тексти, йому «було мультко в панцирі текстової куплетності, і він не раз і не два по-своєму “деформував” коробочки строф, “ламаючи обрії” віршовому ребра.

<...> Він не йшов рядок в рядок, стопа в стопу “слідом за дідом”, його не заколихувала ритмо-мелодика співавторів-словесників, а з ритмічно своєрідних, “ламанних”, але не позбавлених думки та поезії рядків, komponував оди, кантати чи балади своєю музичною мовою» (Юхимович, 2007, с. 55).

Хорову спадщину І. Шамо, окрім хорової пісні, представляють жанри сюїти, хорового циклу, кантати-поєми, кантати-ораторії, ораторії (концерту-вистави), хорової опери *a cappella*. Підкреслимо, що хоровому доробку І. Шамо, безперечно, притаманні ті ж стилеві особливості, що і всій його творчості загалом. Тобто мелодійний дар митця, що проявився в тематизмі його пісенних, камерно-вокальних, фортепіанних, симфонічних творів, яскраво втілюється і в хорових *opus'ax*. У них проявилися такі ознаки стилю митця, як синтез жанрів, тяжіння до циклічності, опора на національні корені, створення авторської мелодики, де відчутні глибинні фольклорні прояви.

Хорові цикли *a cappella*. Уперше І. Шамо звертається до написання творів для хору *a cappella* 1958 р. «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка» позначені пошуком нової образності та засобів виразності. Саме в першому циклі з чотирьох хорових мініатюр І. Шамо знаходить принципи структуризації музичного матеріалу, побудови мелодійної лінії, роботи з народнопісенними витоками, які стануть характерними й для подальших його творів. Опора на національні джерела — одна з найважливіших особливостей хорового стилю І. Шамо, починаючи з хорового циклу на вірші І. Франка.

1963 р. композитор створив наступний цикл хорів *a cappella* «Летять журавлі», що складається з шести хорових мініатюр різного жанрового наповнення. Якщо перший ліричний хор «Летять журавлі» (вірші О. Новицького) оспівує любов, то в обрядовій «Веснянці» (вірші Д. Луценка) створюється картина весняних ігор, де дівчина повідомляє радісну звістку про те, що її сватають. Стилістичною ознакою хорової творчості І. Шамо є застосування ключових слів: у першому хорі — ліричній пісні — це крик журавлів «курли», якого немає в поетичній першооснові і який сприяє створенню художнього образу. Кульмінацією циклу стає третій хор «Далеке хмуре поле». Тут, як і в хорі «Осінь» на вірші І. Франка, проводиться паралель між осіннім пейзажем і сповіддю героя, наповненою тугою безвихіддя. Композитор-драматург творчо підходить до поезії В. Сосюри: неодноразово в різних тембральних сполуках повторює другу строфу вірша, додає ключове слово «Один»,

підкреслюючи самотність героя; посилює його емоційний стан у цьому хоровому романсі за допомогою почуттєвого вокалізу. Л. Пархоменко відзначає, що в цій хоровій мініатюрі й у п'ятому хорі циклу «Не говори» на вірші Т. Одудька, додамо, і в хорах «Осінь», «Зима» на вірші І. Франка, «поліфонічне з'єднання різних мелодійних ліній <...> створює враження безперервного розгортання музичної думки, нескінченності розспіву, повноти емоцій» (Пархоменко, 2007, с. 85). За принципом контрасту між хоровими романсами — третім і п'ятим номерами циклу — міститься хор «Карпати» — тембрально насичена замальовка природи карпатських гір, де оспівується любов до рідного краю й кохання до «стрункої, як смерека» гуцулки. Це приклад лірико-патріотичної хорової пісні композитора, мелодика й ритміка якої базується на західно-українських фольклорних витоках. Завершальний хор циклу «На Десні» (вірші П. Воронька) продовжує розвивати знахідки І. Шамо в плані звукопису, знайдені в хорі «Зима» на вірші І. Франка. Якщо в «Зимі» концентрована мелодія звучала на тлі *ostinato* завірюхи, то тут розлога мелодійна лінія розвивається на фоні *ostinato* переливання води.

Для хорового циклу *a cappella* «10 хорів на вірші українських поетів» (1980) І. Шамо обрав поезії, характерною особливістю яких стала лірико-філософська нота в проникливому описі рідної природи, відображеної в переживаннях людини. Уже в першому хорі «Шумлять ліси» (вірші Т. Одудька) ця тема розкрита завдяки поступовому тембральному насиченню поліфонічної фактури, виразному секстовому руху, який набуває функції лейтінтонації, застосуванню алеаторики. Другий хор — обрядовий — «Веснянка» (вірші Т. Одудька) написаний з використанням паралельних тризвуків, квартових інтонацій, поспівки «Ой, весна-веснянка», уквітчаної тембрами альтів, тенорів, сопрано на тлі *ostinato* басової партії. «Верховинська» (вірші П. Усенка) уже з перших акордів «Гей! Гойя, гойя!» створює неповторний західноукраїнський фольклорний колорит, а обрядова «Купальська» на народні тексти змальовує картину свята на Івана Купала з плетінням вінків, пошуком судженого. Композитор використовує прийом хорового *sprechstimme*, оплески, синкопи, а багатократне повторення «Ой, Ладоле, Ладоле, Ладове» у фіналі хору створює магічний колорит. Завершує цикл «Зимова акварель» (вірші Р. Братуня), у якій розкривається образ закоханого, що в сумнівах питає: «невже ти моя?». Виразний тематизм звучить то в сопрано, то в

теноровій партії; а вокалізи, що спочатку створюють образ тихого зимового вечора, далі передають хвилювання... Деяка недомовленість наприкінці твору створюється за допомогою хорового вокалізу і *solo* сопрано.

Отже, якщо перший хоровий цикл І. Шамо містить чотири хори на вірші одного поета — І. Франка, то наступні цикли розширено, відповідно, до шести й десяти композицій на поезії українських поетів. Семантика першого циклу хорів *a cappella* митця розкриває тему коловороту шір року, підіймаючи завісу над етапами життя людини. У другому хоровому циклі «Летять журавлі», назва якого є символом недосяжності щастя і, водночас, надії, композитор застосовує вокалізи, удосконалює прийоми звукопису, використовує ключові слова, продовжує створювати розлогі мелодійні лінії на основі синтезу фольклорних і романсових інтонацій.

Третій, наймасштабніший цикл І. Шамо «10 хорів на вірші українських поетів» створено в останній, кульмінаційний (Невенчаная, 1982, с. 78) період творчості, демонструє новітні досягнення митця щодо хорового письма, тембрової драматургії, втілення принципів роботи з народними поетичними першоджерелами, характерними для «другої фольклорної хвилі».

Жанр хорової сюїти. У 1964 р. І. Шамо створює «Карпатську сюїту» на вірші С. Рочиня і П. Воронька, де митець розвиває і вдосконалює прийоми, знайдені в акапельних хорових циклах 1950–1960 рр. «Карпатська сюїта» являє собою чотири жанрові хорові картини, розміщені за принципом образного й темпового контрасту: насичена любовними переживаннями сповідь героя «Чом шуміли смереки» на тлі колористично-забарвленого мережива хорового звучання; просякнута запальними ритмами й інтонаціями західноукраїнського фольклору «Закарпатська величальна», сповнена захвату від краси рідного краю; лірична «Пісня про сопілку», у якій «сопілкові» імпровізації солістки й хору, хорові вокалізи, витончена гра тембрами сприяють розкриттю почуттєвого образу, а завершують сюїту яскраво-національні «Коломийки» з синкопами, кластерами, *ostinato*, *glissando*, діалогами чоловічого й жіночого хорів, вигуками «Гей! Дана!» у стрімкому темпі. Єдності «Карпатської сюїти» сприяють: тональний план (e-moll — F-dur — F-dur — g-moll); контрастна темпова драматургія (Andantino — Allegro moderato — Moderato, tranquillo — Vivo, leggiero, festante); контрастні художні й звукообрази; інтонаційна єдність, основана на тематизмі українських народних зразків.

1964 рік, коли створено Симфонію № 1 та «Карпатську сюїту», відповідно до періодизації Т. Невінчаної (Невенчаная, 1982, с. 42), є вододілом між першим і другим періодами життєтворчості І. Шамо. Саме ці твори виявили новий рівень художнього бачення композитором образної тематики, застосування сучасних виразових засобів музичного мовлення.

Хорова опера *a cappella*. Хоровий чинник у сучасній опері, на думку Н. Белік-Золотарьової, «слід розглядати не лише як складову оперного цілого <...>, але і як процес інтонаційно-драматичного розвитку. Саме цю якість хору підкреслює хорова опера *a cappella*, жанр якої актуалізувався в українській культурі в 80–90 рр. ХХ ст.» (Белік-Золотарьова, 2011, с. 5). Першим створив такий новаторський твір І. Шамо — «Ятранські ігри».

Інтонації української народної пісні насичують хорову творчість І. Шамо. Це ємно виявилось і в хоровій опері *a cappella* «Ятранські ігри» (1978), сімнадцять номерів якої ґрунтуються на веснянках, русальних, купальських, обжинкових, весільних піснях. Але це пісні авторські, створені І. Шамо з мережива фольклорних прообразів, із застосуванням дорійського, фрігійського ладів, терцієвих і секстових втор, принципів народного багатоголосся, змінності ладу, ритмічної витонченості, діалогічності, принципів гуртового народного виконавства тощо. Проте композитор не мав на меті створення обрядового дійства, тому не використав жодного фольклорного зразка, окрім однієї фрази з пісні «Там, де Ятрань», що й надала назву опері, та народного тексту «Купальської П».

Стосовно жанру опери І. Шамо митця, у музикознавців немає однастайності. Так, новаторський твір композитора Т. Невінчана вважає хоровою оперою (Невенчаная, 1982), так само, як і Г. Конькова (Конькова, 2007); водночас Є. Кучерова і Л. Серганюк трактують «Ятранські ігри», відповідно, як «циклічний твір для квартету солістів, змішаного хору і балету» (Кучерова, 1998, с. 32), та як зразок «акапельної кантати, де активно виявилися елементи театралізації» (Серганюк, 2004, с. 4). Авторських жанрових визначень музично-сценічного твору декілька: «хорова опера» (Невенчаная, 1982, с. 78) або скорочено «хор-опера»; «хорові сцени з народного життя» (клавір, виданий 1981 р.). Друге жанрове ім'я не змінює оперної сутності музично-сценічного твору митця (в історії оперного мистецтва існують зразки, коли автори надавали оперним творам подібні жанрові визначення, наприклад, П. Чайковський «Ліричні сцени» — стосовно опери «Євгеній Онегін» [курсив мій — Г. Ч.]).

Якщо брати за основу трактування хорів у «Ятранських іграх як «оперно-хорової сюїти» (за Белік-Золотарьовою, с. 8), то наявні три концентровані сюїти; а три обряди — відповідно, «весняний» (№№ 2–10), «літній» (№№ 11–21), «весільний» (№№ 22–29) — можуть бути потрактовані як три оперні картини.

У хоровій опері «Ятранські ігри» синтез жанрів здійснюється багатопланово: сюїти, хорових сцен з народного життя й обрядового дійства під егідою жанру пісенної опери, адже пісня є основою твору.

Кантатно-ораторіальний жанр. Серед оркестрово-хорових жанрів митця — кантата «Дума про три вітри» (1948, ноти втрачено), кантата-поема «Співає Україна» (1961), кантати «В кожному серці голос Родины» (1981, рукопис), «Весна Батьківщини» (1981, рукопис), кантата-ораторія «Ленін» (1980, рукопис), де переважає громадянська тематика.

Новаторським є твір І. Шамо «Скоморошини» (1982, рукопис), створений до 1500-річчя Києва. У рукопису жанрове авторське визначення твору «Ораторія (концерт-вистава) для солістів, читця, чоловічого хору без супроводу в V частинах», а на другій сторінці наданий «II варіант — чоловічий хор, солісти, читець, сучасний інструментальний ансамбль» (Шамо, 1982, 1–2). На третій сторінці, яка є титулом другого варіанта виконавського складу, І. Шамо надав уточнення щодо жанру: «ораторія (сценічний концерт-вистава)» [курсив мій — Г. Ч.]. За аналогією зі сценічною кантатою К. Орфа «Carmina Burana», «Скоморошини» І. Шамо теж мають здобути сценічне втілення. Отже, ще на початку 80-х рр. митець синтезував жанрові ознаки ораторії та концерту, надаючи театралізації цим жанровим різновидам.

Висновки. Хорові жанри у творчості І. Шамо об'єднані в *художньо-стильову систему*. Її складові:

- хорова пісня («Барвінки рідного краю», «Кіеве мій», «Стоїть над Волгою курган» та ін.);
- цикли хорів *a cappella* («Чотири хори на вірші І. Франка»; «Летять журавлі»; «10 хорів на вірші українських поетів»);
- хорова сюїта — «Карпатська сюїта»;
- кантати «Дума про три вітри», «В кожному серці голос Родины», «Весна Батьківщини»;
- кантата-поема «Співає Україна»;
- хорова опера *a cappella* («Ятранські ігри»);
- ораторія (сценічний концерт-вистава) «Скоморошини».

Характерними ознаками хорового стилю митця є: тематизм, що базується на українському національному мелосі, тяжіння до синтезу

форм (циклічність, сюїтність) та жанрів, театралізації.

Три етапи діяльності композитора віддзеркалюють еволюцію стилю митця, що полягає в ускладненні музичного мовлення, проявах поліладовості, сонористики, алеаторики, методу симфонізму. Третій (1978–1982) є кульмінаційною зоною життєтворчості І. Шамо, що засвідчила творчу зрілість (*акме*), коли написано новаторські композиції — першу в Україні хорову оперу *a cappella* «Ятранські ігри» та ораторію «Скоморошини» (сценічний концерт-вистава), що гідно завершили творчі пошуки митця.

Список посилань

- Батовська, О. М. (2009). Художньо-стильові орієнтири опери І. Шамо «Ятранські ігри». *Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової*, 10, 221–231.
- Батовська, О. М. (2015). Риси хорового стилю І. Шамо (на матеріалі циклу «Летять журавлі»). *Вісник Львівського університету ім. І. Франка. Серія: Мистецтво*, 16, 48–56.
- Белік-Золотарьова, Н. А. (2011). *Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку* [Дисертація кандидата мистецтвознавства].
- Конькова, Г. (2007). Нове в жанрі. Хор-опера І. Шамо «Ятранські ігри на тексти В. Юхимовича». *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 49, 89–92.
- Копилова, Т., Шамо Т. І. (ed.) (2006). *Ігор Шамо — це особистість (Я з вами був і буду кожну мить...: спогади, статті, матеріали про композитора Ігоря Шамо)*. Гроно, 140–142.
- Кучерова, Е. П. (1998). К вопросу об эволюции фактурных средств в хоровом творчестве И. Шамо. *Мистецтвознавство та професійна освіта: збірник наукових праць*, 2, 29–36.
- Невенчаная, Т. (1982). *Ігорь Шамо*. Музична Україна.
- Пархоменко, Л. (2007). Хорові твори а cappella І. Шамо 1956–1961 років. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 49, 82–89.
- Приходько, Г. (2007). Хорова творчість Ігоря Шамо. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 49, 138–149.
- Серганюк, Л. (2004). *Стилістика української акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Л. Дичко)* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства].
- Терещенко, А. (2007). Ігор Шамо. Ескіз до творчого портрету. Контекст — становлення української фольк-опери. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 49, 125–131.
- Шамо, І. (1982). *Скоморошини*. Київ. [Рукопис].
- Шамо, Т. І. (ред.) (2006). *Я з вами був і буду кожну мить...: спогади, статті, матеріали про композитора Ігоря Шамо*. Гроно.
- Юхимович, В. (2007). Стихія мелодійності. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 49, 53–57.

References

- Batovska, O. M. (2009). Artistic and stylistic landmarks of I. Shamo's opera "Yatran Games". *Scientific bulletin of A. V. Nezhdanova Odesa State Musical Academy*, 10, 221–231. [In Ukrainian].
- Batovska, O. M. (2015). Features of the choral style of I. Shamo (on the material of the cycle "Flying Cranes"). *Bulletin of I. Franko Lviv National University. Series: Mystetstvo*, 16, 48–56. [In Ukrainian].
- Bielik-Zolotarova, N. A. (2011). *Opera and choral work of Ukrainian composers of the second half of the XX century: ways of development* [Thesis of the candidate of art history]. [In Ukrainian].
- Konkova, G. (2007). New in the genre. I. Shamo Choir-Opera "Yatran Games on V. Yukhimovych's Texts". *Scientific bulletin of P. I. Chaikovskyi National Musical Academy of Ukraine*, 49, 89–92. [In Ukrainian].
- Kopylova, T., Shamo T. I. (ed.) (2006). *Igor Shamo is a person (I was and will be with you every moment...: memories, articles, materials about the composer Igor Shamo)*. Grono, 140–142. [In Ukrainian].
- Kucherova, E. P. (1998). On the Evolution of Textural Means in Choral Work I. Shamo. *Mystetstvovnavstvo ta profesiina osvita: collection of scientific works*, 2, 29–36. [In Russian].
- Nevenchanaia, T. (1982). *Igor Shamo*. Muzychna Ukraina. [In Russian].
- Parkhomenko, L. (2007). Choral works a cappella I. Shamo 1956–1961. *Scientific bulletin of P. I. Chaikovskyi National Musical Academy of Ukraine*, 49, 82–89. [In Ukrainian].
- Prykhodko, G. (2007). Choral work of Igor Shamo. *Scientific bulletin of P. I. Chaikovskyi National Musical Academy of Ukraine*, 49, 138–149. [In Ukrainian].
- Serhaniuk, L. (2004). *Stylistics of the Ukrainian a cappella choral opera (on the material of L. Dychko's work)* [Abstract of the thesis of the candidate of art history]. [In Ukrainian].
- Shamo, I. (1982). *Skomoroshyny*. Kyiv. [Manuscript]. [In Ukrainian].
- Shamo, T. I. (ed.) (2006). *I was and will be with you every moment...: memories, articles, materials about the composer Igor Shamo*. Grono. [In Ukrainian].
- Tereshchenko, A. (2007). Igor Shamo. Sketch for a creative portrait. Context — the formation of Ukrainian folk opera. *Scientific bulletin of P. I. Chaikovskyi National Musical Academy of Ukraine*, 49, 125–131. [In Ukrainian].
- Yukhymovych, V. (2007). The element of melody. *Scientific bulletin of P. I. Chaikovskyi National Musical Academy of Ukraine*, 49, 53–57. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 24.12.2021

Ю. М. Іванова

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

СИНЕРГІЯ ІНТОНУВАННЯ ТА ЕМОЦІЙ У ДИТЯЧОМУ ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ

Ю. М. Іванова. Синергія інтонування та емоцій у дитячому хоровому виконавстві

Стаття присвячена вивченню проблеми взаємозв'язку інтонування та емоційності в роботі дитячого хору. Ступінь емоційності хорового виконання є основним критерієм артистизму хору, його впливовості на слухачську аудиторію. Наголошено, що емоції впливають на хорове інтонування як у вузькому, так і в широкому їх значенні. Систематизовано аспекти впливу емоцій на якість інтонування на різних рівнях виконання. На рівні репетиційної роботи емоція організує процес становлення та реалізації художнього твору. На рівні техніки вокально-хорового виконання емоція впливає на ансамбль, якість звуку, чистоту інтонування, стрій. Невербальні емоції диригента (рухи, міміка) стимулюють концертне виконання твору. Емоції впливають на створення форми твору, розділяючи або поєднуючи її складові. У результаті дослідження доведено, що, опираючись на емоційний відгук та мовну інтонацію, можливо значно покращити виконавський рівень роботи дитячого хору.

Ключові слова: *хорове інтонування, емоції, дитячий хор, образний зміст, вокально-хорова робота, мовна та музична інтонації.*

Y. M. Ivanova. Synergy of intonation and emotions in children's choral performance

The purpose of the article. At the present stage, choral performance has reached a new level, which is characterized by increased attention to the artistic side of the performance, which is accompanied by a tendency to emotionality, dramatization, synthesis of different arts. Brightness and emotionality of choral performance is determined by the degree of emotional impact on the audience. The conductor together with his group strives for the artistic performance of the choir on the stage, for joint creativity. Emotions play a special role in working with a children's choir. Due to emotional influence, children's cognitive and mental activity increases, physiological and mental mechanisms of perception are activated.

Therefore, for children's choral performance it is important to understand theoretically the impact of emotions on the quality of choral intonation. Emotions are manifested at different levels of performance – from the initial (acquaintance in the work) to the concert. The purpose of the article is to

identify aspects of the interaction of intonation and emotions in the work of the children's choir.

The methodology consists of in the application of general scientific principles of art history and cultural studies. The following approaches are used in the work: system-analytical approach – for studying art history, culturological, pedagogical literature; informational and historical-logical approaches – to consider the theoretical and methodological features of the children's choir.

The results. The degree of emotionality of choral performance is the main indicator of choral artistry, it's influence on the audience. Emotions are of paramount importance in working with a children's choir. The quality of choral intonation depends on emotions and is manifested at different levels of children's choir. Emotion organizes the process of formation and realization of a work of art at the level of rehearsal work. Emotion affects the ensemble, sound quality, purity of intonation, ensemble, structure, rhythmic organization at the level of vocal and choral performance techniques. Nonverbal emotions of the conductor (movements, facial expressions) stimulate the concert performance of the work. Emotions affect the creation of the form of the work, they dividing or combining it. It is proved that based on the emotional response and speech intonation, it is possible to significantly improve the performance of the children's choir. The study of synergistic aspects of choral performance will expand the horizons of choral thought.

The scientific novelty. For the first time the synergy of emotionality and choral intonation at different levels of performance in the work of children's choir is substantiated.

The practical significance. The study of the synergy of emotions and intonation in choral performance will expand the aspects of the development of choral thinking, it will be useful for leaders of children's choirs.

Keywords: *choral intonation, emotions, synergy, children's choir, figurative content, vocal and choral work, language and musical intonations.*

Актуальність дослідження. На сучасному етапі хорове виконавство виходить на новий рівень. Можна зазначити, що воно вирізняється підвищеною увагою до художньої сторони виконання, яка відрізняється тяжінням до емоцій-

ності, театралізації, синтезування різних видів мистецтв. Водночас дитяче хорове виконавство стикається з проблемами, що зумовлені не лише пандемією, загальною тенденцією до поширення сольного співу та пріоритетами комп'ютерів та гаджетів живому спілкуванню, а й відсутністю емоційного відгуку дітей у процесі співу. У цьому є провина і хормейстерів, які мало звертають уваги на емоційний фактор хорового виконання, чим значно знижують виконавський рівень колективу й інтерес дітей до хорового співу.

Постановка проблеми. Яскравість, емоційність хорового виконання визначається ступенем емоційного впливу його на слухачів. Диригент разом зі своїм колективом прагне до артистичного виступу хору на сцені, до спільної творчості. У роботі з дитячим хоровим колективом емоції відіграють особливу роль. У дітей емоції підвищують пізнавально-розумову активність, задіюються фізіологічні та психічні механізми сприйняття, що впливає на якість як технічної, так і художньої сторони виконавського процесу. Тому для дитячого хорового виконавства важливе теоретичне осмислення впливу емоцій на якість хорового інтонування.

Мета статті — виявити аспекти взаємодії інтонування та емоцій у роботі дитячого хору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Значний вклад у розвиток теорії інтонування внесли радянські вчені Б. Асаф'єв, Б. Теплов, Н. Гарбузов. Останніми роками вплив емоцій на хорове виконання досконало досліджено Ю. Кузнецовим. Пильну увагу емоційності хорового виконання приділяв у своїх роботах С. Казачков. Проблему інтонування у хоровому виконавстві в широкому сенсі розглянуто на прикладі дослідження С. Казачкова Л. Беседіною (2012). Практика роботи з дитячими хоровими колективами має різноманітні методики з досвіду зарубіжжя. У всьому світі популяризувалися методи З. Кодаї (Венгрія) (1977), Ж. Жака-Далькроза (1924) (Швейцарія), К. Орфа та ін. У радянські часи популярними в роботі з дитячим хором були методичні розробки Г. О. Струве (1981) «Хорове сольфеджіо» та методика Д. Огороднова. Щільно увійшла в практику роботи з дитячим хором система фонетичних вправ В. Ємельянова (2000).

Виклад основного матеріалу дослідження. Протягом багатьох років проблема інтонування розглядалася хормейстерами як вузькопрактична частина розділу предмету «Хорознавство». Теоретики хорознавства відображали своє ставлення до ідеалу чистої інтонації, втілювали типові взаємодії між звуками у музичній системі.

Інтонування передбачало вивчення законів чистого інтонування в зонному строї та методичних принципів роботи над точністю висоти звука. У процесі розвитку теоретичної думки хорознавства інтонування постало як важливий виконавський засіб виразності, що пов'язаний з багатьма аспектами музичної інтерпретації твору. У широкому розумінні інтонування визначається як смислослукова єдність, музично та акустично правильне втілення висоти та особливості звука.

Одним з головних факторів, який впливає на інтонування, є емоція. Емоції проявляються на різних рівнях виконання — від початкового (ознайомлення з твором) до концертного.

Первісна та актуальна проблема хорового виконавства — чистота інтонування. Робота над інтонуванням у процесі репетиції починається з постійного активного вокально-слухового контролю співаків. Така діяльність викликає у дітей певні труднощі, пов'язані з особливостями розвитку їхньої нервової системи. Особливо це стосується старшої вікової категорії, оскільки саме в цьому віці з дітьми вже не треба приділяти увагу ігровим формам навчання. Діти старшого віку здатні аналізувати свій спів, креативно мислити, глибоко проникати в різноманітні художні образи. Таким чином, перед хормейстером постає складне завдання — не перетворити репетицію в нудне та нецікаве збирання, яке відбиває в дітей бажання приходити на хорові заняття.

Діти, котрі співають у старшій групі хору, переважно вже мають досвід співу. Вони, досягаючи пубертатного періоду, починають шукати себе в інших видах мистецтва і втрачають інтерес до хору. Для підтримання прихильності дітей до хорового співу передусім хормейстерові слід ретельно підбирати репертуар колективу. Він повинен включати і сучасні естрадні твори, і відому класику, і яскраві народні пісні. Хормейстер має бути гарним аранжувальником, який вдало може перекладати твір для свого колективу. Якщо дитині подобається те, що вона співає, вона емоційно ставиться до роботи, тіло рефлекторно стає розкутим. Скутість голосового апарату дитини, навіть з гарними вокально-хоровими навичками, може привести до детонації, яку неможливо усунути жодними засобами, крім розкряпачення дитини фізично та психологічно.

Інтонаційна робота в хорі потребує індивідуальних занять, які значно підвищують рівень вокальної роботи в хорі. Крім того, такі заняття дозволять хормейстерові ближче познайомитися

зі своїми вихованцями, виявити їх психологічні та фізіологічні особливості, інтереси тощо.

Багатовікова хорова практика накопичила значний досвід роботи над інтонуванням, який узагальнено в працях відомих майстрів хорового мистецтва. Видатний майстер одеської хорової школи К. Пігров наголошував, інтервал великої та малої, а також хроматичні зміни одного і того ж звуку «повинні стати предметом самого уважного, ретельного та поглибленого вивчення» (Пігров, 1962, с. 42). Спів секунд слід постійно включати до розспівування хору.

Чистота інтонування визначається гарно вбудованим ансамблем. Влучно надав визначення ансамблю відомий фонопед В. Ємельянов, який зазначив, що ансамбль — це ідентичність голосоутворюючих рухів (Ємельянов, 2000, с. 36). Ідентичність має проявлятися на всіх рівнях, повинні співпадати реєстри, у яких співають хористи, розташування гортані, артикуляція голосних. Неможливо досягти ансамблю, співаючи різним об'ємом та формою звуків. Звук, створений однаковими рухами голосового апарату, набуває загальної для усіх співаючих тембрової якості, тобто сумарного ансамблевого тембру.

Якість інтонування впливає на хоровий стрій. Хормейстери, котрі бачать лише технічну сторону виконання у хоровому співі, глибоко помиляються. Стрій є категорією виразно-художньою, оскільки інтонаційні відтінки звука є яскравим музично-виразним засобом. Щоб усунути одноманітність кропіткої роботи над строем, можна змінювати форми роботи, надавати дітям можливість відпочивати, розповідаючи їм якісь цікаві музичні історії. Неабияку користь має спів складних фрагментів творів невеликими ансамблями. Така форма роботи активізує слухову увагу дітей та дозволяє певним хористам подолати психологічну скутість і страх співати наодинці.

Робота над інтонуванням складається не лише з інтонаційно-ладових вправ, а й з розуміння та переживання музики. За словами Б. Теплової, відчуття висоти музичного звука виникає лише на основі «ладового відчуття», яке становить «емоційне переживання певних взаємовідносин між звуками... Здатність емоційно відгукуватись на музику має відігравати роль свого роду центру музикальності» (Теплова, 1985, с. 53). На цьому висловленні базується поняття хорового інтонування в широкому значенні.

У контексті розгляду взаємозв'язку інтонування та емоції неможливо не зосередитись на

єдності музичної та мовної інтонацій. Немало вчених висловлювалися щодо їх подібності. Наприклад, чеський професор А. Сихра наголошував: «Як і музику, так і мовлення, ми розглядаємо як своєрідні моделі духовного, емоційного й інтелектуального життя людини... Музика і мовлення насправді виконують функцію в суспільній практиці своєрідних кодів, за допомогою яких передаються думки та почуття» (Сихра, 1965, с. 30). Саме мовна інтонація надає поштовх до створення виразної музичної інтонації. «Гарно сказане — на половину заспівано», — це крилатий вираз Ф. І. Шаляпіна.

Хормейстер, працюючи над інтонуванням, використовує багатий арсенал мовної виразності, що супроводжується осмисленням художнього образу твору. На основі законів мовного інтонування він висуває певні вимоги, які стосуються загального дихання, фразування, чезурності, тембру тощо. Опора на мовні інтонації надзвичайно результативна в роботі з дитячим хором. Для дітей літературний текст, водночас, зрозуміліший в осягненні художньо-образного змісту твору.

Окремі емоційні стани супроводжуються специфічними змінами міміки, пантоміми, звуків голосу. Емоційна виразність людини завжди несе певну інформацію, яка може не залежати від мови і бути надто самостійною. Саме ця незалежність уможливило множині виконавських інтерпретацій у вокально-хоровому мистецтві.

Ще в радянські часи відомий дитячий хормейстер Г. Струве висловлювався щодо прищеплення дітям вокально-хорових навичок: «Діти не мають перетворюватись на холодні клавіші нехай навіть досконало налаштованого “інструмента”, втратити переваги принадливості, безпосередності виконання», оскільки «дитяче хорове мистецтво — окрема галузь мистецтва, для якої характерна дитячість» (Струве, 1981, с. 85).

У педагогічному словнику Г. М. та А. Ю. Коджаспирових існує таке поняття, як «емоційне зараження» (Коджаспирова, 2005, с. 169). Це поняття визначається як вплив на людину в результаті передання особистого емоційного стану за допомогою інтонації, тембру та сили голосу, рухів, жестів, міміки тощо. Емоційне «зараження» хормейстера викликає емоційний відгук дітей, який стимулює їх до творчого процесу, а самі хористи приймають та переживають емоційний стан свого керівника. Відсутність емоційності у навіть високопрофесійного хормейстера дитячого хору суттєво впливає на

результати роботи колективу. Викликати емоції у дітей може не лише сам хормейстер, а й предмети, явища навколишнього середовища, певні події та пригоди. Розбуркати певну емоцію можуть перегляд цікавого кінофільму, прослуховування музики, декламація поезії тощо.

Виконавська майстерність хорового колективу залежить від особистості хормейстера. Іноді гарний професіонал не утримує колектив, оскільки не може знайти підхід до дітей, захопити їх любов'ю до хорового мистецтва. Хормейстер має бути аналітиком, що дозволить йому слухати, розуміти, відчувати хорову інтонацію як цілісне естетичне явище. Він постійно аналізує, контролює та оцінює всі аспекти інтонування. Керівник дитячого хору повинен володіти мистецтвом мовлення, вміти підібрати образні слова, вирази. Він звертає увагу на особливості музичної мови композитора, жанру чи стилю. Хормейстер, зосереджуючись на незвичайній інтонації, мелодичному звороті, яскравому акорді, дозволяє відчути їх красу та образне значення, колористичні барви. Такий шлях дозволить співакам розпочати осмислений та виразний спів, зрозуміти силу виразності інтонування.

Роботу над створенням форми твору також можна здійснювати апелюючи до емоцій. Наприклад, частини твору майже завжди мають різне емоційне забарвлення. Хормейстер, знаходячи певні емоційні паралелі, пов'язані з новим наповненням твору, викликає у дітей емоційний відгук, завдяки якому змінюється якість звука, його тембр, штрихи тощо.

Комплексно проблему емоцій у хорі ґрунтовно досліджував професор Московської консерваторії Ю. Кузнецов. Він наголошував, що вивчення емоційної виразності хору криється в безсвідомій природі емоційної сфери психіки людини (Кузнецов, 2009, с. 135). З одного боку, це засвідчує недостатню вивченість цього питання в хорознавстві, з іншого — загальне визнання їх у хоровому виконавстві, що сприяло розвитку цієї проблеми у науковій думці. У хоровому мистецтві емоції організують систему виконавського процесу (хоровий твір — диригент — хоровий колектив — слухач) і стимулюють творчість, яка сприяє відтворенню художнього змісту твору.

Робота з чистотою інтонування в хорі залежить не лише від правильної вокально-хорової роботи та емоційного наповнення образного строю твору, а й від загального позитивного настрою репетиції, підтримки позитивних емоцій. На чистоту інтонації суттєво впливає емоційна

атмосфера колективу, надмірна активність дитини, і, навпаки, підвищена сором'язливість, відсутність слухової уваги та емоційна скутість.

Висновки. Ступінь емоційності хорового виконання є основним показником артистизму хору, його впливу на слухачську аудиторію. Особливості психічного сприйняття дитини, емоції під час роботи з дитячим хоровим колективом — найважливіші.

Синергія хорового інтонування та емоцій проявляється на різних рівнях роботи дитячого хору, організуючи процес становлення та реалізації художнього твору.

Емоція впливає на ансамбль, якість звука, чистоту інтонування, ансамбль, стрій, ритмічну організацію на рівні техніки вокально-хорового виконання. Емоції впливають на створення форми твору, розділяючи або поєднуючи її. Індивідуальні заняття з хористами значно поліпшують якість роботи над інтонуванням у хорі. Невербальні емоції диригента (рухи, міміка, погляд) стимулюють концертне виконання твору.

Базуючись на емоційному відгуку і мовній інтонації, можливо значно підвищити виконавський рівень роботи дитячого хору.

Дитяча хорова діяльність стає основою і засобом постійного духовного зростання молодого українського суспільства. Сучасне розуміння виховання «нової» людини наголошує на цілісності та невід'ємному зв'язку творчих (композиторських) сил, хорового виконавства та слухачької аудиторії (Іванова, 2000, с. 134). Тому потрібно постійно підтримувати і розвивати дитяче хорове виконавство в Україні, знаходити нові шляхи його вдосконалення.

Перспективи подальших досліджень. Вивчення синергійних аспектів інтонування та емоцій дозволить розширити обрії хорознавчої думки.

Список посилань

- Беседина, Л. (2012). *Художественный феномен-музыка. Книга 1. Интонационная теория Асафьева: на пути постижения хорового исполнительства*. Издательский сервис.
- Дем'янюк, О. (2020). Специфіка роботи над елементами хорової звучності у хоровому колективі. *Нова педагогічна думка*, 2 (102), 172–175.
- Емельянов, В. (2000). *Развитие голоса. Координация и тренинг*. Лань.
- Іванова, Ю. М. (2000). Дитяча хорова культура Харківщини кінця ХХ ст. *Культура України*, 7, 128–134.
- Іванова, Ю. М. (2018). Артистизм в контексті фахової підготовки хормейстера. *Культура України*, 61, 128–137.

- Казачков, С. (1998). *Дирижер хора — артист и педагог*. Казанская государственная консерватория.
- Коджаспирова, Г. М., Коджаспиров, А. Ю. (2005). *Педагогический словарь*. <https://refdb.ru/look/1940555-pall.html>
- Кузнецов, Ю. (2009). Эмоции в хоре: проблема изучения. *Вопросы хорового творчества: межвузовский сборник статей*, 133–151.
- Пігров, К. (1962). *Керування хором*. Держвидав.
- Пичугина, Л. Н. (2019). Актуальные проблемы современного хорового исполнительства. *Педагогическое образование в России*, 6. <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualnye-problemy-sovremennogo-horovogo-ispolnitelstva-horovaya-teatralizatsiya/viewer>
- Немерко, А. (2019). Дитяче хорове мистецтво як соціокультурне явище. *Вісник Львівського університету*, 20, 88–96.
- Раденко, Ю. В., Раденко, Б. М. (2018). Синергія мовно-музичної інтонації актора та співака як шлях розкриття творчого задуму драматурга. *Молодий вчений*, 2 (54), 155–159.
- Сихра, А. (1965). *Музыкаведение и новые методы анализа. Интонация и музыкальный образ*.
- Струве, Г. А. (1981). *Школьный хор*. Просвещение.
- Теплов, Б. М. (1985). *Способности и одаренность. Избранные сочинения в 2 т. (Т. 2)*. Педагогика.
- Шторк, К. (1924). *Система Далькроза*.
- problemny-sovremennogo-horovogo-ispolnitelstva-horovaya-teatralizatsiya/viewer [In Russian].
- Radenko, Yu. V., Radenko, B. M. (2018). Synergy of linguistic and musical intonation of the actor and singer as a way of revealing the playwright's creative idea. *Molodyi vchenyi*, 2 (54), 155–159. [In Ukrainian].
- Sychra, A. (1965). *Musicology and new methods of analysis. Intonation and musical image*. [In Russian].
- Struve, G. A. (1981). *School choir*. Prosveshhenie. [In Russian].
- Teplov, B. M. (1985). *Ability and talent. Selected works in 2 volumes (Vol. 2)*. Pedagogika. [In Russian].
- Stork, K. (1924) *The Dalcrose System*. [In Russian].

Надійшла до редколегії 17.11.2021

References

- Besedina, L. (2012). *Artistic phenomenon-music. Book 1. Asafiev's intonation theory: on the way to comprehension of choral performance*. Izdatelskii servis. [In Russian].
- Demianiuk, O. (2020). Specificity of work on elements of choral sonority in the choral team. *Nova pedahohichna dumka*, 2 (102), 172–175. [In Ukrainian].
- Emelianov, V. (2000). *Voice development. Coordination and training*. Lan. [In Russian].
- Ivanova, Yu. M. (2000). Children's choral culture of Kharkiv region of the end of the XX century. *Kultura Ukrainy*, 7, 128–134. [In Ukrainian].
- Ivanova, Yu. M. (2018). Artistry is in the context of professional preparation of choir-master. *Kultura Ukrainy*, 61, 128–137. [In Ukrainian].
- Kazachkov, S. (1998). *The conductor of the choir is an artist and teacher*. Kazan State Conservatory. [In Russian].
- Kodzhaspirova, G. M., Kodzhaspirov, A. Yu. (2005). *Pedagogical dictionary*. <https://refdb.ru/look/1940555-pall.html> [In Russian].
- Kuznetsov, Y. (2009). Emotions in the choir: a problem of study. *Voprosy horovogo tvorchestva: mezhvuzovskii sbornik statei*, 133–151. [In Russian].
- Pigrov, K. (1962). *Choir management*. Derzhvydav. [In Ukrainian].
- Pychugina, L. N. (2019). Actual problems of contemporary choral use. *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii*, 6. [Культура України, випуск 75, 2022](https://cyberleninka.ru/article/n/aktualnye-</p>
</div>
<div data-bbox=)

[https://doi.org/10.31516/2410-5325.075.16*](https://doi.org/10.31516/2410-5325.075.16)
УДК781.62.087.681.091(045)

О. Б. Бубенок

Інститут сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України

М. В. Тортіка

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ГІПОЛОГІЧНІ АРТЕФАКТИ ДОБИ МІДІ-БРОНЗИ В АРХЕОЛОГІЧНИХ КОЛЕКЦІЯХ МУЗЕЇВ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОЇ ТА ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСТЕЙ

О. Б. Бубенок, М. В. Тортіка. Гіпологічні артефакти доби міді-бронзи в археологічних колекціях музеїв Дніпропетровської та Харківської областей

Актуальність теми зумовлена тим, що в музейних зібраннях України зберігається чимало матеріальних пам'яток, створених народами степу в добу міді-бронзи, які були досліджені лише фрагментарно. Причина цього в тому, що ці знахідки потрапили до музеїв випадково і, як наслідок цього, не знайшли свого відображення у звітах та публікаціях. Тому ми не маємо чіткого уявлення про ситуацію в обласних та районних музеях України щодо артефактів найдавнішого пасторального населення степів. Вже давно існує нагальна потреба у створенні кваліфікованих каталогів, що являють собою опис пам'яток матеріальної культури ранніх скотарів, які б мали підтверджувати початок доместикації коня в причорноморських степах. Тому метою дослідження є створення такого каталогу. Для опрацювання були залучені матеріали із чотирьох музеїв Півдня і Сходу України: Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького, Музею археології Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна, Культурного закладу «Художньо-меморіальний музей ім. І. О. Рєпіна» в м. Чугуєві і краєзнавчого музею в м. Зміїв Харківської області. У результаті до наукового обігу уведено значну кількість неопублікованих артефактів, що і становить новизну дослідження. Відтворено етапи формування археологічних колекцій зазначених музеїв. Вагомим досягненням стало створення спеціального Каталогу предметів у фондах музеїв Дніпропетровської та Харківської областей, які засвідчують знайомство стародавніх людей із конем. Унаслідок цього вдалося встановити факт доместикації коня в причорноморських степах в добу пізньої бронзи. Але інші питання залишаються невирішеними. Це тема майбутніх досліджень. Вагому роль у цьому мають відіграти колекції музеїв Півдня і Сходу України.

Ключові слова: музей, каталог, археологічні колекції, Дніпропетровська і Харківська області, доместикація коня, епоха міді-бронзи.

O. B. Bubenok, M. V. Tortika. Hypological Artifacts of the Copper-Bronze Age in the Archeological Collections of the Museums of Dnipropetrovska and Kharkivska Regions

The actual meaning of this topic is due to the fact that the museum collections of Ukraine contain a lot of material monuments created by the peoples of the Steppe during the Copper-Bronze Age, which were studied only in fragments. The reason for it is that these finds came to museums by accident and as a result were not reflected in reports and publications. Therefore, we do not have a clear information about the situation in the regional and district museums of Ukraine containing the artifacts of the oldest pastoral population in Ukraine. Long ago the need exists to create the qualified catalogs with a description of the monuments of material culture of the early pastoralists, which are stored in the museums of the South and East of Ukraine. Therefore, the purpose of this study is creation of such catalog.

The methodological basis of the work is the modern post-neoclassical museological, so-called object methodology, the emphasis of which is focused on the study of material culture and material museums as fundamental elements of cultural and natural heritage.

The results. Materials from four museums of the South and the East of Ukraine were involved for processing: D. I. Yavornytsky Dnipropetrovsk National Historical Museum, Museum of Archeology of V. N. Karazin Kharkiv National University, Cultural Institution "I. O. Repin Art Memorial Museum" in Chuguev city of Kharkivska region, Museum of local lore in Zmiiv city Kharkivska region. The territories of Dnipropetrovska and Kharkivska regions were chosen for the study not by accident, because its reflect the gradual change of natural landscapes in the projection on the economy of the population. The study was able to observer the history of the formation of archaeological collections of these museums. A significant achievement for the authors of this article was the creation of a special Catalog of objects in the funds of museums of Dnipropetrovska and Kharkivska regions, which testify to the acquaintance of ancient people with the horse. As a result, it was possible to establish of horse

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

breeding of the local population in the Late Bronze Age.

The scientific novelty. A significant amount of unpublished material was introduced into scholar circulation.

The practical significance. It gives reason to believe that in the Late Bronze Age only the first stage of domestication of the horse took place in the steppes of Ukraine. But other issues remain unresolved. It is a topic for future researches. The collections of museums in the South and East of Ukraine should play an important role in it.

Keywords: *museum, catalog, archeological collections, Dnipropetrovska and Kharkivska regions, horse domestication, Copper-Bronze Age.*

Постановка проблеми. Актуальність теми зумовлена тим, що в музейних зібраннях України зберігається чимало матеріальних пам'яток, створених народами Степу, низку яких досі було досліджено лише фрагментарно. Це пояснюється тим, що багато артефактів потрапили до музеїв випадково і тому в багатьох випадках не були зафіксовані у звітах про проведені археологічні дослідження та не були опубліковані. Як наслідок, ми не маємо, наприклад, чіткого уявлення про ситуацію в обласних та районних музеях України щодо артефактів степового населення на території України в добу енеоліта-бронзи та передскіфського часу. Дослідження зібрань у музейних фондах України загалом має велике значення для розвитку науки. Вже давно існує нагальна потреба у створенні кваліфікованих каталогів, що являють собою опис пам'яток матеріальної культури населення Півдня і Сходу України, що зберігаються у фондах зазначених музеїв. Це дозволить вирішувати актуальні наукові проблеми. Так, на сьогодні важливим напрямом наукових пошуків для України залишається виявлення пам'яток матеріальної культури, які підтверджують гіпотезу про те, що степи Північного Причорномор'я входили до території доместикації коня ще в добу міді-бронзи. А це передувало виникненню на цих землях рухомого конярства. Ми не можемо у межах цього невеликого дослідження вирішувати глобальні питання, пов'язані з еволюцією конярства у степах Євразії. Проте маємо на меті дізнатися, чи міг привести розвиток суспільства саме степів Причорномор'я в добу міді-бронзи до подальшого переходу до рухомого конярства на початку раннього залізного віку. Хотілось би знати, наскільки корисними для розв'язання цих питань можуть бути фонди музеїв України. Отже, це дослідження не археологічне, а музеологічне.

Метою дослідження є вирішення означених питань у контексті спеціальних музеологічних досліджень, пов'язаних із завданнями уточнення даних з комплектування, обліку та зберігання конкретних артефактів (предмети кінського спорядження, колісниці, поховання людей з конем, зображення коней на предметах, тощо) у заданому регіоні для досліджуваного історичного періоду. Для виконання цього були заплановані наступні завдання:

- висвітлення історії формування археологічних колекцій Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького, Музею археології Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна, Культурного закладу «Художньо-меморіальний музей ім. І. О. Рєпіна» в м. Чугуєві та Зміївського краєзнавчого музею в Харківській області;
- опис та каталогізація за походженням та функціональним призначенням предметів у фондах означених музеїв Дніпропетровської та Харківської областей, які мають відношення до конярства та взагалі до гіпологиї;
- уточнення даних про те, які знахідки вже були опубліковані в науковій літературі, а які вводяться до наукового обігу вперше;
- з'ясування, по можливості, часу і обставин знахідок гіпологічних артефактів і відповідно до того виявлення ступеня коректності в інтерпретації знайдених матеріалів;
- по можливості, визначення місця коня в житті мешканців причорноморських степів у добу міді-бронзи.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Публікація артефактів на означену тему з колекцій музеїв Дніпропетровської та Харківської областей знайшла своє відображення в статтях та монографіях Л. П. Крилової (Крылова, 1976, с. 17–23; 1976а, с. 36–46), О. В. Старіка та Д. П. Куштана (Старік & Куштан, 2020, с. 23–36), О. Мельника та І. Стеблиної (Мельник & Стеблина, 2012, с. 407–408), А. П. Усачук (Усачук, 2005, с. 143–150), І. Б. Шрамко, С. В. Вальчака та С. А. Заднікова (Вальчак & Шрамко, 1996, с. 146–151; Шрамко & Задніков, 2018, с. 106), В. Є. Радзівєвської та Б. А. Шрамка (Радзівєвська & Шрамко, 1980, с. 100–108).

Методологічною основою роботи стала сучасна постнеокласична музеологічна, так звана об'єктна методологія, акценти якої зосереджуються у площині дослідження матеріальної культури (material culture studies) і власне музеїв як засадничих елементів культурної і природної спадщини (heritage). Цей методологічний

підхід знайшов своє відображення у працях провідних європейських і північноамериканських музеологів: Ф. Вайдахер (Німеччина), І. Мароєвич (Сербія), С. Пірс (Велика Британія), Г. Фінлі (Канада), З. Мазурик (Україна) та інші (Вайдахер, 2005; Маньковська, 2009, с. 136–144). У зв'язку з тим, що досліджуються археологічні матеріали, слід звернути увагу на термінологічний аспект. Раніше в радянський період для позначення матеріальних слідів діяльності населення доби енеоліту-бронзи у степах України використовували терміни **ямна, катакомбна та зрубна археологічні культури**. На сьогодні така термінологія вже застаріла. Замість неї археологи пропонують нові терміни: **ямна культурно-історична спільність** (3200/3100–2500/2400 рр. до н. е.); **катакомбна культурно-історична спільність** (XX–XVII ст. до н. е.); **зрубна культурно-історична спільність** (XVII–XII ст. до н. е.). Під час складання Каталогу ця розбіжність вносить плутанину, тому автори дослідження намагалися дотримуватися термінології, зазначеної в документації фондів музеїв. Хоча сучасна термінологія, на нашу думку, є більш коректною. Окрім того, автори статті намагалися дотримуватися інтерпретації даних про артефакти відповідно до музейної документації та коментарів працівників музеїв, а не різноманітних думок археологів щодо походження окремих знахідок, що зберігаються у фондах музеїв.

Попри те, що запропоноване дослідження має музеологічну спрямованість, воно також пов'язане з археологією, етнологією (культурною антропологією). Відповідно до цього були використані **методи** як загальнонаукові, так і спеціальні, які застосовують переважно у цих дисциплінах: індукція, дедукція, порівняльний аналіз, ретроспекція, типологізація, історичний експеримент, моделювання, етнографічні паралелі, опитування тощо. Основними стали описовий та статистичний методи.

Джерельною базою дослідження стали матеріали колекцій, що зберігаються в експозиціях та фондах музеїв двох областей України — Дніпропетровської та Харківської. Насамперед, слід зазначити, що марно для дослідження були обрані території лише цих двох областей, оскільки вони відображають поступове змінення природних ландшафтів у проєкції на заняття населення. Так, Дніпропетровська область розташована у самому центрі північнопричорноморських степів, а Харківська — на межі степу і лісостепу. Матеріали зі степів Дніпропетровщини цілеспрямовано порівнювались зі знахідками

із Харківщини, що має вже відмінні природні умови.

Найбільш цікавою виявилася колекція артефактів, що зберігається в експозиції та фондах Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького. Завдяки допомозі завідувача відділу археології О. В. Старіка та с. н. с. відділу фондів М. Й. Сердюк отримано дуже детальну інформацію про майже сто артефактів за темою дослідження, за що автори статті висловлюють їм особливу подяку. ДНІМ зберігає знахідки з території всієї Дніпропетровської області. Щодо Харківської області, то дослідження проводилось як у музеях Харкова, так і в музеях поза межами обласного центру. Насамперед, використані матеріали з експозиції та фондів Музею археології Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Необхідну інформацію надали співробітники музею — І. Б. Шрамко (директор) та С. А. Задніков (ст. наук. спів.). В основному це стосується артефактів в експозиції Музею археології ХНУ. Щодо Харківського історичного музею, то через певні обставини об'єктивного характеру матеріали фондів музею ще не були залучені. Це справа майбутнього. Велике значення мало використання матеріалів із музеїв районних центрів Харківської області. Так, було отримано інформацію про артефакти з міста Чугуєва Харківської області від заступника директора з наукової роботи Культурного закладу «Художньо-меморіальний музей ім. І. О. Рєпіна» О. О. Шевченко. Дуже цікаву інформацію надали співробітники Зміївського краєзнавчого музею — М. І. Саяний (директор) та І. О. Саяна (ст. наук. спів.).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше було здійснено спробу створити каталог, де зазначені музейні артефакти, що мають відношення до визначення ролі коня в житті людей доби міді-бронзи на території Південної та Східної України. Це допомагає створити загальне уявлення про процеси становлення та розвитку конярства на західних теренах Євразійського степу. Окрім того, систематизації та опису підлягали не лише матеріали, що знайшли своє відображення у звітах, які зберігаються в Науковому архіві Інституту археології НАНУ, та публікаціях, а й ті, що ніде не були зафіксовані, окрім як у каталогах музеїв. Вони потрапили до музеїв Дніпропетровської та Харківської областей випадково, тому уведуться до наукового обігу вперше.

Виклад основного матеріалу дослідження. Довідкова література, Інтернет та безпосередне

опитування співробітників музеїв дозволили висвітлити історію формування археологічних колекцій зазначених музеїв. Так, Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д. І. Яворницького засновано ще 12 лютого 1849 р. Це дата створення першого музею краю, який був заснований за сприянням місцевого загалу: адміністрації краю та інтелігенції (губернатора А. Я. Фабра та директора місцевої гімназії Я. Д. Грахова). При цьому у 1887 р. відомий меценат, почесний громадянин Катеринослава О. М. Поль почав збирати, а потім зміг відкрити широкому загалу своє власне зібрання, яке стало відомим як «Приватний музей О. М. Поля». Власне, колекція Поля містила приблизно 4 770 експонатів. Після смерті О. М. Поля було вирішено створити музей губернського значення та надати йому ім'я цієї дуже важливої для історії міста людини. Колекція О. М. Поля вже охоплювала археологічні артефакти регіону. Це були археологічні знахідки з курганів та інших поховань Катеринославщини (передусім Криворіжжя). Музей ім. О. М. Поля було відкрито 6 травня 1902 р. Згодом цей музей доповнено приватною колекцією Д. І. Яворницького. Отже, археологічна колекція того часу вже містила приблизно 10 тис. предметів. Кількість збільшилась, коли стало відомо про майбутнє будівництво Дніпрогесу. Д. І. Яворницький встав на чолі відомої Дніпробудівської археологічної експедиції і керував її роботою з 1927 по 1932 рр. Унаслідок цього музею було поповнено великою кількістю експонатів археологічного походження. Нова назва того часу підкреслювала археологічне значення колекції. Музей став називатися «Дніпровський краєвий історико-археологічний музей». Урешті-решт, з 1940 р. цей музей отримав ім'я одного зі своїх засновників — Д. І. Яворницького. Відтоді він вже мав назву «Дніпропетровський історичний музей ім. Д. І. Яворницького». Тільки в 2010 р. цей музей нарешті отримав статус національного. До складу археологічної колекції сучасного музею входять артефакти палеоліту, мезоліту, енеоліту, доби бронзи, слов'янських та кочових племен (наприклад, ранніх тюркомовних кочівників та половців)¹ (Дніпр. нац. іст. музей 2018; ДНІМ).

Не менш цікавою виявилася доля колекції Музею археології Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Музей фактично виник одночасно з університетом. У 1807 р.

в університеті засновано кабінет старожитностей. Цього ж року колекцію почали поповнювати археологічні пам'ятки з Ольвії та Воронежської губернії. На розвиток музею різко вплинуло проведення XII археологічного з'їзду. Якщо протягом XIX ст. створення археологічної колекції ішло дуже повільно, то після з'їзду це був вже повномасштабний музей «Витончених мистецтв та старожитностей». Різке зростання колекції дало змогу зробити самостійний археологічний відділ цього музею, а невдовзі і самостійний археологічний музей. У 1919 р. вже з'являється перше документальне підтвердження його існування. Директором цього археологічного музею став відомий археолог О. С. Федоровський. Після тимчасового закриття університету у 20-ті роки XX ст. музей деякий час існував як міський, проводив самостійну наукову та просвітницьку роботу. З відновленням університету в 1933 р. археологічний музей став частиною історичного факультету університету, а його наступним директором — І. М. Луцкевич. Згодом колекція археологічного музею Харківського університету збільшилась до 200 тис. експонатів. Директорами музею послідовно були, вже в повоєнний період, В. І. Кадеєв, Б. П. Зайцев, В. П. Андрієнко, А. К. Дегтяр, В. В. Скірда та І. Б. Шрамко. Експедиції останніх десятиріч суттєво розширили склад колекції музею. Зараз до нього входять колекції артефактів доби бронзи, черняхівської культури, племен скіфського часу, предметів салтівської культури, тощо². (Музей археології університету).

Історія археологічних колекцій районних музеїв Харківської області не така насичена, проте і вона багата на події. Так, Культурний заклад «Художньо-меморіальний музей ім. І. О. Рєпіна» в м. Чугуєві відкрито в 1984 р. Зараз він знаходиться в офіцерському домі, який було збудовано ще за часів аракчеєвських воєнних поселень. Вся колекція налічує більш ніж 10 тис. одиниць зберігання. Археологічна колекція музею невелика та фрагментарна. Вона почала формуватися ще до створення краєзнавчого відділу, який відкрився 15 грудня 1984 р., і на першому етапі поповнювався матеріалами з дарунків від місцевих жителів та з охоронних досліджень Б. А. Шрамка в П'ятицькому (1977 .), А. К. Дегтяря в Кочетку (1978 р.), тощо. На жаль, не всі предмети мають чітку прив'язку. Перші археологічні шурфування в

1. Частина інформації отримано з інтерв'ю зі старшим науковим співробітником відділу фондів ДНІМ М. Й. Сердюк 20 березня 2021 р.

2. Частина інформації отримано з інтерв'ю з директором Музею археології ХНУ І. Б. Шрамко 19 квітня 2021 р.

районі розташування Чугуївського городища були здійснені в 1996 р. археологічною експедицією під керівництвом Л. І. Бабенка. Всі знайдені предмети передано в краєзнавчий відділ ХММ І. Ю. Репіна. З 2004 р. археологічними дослідженнями території м. Чугуєва та Чугуївського району починає займатися харківський археолог Г. Є. Свистун. З 2005 р. він очолює Сіверськодонецьку археологічну експедицію, створену при КЗ «Художньо-меморіальний музей І. Ю. Репіна». З цього часу зібрання музею щорічно поповнювалося артефактами, отриманими в результаті як розкопок, так і розвідок, проведених на території Чугуївщини та інших районів Харківської області. Також до фондів ХММ з 2012 р. надходили археологічні колекції з розкопок у П'ятицькому, які здійснювались Середньовічною експедицією під керівництвом В. І. Квітковського. З 2017 р. до фондів музею передаються предмети (переважно з Кицівського археологічного комплексу в Печенізькому районі Харківської області), отримані в результаті роботи Слобожанської археологічної експедиції (керівники В. І. Квітковський та Г. Є. Свистун). Загалом колекція археології налічує 6383 предмети¹.

Зміївський краєзнавчий музей виник у 1991 р. завдяки старанням історика та музеєзнавця М. І. Саяного. Він знаходиться в центральній частині міста в одному із старовинних будинків. Археологічна колекція стала основою для створення музею, і спочатку вона являла собою експонати, зібрані місцевим краєзнавцем О. Комовим. У більш пізній період колекція поповнювалась новими артефактами завдяки новим дослідженням. Так, на території Зміївського району у 1990–1999 рр. проходили археологічні експедиції Харківського державного університету (нині ХНУ ім. В. Н. Каразіна) під керівництвом В. К. Міхєєва, Б. П. Зайцева, М. В. Любічева, О. О. Торгіки та О. Г. Дяченка. У результаті цих експедицій, пошукових робіт працівників Зміївського краєзнавчого музею та місцевих краєзнавців до музею надійшло 8198 археологічних експонатів. На сьогодні колекції музею налічують більше ніж 10 тис. експонатів².

Вагомим досягненням для авторів цієї статті стало створення спеціального Каталогу предметів із фондів музеїв Дніпропетровської та Харківської областей, які свідчать про те, що кінь відіграв помітну роль у житті мешканців степів

Півдня і Сходу України в добу міді-бронзи (Див. наприкінці статті). З огляду на ситуацію Каталог складається із чотирьох нерівнозначних частин відповідно до кількості музеїв. Знахідки були поділені на групи відповідно до походження та функціонального призначення. Так, велику групу становлять знахідки під назвою «Кістки коня». Їх багато було зафіксовано у фондах ДНІМ [I, А, №№ 1–18]. Є вони також в експозиції Музею археології ХНУ ім. В. Н. Каразіна [II, А, № 1]. Вони представлені переважно суглобами, зубами, бабками (астрагалами), путовими кістками, копитами, лопатками тощо. Цей матеріал не знайшов свого відображення у публікаціях. Багато кісток було знайдено на території саме Дніпропетровської області. Проте нам не відомо, чи належав цей остеологічний матеріал у більшості випадків свійським коням, чи це були залишки дикого коня. Це неможливо встановити.

Не меншу групу становлять знахідки під назвою «Вироби із кістки коня». Вони зберігаються у фондах ДНІМ та Музею археології ХНУ [I, Б, №№ 1–15; II, Б, № 1]. Функціональна спрямованість цих речей різноманітна. З одного боку, тут є кістяні речі, що являють собою елемент чоловічого костюму — пряжки, кільця [I, Б, №№ 1, 3, 5–10]. З іншого боку, тут є вироби із кінської кістки, що мають виробниче призначення: скобелі, лошिला, скребки, струги, тощо [I, Б, №№ 2, 11–15; II, Б, № 1].

Найважливішими в каталозі є розділи «Вудила та псалії», представлені в колекціях усіх чотирьох музеїв [I, В, №№ 1, 3; II, В, № 1, 2, 3; III, В, №№ 1, 2; IV, В, № 1]. У більшості випадків вироби зроблені з кістки. Проте є окремі знахідки з бронзи (I, В, №№ 1, 3; II, В, № 1, 2, 3; III, В, №№ 1, 2; IV, В, № 1). Особливий інтерес може становити форма деяких псаліїв. Так, окремо слід виокремити псалій у вигляді товстої окружності із колекції ДНІМ, що зберігається в експозиції музею [I, В, № 1]. Не менш цікавим є псалій (*ил. 1*) з експозиції Музею археології ХНУ [II, В, № 1]. Як виявляється, цей артефакт вже був опублікований у 1977 р. після роботи експедиції у 1975 р. на поселенні Поляни-І Ізюмського району Харківської області (Шрамко та ін., 1977, с. 12, табл. II, 21). Проте найбільш детальний аналіз знахідки зроблено у 2005 р. у спеціальній статті А. П. Усачук, яка вважає, що він кріпився у правій частині голови

1. Інформацію отримано з інтерв'ю із заступником директора з наукової роботи Культурного закладу «Художньо-меморіальний музей ім. І. О. Репіна» О. О. Шевченко 14 квітня 2021 р.

2. Інформацію отримано з інтерв'ю зі старшим науковим співробітником Зміївського краєзнавчого музею І. О. Саяною 7 травня 2021 р.



Іл. 1. Псалій із поселення Поляни-І
Ізюмського р-ну Харківської обл.

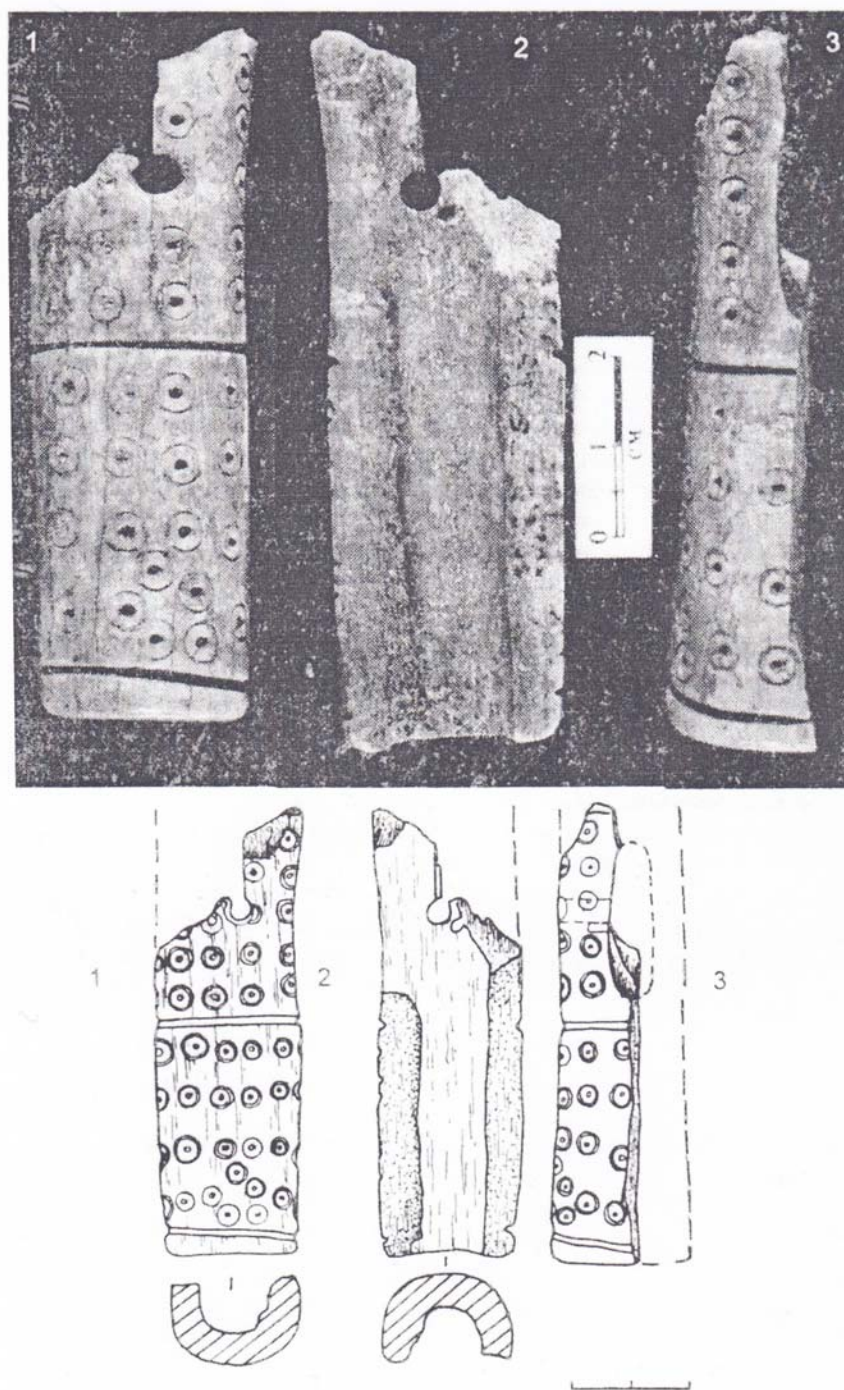
коня (Усачук, 2005, с. 143–150). Не менш цікавим в експозиції Музею археології ХНУ є уламок кістяного псалю (іл. 2), прикрашеного циркульним орнаментом [II, В, № 2]. Його було знайдено при розкопках зольника на території Західного Більського городища Полтавської області. Ця знахідка була опублікована у статті І. Б. Шрамко та С. В. Вальчака у 1996 р. (Вальчак & Шрамко, 1996, с. 146–151). Як виявилось, у дослідників досі немає єдиної думки щодо часу виготовлення цього псалю. Так, на думку С. В. Вальчака, цей псалій слід відносити до бронзового віку. Проте І. Б. Шрамко та С. А. Задніков схильні відносити артефакт до ранньоскіфського періоду. Цікавою є також знахідка фрагменту кістяного псалю, який датується науковими працівниками Чугуївського музею періодом пізньої бронзи (іл. 3); він зберігається у фондах цього ж музею [III, В, № 1].

Завершуючи опис псаліїв, слід звернути увагу ще на одну знахідку, що зберігається в експозиції ДНІМ — це фрагмент негатива літейної форми можливо для виготовлення псалю із бронзи (іл. 4). Цей артефакт має відношення до експедиції ДНІМ біля с. Токівське Апостолівського району Дніпропетровської області в 2017–2018 рр. [I, В, № 2]. Найбільш цікаві знахідки доби пізньої бронзи звідти описані у статті О. В. Старіка та Д. П. Куштана, що побачила світ у 2020 р. (Старік & Куштан, 2020, с. 23–36). Проте у статті немає опису матриці для виготовлення псалю. Що стосується вудил і псаліїв із бронзи, то це велика рідкість. Проте у Зміївському краєзнавчому музеї така знахідка є. Вона походить із с. Острроверхівка Зміївського району Харківської обл. [IV, В, № 1].

Наукові працівники Зміївського краєзнавчого музею відносять цю знахідку до періоду пізньої бронзи. Хоча не виключено, що вона була виготовлена вже у Середньовіччі.

Дуже рідкісними є рештки транспортних засобів доби бронзи. Одна із таких знахідок з території м. Кривий Ріг представлена в експозиції ДНІМ [I, Г, № 1]. Знахідка вже опублікована. Так, у 2012 р. було надруковано монографію О. Мельника та І. Стеблиної «Кургани Криворіжжя». Там міститься інформація про те, що в курганному похованні № 23 катакомбної культури на дні камери поруч із небіжчиком знаходився розібраний дерев'яний візок. Візок мав досить складну конструкцію, що не завадило авторам монографії зробити реконструкцію цього транспортного засобу. Він являв собою кибитку на двох дерев'яних колесах. Аналоги такого візка автори дослідження знаходять на території Центральної Європи. Дослідники вважають, що цьому візку давали рух воли. Хоча водночас вони припускають, що «можливим прототипом парадного візка поховання 23 була бойова колісниця з поворотним кругом, або сама колісниця, перероблена на візок під волову упряжку» (Мельник & Стеблина, 2012, с. 407–408). Тобто автори монографії дають зрозуміти, що серед населення катакомбної культурно-історичної спільноти саме в такі колісниці могли впрягатися також коні.

Щодо транспортних засобів, не можна не звернути увагу на так звані «ковзани», що вироблялися із кістки коня і мали по два отвори на кінцях (іл. 5). Існує думка, що це перші ковзани [I, Г, №№ 2–4]. Цікаво, що такі знахідки в минулому набули поширення на теренах Євразії. За даними А. С. Валькова і А. С. Федорука, вони в епоху бронзи «відомі на величезній території від Балкан до Алтаю — виявлені на поселеннях зрубної культурно-історичної спільноти і спільноти культур валікової кераміки». Проте автори статті вважають такі артефакти не ковзанами, а пристосуваннями для обробки шкіри (Вальков & Федорук, 2017, с. 60–64). Слід додати, що такий артефакт знайдено на території Західного Більського городища раннього залізного віку. Він зберігається у фондах Музею археології ХНУ (Шрамко & Задніков, 2018, с. 105–106). Як зазначили автори знахідки І. Б. Шрамко та С. А. Задніков у спеціальній монографії, «знахідки таких предметів на поселеннях скіфського часу вкрай рідкісні і зустрічаються в одиничних примірниках» (Шрамко & Задніков 2018, с. 106). Вони відзначають окремі випадки знахідок таких артефактів на пам'ятках



Лл. 2. Уламок кістяного псалию із Західного Більського городища, прикрашеного циркульним орнаментом (за даними І. Б. Шрамко та С. В. Вальчака).

Лівобережної України не лише в ранній залізний вік, а й в добу пізньої бронзи (бережнівсько-маєвська зрубна культура, білозерська культура). Ці дослідники зазначають, що «такі вироби зазвичай відносять до шкіряного виробництва» (Шрамко & Задніков, 2018, с. 106). Показово, що аналогічні артефакти зустрічаються у степах Євразії в багатьох місцях, значно віддалених від річок, озер, морів. Дійсно, є певні сумніви, що ці вироби були першими ковзанами,

тобто вони не являли собою засоби для пересування людини по льоду. Проте можна припустити, що російська назва ковзана, «конёк», була похідною не від форми ковзана, а через те, що перші ковзани робились із кістки коня.

На нашу думку, так звані «ковзани» із кістки коня могли бути полозами перших саней класичного типу, а не саней-волокуш. У цей транспортний засіб можна було впрягати собак, волів, оленів та коней. З огляду на те, що такі



Лл. 3. Фрагмент кістяного псалію періоду пізньої бронзи з південного узбережжя Печенізьського водосховища.

полози робилися із кістки коня, ніщо не може заважати тому припущенню, що в такі первісні сані могли впрягати коней. Ці транспортні засоби можна було використовувати будь-якої пори року, про що може свідчити відполірованість полів із кістки коня. Саме це дозволяло, наприклад, без перешкод рухатись по траві.

Не менш рідкісними є зображення коней. Одне із таких зображень міститься на нижній частині дуже відомого Керносівського ідола. Нагадаємо, що Керносівський ідол датується дослідниками часом ямної культурно-історичної спільноти, тобто приблизно III тис. до н. е. Його було знайдено у 1973 р. і зараз він прикрашає експозицію ДНІМ [І, Д, № 1]. Відразу стала об'єктом пильної уваги дослідників і багато разів публікувалася. Ймовірно, в 1976 р. стелу було опубліковано уперше в каталозі «Кам'яні баби», автором якого є Л. П. Крилова (Крылова, 1976, с. 17–23). Нижня частина пісковикової брили мала загострену форму й закопувалася в землю на третину висоти, а верхня зображує кремезного бороданя, лисого, з видовженим обличчям, невеликими глибоко посадженими очима, носом, виступаючим підборіддям, яке низько опущене на груди; зображені вуса з опущеними вниз кінцями. По боках голови виступають невеликі вуха з поглибленням у центрі. Обличчя видовжене з виступаючим підборіддям. Всі чотири сторони вкриті численними малюнками, зображеннями, зробленими в техніці невисокого рельєфу. Особливий інтерес становить одне із них внизу стели, що зображує двох коней, які ідуть неначе до квадратного загону (ил. 6) (Крылова, 1976, с. 19). Проте не зрозуміло, які коні зображені на стелі – свійські чи дикі.

Велике значення має встановлення коректності в інтерпретації знайдених матеріалів. Для

цього необхідно з'ясувати, по можливості, час і обставини знахідок гіпологічних артефактів на території Дніпропетровської і Харківської областей. Насамперед, бажано звернути увагу на знахідки в Дніпропетровському національному історичному музеї. Найбільш ранній артефакт такого роду в колекції ДНІМ був знайдений на початку ХХ ст. В. О. Городцовим. Це фрагмент кістяної пряжки з отвором із с. Бабине Бахмутського повіту, який тоді входив до складу Катеринославської губернії [І, Б, № 3]. Інші артефакти, які представляють підрозділи «Кістки коня», «Вироби із кістки коня», «Вудила та псалії», стали наслідком археологічних експедицій та розвідок, які здійснювали співробітники Дніпропетровського історичного музею після 1945 р. [І, А, №№ 1–15; Б, №№ 1–2, 4–18; В, 1–3]. Артефакти виявлені унаслідок експедицій А. В. Бодяньського в 1946 р., Ю. С. Кравцової в 1977 р., експедицій ДНІМ в 1980, 1985, 1989, 1991 рр., експедицій та розвідок В. А. Ремашка та О. Г. Ярового в 1999 та 2008 рр., Д. Я. Тесленка в 2007 та 2010 рр., Е. Я. Фіщенко в 2010 р., О. В. Старіка в 2015, 2017 та 2018 рр., тощо. Що стосується візка в експозиції ДНІМ [І, Г, № 1], то його було знайдено Л. П. Криловою в 1979 р. на околицях м. Кривий Ріг в одному з курганів доби бронзи (Мельник & Стеблина, 2012, с. 407). Як бачимо, багато артефактів,



Лл. 4. Фрагмент негатива літейної форми для виготовлення псалія (?) із бронзи із с. Токівське Апостолівського р-ну Дніпропетровської обл.



Іл. 5. Фрагмент «ковзана» із кістки коня доби пізньої бронзи із с. Мар'янівка Новомосковського р-ну Дніпропетровської обл.

пов'язаних із раннім конярством та гіпологією, із зібрань ДНІМ були виявлені професійними археологами під час польових археологічних досліджень і їхня атрибуція не має піддаватися сумніву. Хоча погляди археологів з часом можуть змінюватись.

Проте є артефакт в експозиції ДНІМ, інтерпретація зображень якого та саме походження ще будуть викликати великі сумніви та суперечки. Йдеться про Керносівський ідол [I, Д, № 1]. Як відомо, Керносівського ідола випадково знайшли школярі села Керносівка Новомосковського району в 1973 р. під час земляних робіт на місці зруйнованого кургану (Крылова, 1976а, с. 36–37). Отже, археологічні розкопки на місці знахідки не проводилися, що дуже ускладнює проблему походження та функціонального призначення стели.

Що стосується досліджених експонатів із колекції Музею археології ХНУ, то ситуація тут аналогічна. Більшість із них було знайдено під час археологічних розкопок. Так, уламок кістяного псалію (іл. 2), прикрашеного циркульним орнаментом [II, В, № 2], як вже згадувалось, було знайдено під час розкопок зольника на території Західного Більського городища Полтавської області під час експедиції І. Б. Шрамко у 1990 р. (Вальчак & Шрамко, 1996, с. 146–151). Псалій (іл. 2) з експозиції Музею археології ХНУ [II, В, № 1] було знайдено під час експедиції В. Є. Радзівської у 1975 р. на поселенні Поляни-І Ізюмського району Харківської області (Шрамко та ін., 1977, с. 12, табл. II, 21). На території Харкова, на поселенні заводу «Комсомолец» у 2008 р. було знайдено кістяний псалій [II, В, № 3] співробітниками Слобідської археологічної служби за участю студентів історичного факультету Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна під керівництвом

К. Ю. Пеляшенка (Пеляшенко & Буйнов, 2009, с. 223). Знаряддя з ребра коня для замощення поверхні ліпних посудин та нанесення штампу [II, Б, № 1] було знайдено під час експедиції В. Є. Радзівської у 1973 р. на поселенні Поляни-І Ізюмського району Харківської області (Радзівська & Шрамко, 1980, с. 100–108).

Знахідки псаліїв у музеях Чугуєва та Змієва, як ми зрозуміли, були виявлені випадково. Так, фрагмент кістяного псалію, який датують періодом пізньої бронзи (іл. 3), із фондів Чугуївського музею [III, В, № 1] було знайдено у 1999 р. на південному узбережжі Печенізького водосховища. «Фрагмент вуздечки» із бронзи було знайдено у 2012 р. в с. Островецька Зміївського району Харківської області [IV, В, № 1].

Отже, у багатьох випадках гіпологічні артефакти доби міді-бронзи на території Дніпропетровської та Харківської областей були виявлені під час археологічних експедицій. Тому інтерпретації матеріалу археологами у більшості випадків можуть заслуговувати на довіру. Виняток можуть становити лише окремі артефакти, зокрема широковідомий Керносівський ідол, знайдені випадково.

Проведений аналіз дозволяє висунути лише попередні припущення щодо місця коня в житті мешканців причорноморських степів у добу міді-бронзи. Так, зроблені в період пізньої бронзи не лише із кістки, а й із бронзи вудила та псалії можуть свідчити про те, що коні або впрягалися в колісницю, або використовувалися для верхової їзди. Тобто, це яскраве свідоцтво домостікції коня. І не відомо, чи дійсно деякі зроблені із кістки вироби більш раннього періоду можна вважати псаліями. Цього не можна стверджувати також про інші чисельні артефакти тих часів, оскільки не відомо, до яких коней вони мали стосунок: до свійських або диких.



Лл. 6. Зображення коней на нижній частині кам'яної стели із с. Керносівка Новомосковського р-ну Дніпропетровської обл.

Висновки. Аналіз матеріалів з археологічних колекцій музеїв Дніпропетровської та Харківської областей свідчить про те, що не всі матеріали за обраним періодом знайшли своє відображення у звітах, які зберігаються в Науковому архіві Інституту археології НАНУ, та публікаціях. Багато з них ніде так і не були зафіксовані, окрім як у каталогах музеїв, оскільки вони потрапили до музеїв випадково. Вони мають також уводитись до наукового обігу. На підставі вивченого матеріалу можна зробити попередній висновок, що лише в період пізньої бронзи у степах України мав місце перший етап доместикації коня. Про більш ранню дату цих процесів немає підстав говорити. На сучасному етапі наука має певні сумніви щодо існування конярства за часів енеоліту, ранньої та середньої бронзи. Але цій концепції суперечить музейна документація, згідно з якою вже з часів енеоліту неначе вже існували артефакти, що мають підтверджувати процес доместикації коня. Це відображає підходи дослідників минулих десятиліть. Тому настав час переглянути музейну документацію з позицій сучасної науки. Це можливо лише при об'єднанні зусиль працівників музейних фондів і археологів та палеозоологів. І запропонована стаття з каталогом мають допомогти в цьому.

Звичайно, не можна робити важливі наукові висновки на матеріалах колекцій музеїв лише двох областей. Необхідно для подальшого аналізу залучити матеріали з фондів та експозицій музеїв не лише Дніпропетровської та Харківської областей, а й інших областей Півдня і Сходу України. Музеї мають виконувати не лише виховні, а й наукові функції, тому що являють собою важливий елемент джерелознавчих досліджень.

Каталог статті

«Гіпологічні артефакти доби міді-бронзи в археологічних колекціях музеїв Дніпропетровської та Харківської областей»

І. Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д. І. Яворницького

А. Кістки коня

1. Суглоб ноги коня з прорізами (для орнаментування горщиків) (час пізня бронза; рік знахідки 1946; місце знахідки с. Волоське, Дніпропетровський р-н; матеріал кістка; інвентарний номер А 7765, розмір 7 x 7,3 см).

2. Суглоб ноги коня з прорізами (для орнаментування горщиків) (час доба бронзи; рік знахідки 1946; місце знахідки с. Волоське, Дніпропетровський р-н; матеріал кістка; інвентарний номер А 7764; розмір 6,6 см).

3. Бабки ноги коня з отвором посередині, 2 одиниці (час енеоліт; рік знахідки 1980; місце знахідки Дніпропетровський р-н., о. Стрільча скеля; матеріал кістка; інвентарний номер А 10438/1-2; розмір 1 6 x 2,5 x 2,5 см, розмір 2 3,2 x 2,5 x 1,5 см).

4. Зуб коня (різець) (час енеоліт; рік знахідки 1999; місце знахідки с. Зелений Гай, Широківський р-н; матеріал кістка; інвентарний номер НВ 27684; розмір 3,8 x 1,2 см).

5. Лопатка коня (час розвинута бронза (катакомбна культура); рік знахідки 2003; місце знахідки с. Мар'янське, Апостолівський р-н, урочище Березновате; матеріал — кістка; інвентарний номер НВ (НД) 28244, розмір 28 x 12,5 x 4,5 см).

6. Кістка копитного суглоба (коня?) (час розвинута бронза (катакомбна культура); рік знахідки 2004; місце знахідки с. Мар'янське, Апостолівський р-н, урочище Березновате; матеріал — кістка; інвентарний номер НВ (НД) 28248, розмір 5,5 x 4,5 x 3 см).

7. Лопатка коня (час пізня бронза; рік знахідки 2007; місце знахідки с. Піщанка, Ново-

московський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** НВ (НД) 31590; **розмір** немає).

8. Фрагмент зуба коня (**час** доба бронзи; **рік знахідки** 2012; **місце знахідки** с. Токівське, Апостолівський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** НВ (НД) 37315; **розмір** 4,8 x 2,8 x 2 см).

9. Променева кістка коня (**час** доба бронзи; **рік знахідки** 2012; **місце знахідки** с. Токівське, Апостолівський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** НВ (НД) 37317; **розмір** 33 x 7 x 5 см).

10. Фаланга передньої ноги коня (бабка) з отвором овальної форми (**час** доба бронзи; **рік знахідки** 2015; **місце знахідки** с. Токівське, Апостолівський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** А 13896; **розмір** 7,7 x 4,6 x 3,2 см).

11. Астрагал копитної тварини (**час** доба бронзи; **рік знахідки** 2015; **місце знахідки** с. Токівське, Апостолівський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** А13897; **розмір** 75,3 x 4,6 x 2,5 см).

12. Путова кістка коня (**час** доба бронзи; **рік знахідки** 2015; **місце знахідки** с. Токівське, Апостолівський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** А 13898; **розмір** 7,8 x 4,4 x 2,4 см).

13. Астрагал великої копитної тварини (бабка) (**час** розвинута бронза (катакомбна культура); **рік знахідки** 2015; **місце знахідки** с. Токівське, Апостолівський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** НВ (НД) 37313; **розмір** 4,8 x 2,8 x 2 см).

14. Частина надкопитної кістки суглоба коня (бабка) (**час** розвинута бронза; **рік знахідки** 2016; **місце знахідки** с. Токівське, Апостолівський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** НВ (НД) 38406 (1); **розмір** 7,5 x 5 x 3 см).

15. Частина надкопитної кістки суглоба коня (бабка) (**час** розвинута бронза; **рік знахідки** 2016; **місце знахідки** с. Токівське, Апостолівський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** НВ (НД) 38406 (2); **розмір** 7,8 x 4,8 x 3 см).

16. Частина надкопитної кістки суглоба коня (бабка) (**час** розвинута бронза; **рік знахідки** 2016; **місце знахідки** с. Токівське, Апостолівський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** НВ (НД) 38406 (3); **розмір** немає).

17. Частина надкопитної кістки суглоба коня (бабка) (**час** розвинута бронза; **рік знахідки** 2016; **місце знахідки** с. Токівське, Апостолівський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** НВ (НД) 38406 (4); **розмір** немає).

18. Кістки (бабки 2; пальчики 2) ніг коня (комплекс) (**час** пізня бронза; **рік знахідки** 2018; **місце знахідки** с. Токівське, Апостолівський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** НВ (НД) 41105/ 1-4; **розмір** бабки 7,8 x 5,4 x 3; альчик 5,1 x 4,2 x 3 см).

Б. Вироби із кістки коня

1. Овальна пряжка з отвором (**час** пізня бронза (культура багатовалікової кераміки); **рік знахідки** невідомо; **місце знахідки** півострів Ігрень; **матеріал** — кістка; **інвентарний номер** А 8530; **розмір** невідомо).

2. Скобель на ребрі коня (**час** пізня бронза; **рік знахідки** невідомо; **місце знахідки** невідомо; **матеріал** — кістка; **інвентарний номер** А 13805; **розмір** 13,2 x 2,7 x 0,4 см).

3. Фрагмент пряжки з отвором (**час** пізня бронза; **рік знахідки** початок ХХ ст.; **місце знахідки** с. Бабине, Бахмутський повіт Катеринославської губернії; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** А 5520; **розмір** 3,6 x 2,8 см).

4. Лощило із нижньої щелепи коня (**час** пізня бронза; **рік знахідки** 1946; **місце знахідки** с. Волоське, Дніпровський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** А 7705; **розмір** 21,5 см).

5. Кільце (**час** пізня бронза (культура багатовалікової кераміки); **рік знахідки** 1967; **місце знахідки** Дніпропетровська обл.; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** А 8675; **розмір** D 3,5 см зовнішній, D 1,8 см внутрішній, товщина 1 см).

6. Пряжка кругла з отвором (**час** пізня бронза (культура багатовалікової кераміки); **рік знахідки** 1985; **місце знахідки** с. Глухе, Томаківський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** А 11939; **розмір** D 4,7 см зовнішній, D 1,6 см внутрішній, товщина 0,5 см).

7. Половина круглої пряжки (**час** пізня бронза (культура багатовалікової кераміки); **рік знахідки** 1989; **місце знахідки** с. Глухе, Томаківський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** А 12404; **розмір** невідомо).

8. Пряжка (**час** пізня бронза (культура багатовалікової кераміки); **рік знахідки** 1991; **місце знахідки** м. Нікополь; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** А 12515; **розмір** невідомо).

9. Пряжка овальна, вигнута, з двома отворами (**час** пізня бронза (культура багатовалікової кераміки); **рік знахідки** 1999; **місце знахідки** с. Зелений Гай, Широківський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** А 13187; **розмір** 5 x 2,8 см, D1 отвору 1,5 см, D2 отвору 0,3 см).

10. Пряжка овальна, вигнута-вгнута, з двома отворами (**час** пізня бронза (культура багатовалікової кераміки); **рік знахідки** 2004; **місце**

знахідки с. Межеріч, Павлоградський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** А 13166; **розмір** 3,5 x 2,7 см, D1 отвору 1,2 см, D2 отвору 0,2 см).

11. Скребок на копитній кістці коня (**час** пізня бронза; **рік знахідки** 2007; **місце знахідки** с. Піщанка, Новомосковський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** НВ 31775; **розмір** 7,2 x 4,5 x 4 см).

12. Лоцило із кістки тварини (коня?) (**час** пізня бронза; **рік знахідки** 2008; **місце знахідки** с. Лобойківка, Петриківський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** А 13623; **розмір** 36,8 x 4,4 x 2,5 см).

13. Скребок на копитній кістці коня (**час** пізня бронза (білозерська культура); **рік знахідки** 2008; **місце знахідки** с. Любимівка, Дніпровський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** А 13694; **розмір** 8 x 4,9 x 3,6 см).

14. Скобель на ребрі великої копитної тварини (**час** пізня бронза; **рік знахідки** 2010; **місце знахідки** м. Тернівка, Павлоградський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** А 13805; **розмір** 13,2 x 2,7 x 0,4 см).

15. Струг на фрагменті ребра великої тварини (**час** пізня бронза; **рік знахідки** 2016; **місце знахідки** с. Токівське, Апостолівський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** А 13916; **розмір** 12,5 x 2,5 x 1 см).

В. Вудила та псалії

1. Пряжка у вигляді товстої окружності (**час** пізня бронза; **рік знахідки** невідомий (з колекції О. М. Поля); **місце знахідки** невідомо; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** А 1021; **розмір** невідомо).

2. Фрагмент негатива літєйної форми для виготовлення псалію (**час** пізня бронза (саботинівська культура); **рік знахідки** 2017–2018; **місце знахідки** с. Токівське, Апостолівський р-н; **матеріал** каміння; **інвентарний номер** А 13987; **розмір** невідомо) (іл. 4).

3. Псалій конусовидний з овальним отвором (**час** доба бронзи; **рік знахідки** 1977; **місце знахідки** с. Попова Баловка, Дніпровський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** А 9442; **розмір** 6,5 x 1,5 x 1,1 см).

Г. Реєтки транспортних засобів

1. Деталі возика (**час** розвинута бронза (катакомбна культура); **рік знахідки** 1979; **місце знахідки** — м. Кривий Ріг; **матеріал** дерево; **інвентарний номер** А 12823/1-5; **розміри** (комплекс з 5 частин).

2. Фрагмент «ковзана» із кістки коня (**час** доба пізня бронза; **рік знахідки** 1946; **місце знахідки** с. Майорка, Дніпровський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** із нерозібраних колекцій А. В. Бодяньського; **розмір** 10 см).

3. «Ковзан» із кістки коня (**час** пізня бронза; **рік знахідки** 1948; **місце знахідки** Дніпровський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** А 8278/2; **розмір** 30 x 7 x 3,5 см).

4. Фрагмент «ковзана» із кістки коня (**час** пізня бронза; **рік знахідки** 2010; **місце знахідки** с. Мар'янівка, Новомосковський р-н; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** А 13738; **розмір** 18,8 x 3,1 x 3,2 см) (іл. 5).

Д. Зображення коня та транспортних засобів

1. Керносівський ідол (**час** III т. до н. е.; **рік знахідки** — 1973; **місце знахідки** — с. Керносівка, Новомосковський р-н, Дніпропетровська обл.; **матеріал** — каміння; **інвентарний номер** — А 9039; **розміри** 120 см x 36 см x 24 см) (іл. 6).

II. Музей археології ХНУ ім. В. Н. Каразіна

А. Кістки коня

1. Кістка коня (**час** пізня бронза; **рік знахідки** невідомий; **місце знахідки** невідоме; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** невідомий; **розмір** невідомо), **номер у вітрині** 64.

Б. Вироби із кістки коня

1. Знаряддя з ребра коня для замощення поверхні ліпних посудин та ненесення штампу (**час** пізня бронза; **рік знахідки** 1973; **місце знахідки** поселення Поляни-1, Ізюмський р-н, Харківська обл.; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** ВН 592; **розміри** невідомо).

В. Вудила та псалії

1. Псалій (**час** пізня бронза; **рік знахідки** 1975; **місце знахідки** поселення Поляни-І, Ізюмський р-н, Харківська обл.; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** ВН 589; **розміри** 12 см x 6,5 см x 1,3 см, діаметр великого отвору — 1,6 см); **номер у вітрині** 36 (іл. 1).

2. Уламок псалію, прикрашеного циркульним орнаментом (**час** пізня бронза — ранній залізний вік; **рік знахідки** 1990; **місце знахідки** Західне Більське городище, Котелівський р-н, Полтавська обл.; **матеріал** кістка; **інвентарний номер** ВН 831; **розміри** 7,7 см x 2,4 см x 1,4 см, діаметр фіксатора — 0,45 см; **номер у вітрині** 25 (іл. 2).

3. Псалій (час пізня бронза; рік знахідки 2008; місце знахідки поселення Заводу «Комсомолец», Шевченківський р-н м. Харкова; матеріал кістка; інвентарний номер ПО № 104; розмір 6,4 см, максим, діаметр 1,6 см, діаметр отвору 0,6 см).

III. КЗ «Художньо-меморіальний музей І. О. Рєпіна» (м. Чугуїв Харківської обл.)

В. Вудила та псалії

1. Фрагмент псалія (час пізня бронза; рік знахідки 1999; місце знахідки Південне узбережжя Печенізького водосховища; матеріал кістка; інвентарний номер КН-2868; розміри 1,7 x 8,8 x 1,8 см) (іл. 3).

IV. Зміївський краєзнавчий музей (Харківська обл.)

В. Вудила та псалії

1. Фрагмент вуздечки (час доба бронзи (?); рік знахідки 2012; місце знахідки с. Островерхівка, Зміївський р-н; матеріал бронза; інвентарний номер 2487 М; розмір 16 x 8 см).

Список посилань

- Вайдагер, Ф. (2005) *Загальна музеологія*. З. Мазурик (Ред.). Львів.
- Вальков, И. А., Федорук, А. С. (2017). К вопросу о функциональном назначении коньков. *Сохранение и изучение культурного наследия Алтайского края, XXIII*, 60–64. Барнаул.
- Вальчак, С. Б., Шрамко, И. Б. (1996). Псалій бронзового века с Западного Бельска. *Більське городище в контексті вивчення пам'яток раннього залізного віку Європи*. Полтава.
- ДНІМ — Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д. І. Яворницького. Отримано Березня 30, 2021 з <http://www.museum.dp.ua/>.
- Дніпропетровський національний історичний музей ім. Д. І. Яворницького (2018). Дніпро.
- Крылова, Л. П. (1976). *Каменные бабы. Каталог*. Днепропетровск.
- Крылова, Л. П. (1976а). Керносовский идол (стела). *Энеолит и бронзовый век Украины*. Киев.
- Маньковська, Р. (2009). Музеологія як наукова галузь: сучасний дискурс та проблема теоретичного інтегрування. *Краєзнавство*, 3–4, 136–144.
- Мельник О. О., Стеблина І. О. (2012). *Кургани Криворіжжя*. Видавничий дім.
- Музей археології університету. *Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна*. Отримано Березня 30, 2021 з <https://www.univer.kharkov.ua/ua/departments/history/museum/>

[archaeology_and_ethnography_of_the_slobidska_ukraine/](#).

- Пеляшенко, К. Ю., Буйнов, Ю. В. (2008). Охоронні дослідження на поселеннях доби бронзи: завод «Комсомолец» та «Мерефа 4» на Харківщині. *Археологічні дослідження в Україні*. , Київ, Радзівська, В. С., Шрамко, Б. А. (1980). Нові археологічні пам'ятки на Харківщині. *Археологія*, т. 33, с. 100–108. Київ.
- Старік, О. В., Куштан, Д. П. (2020). Комплекси ливарних форм доби пізньої бронзи з Токівського. *Археологія*, 1, 23–38.
- Усачук, А. П. (2005). Технология изготовления и использования псалія с поселения Поляны-І. *Древности-2005*. (С. 143–150). Харьков.
- Шрамко, Б. А., Михеев, В. К., Грубник-Буйнова, А. П. (1977). *Справочник по археологии Украины. Харьковская область*. Киев.
- Шрамко, Б. А., Шрамко, І. Б., Задніков, С. А. (2018). *Археологічний комплекс «Більське городище»*. Вип. 1. Західне укріплення: зольник № 11 (1958). Харків–Котельва.

References

- D. I. Yavornytsky Dnipropetrovsky National Historical Museum. (2018). Dnipro. [In Ukrainian].
- DNIM — D. I. Yavornytsky Dnipropetrovsky National Historical Museum. Retrieved April 30, 2021 from <http://www.museum.dp.ua/> [In Ukrainian].
- Krylova, L. P. (1976). *Stone statues. Catalog*. Dnepropetrovsk. [In Russian].
- Krylova, L. P. (1976a). Kernosovsky Idol (Stele). *Eneolit i bronzovyy vek Ukrainy*. (Pp. 36–46). Kyiv. [In Russian].
- Man'kov's'ka, R. (2009). Museology is like a Scientific Trick: Current Discourse and the Pproblem of Theoretical Integration. *Krayeznavstvo*, 3–4, 136–144. [In Ukrainian].
- Melnyk, O. O., Steblyna, I. O. (2012). *Mounds of Kryvyi Rih*. Vydavnychi dim. [In Ukrainian].
- Pelyashenko, K. Yu., Buynov, Yu. V. (2009). Security Research in the Bronze Age settlements: Komsomolets Factory and Merefa 4 in Kharkivska Region. *Arkheolohichni doslidzhennya v Ukraini*. Kyiv. [In Ukrainian].
- Radziyevs'ka, V. Ye., Shramko, B. A. (1980). New Archeological Monuments in Kharkiv Region. *Arkheolohiya*, vol. 33, 100–108. [In Ukrainian].
- Shramko, B. A., Mikheyev, V. K., Grubnik-Buynova, A. P. (1977). *Reference Book on Archeology of Ukraine. Kharkovskaya region*. Kyiv. (In Russian).
- Shramko, B. A., Shramko, I. B., Zadnikov, S. A. (2018). *Archaeological complex "Bilske settlement". Issue 1. Western fortification ashbin, No 11 (1958)*. Kharkiv–Kotel'va. [In Ukrainian].

- Starik, O. V., Kushtan, D. P. (2020). Complexes of Foundry Mold of the Late Bronze Age from Tokivsky village. *Arkheolohiya, 1*, 23–38. [In Ukrainian]. University Archeology Museum. *Kharkivs'kyi natsional'nyi universytet imeni V. N. Karazina*. Retrieved April 30, 2021 from https://www.univer.kharkov.ua/ua/departments/history/museum/archaeology_and_ethnography_of_the_slobidska_ukraine/ [In Ukrainian].
- Usachuk, A. P. (2005), Technology of Production and Using of Psalms from the Polyana-I settlement. *Drevnosti-2005*. (Pp. 143–150). Kharkov. [In Russian].
- Val'chak, S. B., Shramko, I. B. (1996). Bronze Age psalm from Western Bilsk. *Bil's'ke horodyshche v konteksti vyvchennya pam'yatok rann'oho zaliznoho viku Yevropy*. (Pp. 146–151). Poltava. [In Russian].
- Val'kov, I. A., Fedoruk, A. S. (2017). On the Question of the Functional Purpose of Skates. *Sokhraneniye i izucheniye kul'turnogo naslediya Altayskogo kraya*. Iss. XXIII, 60–64. Barnaul. [In Russian].
- Waidacher, F. (2005). *General Museology*. Z. Mazuryk (Ed.). L'viv. [In Ukrainian].

Надійшла до редколегії 23.12.2021

Наші автори

<p>Александрова М. В., кандидат філософських наук, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна marina.dyadina@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-2722-398X</p>	<p>Aleksandrova M., Candidate of Philosophical Sciences, Assistant Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Афенченко Г. В., кандидат соціологічних наук, доцент, кафедра менеджменту культури та соціальних технологій, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна hennadii_afenchenko@xdak.ukr.education https://orcid.org/0000-0002-7248-2315</p>	<p>Afenchenko H. V., Candidate of Sociological Sciences, Assistant Professor, department of culture and social technologies management, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Бабкова Н. В., кандидат історичних наук, завідувач навчальної лабораторії з музеєзнавства, пам'яткознавства, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна akademikxdak@gmail.com https://orcid.org/0000-0003-0347-0633</p>	<p>Babkova N. V., Candidate of Historical Sciences, head of the training laboratory of museum and landmark studies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Бубенок О. Б., доктор історичних наук, професор, головний науковий співробітник відділу Євразійського степу, Інститут сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України helgebub@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-0104-6081</p>	<p>Bubenok O. B., Doctor of Historical Sciences, Professor, senior research associate of Eurasian Steppe department, A. Yu. Krymskyi Institute of Oriental Studies of National Academy of Sciences of Ukraine</p>
<p>Гао Чилін, аспірант, кафедра інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна 604900540@qq.com https://orcid.org/0000-0003-1203-6820</p>	<p>Gao Chiling, postgraduate student, music interpretology and analysis department, I. P. Kotliarevskiyi Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Дубровний Т. М., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та хорового мистецтва, Львівський національний університет ім. Івана Франка, м. Львів, Україна taras.dubrovnyy@lnu.edu.ua https://orcid.org/0000-0003-4879-0008</p>	<p>Dubrovnyi T. M., Candidate of Art Criticism, Assistant Professor, music studies and choral art department, Ivan Franko Lviv National University, Ukraine</p>
<p>Іванова Ю. М., кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра хорового диригування та академічного співу, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна ivochkajulia843@gmail.com http://orcid.org/0000-0001-5529-5713</p>	<p>Ivanova Yu. M., Candidate of Art Criticism, Assistant Professor, department of choral conducting and academic singing, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Казначеева Л. М., доцент, кандидат історичних наук, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне, Україна Kaznacheyeva1710@gmail.com http://orcid.org/0000-0002-8896-2145</p>	<p>Kaznacheieva L. M., Assistant Professor, Candidate of Historical Sciences, Rivne State University of Humanities, Rivne, Ukraine</p>
<p>Лю Тін, аспірантка, кафедра інтерпретології та аналізу музики, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків, Україна 849780753@qq.com http://orcid.org/0000-0002-6340-5705</p>	<p>Liu Ting, postgraduate student, music interpretology and analysis department, I. P. Kotliarevskiyi Kharkiv National University of Arts, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Максимовська Н. О., доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри менеджменту культури та соціальних технологій Харківської державної академії культури, м. Харків, Україна maksimovskayas8@gmail.com http://orcid.org/0000-0002-3028-5727</p>	<p>Maksymovska N. O., Doctor of Pedagogical Sciences, Assistant Professor, professor of culture and social technologies management department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>
<p>Мачулін Л. І., кандидат філософських наук, старший викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна editor2016@ukr.net https://orcid.org/0000-0001-8804-6297</p>	<p>Machulin L. I., Candidate of Philosophical Sciences, senior lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine</p>

Михайлова Ю. Ю. , здобувач вищої освіти другого (магістерського) рівня, спеціальність «Менеджмент соціокультурної діяльності», кафедра івент-індустрій, культурології та музеєзнавства, Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне, Україна juliakravchik@ukr.net http://orcid.org/0000-0001-7065-6433	Mykhailova Yu. Yu. , student of the second (master's) degree, specialty – “Management of socio-cultural activities”, department of event industries, cultural and museum studies, Rivne State University of Humanities, Rivne, Ukraine
Панков Г. Д. , доктор філософських наук, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна gpank27@gmail.com https://orcid.org/0000-0003-1017-4891	Pankov H. D. , Doctor of Philosophical Studies, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Рум'янцева А. Ю. , кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна allarum13@gmail.com https://orcid.org/0000-0002-9627-1926	Rumiantseva A. Yu. , Candidate of Art Criticism, Assistant Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Стрельченко К. М. , доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв, Київський університет імені Бориса Грінченка, м. Київ, Україна sunnyside.trio@gmail.com https://orcid.org/0000-0001-5100-3656	Strelchenko K. M. , Assistant Professor, instrumental and performing skills department of Institute of Arts, Borys Hrinchenko Kyiv University, Ukraine
Тортіка М. В. , доктор історичних наук, доцент, кафедра історії, музеєзнавства та пам'яткознавства, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна torteka@ukr.net https://orcid.org/0000-0001-9674-5629	Tortika M. V. , Doctor of Historical Sciences, Assistant Professor, history, museum and landmark studies department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Трубаєва Є. , аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна trubaievaevgeniya18@ukr.net https://orcid.org/0000-0002-5109-6386	Trubaieva E. , postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Шейко В. , доктор історичних наук, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна rector-2@ic.ac.kharkov.ua http://orcid.org/0000-0002-3532-7439	Sheiko V. , Doctor of Historical Sciences, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Шолуха Н. Є. , кандидат культурології, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна natellaSh@gmail.com http://orcid.org/0000-0001-8339-5615	Sholukho N. E. , Candidate of Cultural Studies, Assistant Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Шумлянська Н. В. , старший викладач, кафедра туристичного бізнесу, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна natalia_shumlianska@xdak.ukr.education https://orcid.org/0000-0003-2771-3994	Shumlianska N. V. , Senior lecturer, department of tourism business, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
Щербань А. Л. , доктор культурології, завідувач кафедри історії, музеєзнавства та пам'яткознавства, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна kozaks_1978@ukr.net https://orcid.org/0000-0002-9530-6453	Shcherban A. L. , Doctor of Cultural Studies, head of history, museum and landmark studies department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

Наукове видання

Культура
України

Збірник наукових праць

Випуск 75

Scientific edition

Culture
of Ukraine

Scientific Journal

Issue 75

На обкладинці:

1. Ілюстрація художника *Нікіти Титова*.
2. Фото зруйнованих будівель з сайту LB.ua
(https://lb.ua/culture/2022/03/25/510869_velike_ruynivnitstvo_kulturni.html)

Редактори:
А. А. Троян
Г. С. Положій

Редактор англomовних текстів:
В. О. Афанасьєв

Комп'ютерна верстка:
І. Г. Колесник

Підписано до друку 21.03.2022 р. Формат 60x84/8.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.
Ум. друк. арк. 15,81. Обл.-вид. арк. 16,4. Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
тел. (057) 731-27-83. e-mail: rvv2000k@ukr.net.
Свідоцтво про держреєстрацію ДК №3274 від 04.09.2008 р.

Віддруковано в ПП Озеров Г. В.
м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.
Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.