



#11 (51), 2019 część 10

Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe
(Warszawa, Polska)

Czasopismo jest zarejestrowane i publikowane w Polsce. W czasopiśmie publikowane są artykuły ze wszystkich dziedzin naukowych. Czasopismo publikowane jest w języku polskim, angielskim, niemieckim i rosyjskim.

Artykuły przyjmowane są do dnia 30 każdego miesiąca.

Częstotliwość: 12 wydań rocznie.

Format - A4, kolorowy druk

Wszystkie artykuły są recenzowane

Każdy autor otrzymuje jeden bezpłatny egzemplarz czasopisma.

Bezpłatny dostęp do wersji elektronicznej czasopisma.

Zespół redakcyjny

Redaktor naczelny - Adam Barczuk

Mikołaj Wiśniewski

Szymon Andrzejewski

Dominik Makowski

Paweł Lewandowski

Rada naukowa

Adam Nowicki (Uniwersytet Warszawski)

Michał Adamczyk (Instytut Stosunków Międzynarodowych)

Peter Cohan (Princeton University)

Mateusz Jabłoński (Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki)

Piotr Michalak (Uniwersytet Warszawski)

Jerzy Czarnecki (Uniwersytet Jagielloński)

Kolub Frennen (University of Tübingen)

Bartosz Wysocki (Instytut Stosunków Międzynarodowych)

Patrick O'Connell (Paris IV Sorbonne)

Maciej Kaczmarczyk (Uniwersytet Warszawski)

#11 (51), 2019 part 10

East European Scientific Journal
(Warsaw, Poland)

The journal is registered and published in Poland. The journal is registered and published in Poland. Articles in all spheres of sciences are published in the journal. Journal is published in **English, German, Polish and Russian.**

Articles are accepted till the 30th day of each month.

Periodicity: 12 issues per year.

Format - A4, color printing

All articles are reviewed

Each author receives one free printed copy of the journal

Free access to the electronic version of journal

Editorial

Editor in chief - Adam Barczuk

Mikołaj Wiśniewski

Szymon Andrzejewski

Dominik Makowski

Paweł Lewandowski

The scientific council

Adam Nowicki (Uniwersytet Warszawski)

Michał Adamczyk (Instytut Stosunków Międzynarodowych)

Peter Cohan (Princeton University)

Mateusz Jabłoński (Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki)

Piotr Michalak (Uniwersytet Warszawski)

Jerzy Czarnecki (Uniwersytet Jagielloński)

Kolub Frennen (University of Tübingen)

Bartosz Wysocki (Instytut Stosunków Międzynarodowych)

Patrick O'Connell (Paris IV Sorbonne)

Maciej Kaczmarczyk (Uniwersytet Warszawski)

**Dawid Kowalik (Politechnika
Krakowska im. Tadeusza Kościuszki)**

**Peter Clarkwood(University College
London)**

**Igor Dziedzic (Polska Akademia
Nauk)**

**Alexander Klimek (Polska Akademia
Nauk)**

**Alexander Rogowski (Uniwersytet
Jagielloński)**

Kehan Schreiner(Hebrew University)

**Bartosz Mazurkiewicz (Politechnika
Krakowska im. Tadeusza Kościuszki)**

**Anthony Maverick(Bar-Ilan
University)**

**Mikołaj Żukowski (Uniwersytet
Warszawski)**

**Mateusz Marszałek (Uniwersytet
Jagielloński)**

**Szymon Matysiak (Polska Akademia
Nauk)**

**Michał Niewiadomski (Instytut
Stosunków Międzynarodowych)**

Redaktor naczelny - Adam Barczuk

**Dawid Kowalik (Politechnika
Krakowska im. Tadeusza Kościuszki)**

**Peter Clarkwood(University College
London)**

**Igor Dziedzic (Polska Akademia
Nauk)**

**Alexander Klimek (Polska Akademia
Nauk)**

**Alexander Rogowski (Uniwersytet
Jagielloński)**

Kehan Schreiner(Hebrew University)

**Bartosz Mazurkiewicz (Politechnika
Krakowska im. Tadeusza Kościuszki)**

**Anthony Maverick(Bar-Ilan
University)**

**Mikołaj Żukowski (Uniwersytet
Warszawski)**

**Mateusz Marszałek (Uniwersytet
Jagielloński)**

**Szymon Matysiak (Polska Akademia
Nauk)**

**Michał Niewiadomski (Instytut
Stosunków Międzynarodowych)**

Editor in chief - Adam Barczuk

1000 kopii.

**Wydrukowano w «Aleje Jerozolimskie
85/21, 02-001 Warszawa, Polska»**

**Wschodnioeuropejskie Czasopismo
Naukowe**

**Aleje Jerozolimskie 85/21, 02-001
Warszawa, Polska**

E-mail: info@eesa-journal.com ,

<http://eesa-journal.com/>

1000 copies.

**Printed in the "Jerozolimskie 85/21, 02-
001 Warsaw, Poland»**

East European Scientific Journal

**Jerozolimskie 85/21, 02-001 Warsaw,
Poland**

E-mail: info@eesa-journal.com ,

<http://eesa-journal.com/>

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Бурда Ю. І. ІНСТРУМЕНТИ МАРКЕТИНГОВОЇ КОМУНІКАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ В ПРОЦЕСІ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ.....	4
Жэнь Няньчэнь ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГЛАЗУРОВАННОГО КЕРАМИЧЕСКОГО ДЕКОРА В АРХИТЕКТУРЕ КИТАЕ ПЕРИОДОВ МИН (1368-1644) И ЦИН (1644-1912)	9
Дудинська О. О., Колісник О. В., Лук'яненко К. С. СУЧАСНИЙ СОЦІАЛЬНИЙ ПЛАКАТ: АСПЕКТИ ДИЗАЙНУ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ.....	14
Копелюк О. О. ФОРТЕПІАННІ МІНІАТЮРИ ІВАНА КАРАБИЦЯ: ГЕНЕЗИС КОМПОЗИТОРСЬКИХ ШКІЛ	18
Марцинківський О. О. ПОСЛІДОВНЕ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК	23
Пескин А. Б. ОБ ОСНОВНЫХ СИСТЕМАХ ЗВУКОВЫСОТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ И ИХ ФАКТУРНОМ ВОПЛОЩЕНИИ В БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.....	28
Рыжова О. О. ОСОБЕННОСТИ ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЫ ИКОНОСТАСА (1802-1803 гг.) ЦЕРКВИ РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА НА ДАЛЬНИХ ПЕЩЕРАХ СВЯТО-УСПЕНСКОЙ КИЕВО-ПЕЧЕРСКОЙ ЛАВРЫ	31

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Мринська Н. А. ТЕРПИМІСТЬ, ТОЛЕРАНТНІСТЬ, ДУХОВНІСТЬ - КРИТЕРІЇ ПРИЙНЯТТЯ: МЕТААНТРОПОЛОГІЧНИЙ ПОГЛЯД НА МУЖНІСТЬ	43
---	----

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Белік К. А. ЛІРИЗМ ЦИКЛУ ЕТЮДІВ «ОСЯЯННЯ» Є. ГУЦАЛА	48
Гладкова М. В. ЧАСОПРОСТОРОВІ МОДЕЛІ РОМАНУ «СПЕКТАКЛЬ» В. ДРОЗДА	52
Джаббаров Ф. Х. МОТИВ ЛОЖНОЙ СМЕРТИ КАК КЛЮЧ К ГЕНЕЗИСУ ДАСТАНА “МАЛИКА АЙЁР”	57
Керимова С.А. РОЛЬ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В РЕАЛИЗАЦИИ КОМПЕТЕНТНОСТНЫХ ПОДХОДОВ ПРИ ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ	59
Копаница Л. Н. МОДЕЛИРУЮЩАЯ РОЛЬ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТЕКСТОВ КАК КРИТЕРИЙ ПРАГМАТИЧЕСКОГО ИЗМЕРЕНИЯ НАРОДНОЙ ПЕСНИ	62

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Burda Y. I.

lecturer at Vasyl Barvinsky Drohobych College of Music
master of piano and musicology
Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

TOOLS OF MARKETING COMMUNICATION POLICY AT THE PROCESS OF POPULARIZATION CLASSICAL MUSIC

Бурда Юліана Ігорівна

викладач Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського
магістр фортепіано і музикознавства
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка

ІНСТРУМЕНТИ МАРКЕТИНГОВОЇ КОМУНІКАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ В ПРОЦЕСІ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ

Summary. At that article the main attention is paid to the classical musical realm and the tools of marketing communication policy used to promote this music in the Ukrainian environment. The views of scientists working in the fields of marketing and musicology are taken into account. Examples of ethically appropriate combination of advertising strategies with PR, involvement of musicians in flash mobs and concert marathons are given. The results of sociological surveys of the population of Ukraine and Poland in the sphere of interest in music classics have been worked out. The role of social networks in the information policy of Lviv music institutions has been determined.

Анотація. У цій статті головна увага приділяється середовищу класичної музики та інструментам маркетингової комунікаційної політики, використаних із метою популяризації цієї музики в українському середовищі. Враховано точки зору науковців, які працюють у полі маркетингу та музикознавства. Наведено приклади етично доцільного поєднання рекламних стратегій із піаром, залучення музикантів до флеш-мобів та концертних марафонів. Опрацьовано результати соціологічних опитувань населення України та Польщі у сфері зацікавлення музичною класикою. Визначено роль соціальних мереж в інформаційній політиці музичних установ Львова.

Key words: marketing communication policy, advertising, PR, social media, ways of popularization, classical music.

Ключові слова: маркетингова комунікаційна політика, реклама, піар, соціальні мережі, шляхи популяризації, класична музика.

Постановка проблеми. Процес здійснення детального аналізу особливостей функціонування сфери музичного життя дедалі частіше ставить перед музикознавцями нові дослідницькі завдання. В таких випадках для повноти картини наукових розвідок вони змушені звертатися як до суміжних дисциплін (наприклад, культурології, соціології, естетики, філософії та ін.), так і до таких, які на перший погляд мають небагато спільних рис із вищепереліченими. Сучасні науковці з різних країн світу вбачають необхідність встановлення інтердисциплінарних зв'язків галузей, що стосуються вивчення класичної музики з точки зору суспільних дисциплін, із деякими економічними науками, такими, як маркетинг та менеджмент у сфері культури і мистецтв.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженнями питань філософсько-естетичних проблем музики вчені займаються протягом багатьох віків, притому в наш час варто виділити напрацювання теоретиків Франкфуртської школи, найяскравіший представник якої – Т. Адорно [1], її послідовників при університеті в Бірмінгемі, дослідників А. Хенїона [1], Т. де Нора [1], О. Едстрьома [1], Д. Золтая, А. Сохора та багатьох

інших. Вплив моди на культурні явища, роль освіти у формуванні культурних уподобань розглядалися французьким вченим П. Бурдьє. Комунікативні функції музики в рекламі опрацьовано в дисертаційному дослідженні російського дослідника А. Вуйми, а стратегії маркетингу виконавських мистецтв розглядалися в напрацюваннях Ф. Котлера та Дж. Шефф. Польськими науковцями І. Барон [8] та А. Комендзінською [9] відповідно виявлено ряд особливостей у залученні класичної музики в рекламу та встановлено на основі анкетування ступінь ознайомленості різних суспільних груп населення сусідньої країни із творами музичної класики.

У полі вітчизняних наукових досліджень багато вчених займалися вивченням та аналізом проблеми поширеності знань про класичну музику серед населення. Соціологічні опитування щодо ознайомлення людей із композиторами-класиками та їх творчістю у навчальних закладах і оцінку їх результатів знаходимо у напрацюваннях З. Ластовецької-Соланської [5]. Зміни статусу мистецтва в умовах споживання та необхідність естетичної рецепції твору як шедевру розроблялися

у праці О. Іванової [2], натомість описання ролі маркетингових комунікацій у діяльності організацій соціокультурної сфери як складової некомерційного сектору економіки знаходимо у Н. Кучини [4].

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. В українському культурно-музичному пласті впродовж останнього десятиріччя відбулися суттєві зміни у сфері політики комунікацій між представниками концертного менеджменту та відвідувачами концертів класичної музики. Втім на даний час актуальним залишається питання впровадження і визначення ефективності різних інструментів маркетингу (в тому числі комунікаційної політики останнього) з метою формування репертуару не лише із огляду на смаки і вподобання слухачів, а й встановлених культурних запитів і домінант з опорою на традиції класичного як концертного, так і камерного музикування.

Ціллю статті є висвітлення, аналіз та порівняння основних інструментів маркетингової комунікаційної політики як вагомих складових процесу популяризації класичної музики в Україні та світі для кращої ідентифікації останньої з-поміж інших музичних стилів, присутніх у вітчизняному звуковому просторі сьогодення.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж розпочати огляд маркетингового середовища у сфері класичної музики у зв'язку із необхідністю використання специфічних важелів впливу на наявну та потенційну вітчизняну аудиторію, слід виокремити складне поняття нематеріального музичного мистецтва у розрізі сучасних ринкових відносин та умов.

Особливості позиціонування мистецьких надбань (також стосовно сфери виконавства) у маркетинговому середовищі детально окреслені у праці української дослідниці Олени Іванової. «Природну складність» так званого художнього продукту вона подає у таких вимірах:

- 1) технічному, який відображає явище тиражування мистецтва у часи цифрових технологій передачі даних;
- 2) преференційному, куди входять вид, жанр твору, історичний період, діяльність конкурентів на ринку тощо;
- 3) ситуативному, що стосується непередбачуваності оцінки, реакції аудиторії на почуте під час концертів і т. ін. [2].

З-поміж інших учена виділяє поняття підготовленого читача, який створює атмосферу вимогливості і стоїть на перешкоді банальності, сваволі, всюдозволеності та несмаку. Іванова стверджує: «Якість твору, оцінювання його вартостей, цінності – соціокультурна характеристика, вона формується і діє у просторі соціокультурної і соціально-комунікаційної взаємодії» [2, с. 20]. У нашому випадку висловлювання науковиці про книги як складові мистецтва можна перенести у площину класичних

музичних творів, а поняття «читач» ототожнюватиметься із поняттям «слухач».

Маркетингова комунікаційна політика являє собою комплекс складових, які спрямовані на досягнення маркетингових цілей. Зважаючи на нематеріальну природу музики, коло основних опрацьованих інструментів впливу звужиться до реклами та зв'язків із громадськістю (з англ. «Public relations», скорочено PR або піар), а функції прямого продажу і стимулювання збуту стосуватимуться предметів, пов'язаних із іменами композиторів-класиків та музичних подій [4, с. 133].

Для прийняття виважених рішень у сфері маркетингу мистецтва надзвичайно велику роль відіграє збір та обробка даних про обізнаність населення із класичною музикою та їх преференції загалом. У нашому випадку найдоцільніше проводити так звані польові дослідження, які передбачають збирання первинної інформації (тобто такої, яка ще досі не існувала) [3, с. 24].

Розглянемо приклад опитування, проведеного українською вченою З. М. Ластовецькою-Соланською серед студентів двадцяти різних за спрямуванням навчальних закладів немусичних спеціальностей. Виявлено незадовільний рівень ознайомлення учасників із композиторами-класиками (у широкому розумінні цього терміну) та їх творчістю. Перелік імен – а це такі постаті, як В.-А. Моцарт, Л. ван Бетховен, А. Вівальді, Й. С. Бах, Ф. Шопен, С. Рахманінов, А. Дворжак, Д. Верді, М. Лисенко, Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель, М. Скорик – у цілому виявився доволі стислим, оскільки кожен учасник опитування подавав різну кількість знайомих йому композиторів. Дослідниця висловила думку, що саме завдяки початковим шкільним відомостям студенти змогли згадати такий ряд, не виявивши більш широких знань класичного репертуару та авторів [5]. Такі результати дали змогу припустити, що населення України, зокрема молодшої та середньої вікових груп, володіло невеликою кількістю інформації про композиторів-класиків. Для збільшення багажу знань молоді варто зайнятися пошуками більш прогресивних методів розповсюдження хоча б базових відомостей про різноманіття музичних творів, враховуючи їхню історичну цінність, що може в подальшому стати вагомим аргументом на користь залучення інструментів комунікаційної політики у сферу класичної музики.

Необхідність застосовувати маркетингові важелі торкнулася і такого важливого розділу музикознавства, як музична критика. Впродовж останніх років її функція постійного моніторингу та, як наслідок, надання свіжої інформації (у вигляді нарисів, портретів, рецензій тощо) та анонсів про головні події у світі музичної класики поступово переходить із друкованої періодики до Інтернет-середовища, де за допомогою розширених можливостей коментування подій у сфері академічної музичної культури зростає

комунікативна роль учасників музичних форумів та обговорень у соціальних мережах [7].

Дослідження ролі інструментів маркетингової комунікаційної політики слід розпочати із найбільш популярного способу розповсюдження інформації комерційного змісту в світі та Україні – реклами в Інтернеті, на телебаченні та радіо. Якщо ще кілька десятиріч тому майбутній гість концерту, конкурсу, оперної постановки чи музичного фестивалю отримував інформацію про цікаві йому заходи із афіш, анонсів у газетах, журналах, то на сьогодні саме електронні засоби масової комунікації акумулюють найширшу аудиторію, часто зводячи до мінімуму роль друкованих видань та банерів.

У контексті вітчизняної та європейської рекламної практики звертають на себе увагу нові цікаві способи залучення класичної музики до телевізійних та Інтернет-реклам, що віднедавна почали поширюватися у різноманітні ЗМІ, втім шороку темпи таких акцій зростають.

Польська дослідниця Ізабела Барон (Izabela Baron) занепокоєна надмірною експансією уривків із творів відомих композиторів-класиків у короткі рекламні повідомлення, від чого страждає цілісність великих форм (сонат, симфоній, концертів, опер, сюїт тощо). Втім, на її думку, у рекламі німецького радіо «Bayern 4 Klassik» вдало поєднуються класичний музичний контент і візуальний ряд. Сюжет ролика полягає у спробах охоронців при вході до лімузину врятувати від натовпу охочих отримати автограф самого Георга Фрідріха Генделя, «Hallelujah» авторства якого звучить протягом реклами і супроводжується коментарем «250 років на чолі списку хітів». Тут І. Барон виділяє своєрідний гумор із проекцією на сьогодні і трактування музики великих митців з належною повагою при одночасному збереженні відповідного музично-тематичного контексту [8].

Сфера рекламних звернень, де може використовуватися класична музика, не повинна обмежуватися виключно телевізійними роликами товаровиробників чи надавачів послуг. Дуже часто виникає потреба у якісній аудіовізуальній підтримці з боку промоутерів певних івентів, конференцій, концертних програм, телевізійних передач тощо. Щораз-то більшої популярності набувають нові нестандартні способи просування, приміром флеш-моби у вигляді несподіваної появи музикантів у громадських місцях, або концертні марафони.

Одними із прикладів проникнення класичної музики у побут людей стали флеш-моби, організовані за сприяння датського «Radio Klassisk» на центральному вокзалі Копенгагена у травні 2011 р. та в одному із вагонів метрополітену, обладнаному надчутливими мікрофонами для кожного із солістів оркестру, які сиділи вперемішку із пасажиром у квітні 2012 р. Філармонічний оркестр столиці Данії під час проведення цих заходів виконав «Болеро» М. Равеля та «Ранок» із сюїти «Пер Гюнт» Е. Гріга. Відеозаписи музичних

подій на порталі youtube.com станом на початок 2019 року набрали понад 10 та 12 млн. переглядів відповідно [10].

Симбіоз яскравого поєднання реклами та піару у сфері музичного менеджменту демонструє сусідня Польща. Таким прикладом може служити Міжнародний конкурс ім. Ф. Шопена в Варшаві, проведений у 2015 р., важливою складовою якого стали медіа (спонсори, партнери і реклама в тому числі), які продемонстрували надзвичайну інтегрованість і заангажованість у складові процесу комунікацій із одержувачами (слухачами). Попередньо, у період із 22 лютого по 1 березня у 2013 р., в одному із терміналів аеропорту ім. Ф. Шопена, а згодом і на центральних вулицях Варшави можна було почути короткі фрагменти музики польського композитора, натиснувши кнопку на спеціальних лавочках, а також дізнатися коротку інформацію про твір [11].

В українському музичному житті на даний час стаємо свідками співпраці медіа із виконавцями та активних рекламних кампаній, які віднедавна регулярно супроводжують найважливіші події світу класичної музики. Розглянемо ці приклади в рамках мистецького життя Львівщини.

Знаковою подією в культурному житті України став Бах-маратон у м. Львові, який стартував у березні 2015 р. і був приурочений святкуванню 330-х роковин від дня народження геніального німецького композитора. Поряд із низкою концертів, які прозвучали у Львівській філармонії, Будинку органної та камерної музики, Палаці Потоцьких та інших локаціях міста, деякі, зокрема клавірні, твори видатного композитора мешканці та гості міста довгий час мали можливість послухати під час подорожі у громадському транспорті [6].

Вітчизняне музичне життя віднедавна доповнилося ще однією масштабною подією – щорічним фестивалем класичної музики під назвою «LvivMozArt», присвяченому постаті Франца Ксавера Моцарта, сина Вольфганга-Амадея Моцарта, який велику частину свого життя провів на території України, у Львові зокрема. В його рамках проводяться концерти, постановки опер, науково-практичні конференції, які, окрім виконавського аспекту, відзначаються високим рівнем організаційної підготовки та ефективністю інформаційної складової (матеріали взято із офіційного сайту фестивалю).

Якщо реклама і піар виступають як базові елементи маркетингової комунікаційної політики у сфері промування класичної музики, то варто згадати ще один, доволі нечастий, але доволі вишуканий і шляхетний допоміжний спосіб – стимулювання збуту у вигляді випуску та продажу так званої музичної продукції, що гармонійно корелюватиме із вищезгаданими стратегіями. Сувеніри та традиційні солодощі, випущені в честь композиторів, нагадують нам про імена великих митців. Такими прикладами є «Mozart-Kugeln» в Австрії та шоколад із зображенням Ф. Шопена в

Польщі, або ж невеликий символічний подарунок, який прикріплюється до запрошення, одяг із зображеннями персоналій і назвами фестивалів і т. д.

Неможливо не згадати і про значне підсилення ролі соціальних мереж у інформаційній політиці. Такі важливі музичні установи, як Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької, Національна філармонія ім. С. Людкевича, Львівський Органний Зал, Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка оприлюднюють інформацію про майбутні концерти не лише на власних офіційних сайтах, а й на сторінках спільнот у мережі Facebook, яка виступає важливим допоміжним комунікатором цих установ із слухачською аудиторією. Інформацію про події можна знайти на сторінках соціальних мереж кожної із вищезгаданих установ.

Як уже зазначалося раніше, впровадження інструментів маркетингової інформаційної політики вимагає збору та обробки даних про смаки і вподобання зацікавлених слухачів, їх очікування від концертів тощо. Наслідком таких дій стане сформований комплекс відносно стійких уявлень про потенційний розвиток мистецької галузі і, відповідно, здійснення вибору найбільш вдалого поєднання реклами, піару та інших чинників для ознайомлення людей із сучасним музичним життям.

Як позитивний приклад можемо навести опитування, проведене у 2012 р. серед різних груп населення Польщі щодо реакції людей на класичну музику. Його результати показали, що ряд респондентів черпає відомості про неї з реклами на телебаченні та радіо. Серед асоціацій, які виникають упродовж прослуховування класичної музики, виділяли упорядкованість, спокій, мрійливість, настроєвість, терапевтичну дію, притому наголошувалося на її недооціненності, елітарності, здатності розвивати образне мислення. Щодо творів, які найбільш запам'яталися опитуваним, то найпопулярнішими виявилися «4 Пори року» А. Вівальді та «Для Елізи» Л. ван Бетховена, хоча автор дослідження констатує, що їх популярність зростає завдяки рингтонам та дзвінкам на домофонах. Концерти у філармоніях зацікавлені відвідувати представники старшої вікової групи, натомість молоді люди не завжди виявляли розуміння змісту класичної музики, і тому відвідуваність таких подій із їхнього боку виявилася нижчою. Зате майже всі опитувані стверджували, що класична музика потребує популяризації серед населення завдяки її високим художнім якостям, і навели конкретні приклади такої промоції:

1. Доступність класичної музики за посередництвом ЗМІ (трансляція концертів, її залучення в фільми, реклами), а також її звучання у місцях великого скупчення публіки (автобусах, вокзалах, магазинах тощо).

2. Розповсюдження такого типу музики в дитячих садках та школах.

3. Безоплатні (або дешевші) квитки на концерти, в тому числі бонусні CD-диски до газет, журналів.

4. Нові аранжування.

5. Більше шкільних походів в театри, філармонії, оперу.

6. Організації фестивалів класичної музики та концертів на пленері.

7. Запрошення відомих музикантів з концертами [9].

З вищеприписаного випливає, що запропонованих способів промоції класичної музики виявилось доволі багато, втім не завжди виконавці або музичні менеджери погодяться використовувати деякі з них.

Висновки і рекомендації. В сучасних умовах відкриваються нові способи досліджень у сфері музикознавства та музичної критики, які передбачають використання інформаційної складової з інших, не завжди суміжних галузей. У сфері просування класичної музики дедалі частіше застосовують інструменти маркетингової комунікаційної політики. На нашу думку, музична класика надалі потребує розповсюдження, притому виникає потреба повідомляти аудиторію різноманітними способами, в тому числі за допомогою комунікування з потенційними слухачами через соціальні мережі. Зважаючи на вдалий досвід зарубіжних країн, для кращого ознайомлення добре зарекомендували себе такі його способи, як організація концертів у публічних місцях, компіляція танцювального жанру із звучанням класичної музики в тлі, випуск сувенірів, проведення флеш-мобів, вікторин у навчальних закладах, які можуть виступити цікавим і новітнім джерелом знань для майбутніх поколінь.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Басова А. Концепт музики в соціологічній теорії ХХ століття / А. Г. Басова // Наукові записки НаУКМА. Соціологічні науки. – 2015. – Т. 174. – С. 40-45 [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaUKMA_s_2015_174_8 (Доступ станом на 10.05.2019 р.)

2. Іванова О. Маркетинг мистецтва. Виконує мистецька періодика / Олена Іванова // Проблеми сучасного літературознавства. – 2014. – Вип. 19. – С. 18 - 29 [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

<http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/handle/123456789/6177/18-30a.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Доступ станом на 10.05.2019 р.)

3. Криківський Є. В., Косар Н.С., Мних О. Б., Сорока О. А. Маркетингові дослідження: Навчальний посібник – Львів: Національний університет «Львівська політехніка» (Інформаційно-видавничий центр «ІНТЕЛЕКТ+» Інституту післядипломної освіти), «Інтелект-Захід». – 2004. – 288 с.

4. Кучина Н. І. Роль маркетингу в діяльності організацій соціокультурної сфери / Н. І. Кучина //

Культура України. Серія: Культурологія. – 2015. Вип. 48. – 2015. – С. 128-138 [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Kukl_2015_48_14.pdf (Доступ станом на 10.05.2019 р.)

5. Ластовецька - Соланська З. М. Музичні цінності та потреби в сучасному культурному континуумі України: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – Теорія та історія культури / З. М. Ластовецька-Соланська // Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Л. – 2007.

6. Сліпченко К. «Бач-Маратон у Львові розпочався «Високою месою» / Катерина Сліпченко // ZAXID.NET. – 2015. – 21 березня [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

https://zaxid.net/bahmaraton_u_lvovi_rozpochavsya_visokoju_mesoyu_n1345035 (Доступ станом на 10.05.2019 р.)

7. Чекан Ю. Музична критика в Інтернеті / Юрій Чекан // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – 2011. – Вип. 11. – С. 238-244 [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2011_11_43 (Доступ станом на 10.05.2019 р.)

8. Baron, Izabela. Co może sprzedać Beethoven? O muzyce (nie)poważnej w reklamach / Izabela Baron // Meakultura. – 2012. – Maj 24 [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

http://www.meakultura.pl/publikacje/co-moze-sprzedac-beethoven-o-muzyce-nie-powaznej-w-reklamach-177#_ftn4 (Доступ станом на 10.05.2019 р.)

9. Komendzińska, Anna. Czy bierzesz muzykę na poważnie / Anna Komendzińska // Meakultura. – 2012. – Marzec 11 [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

<http://www.meakultura.pl/aktualnosci/czy-bierzesz-muzyke-na-powaznie-417> (Доступ станом на 10.05.2019 р.)

10. Rao, Mallika. Copenhagen Philharmonic Flash Mob: Orchestra Plays «Peer Gynt» in a Train (Video) / Mallika Rao // Huffington Post. – 2012. – July, 5 [Electronic resource]. – Access:

https://www.huffingtonpost.com/2012/05/07/copenhagen-philharmonic-flash-mob_n_1495462.html (Доступ станом на 10.05.2019 р.)

11. Z muzyką Chopina w terminalu / Lotnisko Chopina w Warszawie. – 2013. – Luty [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

<http://www.lotnisko-chopina.pl/pl/lotnisko/informacje-ogolne/pressroom/aktualnosci/2013/2/z-muzyka-chopina-w-terminalu>

(Доступ станом на 25.02.2019 р.)

REFERENCES

1. Basova A. The concept of music in 20th century sociological theory / A. G. Basova // Scientific Notes

NaUKMA. Sociological Studies. – 2015. – Т. 174. – P.40-45 [Electronic resource]. – Access:

http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/7798/Basova_Kontsept_muzyky_v_sotsiologic_hnii.pdf (Open access 10.05.2019)

2. Ivanova O. Marketing of art. Performs artistic periodicals / Olena Ivanova // Problems of Modern Literary Studies. – 2014. – Issue 19. – P. 18 - 29 [Electronic Resource]. – Access:

<http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/handle/123456789/6177/18-30a.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Open access 10.05.2019)

3. Krykavskiy Ye. V., Kosar N. S., Mnykh O. B., Soroka O. A. Marketing research: Tutorial – Lviv: Lviv Polytechnic National University (Information and Publishing Center «INTELLECT+» Institute of Postgraduate Education), «Intelligence-West». – 2004. – 288 p.

4. Kuchyna N. I. The role of marketing in the activities of organizations in the sociocultural sphere / N. I. Kuchyna // Culture of Ukraine. Series: Cultural Studies. – 2015. – Issue 48. – P. 128-138 [Electronic resource]. – Access:

http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Kukl_2015_48_14.pdf (Open access 10.05.2019)

5. Lastovetska-Solanska Z. M. Musical values and needs in modern cultural continuum of Ukraine / Z. M. Lastovetska-Solanska // The dissertation for a scientific degree of the Candidate of art sciences, specialty 17.00.01 – Theory and History and Culture. – M. Lysenko Lviv National Academy of Music. – Lviv. – 2007.

6. Slipchenko K. «Bach-Marathon in Lviv started with «High Mass» / Kateryna Slipchenko // ZAXID.NET. – 2015. – March, 21 [Electronic resource]. – Access:

https://zaxid.net/bahmaraton_u_lvovi_rozpochavsya_visokoju_mesoyu_n1345035 (Open access 10.05.2019 р.)

7. Chekan Y. Music Criticism on the Internet / Yuriy Chekan // Ukrainian Art Studies: Materials, Researches, Reviews. – 2011. – Issue 11. – P. 238-244 [Electronic Resource]. – Access:

http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2011_11_43 (Open access 10.05.2019)

8. Baron, I. What can sell Beethoven? About music (non) serious in commercials / Izabela Baron // Meakultura. – 2012. – May, 24 [Electronic resource]. – Access:

http://www.meakultura.pl/publikacje/co-moze-sprzedac-beethoven-o-muzyce-nie-powaznej-w-reklamach-177#_ftn4 (Open access 10.05.2019)

9. Komendzińska, Anna. Do you take music seriously / Anna Komendzińska // Meakultura. – 2012. – March, 11 [Electronic resource]. – Access:

<http://www.meakultura.pl/aktualnosci/czy-bierzesz-muzyke-na-powaznie-417> (Open access 10.05.2019)

10. Rao, Mallika. Copenhagen Philharmonic Flash Mob: Orchestra Plays «Peer Gynt» in a Train (Video) / Mallika Rao // Huffington Post. – 2012. – July, 5 [Electronic resource]. – Access:

https://www.huffingtonpost.com/2012/05/07/copenhagen-philharmonic-flash-mob_n_1495462.html (Open access 10.05.2019)

11. With Chopin's music in the terminal // Warsaw Chopin Airport. – 2013. – February [Electronic resource]. – Access:

<http://www.lotnisko-chopina.pl/pl/lotnisko/informacje-ogolne/pressroom/aktualnosci/2013/2/z-muzyka-chopina-w-terminalu> (Open access 25.02.2019)

Жэнь Няньчэнь

*Доцент факультета изобразительного искусства
Наньтунского университета (Китай)*

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГЛАЗУРОВАННОГО КЕРАМИЧЕСКОГО ДЕКОРА В АРХИТЕКТУРЕ КИТАЕ ПЕРИОДОВ МИН (1368-1644) И ЦИН (1644-1912)

Аннотация. В статье впервые подобно рассматриваются вопросы архитектурного керамического глазурованного декора Китая периодов Мин и Цин, поскольку в это время сложилась четкая регламентированная система его расположения в архитектуре и колористической регламентации. Керамический декор анализируется на примере широкой архитектурной типологии: во дворцовой и погребальной архитектуре, в буддийских пагодах и даосских храмах. Исследуются средства художественной выразительности керамики в черепичных покрытиях, скульптурном декоре, декоративном рельефе. В результате показана эволюция глазурованного керамического декора от утонченного, изысканного стиля эпохи Мин к упрощенности и сухости пластических и колористических решений эпохи Цин.

Abstract. The article for the first time discusses in detail the issues of architectural ceramic glazed decoration of China of the Ming and Qing periods, since at this time there was a clear regulated system of its location in architecture and coloristic regulation. Ceramic decor is analyzed on the example of a wide architectural typology: in Palace and funerary architecture, in Buddhist pagodas and Taoist temples. Means of artistic expressiveness of ceramics in tile coverings, sculptural decor, decorative relief are investigated. As a result, the evolution of glazed ceramic decor from the refined, refined style of the Ming era to the simplicity and dryness of plastic and color solutions of the Qing era is shown.

Ключевые слова: керамический декор эпохи Мин, керамический декор эпохи Цин, глазурованная черепица эпохи Мин и Цин, элемент чивэй, керамические пагоды Китая.

Keywords: Ming ceramic decor, Qing ceramic decor, Ming and Qing glazed tiles, chiwei element, ceramic pagodas of China.

В период династий Мин и Цин в оформлении архитектуры в использовании керамических глазурованных элементов уже сложилась целостная система. Это декоративное оформление кровли и украшение стен зданий. В эпоху династии Мин, помимо круглой и плоской черепицы, также существовал декор завершающей части карниза (карнизная черепица, водосток) и декоративная скульптура – фигуры и головы животных. Цвет глазурованной черепицы – желтый, красный, синезеленый, белый и черный символизировал пять стихий даосской философии, но в это время они также отражали жесткую социальную ранговую систему Китая.

На практике глазурованную черепицу могли использовать в различных вариантах: только одного цвета, многоцветную и двухцветную (то есть по краям кровли применялась черепица одного цвета, а установленная внутри краевой части оформлялась другим). Прежде всего, глазурованная черепица применялась только в императорских дворцах, резиденциях высшей аристократии, парках и садах, императорских гробницах, монастырях и т.п. Обычные служащие, богатые торговцы и простой народ не имели права

ее использовать. Глазурованная черепица желтого и красного цветов предназначалась для сооружений высшего ранга, синезеленого – рангом ниже, черного цвета – для сооружений низшего ранга. До начала периода средней Мин желтая глазурованная черепица использовалась только в основных залах императорского дворца и крупногабаритных храмах Конфуция (Храм Конфуция в городе Цюйфу провинции Шаньдун является самым значимым). К эпохе Цин под девизом Цяньлун область применения глазурованной черепицы расширилась, в крупных буддийских монастырях в большей степени использовалась глазурованная черепица желтого цвета. Глазурованная черепица пурпурного цвета была найдена в ходе раскопок развалин дворца Чжунду династии Мин, которая, согласно предположениям, применялась в дворцовых залах, однако в ныне сохранившихся сооружениях она не была обнаружена. В отличие от глазурованной черепицы желтого цвета, синезеленая черепица в эпоху Мин главным образом применялась в резиденциях членов императорской фамилии и крупных монастырях императорского дома, например, в здании минского Храма для почитания императоров и правителей прошлых

династий. Зал «Цзиндэчуншэн» в храме для почитания императоров и правителей прошлых династий являлся архитектурным сооружением династии Мин, однако в эпоху Цин под девизом Цяньлун глазурованная черепица здания была заменена на черепицу желтого цвета, которая сохранилась до сегодняшнего дня. В буддийском монастыре Дабаоэнь-сы в виде пагоды, расположенном в Нанкине (первоначально существовавшая пагода была разрушена в период правления Тайпинского Небесного Царства династии Цин) и т.д. Глазурованная черепица белого цвета была найдена в ходе раскопок развалин парковой зоны дворца Чжунду династии Мин, однако на ныне сохранившихся зданиях таких образцов не было обнаружено. Глазурованная черепица черного цвета в период эпохи Мин и Цин предназначалась для сооружений низшего ранга. В эпоху ранней Мин данная черепица применялась в резиденциях герцогов и маркизов, народных монастырях, захоронениях наложниц императора, а также в служебных помещениях императорского дворца (здания, в которых проживали дежурные военнослужащие и обычный персонал, выполняющий мелкую работу). Например, на кровлях минских захоронений наложниц императора использовалась глазурь зеленого цвета, переходящего в черный цвет. Однако исключительным примером использования черной черепицы является монастырь Чжихуа-сы династии Мин, расположенный в Пекине. Данный монастырь был построен по указу Инцзун – императора Мин (Инцзун – храмовое имя императора династии Мин, Чжу Цичжэня) и являлся фамильным храмом старшего дворцового внука Ван Чжэня. Учитывая декоративные элементы чивэнь, а также кессоны с изображением золотого дракона, выполненные в форме небесного дворца, данный храм вполне можно считать сооружением высокого ранга, который соответствовал статусу уважаемого в то время Ван Чжэня. Однако кровля данного монастыря была украшена глазурованной черепицей черного цвета, и, возможно, это было связано с первоначальным статусом Ван Чжэня. Несмотря на то, что Ван Чжэнь занимал высокий пост и удостоился благосклонности императора, он все же являлся простым министром, поэтому на его фамильном храме не могла использоваться глазурованная черепица желтого цвета, которая применялась в императорских дворцах, также это касалось и глазурованной черепицы сине-зеленого цвета, используемой на религиозных сооружениях императорского дома. После периода правления династии Мин под девизом Чэнхуа (Чэнхуа – девиз правления Сяньцзун-императора династии Мин), в монастырях глазурованная черепица черного цвета постепенно исчезает, её заменяет черепица светло-зеленого цвета, а иногда обычная неглазурованная. К эпохе Цин, помимо служебных помещений императорского дворца, черная черепица применялась в тереме Вэньюань-гэ, который был библиотекой. Поскольку черный цвет

символизировал воду, являющуюся одной из пяти стихий, то в тереме Вэньюань-гэ глазурованная черепица черного цвета являлась символом защиты от огня. Согласно материалам, полученным в ходе археологических раскопок и записям из литературных памятников, в эпохи Мин и Цин глазурованная черепица подразделялась на десять типов в соответствии с ее размерами. Среди них первый тип черепицы (самый крупный) был найден в ходе раскопок развалин гончарного завода династии Мин, предназначенного для обжига глазурованной черепицы, однако в ныне сохранившихся сооружениях такой тип черепицы не был обнаружен. Чем крупнее был размер декоративной детали, тем выше считался ранг сооружения. Например, в зале Тайхэ, расположенном в музее Гугун (Запретный город в Пекине), использовалась черепица второго типа, и, кроме того, размер элементов чивэнь, а также количество декоративных фигурок сидящих зверей определяли ранг этого здания. Поскольку чем крупнее был размер чивэнь, чем больше он содержал все себе элементов (глазурованные чивэнь на официальных зданиях обжигали не целиком, а по частям, а потом собирали в единое целое; самый крупный существующий на данный момент чивэнь находится в зале Тайхэ в Пекине и состоит из 13 элементов), чем больше было количество фигурок сидящих зверей, тем выше считался ранг сооружения. Для элементов чивэнь, в силу их специфической формы, можно было использовать один оттенок в качестве основного и в дополнение к нему два-три других цвета.

В период правления династий Мин и Цин декоративное оформление карнизной черепицы и дождевого желоба было выполнено в виде рельефных изображений. В императорском дворце в большей степени использовались рельефы феникса, дракона с пятью когтями на лапах, а в резиденциях членов императорской фамилии и монастырях – с четырьмя. Кроме этого, также были рельефные изображения цветов и трав, масок животных и буддийских орнаментов. В период правления династии Юань (1271-1368) коньки кровли выкладывали черепицей, а в эпохи Мин и Цин коньки изготавливали из обожженных глазурованных элементов. Декоративные фигурки цзишоу, установленные на коньках крыши, делились на три вида: вэньшоу (голова животного), чуйшоу (либо цяншоу) и цзошоу (сидящие животные). Декоративные фигуры вэньшоу, именуемых в прошлом как чивэнь, устанавливали на обоих концах главных коньков. Поскольку во всех трех династиях Юань, Мин и Цин основная форма вэньшоу перешла из образа рыбы-козерога в дракона, то элементы чивэнь стали именоваться «лунвэнь» («лун» - обозначает «дракон»). Хвост дракона был закручен, а сама форма в определенной степени напоминала рыбу-дракона, которая выглядела достаточно утрированной и весьма выразительной. Основными цветами глазури были желтый, зеленый, черный и белый. В

период правления династии Мин, благодаря расселению казенных ремесленников, которые находились под управлением правительства и обладали особым правом регулярно переезжать для осуществления работ по всей стране, официальная форма и метод изготовления элементов получили широкое распространение. Элемент чивэнь в официальном стиле эпох Мин и Цин состоял из нескольких частей: вэньшоу (голова), вэньшэнь (тело), цзяньба (рукоять меча) и бэйшоу (животные, сидящие на спине). Декоративный элемент вэньшоу – это голова дракона. В период правления династии Мин раскрытая пасть головы дракона была огромной, а нос поднят вверх. В эпоху ранней Мин нижняя челюсть вэньшоу завершалась рыбьим плавником и кудрявой бородой. Позже декор в виде плавника исчез, а на верхней части элемента появился рог. В период правления династии Цин раскрытая пасть головы дракона, напротив, была небольшого размера, а нос не был поднят вверх. Помимо этого, отсутствовал рыбий плавник, а на верхней части, как и при династии Мин, находился рог. Элемент вэньшэнь – это чешуйчатое туловище дракона с изогнутыми передними лапами. В эпоху ранней Мин на суставах передних конечностей чивэнь находились рыбы плавники. На относительно крупных элементах верхней половины туловища были рельефные изображения бегущего дракона Цзайлун (маленький дракон, детеныш), а на его спине, рядом с элементом «рукоятки меча» (кит: цзяньба), располагался орнамент в виде облаков, предвещающих счастье. Бэйшоу – это декоративные фигурки зверей небольшого размера, расположенные по бокам элемента чивэнь. Если смотреть с лицевой стороны сооружения, то они смотрелись в профиль. Основное различие между бэйшоу династий Цин и Мин заключается в том, что при династии Мин носы животных были подняты кверху. Чуйшоу (таошоу) представляет собой декоративный элемент, который устанавливался на переднем конце диагонального (либо вертикального) конька. Чуйшоу имеет вид дракона с высоко поднятой головой и передними конечностями. В период правления династии Мин чуйшоу выглядел очень изящно и лаконично. Задняя часть чуйшоу соединялась с диагональным коньком кровли специальным стыком. При династии Цин декоративный элемент чуйшоу пластически выполнен более грубо, сзади отсутствовало место стыка для соединения с диагональным коньком. Разновидностью декоративного элемента чуйшоу являлся и элемент таошоу, который устанавливался на переднем конце угловой балки и имел вид головы дракона.

Декоративный элемент цзошоу (фигуры животных и мифологических существ, расположенных на коньке), сформировался в период династии Сун (960-1287) и в дальнейшем был унаследован династией Юань (1271-1368). При династии Мин цзошоу как часть системы глазурованного декора был стандартизован и

распространился по всей стране. При династии Цин данная система была унаследована и практически осталась без изменений. В эпохи Мин и Цин декоративный элемент цзошоу представлял собой группу, которая состояла в общей сложности из 11 образов, а именно: небожителя, едущего верхом на петухе; дракона; феникса; льва; небесного коня; морского коня (не подразумевается тот морской конек, который обитает в море); суаньни (один из девяти сыновей дракона; рыбы Яюй; единорога; боевого быка. Их применение основывалось на ранге сооружения. На первом месте находился небожитель, едущий верхом на петухе, а за ним располагались остальные фигурки. На сегодняшний день только на зале Тайхэ, расположенном в Запретном Городе Пекина, находятся все 11 декоративных фигурок цзошоу, а на остальных сооружениях высокого ранга обычно 7 либо 9 фигурок (не считая небожителя). В период правления Мин и Цин декоративные фигурки цзошоу применялись совершенно одинаковым образом, не считая зал Тайхэ, где они установлены в несколько рядов. Однако, с точки зрения художественного образа в формах есть очевидная разница. В период династии Мин пластическая моделировка была изящной, пропорции вытянуты. При династии Цин цзошоу, напротив, были невысокими с нарушенными пропорциями передних и задних конечностей, техника исполнения стала грубее. В период правления династий Мин и Цин на главных коньках архитектуры официального типа уже не устанавливали декоративные фигурки цзишоу, однако в общественных и религиозных строениях они по-прежнему применялись. Цвет скульптур соответствовал цвету глазурованной черепицы, размещенной на кровле. Такие архитектурные сооружения в основном располагаются в районах нынешней провинции Шаньси.

Помимо оформления кровли, среди глазурованных элементов существовал и другой вид декора – инкрустация стен глазурованными элементами и облицовка глазурованной плиткой. Этот материал применяли в декоре дворцовых ворот, в частности небольших ворот дворцовых парков династии Мин и Цин, например, шести восточных и шести западных дворцов в Запретном городе. Главные ворота, расположенные перед священной дорогой, ведущей к гробницам тринадцати императоров династии Мин, также были украшены глазурованной керамикой. Керамические вставки располагались на декоративных каменных экранах, мемориальных арках, глазурованных пагодах, алтарях, а также на печах для сжигания молитвенных текстов. Облицовка глазурью на дворцовых воротах выглядела следующим образом: из обожженных глазурованных элементов формировали дверную притолоку и устанавливали над дверным проемом. Рисунки глазури династий Мин и Цин напоминал полихромную роспись с водоворотами. Облицовка была выполнена в оттенках желто-зеленого цвета,

которые сочетались с красным цветом дворцовых ворот. Облицовка глазурью на мемориальных арках осуществлялась аналогичным образом.

Декоративный экран – это стена, которая находилась напротив главных ворот мемориальных парков либо устанавливалась во дворе жилого здания, чтобы препятствовать прямому взгляду входящих. Общая форма данного экрана представляла собой отдельную стену с кровлей. В эпохи Мин и Цин одной из такого рода построек высокого ранга являлся декоративный экран с изображением девяти драконов. Его поверхность была украшена глазурованными барельефными панно в виде синих морских волн и девятью извивающимися драконами. Рельефы выполнены тщательно и реалистично, а техника исполнения достаточно совершенна. Характерной является стена с изображением девяти драконов, расположенная в резиденции Дай-короля династии Мин в городе Датун провинции Шаньси и декоративная стена с изображением девяти драконов династии Цин, расположенная в Запретном Городе Пекина. Помимо стен-экранов с изображением девяти драконов также существовали композиции с изображением пяти драконов, относящиеся к категории строений низкого ранга. На декоративных экранах иного вида облицовкой глазурью украшалась центральная часть и четыре угла экрана. Основными мотивами для такого декора являлись цветы и растения.

В период правления династий Мин и Цин метод декоративного оформления керамических пагод подразделялся на два вида: полного и частичного покрытия. Образцом для строительства глазурованных пагод при династии Мин послужила пагода монастыря Дабаоэнь-сы. Она была построена за счет выделения финансов императорским домом в период правления династии Мин под девизом Юнлэ и разрушена в 1856 году во время военных действий с Тайпинским Небесным Царством. Несмотря на это, у послов из стран Запада и миссионеров было сохранено несколько гравюр и описаний данной пагоды, также остались картины династий Мин и Цин. Добавив к этому глазурованные элементы, найденные при раскопках, можно сделать основные выводы относительно восстановления ее первоначального вида. Согласно исследованиям, она была восьмигранной, высота составляла 78,2 метра с девятью карнизами. Корпус пагоды был полностью покрыт глазурованными элементами. Каждое ребро выделяли глазурованные рельефы красного цвета, а дверные и оконные рамы были облицованы глазурью желто-зеленого цвета. Декор дверной рамы, реконструированной из найденных при раскопках деталей, представлял сложную композицию. Посередине находилось изображение буддийской птицы Пэн (птица Рух), а с двух сторон симметрично располагались рельефные изображения драконов, небесного коня, слона с цветком лотоса на спине. Фон был заполнен

узорами в виде растения жимолости и орнаментами в виде облаков, свободные части каждого фасада пагоды были покрыты белой глазурованной плиткой. Крыши каждого этажа пагоды покрывала глазурованная черепица желтого цвета, переходящего в зеленый, а на вершине пагоды размещался металлический декоративный элемент таша. Позднее форма такой пагоды продолжала использоваться, однако фон декора на пагоде больше не заполняли глазурованной плиткой. Наиболее ярким примером из ныне сохранившихся, является пагода Фэйхун, расположенная на территории монастыря Гуаншэнь-сы в уезде Хунтун провинции Шаньси. Данная пагода была построена на шестой год правления династии Мин под девизом Цзяцзин (1527), ее высота составляла 47,6 метра. Пагода была восьмиугольной формы с тринадцатью карнизами. Весь корпус сложен из кирпича, на самом нижнем этаже находится большая крытая галерея. Декоративное оформление подкарнизной части каждого этажа представляет собой облицовку глазурью с использованием семи цветов. В пространствах между этажами выполнены глазурованные доугуны (кронштейны), имитирующие деревянные, а также бутоны лотоса. С третьего по десятый этажи на каждом фасаде каменной кладки располагаются ниши со статуями Будды, дверные проемы и расписные элементы перекладин «фансинь». Внутри ниш размещены статуи Будды, бодхисатв, небожителей, а с двух сторон дверных проемов декоративное оформление в технике инкрустированной глазури с извивающимися драконами, драгоценными жемчужинами и прочими декоративными элементами.

На втором этаже вокруг корпуса пагоды выполнена галерея пинцзо с глазурованными перилами и колоннами. На пинцзо установлены статуи Будды, бодхисатв, Небесного владыки, учеников Будды, ваджры.

На всех сторонах пагоды третьего этажа расположены арки, в каждой из которых находятся статуи «Четырех Небесных Царей», выполненных из керамики. По обеим сторонам южной статуи Небесного царя находилась глазурованная скульптура светлого духа Минван, едущего на драконе, а на северной стороне в центре – статуя феникса, по обеим сторонам находились воины в доспехах и с ваджрой. Все элементы, имитирующие деревянные конструкции на внешней стороне пагоды выше второго этажа, были покрыты глазурью. Пространство под карнизной частью – украшено глазурованными резными арками хуачжао и колоннами чуйлянь (букв. «свисающий лотос»). Помимо этого, в декоре присутствовали глазурованные элементы в виде теремов, восьмиугольных колонн, цветов и растений, а также животных – феникса, льва, слона и др. Элемент таша, завершающий крышу пагоды состоял из медных и железных деталей и был декорирован подвесками из зеленой глазури. На сегодняшний день подобного вида глазурованных

пагод династии Мин сохранилась пагода, расположенная в монастыре Шоушэн-сы уезда Янчэн провинции Шаньси, которая была построена на 37 году правления династии Мин под девизом Ваньли (1609 г.), однако высота данной пагоды составляет всего 27 метров.

В эпоху Мин алтари облицовывали глазурованной плиткой. Подобный алтарь находился в Храме Неба в Пекине, построенном в период правления династии Мин под девизом Цзяцзин. Корпус таких алтарей был покрыт облицовочной глазурованной плиткой синего цвета, однако в период правления династии Цин под девизом Цяньлун глазурованные элементы с алтарей были удалены и заменены на белый мрамор.

Глазурованным декором также украшали печи для сжигания молитвенных текстов, в основном их можно было встретить только в храмах почитания предков и мудрецов древности. Примером могут быть: храм Цзинь, расположенный в городе Тайюань провинции Шаньси; Храм для почитания правителей прошлых династий; Храм тринадцати гробниц императоров династии Мин в Пекине и т.д. Такие глазурованные печи обычно ставили в переднем дворе главного храмового зала. Эта традиция пришла из даосской религии, и сжигание молитвенных текстов расценивалось в качестве жертвоприношения высшим богам.

Архитектурная керамика эпох Мин представляла собой оформившуюся в это время, строго регламентированную систему взаимосвязей архитектуры с керамическим глазурованным декором и его колористических решений, основанных на даосской концепции пяти цветов и ранговой регламентации социальной структуры китайского общества. Обилие керамики в архитектуре определялось стремлением к полихромии и декоративной насыщенности – общей тенденцией в искусстве того времени, а совершенство технологии в обжиге и глазуровании, возможности тиражирования, позволили широко использовать декоративные качества этого

традиционного для китайского архитектурного декора материала. В эпоху Цин наблюдается огрубление форм и техники, что характерно для жестко регламентированной системы и заката художественной эволюции стилевого развития.

Литература

1. Ван Юнпин. Иерархия глазурованного декора зданий династии Мин // Китайская традиционная архитектура и сады: 1989/4. С. 48 – 52 (汪永平. 明代建筑琉璃的等级制度 // 古建园林技术: 1989/4, 48-52页)

2. Ли Цюаньцин. Глазурованная черепица династии Мин, анализ элементов в форме животных // Китайская традиционная архитектура и сады: 1990/1. С. 5 – 14 (李全庆. 明清琉璃瓦、兽件分析 // 古建园林技术: 1990/1, 5-14页)

3. Лю Дакэ. Обзор глазурованного искусства в эпоху Мин и Цин // Китайская традиционная архитектура и сады: 1995/4. С. 29 – 32, 1996/1. С. 36 – 39 (刘大可. 明, 清官式琉璃艺术概论 // 古建园林技术: 1995/4 29-32页, 1996/1 36-39页)

4. Лю Дакэ. Технология обработки черепицы и каменных элементов китайской древней архитектуры. Пекин. Издательство строительной промышленности Китая. 1993 (刘大可. 中国古建筑瓦石营法 // 北京: 中国建筑工业出版社)

5. Мурата Дзироу Краткий исторический очерк китайского архитектурного элемента “чивэй” (хвост совы) / перевод Сюе Фань // Китайская традиционная архитектура и сады. 1998/1. С. 57 – 64, 1998/2. С. 63 – 64 (村田治郎【日】, 学凡译. 中国鸱尾史略 // 古建园林技术: 1998/1 57-64页, 1998/2 63-64页)

6. Хун Шань. Исследование искусства керамического декоративного элемента “чивэнь” (клюва совы) эпохи Мин и Цин. Диссертация магистра. Хунань. Технический университет. 2014 (洪山. 明清时期螭吻艺术研究 // 硕士学位论文: 湖南工业大学, 2014)

*Дудинська Александра Олександрівна**студентка**Київський національний університет технологій та дизайну**Колісник Александра Володимирівна**доктор філософських наук, професор**кафедри рисунку та живопису,**Київський національний університет технологій та дизайну**Лук'яненко Катерина Сергіївна**студентка**Київський національний університет технологій та дизайну*

СУЧАСНИЙ СОЦІАЛЬНИЙ ПЛАКАТ: АСПЕКТИ ДИЗАЙНУ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

*Dudinskaya O.O.**student**Kiev National University of Technology and Design**Kolisnyk O.V.**doctor of philosophical sciences, professor of the Department of Drawing and Painting,**Kiev National University of Technology and Design**Lukianenko K.S.**student**Kiev National University of Technology and Design*

Анотація. Стаття присвячена розгляду явища соціального плакату як традиційного жанру графічного дизайну в контексті проектної діяльності сьогодення. Комунікаційні запити постмодерну визначили плакат структурним елементом сучасної соціальної реклами, яка впливає на суспільні інтереси. Саме соціально орієнтований дизайн сьогодні є універсальним засобом спілкування на рівні почуттів, емоцій, сенсів. Розглянуто конкретні напрямки інноваційного проектного пошуку в дизайні масового соціального плаката. В якості професіоналізму інноваційної проектної діяльності стверджується теза про те, що оригінальність дизайну має залучати увагу до соціальної проблеми, а не тільки на естетизм втіленого проекту.

Summary. The article is devoted to the consideration of the phenomenon of social poster as a traditional genre of graphic design in the context of present day project activities. Postmodern communication requests have identified the poster as a structural element of contemporary social advertising that influences the public interest. Today, socially oriented design is a universal means of communication at the level of feelings, emotions, meanings. Specific directions of innovative project search in design of mass social poster are considered. As the professionalism of innovative project activity, it is argued that the originality of design should attract attention to a social problem, not just to the aesthetics side of the embodied project.

Ключові слова: масовий соціальний плакат, графік-дизайнер, художній образ, візуально-комунікативний дизайн.

Keywords: mass social poster, graphic designer, artistic image, visual-communicative design.

Постановка проблеми. Візуально-комунікативні процеси сучасного інформаційного соціуму обумовлюють дослідження соціального плаката як вагомого візуального комунікатора з позиції розвитку його впливу на цільову аудиторію. І тут необхідний пошук якнайкращих рішень, оскільки важливо, щоб комунікації були ясними, живими, не спотворювали закладеного в них значення, розвивали б візуальну мову, були розумними і гуманними. Образний лад і основна ідея плаката на соціальну тему знаходяться в прямій залежності від пануючого в суспільстві соціально-політичного устрою, й місця окремої особистості в ньому. Повідомлення соціальної реклами, донесені за допомогою соціального плаката, є значущими не тільки для замовника, що займається будь-якою соціальною роботою щодо усунення проблем і загроз, а й для реципієнта, і для дизайнера - теж. В кожній людині є потреба в отриманні соціальновагомої інформації, на

протівану настирливим повідомленнями комерційного характеру, пов'язаного з виробництвом, бізнесом, маркетингом тощо. Послання соціальної реклами, реалізовані в візуальну форму за допомогою плакату, здатні задовольнити духовні потреби людини, такі як: бажання відчувати почуття причетності і співчуття; прагнення до добра і справедливості; бажання допомогти знедоленим співгромадянам; надати посильну матеріальну допомогу; проявити почуття патріотизму; бути небайдужим до проблем виховання підростаючого покоління й т.ін.

Дизайнер, який проектує соціальний плакат, на етапі визначення мети повинен в обов'язковому порядку замислюватися про адресата візуального послання, про його духовні потреби, ментальні особливості. У всіх випадках смисловим центром дизайн-концепції є образ людини, для задоволення матеріальних і духовних потреб якого і створюється комплексний об'єкт або програма

діяльності. Проектувальнику необхідно брати до уваги особливості психологічного сприйняття графічного рішення соціального плаката і володіти особливими рекламними прийомами, що впливають на це сприйняття.

Метою статті є визначення принципів основ та інноваційних тенденцій проектування масового вітчизняного соціального плаката, що пов'язано з розширенням функціональних, сенсових, візуально-комунікаційних його характеристик у сучасному інформаційному суспільстві.

Виокремлення раніше не вирішених частин загальної проблеми. Аналіз тенденцій, що виникли в пострадянському соціальному плакаті, дозволив виділити два різновиди цього феномена в контексті проблеми авторської ідентифікації дизайнера: авторський виставковий соціальний плакат (є одиничним, нетиражним, ексклюзивним, створений дизайнером для участі в конкурсах, виставках, фестивалях) та масовий соціальний плакат, як правило, безіменний, багатотиражний плакат, який є модульним елементом в системі соціальних заходів.

Коли йде мова про масову соціальну рекламу (за рідкісним винятком), кінцевий споживач не знає автора соціального плаката, навіть якщо це відомий художник або графічний дизайнер. Фактори, що сприяють анонімності плаката ті ж самі: колективне проектування; початкова ринкова установка в рекламній індустрії на відчуження дизайн-проекту від автора. Головна вимога до плакату у даному випадку, щоб глядач зміг вловити і правильно «декодувати» ідею плаката, розміщення іменних даних автора вважається недоцільним.

Спроектований за законами графічного дизайну, не масовий «виставковий» плакат відображає внутрішній світ особистості автора, його суб'єктивні погляди на соціальні проблеми, втілені у вільній авторській подачі. Девід Карсон з приводу того, що привертає увагу глядача до графіки зазначав, що це саме індивідуальна робота художника, яка дає уявлення про особистість автора, відображає його внутрішній світ з позиції того виховання і життєвого досвіду, яким він володіє [12].

Сьогодні до форм авторської плакатної творчості можна віднести навчальний студентський плакат і роботи, виконані дизайнерами для участі в плакатних акціях і конкурсах соціального плаката. Участь дизайнерів і студентів в професійних конкурсах та фестивалях, це один з ефективних інструментів просування свого імені, і в кінцевому підсумку, можливість успішної соціалізації особистості дизайнера, визнання авторитету в професійному середовищі.

У рекомендаційному порядку в статті позначена думка про потребу у зближенні цих двох полюсів з метою підвищення художньої і естетичної якості масового плаката й звертається увага на інноваційні методи дизайну візуальної комунікації масового плакату, який за якістю свого творчого рішення повинен розроблятися як конкурсна робота, бути лаконічним, яскравим в ідейному плані. Плакатна ілюстрація (малюнок, фотографія, комп'ютерний колаж) повинна мати високий художній рівень, а шрифтове рішення – має бути грамотним, нетривіальним і виразним (Рис.1,2,3).

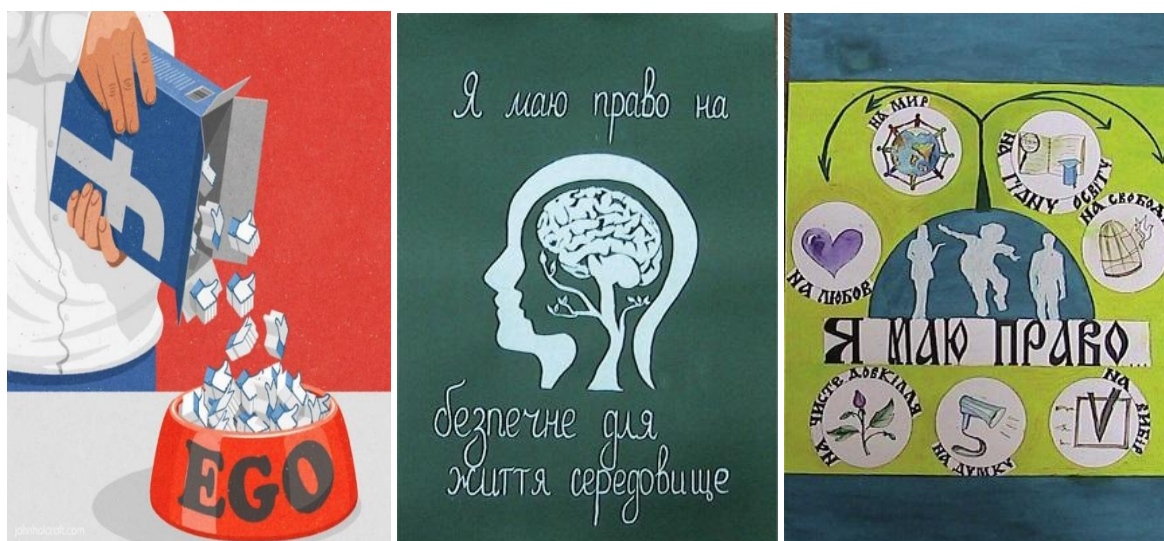


Рис.1,2,3. Приклади візуальної комунікації за допомогою соціального плакату

Аналіз сучасного стану соціального плаката в Україні і за кордоном дозволив зробити висновок про необхідність розширити функціональні та сенсові аспекти плаката через застосування новітніх технологій друку і інноваційних,

нестандартних, часом радикально-альтернативних підходів.

Сьогодні масовий соціальний плакат потребує активної подачі соціально значимої інформації й це означає, що настав час змін традиційного розуміння

плаката як паперово-листового об'єкта графічного дизайну.

Аналіз останніх джерел та публікацій. Історія плаката та різні аспекти цього культурно-мистецького явища представлені у працях: В. Грищенко, Л. Гутник, Л. Владича, О. Гладун, В. Гомжина, Д. Горбачова, Н. Сбітневої, О. Федченка, О. Лагутенко, Г. Юхимця та ін.

Викладення основного матеріалу. Наразі, соціальний плакат, як і у попередні періоди, є актуальним об'єктом графічного дизайну, який переважно характеризується масовим тиражуванням образності, апелюючи до смаків більшості. Тому в соціальному плакаті, так чи інакше, присутні всі стильові напрями, графічні техніки і специфічні творчі знахідки, які ми можемо виявити в візуальній культурі сьогодення. Фундаментальні принципи дизайну, застосовуються й при створенні плакату, а саме: актуальності, своєчасності, інноваційності, створення нового, забезпечують соціальне наслідування і відтворення культури, а також поступальний рух вперед, спрямованість проектною діяльністю в майбутнє. Історичний досвід показує, що «спалахи» винахідництва і революційні трансформації в мистецтві і дизайні найчастіше виникали як відповідь на кризовий стан культури або суспільства, як відповідь на потребу в новій ефективності. Потреба культури і суспільства в інновації формується при усвідомленні протиріччя між реальним і бажаним, між «сущим» і «належним», яке присутнє і в окремій людині, і в культурі. Усвідомлення такого протиріччя формує інтенції на подальше удосконалення наявної ситуації і перетворення творчих сфер. Таким чином, будь-яка творча діяльність періодично переживає такі стани, коли природна трансформація її сенсу і форми, яка відбувається в результаті контактів з життям, вже не може здійснюватися в рамках даної парадигми: діяльність зайшла в суперечність з життям і потрібно її повне переосмислення. У такі моменти, усвідомлювані як кризові, перехідні, проміжні, виявляється неадекватність сформованого образу творчості. Сьогодні, на початку XXI століття, з упевненістю можна констатувати «сплеск» інноваційного проектного пошуку в сфері соціальної реклами та соціального плаката, який є наслідком кризи традиційних каналів отримання інформації.

Перевантаження рекламних пропозицій, їх нав'язливий характер призводить до того, що людина швидко перестає помічати і сприймати яскраві візуальні образи на плакатах, відчуття притупляються та інтерес зникає. Плакати зовнішньої реклами стають повсякденним фоном. Свідомість людини намагається уникнути контакту з зайвою для неї інформацією. Якщо сенсорний сигнал залишається постійним на тривалий час, то він перестає впливати на активність вищих відділів мозку, а їх передача блокується, щоб вони не перевантажували сприйняття людини. У мозку є

спеціальний механізм, який несе відповідальність за будь-який сигнал, що отримує, позначаючи та інтерпретуючи його як важливий або неважливий, значимий або незначний, потрібний або непотрібний. Наше сприйняття – суб'єктивно-вибіркове, воно реагує на «сильні» подразники і на новизну, здатну викликати в людині зацікавлену увагу, це відноситься і до соціальних плакатів. За твердженням психологів «емоція інтересу» це запорука успішної рекламної комунікації [1]. Дуже важливо, що інтерес є мотиваційним фактором у повсякденній діяльності людини. Серед основних причин інтересу є новизна, складність і незвичайність. У проектуванні рекламних об'єктів досягнення довільної уваги цільової аудиторії є найважливішим завданням. Якщо в соціальному плакаті ця задача виконана, то ймовірність того, що людина зрозуміє і відреагує на «соціальну ідею» значно вище. Можна зробити висновок про те, що розглянуті психологічні особливості при сприйнятті плакатів зовнішньої реклами, зокрема, позитивна функція емоції інтересу та потреба в нових, незвичних стимулах, є підставою для розвитку і популяризації інноваційних форм в соціальній рекламі, особливо в масовому соціальному плакаті.

В результаті, кризовий стан рекламної галузі, який пов'язаний з різким зниженням ефективності звичних каналів (наприклад, міської зовнішньої реклами), провокують проектувальників соціальної реклами на пошуки нестандартних носіїв і прийомів розміщення реклами, або трансформацію звичних носіїв, з метою створення ефекту новизни, несподіванки.

На особливу увагу заслуговують такі виразні прийоми інноваційного проектного пошуку і методи підвищення образної виразності в дизайні соціального плаката:

- пластична трансформація плаката або його частин, перехід окремих елементів до об'ємних зображень і за межі поверхні плаката;
- способи взаємодії плаката з навколишнім середовищем, з порушенням цілісності площини плаката, додаванням прозорих елементів і т.ін.;
- використання незвичайних місць розміщення плакатів, які раніше не використовувалися для реклами, це розміщення повинно підкреслювати соціальну ідею;
- інтерактивні способи взаємодії плаката і глядача (необхідно відігнути край плаката, щонебудь дописати, натиснути на певне місце й т.ін.).
- застосування специфічних рекламних матеріалів і технологій, що дозволяє зображенню змінюватися в залежності від освітлення, погоди або з плином часу.

Зупинимо увагу на питанні: в чому відмінність «інноваційного» від «традиційного», стосовно плакату соціальної реклами? Наше завдання - виділити і описати характерні ознаки інноваційного соціального плаката. Головною ознакою такого плаката необхідно вважати зміну його морфології: в такому плакаті порушена

цілісність замкнутого і правильного прямокутного друкованого формату, характерна для традиційного плаката. Пластичні (об'ємні) трансформації поверхні плаката проектуються не для порожнього «прикрасення», вони повинні чітко обґрунтовувати загальну концептуальну ідею і специфіку соціальної проблеми. Другою ознакою інноваційності плаката є контекстна, знову ж таки, концептуально обґрунтована, взаємодія з середовищем. У прикладах такого роду оточення активно, воно взаємодіє зі здоровим глуздом і зображенням плаката [6].

Дизайнерські рішення, здатні підвищити ефективність соціальної реклами, «незвичайні» плакати здатні допомогти суспільству впоратися зі своїми проблемами. Важливо відзначити, що значущо професійним завданням в проектуванні інноваційних форм соціального плаката залишається супідрядність всіх засобів виразності заявленій гостро соціальній проблемі.

Виявлені в статті приклади інноваційного проектного пошуку в соціальній рекламі можуть стати методичним матеріалом для застосування в навчальному освітньому процесі в системі підготовки дизайнерів реклами та графіки. Це стає значущим фактором в аспекті нових ідеологічних підходів вищої дизайнерської освіти, яка ставить за мету формування у молодих дизайнерів знань, умінь, навичок і професійних компетенцій, пов'язаних з адаптацією отриманих академічних знань до реалій практичної діяльності, до запитів і вимог з боку суспільства [2, 12].

Використання навчальних завдань по соціальному плакату допомагає освоїти здатність застосовувати в розробці нескладного графічного об'єкта різні методикі і прийоми проектування. Впевнене володіння студентом арсеналом методологічних прийомів, навик саморефлексії проектного процесу дизайну соціального плаката, можливість зробити усвідомлений вибір з власних пошукових проектних пропозицій, а так само вміння формулювати і відстоювати авторські проектні концепції підвищує конкурентоспроможність майбутнього фахівця.

Варто відзначити один важливий аспект, пов'язаний з виховним потенціалом навчального проектування соціального плаката. Віртуозне оволодіння професійними навичками в галузі комерційної реклами, з характерною для неї жорсткою залежністю від комерційних, маркетингових завдань замовника, що не дає можливості молодому дизайнерові в повній мірі проявити себе як соціально-відповідальної особи.

Надмірне зациклення дизайнерського навчання на проблемах комерційної реклами може привести до деформації ціннісних орієнтирів особистості молодого фахівця. Як відзначають дизайнери, існує реальна небезпека в домінуванні прагматичного, чисто споживчого погляду на майбутню професійну діяльність. Прагнення до миттєвої вигоди, обертається майбутніми втратами і збитками в духовній сфері. У майбутніх фахівців

з рекламної графіки необхідно культивувати свідомість того, що професійна етика не повинна дозволяти дизайнеру витратити свій талант і майстерність на створення хибної чи загалом соціально-деструктивної, але при цьому високооплачуваної реклами. За контрастом з проектуванням комерційної реклами, проектування об'єктів соціальної реклами (таких як плакат), образно кажучи, є «духовною віддушиною» і для початківців дизайнерів-студентів і для викладача [1].

Найцінніший проектний досвід набувається студентом, якщо поставлено завдання освоїти можливості посилення образної виразності соціального плаката за рахунок застосування інноваційних прийомів, подібних до тих, які наведені нами вище. У ситуації навчального проектування, коли студент не затиснутий в рамках жорстких вимог реального замовника і технологічних обмежень виробничої бази, саме проектування «на перспективу» нових, нестандартних носіїв і інноваційних видів соціальної реклами дозволяє розкрити творчий потенціал, вивільнити проектне мислення і винахідливість. Це дозволяє студенту дизайнерського вузу вникнути в саму суть проектної діяльності, яка повинна бути новаторською, прогностичною і випереджати сьогоденний день.

Соціальний плакат як особливий різновид графічного дизайну має специфічні проектні принципи і правила формування виразного, а значить, і ефективного образного вирішення. Функція цих принципів це коректне з'єднання змістовних і образно-виразних компонентів проектної концепції, що реалізується в фінальному графічному рішенні плаката. Вони мають практичну доцільність в сучасних умовах і, в той же час, відображають історичну спадкоємність плакатної культури минулих десятиліть [13].

За ефективно сприйняття сенсу-образу плаката відповідає принцип однозначності. Згідно з цим принципом, в плакаті повинні використовуватися типажі героїв, сюжети, символи, метафори, архетипи, які сприймаються тільки однозначно. Проектно-художній образ в плакаті повинен бути виразним. В кінцевому підсумку, плакат повинен однозначно сказати глядачеві про те, де позитивний, а де негативний полюс, тобто сформулювати і посилити потрібне оцінююче судження з позиції існуючої соціальної проблеми.

Принцип лаконізму в соціальному плакаті співвідноситься з етапом візуально-графічного втілення і досягається композиційними засобами. Графічний лаконізм плакат здатний не тільки посилити емоційний вплив, але і скоротити час сприйняття. Принцип синхронності відповідає за те, щоб плакат сприймався актуальним для сучасного глядача. Масовий плакат, проєктований для короткочасних проєктів соціальної реклами повинен більш відповідати принципам виразності з раціональних міркувань підвищення візуальної

конкурентоспроможності, переконливості і швидкості сприйняття. Авторський виставковий плакат більш лояльний до відступів від цих принципів, він ближче до образотворчого мистецтва, і вільного творчого самовираження автора-проектувальника.

Висновок. На основі розгляду останніх світових тенденцій в графічному дизайні соціального плаката, зазначено наступне: в сучасній дизайнерській практиці все частіше проектується форми соціального плаката, що володіють ознаками технологічної та проектної інноваційності. В якості професійного орієнтира інноваційної проектної діяльності затверджується теза про те, що новизна, дотепність і оригінальність дизайну повинні, в першу чергу, працювати на залучення максимальної уваги до соціальної проблеми, а не на відсторонену красу дизайнерського втілення. Соціальна проблема і реалізація задуми повинні бути взаємопов'язані з загальнолюдськими цінностями.

Отже, сучасний соціальний плакат безперервно розвивається та розширює свої функціональні та семантичні сфери реалізації, пропонуючи графіку-дизайнеру широкі можливості інноваційного пошуку і забезпечуючи високий комунікативний ефект у вирішенні соціальних проблем. Аналіз сучасного стану соціального плаката в Україні і за кордоном дозволив зробити висновок про необхідність розширити сфери застосування плаката за рахунок використання новітніх технологій друку, нестандартних, часом радикально-альтернативних підходів. Це означає, що настав час скорегувати традиційне розуміння плаката як паперово-листового об'єкта графічного дизайну.

Список літератури:

1. Геращенко Л. Психологія реклами. М.: АСТ, 2006. 298 с.

2. Глазычев В. Л. Дизайн как он есть. Изд. 2-е, доп. М.: Издательство «Европа», 2006. 320 с.

3. Лагутенко О. А. Українська графіка першої третини ХХ століття: загальноєвропейські тенденції та національні особливості розвитку: автореф. дис. д-ра мистецтвознавства: 17.00.05 // Нац. акад. образотв. мистец. та архіт. Київ, 2008. 38 с.

4. Павловская Е.Э. Дизайн рекламы: поколение NEXT. СПб: Питер, 2004. 320 с.: ил.

5. Пуртова О. Дэвид Карсон: «Работа должна тронуть ваше сердце» // Identity, №7, 2006, с. 120-125.

6. Сбітнева Н. Ф. Історія графічного дизайну: навч. посіб. // Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2014. 224 с.

7. Чижиков В.В. Дизайн и культура: Монография. М.: МГУКИ, 2006. 361 с.

8. Чернявский В.Г., Кузнецова І.О., Чегусова З., Кара – Васильева. Синтез мистецтв. К.: НАУ, 2011. 320 с.

9. Элементы стиля. Под ред. С.Кэлоуэй. Изд. 2-е, доп. и переработанное. Пер. с англ. М.: ООО «Магма», 2006. 592 с.

10. Энциклопедия дизайна. Концепции. Материалы. Стили / Фиелл Ш., Фиелл П.; пер. с англ. А.В.Шипилова. М.: АСТ: Астрель, 2008. 192 с.

11. Якушик А. Лаборатория рекламы, маркетинга и public relations: Альманах. М., 2005. едотова Л. Н. Социология массовой коммуникации. М., 2002. 236 с.

12. Carson D. 2nd sight: Grafik Design After the End of Print. Text by Lewis Blackwell. Laurence King. London, 1998. 192 p.

13. Foster J. New masters of poster design: poster design for the next century. Rockport Publishers, Inc., 2006. 256 p.

14. Frutiger A. Signs and Symbols. Their Design and Meaning. Van Nostrand Reinhold. New York, 1989.

Копелиук О. О.

*Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри спеціального фортепіано.
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського*

ФОРТЕПІАННІ МІНІАТЮРИ ІВАНА КАРАБИЦЯ: ГЕНЕЗИС КОМПОЗИТОРСЬКИХ ШКІЛ

Kopeliuk Oleg

PhD in musicology

*Associate professor at the special piano department
Kharkiv National I.P.Kotlyarevsky University of Arts*

PIANO MINIATURES BY IVAN KARABITS: GENESIS OF COMPOSER SCHOOLS

Abstract. The article is devoted to the insufficiently studied music works of Ivan Karabits, which he left as his heritage. In particular, the author talks about piano miniatures. The peculiarities of the individual composing technique are traced through the projection of the invented "genetic code", which in turn comes from the different composing schools of B. Lyatoshynsky and M. Skoryk. The aura of dedication to the Master is revealed through

reflecting the creative methods in the field of artistic dialogue. The author analyzed the communicative function of improvisational searches of I. Karabyts. The role of jazz art in the social and cultural spheres of Ukraine was outlined.

Анотація. Статтю присвячено маловивченим сторінкам творчої спадщини Івана Карабиця, а саме фортепіанним мініатюрам. Особливості індивідуальної техніки письма простежуються крізь проєкцію винайденого генокоду, що в свою чергу йде від різних композиторських шкіл Б. Лятошинського та М. Скорика. Ауру присвяти Вчителю розкрито через відображення творчих методів у полі мистецького діалогу. Визначено комунікативну функцію імпроваційних пошуків І. Карабиця. Окреслена роль мистецтва джазу в соціо-культурному просторі України.

Keywords: I. Karabits, B. Lyatoshynsky, M. Skorik, school, genetic code, gene, jazz, stylistics, phenomenon.

Ключові слова: І. Карабиць, Б. Лятошинський, М. Скорик, школа, генокод, ген, джаз, стилістика, феномен.

Вступ. Ім'я Івана Федоровича Карабиця пов'язано з потужним розквітом музичної культури України останньої третини ХХ століття. Відмінною рисою Івана Карабиця став універсалізм як спосіб пізнання світу, як свідцтво таланту та великого обдарування. Універсалізм митця проявився у відмінному керуванні всіма сферами життєдіяльності, до яких він належав. Близькі результати його можливостей відбивались абсолютно у всіх мистецьких галузях, які розкривали його постать, випромінюючи бездонність його таланту: як музиканта і неперевершеного композитора, талановитого педагога Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, організатора та художнього керівника визначних міжнародних проєктів (фестивалі «Київ Музик Фест» та «Київські літні музичні вечори», конкурс піаністів пам'яті В. Горовиця), диригента і музично-громадського діяча, інтелектуального менеджера, прекрасного піаніста і джазового імпровазатора.

Постановка проблеми обумовлена необхідністю дослідити генокод двох композиторських шкіл на матеріалі фортепіанних мініатюр Івана Карабиця через систему творчих координат «Вчитель-учень» (Б. Лятошинський-І. Карабиць, М. Скорик-І. Карабиць).

Матеріалом дослідження обрано фортепіанні твори «Варіація на тему Б. Лятошинського» (1968-69), джазові п'єси «Самотність», «День за днем», «Елегія» (1984).

Аналіз останніх досліджень та публікацій виявив певний фактаж ціннісних суджень щодо творчості Івана Карабиця в цілому. Серед останніх наукових праць слід вказати кандидатську дисертацію О. Гуркової у якій досліджено його камерно-вокальну та інструментальну музику (2017) [1], та монографія знаного музикознавця Л. Кияновської [2], в якій представлений найбільш повний на сьогодні «портрет художника в інтер'єрі епохи». Проте в цих працях не міститься проблема

виявлення генокоду на матеріалі фортепіанних мініатюр І. Карабиця.

Метою дослідження є виявлення творчого генокоду, який йде від професійних композиторських шкіл Б. Лятошинського та М. Скорика.

Виклад основного матеріалу. У студентські роки І. Карабиць немов «вривається» в творчу молодіжну хвилю Києва. Його вчитель Б. Лятошинський помічає у юнака певний талант, «свіжість» думки і неймовірно тонкий внутрішній світ. Хоча навчався юнак у Майстра відносно недовго (1963-1964, 1967-1968 рр.)¹, проте головними постулатами у всій життєтворчості Івана Карабиця, як продовжувача професійної композиторської школи Бориса Лятошинського², стали – честь, свобода духу, щирість творчих шукань. Морально-етичний погляд на життя обумовив і формування найкращих рис їх духовної діяльності.

Звертаючись до творів, що належать до аури присвяти, виокремимо – «**Варіацію на тему Б. Лятошинського**», яку І. Карабиць написав після раптової смерті Вчителя. У знайденому архіві композитора не вказаний рік створення даного твору, але імовірно (за словами вдови композитора – М. Д. Копиці³) варіація була написана одразу після смерті Бориса Миколайовича – тобто в період між 1968-1969 роками. Цікавим здається і задум композитора щодо жанрового визначення; це не в повному розумінні жанр – варіації, а лише одна варіація. Чому І. Карабиць пише лише одну варіацію? І. Карабиць захоплювався циклом «Відображення» (1925 р.) Б. Лятошинського, неодноразово грав його сам та аналізував композиторський стиль майстра. Тема варіації І. Карабиця дійсно виходить з витоків циклу Б. Лятошинського, тим самим являє собою алюзію до теми з першого номеру циклу. Але не тільки тема з першого номеру циклу стає творчим орієнтиром для молодого композитора, скільки

¹ З 1964-1967 роки. композитор служить в армії.

² Імена вихованців Б. Лятошинського назавжди увійшли до золотого фонду української національної культури другої половини ХХ століття — І. Шамо, Л. Грабовський, В. Годзятський, Є. Станкович, В. Сильвестров, Л. Дичко, І. Карабиць та ін.

³ Маріанна Давидівна Капиця – доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського, авторка багатьох наукових праць присвячених творчості та епістолярній спадщині Бориса Лятошинського.

однозначно тема вступу першої частини з симфонії № 4 *b-moll* Б. Лятошинського. Дійсно, маестро Лятошинський впроваджує квартові закличні інтонації з характерним триольним ритмом з внутрішнім пунктиром, завдяки чому ці дві теми стають досить схожими.

Обрання теми, на нашу думку, також не випадкове: перша тема з вступу симфонії характеризується лаконізмом своєї ритмоінтонаційної формули, яка виражає драматизм у її концентричності, напрузі, завдяки чому швидко запам'ятовується. Беручи головну інтонацію теми – триольну ритмо-інтонаційну формулу з характерним пунктиром, І. Карабиць створює саму тему варіації. Квартовість, як інтервальний модус теми визначає її спрямованість, рішучість дії (кварти в обох партіях рук – *d-g+c-f-a-d+g-c-g-c+c-f-d-g+c-f*). Рішучість першої теми, інтонації – відповіді, які між собою протиставляються в різних регістрах фортепіано, акцентованість та потужна динаміка, а далі поліфонічність викладу голосів визначили фактори симфонічного мислення І. Карабиця. Секвенційний рух шістнадцятими, канонічного за типом спрямування, призводить до акцентованості багаторазових прим, які мають синкоповані ритмоформули (акцентуація прим спостерігається і в фіналі 4 симфонії). Глісандовані пасажі також знаходять своє місце і в дзеркалі теми вступу з симфонії (струнні). Алюзію до заключної партії першої частини віднаходимо в кінці теми, де симфонічно та повнокровно звучать акорди у своїх ладових змінах – *C dur/moll* та хроматизовані *zm. b4* з неочікуваним тональним зворотом в кінці – *B-dur*. Тобто, як бачимо, І. Карабиць наслідує основні інтонаційні ключі симфонії Б. Лятошинського, створюючи на них тему своєї зворотньої «варіації-відповіді». Варіація І. Карабиця на тему починається з тихих глибин нижнього регістру інструменту. Залишаючи триольність, але вже без пунктирного ритму та кварто-квінтови інтервальні абрис, які ніби віддзеркалюються в поетапному викладенні між партіями рук, композитор визначає головні інтонаційні ідеї теми – скерованість, сконцентрованість, рух. Кварто-квінтови інтервали в партіях рук на зміненому штриху – *stacatto*, нерівномірність долевих акцентів окреслює в темі танцювальну рису. Поступове накладення звукових тонів (принцип складання динаміки) призводить в своєму підсумку до кластерного звучання, в характерній остинатній формулі – восьма та дві шістнадцяті – призводить до регістрових перекличок триольної початкової теми на *f*. Алюзія до З.П. вирішується акордовим записом, як це і було надано в самій темі, але вже не в *C-dur*, а на тон нижче – *B-dur*. Жорсткі дисонанси, що вилетені в рух акцентованих прим, загалом відображають нещадний, зловісний дух, який завершує варіацію.

Одною з особливих якостей творчості Івана Карабиця можна вважати джазову стилістику. Після смерті Б. Лятошинського, Іван Карабиць продовжуючи своє навчання у київській

консерваторії, а далі в творчій аспірантурі в класі Мирослава Скорика (1968-1972 рр.). «Генеалогічне древо» композиторської школи за лінією М. Скорик-І. Карабиць веде до А. Солтиса та Г. Шумана. Разом з традиціями західно-європейського композиторського мистецтва юнак відмічає джазову еклектику, як одних з торчих методів М. Скорика. Джаз та мистецтво джазової імпровізації – окрема гілка творчості Мирослава Скорика, як композитора та піаніста, (згадаємо лише прелюдію та фугу *F-dur*). А тому, у подальшій творчості Івана Карабиця джазовий «ген» був не випадковим. Принципи «неофольклоризму», джазова лексика, як ознаки впливів М. Скорика простежуються як в джазових п'єсах І. Карабиця, так і в його масштабному циклі «24 прелюдії» для фортепіано. Зазначемо, що конфліктно-драматичний Перший фортепіанний концерт та лірико-епічна драма – Другий фортепіанний концерт – були написані саме під керівництвом М. Скорика. Харизматична риса М. Скорика, його педагогічний талант дозволяли молодому композитору залишатися самим собою, бути вірним власним, вже сформованим естетичним *credo*.

Джаз як феноменологічне явище є невід'ємною частиною української музичної культури. Тенденція розвитку джазового мистецтва другої половини ХХ століття характеризувалась процесом запізнення її розвитку, у порівнянні з країнами Європи. Джаз здобув свою популярність в Україні в середині 1950-х років завдяки переконанням митців у необхідності впровадження цього мистецтва в соціокультурний простір такими відомими джазовими музикантами, як В. Симоненко, Є. Дергунов, Ю. Кузнецов, В. Молотков. Редактором першого радянського збірника джазових стандартів «*Realbook*» був В. Симоненко. Але, розвинена джазова індустрія в Україні дозволяла лише потайки збиратись певній когорті музикантів у бенди та імпровізувати. 1960-70-ті роки відмічені відкриттям перших джаз-клубів, які існували у Києві, Дніпропетровську, Одесі, Львові. Форми джазового музикування дозволили виконавцям бути прихильниками індивідуального або колективного напрямків (ансамблевого). Іван Карабиць, будучи студентом третього курсу Київської консерваторії, починає заробляти гроші вільними джазовими імпровізаціями у ресторані престижного готелю «Москва» (нині готель – «Україна», що на майдані Незалежності). Варто нагадати, що у 1980-ті роки І. Карабиць стає членом київського джаз-клубу, а пізніше (1987-88 рр.) – його головою.

Композитор вільно та достатньо природньо оволодів мистецтвом імпровізації, при цьому слід відзначити, що він ніколи не брав уроки з джазу. Сам процес відтворення «нової» джазової стилістики приносив молодому митцю велике задоволення. Як парадоксально, але джазове музикування в ресторані перед «відпочиваючою аудиторією» для молодого композитора

висвітлює, насамперед, сценічно-ігрову функцію в його формуванні як музиканта. Домінуючим критерієм «гри на публіку» став артистизм, в якому увиразнювалось художнє Я в живому процесі «тут і зараз». Імпровізаційність як якість стилю композитора відбивалась на комунікативному рівні возз'єднанням двох творчих іпостасей – «композитор+виконавець» в одному обличчі та публіки. Можна констатувати «магічний» зв'язок композитора з публікою. Митець достаменно відчував публіку, її реакції та сугестію.

Вкажемо, що феномен творчої постаті І. Карабиця відбився як в його академічно-професійній діяльності (де свідомість автора повністю була направлена на внутрішньо-сенсорну функцію твору, визначення його семантичного рівня), так і в естрадно-імпровізаційному мистецтві. Тут свідомість музиканта була направлена на створення артистичного образу за законами джазу. При цьому молодий композитор відрізнявся аристократичним смаком, який не призводив до відчуття «легкого, попсового» мистецтва.

«Академічний» ген був присутній джазовим імпровізаціям молодого Карабиця, що виявилось на збалансованому, чудовому відчутті форми, розвитку головних фактурних ліній, прекрасному смаку до ладо-гармонічних функцій. Тобто, естетична унікальність Карабиця-імпровізатора скерована на виявленні джазової художньої специфіки у проекції академізму. Вкажемо на те, що В. Симоненко вніс І. Карабиця до реєстру джазових музикантів України, який міститься в «Українській енциклопедії джазу» [3].

У 1984 році Іван Карабиць створює три програмні джазові мініатюри «Елегія», «День за днем» та «Самотність». Розглянемо стилістику цих творів більш детально.

П'єса «*День за днем*» (*Moderato*) написана в тричастинній репризній формі. Основна тональність *a-moll*. Пластичності руху завдає тридольний розмір (6/8), який спонукає слухача до свінгового похитування. Тема являє собою триразове кружляння звуко-формули (*e-a-h-c-h-c*). Противагою до неї стає нисхідний рух по полутонах в лінії басу. Тому, з'являючись кожного разу, звуко-формула забарвлюється новими гармонічними сполуками. Синкопована фігура, типова для стилістики джазу, виявляється у середньому фактурному прошарку через вкраплення.

Розглянемо гармонічний зміст тематизму, задля виявлення джазової лексики:

1-8т. *a-moll-D-dur-d-moll* на *D* басу-*a-moll-e7-moll-fis-moll*⁺⁴;

функції *t S_{dur} D+s t d_{7moll} VI[#]_{moll}*

9-16т. *d-moll-d7-moll-e-moll-C9-dur-F-dur-E-dur* замість 5 тону – #6-*e-moll*

s S_{7moll} d_{moll} III₉ VI D

Середній розділ (16 т.) позначений щільним використанням септакордів та їх альтерацій, за основу гармонічного руху беремо висхідну тональність *a-moll*: III₇-VI₇-II^{b1}₇-VII^{nat}₇ натур. 6₄[#] 5₄^{#5}-II₇^{#5}-

D-T_{dur}-VI^{#1,5}-VI^{#1}-II^{b1}-Es₇-As₇-Des-e-moll-C₇-F₇-B₇-

Es₇-as₇-des₇-fis₇-h₇-E₇ каденційна зона. У каденційній зоні на доміантовому басу в динаміці поступовому *diminuendo* звучить висхідний ланцюг виключно по цілотноним тонам.

В репризі І. Карабиць використовує різні акорди, які у сумарному звучанні дають біфункціональний синтез (*C-dur+G-dur, F-dur+a-moll, Es-dur+квартакорд g-c-f, Des-dur+квартакорд f-b-es, C-dur+e-moll, f-moll+As-dur, B₇+G-dur, Ces-dur+Ges-dur, As₇+b₇, a₇+a₇, d-moll+a₇³⁺⁴, C-dur+e-moll*), на відміну від попередніх розділів, де звукова будова гармонічної вертикалі призводила до конкретної функції.

Швидкоплинність життя, що надана в програмній назві твору, утворюється через кружляння шістнадцятих в верхньому голосі, визначаючи невпинний колообіг життя людини. Баси, викладені крупними тривалостями, уособлюють незворотний зв'язок з Вічністю, наче увиразнюючи природню зміну одного дня на інший, як «ключ» до порядку Всесвіту.

Звернемо увагу, що «День за днем» також звучить як авторське перекладення для фортепіано та камерного оркестру. В такій версії вона була записана українською піаністкою Є. Басалаєвою, яка виконала твір в концерті «Гармонія контрастів. На хвилях блюзу» з київським струнним камерним ансамблем «Контрасти-Київ-Класик»⁴.

Джазова п'єса «*Самотність*» (*Liberamente cantabile*) увиразнює тип інтимної лірики. Написана в дусі імпровізації вона розкриває усамітнені стани душі. Як казав А. Шопенгауер, «кожна людина може бути собою тільки поки вона самотня». Стосовно постаті І. Карабиця цю максиму можна як підтримати, так і спростувати, оскільки, на нашу думку, композитор завжди залишався самим собою, не тільки коли знаходився з друзями в домашньому колі, але й на широкій професійній ниві. Координатою самотності є інтровертність внутрішнього світу залишеної музики І. Карабиця.

Форма – двочастинна репризна з заключенням. Еспозиція являє собою двоголосний виклад теми, яка характеризується вишуканими інтервальними абрисами, викладеними шістнадцятими, в яких задіяні інтонами зм. 4, в. 2, тритону, м. 2, м. 7. Їх мелодичний абрис звучить «самотньо» залишаючись на початку без гармонічного супроводу. Фактура п'єси прозора. Зазначимо роль довгих тривалостей в одному з голосів, який заповнюється дрібними тривалостями в іншому.

Одним з ритмічних джазових забарвлень є міра співвіднесеності ритмічних груп між собою – те, що музиканти визначають як мистецтво агогіки. Тут шістнадцяті тісно переплітаються з триольми,

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=SBbQpp06yKI>

дуолями, з довгими тривалостями, простежується поліритмія. Як наслідок, виникає інтонаційний діалог: якщо інтонація першого голосу спрямована вниз, то в іншому обов'язково буде вгору. Як і в джазовій мініатюрі «День за днем», простежується прихована лінія поступового хроматичного сходження в басу. Розглянемо гармонічний план п'єси:

1-8т. s-D-VI^{#1}-II4₃-VII5₃^{натур.}-s-VII7-t- VII5₃^{натур.}-
d7- VII7-t-T7-VI^{#3,5}-d6₅-s^{#3,7}
g-moll c-moll g-moll c-moll g-moll

9-16 т. II7-D7^{b5}-t7-II6₅-S7-VII4₃⁻³⁺⁴-VII^{натур.}-S7-
D7⁺², 6-t-s6₃-VII7^{натур.}-s5₃-D9-T7^{b7}
g-moll c-moll g-moll c-moll

В заключенні звучить інтервальний абрис основної теми на різноманітних гармонічних сполуках (*es-moll+b-moll, as-moll₇, C-dur₇, D-dur₉, C-dur+es-moll*). Таким чином, ладогармонічна лексика даної п'єси виявляє джазові гармонії, навіть аuru «затишної» імпровізації.

Цікаво, що в архіві композитора знайдено аудіозапис⁵ з концерта, присвяченого пам'яті В. Симоненка, на якому Іван Федорович виконує музичну присвяту своєму другові. В основу теми цієї композиції композитор покладено той самий інтервальний абрис з п'єси «Самотність».

«Елегія» І. Карабиця віддзеркалює уявлення про історично усталений жанр, з його царинною туги та жалоби. Мелодика декламацийного складу, темп *tranquillo*, мінорний лад і тональність *a-moll* – начебто все відповідає «стандартам» жанру (згадаємо елегії М. Лисенка, С. Рахманінова, В. Губи, І. Мартона, В. Сильвестрова). Так, «Елегія» І. Карабиця увиразнює стан розмірковування, але і містить новаторські ідеї драматургічного розвитку: з печалі та суму народжується драматична колізія. Це відчувається завдяки загостреним модуляціям, поліфонізації пластів у фактурі, просвітленню психологічного стану. За допомогою джазової лексики композитор розкриває семантичний спектр жанрових можливостей, а також через оновлення гармонічної мови.

П'єса написана в тричастинній репризній формі. Відкривається елегія ритмо-формулою серцебиття, що виконують в кожному голосі фактури свою ритмічну функцію. Чотириголосна фактура розподілена між регістрами інструмента. З самого початку звертає на себе увагу ритмічна пульсація восьмих з секундовою інтонацією (*h-c*). Основна тема, яка будується мотивними двотактами, представляє висхідний рух за квартами та секундами. Тема повторюється двічі, другий раз звучить на октаву вище. Гармонія рухається пластично та рівномірно (*t-VI₇-II₇-t-t₇-t₂-VI₉-D до III*). Зв'язкою до середнього розділу стає 8-тактовий епізод, у якому можна почути інтервальне розгойдування журбованої *m. 2*, яка немов червона нитка пронизує фактуру. Контрапунктом до нисхідного руху інтервального розгойдування (*v. 2,*

v. 6, ч. 4, ч. 5, ч. 8) на таких гармоніях *VI^{b1,3,7}-t-VI-D-VI^{b1,5,7}+ VII^{b1,3,7}* стає висхідний рух, який продовжує розвиток теми.

Середній розділ позначений співставленням гармоній (*квартквінтови акорди з Des-dur, g-moll₇ з d-moll₇*), які пронизує ритмічна пульсація *ч. 8*, символізуючи неспинний час (див. Додаток А, № 74). В завершенні середнього розділу, як і в п'єсі «День за днем», простежуємо висхідний цілотоновий ланцюг на схрещеній гармонії зі *зм.7 та D*.

Зв'язуючий предрепризний епізод повертає до контрапункту інтервального розгойдування та висхідного руху теми. Невелика каденція на нонакорді, в якій звуки здійснюються вгору за кварто-квінтовими інтервалами, знаменує початок динамізованної репризи. Акордова фактура, рух мелодії в октавних проведеннях, з оновленням за рахунок синкопованого ритму, безліч нонакордів, альтерації та неакордові тони в гармонічних вертикалях динамізують тематичний процес у репризи. Поступово настрої стихає, заспокоюється, змінюється лад. Закінчується «Елегія» на просвітленому *C-dur*, на вертикалі якої ледь чути з'являється *D-dur b₄* в верхньому регістрі інструменту.

Висновки. Досліджуючи стилістику фортепіанної творчості Івана Карабиця як цілісну систему принципів мислення (зокрема, фактурно-тембровий, тонально-гармонічний, інтонаційно-драматургічний, метро-ритмічний) варто казати про вплив та невід'ємну роль геночоду двох композиторських шкіл – Бориса Лятошинського та Мирослава Скорика.

«Варіація на тему Б. Лятошинського» завдяки своїй незвичності – кількісному індикатору, не має аналогій в музичній літературі. Твір став свого роду присвятою Учителю, полем творчого інтонаційного діалогу між ним і Учителем, і своєрідним «дзеркалом», в якому відбилося композиторське мислення двох художників.

Увиразнення художнього *Я* в процесуальному модусі «*тут і зараз*» відбулося засобом імпровізації в програмних джазових п'єсах «День за днем», «Самотність», «Елегія». Впровадження джазової лексики направлено на академічну художню проєкцію творчої лабораторії композитора. І. Карабиць знаходить перевагу між самобутніми прийомами «неофольклорних» тенденцій М. Скорика та сучасною технікою письма, що у своєму підсумку призвело до знаходження власної «генеральної» інтонації.

Жанрово-стилістичний аналіз трьох джазових мініатюр І. Карабиця підтвердив, що їх поява у цілісній творчості композитора не випадкова. Кожна з них сьогодні сприймається як поетичний вираз творчої індивідуальності митця. Особливо в наш час, коли ми спостерігаємо його власне музикування (вищезгаданий відеозапис). Такі моменти присутності автора у сучасному

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=4knJUMaVSx4>

мистецькому часопросторі дають право вибору методів для оцінки його постаті та мистецької місії.

дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2016. 338 с.

Список літератури:

1. Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття :

2. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2017. 288 с.

3. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ : Центрмузінформ, 2004. 231 с.

УДК 784.087.61:378.091.33-027.21

Martsynkivskyi, O. O.,
Ukraine-wide national artist,
Professor for the Department of Academic and Pop Singing
at the Institute of Arts
for Borys Grinchenko Kyiv University, Kiev
+38 0672755500
<https://orcid.org/0000-0002-1635-1820>

PROGRESSIVE FOSTERING OF VOCAL SKILLS

Марцинківський О. О.,
народний артист України,
професор кафедри академічного та естрадного вокалу
Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка
Київ
+38 0672755500
<https://orcid.org/0000-0002-1635-1820>

ПОСЛІДОВНЕ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ НАВИЧОК

Summary. The article reveals the attempt to integrate different approaches to vocal training under the title of the methodology of “*Progressive fostering of vocal skills*” and substantiate its effectiveness. It has been theoretically and practically proved that the above method methodology is aimed at and has the potential to solve NOT only a number of pedagogical tasks in the development of singing breath, position of sounding of voice, ability to appropriately use certain types of voice, dynamics of sound, singing orthoepia, true singular articulation, and articulation, but it fosters the skills to sing being a “sound projector” with the use of a breast resonator to go to the smoothing of vowels, to master (and make them use automatically) the singing of vowels in the middle of the range and to smooth the sound of the vowels at the high voice tone range. It is claimed that this methodology of “*Progressive fostering of vocal skills*” allows the student to develop the automatic production of the correct sound. In addition, this method greatly speeds up the timing of voice training for beginning singers. Based on the assertion that the voice is not the one of the student who knows what and how to make the voice sound great, but the one who has trained the necessary vocal actions to use automatically, has gained the necessary vocal skills, and it is emphasized that only such a singer will be able to fully immerse yourself in creativity.

Анотація. Стаття описує досвід автора у спробі здійснити інтеграцію різних вокальних шкіл під назвою методика «Послідовного формування вокальних навичок» і обґрунтувати її ефективність. Теоретично і практично доводиться, що вищеописана методика спрямована і має потенціал до вирішення не лише низки педагогічних завдань з розвитку співацького дихання, позиції звучання голосу, володіння певними видами голосоведення, динамікою звуку, співацькою орфоєпією, вірною співацькою артикуляцією та чіткою дикцією, а й розвинути навички співати «випромінювачем» з використанням грудного резонатору для переходу до згладжування голосних, довести до автоматизму спів голосних на середній частині діапазону та згладжування звучання голосних на верхньому регістрі голосу. Стверджується, що даний метод «Послідовного формування вокальних навичок» дозволяє сформувати АВТОМАТИЧНЕ продукування правильного звуку. Окрім зазначеного, цей метод значно прискорює терміни постановки голосу починаючим співакам. Виходячи із твердження, що поставлений голос не у того учня, який знає, що і як робити, щоб голос звучав чудово, а у того, хто довів потрібні вокальні дії до автоматизму, тобто отримав необхідні вокальні навички, й акцентується, що лише такий співак зможе повністю зануритися у творчість.

Keywords: vocal, solo singing, singer, vocal teacher, training system, tertiary school.

Ключові слова: вокал, сольний спів, співак, викладач вокалу, методика, вища школа.

Постановка проблеми. Проблема формування вокальних навичок є актуальною вже розроблення ефективної уніфікованої системи майже упродовж 500 років у педагогіці вокалу. Але,

на жаль, ця проблема залишається не вирішеною. Кожен педагог вчить співу по своєму, частіше всього виходячи з власного досвіду та інтуїції, оскільки загально визнаних й науково-обґрунтованих засад щодо підходів до розвитку співацького дихання, позиції звучання голосу, володіння певними видами голосоведення, динамікою звуку, співацькою орфоєпією, вірною співацькою артикуляцією та чіткою дикцією досі немає. Зазначене дозволяє нам запропонувати на розгляд власну методіку навчання співу, яка базується на останніх досягненнях у вокальній науці й продуктивному педагогічному досвіді автора цієї публікації.

Аналіз досліджень і публікацій. Автором проаналізовано праці зарубіжних та вітчизняних вокалістів, педагогів, науковців (В. Антонюк, Б. Гнидь, М. Давидов, А. Доліво, Дж. Лаурі-Вольпі, М. Микиша, В. Москаленко, С. Юдін), зокрема у музично-педагогічному аспекті. Окрім цього ми проаналізували ключові засади авторські методик навчання вокалу і розвитку голосу, серед яких: методика викладання вокалу А. Г. Менабені [3] Т. М. Пляченко [7], Б. Столоффа (B. Stoloff) [9] та описи виконавської та педагогічної діяльності авторів [2; 8]. Проте наш аналіз виявив значну кількість суб'єктивізму у підходах і ми з'ясували, що описаний досвід не відповідає нашим уявленням про ефективність педагогіки та методіки вокалу.

Отже, метою даної статті було визначено опис досвіду автора у спробі здійснити інтеграцію різних вокальних шкіл під назвою методика «Послідовного формування вокальних навичок» і обґрунтування ефективності останньої.

Виклад основного матеріалу. Сольний спів – це психофізіологічний процес. Тому процес навчання сольному співу має базуватися на основних законах психології. Багато педагогів вокального співу це не враховують і тому роблять великі помилки, які для молодого співака можуть бути фатальними і залишитись на все життя. Для прикладу вокалу урок може проводитись так. Студент стоїть біля роялю і співає, а викладач робить йому зауваження. Зауваження можуть бути різними і їх може бути дуже багато. Вони можуть стосуватися, як технічних, так і творчих помилок. Наприклад, «тут фальшива нота», «зняв з дихання», «мало відкрив рот», «не чути приголосної в кінці слова». Студент не може контролювати усі потрібні вимоги відразу і він продовжує далі робити помилки. Людина не в змозі виконувати декілька задач одночасно. Тому, на мою думку, слід змінити підхід до процесу навчання вокалу. В основі моєї авторської школи вокалу лежить метод ПОСЛІДОВНОСТІ набуття корисних навичок вокального співу.

Спочатку згадаємо, що таке навички. Як визначив Павелків Р. В у розділі 5.4. «Знання, уміння та навички» підручника “Загальна психологія” [5], навички є компонентами свідомої діяльності людини, які виконуються повністю

автоматично. Якщо під дією розуміти частину діяльності, що має чітко поставлену свідому мету, то навичкою також можна назвати автоматизований компонент дії.

Звичка, це навичка, яка стала потребою і яка виконується підсвідомо, автоматично. Якщо ми робимо щось свідомо і регулярно то через деякий час цей процес для нас стає навичкою, або звичкою. Якщо говорити про вокал, то в учнів, під час занять формуються навички і звички вокального співу. Звички і навички змінити дуже нелегко. Тому до процесу утворення необхідних навичок і звичок треба відноситись дуже обережно.

Різноманітність методик навчання вокалу та індивідуальні психофізичні особливості кожної людини не мають порушувати основний принцип виховання співака. Навчання вокалу має бути послідовним і включати в себе два аспекти: технічний та художній.

Розглянемо технічний аспект – формування співацького інструменту і вміння до автоматизму користуватися ним. Починаємо послідовно працювати над виробленням в учня правильних співацьких навичок і закріпленням їх у його підсвідомості, пам'ятаючи, що неодмінною умовою цього процесу є багаторазове повторення вокальних вправ.

Важливою, навіть вирішальною, є перша стадія навчання співака, як зазначав ще А. Доліво у своїй праці «Співак і пісня» [1]. Тільки планомірне, поступове набуття учнем вірних співацьких навичок може привести до майстерності.

Процес навчання співу є практичним, втім неприпустимо нехтувати теорією вокалу. На початковому етапі навчання важливо донести до студента техніку формування звуку людського голосу, природу його утворення та резонування. Уміння подавати звуки рівно, повноцінно, художньо, без реєстрової ломки вважається однією з головних ознак професійного рівня співака. Крім того, вчителю потрібно дати учневі знання про найпоширеніші захворювання голосу і способи їх уникнення, а при необхідності – лікування.

Протягом першого року навчання, коли йде робота над постановкою голосу, учень повинен співати тільки на уроках вокалу під контролем педагога. Непідконтрольний спів заважатиме виробленню потрібних навичок.

Навчити майбутнього співака володіти своїм співацьким інструментом означає навчити його вірно відтворювати вокальні звуки і довести ці навички до автоматизму. Наприклад, якщо нам потрібно навчити учня звільняти нижню щелепу від затисків, то він повинен легко відкривати і закривати рот багато разів, рухаючи щелепою, як вгору – вниз, так і праворуч-ліворуч. Виконуючи цю вправу багато разів протягом дня, то невдовзі він набуває базову навичку і звільнює м'язи щелепи від скрутності і затисків. При цьому співати під час виконання даної вправи не потрібно тому, що ця вправа тільки готує співацький апарат до співу.

Так набуваються і інші навички, які потрібні співаку. При цьому слід пам'ятати такі правила:

- Набуття навичок має відбуватися послідовно;
- До набуття наступної навички можна переходити тільки після набуття попередньої;
- Весь час навчання слід перевіряти, як закріпились попередні навички.

Навчаючи вокалу педагог повинен пам'ятати послідовність наступних дій, які співак виконує підсвідомо і автоматично під час співу:

- Звільняє співацький апарат від затисків;
- Правильно набирає повітря;
- Атакує звук з атакою, потрібною для даної творчої задачі;
- Народжує звук не у зв'язках, а у випромінювачі; /тут говориться не про фізіологію звуковідтворення, а про відчуття при співі/.
- Пропускає звукові хвилі у груднину, тим самим опираючи звук на діафрагму (опора звуку);
- Діафрагмою постійно подає повітря голосу (опора дихання);
- Між музичними фразами, при необхідності, можна видихнути залишки повітря.

Ці дії повторюються на початку кожної музичної фрази. Всі вони повинні відбуватися для співака автоматично.

Отже, велике значення у формуванні всіх типів умінь і навичок під час навчання вокалу мають вправи. Завдяки їм відбувається автоматизація навичок, удосконалення умінь, діяльності в цілому. Вправи необхідні як на етапі вироблення умінь і навичок, так і в процесі їх збереження. Без постійних, систематичних вправ уміння і навички часто втрачають свої якості.

Наведемо приклади вправ для формування основних навичок, які потрібні для співака:

Вправа 1. Вільно відкрити рот до максимуму. Слідкувати, щоб щелепа була у розслабленому стані. Вправу повторити 10 разів по 20 підходів на день, поки м'язи рота і горла звикнуть до відкривання.

Вправа 2. Звільнити м'язи гортані і щелепи від затисків і запам'ятати це відчуття можна виконавши наступне. Лягаємо на бік, щоб подушка була під виском. Закриваємо очі, відкриваємо рот. Розслабляємо нижню щелепу. Вона звисає донизу. Якщо ми достатньо розслабили нижню щелепу, то через хвилину відчуємо пульсацію у ній. Потрібно запам'ятати це відчуття. А потім, навчившись так розслабляти апарат, необхідно добитися цього відчуття перед початком співу.

Вправа 3. Дуже повільно набираємо повітря через ніс, уявляючи, що легені наповнюються водою знизу до верху, до повного наповнення. При цьому поступово піднімається груднина. Плечі не піднімати. Наповнивши легені повітрям, утримати його протягом 10 секунд. Потім слід повільно видихати повітря промовляючи букву «с». У процесі цього повільного видиху груднина не повинна спадати.

Вправа 4. Робити вдих, як у вправі №3, тільки швидше. Читати голосно книгу чи вірш. Звук має бути яскравий та об'ємний. При поступовому витрачанні повітря під час читання груднина не повинна спадати. При цьому рот повинен відкриватися більше, ніж зазвичай при розмові. Щелепа повинна рухатись вільно, без затисків.

Про необхідність спочатку навчитися правильно говорити і декламувати, а потім уже співати говорив ще видатний український співак і педагог М. Микиша [4]. Спів – це продовжена мова, на початках учень повинен навчитися правильно декламувати. Тоді він відчує свій апарат, навчиться прислухатись до резонувань у ньому. І тоді він зможе навчитися народжувати звук у масці. Ділюся власним досвідом щодо наступної вправи.

Вправа 5. Займаючись музично-вокальним читанням, я рекомендую голосно читати вірші, у середньому регістрі голосу на диханні, використовуючи при цьому «випромінювач» звуку, який знаходиться в районі передніх верхніх зубів. При поступовому витрачанні повітря при читанні груднина не повинна спадати. Голос повинен неначе наповнювати все тіло, але обов'язково «вилитися» назовні. Таке читання виробляє у співака чітку, виразну дикцію, сприяє однорідності звучання голосу, надає йому «політності». Ця вправа, як показує мій досвід, координує елементи, які беруть участь у процесі співу, дає розуміння що таке «випромінювач», де він розташований. Я не кажу учневі, що треба опустити гортань, пропустити звук у грудний резонатор. Ця вправа сама примушує учня робити все це підсвідомо.

Потім беремо фразу з якоїсь народної пісні, наприклад «Їхав козак за Дунай» і співаємо її на одній ноті у повільному темпі у розмовній тесатурі. Звук повинен бути яскравим і наповненим. У студента повинно бути почуття, що він співає не горлом, а всім організмом. Горлового відтінку у звуці не повинно бути. Горло має бути еластичним, розслабленим.

Створивши навичку правильного декламування, студент вчиться співати на середній ділянці діапазону. При цьому знімаються затиски як голосового апарату, так і всього тіла. Цей звук у студента – базовий. Він повинен співатися автоматично. Переходити до наступного етапу, якщо перший ще на досягнутий, неприпустимо. При виконанні вправ слід звертати увагу студента на низьке положення гортані та зняття напруги з м'язів нижньої щелепи, язика.

Тільки після того, як учень навчився правильно набирати і витрачати повітря, при чому робити це підсвідомо, ми робимо перевірку набутих звичок і пропонуємо йому заспівати якусь пісню. А також даємо йому у пісні якусь творче завдання. Наприклад, заспівати її весело. Це робиться для того, щоб побачити, чи буде учень, думаючи про інше, виконувати вимоги правильного користування повітрям автоматично. Якщо при виконанні пісні він дихає не вірно, ми

повинні повернутися знову до дихальних вправ і знову працювати над їх автоматизацією.

Щоб відчути «випромінювач» ми повинні навчитися правильній декламації. Тільки після цього ми відчуємо справжній, притаманний, саме нам «випромінювач». Декламувати можна по-різному, тому цей процес повинен бути під контролем викладача.

На мій погляд, на початковому етапі навчання практика виконання студентами вокалізів на якусь одну голосну є помилковою і шкідливою. Цей спосіб навчання вокалу може легко привести до втрати найголовнішого – природності співу. Студент думає, що співати на уроках вокалу треба не так як він співав до цього. Багато викладачів підтримують його у цій думці своїми діями. Студент починає співати не природньо і штучно. Із-за цього у багатьох починаючих співаків з'являється «козлетон» і інші неприродні звуки. Щоб не втратити природність звуковідтворення на початку навчання вокалу для розспівування потрібні тексти.

Хочу зазначити, що багато педагогів вокалу плутають поняття «опора звуку» і «опора дихання». Це не одне і теж. «Опора дихання» – це постійне постачання повітря співацькому апарату. Чим вища нота, тим більше «палива» потребує голос співака. А «опора звуку» – це голос, опертий на діафрагму. Це звукові хвилі, які ми пропускаємо у грудний резонатор і які спираються на діафрагму. Саме тому словосполучення «поставлений голос» має буквальне значення.

Після того, як учень довів до автоматизму правильний спів на одній ноті, можна повільно переходити до співу різних фраз, на ближніх нотах діапазону, не забуваючи весь час подавати повітря співацькому апарату діафрагмою. Для відчуття опори звуку і опори дихання корисно співати фрази у повільному темпі довгими нотами.

Після набуття навички співати «випромінювачем» на диханні, з використанням грудного резонатора переходимо до згладжування голосних. Як відомо, у професійного співака, різні голосні повинні звучати однаково тембрально і однаково наповнено. Для цього використовуємо вправи на зміну голосних. Спочатку доводимо до автоматизму спів голосних на середній частині діапазону, а коли ця завдання виконане, переходимо до згладжування звучання голосних на верхньому регістрі голосу. На це мало хто звертає увагу, але проблема потребує особливого підходу. Це спричинене тим, що на верхніх нотах голос формується інакше, голосні формуються також не так, як на середині діапазону. Тому і згладжування голосних на верхній ділянці діапазону набуває особливого значення.

Після набуття навичок співати голосні злагоджено переходимо до роботи з приголосними звуками. Тут також вимову кожного приголосного звуку доводимо до автоматизму. Насамперед звертаємо увагу на подібні приголосні: дзвінке «б» і глухе «п», дзвінке «з» і глухе «с», дзвінке «д» і

глухе «т». Часто співаки так вимовляють ці звуки, що вони із дзвінких перетворюються у глухі. Саме тому ми часто чуємо фразу «я їту додому», або «сросумій мене». Дуже важливо сконцентрувати на цьому увагу студента. Для формування стійкого рефлексу необхідно проспівати фрази з різними приголосними багато разів.

Отже при співі ясно і чітко повинна звучати кожна приголосна і голосна. Щоб не співати «момо» замість «мама», «віттай» замість «віддай», «зарас» замість «зараз» і т. д. Якщо викладач просто вказав студенту на його помилку, то це не дасть бажаного результату. Потрібно над кожною деталлю багато працювати, повторювати спеціальні вправи, щоб довести студента до автоматичного виконання потрібних навичок.

На цьому етапі навчання доцільно ознайомити вокаліста з основами української орфоєпії. Ця наука про правила вимови букв в українській мові. Вона має бути невід'ємною складовою навчання кожного митця. Часто під співу в теле- і радіоєфірі замість слова «любов» ми чуємо «любоф», а замість слова «сказав» - «сказаф». В орфоєпії кожної мови є свої правила вимови. Їх не тільки потрібно знати, а і використовувати автоматично. Для цього відпрацьовуємо кожне правило багато разів.

Значною мірою потребують автоматизації ноти перехідного регістру співака. Голос має звучати однаково на всьому діапазоні. Тож згладжуванню регістрів треба приділяти не менше уваги, ніж іншим навичкам. Нагадаю, що кожну навичку необхідно створювати ПОСЛІДОВНО.

Отже, навчившись співати в середньому діапазоні різні голосні звуки та їх комбінації за допомогою спеціальних вокалізів та розспівок, а також довівши це до автоматизму і досягнення хороших результатів у цій роботі, можна переходити до розширення діапазону вниз і вгору на різних голосних і приголосних звуках. При цьому ноти всього діапазону мають звучати однаково тембрально і по насиченості. Легке звукоутворення і стійка інтонація досягаються роботою над штрихом *стаккато*.

Часто буває, що студент, а нерідко й педагог, для розширення діапазону порушує принцип послідовності у навчанні співу. Таке прискорення процесу негативно впливає на збереження якості голосу. Розвиток діапазону голосу студента повинен бути результатом дуже обережної, суворо систематичної і наполегливої роботи, спрямованої на формування якісного звучання середини діапазону. Після виконання цієї умови, дуже повільно, по півтону за місяць, або за три місяці можна переходити до процесу формування верхніх і нижніх нот. Спів спеціально підібраних вправ є найважливішою умовою природного розвитку діапазону голосу.

Особливої уваги потребує співацьке дихання. Для досягнення відчуття «опори звуку» значну роль відіграє діафрагма, як найголовніший орган дихання співака в процесі співу. З перших уроків необхідно стежити за природністю процесів, які

пов'язані з співацьким диханням, вчасно знімати затиски, що з'являються при надмірній роботі діафрагми і всієї дихальної системи. Більшість вокальних педагогів вважають, що тільки косто-абдомінальний тип дихання може привести до успіху в навчанні співу. Я згідний з цим. Втім хочу зазначити, що косто-абдомінальний тип набору повітря без зв'язку з «випромінювачем» не може забезпечити художнього звучання голосу. На мою думку, чим тісніший взаємозв'язок між діафрагмою і звуковим «випромінювачем», тим краща опора звуку. Якщо звукові хвилі /голос/ не стоять на діафрагмі, скільки б учень не напружував м'язи живота опори звуку не буде.

Виховання відчуття свідомого закріплення співацької позиції звуку – випромінювання – досягається за допомогою звуко-ритмічних вправ, насамперед, вправ з закритим і відкритим мугиканням, а також шляхом виспівування голосних і приголосних звуків. Дуже зручно і корисно для розвитку голосу практикувати вправи на розспівування букв «Е» та «І»

Коли учень опанував свій голос і співає впевнено і красиво, не задумуючись над тим, як він це робить, можна сказати, що технічний етап навчання вокалу він подолав. Але є ще дуже важлива деталь... Якщо співак не вміє володіти мікрофоном, то його чудовий голос, або спотвориться, або за музикою його не буде чути.

Навички роботи з мікрофоном потрібні співаку не менш ніж вміння співати. До речі, цьому не вчать академічних співаків у навчальних закладах. Дуже багато разів я бачив, як академічні співаки стають на сцені за три метри від мікрофону, щоб показати всім, що він має сильний голос і йому не потрібен мікрофон. Це приводить до того, що у глядацькій залі чути лише верхній спектр його голосу, голос звучить металево, пискляво, без бархатистості і м'якості тембру. Це все відбувається тому, що динамічні мікрофони, якими користуються на більшості концертних майданчиків, не сприймають низькі частоти на відстані. І це тільки один із можливих прикладів поганого звучання голосу без знання співаком методів і правил роботи з мікрофоном. Співак повинен інтуїтивно відчувати з якою силою голосу і на якій відстані від мікрофона треба співати у даний момент. Це набувається вправами і часом. Ці правила треба не тільки знати, а також і автоматично їх виконувати. Як досягати автоматизму, ви вже зрозуміли. Потрібно, також, знати найбільш розповсюджені типи мікрофонів і як ними користуватися.

Закцентуємо увагу не тому, що під час виконання твору артист повинен бачити все, що відбувається на сцені. Він повинен контролювати все, що знаходиться навколо нього, в тому числі інші виконавці, балет, музичні інструменти, різне обладнання. Важливо також відчувати освітлення на сцені, ні в якому разі не заходити у «мертві зони», де ваше обличчя не освітлене. Все це співак має робити теж автоматично і думаючи тільки про художній образ твору. Якщо учень набуде

потрібних навичок, він зможе більш продуктивно віддатися художнім завданням.

Якщо говорити про навчання вокалу, то педагогові слід пам'ятати, що в учнів, у ході занять можуть формуватися, як корисні, так і шкідливі звички. Наприклад, дехто з починаючих співаків, для того, щоб чути роботу свого співацького апарату, прикладають руку до вуха. Поспівавши так деякий час вони формують у себе шкідливу звичку і вже не можуть співати без руки біля вуха. Тож, педагог повинен вчасно зреагувати на звички, які пізніше заважатимуть учневі у його кар'єрі і ефективно долати їх.

І на завершення дамо відповідь на питання: чим відрізняється вокаліст від співака? Багато хто не бачить цієї різниці Проте вона дуже велика і полягає у професійності виконання вокального твору. Слухаючи співака, ми підсвідомо відчуваємо ті почуття, які він нам передає. Бо процес співу – це передача емоцій від однієї людини іншим. Якщо ж виконавець вокального твору під час співу думає, як краще і куди послати звук, як при цьому відкрити рот, як набирати повітря, то він ще не співак, він – вокаліст. І ніяких почуттів у своєму співі він не передає.

Свій творчий шлях кожен виконавець вокальних творів починає вокалістом. Він повністю занурюється у технічну сторону навчання вокалу. І у цей період йому не можна ставити творчі завдання. Коли ж він опанує техніку співу і набуде потрібних навичок можна переходити до наступного етапу. Як перетворити вокаліста у співака? Для цього і є ця методика, яка послідовно привчає вокаліста до автоматизації технічних процесів співу. Співак на сцені взагалі не повинен думати про вокальні дії. Він повинен співати і робити все необхідне для формування правильного звуку АВТОМАТИЧНО.

Висновки. Вищеописана методика, ефективність якої підтверджена практикою навчання студентів автора статті, спрямована і має потенціал до вирішення не лише низки педагогічних завдань з розвитку співацького дихання, позиції звучання голосу, володіння певними видами голосоведення, динамікою звуку, співацькою орфоєпією, вірною співацькою артикуляцією та чіткою дикцією, а й розвинути навички співати «випромінювачем» з використанням грудного резонатору для переходу до згладжування голосних, довести до автоматизму спів голосних на середній частині діапазону та згладжування звучання голосних на верхньому регістрі голосу. Стверджуємо, що наш метод «Послідовного формування вокальних навичок» дозволяє сформувати АВТОМАТИЧНЕ продукування правильного звуку. Окрім зазначеного, цей метод значно прискорює терміни постановки голосу починаючим співакам і піднесе вітчизняне вокальне виконавство до нових висот. Виходячи із твердження, що поставлений голос не у того учня, який знає, що і як робити, щоб голос звучав чудово, а у того, хто довів потрібні вокальні

дії до автоматизму, тобто отримав необхідні вокальні навички, стверджуємо, що тільки такий учень зможе повністю зануритися у творчість.

Список використаної літератури :

1. Доліво А. Співак і пісня / А. Доліво. Москва: МУЗГИЗ. – 1948. – 252 с.
2. Мальцев С. М. О психологии музыкальной импровизации / С. М. Мальцев. – М.: Музыка, 1991 – 88 с.
3. Менабени А. Г. Методика обучения сольному пению / А. Г. Менабени. – М.: Просвещение, 1987. – 93 с
4. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва / М. Микиша. – Київ, 1971.

УДК 781.4 (476)

5. Павелків Р. В. Загальна психологія. Підручник. – К.: Кондор, 2009. – 576 с.

7. Пляченко Т. М. Методика викладання вокалу: Навчально-методичний посібник для студентів мистецького факультету. – Кіровоград: КДПУ, 2005. – 80 с.

8. Шуляр О.Д. Методичні поради з питань організації самостійної роботи студентів з сольного співу, вокальної майстерності та постановки голосу (на допомогу співакам - початківцям) / Державний вищий навчальний заклад «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». – 2017. – 89 с.

9. Stoloff B. Vocal improvisation (Techniques scat) / Bob Stoloff. – New York: Gerard and Sarzin Publishing Co., 1972. – p. 130.

Пескин А.Б.

(Гродно, ГрГУ ім. Я.Купалы)

ОБ ОСНОВНЫХ СИСТЕМАХ ЗВУКОВЫСОТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ И ИХ ФАКТУРНОМ ВОПЛОЩЕНИИ В БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Историческая эволюция феномена звуковысотной организации музыкального материала высветила с одной стороны, формы взаимодействия устойчивых и неустойчивых звуков в условиях мажора и минора, т. е. «гармонической тональности», а с другой – формы согласования тонов в условиях ладов, отличных от мажора и минора, т. е. в контексте диатонической и хроматической модальности. Так как в музыке второй половины XX века тональность и модальность представлены в новом облике, считаем целесообразным вводить в научный обиход понятия «новотональные» и «новомодальные» системы [2]. В данной статье обратим специальное внимание на фактурное воплощение новотональных и новомодальных звуковысотных эталонов, которое, по нашему мнению, может функционировать в первичной и вторичной формах.

Первичные фактурные формы моделируют случайность возникновения звукосочетаний, что можно проследить в фольклорных образцах, а также на ранних этапах развития профессиональной музыкальной культуры. В основу первичных фактурных форм положена импровизационная природа взаимодействия элементов, в ряде случаев, не вписывающихся в слуховые стереотипы стройного звучания. *Вторичные фактурные формы* характеризуются через закономерности конкретного музыкального склада и прослеживаются в процессе многовековой композиторской практики.

Первичные и вторичные фактурные формы формируются на различных основаниях. В связи с условиями новотональных систем, отметим то, что поведение отдельных элементов фактуры, в известной мере, предсказуемо: движение голосов обнаруживается в контексте «гармонических

констант», а именно, автентических, плагальных или сложных гармонических оборотов, так или иначе обусловленных стремлением неустойчивых ступеней разрешиться в устойчивые. В условиях новомодальных систем, напротив, существует известная непредсказуемость взаимодействия элементов фактуры. Вертикаль часто оказывается результативной, обусловленной возможностями звукорядных ресурсов и характером мелодической линии, в связи с чем, становится актуальным само «поведение ладового звукоряда» (позиции модального тона и модально-окрашенных вертикалей, смены устоев, характера ладовой переменности и т.д.).

Последовательно рассмотрим эти категории на материале музыки белорусских композиторов второй половины XX века. Напомним, что первичные формы фактурного взаимодействия отражают специфику стихийного интонирования, в связи с чем, выделяем четыре дефиниции: параллелизмы, бурдонирование, гласообмен и гетерофония. Останемся на первых двух из них, а именно, параллелизмах и бурдонировании.

Параллелизмы, как важнейший фактор первичного взаимодействия голосов, могут быть представлены, в частности, как простые и сложные, обнаруживающиеся, прежде всего, в условиях новомодальных систем.

Простые параллелизмы, т.е. последования интервалов или аккордов, тождественных по структуре, часто встречаются в произведениях белорусских композиторов второй половины XX века. Аналитические наблюдения показали, что параллелизмы такого рода прослеживаются, в частности, в условиях таких ладов, как *уменьшенный и обиходный*. Уменьшенный лад, гармонические характеристики которого, были

продемонстрированы в свое время в музыке Н. Римского-Корсакова, интересно представлен в балете Е. Глебова «Тиль Уленшпигель». Смысл композиторского подхода к структуре уменьшенного лада выявляется в образовании протяженных многозвучных лент периодически трансформирующихся интервальных и аккордовых вертикалей (нисходящее ленточное движение терциями как резонирование мелодической линии, движущейся по ступеням уменьшенного лада) («Фландрия»), движение параллельными квартаккордами по ступеням уменьшенного лада («Казнь», «Таверна»).

Большие возможности для применения параллелизмов таит в себе обиходный лад, широко представленный в музыке А. Бондаренко [1]. Интересно, что гармонический и фактурный фонизм гармонических вертикалей выстраивается в связи с текстом. Так, например, в части Литургии «Едиnorodный Сыне» движение параллельными октавами в сочетании с квинтовым бурдонированием возникает на основе обиходного лада, что придает особую силу и краску словам «Едиnorodный Сыне» и «Слове Божий». Параллелизм квинт в партиях теноров и басов особым образом высвечивает слово «святыя». В том же песнопении параллелизм терций в партиях баритонов и теноров представляет вертикализацию движения по звукам обиходного лада на стыке светлого и тресветлого согласий, что согласуется с кульминационной зоной на слове "Безсмертен".

Сложные параллелизмы, выражающиеся в одновременном сочетании разнонаправленных параллелизмов достаточно редкое явление, но, тем не менее, фрагментарно встречается в музыке белорусских композиторов второй половины XX века. Так, например, показателен хор В. Кузнецова «Поучения старца Зосимы», где первое поучение, основанное на технике соединения полиаккордов, демонстрирует одновременное движение параллельных секстаккордов в партиях женских голосов, как и параллельных трезвучий в партиях мужских голосов в разных направлениях. Данный параллелизм основан на созвучии двух гармоний (ля-мажорного и си-минорного трезвучий), которые соединяются в хоровой речитации, создавая выразительный тембровый эффект. Итогом этого взаимодействия становится образование вертикально-подвижной гармонии (термин С. Григорьева), то есть вертикальной перестановки фактурных пластов в условиях диатонического гексахорда с амбитусом «a-fis».

Бурдонирование – «форма первобытной полифонии, которая сыграла решающую роль в установлении определенных мелодических интервалов» [95, с.253]. Бурдонирование как первичная форма взаимодействия голосов, характерная, прежде всего, для фольклорных образцов, трансформировалось в компоненты музыкальной ткани, означающие длительное выдерживание звука, представлено в трех

основных разновидностях: тоновой, интервальной и аккордовой.

Тоновое бурдонирование, связанное с длительным выдерживанием или повторением одного или нескольких наиболее важных опорных звуков в ладовой структуре. Так, например, интересный пример бурдонирования представлен в заключительном номере «Роспев» из Литании на стихи С. Есенина «Русь святая» А. Мдивани, где в первой части выдержанный тон (исон), перемещаясь из одного голоса в другой, подчеркивает сферу эолийского «фа».

Интервальное бурдонирование с длительным выдерживанием или повторением заданной структуры может играть либо стабилизирующую роль, утверждая ту или иную ладовую формулу, либо, наоборот, нейтрализуя ладовые признаки. Так, в Первом антифоне А. Бондаренко интервальный бурдон, основанный на повторе чистой квинты, указывает на дорийское наклонение. Однако в результате пропуска третьей ступени дорийский «ре» по звуковому составу совпадает с миксолидийским ладом.

Аккордовое бурдонирование в условиях новых звуковысотных структур следует также рассматривать двояко: как фактор прояснения или нивелирования основных ладовых функций.

В этом плане показательны следующие образцы сочинений А. Бондаренко и А. Мдивани: в Первом антифоне из Литургии А. Бондаренко на заключительном слоге слова «многомилостив», введен аккордовый бурдон, представленный симметричным аккордом со звуковым составом «ре-ля- до-соль». Звуки этого бурдона, взятые в последовательности «ля-ре-соль-до» как бы намечают начала согласий обиходного лада от «ля», часто применяемого композиторами.

В хоре «Мамочка, моя» из цикла «Вясельныя песні» в отличие от А. Бондаренко, А. Мдивани в качестве бурдона использует мажорное трезвучие на первой ступени ионийского «до», которое с первых тактов является ладовой настройкой этого сочинения. В другом хоре из этого же цикла А. Мдивани «Запалі, матка, свечку» с 11 такта включает в музыкальную ткань уже более сложную бурдонирующую структуру: протянутый неполный пентаккорд, являющийся вертикализованной формой реализации лада.

Среди вторичных фактурных форм тезисно отметим две дефиниции - новотональный и новомодальный виды контрапункта, а также укажем на основные симптомы их фактурного воплощения.

Новотональный контрапункт: основные свойства и их воплощение в музыкальной практике

- *звуковысотная комплементарность* – взаимодополнение звуковысотных ресурсов участвующих голосов, зачастую приводящее к становлению двенадцатитоновости. Так, например, в прелюдии №4 А. Богатырёва формирование двенадцатитоновости происходит благодаря

контрапунктическому соединению темы и противосложения.

- *преобладание линейного начала над традиционной гармонической функциональностью*, которое обнаруживается в результате ослабления функции тоники и усиления роли мелодической линии. Например, в третьей части симфонии №3 Л. Абелиовича заметно сплетение мелодических линий, лишь отдаленно контролируемое гармонической функциональностью.

- *тенденция к усилению роли отдельного интервала и изменению его функциональных характеристик*. Показательна симфония №1 Г. Вагнера, которая начинается с остиной интонационно-ритмической формулы, построенной на чередовании чистой кварты и тритона. Это сопряжение вносит модальный оттенок в хроматическую тональность (третий в локрийско-фригийском преломлении), образуя ряд модификаций, связанных с ротацией отдельных элементов.

- *наличие системной тональной рыхлости* (3, с.448), выражающееся в функционировании мелодико-гармонических модуляций, которые в условиях гармонической тональности встречались достаточно редко. Новотональные системы утверждают данный прием как основной. Так, в прелюдии №23 А.Богатырева система звуковысотной организации основана на расширении звукоядного ресурса, в результате чего высвечивается своеобразная игра тональностей *cis-moll* и *C-dur*, реализуемая посредством движения голосов, а не введением общего и модулирующего аккорда.

Новомодальный контрапункт: основные принципы их реализация

- *комплементарность звукоядных сегментов*, т. е. взаимопроникновение звукоядных участков в голосах музыкальной ткани. Так, во второй части симфонии №2 Л. Абелиовича звуковысотная комплементарность представлена тенденцией к неповторяемости звуков темы в контрапунктирующем голосе. *усложнение исходного звукояда с последующим образованием новой звуковысотной системы*, которое понимаем, как его преобразование, основанное на

присоединении новых ступеней к уже имеющимся, в результате чего образуется другая звуковысотная система, включающая исходный звукояд в качестве своего компонента. Это рельефно наблюдается в песнопении «Свете тихий» А.Бондаренко, в котором четырехсогласный обиходный звукояд от «с» является лишь частью обиходного звукояда, состоящего из восьми согласий (*d e fis – g a h – c d e – f g a – b c d – es f g – as b c – des es f*).

- *вертикализация всего ладового звукояда*, понимаемая как выстраивание всего звукоядного ресурса в виде симультанного соединения элементов системы. Показательно, что в хоре В. Кузнецова «Поучения старца Зосимы» во втором поучении в каждой каденции выстраивается кластер, объединяющий всю семиступенную диатонику фригийского си.

Вышеизложенное показывает, что в белорусской музыке второй половины XX века феномен звуковысотной организации, который может быть рассмотрен в контексте фактурного взаимодействия, представляется в соответствии с социальным запросом эпохи, выражающимся в необходимости погружения как в глубинные слои музыкального текста, так и в рельефно выстроенные условия функционирования музыкальной стилистики.

Список используемых источников

1. Пескин А.Б. Обиходный лад как основа звуковысотной организации литургической музыки (на материале произведений Андрея Бондаренко) // III Чтения памяти С.В.Смоленского «Певческая культура России: век XIX – век XXI: Материалы Международной научной конференции.– Казань: Казанская государственная консерватория, 2017.– С.149-157

2. Пескин, А.Б. Формы фактурного взаимодействия в белорусской музыке второй половины XX века / А.Б.Пескин.– монография.– Гродно: ГрГУ им. Я.Купалы. 2016.– 208 с. Гродно: ГрГУ им. Я.Купалы. 2016.– 208 с.

3. Теория современной композиции: [учеб. пособие для вузов по специальности 051400 Музыкаведение] / [Г.В. Григорьева и др.]; отв. ред. В. Ценова. – М.: Музыка, 2005. – 624 с.

Ryzhova O.O.

*PhD in Arts, leading researcher
of the department of scientific restoration and conservation
National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Preserve*

FEATURES OF THE ICONOGRAPHIC PROGRAM OF THE ICONOSTASIS (1802-1803) OF THE NATIVITY OF CHRIST CHURCH IN THE FAR CAVES OF THE KYIV PECHERSK LAVRA

Рыжова Ольга Олеговна

*кандидат искусствоведения
ведущий научный сотрудник отдела научной реставрации и консервации
Национальный Киево-Печерский историко-культурный заповедник*

ОСОБЕННОСТИ ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЫ ИКОНОСТАСА (1802-1803 ГГ.) ЦЕРКВИ РОЖДЕСТВА ХРИСТОВА НА ДАЛЬНИХ ПЕЩЕРАХ СВЯТО-УСПЕНСКОЙ КИЕВО-ПЕЧЕРСКОЙ ЛАВРЫ

Summary. A study of the artwork of the icons in the iconostasis (1802-1803) of the Nativity of Christ Church in the Far Caves of the Kyiv Pechersk Lavra was conducted.

A comprehensive analysis of icon compositions and semantic relations between the images within the iconostasis revealed features of the iconographic program of the monument.

The composition of the “Nativity of Christ” icon, which is an image of the temple, is connected to the themes of Eucharist, Trinity and Epiphany. The base row of icons reflects the doctrine of the Incarnation (the compositions “Rejoice, star of Jacob, prophesied by Balaam” and “Rejoice, star that causes the sun to appear”) and the theme of Resurrection (the composition “Light continued to shine in darkness, and the darkness comprehended it not”). Themes of the prophecies about the coming into the world of the Son of God, the Messiah and the Redeemer and His birth in the flesh of the Virgin are jointly expressed in the composition “Faces of the Prophets”. The theme of apostolic ministry finds completion in the composition “Faces of the Holy Apostles”.

The revealed features of the images of the icons in the iconostasis of the Nativity of Christ Church in the Far Caves of the Kyiv Pechersk Lavra indicate the formation of a specific monastery iconography, meant to emphasize the special role of the doctrines of Christ the Savior and God in Three Persons.

Аннотация. Исследована живопись икон из иконостаса (1802 – 1803 гг.) церкви Рождества Христова на Дальних пещерах Киево-Печерской Свято-Успенской лавры.

Комплексный анализ иконных композиций и смысловых связей между изображениями внутри иконостаса позволил выявить особенности иконографической программы памятника.

Композиция храмовой иконы «Рождество Христово» связана с Евхаристической, Троичной и Богоявленной тематикой. Иконы цокольного ряда отражают догмат о Боговоплощении (композиции «Радуйся, звездо Иаковая, Валаамом пророкованная» и «Радуйся, звездо являющая солнце») и тему Воскресения (композиция «Свет во тме возсия и тма его не объят»). Тема пророчеств о пришествии в мир Сына Божьего - Мессии и Искупителя, и рождения Его по плоти от Девы совокупно выражена в композиции «Лики пророков». Тема апостольского служения обретает завершенность в композиции «Лики Святых Апостолов».

Выявленные особенности изображений на иконах из иконостаса церкви Рождества Христова на Дальних пещерах Свято-Успенской Киево-Печерской Лавры свидетельствуют о сложении специфической монастырской иконографии, которая была призвана подчеркнуть особую роль догматов о Христе Спасителе и о Боге, троичном в лицах.

Ключевые слова: Киево-Печерская Лавра, церковь Рождества Христова на Дальних пещерах, иконостас, иконы, иконография.

Key words: Kyiv Pechersk Lavra, the Nativity of Christ Church in the Far Caves, iconostasis, icons, iconography.

Постановка проблемы. По церковному преданию, церковь Рождества Христова на Дальних пещерах Свято-Успенской Киево-Печерской лавры «Весьма древняя ископанная // руками Преподобных Печерских ...» [1, 8].

Иконостас церкви был изготовлен и установлен при Митрополите Киевском Гаврииле (Бэнулеску-Бодони, 1746 - †1821); работы по устройению иконостаса проводились в течение 1802 года, а освящен иконостас в январе 1803 года [2, 133].



В 2013-2015 гг., силами сотрудников отдела научной реставрации и консервации движимых памятников Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника, было проведено комплексное исследование и реставрация иконостасного ансамбля [3].

Обзор литературы в хронологической последовательности показал, что изучение памятника было сосредоточено более в плоскости исторической и технико-технологическом, консервационном и реставрационном аспектах. Большой спектр смысловых оттенков остался вне рамок публикаций. Подобное обстоятельство не позволяет проследить на должном уровне формирование и развитие особого лаврского стиля и иконографии.

Анализ последних исследований и публикаций. Иллюстрация с изображением иконостаса и перечень икон опубликованы в альбоме «Сокровища Киево-Печерской лавры» (1997) [4, 86 - 87, 238, 267].

В статье В. Шиденко «Иконостасы церквей, находящихся в Дальних пещерах Киево-Печерской лавры» (2009), в свободной форме изложены история создания и бытования иконостаса пещерной церкви Рождества Христова, а так же приведено краткое его описание [2, 132 - 134].

В сборнике «Лаврский альманах» (2012) в ряду статей и архивных документов, посвященных исследованиям пещерных комплексов Киево-Печерской Лавры, опубликована «Главная церковная и ризничная опись Дальних пещер Киево-Печерской Лавры, составленная в 1893 г.», где приводится подробное описание изображений на иконах иконостаса [1, 14 - 15].

Особенности техники и технологии живописи на металле, металлических конструкций и элементов иконостаса, методики их консервации и реставрации раскрыты в серии статей (2016 - 2017 гг.) сотрудников отдела научной реставрации и консервации движимых памятников НКПИКЗ, реставраторов А. Марченко и Н. Оноприенко: «Дослідження іконостаса церкви Різдва Христового Дальніх печер Києво-Печерської лаври (за результатами проведеної реставрації)» (2016)

[5], «Реставрація та дослідження ікони «Лици св. Апостолів» з іконостаса церкви Різдва Христового (Дальні печери Києво-Печерської лаври). Несподівані відкриття» (2016) [6], «Дослідження ікон іконостасу церкви Різдва Христового у Дальніх печерах Києво-Печерської лаври» (2016) [7], «Уточнення атрибуції мідного іконостасу церкви Різдва Христового Дальніх печер Києво-Печерської лаври за результатами проведеної реставрації» (2017) [8].

Литвиненко Я. в тексте диссертации «Інтер'єри Близьких і Дальніх печер Києво-Печерської лаври як об'єкти культурної спадщини України» (2019) приводит полемику по вопросам датировки, расположению, строительства и авторства иконостаса, делает попытку определить стиль и осмыслить некоторые особенности изображений отдельных икон [9, 159 - 168].

Выделение нерешенных ранее частей общей проблемы. Однако, среди исследователей не предпринималось попыток выявить особенности иконографической программы иконостаса церкви Рождества Христова.

Цель статьи есть выявление особенностей иконографии как персональных изображений Спасителя, Богородицы, святых, так и сюжетных композиций и аллегорических образов в иконописи иконостаса, а так же выявление смысловых связей между изображениями внутри иконографической программы иконостаса. Учитывая объем статьи, будут проговорены лишь некоторые, основные аспекты темы, каждый из которых, впоследствии, может составить отдельный вопрос для исследования.

Изложение основного материала. «Пред-олтарный иконостас [...] медный вызолоченный чрез огонь» представляет собой глухую стену и закрывает все пространство алтаря. Ширина его – 3,37 м., высота в средней части – 2,57 м. Основная конструкция - трехъярусная, «... с шестью пилястрами Коринфского ордена, пьедесталом антаблементом и аттиком. [...] Царские врата медные прорезной чеканной работы вызолоченные чрез огонь, на них сверху в позлащенном сиянии серебряный чеканной работы голубь,

изображающий Духа святого (в настоящее время фигурка голубя утрачена – О.Р.) на двух половинках живописные изображения четырех Евангелистов на круглых медных деках с позолоченными полями. Местные иконы: 1. Спасителя сидящего на облаках и благословляющего со // словами в левой руке “аще зерно пшенично паде на земли не умрет, то едино пребывает, аще ли умрет многи плод сотворит и проч: из Еванг: от Иоанна зач. 42” 2. Богородица, сидящая на облаках с предвечным младенцем 3. Икона храмовая Рождество Христово 4. На северных дверях изображен в рост архиерей Стефан. На пьедестале под местными иконами и храмовую на особых деках изображены 5. Иегова в сиянии со словами под ним: «Свет во тме возсия и тма его не объят» 6. Восходящее солнце со звездой и вверху и словами: «Радуйся, звездо являющая солнце» 7. Звезда со словами вверху: «Радуйся, звездо Иаковая, Валаамом пророкованная». В аттике иконостаса над царскими вратами изображена Троица, а по сторонам – лики пророков и апостолов. Все означенные иконы писаны на медных деках в украшенных фигурно рамках».

Текст цитируется по «Главной церковной и ризничной описи Дальних пещер Киево-Печерской Лавры», 1893 г.» (далее – «Опись...») [1, 14-15]. Современное состояние иконостаса полностью

соответствует его описанию в «Описи...», что позволяет говорить об аутентичности памятника, а значит и о достоверном отражении его иконографической программы и особенностях изображений.

Программа иконостаса, в целом, обладает сокращенным иконографическим составом: отсутствует праздничный ряд; апостольские и пророческие ряды условно представлены композициями «Лики апостолов» и «Лики пророков». Одной из особенностей программы является то обстоятельство, что каждой иконе местного ряда сопутствует аллегорический сюжет. Обращает на себя внимание также и отсутствие традиционной композиции «Благовещение» на створках царских врат.

Конструкция иконостаса представляет собой огромную раму с четкими архитектурными членениями. Каждое живописное изображение имеет обрамление плоскими пилястрами с коринфскими капителями и базами простого рисунка (по вертикали) и профилированными тягами (по горизонтали). Подобное членение обусловлено особенностями структуры иконостаса - медные листы с живописью крепятся посредством накладных элементов на массивную, металлическую, стоечно-балочную конструкцию.



1. Икона «Богородица Печерская с предстоящими прп. Антонием и прп. Феодосием Печерскими» из иконостаса церкви (1691 г.) Преп. Варлаама Печерского на Ближних пещерах. Фрагмент.

2. Икона «Богородица с Младенцем» из иконостаса церкви (1802-1803 гг.) Рождества Христова на Дальних пещерах. Фрагмент.

Художественные особенности икон иконостаса церкви Рождества Христова демонстрируют преемственность стиля, техники и технологии живописи на металле лаврской традиции, которую наблюдаем в «пещерных» памятниках Лавры с конца XVII и на протяжении всего XVIII века: иконах церкви (1691 г.) Преп. Варлаама Печерского и церкви (1700 г.) Воздвижения Честного Креста на Ближних пещерах, иконостаса церкви (1760-1762 гг.) Преп. Феодосия Печерского на Дальних пещерах. Моделировка ликов иллюстрирует «живописное»

направление в лаврской иконописи. Лики Христа, Богородицы и Святых, создаются «живоподобно», с соблюдением идеальных пропорций.

Это стилистическое направление получило название «греческое письмо», под которым оно фигурировало в лексиконе киевских исследователей XIX века: см. например, митр. Евгений (Болховитинов) «Описание Киево-Печерской лавры...» (1847) [10, 29], Истомин М. П. «К вопросу о древней иконописи Киево-Печерской лавры» (1897) [11, 42].

В изображениях иконостаса, посредством введения в традиционную иконографию сюжетов дополнительных сцен или деталей, получили акцентуацию несколько тем.

Прежде всего, стоит отметить композицию храмовой иконы – «Рождество Христово», которая через определенные иконографические особенности связана с Евхаристической, Троичной и Богоявленной тематикой.



Изображение на иконе «Рождество Христово» представляет собой достаточно многосоставную, но ясно читаемую структуру. В центре, на высоких, кубической формы деревянных яслях, на белых покрывалах, лежит полуобнаженный (не спеленатый) Младенец, лишь наполовину прикрытый теми же пеленами. Справа, от яслей, изображена сидящая Богородица, у ног которой лежат белые ткани; за Богородицей, в арочном проеме, стоят вол и осел. Фигура Марии значительно увеличена, в сравнении, с изображением св. прав. Иосифа, который стоит за яслями. Слева от яслей, на фоне второго арочного проема, располагается группа пастухов. В горней части композиции изображены разверзшиеся небеса и изображения благословляющего обеими руками, «всеперстием», Бога-Отца и Духа Святого, в виде голубя, сонма ангелов-путти, славословящих Господа. Действие происходит в интерьере;

притом, общая арочная форма иконы, два арочных проема по бокам и арочное окно в верхней части, над св. прав. Иосифом, придают композиции сходство с алтарной апсидой.

Изображение полуобнаженного Христа, лежащего не в яслях, а, словно, на их поверхности, полуприкрытого белыми пеленами, ассоциируется с центральным фрагментом иконографической схемы «Мелимос», в которой Младенец изображается на престоле как евхаристическая жертва [12; 13]. Усиливают сходство изображения с упомянутой иконографией такие детали как поднятые в молитвенном жесте, навстречу открытым небесам, ручки Христа. И, здесь, следует отметить следующий нюанс: на главу лежащего Младенца нисходят лучи Божественного света, изливаясь от Бога-Отца и Духа Святого. Подобное, четкое расположение, головки Младенца, осиянной нимбом, фигурки

голубя - Духа Святого и, благословляющего Бога-Отца, непосредственно, по одной оси и, зримо связанных лучом Божественного света, свидетельствует о присутствии в композиции дополнительной, Троичной [14, 15] и, созвучной с ней, но, более прикровенной, Богоявленной [16] темы.

Таким образом, в иконографии, которая изначально имеет христологическую направленность, «приоткрывается и тайна Св. Троицы» (игум. Александр (Федоров)), а выше описанные особенности «зримо являют печать Ее присутствия» (игум. Александр (Федоров)). Изображение Вифлеемской звезды, от которой, здесь, в данной композиции, не нисходит луч на Рожденного, является маргинальным; оно помещается в отдельном оконном проеме, слева от

фигуры св. прав. Иосифа. Иератизм в изображении Богородицы, отмеченный выше, не является случайным или следствием не искусности художника. Этот прием – намеренная укрупненность, сосредоточенная статичность и некая вневременность в изображении фигуры Богородицы – встречается достаточно часто в киево-лаврском искусстве конца XVII – начала XIX века (ср. напр. икона «Сретение», 1729, из иконостаса Успенского собора или «Благовещение», 1740, из Братского монастыря). Подобная трактовка образа подчеркивается то особое почитание Богородицы, как «Храма Божия, Престола Духа Святого, Матери Господа своего» (Блаж. Иероним) [17, 497], которое воздается Божией Матери в Свято-Успенской Киево-Печерской Лавре, в частности, и, Киеве, в целом.



Тема воплощения Бога, которая имеет и мариологическую и христологическую направленность, звучит и в композиции цокольного ряда «Радуйся, звездо Иаковая, Валаамом пророкованная», которая размещена непосредственно под иконой «Рождество

Христово». Во главу изображения вынесена цитата из «Акафиста Успению Пресвятой Богородицы» (икос 9); но, как звезда от Иакова воспевается и Христос в церковных песнопениях «Канона предпразднства Рождества Христова» [18, 508].



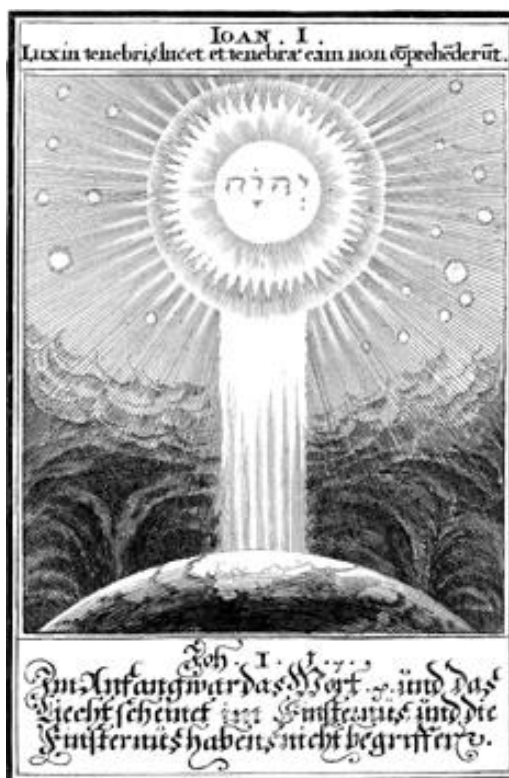
На иконе местного ряда Спаситель изображен восседающим на престоле, облаченный в пурпурный хитон и синий гиматий; престол и стопы Христа покоятся на облаках; на Его Главе – золотая митра-корона, украшенная драгоценными камнями и увенчанная жемчужным крестом. Данная деталь позволяет отнести изображение к иконографическому типу Иисус Христос Великий Архиерей, указывая, одновременно, как на аспект Его архиерейского служения так и на Царское достоинство [19, 451].

Великий Архиерей Иисус Христос - иконографический тип, представляющий Христа в архиерейском облачении, был изображен и в ряду, «вшише праздников», главного иконостаса Успенского собора: «вшише праздников посреде архиерей сидящ с книгою отверзенною; на ней писание: Аз избрал вас и положих вас, да вы идете и плод принесете (Ин. 15); там же: Шедше в мир весь, проповидете евангелие всей твари (Мар., глава 16); надпись: Апостол и архиерей исповедания нашего Ись Ха» [20, 44]. Икона с изображением Христа Архиерея в главном иконостасе находилась в окружении образов Богоматери, Св. Иоанна Предтечи, апостолов.

На рассматриваемой иконе Спаситель благословляет именованным перстосложением, в

левой руке держит раскрытое Евангелие со словами: *«аминь, аминь глаголю вам: аще зерно пшенично пад на земли не умрет, то едино пребывает: аще же умрет, мног плод сотворит: любяй душу свою, погубит ю: и ненавидяй души своя в мире сем, в живот вечный сохранит ю: аще кто Мне служит, Мне да последствует: и идеже есмь Аз, ту и ...»* (Ин. 12, 23–25). Строки, которые Христос говорит ученикам в преддверии своей смерти на Кресте, метафорично отражают тему монашеского подвига: так и «монах умирает для мира, а чин пострижения напоминает погребение, для того, чтобы после быть живым только для Бога» (архим. Рафаил (Карелин)) [21]. В контексте программы иконостаса монастырской церкви, посвященной событию Рождества Христова, появляется смысловая триада: рождение – смерть – рождение, но, уже как Воскресение, то есть в жизнь вечную, иную. И, если событие Рождения по плоти отображено прямо, в композиции храмовой иконы «Рождество Христово», то тема будущей Его смерти раскрывается через отдельные символы. Например, изображение полуобнаженного Младенца на белых пеленах, на поверхности яслей, помимо символа Евхаристической жертвы на престоле, может быть истолковано и как положение

Пречистого Тела на камень Помазания; дополняют тему погребения и белые ткани у ног Богородицы.



Тема Воскресения более открыто звучит в композиции цокольного ряда, находящейся непосредственно под иконой Спасителя: «Свет во тме возсия и тма его не объят» (Ин.1:5). Свт. Иоанн Златоуст, в толковании данного фрагмента «тьмою» называет, в том числе, и смерть, а «Свет этот проник и в самую смерть и победил ее, так что уже одержимых смертию избавил от нее» [22].

В основу композиции изображения положена гравюра ветхозаветного цикла из Библии Вайгеля (1680) [23]; символическое изображение Бога –

Отца, «Его божественной энергии-силы» (инок Григорий (Круг)) [24] с надписанием Божественного Ветхозаветного имени (тетраграммой).

Размещение данной композиции под иконой Христа выявляет еще одну тему - Бог Сын рождаемый Богом-Отцом [25]. По «Слову на Рождество Христово Святителя Григория Чудотворца, епископа Неокесарийского» - «Ветхий Денми стал Младенцем, чтобы сделать людей чадами Божиими» [26].



Тема пророчеств о пришествии в мир Сына Божьего - Мессии и Искупителя, и рождения Его по плоти от Девы совокупно выражена в завершающей композиции «Лики пророков», которая словно «обнимает» изображения правой части иконостаса - Спасителя, сцены Рождества Христова, аллегорических композиций, иллюстрирующих вербальные первоисточники (строки из Евангелия и Акафиста). Параллельной, более узкой, в данной композиции, является тема ревности о Господе: в ряду пророков выделены особо, атрибутами, пророк Моисей (со скрижалями) и пророк Илия с ножом (в правой руке) и со свитком (в левой руке); на свитке сохранился фрагмент надписи: «Ревнуйа, поревновах по Господе Боже Вседержителю» (3 Цар. 19:10.).

Парный Христу, образ Богородицы с Младенцем на престоле, представляет полнофигурное прямоличное изображение тронной Богоматери. Богородица облачена в синюю тунику и пурпурный мафорий на зеленой подкладке; Ее глава покрыта белым платом, спускающимся на плечи, и увенчана золотой митрой-коронной, идентичной митре-короне на изображении Спасителя, что так же указывает на царское достоинство Богоматери. Двумя руками Богородица поддерживает восседающего на ее руках Младенца, облаченного в елый хитон и расшитый золотом гиматий. Младенец Христос благословляет обеими руками, именованным благословением, то есть архиерейским жестом. Безусловно, что иконографическим прототипом послужила центральная часть особо почитаемой в

Киево-Печерской лавре Печерской иконы Божией Матери [27, 316, 326-327]; с той лишь разницей, что Богородица более зримо представлена в образе Царицы Небесной, а Христос, как Глава Церкви

земной и Небесной, как Архиерей, благословляет всех предстоящих перед ним, в реальном пространстве храма.



Под иконой Богоматери, в цокольном ряду, расположена аллегорическая композиция, основанием для создания которой послужила строка из «Акафиста Пресвятой Богородице»: «Радуйся, звездо являющая солнце» (икос 1). Этот Акафист до сих пор имеет большое апологетическое значение для Церкви и отражает то почитание, которым окружена личность Пресвятой Богородицы в связи с «главным, исходным и уникальным христианским догматом –

догматом о Боговоплощении [28]. Согласно толкованию этой строки из Акафиста, «Богородица сравнивается с утренней звездой, предвещающей рассвет, тогда как под солнцем подразумевается Сам Христос». Данная символика наглядно отражена в композиции иконы, где звезда сияет в рассветном небе, а солнце изображено восходящим из за горы.

Св. архидьякон Стефан изображен (на дьяконских дверях) стоящим на двухступенчатом амвоне, с пальмовой ветвью в правой руке; левую

руку, он прижимает к груди. Надпись в верхней части иконы гласит: «Святой апостол первомученик Стефан». Обращает на себя

внимание указание на апостольскую деятельность св. Стефана, как благовестника и проповедника Христового [29].



Тема апостольского служения продолжается и обретает завершенность в композиции «Лики Святых Апостолов», которая «венчает» левую часть иконостаса. Изображены двенадцать ближайших Его учеников, большинство из них с книгами и свитками - символами их церковного учительства. Благодаря устойчивой иконографии, возможно различить первоверховных апостолов

Петра и Павла, св. ап. Иоанна Богослова. Расположение «Ликов Святых Апостолов» над иконой Богородицы и рядом с иконой «Троицы Новозаветной» напоминает о событии Пятидесятницы и оттеняет второй из основных догматов в иконографической программе иконостаса – догмат о Троице.



Наиболее прямолинейно учение о Святой Троице выражено в центральной верхней части иконостаса (аттике), где под иконой «Троицы Новозаветной» располагаются царские врата, в навершии которых была размещена фигурка голубя, символа Духа Святого, в сиянии, и медальоны с изображением Евангелистов. То есть, «подлинной гарантией вхождения в апостольство является участие в этом акте трех лиц Святой Троицы: избрание от Отца, призвание через Сына и освящение Святым Духом» [30, 104]. Стоит отметить, что «Тайна Троичности как тайна единого Бога в трех Лицах» (Н. И. Сарагда) [31], ее символика и возможность ее изображения занимала одно из центральных мест в работах киевских/черниговских богословов второй половины XVII века, так или иначе, в разное время, связанных с Лаврой: Иоанникия (Голятовского,

† 1688) и Антония (Радивиловского; † 1688), свт. Дмитрия Ростовского (Савич (Туптало) † 1709).

Выявленные особенности изображений из иконостаса церкви Рождества Христова на Дальних пещерах Свято-Успенской Киево-Печерской Лавры свидетельствуют о сложении специфической монастырской иконографии, которая была призвана подчеркнуть особую роль догматов о Христе Спасителе и о Боге, триничном в лицах.

Перспективами дальнейших исследований возможно назвать рассмотрение памятников лаврской иконописи конца XVII - начала XIX века в их хронологической последовательности и систематизация материала, на базе которого возможно будет сделать типологические обобщения и практические замечания по вопросу

особенностей лаврской иконографии и стиля этого периода.

Список литературы:

1. Главная церковная и ризничная опись Дальних пещер Киево-Печерской Лавры, составленная в 1893 г. // Лаврский альманах : зб. наук. пр. - К., 2012. - Вип. 27. - С. 8 – 16.

2. Шиденко В. А. Иконостасы церквей, находящихся в Дальних пещерах Киево-Печерской лавры // Лаврский альманах : зб. наук. пр. - К., 2009. – Вип. 23. – С. 124–137.

3. НКПКЗ. Звіт про науково-дослідну роботу «Іконостас церкви Різдва Христового з Дальніх пещер Києво-Печерської лаври. Дослідження та реставрації». Державний реєстраційний номер 0116U005210. На правах рукопису. - К. 2018.

4. Скарби Києво-Печерської лаври: альбом / авт.-упорядники : А. Гришин та ін. – К. : Мистецтво, 1997.

5. Марченко Г. А., Онопрієнко Н. О. Дослідження іконостаса церкви Різдва Христового Дальніх пещер Києво-Печерської лаври (за результатами проведеної реставрації) // Церква наука суспільство: питання взаємодії. Матеріали Чотирнадцятої Міжнародної наукової конференції (25 травня – 3 червня 2016 р.). - К., 2016. - С. 60–65.

6. Марченко Г. А., Распопіна В. О. Реставрація та дослідження ікони «Лици св. Апостолів» з іконостаса церкви Різдва Христового (Дальні пещери Києво-Печерської лаври). Несподівані відкриття // Могилянські читання 2015 року : зб. наук. пр. : Новітні дослідження культурної спадщини України. - К., 2016. - С. 249–255.

7. Марченко Г. А., Распопіна В. О. Дослідження ікон іконостасу церкви Різдва Христового у Дальніх пещерах Києво-Печерської лаври // Дослідження, консервація, реставрація рухомих пам'яток історії та культури: традиції, інновації: наукові доповіді X Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 24–27 травня 2016 року). - К., 2016. - С. 202–207

8. Марченко Г. А., Онопрієнко Н. О. Уточнення атрибуції мідного іконостасу церкви Різдва Христового Дальніх пещер Києво-Печерської лаври за результатами проведеної реставрації // Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 06–07 червня 2017 р. - К., 2017. - С. 168–174.

9. Литвиненко Я.В. Інтер'єри Близніх і Дальніх пещер Києво-Печерської лаври як об'єкти культурної спадщини України. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук (доктора філософії) за спеціальністю 26.00.05 – Музеєзнавство. Пам'яткознавство. – Центр пам'яткознавства НАН України і Українського товариства охорони пам'яток історії та культури. – Київ, 2019.

10. Болховитинов Е. А. Описание Киево-Печерской лавры с присовокуплением разных грамот и выписок, объясняющих оное, также планов лавры и обеих пещер. - К. : Тип. Киево-Печерской Лавры. 1847.

11. Истомин М.П. К вопросу о древней иконописи Киево-Печерской лавры : Прил.: Описание иконописи Киево-Печ. лавры / [Соч.] М. Истомина. - Киев : тип. Ун-та св. Владимира Н.Т. Корчак-Новицкого, - К. 1897.

12. Липатова С. Иконография Рождества Христова в искусстве Византии и Древней Руси / Сайт: Православие. Ru. Режим доступа с экрана: <https://pravoslavie.ru/412.html#1> Дата обращения: 10. 12. 2018.

13. Васильева А. В. Краткая история иконографии. Сербия XIII-XIV вв. Основные еucharистические композиции./ Сайт: Образовательный портал «Слово». Искусство. Режим доступа с экрана: <https://www.portal-slovo.ru/art/36115.php> Дата обращения: 10. 12. 2018.

14. Лосский В.Н. Догматическое богословие. Ч. I. (3) Троица. Сайт: Азбука веры. Православная библиотека. Режим доступа с экрана: https://azbyka.ru/otechnik/Vladimir_Losskij/dogmatic_heskoe-bogoslovie/1_3 Дата обращения: 07. 01. 2019.

15. Игумен Александр (Федоров). К вопросу о Троицной иконографии. Сайт: Иконописное отделение СПбДА. Режим доступа с экрана: <https://icon.spbda.ru/2018/03/02/k-voprosu-o-troichnoy-ikonografii> Дата обращения: 24. 12. 2018.

16. Битбунов Г. Богоявление Господне / Сайт: Православие. Ru. Режим доступа с экрана: <http://www.pravoslavie.ru/33584.html> Дата обращения: 12. 12. 2018.

17. Богородица / Православная энциклопедия. – Т. 5. – М., 2002. – С. 486-504.

18. Валаам / Православная энциклопедия. – Т. 6. – М., 2003. – С. 506 - 508

19. Квливидзе Н. В. Великий Архидиакон Иисус Христос // Православная энциклопедия. – Т. 7. – М., 2009. – С. 451–452.

20. Истомин М.П. К вопросу о древней иконописи Киево-Печерской лавры : Прил.: Описание иконописи Киево-Печ. лавры / [Соч.] М. Истомина. - Киев : тип. Ун-та св. Владимира Н.Т. Корчак-Новицкого, - К. 1897.

21. Архимандрит Рафаил (Карелин). Умение умирать или искусство жить. - М. 2003-2004. Б.с.

22. Толкование Священного писания. Толкование на Ин. 1:5. Свт. Иоанн Златоуст. Сайт: Режим доступа с экрана: http://bible.optina.ru/new:in:01:05#svt_ioann_zlatoust Дата обращения: 26. 12. 2018.

23. Word. Weigel, Christoph, 1654-1725. Режим доступа с экрана: <https://artandtheology.org/tag/christoph-weigel/> Дата обращения: 20. 11. 2019.

24. Инок Григорий (Круг). Об изображении Бога Отца в православной церкви. Сайт: Образовательный портал «Слово». Искусство.

Режим доступа с экрана: <https://www.portal-slovo.ru/art/35911.php> Дата обращения: 01. 01. 2019.

25. Сын Божий. Протоиерей Олег Давыденков (Догм. Богословие. Курс лекций). Сайт: Азбука.ru. Главная. Алфавитный раздел. С. Сын Божий. Режим доступа с экрана: <https://azbyka.ru/syn-bozhij> Дата обращения: 02. 01. 2019.

26. Слово на Рождество Христово Святителя Григория Чудотворца, епископа Неокесарийского. Режим доступа с экрана: <https://days.pravoslavie.ru/Life/life3175.htm> Дата обращения: 31. 12. 2018.

27. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. - Т.2. — СПб., 1915.

28. Акафист Пресвятой Богородице с комментариями. По благословию Митрополита Санкт-Петербургского и Ладожского Владимира. Рецензент – архимандрит Ианнуарий (Ивлиев).

Сайт: Азбука. ру. Молитвослов. Режим доступа с экрана: <https://azbyka.ru/molitvoslov/akafist-presvyatoj-bogorodice-s-komentariyami.html> Дата обращения: 29. 12. 2018.

29. Рижова О.О. Особливості стилю та іконографії зображення «Святий першомученик архідиякон Стефан» у лаврському іконописі XVIII століття// *Культура і сучасність* - № 1 - К., 2018, - С. 115-118.

30. Апостолы // *Православная энциклопедия*. – Т. 3. – М., 2001. – С. 103 – 112.

31. Сагарда Н.И. Учение о Святой Троице Святого Василия Великого. (Из лекций по патрологии за 1911–1912 гг.). Сайт: Азбука веры. Православная библиотека. Режим доступа с экрана: https://azbyka.ru/otechnik/Nikolaj_Sagarda/uchenie-o-svjatoj-troitse-svjatogo-vasilija-velikogo . Дата обращения: 04. 01. 2019.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК:171;179.7;101.8

*Мринська Н.А.**Аспірант кафедри культурології та філософської антропології
Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова*

ТЕРПИМІСТЬ, ТОЛЕРАНТНІСТЬ, ДУХОВНІСТЬ - КРИТЕРІЇ ПРИЙНЯТТЯ: МЕТААНТРОПОЛОГІЧНИЙ ПОГЛЯД НА МУЖНІСТЬ

*Mrinska N.A.**graduate student**Chairs of cultural studies and philosophical anthropology
National Pedagogical University. M. Dragomanova*

TOLERANCE, TOLERANCE, SPIRITUALITY - ACCEPTANCE CRITERIA: A METAANTHROPOLOGICAL PERSPECTIVE ON COURAGE

Summary. In the article the criteria of acceptance as the manifestations of the necessary interaction and interconnection of individuals are considered. Three basic criteria for acceptance-patience, tolerance, and spirituality are defined. It is proved that the adoption process requires the courage of the individual. Courage is manifested in leniency, co-participation and trust, which creates a space of acceptance. A parallel of tolerance, tolerance, spirituality with dimensions of being, proposed by metanthropology, is routine, boundary, and meta-boundary.

Анотація. В статті розглянуті критерії прийняття, як прояви необхідної взаємодії і взаємоіснування особистостей. Визначені три основні критерії прийняття-терпіння, толерантність, духовність. Доведено, що процес прийняття потребує мужності індивіду. Мужність проявляється в поблажливості, спів-участі та довірі, що створює простір прийняття. Проведена паралель терпимості, толерантності, духовності з вимірами буття, що запропоновані метаантропологією, - буденним, граничним та метаграничним.

Key words: *tolerance, tolerance, spirituality, acceptance, courage, leniency, co-participation, trust, metanthropology, being, everyday being, marginal being, metabrism.*

Ключові слова: *терпимість, толерантність, духовність, прийняття, мужність, поблажливість, спів-участь, довіра, метаантропологія, буття, буденне буття, граничне буття, метаграничне буття.*

Прийняття є головним критерієм у вирішенні безлічі конфліктних питань. Здатність людини приймати цінності іншої особистості лежать саме в галузі філософії, де одиничне відношення людини є відображенням загального принципу. Визначення критеріїв прийняття дає можливість створити механізм аналізу кризи суб'єкта як приймаючої сторони. Як пише відомий турецький філософ Омерустаоглу : «Потрібно вміти зрозуміти інших, щоб бути зрозумілим іншими. Ми повинні доповнювати один одного і дізнаватися щодо наших відмінних рис з метою пошуку спільних позицій » [16, с. 125].

Людина підкоряється громадському порядку і сучасному світоустрої, що виражається в соціальному процесі взаємодії. Свою оцінку світу людина дає через особисте сприйняття людей і ситуацій. У цьому взаємообміні не тільки особистість наповнює світ, а й світ наповнює особистість. На думку М. Бердяєва «Вищим типом суспільства є суспільство, в якому об'єднані принцип особистості і принцип спільності» [1, с.28]. Залишаючись в рамках загальної моралі, особисті почуття людини до іншого трансформуються в залежності від власної позиції і внутрішнього світовідчуття.

Люди, перебуваючи в соціумі, визначають себе шляхом аналізу оточення в просторовому полі сприйняття. Відмінності між людьми формуються на основних показниках первинної оцінки: стать, вік, расова приналежність (національна), фізіологічні відмінності. Ці показники здатні впливати на особистість і давати характеристику людині, яка вступає з особистістю у взаємовідносини. Виникає неминуча умова прийняття (неприйняття), що характеризується сучасним суспільством як терпимість і толерантність. «Толерантність (toleranz; лат.) – терпимість до чужих і взагалі іншого роду поглядів, вдач, звичаїв і звичок ... терпимість до іншого світогляду, способу життя, поведінки і звичаїв» [22]. У філософському значенні - це терпимість, повага до чужої індивідуальності, «повага до іншого, саме як до іншого і чужого» [20].

Історично термін толерантність пов'язують з терпимістю, але філософська література визначає терпимість як форму жертвності і мужнього обмеження на благо, як його розуміли Платон, Сенека. Роботи Ж-Ж. Руссо і Вольтера [4] говорять про віротерпимість. Принцип терпимості як номінальна величина прийняття чужого у добродішній моралі розглянуто в роботах Дж. Локка [19], І. Канта. Творче розуміння

толерантності вносять Г.В.Ф. Гегель [6] і І.Г. Фіхте [23], розглядаючи її як зростання духу в вираженні власної свободи через прийняття свободи іншого. Феноменологічний підхід до розуміння толерантності зробили Е. Гуссерль [7], К. Ясперс. Ж.-П. Сартр вмістив «культуру згоди» в поняття «загальне буття». Толерантність, як поняття, вперше використано в 1913 році в науковій роботі з природознавства і сформульоване як «закон толерантності», це умова «неможливості процвітання того чи іншого організму при нестачі або надлишку будь-якого з факторів зовнішнього середовища, рівень якого виявляється близьким до межі перенесення даними організмом» [14, с. 139-142].

Отже, толерантне ставлення формує зовнішній фактор. Сама по собі толерантність проявиться не може, потрібен об'єкт чи суб'єкт, який не відповідає внутрішнім переконанням.

На сьогоднішній день толерантність, як поняття закріплено соціальними нормами і спирається більшою мірою на соціальну філософію, розглядаючи її як соціокультурний феномен. Початок цьому поклали праці, написані М. Вебером [3], а категорії толерантності виділені Майклом Уолцером [21] створюють теоретичний апарат аналізу.

Толерантність, як антропологічна складова прослідковується в філософії В. Соловйова [18] і в етиці А.А. Гусейнова, які приділяли увагу морально-етичному аспекту питання. Роботи В. М. Золотухіна в філософській антропології відкривають всі цінності терпимості та толерантності, як складових людського буття [8, 9]. Робота К. І. Локтева «Толерантність як критерій прояви духовності» визначає нерозривний зв'язок толерантності і духовності особистості [24].

Питання, які можна поставити для розкриття теми: по-перше, що формує толерантність в самій особистості? По-друге, яка екзистенційна ситуація народжує толерантність, як зовнішній прояв? По-третє, як на різних рівнях буття проявляє в собі мужність прийняття?

Гіпотезою статті є ідея про те, що прийняття є актом мужності, яка проявляється на різних рівнях буття і цей акт на всіх рівнях різний.

Метою даної статті є визначення видів прийняття в залежності від сили особистої мужності в різних структурах буття.

Важливим залишається питання буття людини і його проекція на форму прийняття. Методологією дослідження є система метаантропології Н.В. Хамітова [24, 25], яка розглядає види буття, створивши цінну конструкцію, скрізь призму якої можна виділити різні типи прийняття антропологічної складової особистості. Розглядаючи прийняття, як прояв внутрішньої волі щодо зовнішнього фактору буття, важливою стає характеристика мужності в особистості і її прояви в різних екзистенційних станах. Дана позиція описана в роботі Пауля Тіліха «Мужність бути» [19]. Відповідно, об'єктом дослідження стає

мужність прийняття, а методологією дослідження – метаантропологія.

Словник сучасних понять і термінів визначає толерантність, як «готовність і здатність приймати особистість або річ» [10, с.302]. Оксфордський словник: «можливість, або готовність терпіти існування думок або поведінки, з якими не погоджуєшся чи які не подобаються» [15].

Таким чином, толерантність викликана необхідністю прийняття того, що не відповідає твоїм переконанням.

Зазирнемо ще глибше. Особистість, відповідно до моральних і соціальних норм, повинна прийняти щось їй не властиве. Головним словом в даному випадку стає «повинна», але почуття, що передує цьому «обов'язку прийняти», викликає тривогу. Тіліх стверджує: «Тривога - це усвідомлення невирішених конфліктів між структурними елементами особистості» [19, с. 26]. Тривога виражається в критерії усвідомлення себе незахищеним перед прийняттям цінностей іншого, що можуть порушити особисте самоствердження. «Самоствердження, спрямоване на себе самого, як на унікального, неповторного і незамінного індивіда» [19, с. 33].

Тривога може трансформуватися в страх, співучасть або прийняття. Всі ці екзистенційні прояви здатна подолати мужність. Тіліх продовжує свою думку: «тривога штовхає нас до мужності» [19, с. 20]. Мужність стає зброєю в боротьбі з тривогою прийняття.

«Страх слід розглядати як вираження того, що можна було б назвати" самоствердженням на сторожі" [19, с. 31]. Мужність, в цьому випадку, стає замкненою у самій собі і власні переживання спрямовані на охорону свого Я. Так почуття страху утримується мужністю терпимості. Зовнішнім проявом в процесі терпіння є поблажливість. Поблажливість стає супроводом внутрішньої напруги. Так людина відсторонюється, дає простір для дій інших, сама стає спостерігачем.

«Співучасть передбачає часткову тотожність і часткову нетотожність» [19, с. 32]. Співучасть може бути спрямована на мужність вислухати і почути, але не погодитися. При цьому особистість проявляє мужність залишатися собою, без страху проявляти себе і своє Я. Співучасть підживлюється мужністю самоствердження або толерантності.

Прийнятність при цьому стає актом безумовної довіри і віри. «Безумовна віра - прийняття власної прийнятності» [19, с. 56]. При цьому особистість не втрачає себе, а створює простір, в якому прийняття стає співтворчістю і самотворенням. Прийняття формується мужністю довіри, або духовністю. Можна погодитися з думкою Тіліха, що «основа мужності довіри в тому, щоб прийняти прийняття, незважаючи на свою неприйнятність» [19, с. 57].

Терпимість, толерантність і духовність - три критерії прийняття, в залежності від рівня внутрішньої мужності.

Терпимість, як основа вияву внутрішньої мужності, по відношенню до чужої волі. Толерантність, зовнішній фактор прояву своєї мужньої співучасті, щодо іншої волі. Духовність як об'єднуючий порив в безумовному прийнятті цінностей «Іншого Я».

Три висунутих поняття - терпимість, толерантність і духовність, співвідносяться з метаантропологічною системою, запропонованою Н. Хамітовим [24], який розділив буття на буденне, граничне і метагранічне. Філософ пише: «буденне буття є буття, в якому свобода замінюється на безпеку і стабільність» [25, с. 119], «граничне буття людини, ще можна назвати буттям-на-межі, виступає таким виміром людського буття, в якому виявляється особистісний початок, переходячи з можливості в дійсність» [25, с. 120], «метагранічне буття людини є такий вимір людського буття, в якому особистість виходить за межі лише негації буденності та набуває свою внутрішню гармонію» [25, с. 121].

Н. В. Хамітов акцентує, що прояв особистих характеристик на рівні буденного буття, пов'язаний зі стереотипами, нав'язаними суспільством. «Людина втікає від свободи ставить питання і самостійно шукати відповіді, потрапляючи в світ, в якому більше питати неможливо, а на всі колишні питання їй нав'язуються авторитарні відповіді» [19, с. 21]. Прояв людини в буденному бутті ґрунтується на підпорядкуванні або стримуванні, що і проявляється у терпимості. Вся внутрішня воля спрямована на підпорядкування і не може проєктуватися на зовні, або якщо виражається, то в акті агресії. Буденне буття розділяє на своє і чуже. Ти в змозі збалансувати в своєму прийнятті тільки зовнішню сутність «чужого» за допомогою терпіння.

Граничне буття - світ екзистенції і проникнення, що базується на емпатійному копіюванні або переживанні особистих криз на тлі криз іншого. Саме граничне буття викликає бажання ділитися і розуміти страхи і почуття іншого. Толерантність, як характеристика прийняття, лежить в цій площині буття. Трансформація в понятті «чужий» стає більш особистісною і переходить в поняття «Інший», де виникає розуміння, засноване на причетності щодо екзистенції іншого. «Екзистенція є вихід людини в буття-на-межі, що заперечує буденність і породжує в ній особистісний початок» [24, с. 111].

Поза межне або метагранічне буття - це простір гармонії і цілісності духу. Духовність, як спосіб прийняття, лежить в галузі любові. Метагранічне буття здатне до повного, безумовного розуміння і проникнення. У цьому бутті поняття «чужий» трансформується в «Інше Я», де «Інший» не стає відмінністю, а наповнюється значенням «Я» в новій формі. «У метагранічному бутті відбувається остаточне саморозкриття волі (мужності) і її перехід у натхнення» [24, с. 204].

Терпимість, як якість, може відноситися тільки до внутрішнього показника. З цієї точки зору

толерантність носить двовимірну характеристику, включаючи в себе зовнішні та внутрішні прояви. «Елемент засудження вбудований в значення терпимості. Бути терпимим, значить засуджувати, і тільки після цього, примирятися. Толерантність - це завжди тільки толерантність, це менш ніж рівність, також це відрізняється від свободи, і також дуже різко відрізняється від братерства» [26]. В даному розумінні терпимість наповнена рефлексією і не може бути визначальним синонімом толерантності. Терпіння як внутрішня чеснота, виражена в скутості і відчуженні самого себе заради прийняття чогось невластивого для особистості, як зовнішнього фактору. Терпіти можна біль, чужі звички, або невластиві самій особистості якості. Основа внутрішньої мужності терпіти проявляється в ненасильстві. Можна погодитися з В.М. Золотухіним, який пише: «Свідомо орієнтуючись на добро, прихильник ненасильства, тим не менш, виходить з переконання, що моральна амбівалентність є принципово непереборною основою буття людини - він не виключає себе з того зла, проти якого веде боротьбу, і не відлучає опонента від того добра, в ім'я якого ця боротьба ведеться» [9, с. 25].

Ненасильство, в першу чергу - боротьба з самим собою в ім'я боротьби з насильством. Терпіння - це стримане обмеження, що сприяє руйнуванню власних стереотипів. Мужність терпіти виражається у внутрішній напрузі щодо об'єкта впливу, створюючи тим самим випробування власної чесноти.

Греки бачили терпимість як основу співіснування. У середні століття - це приклад християнського ставлення до світу. У раціоналістичній філософії - це мораль, що обмежує внутрішні пориви. В індивідуалізмі терпіння, - не прояв свого «Я». В сучасній філософії - це етичний феномен стійкості поглядів.

Терпимість обмежує власну свободу за рахунок спроби прийняти свободу Іншого. У цьому процесі задіяні самі глибинні цінності в деформованому прояві. Що є цінним для мене, стає мало значущим для Іншого. У цьому випадку існує мовчазний парадокс - незгода, не виражена в зовнішньому факті агресії, але внутрішня агресія, знаходиться в системі стримування шляхом мужнього терпіння. Приглушена волею агресія виражається як терпіння приймати. Терпіння характеризує проблему, але не виносить її в об'єктивний світ, залишаючись в прихованому світі екзистенції, замкненої сама на собі. Виникаюча необхідність застосувати терпіння змінює суть існування в мовчазному протистоянні до зміненої базової моделі власної значущості. «Особливість, завдяки якій той чи інший предмет може викликати емоційну відповідь або мотивувати нашу волю, ми назвемо "значущістю", - пише Д. Гільдебранд [5, с. 25]. В даному випадку мужність і воля є стримуючим фактором для вмотивованої відмови від критичності, дискусії. Утримання обмежує внутрішню свободу, виражається в емпіричному

прояві як байдужість, відчуження. Свідомість, що знаходиться в процесі переоцінювання, не здатна сприймати співвідношення значущого для себе в суб'єктивній взаємодії значущого для Іншого і проявляється як відстороненість.

Терпимість віддзеркалюється в поблагливному ставленні, як дозвіл бути чужому й сторонньому. Суб'єкт в даному разі стає у своєму розумінні вище і цінніше, бо дозвіл видає саме він. Тому терпимість є принижуючим фактором для особистості, до якої вона проявлена.

Толерантність - це екзистенційна величина, яка на рівні емпатії в змозі відкинути внутрішню скутість і проявити себе ззовні, як мужність говорити, діяти, уніфікувати. Толерантним стає мислення, що вийшло за межі терпимості. Воля у прояві толерантності, в активному прийнятті комунікації, як основного засобу спів-участі.

Функціональною активністю стає порив до розуміння і переусвідомлення. Свої цінності залишаються не менш вагомими, але цінності Іншого викликають повагу. Зв'язок і взаємодія стає аргументованим, змістовним, по суті. «У сутнісного зв'язку межі індивідуального буття фактично прорвані, і виникає новий феномен ... таємниці власного буття пізнаються таємницями іншого буття... тільки співучасть один в одному» [2, с. 203]. Прояв значущості свого світу межує з позиціонуванням свого способу мислення. В толерантності немає місця агресії, вона залишилася в терпимості, як дисгармонійному прояві внутрішньої незгоди.

Співвідношення внутрішнього напруження і зовнішнього стикання з Іншою значимістю народжує етичний прояв мужності, яка стверджує власне бачення значущості. «Толерантність дозволяє людині самозберігатися через активне прийняття в себе всього різноманіття світу, з одного боку, а з іншого - сприяє "опору"» [9, с. 37]. Виникаюча необхідність зберегти власну ідентичність вирішується на основі компромісного прийняття. Виявом толерантності є необхідність діяльності, спрямована на допомогу, турботу зі збереженням відмінностей. Мужність переходить на більш значимий рівень спів-участі і проявлена зовні, при цьому не створюючи внутрішньої обмеженості. «Для того, щоб брати участь в Ньому, необхідно, щоб Він тебе прийняв, а ти прийняв би Його прияття тебе» [19, с. 50].

Готовність розуміти, допомагати, як логічний вихід із ситуації, підкреслює чесноту духа, в праві на свою свободу поглядів, разом з правом на існування своїх цінностей в значущості іншого світосприйняття. «У процесі спілкування людина знаходить саму себе, а так як вона завжди більше того, що вона знає про себе, впливає те, що вона є не тільки просте існування, встановлене як перебування, а й наявна в ньому можливість, дарована свободою» [9, с. 39].

В проживанні значущості Іншого і розумінні Іншого укладено безумовне прийняття, що піднімає толерантність на щабель духовності. «Розуміння

іншої людини - це дуже тонкий духовний процес пізнання себе, через іншу людину, виробітку духовних якостей і здібностей, один з механізмів розвитку духовності людини, процес вибудовування духовних відносин базується на якісному сприйнятті цінностей іншого» [37, с. 238]. Якістю в цьому випадку виступає мужність духу бути собою і довіряти Іншому.

«Що ж таке дух? Це Я. Але тоді - що ж таке Я? Я - це відношення, відносить себе до себе самого ... Я - повернення ставлення до себе самого» [11, с. 225]. Духовність стає мужністю довіри і єднання в прояві причетності до світу Іншого. Прийняття «іншого Я», через «Я» особисте. «Розуміння відбувається не в акті зняття реальності, але через проникнення в конкретну дійсність, тобто через проникнення такого роду, коли сутність досягається в самій глибині реального.

Таке проникнення ми називаємо "духовним"» [2, с. 221]. Суб'єктивний прояв духу стає ставленням до світу, а власне ставлення до світу проявляється в мужності бути вершителем свого життя. На верхівці духу знаходиться перетворена дійсність через творіння особистісного необмеженого, де мотивом до руху стає повна свобода волі і безмежна мужність довіри. Відсутність рамок моралі не створює всюдозволеність, дух з безумовним прийняттям всіх рамок, але приймає ці рамки, як поле для прояву любові. Проживання внутрішньої обмеженості стає неможливим, як характеристика неунікальності, непродуктивності духу. Субстанція цінності стає критерієм любові, а взаємовідношення, - процесом пізнання самого себе. Як підкреслює психолог Рубінштейн: «якщо інший - це цілий світ, то зустріч з ним - це щастя, якщо є здатність до прозоріння і пізнання сутності іншої людини» [17, с. 374].

Всі три критерії прийняття - терпимість, толерантність і духовність базуються на бутті людини і є втіленням її участі у власному бутті з проникненням в простір буття загального. Подолання особистістю кризи прийняття відбувається на рівнях буденного і граничного буття. Необхідність прийняття продукує тривогу, викликану екзистенцією і змушує застосувати мужність. Мужність створює середовище для прийняття, висловленого в терпимості і толерантності. Метаграничне буття не викликає тривожність як фактор екзистенції і є безумовним актом мужності прийняття на духовному рівні прийняття як вищої точки довіри.

Таким чином, толерантне суспільство - це тільки проміжна ланка між суспільством терпимості і суспільством духовності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. А. Мое философское миросозерцание / Н. Бердяев о русской философии: В 2 т. Свердловск: Урал., - 1991. Т. 2, ч. 1. - С. 23-29.

2. Бубер М. Проблема человека / Пер. с нем. Ю.С. Терентьева / М. Бубер // Два образа веры. – М., 1995. – С. 157–232.
3. Вебер М. Избранные произведения: Пер. с нем./Сост., общ.ред. и послесл. Ю.Н. Давыдова; Предисл. П.П. Гайдено. – М.: Прогресс, 1990. – 808с.
4. Вольтер. Философские трактаты и диалоги: антология мудрости/ Вольтер. – М.: Эксмо, 2005. – 432 с.
5. Гильдебранд. Д. Этика /Д. фон Гильдебран. – СПб.: Алетейя, 2001 г. – 569 с.
6. Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет. В двух томах / Гегель Г.В.Ф. – М.:Мысль, – 1970.–668 с.
7. Гуссерль Эд. Собрание сочинений. Т. 3 . Логические исследования. Т. 2 (1) / Перев. с нем. В.И. Молчанова. – М.: Гнозис, Дом интеллектуальной книги, 2001– С.470.
8. Золотухин В.М. Терпимость и толерантность: сходство и различие / В.М. Золотухин // Вестник КузГТУ. - 2003. - №2. - С. 94-100.
9. Золотухин В.М. Толерантность как проблема философской антропологии: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.13. / В.М. Золотухин. – Кемерово: РГБ, 2007.
10. Краткий словарь современных понятий и терминов. – М.: Наука, 1993. – 480 с.
11. Кьеркегор С. Страх и трепет /С. Кьеркегор. Пер. с дат. М.: Республика, – 1993. – 383 с
12. Локтев К. И. Толерантность как критерий проявления духовности / К. И. Локтев// Вестник Русской христианской гуманитарной академии. – 2013. -Том 14. Выпуск 1. – С. 238-245.
13. Локк Дж. Сочинения в трех томах: Т. 3./ Дж. Локк. – М.: Мысль, 1988. – 668 с.
14. Одум Ю. Основы экологии/ Ю. Одум. – М.: Мир, 1975. – 742 с.
15. Оксфордский словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/tolerance>
16. Омерустаоглу А. Толерантность как условие существования личности в социальном пространстве/ А. Омерустаоглу// Вестник ВЭГУ. – 2016. – № 6 (86)
17. Рубинштейн С.Л. Проблемы общей психологии/ С.Л. Рубинштейн. – М.: Педагогика, 1973. – 424 с.
18. Соловьёв В.С. Спор о справедливости // Соловьёв В.С. Сочинения в 2-х томах. М., 1989. т.2. С.509.
19. Тиллих Пауль. Мужество быть /Перевод Т.И.Вевюрко Р.Tillich. The courage to be. N.Y., 1952 / П.Тиллих. Избранное. – М.: "Юрист", – 1995. – стр. 7-131
20. Толерантность: сб. науч. статей / под ред. М. Б. Хомякова. Екатеринбург, – 2000
21. Уолцер М. Про толерантність / Майкл Уолцер; Пер. з англ. М.Лупішко. – Харків: Видавнича група "РА–Каравела", – 2003. – 148 с.
22. Философский словарь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.harc.ru/slovar/2189.html>
23. Фихте И.Г. Сочинения. В 2-х т. Т. 2. / И.Г.Фихте – СПб.: Мифрил, 1993. – 798 с.
24. Хамитов Н.В. Философия: Бытие. Человек. Мир от метафизики к метаантропологии. / Н.В.Хамитов. – Киев : КНТ, 2015. – 268 с.
25. Хамітов Н.В. Самотність у людському бутті. Досвід метаантропології . Х 69 2-ге вид.перероб та доп./ Н.В.Хамітов. – К.: «КНТ», – 2017. – 370 с.
26. The Encyclopedia of Philosophy / Ed by P.Edwards. London.:–1967. Vol.8. –P 143-146.

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

Belik K. A.

Master of Philology

Kharkiv V. N. Karazin National University

THE LYRICISM OF SKETCH CYCLE «OSIAIANNIA» BY Y. HUTSALO

Белік К. А.

Магістр філологічного факультету

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

ЛІРИЗМ ЦИКЛУ ЕТЮДІВ «ОСЯЯННЯ» Є. ГУЦАЛА

Summary. The notion of “lyricism” as a conceptual feature of the poetics in Y. Hutsalo’s collection of poetry “Osiaiannia” is analyzed. It is revealed that artist lyrical sketches are characterized by impressionistic motives: a fascination with the beauty of the surrounding world and paying attention of a hero to his feelings caused by this beauty. Among the means of lyricism used by Y. Hutsalo in the cycle of “Osiaiannia”, the importance of psychologism role, rhythmization of prose, sketchiness, fragmentation of composition are stressed. Introspection and reflection on moments of nature observation are portrayed in an impressionistic manner (“Alone with Nature”), snowfall during sunset (“Bloody Columns”), midnight rain (“Unexpected Night Joy”), the sound of bells in the mountains (“The bell in the mountains”), the smell of smoke (“Smoke of leafy fires”), the desire to go into the autumn field (“Call in the autumn field”) and so on.

Анотація. У статті проаналізовано поняття «ліризм» як концептуальну рису поезики збірки Є. Гуцала «Осяяння». Виявлено, що для ліричних етюдів митця властиві імпресіоністичні мотиви: захоплення красою навколишнього світу та прислуховування героя до власних відчуттів, які викликає ця краса. Серед засобів ліризму, які використовує Є. Гуцало в циклі «Осяяння», відзначено важливу роль психологізму, ритмізації прози, ескізності, фрагментарності композиції. У творах по-імпресіоністичному зображуються спогади-рефлексії про миті, пов’язані зі спогляданням природи («Наодинці з природою»), снігопад під час заходу сонця («Криваві стовпи»), дощ опівночі («Несподівана нічна радість»), звук дзвону в горах («Дзвін у горах»), запах диму («Дим листяних багать»), прагнення вийти в осіннє поле («Кличе в осіннє поле») тощо.

Key words: Ukrainian literature of the XX-th century, Y. Hutsalo, collection “Osiaiannia”, lyrical sketch, lyricism.

Ключові слова: українська література XX ст., Є. Гуцало, збірка «Осяяння», ліричний етюд, ліризм.

Творчість Є. Гуцала в історії української літератури ХХ століття досліджували Є. Адельгейм, Ю. Бадзьо, І. Глотова, І. Дзюба, Н. Мришук, Н. Навроцька, Г. Сивокінь та інші. Більшість сучасних дослідників (І. Глотова, Н. Навроцька, Н. Науменко та ін.) простежують феномен ліризму малої прози митця. Так Н. Навроцька стверджує, що Є. Гуцало є мелодійним письменником, у творах якого наявні ознаки “супроводжуючого” ліризму» [6, с. 10]. Н. Науменко пише, що ліричні мотиви малої прози письменника пов’язані, насамперед, із почуттєвою сферою, колізіями, інтригами, сконцентрованими навколо питань зв’язку особистості з природою, світом, історією [7, с. 12]. І. Глотова відзначає наявність «внутрішньо-психологічного конфлікту, за безпосередньою взаємодією сторін, із зосередженням на внутрішньому світі одного героя» [1, с. 112]. Сам Є. Гуцало наголошує, що «принцип лірико-романтичного осягнення людини і світу» колись найбільше відповідав моїй вдачі, виражав психіку, емоції — тому-то він і знайшов свою реалізацію в багатьох (особливо — в кращих) моїх творах» [3, с. 100].

Незважаючи на популярність митця в колі критиків та літературознавців, художня спадщина

прозаїка досі не отримала комплексної та обґрунтованої оцінки. Отже, сьогодні гостро постає проблема наукового переосмислення творчості митця, зокрема засобів утілення ліризму в збірці етюдів Є. Гуцала «Осяяння», синестезійна та метафорична образність якої має особливу глибину, що і є метою нашого дослідження.

У циклі «Осяяння» митець звертається до жанру ліричних етюдів, які також можна назвати настроєвими мініатюрами чи пейзажними шкідцями. Композиційно ці твори нагадують плетиво ліричних асоціацій навколо якоїсь буденної події. На нашу думку, вони належать до наскрізно пейзажних творів, у яких природа водночас є суб’єктом і об’єктом зображення. Автор розмірковує про вічність, нетлінність усього живого, до чого його спонукає природний світ [9, с. 200].

Починаючи з ХХ століття, у малій прозі української літератури зображальний пейзаж відходить на другий план. Натомість превалює пейзаж виражальний: така картина природи, що передає не так місце події, як настрої, переживання героя (імпресіоністичний пейзаж). Подібний опис іноді важко назвати пейзажем, Ю. Кузнецов називає його розгорнутим тропом [5, с. 15].

Інформаційно-сміслові моделювання творів циклу «Осяяння» відбувається не за допомогою розгортання описів, подій у причинно-наслідкових відношеннях, а через монтажне компонування варіацій інтимних переживань, медитативних роздумів.

Помітне прагнення письменника передати людській настрій, який передусім залежить від мінливості ледь відчутних деталей природи, що, ясна річ, синтезують плинність враження від баченого, зміну відчуттів. На думку ліричного героя, природа – це й сам настрій, тональність якого часто обумовлюється тим об'єктом навколишнього середовища, на якому акцентовано увагу: «...в полі маєте один настрій, біля річки – зовсім інший, а в лісі – то й зовсім одмінний» [2, с. 119]. Така фіксація вражень від того самого об'єкта притаманна художній практиці імпресіонізму.

Самі заголовки ліричних етюдів є немов маркерами світу природи, які сугестують людській настрій, задають емоційну тональність творів, зокрема «Дим листяних багать», «Несподівана нічна радість», «Вітка долину», «Дзвін у горах» тощо. Є. Гуцало майстерно передає миттєвий спалах психологічного стану, що виникає з любові до людини й до природи.

У ліричному етюді «Дим листяних багать» на першому плані почуття єдності з навколишнім світом, що і є ідейним змістом твору: «І все відразу стало зрозуміле, просте – сокровенний смисл тієї єдності в тому, що дим листяних багать не тільки по землі котиться, він заповнив безмежні доли мого настрою» [2, с. 88–89]. Є. Гуцало відтворює настрій весни, або «сонячного проміння», що пробуджується в душі героя димом від багать, коли люди спляють сухе зело. Ця деталь природи синтезує печальний і радісний стани ліричного героя в одне ціле так, що навіть він не може їх розрізнити, тому інколи суперечить самому собі: «Грізна чорнота вологого поля була не грізною – це відкриття раптом обрадувало мене, я відчув в душі струс» [2, с. 88].

Автор використовує ліричний прийом ритмізації прози повторенням основної художньої деталі твору, що увиразнює мотив єдності людини і природи: «димом, димком, подимком...» [2, с. 86], «дим, дим, дим...» [2, с. 87]. Застосовуючи прийом синестезії, митцеві вдається створити вишукану картину, у якій поєднано відчуття-запахи-кольори ранньої весни: і «синьоквіт неба», його «безбережне пелюсткове море», помережане «білими подихами озерець», і «гіркуватий, гострий запах бруньок», і «світле дрижання диму», і «зелені квітучі сподівання» ще сплячих яблунь, і знову «рухомий янтар хмарин» та «давка блакить» неба [2, с. 85–87].

Прозаїк підкреслює мотив єднання людського й природного світу за допомогою метафоричних фраз, архетипних образів землі і неба: «То не просто собі стоїть береза – то щось моє стоїть, рідне. Отак вийшло з мене, вросло в отой супіщаний згірок, вчепилося коренистою жадобою

в землю – спробуй розлучи її з нею, спробуй одніми в неї небо!» [2, с. 87]. Ліричні відступи твору вводять читача у світ авторського ідеалу, роблять його живим співрозмовником.

Ліричний етюд «Несподівана нічна радість» має інтертекстуальні зв'язки з твором «Дим листяних багать», які полягають у продовженні осмислення мотиву єдності з навколишнім світом за допомогою художньої деталі. Такою деталлю природи в «Несподіваній нічній радості» є «безшелесне лопотіння дощу» [2, с. 89], що символізує радісний настрій передчуття приходу весни. Автор залучає до художньої структури ліричного етуду психологічний стан сну, у якому перебуває ліричний герой-оповідач під час шуму дощу. Більша частина твору пов'язана з відтворенням картини природи в нічний час і думками та почуттями оповідача, викликаними цим явищем.

Так Є. Гуцало зображує фантастичний пейзаж природної негоди, звертаючись до оксюморонів: «Ллється цей дощ із чистого безхмарного неба, при великому місяці, що водні блиски перемішалися там із місячними краплинами. Знаєш достеменно, що неможливо це, а от напівсонною, ще не розбурканою душею сприймається це так: має бути сухий дощ, сухе повітря, сухе місячне проміння» [2, с. 89–90]. Письменник зображує картину приходу весни як в душі героя, так і в природі із застосуванням метафор, сугестивності. Є. Гуцало використовує ліричні відступи найчастіше у формі численних питань, які залучають читача до діалогу з оповідачем.

Майже весь ліричний етюд «Вітка долину» написаний у формі ретроспекцій про дитинство ліричного героя-оповідача в рідному краї на лоні природи. Живі, яскраві спогади про сільське дитинство викликає гіркий запах сухої полинної гілочки. Часові виміри у творі зміщені через поєднання теперішнього та минулого часів, весняної та зимової пір року.

У цьому творі Є. Гуцала ліричний герой найбільш близький до самого автора інтелектуальним підходом до сприйняття природи, імпресією почуттів, поетично-чуттєвим характером (порівняємо з «Інтермеццо» М. Коцюбинського). Митець акцентує увагу на деталі «вітки долину», до якої уподібнюється й сам персонаж: «Й не тільки твої руки запахи гірчавиною, а й наче зір погіркішав, і погляд, і думки твої» [2, с. 93]. Гілка символізує стан суму, тривоги за Батьківщиною, дитинством.

За допомогою зорового бачення герой-оповідач осмислює складні явища життя, такі як марність зусиль людини і природи, вічне і тлінне, радість і гіркота. Від динамічного ритму оповіді про буяння природи, що передається образами «зеленкуватого примарного світла», «блакитного саява», автор переходить до спокійного, розміреного тону, що відтворено образом «близької осені». Жовта барва, пастельні тони, характерні для осінньої пори року, яскраво відображають спокій,

мир, тишу в природі. Антропоморфізм в описах пейзажів циклу «Осяяння» Є. Гуцала відіграє досить важливу роль у розкритті внутрішнього «я» героя: «Віточка живої гіркоти, віточка болю» [2, с. 96].

Провідним мотивом етюдів є захоплення красою природи, яка викликає різні настрої та асоціації в ліричного героя. Центральною художньою деталлю твору є картина вечора, «в якій художник виразив свої захоплення й розчарування, свої роздуми, той остаточний висновок, протягом цієї своєї творчості – невгомону» [2, с. 97]. У цьому ліричному етюдів подано сприйняття ліричним героєм мистецького та природного: картини художника та вечора в лісі. У творі «Вечори» автор створює імпресіоністичні малюнки, послуговуючись ліричними асоціаціями: «Найбільше мені подобається отой вечір із незавершеної картини, де конають і безмовно мучаться барви, де страждають настрої, не в силі остаточного оформитися. Та ще – коли човнами пливуть по річці, а літо дивиться чебрецевими очима, й прозора постать вітру поколихується на далеких берегах твоєї молодості» [2, с. 101–102]. Виразність образу природи досягається завдяки асоціації «літо – чебрець», унаслідок чого формується персоніфікований образ «літа з чебрецевими очима».

Є. Гуцало передає кольористику вечора за допомогою асоціацій із тваринним світом: «Біжать лисиці вечорів, біжить їхній злинялий огонь; і чим далі біжать, і чим ближче до смеркання – все більше линияє їхнє хутро, а там уже воно таке невиразне, вибите, прилякле, що ту лисицю не хочеться й лисицею називати» [2, с. 101].

Ознакою ліризму етюдів «Вечори» є ритмізація твору, пов'язана з провідним мотивом здивування перед красою світу. Ритм етюдів, що виникає на основі варіативного фразового повторення, наголошує на мінливості навколишнього світу, його різнобарвності: «Отже, не такий простий і білий цей світ» [2, с. 99].

Є. Гуцало-прозаїк яскраво змальовує найрізноманітніші зміни в людському сприйнятті та відчуттях, своєрідну багатоманітність відтінків людських емоцій у ситуації «наодинці з природою», у стані «осіяння» – душевного прозріння, що полягає в усвідомленні героя його спорідненості зі світом.

На відміну від ліричного етюдів «Вечори», твір «Дзвін у горах» позначений звуковою модальністю, що впливає на відчуття героя-оповідача та читача. У цьому художньому тексті не лише змальовано красу, а й передано ритм життя гір, їхній «голос». Гори в Є. Гуцала, окрім того що мають фактуру, колір, форму, ще й відлунюють рівномірним і тягучим дзвоном, схожим на церковний, бо, як відомо, гори символізують внутрішню висоту людського духу. Таке явище антропоморфізму відтворює авторське бачення навколишнього світу, зокрема думки письменника про своєрідність органічної цілісності людського й природного: «Й

висока велич гір спадає на твою душу, ти починаєш відчувати себе одним цілим із цими вершинами, – добре і морозко стає від того на душі, бо по її долах та поміж її міжгір'ями теж розливаються непереборні, обезсилюючі хвилі умиротворення, благодущності» [2, с. 103].

В етюдів «Дзвін у горах» пейзаж є індикатором відчуттів, культурного рівня, художнього мислення оповідача. Уже на початку твору автор наголошує на опозиційності синього та збляклого кольорів неба, що інтерпретується як опозиції молодого й мудрого, радісного й умиротвореного станів. Ліричний герой, осягаючи світ природи, виражає розуміння окремих філософських категорій, зокрема прекрасного, як утілення одухотвореності краси людської й земної, їхнього гармонійного співіснування, осмислення людини як невід'ємної складової природи, марності утїх життя. Окрім цього, пейзажі ліричного етюдів «Дзвін у горах» Є. Гуцала слугують засобом характеристики ліричного героя, способом відкриття в ньому «світу» думок і почуттів у момент «осіяння», зустрічі з прекрасним.

Психологічний паралелізм – невід'ємна ознака ліричних етюдів збірки «Осяяння» Є. Гуцала, зокрема твору «Криваві стовпи». Подія в житті природи суголосна душевному стану ліричного героя-оповідача. Автор описує різні відтінки снігу, які в душі героя викликають відмінні емоції: «Найбільшим він здається тоді, коли падає вперше, – ще урочисте, летюче безгоміння. Сніг тоді пробуджує стійку, впевнену радість», «сніг здатен і на тривожні тони радості. Це тоді, коли сонце сідає на мороз» [2, с. 105, 107].

У творі «Криваві стовпи» синій колір має позитивну конотацію та формує оксюморонне значення, пов'язане з психологічним паралелізмом: «Чому сніги цвітуть оцим весняним квітом надії і радості?» [2, с. 106]. Золотий колір снігу розкриває екзистенціали радості, тепла, природного цвітіння. Багровий колір відтворює екзистенціали тривоги, суму та втілюється в образі кривавих стовпів, що з'являються в уяві ліричного героя: «Стоять криваві стовпи на заході, і тїнь неусвідомленої загрози лягає од них тобі в душу» [2, с. 108]. У цьому ліричному етюдів внутрішній монолог персонажа не потребує співрозмовника, бо єдиний його слухач – це природний світ, який його «вислуховує».

У ліричному етюдів «Кличе в осіннє поле» розкривається «осінній» мотив, що полягає в захопленні героя-оповідача навколишнім світом, перейманні його настроєвості. Центральною художньою деталлю твору є образ осіннього поля, який викликає відчуття нескореності, приреченості, туги. Знаковий для української історії й менталітету топос степу концентрує в собі архетипність та сакральність, що в контексті творчості Є. Гуцала набувають увиразненості й мають тісний зв'язок і людиною: «Почуття безмежної могутності, безмежної величі, що його викликають ліс, море чи гори, народжуються і

степом, де широта і політ краєвиду поєднуються з пишним проявом життя природи, естетичні та релігійні почуття, як і філософське усвідомлення, власне і виростають на основі степових краєвидів» [10, с. 40]. На думку Н. Чухонцевої, в українській літературі сформувалися два визначальні типи художніх моделей концепту «степ»: вороже «поле незнане» («Дике Поле») і прихильний до людини степ, де вона може стати вільною, досягти працею добробуту [11, с.148].

Позитивні конотації освоєного людиною степу втілюються в концепті поля, чільному для аналізованого тексту Є. Гуцала. Поле, як і степ, пов'язані насамперед із архетипом Землі, що має, на думку дослідниці Н. Ковальчук, окрему репрезентацію в соціо-культурних умовах розвитку України. Символічний образ поля утримує в собі семантику свободи, відкритості, єднання з природою, але водночас цей екзистенціал уже освячений працею та хліборобськими обрядами [4].

У ліричному етюді Є. Гуцала «Кличе в осіннє поле» людина відчуває нерозривну духовну єдність із полем та замислюється над причинами цього поклику. У свідомості ліричного героя-оповідача поле є «місцем битви», яке вкривають «жовті, бурі, руді рани» [2, с. 111]. Персонаж філософськи осмислює такі бінарні опозиції, як свобода – несвобода, боротьба – покірливість, вічне – тлінне. Поле, як і людина, обирає шлях загибелі, а не життя в неволі, що свідчить про особливості етнопсихології українців. Важливу роль у структурі твору має час як філософська категорія, якій властива тужлива настроєвість, відчуття страждання: «Серце твоє – в грудях осені» [2, с. 114].

У ліричному етюді «Наодинці з природою» автор продовжує розкривати пантеїстичні мотиви у формі спогадів-рефлексій про час, пов'язаний зі спогляданням природного світу. Природа в Є. Гуцала допомагає замислитися над філософією буття, оцінити час й людину, осмислити вічні проблеми. На думку ліричного героя твору «Наодинці з природою», людина належить навколишньому світу всім своїм єством. Саме цю фразу митець образно, поетично передає на межі фізичних відчуттів героя, утверджуючи думку про його єдність зі своєю землею, про тісний зв'язок людського й матеріального як діалектично невіддільних понять.

Важливо зазначити, що заголовок твору є епіграфом до циклу «Осяяння» збірки «Запах кропу», тому що письменник цим ліричним етюдом майстерно започатковує роздуми про вічність усього живого, хоча й недовготривалого, але обов'язково безсмертного: «Наодинці з природою прислухаєшся до биття свого серця і в його битті вловлюєш, як уперто, як вагомо й значущо б'ється серце вічності, серце самої природи» [2, с. 118]. Загальновідомі філософські погляди, звернені до читача, передаються схвильованим голосом прозаїка просто і зрозуміло: «Ще про одне хочеться запитати: а чи не здавалось вам, що на цій землі

живете ви вічно, що вашому життю немає початку, що й кінця йому теж не буде?» [2, с. 118]. Так, природа, постаючи головним героєм ліричного етуду «Наодинці з природою», спонукає до відкриття таємниць внутрішнього світу ліричного героя, його чуттєвої, розумової сфери.

У ліричному етюді «Старі дуби на галявах» превалює настрій смутку, який відчувають дуби – образи могутніх мудрих «підхмарних велетнів, дідуганів, лицарів невмирущого лісового духу» [2, с. 121]. Є. Гуцало надає центральним образам дубів символічного значення життя, гордості, міці, сили, довговічності, здоров'я. Образи дубів фантастичні, бо вони виглядають «доісторичними створіннями» та, разом з тим, виявляються настільки сильними та величними, що в змозі перемогти ту людину, яка порушить їхній спокій. Твір характеризується послабленою фабульністю та посиленою ліризацією, що виявляється в ліричних відступах, акценті на почуттях людини. Зображення сфери думок і почуттів відбувається, передусім, через авторське самоспостереження, самопізнання. Оповідь ведеться від першої особи, а головною постаттю є «я-персонаж». Оповідач спостерігає, насамперед, за власним внутрішнім світом, а форма оповіді наближається до суцільного авторського монологу, що можна зіставити навіть із потоком свідомості.

Так автор вводить читача в коло думок запитанням, що спонукає до філософських рефлексій стосовно відчуттів, які виникають на тлі природи. Герой-оповідач дає нам зрозуміти, як навколишній світ впливає на людину, використовуючи прийом контрасту між молодими берізками та старими березами [2, с. 120]. У ліричному етюді наявний мотив самотності природного світу, який виражається через опозицію «свого» та «чужого». На відміну від інших творів Є. Гуцала збірки «Запах кропу», у цьому тексті немає взаємозв'язку людського та природного світів, а герой-оповідач, у свою чергу, порушує гармонію, спокій дубів власною присутністю. В етюді «Старі дуби на галявах» шелест листя маркує почуття тривоги, небезпеки з боку природи та свідчить про її цілісність і відчуженість від людського світу: «Я вторгся сюди, порушив ту рівновагу, яка панувала в природі, порушив таїну їхнього потаємного мислення» [2, с. 122].

Отже, у збірці етюдів Є. Гуцала «Осяяння» циклотвірними є мотиви: захоплення красою навколишнього світу та прислуховування героя до внутрішніх відчуттів, які збурає ця краса. Серед засобів ліризму, які використовує прозаїк у циклі, слід відзначити показ швидкозмінних психологічних станів, ритмізацію прози, ескізність, фрагментарність композиції. У творах по-імпресіоністичному яскраво зображуються спогади-рефлексії про миті, пов'язані зі спогляданням природи («Наодинці з природою»), снігопад під час заходу сонця («Криваві стовпи»), прагнення вийти в осіннє поле («Кличе в осіннє

поле»), дощ опівночі («Несподівана нічна радість»), запах диму («Дим листяних багать»), звук дзвону в горах («Дзвін у горах») тощо.

Дослідження ліризму як концептуальної риси поезики збірки Є. Гуцала «Осяння» є перспективним завданням сучасного літературознавства, оскільки уможливило ґрунтовне осягнення естетичного феномену творчості прозаїка.

Список літератури:

1. Глотова І. В. Особливості відтворення внутрішньо-психологічних конфліктів у творах Євгена Гуцала / Глотова І. В. // Вісн. Харк. ун-ту. — 2006. — № 727. — С. 110—113.
2. Гуцало Є. Запах кропу : оповідання, повість / Є. Гуцало. — К. : Рад. письменник, 1969. — 268 с.
3. Жулинський М. У передчутті радості / Микола Жулинський // Наближення : літ. діалоги. — К. : Дніпро, 1986. — С. 91—121
4. Ковальчук Н. Д. «Дім» — «Поле» — «Храм» як екзистенціали української культури / Ковальчук Наталія Дмитрівна // Науковий вісник Національного університету біоресурсів і природокористування України. — Сер. : «Педагогіка, психологія, філософія». — 253 с. — Режим доступу: http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/15998/1/N_Kovalchuk_DPKh_VNUBiP_IFF.pdf

5. Кузнецов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX — початку XX ст. (проблеми естетики і поезики) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» ; 10.01.06. «Теорія літератури» / Кузнецов Юрій Борисович — К., 2004. — 18 с.

6. Навроцька Н. П. Мала проза Є. Гуцала. Поетика жанру : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література». — К., 2008. — 20 с.

7. Науменко Н. Культурологічні складники творчості Євгена Гуцала / Науменко Н. // Укр. мова і літ. в шк., 2015. — № 5. — С. 8—12.

8. Поліщук О. Естетичний вимір «настроєвої» прози Євгена Гуцала 1960-х років / Олена Поліщук // Дивослово, 2012. — № 1. — С. 47—50.

9. Хороб М. Людина й природа у просторі малих епічних форм Євгена Гуцала // Наук. вісн. Ужгород. ун-ту. соц. комунікації. — 2013. — Вип. 1. — Сер. : Філологія. — С. 199—204.

10. Чижевський Д. До характерології слов'ян. Українці / Дмитро Чижевський // Філол. твори : у 4 т. — К. : Смолоскип, 2005. — Т. 2. — С. 36—42.

11. Чухонцева Н. Концепт «степ» у художній прозі Дмитра Марковича / Чухонцева Н. // Наук. вісн. Херсон. держ. ун-ту, 2014. — Сер. : Лінгвістика. — С. 147—152.

Hladkova M. V.

postgraduate student

of the Department of History of Ukrainian literature of Kharkiv V. N. Karazin National University

TIME-SPATIAL MODELS OF THE NOVEL «SPECTACLE» BY V. DROZD

Гладкова М. В.

аспірантка кафедри історії української літератури

Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

ЧАСОПРОСТОРОВІ МОДЕЛІ РОМАНУ «СПЕКТАКЛЬ» В. ДРОЗДА

Анотація. Дослідження присвячене моделям часу й простору в романі «Спектакль» В. Дрозда. У статті описані особливості хронотопів цього твору. **Мета статті** – виявити часопросторові моделі роману «Спектакль» В. Дрозда, з'ясувати їхню специфіку. **Методи дослідження.** У статті були використані описово-аналітичний, біографічний, структурно-семіотичний методи, мотивний аналіз, мікроаналіз. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше здійснена спроба ґрунтовно дослідити часопросторові моделі твору «Спектакль» В. Дрозда, з'ясувавши їхню специфіку. **Висновки.** Доведено, що В. Дрозд творить світ «Спектаклю» за допомогою калейдоскопу хронотопів, виявлені часопросторові моделі роману: внутрішня (домінантна), зовнішня, біографічна, химерна.

Summary. The research is devoted to models of time and space in the novel «Spectacle» by V. Drozd. The article describes the features of the chronotopes of this work. **The purpose of the study is** to identify time-spatial models of the novel «Spectacle» by V. Drozd, to find out their specifics. **Research methods.** We have used descriptive-analytical, biographical, stylistic, structural-semiotic methods, motive analysis and microanalysis in the article. **Scientific novelty.** The scientific novelty is that for the first time an attempt was made to thoroughly investigate the time-spatial models of the novel «Spectacle» by V. Drozd, finding out their specificity.

Conclusions. It was proved that V. Drozd creates the world of «Spectacle» through the use of a kaleidoscopes of chronotops. It was found out time-spatial models of the novel: internal (dominant), external, biographical, bizarre.

Ключові слова: Володимир Дрозд, химерна проза, роман, часопросторова модель, рефлексія.

Key words: Volodymyr Drozd, bizarre prose, novel, time-spatial model, reflection.

Химерна проза В. Дрозда – самобутнє явище, що вирізняється серед заангажованої радянської ідеологією літератури. У своєму щоденнику митець зазначає: «Шукати нову літературну мову – не примха, а необхідність. Відчуття інфляції художнього слова жило в мені здавна» [3, с. 14]. Ілюстраціями оновленого й альтернативного до соцреалістичного зразка є химерні твори письменника: «Білий кінь Шептало» (1969), «Ірій» (1974), «Вовкулака (Самотній вовк)» (1983), «Спектакль» (1985), «Злий дух. Із житієм» (1999) тощо.

Літературознавці О. Брайко [2], О. Колодяжна [6], Н. Манюх [8; 9], О. Січкач [11; 12], А. Харченко [14] та інші зверталися до розгляду поетики прозового зразка, вивчаючи жанрову специфіку, іронію, автобіографізм як особливості ідеостилу письменника, мотивну структуру, засоби образотворення текстів тощо. О. Січкач, вивчаючи жанрову своєрідність прози письменника, відносить «Спектакль» до химерних творів, де «порушуються й піддаються аналізу глибинні рівні людської психіки» [12, с. 14]. А. Харченко слушно зазначає, що в «Спектаклі» з-поміж інших художніх текстів митця найгостріше звучить проблема «інфляції слова» [14, с. 6]. Проте ґрунтовна розвідка хронотопу твору на сьогодні відсутня.

Тому вважаємо за потрібним акцентувати увагу на дослідженні роману «Спектакль» (1979-1984) В. Дрозда [4], а саме на аналізі часопросторових моделей, що є важливим для всебічного вивчення твору.

Мета статті – виявити часопросторові моделі твору «Спектакль» В. Дрозда, з'ясувати їхню специфіку.

«Спектакль» – моноцентричний роман, у центрі сюжету – відомий сорокарічний письменник Ярослав Петруня, який, переживаючи кризу віку, рефлексує.

Концентрація оповіді й розвитку сюжету зав'язана на мікросвіті персонажа, що маркується початковими рядками багатьох розділів твору («Крик», «Моя хата», «Мій кабінет», «Пригодницький роман», «Джерела творчості», «Ореол» та інші), у яких містяться займенники «я», «мій» (указівка на гомоцентричну спрямованість роману).

Н. Манюх зауважує щодо образу Ярослава: «інтелігент у першому поколінні, розіпнутий між містом і селом, який зрікається себе справжнього, щоб утвердитися в житті, за що пізніше тяжко розплачується, повертаючись до своєї справжньої сутності через глибоке психологічне заглиблення» [8, с. 9]. Літературознавець, досліджуючи рефлексію дитинства в науковій студії [9], доводить, що автобіографізм є домінантною рисою ідеостилу письменника [9, с. 55–58]. Погоджуємося з думкою літературознавця й про те, що автобіографізм є важливою рисою створення образу персонажа [8, с. 9], адже сам В. Дрозд зазначав щодо роману «Спектакль»: «Так чи

інакше, але без ходін по “видавничих муках”, без усвідомлення власних втрат на білялітературних дорогах я нізащо б не написав “Спектаклю»» [3, с. 25].

Аналізуючи простір міста прозових творів В. Дрозда, Н. Колодяжна [6] зазначає, що Ярослав Петруня витрачає свій мистецький талант на «тити» та «тиражі». Дослідниця зауважує, що з просуванням по кар'єрній драбині вверх змінюються місця, де живе письменник: Пакуль – Терехівка – Київ [6].

У романі концептуального значення набуває мотив переміщення. Початкова точка руху персонажа в часопросторовій площині – рідне село Пакуль, згодом – Терехівка, потім – Київ. Незважаючи на досягання успіху в професії, на отримання матеріальних благ, Петруня все ж таки повертається до Пакуля, до початкової точки руху. В. Дрозд зазначає у своєму щоденнику: «<...> коли моїм героям зле, вони знову і знову повертаються назад, до Пакуля, щоб здобутись на силу, як міфічний Антей, діткнувшись душею рідної землі» [3, с. 20] (порівняймо з аналогічним мотивом у повісті «Ірій» автора).

Отже, рух персонажа має обернену функцію «Пакуль–Терехівка–Київ–Пакуль». У творі чітко простежується мотив антеїзму та ідея повернення до витоків натхнення. Антеїстичний мотив рухає хронотопом роману «Спектакль», адже рідне село письменника Пакуль є початковою і кінцевою часопросторовою площиною твору.

У романі наявна бінарна часопросторова опозиція село–місто, яка репрезентована рідним краєм письменника, Пакулем, часом дитинства, куди в думках поринає головний персонаж, самозаглиблюючись, аналізуючи своє життя, та столичним містом Київ, – часом дорослості, зрілості, достатку. За спостереженням О. Січкач, доля Петруні – це доля В. Дрозда навпаки [11]. Літературознавець правомірно пише про своєрідність і багатоплановість роману, а також відзначає те, що чимало творів митця пройняті духом «пакульщини», серед яких згадує роман «Спектакль» [11]. Пакуль для Петруні – місце холоду, голоду, нестачі, що особливо яскраво виражене розділом «Моя хата» [4, с. 372–374], коли хронотоп роману звужується до локусу отчого дому в Пакулі: «Що спільного між мною, Ярославом Петрунею, відомим, імпозантним, перспективним, і т. д., і цим зарюмсаним хлопчиком з босими, синіми від холоду ногами?» [4, с. 372]. Просторова точка «хата» – утілення бідності та нужденності в «Спектаклі»: «У нашій хаті пахло сирістю, гнилою картоплею, помийним відром, запареною у чавунах половиною, курми, що зимували під піччю, мишвою <...> і – серед зими – холодом» [4, с. 373].

Повертаючись дорослим до Пакуля, навідуючись до своєї старої хати, письменник дивувався, як міг жити в таких умовах, не захворівши і не померши, й «тікав ночувати у місто, у люксовий готельний номер...» [4, с. 374]. Попри жахливі картини-спогади дитинства, Ярослав був

вдячний рідному краю, ностальгував за селом, бо «виріс із своєї хати, як виростає соняшник із насінини <...>» [4, с. 372]. У розділі «Мій кабінет» [4, с. 376–381] автор переносить реципієнта в зріле життя успішного та заможного письменника, який живе в гарній квартирі в Києві: «Вздовж стін кабінету – стелажі з книгами. Сяють скло, лакове дерево, корінці книг, різні там порцелянові дрібнички» [4, с. 378]. У цьому ж розділі наявна ретроспекція: Ярослав згадує, як уперше наївся в шістнадцять років у чайній міста Терехівка, коли отримав першу заробітню платню. Контрастним до спогаду юності є опис дорогого житла, де вже сорокарічний письменник говорить: «На жаль, до всього звикаєш. Навіть до свого тридцятиметрового кабінету» [4, с. 379]. Отже, моделі хронотопу твору увиразнюють бінарні опозиції: місто–село, бідний–заможний, дитинство–зрілість.

О. Брайко [2], звертаючись до аналізу монтажності в прозових текстах письменника, загострює увагу на диференціюванні простору «Спектаклю» на різні плани: життя–смерті, прекрасного–потворного, свята–смутку тощо [2, с. 36]. Дослідник відзначає, що таке розчленування створює можливість проєкції образів на сюжетний конфлікт: покликання письменника і белетристичного заробітчанства («інфаркт совісті») [2, с. 36]. Науковець зауважує, що картини із минулого, які постають перед реципієнтом, дають змогу уподібнити роботу Петруні до роботи повії [2, с. 38]: «Совість мовчала, коли гвалтував себе за друкарською машинкою. Совість мовчала, коли ніс у видавництво грубезні томи, добре знаючи, що в них, окрім слів, нема нічого» [4, с. 519].

Справді, на перших сторінках роману В. Дрозд подає внутрішній монолог-роздум Ярослава: «Любив похизуватися, поки вірив, що я – письменник. Тепер уже знаю: не письменник, ні. Працюю письменником, заробляю на хліб, продукуючи слова» [4, с. 377]. Саме конфлікт між покликанням письменника й банальним заробітчанством визначає рух часопросторових моделей твору. Мікросвіт персонажа розкритий, адже Петруня, доживши до зрілого періоду свого життя, починає усвідомлювати, що він не є по-справжньому щасливим, що марнував своє покликання на заробіток матеріальних благ. Для відтворення внутрішнього часопростору, психологічного стану Ярослава автор уживає промовисті порівняння: «Я нагадую літак, який розвалюється в повітрі»; «Я – смертельно хворий звір» [4, с. 366]; «Я – дерево, середина якого давно струхла <...>» [4, с. 366]. Рефлексія доходить до кризової точки: «я – той, якого уже нема, хоч всі думають, що він є» [4, с. 366]. Специфіка внутрішнього хронотопу виявляється в тому, що персонаж ніби усвідомлює ментальну смерть, існуючи фізично.

Часопросторову сферу роману увиразнює химерний персонаж Василь Самута, якого вигадав

Петруня для того, щоб «очима його глянути на круту параболу свого життя» [4, с. 366]. Василь Самута відображений у творі цілком реально, його думки та спосіб життя діаметрально протилежні до Ярославиних. Проте реципієнтові подекуди важко зрозуміти, хто саме є наратором, Ярослав чи Василь: «Я створюю міф, легенду про письменника Петруню, я – міфотворець, а Ярослав Дмитрович не цінує належним чином і ноги об мене витирає, а хай спробує сам» [4, с. 397]. Подібне ускладнення хронотопу дозволяє говорити про наявність химерної моделі. Прикметною рисою такого часопросторового нашарування є епізод, коли Василь Самута починає вагатися у своїй реальності: «Я...Я не самозванець! – істерично гукнув, відчуваючи, що остаточно втрачаю контроль над своїм розумом і дійсність стає гротескною. – Почитайте початок роману!» [4, с. 423].

На початку оповіді Петруня зазначає, що він сам пише про себе пригодницький роман і вигадує Василя Самуту, а отже, внутрішній хронотоп персонажа немов роздвоюється, а Ярослав – актор, який грає в життя. Дуальність мікрокосму Петруні оприявнюється в частині твору «Пригодницький роман», де Ярослав визначає себе через літературознавчі прийоми: «Стоп! Я виходжу з ролі. Я – слідчий Самута, а не Ярослав Петруня. Заборонений композиційний прийом. Я слідчий. Справжній слідчий» [4, с. 418]. Головний персонаж пізнає себе як текст, який є для нього органічним і близьким. Отже, така форма викладу від «Я» уможливило вільне існування в різних просторових точках – реальних і ірреальних (образи видінь, снів, рефлексії персонажів тощо).

У творі концептуального значення набуває хронотоп гри, який уособлюється за допомогою однойменного мотиву: «Я актор. На сцені життя» [4, с. 366]. Портрет головного персонажа глибоко психологічний, бо маскування, на нашу думку, є виявом його пригніченої мистецької свободи, нереалізованих духовних бажань. Зовнішній (соціальний) бік життя «продавця слів» [4, с. 489] влаштований досить благополучно (машина «Волга», квартира, дача, родина, коханка): «Машина рушила, і разом з машиною рушив його мікросвіт: магнітофон, транзисторний телевізор, хутро на сидіннях, Маргарита, американські сигарети, звичний, затишний, теплий світ, ним вимріяний, придуманий, створений» [4, с. 500].

Масковість як спосіб життя і як риса моделі хронотопу твору є концептуально знаковим засобом створення химерії. Одна з коханок Ярослава, Наталка, висловлює промовисту репліку в діалозі з Петрунею: «<...> Ти – як блазень, міняєш маски, а я, дурна, шукаю твоє справжнє обличчя і не можу знайти» [4, с. 438]. Письменник, змінюючи личини, утікає від себе справжнього: «Усмішка Ярослава Петруні – це маска Ярослава Петруні» [4, с. 531]. Слушною є зауваження науковця О. Січкара про те, що «химерія В. Дрозда прагне не вразити й налякати реципієнта, а змусити

замислитись над вічними загальнолюдськими темами й проблемами» [12, с. 15].

А. Харченко, розглядаючи образ головного персонажа, відзначає, що Ярослав є актором монодрами, який водночас виконує дві ролі, відтак «то намагається зазирнути у власну душу, то втікає від проблем та від себе самого, міняючи одну маску на іншу й заплутуючись у лабіринті життя» [14, с. 10]. О. Січкара наголошує на тому, що «у творах химерного плану В. Дрозд намагається з'ясувати психологію людей-акторів, для яких світ є сценою в театрі, а життя – спектакль» [12, с. 10].

Головний персонаж робить спробу віднайти себе справжнього наприкінці оповіді через повернення в дитинство: «Я тримав за руку самого себе – дванадцятилітнього» [4, с. 540]. В останньому розділі роману «Хлопчик з книгою» [4, с. 523–551] виявом суб'єктивно-пережитого хронотопу (Н. Тмарченко) є уявний і водночас химерний діалог малого Ярослава з дорослим Петрунею в рідному селі Пакулі – розмова з собою в минулому і сьогодні.

Фінал твору – відкритий, причому В. Дрозд пише: «Літературознавці сперечаються, чи щирий порив Ярослава Петруні до правдивого життя, до чистих джерел духовності. Чесно кажучи, навіть я, автор, не знаю цього» [3, с. 31].

У романі актуалізується хронотоп випробування (М. Бахтін): Ярослав Петруня – людина, яка еволюціонувала з простого пакульського свинопаса до відомого письменника, який звів на п'єдестал своїх бажань матеріальне збагачення і досягнув його.

Послугуючись класифікацією М. Бахтіна, виділяємо в романі риси авантюрного хронотопу (пригодницький елемент твору: «зникнення» Ярослава, його «пошуки» слідчим Самутою), часопростору випробування (зовнішні події роману – сходження Петруні кар'єрною драбиною), казкового (у нашому тлумаченні саме химерного), внутрішнього та зовнішнього (домінантним визначаємо саме внутрішній, адже персонаж є рефлексуючим, внутрішньо заглибленим, зовнішня дія роману відходить на задній план), хронотоп кризи (дія роману починається в момент вікової кризи, коли письменник усвідомлює марнотратність прожитих років), дороги (переміщення головного персонажа в часопросторовій площині – Пакуль–Терехіка–Київ, потім знову Пакуль).

У романі «Спектакль» домінує біографічний час (зображено дитинство, юність, зрілість Ярослава Петруні). Уособлення історичного часу наявне в художніх деталях твору: письменник має машину «Волга», його син Орест носить модні джинси, у помешканні родини Петруні стоїть кольоровий телевізор та японський магнітофон. Психологізація часопростору твору репрезентована в епізоді, коли Ярослав бачиться зі своєю коханкою Маргаритою: «<...> Приємний доторк хутра, що ним вистелено сидіння. Талісман на склі – гумова лялька з пишними формами, у бікіні. На задньому

сидінні – журнал «Америка» і три примірники його останнього роману. Його світ, мікросвіт, його дім <...>» [4, с. 499].

Попри конкретно не окреслений час, через просторові деталі можемо говорити про часовий вимір основної дії твору – 80-ті роки ХХ століття. У ретроспекціях дитинства є вказівка на воєнну добу – спогади персонажа в розділі «Моя матір» [4, с. 374–376] і пряма вказівка на час: «Було це, мабуть, року сорок третього, влітку» [4, с. 374]. Ярослав згадує, як німці проходили через село Пакуль. У цій частині також відтворені Петрунею повоєнні роки, домінантна асоціація яких – голод: «Мої найсолідніші марення – про їжу» [4, с. 376]. Меншою мірою у творі окреслюється календарний і добовий час (поодинокі маркування сезонів року та частин доби, що іронічно пов'язані з історичним часом), наприклад, у розділі про кохання юності Петруні – «Маргарита»: «Я запрявся, що освідчуся на Перше травня, батько обіцяв купити до першотравневих свят нові штани» [4, с. 411]. Персонаж неодноразово філософує на тему часу: «усе – тимчасовість, мить порівняно з вічністю, з небуттям <...>. Бути гурманом часу – бо який би ти не був удачливий, а й тобі одміряно долею чи вищими силами» [4, с. 443].

Часопросторова сфера роману «Спектакль» характеризується двовимірністю: маємо події минулого та теперішнього часу, при чому картини минулого часу превалюють у творі, що є важливою рисою внутрішнього хронотопу головного персонажа. Звідси також маємо переважання статичності в часопросторовій площині над динамічністю, оскільки в основу твору покладені рефлексії, спогади з різних часово-просторових проміжків життя Ярослава Петруні.

Прикметною рисою простору твору є його закритість і звуження до особистого локусу головного персонажа (хати, кабінету, машини). Персонаж рефлексує в замкненому просторі, подекуди йому важко «вийти» до відкритої площини: «Відчинив дверці, обережно опустил ноги на полівку. Наче боявся одірватися від своєї антрацитової «Волги». Від затишного мікросвіту, до якого звик. Я без машини – ніби черепаха без панциря <...>» [4, с. 524–525].

Разом із тим можна помітити, що Петруня боїться залишатися наодинці зі своїми думками, шукаючи забуття в коханках: «–Я про одне прошу вас, Маргарито. Будьте сьогодні зі мною. Бо мені сьогодні справді погано...» [4, с. 501].

Зовнішній хронотоп «Спектаклю» нагадує ляльковий дім. Особливо яскраво це репрезентується в епізоді, коли відбувається прем'єра вистави «Земні радощі», автором сценарію до якої є Ярослав [4, с. 503–510]. Тут наявна деталізація простору, через неї реципієнт вбачає пафос штучності: мачуха письменника дарує йому яблука не з батькового саду, як говорить про це у своїй промові персонаж І. Бермут, що є літературним критком у романі, а з базару, учителька на сцені читає слова вдячності Петруні з

папірця, актриса у вишиванці співає «фальшиво-піднесеним» голосом тощо. З приводу цього персонаж підсумовує: «Це тільки спочатку – звучить фальшиво і неприродно. Потім звикаєш» [4, с. 506].

Підсумовуючи, варто зазначити, що В. Дрозд творить художній світ твору «Спектакль» за допомогою калейдоскопу хронотопів, що є рисою індивідуально авторського стилю майстра. Здійснивши літературознавчий аналіз, виділяємо такі часопросторові моделі твору: внутрішня (домінантна), зовнішня, химерна, біографічна.

Поетика роману увиразнюється різноманіттям часопросторових площин. На нашу думку, можна виокремити такі події мікро-хронотопи, які тісно пов'язані з сюжетною структурою літературного тексту: вибору (Петруня свідомо надає перевагу шляху заробітчанства за рахунок письменницького таланту), саморефлексії, зради (ментальної – самому собі, фізичної – дружині Ксені), самотворення, боротьби (за місце «під сонцем»), вікової кризи, самовідчуження («Чужий, відколи це зі мною сталося. <...>. Сталося не одразу. Повільний відступ. Від себе справжнього» [4, с. 543]), повернення (фізичне – у Пакуль, ментальне – спроба повернутися до самого себе).

Отже, дослідження часопросторових моделей роману «Спектакль» В. Дрозда є перспективним для сучасного літературознавства, адже воно уможливорює ґрунтовне вивчення поетики прози В. Дрозда.

Список літератури

1. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* / М. М. Бахтин // *Вопросы литературы и эстетики*. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
2. Брайко О. *Монтажне мислення у прозі Володимира Дрозда* // *Слово і Час*. – 2014. – № 8. – С. 27–44.
3. Дрозд В. *Вибрані твори* / Володимир Дрозд // *Твори*. В 2 т. Т. 1. Крик птаха у сутінках. Катастрофа. Вовкулака (Самотній вовк) / Володимир Дрозд ; вст. ст. Володимира Дрозда. – К. : Рад. письменник, 1989. – С. 5–32.
4. Дрозд В. *Вибрані твори* / Володимир Дрозд // *Твори*. В 2 т. Т. 2. Ірій. Земля під копитами. Балада про Сластьона. Спектакль / Володимир Дрозд ; вст. ст. Володимира Дрозда. – К. : Рад. письменник, 1989. – 551 с.
5. Коваль В. *Бачити зорі : проза В. Дрозда / Віталій Коваль* // *Вітчизна*. – 1987. – № 4. – С. 153–

157. Колодяжна О. *Образ міста в романах Володимира Дрозда* / О. Л.

6. Колодяжна О. *Образ міста в романах Володимира Дрозда* / О. Л. Колодяжна // *Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія : Лінгвістика і літературознавство : Міжвуз. зб. наук. ст.* – 2010. – Вип. XXIII, ч. 2. – С. 209–217. Режим доступу : <http://litmisto.org.ua/?p=25079>

7. Коркішко В. О. *Часопростір як формотворча категорія тексту* / В. О. Коркішко // *Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. / [відп. ред. В. А. Зарва]. – Бердянськ : БДПУ, 2010. – Вип. XXIII : Лінгвістика і літературознавство. – Ч. I. – С. 388–395.*

8. Манюх Н. Б. *Поетика характеротворення у прозі В. Дрозда* : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Наталія Богданівна Манюх. – Івано-Франківськ, 2008. – 18, [1] с.

9. Манюх Н. *Рефлексія дитинства у творчості В. Дрозда : художня та документальна інтерпретація* / Н. Манюх // *Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва*. Вип. 2. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2012. – С. 53–59.

10. Нестеренко Н. *Моделі хронотопу в історичних романах Павла Загребельного 1980–90-х років* : автореферат дис на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.01 / Наталя Петрівна Нестеренко. – Х., 2015. – 20 с.

11. Січкарь О. М. *Жанрово-стильове розмаїття прози В. Дрозда* / О. М. Січкарь. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://studentam.net.ua/content/view/8828/97/>.

12. Січкарь О. М. *Проза В. Дрозда : психологічні аспекти* : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Оксана Миколаївна Січкарь. – Херсон, 2008. – 20, [1] с.

13. *Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко*. – М. : Издат. центр «Академия», 2007.

Т. 1 : *Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика*. – 512 с.

Т. 2 : *Историческая поэтика*. – 312 с.

14. Харченко А. *Іронія як стильовий компонент прози Володимира Дрозда* : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Алла Валентинівна Харченко. – Х., 2008. – 19 с.

Джаббаров Ф. Х.
Института узбекского языка,
литературы и фольклора АН РУз,
Ташкент, Узбекистан

МОТИВ ЛОЖНОЙ СМЕРТИ КАК КЛЮЧ К ГЕНЕЗИСУ ДАСТАНА “МАЛИКА АЙЁР”

Аннотация. В данной статье рассматривается мотив ложной смерти (инсценированной смерти, псевдоцида) в неизданном варианте дастана “Малика Айёр” в исполнении Мелаша бахши. Указана важная роль эпизодов притворения умершим Гороглы, плачь Юнус и Мискол пери в определении генезиса данного эпоса. Указана важность мотива псевдоцида в раскрытии семантического содержания образа Макогила, который в большинстве вариантов дастана кажется лишним, и связанных с ним эпизодов.

Ключевые слова: мотив ложной смерти (инсценированная смерть, псевдоцид), генезис сюжета, вариантность эпоса, изменение облика.

Вариантность считается характерной особенностью устного народного творчества, особенно, невозможно обойти этот фактор в исследовании эпического жанра – поэмы (дастана). Для составления более полной картины о каком-либо эпосе необходимо рассмотреть все его толкования.

Как правильно отметил доктор филологических наук, профессор Тура Мирзаев, в памяти сказителя хранится не определенный ограниченный всесторонне отшлифованный художественный текст, а скорее огромный поэтический источник из сюжетов, мотивов, эпических клише, определенных строк и постоянных эпитетов. Иными словами, в творческой памяти сказителя хранится огромный “эпический запас”, состоящий из общего сценария поэм, его основных сюжетных звеньев и эпизодов, заученных целых фрагментов и поэтики эпоса. Каждый раз в процессе исполнения сказитель творчески пользуется этой возможностью [4. С. 73]. С этой точки зрения вполне естественно, что варьируются не только дастаны в исполнении различных сказителей, но и варианты одного дастана, записанные из уст одного исполнителя в разное время. Сказитель в зависимости от ситуации может по-разному исполнять определенный эпос: целиком или сокращенно, следуя строго традициям или импровизируя. В силу того, что в прежние времена аудитория, слушающая эпос хорошо владела эпическим знанием, она могла воскресить в памяти сокращенные сказителем фрагменты, быстро улавливая ссылки небольшими деталями на обширные события. С угасанием традиций устного народного творчества, отдалением от эпических знаний мы всё чаще сталкиваемся с непонятными эпизодами в эпических жанрах. В этом смысле, чтобы приступить к исследованию определенного дастана, сначала необходимо провести сравнительный анализ всех вариантов дастана. Несмотря на то, что толкование эпоса определенным исполнителем доминирует над другими в плане сюжета, образности и поэтики, всё же не следует игнорировать ни один вариант, даже если в них нарушена традиция.

В узбекской фольклористике зафиксировано более десяти вариантов одного из популярного дастана “Малика Айёр”. Однако в фольклористике до сих пор открытым остаётся вопрос отнесения некоторых вариантов дастанов к варианту, версии или самостоятельному произведению.

Необходимость сбора всех вариантов дастана “Малика Айёр” и проведения их сравнительного анализа была отмечена ещё основателем узбекской фольклористики Ходи Зарифом. Вот что пишет ученый в предисловии к дастану “Малика Айёр”, опубликованному в 1941 году: “Этот дастан, на протяжении долгих лет передававшийся из уст в уста и прошедший через множество социально-политических периодов дошёл до наших дней со значительными изменениями, связанными с социально-политической средой каждой эпохи, влиянием господствующей в обществе идеологии, что обуславливает сбор и запись всех вариантов дастана” [7. С. 9].

Данная задача, поставленная перед узбекским эпосоведением, была частично реализована Мухаммадодиром Саидовым. В монографии “Малика Айёр” достони” он проводит сравнительное изучение вариантов дастана, записанного из уст Фозила Юлдоша оглы в 1927 году, Мелаша бахши Эрмата оглы в 1940 году и вариант, записанный собственноручно Захиров Кучкаровым в 1957 году по инициативе фольклориста [3].

В данной статье более подробно рассмотрим второй вариант из перечисленных выше трёх, то есть вариант Мелаша бахши. Рукопись, хранящаяся в Фольклорном архиве Института узбекского языка, литературы и фольклора Академии наук Республики Узбекистан под инвентарным номером №130 называется “Авазхон”, его в 1940 году записала Тошпулатова (имя не указано) из уст Мелаша бахши Эрмата оглы из кишлака Бешкуби Заминского района Джизакского областа. Его содержание очень близко к дастану “Малика Айёр” в исполнении Фазыла Юлдаша оглы, но в нем немало и отличительных сторон, которые очень важны для фольклористики.

Оба сказителя жили на северном склоне Туркестанского хребта, на окрестностях караванных путей, связывающих Самарканд и

Фергану, эти места считаются единой территорией как с природно-географической точки зрения, так и в социально-культурном плане. Мы можем заметить этническую и эпическую близость населений, проживающих на этих территориях.

События дастана, записанного из уст Мелаша бахши и условно названного “Авазхон”, начинаются с повествования как Гороглы вышел на охоту на озеро Ховдак. Султан на поверхности синего камня видит изображение красавицы. В этот момент внезапно появляются сорок девиц и одна из них знакома султану. Красавицей, изображенной на том камне, была царевна Дилором. Гороглы обращается к сорока джигитам, и спрашивает их, кто вызовется привезти царевну из Торкистана. Никто из парней не решается. Тогда вызвался сделать это Авазхон, он просит отца дать ему разрешение.

Аксакал Жортибой наказывает стрелкам Асаду и Шодмону чтобы те убили Авазхона, и сами привезли царевну. Но стрела поражает героя не смертельно, он остаётся в живых. Стрелки говорят, что пошутили, таким образом избавляются от наказания. Они продолжают путешествие втроём. В пустыне Чильбирь увидели крепость двое дивов в замке успевают убежать, третьего убивает Авазхон. В пустыне Изгир встречают дива на слоне, который намеревается напасть на Чамбиль. В единоборстве побеждает Авазхон. А в схватке с несметным количеством дивов на горе Бадбахт Авазхон получает тяжелое ранение из-за своей гордыни. Стрелки хотят воспользоваться ситуацией и убить героя, но лошадь Авазхона не допускает этого. После этого они решили бросить вражду и подружиться. После того как Авазхон выздоравливает, он отправляет своих друзей обратно на родину и продолжает свой путь один.

Авазхон в пустыне Малик встречается с Шокаландаром, вместе они прибывают к месту обитания дива Оксок. Шокаландар входит в замок, благодаря пленному парню – царевичу Мамитхон узнаёт секрет города Торкистон и царевны Дилором. Он вызволил его из плена и отправил на родину. Шокаландар в облике дива отправляется в Торкистон, под предлогом игры в казино входит в замок. Он крадет душу царевны, помещенную с синий сундук. Дилором была вынуждена пойти за ним, и увидев Авазхона влюбляется в него.

Отец и брат царевны с огромным войском преследует его. Авазхон приступив один к борьбе, получает ранение. Дилором убивает всех дивов. Когда герои возвращаются Чамбиль, Оксок див выбросил Авазхона с горы. Царевна убивает и этого дива. Шокаландар вылечивает Аваза. В Чамбиле Гороглы султан, Юнус и Мискол пари ослепли, плача от разлуки. Авазхон вылечивает своих родителей. Затем женится на царевне Дилором [3].

Мухаммадодир Саидов сравнительный анализ дастанов строит на основе хроники событий. Автор пишет, что пролог дастана в исполнении Мелаша бахши соответствует варианту дастана Фазыла Юлдаша оглы, “стремительному развитию

событий мешают неуместно приведенный в дастане плач пери, как Гороглы лежит, притворившись мёртвым, всё это наносит урон художественности произведения” [5. С. 16]. На самом деле этот эпизод очень древний и очень необходимый. Наши предположения основаны на том, что путешествие осуществляется в подземный мир, а подземный мир ассоциируется со смертью, потусторонним миром. Сравнительное исследование генезиса дастана “Малика Айёр” с верованиями о жизни и смерти тюрков, представлениями о том мире несомненно может привести к основательным заключениям.

Если рассмотреть сюжет дастана “Малика Айёр”, записанный из уст Фазила Юлдаша оглы с позиций законов эпоса, то на первый взгляд кажется, что образ Макотила и связанный с ним эпизод лишний. Согласно эпическим традициям, герой на своём пути встречает три преграды. Несмотря на то, что открыто не приводится, эти преграды ставит царевна или противоположные силы. С этой позиции в данный дастан включается ещё образ Макотила, несмотря на то, что существуют три дива в виде преграды, а это порождает определенную неясность, недоумение. Для решения данного вопроса следует найти ответы на следующие вопросы: почему в варианте Фазыла Юлдаша оглы Гороглы меняет свой облик, и едет в Торкистан в образе Шокаландара, почему до конца развёртывания событий не обличает себя. Иными словами, ответ на оба вопроса взаимодополняют друг друга.

Образ Макотила и связанный с ним эпизод ученые анализируют в контексте защиты Родины, патриотизма [5; 7]. Гороглы султан, встретив во время охоты царевну пери, по возвращению в Чамбиль, уходит в себя и становится печальным. Государственные дела начинают выходить из колеи. Когда Авазхон входит к Гороглы для того, чтобы поставить его в известность о делах, Гороглы султан с волнением спрашивает его: “Не пришёл ли Макотил из Арботина?”. Ни Авазхон, ни читатель ещё не понимают, в чем дело. Кто донёс до Гороглы весть о Макотиле? После того как постепенно развиваются события и Авазхон выходит в путешествие, первым на своем пути встречает Макотила. Он изображается в облике страшного чудища, он говорит, что пришел взять жизнь Гороглы, разрушить Чамбиль. Авазхон побеждает Макотила. Следовательно, отец не способен на такой подвиг, это может совершить лишь Авазхон.

При этом невольно вспоминаем предание о том, как два друга меняются верхней одеждой, чтобы сбить с толку смерть. Это предание также объясняет широко распространенный среди узбекского народа обычай – обмен верхней одеждой в знак дружбы. Мотив обмена одеждой во избежание смерти считается типическим явлением и для фольклора народов мира. Например, в сказке под номером 327 в указателе сюжетов Антте Аарне мальчик, для того чтобы спасти братьев от смерти надевает их одежду на дочерей дива [1. С. 30]. Можно привести множество таких примеров.

А теперь можем ответить на первый вопрос: весть о прибытии Макогила до Гороглы султана доводит царевна пери во время охоты. Ходи Зариф в издании 1941 года лексическое значение слова “макотил” толкует как “воинственный” [6. С. 139]. При этом исходя из подходов в других комментариях, руководствовались понятиями сказителей. В корне слова можно уловить слова “қотил”, “қатл” (палач). Легендарный предводитель страны Арботин – Макогил, по эпической логике, выступает в образе палача. В.М.Жирмунский генезис образ героя на слоне ищет в тюркской мифологии. Он утверждает, что представитель подземного мира верхом на быке (Эрликхан), встречающийся в фольклоре народов Сибири, в эпосе Средней Азии превратился в героя на слоне [2. С. 82]. Гороглы султан, услышав весть о смерти, притворяется умершим, и печалиться о своей бездетности, поскольку некому плакать после его смерти, просит Юнус и Мискол пери осуществить основной обычай на поминках – плакать, дабы узнать свою ценность при жизни, услышать своими ушами. Основная задача Авазхона, отправившегося в страну Торкистон (по толкованию Ходи Зарифа, тёмный мир [6. С. 140]) – одолеть Макогила и отвлечь его внимание от Гороглы. Именно поэтому в последующих этапах развития событий дастана Шокаландар превращается в главного героя, а Авазхон отодвигается на второй план. Этим и объясняется, почему Шокаландар до конца дастана вынужден действовать в образе Шокаландара. Следовательно, можно заключить, что в основе сюжета дастана

“Малика Айёр” лежит древний миф, воплощающий страх первобытного человека, перед смертью, попытки отвлечь от себя смерть.

Охват всех вариантов при исследовании определенного дастана в устном народном творчестве служит формированию обоснованных заключений. Мотив ложной смерти в неизданном варианте дастана в исполнении Мелаша бахши, не встречающийся в других вариантах дастана “Малика Айёр” – как Гороглы притворяется мёртвым, эпизод плача Юнус и Мискол пери способствуют определению генезиса этого эпоса, пониманию содержания и смысла дастана.

Список литературы:

1. Андреев, Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне / Н. П. Андреев. – Л., 1929.
2. Жирмунский, В. М. Тюркский героический эпос / В. М. Жирмунский. – Л., 1974.
3. Авазхон. Сказитель: Мелаш бахши Эрмат оглы. Фольклорный архив Института узбекского языка, литературы и фольклора АН РУз. Инв № 130.
4. Мирзаев Т. Халқ бахшиларининг эпик репертуари / Т. Мирзаев. – Тошкент, 1979.
5. Саидов М. “Малика Айёр” достони / М. Саидов. – Тошкент, 1964.
6. Fazil Yoldaş oqli. Məlikə Əjjar. Naşrga tajarlavçı: Hadi Zarif / Fazil Yoldaş oqli. – Taşkent, 1941.
7. Hadi Zarif. Ačajib dastan / Hadi Zarif // Məlikə Əjjar. Taşkent: OzFAN, 1941. – С. 3–16.

Керимова С.А.

Бакинский славянский университет

РОЛЬ ИННОВАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В РЕАЛИЗАЦИИ КОМПЕТЕНТНОСТНЫХ ПОДХОДОВ ПРИ ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ

Аннотация. В статье рассматривается компетентностный подход к образовательному процессу на основе инновационных технологий. Автор уделяет особое внимание методическому рассмотрению видов обучения с помощью Интернет-ресурсов. В результате изучения этого вопроса установлено, что актуальными инновационными технологиями в практике преподавания русского языка как иностранного являются дистанционное обучение, а также использования таких ресурсов Интернета, как соцсети, форумы и блоги.

Ключевые слова: компетентностный подход, инновационные технологии, русский язык как иностранный, Интернет-ресурсы, дистанционное обучение, соцсети, форум, блог.

В современной лингводидактике эффективное изучение иностранного языка, в том числе русского как иностранного, позволяет осуществить компетентностный подход, развивающий у студентов способность к межкультурной коммуникации и формирующий межкультурную компетенцию.

Вопрос о формировании *межкультурной компетенции* – один из важных компонентов в современной подготовке студентов. У студентов развиваются черты вторичной языковой личности, которая обладает совокупностью способностей к иноязычному общению на межкультурном уровне и предполагает адекватное взаимодействие с

представителями других культур. Для формирования межкультурной компетенции необходимо решение следующих задач:

- овладение нормами межкультурного общения на иностранном языке;
- социокультурное развитие студентов (изучение иностранного языка и культуры другого народа, развитие у студентов умений и навыков представлять свою страну и культуру в условиях иноязычного межкультурного общения);
- формирование у студентов уважения к другому народу и культуре, готовности к взаимодействию, совместному решению общечеловеческих и профессиональных проблем.

В рамках компетентностного подхода в обучении иностранным языкам выделяются современные методы и технологии, среди которых можно обозначить дистанционное обучение с использованием сети Интернет, информационные и коммуникационные технологии (ИКТ), современные психолого-педагогические технологии (обучающие, ролевые, деловые игры и др.).

Инновационные технологии предназначены для обучения на основе общения, что предполагает личностную ориентацию общения – *коммуникативную компетентность*. Под коммуникативной компетенцией понимают способность осуществлять общение посредством языка: передавать мысли и обмениваться ими в различных ситуациях в процессе взаимодействия с другими участниками общения, использовать систему языковых и речевых норм, выбирая то или иное коммуникативное поведение (5, с.171).

В учебно-дидактической литературе предлагается следующие разновидности интерактивных заданий.

Мозаика. Это занятие, которое основано на идее разделения работы между обучающимися с последующим обобщением результатов. Ее можно использовать, например, для организации работы внутри группы. Каждый член группы разрабатывает свой материал (работает над ним самостоятельно, с участием других членов группы или других групп). Подготовленный материал представляется участникам, изучается и (или) используется совместно. Потом группы встречаются для обобщения своих заданий. Преподаватель наблюдает за процессом и оценивает его.

Проблемная ситуация. Цель – обмен информацией или выработка совместного решения. Форма задания – заполнение вопросника, дискуссия и др. Формулировка условия определяет последовательность выполнения задачи. Проблемная ситуация, по сравнению с другими видами учебных задач, носит поисковый, учебно-познавательный характер. Предлагаемые формы учебной работы активизируют познавательную деятельность учащихся, дают им возможность самостоятельно (индивидуально или в группах) находить решение проблемы, создают эмоциональный фон для активной деятельности. Решение проблемных задач заставляет студентов не только припоминать, о чем идет речь в тексте, активизировать усвоенный языковой материал, но и побуждает их к высказыванию по поводу услышанного или прочитанного, к анализу полученной информации. Студенты синтезируют прежние знания с новой информацией путем использования ранее усвоенных знаний и приемов умственного поиска, анализа условий и требований вопроса.

Кроме того, проблемные ситуации «способствуют установлению субъектно-субъектных отношений между преподавателем и

студентами как напрямую, так и опосредованно через учебную группу, учебный текст, компьютер» (4, с.190).

На основе проблемного обсуждения совершенствуются умения монологического и диалогического высказываний. Так, студентам могут быть предложены серии проблемных заданий, связанных с программой курса, например, написать реферат по указанной проблеме, подобрать необходимый материал, принять участие в обсуждении той или иной проблемы.

Эффективность формирования иноязычной *коммуникативной компетенции* на разных этапах обучения во многом зависит от того, какие технологии используются в обучении иностранному языку.

Применение компьютерных технологий, на наш взгляд, значительно способствует оптимизации и интенсификации учебного процесса и его переходу на качественно новый уровень развития. Использование Интернет-ресурсов в образовательном процессе способствует обмену информацией, повышает мотивацию учащихся в учебной деятельности, стимулирует развитие творческих способностей и познавательный интерес(2).

В первую очередь, Интернет используется как инструмент для получения справочной информации. Это может быть любая информация, касающаяся правил написания отдельных слов, трудных вопросов грамматики, лексики. Для этого в Интернете имеются справочные службы русского языка. Студентам предлагается самостоятельная проверка интересующего их написания или значения слова.

Для более эффективного решения целого ряда дидактических задач в практике преподавания русского языка как иностранного информационные ресурсы Интернета можно включать в учебный процесс с целью формирования навыков и умений в чтении литературы самого разного жанра. Чтение обладает большой общеобразовательной и социокультурной значимостью, важно для интеллектуального развития студентов, расширения их знаний и поддержки межкультурной коммуникации.

С помощью сети Интернет ставится задача пополнения студентами своего словарного запаса, как активного, так и пассивного. Для этого можно установить на мобильный телефон ряд словарей для использования на занятиях по русскому языку. Интернет-версии словарей имеют некоторые преимущества перед печатными изданиями, т.к. быстрый поиск может оказаться достаточно важным в определенных ситуациях. Использование мобильных приложений приносит определенную пользу студентам в процессе устного сообщения, во время чтения или написания рефератов, курсовых работ и др. Интернет-ресурсы облегчают формирование и развитие культурологической компетенции студентов, которые знакомятся со страноведческими и социокультурными знаниями,

включающими в себя национально-культурные особенности социального и речевого поведения носителей языка (их обычаев, этикета, социальных стереотипов, истории и культуры страны) и способы использования их в процессе общения. Формирование данной компетенции проводится в контексте диалога культур (в нашем случае – азербайджанской и русской) с учетом различий в социокультурном восприятии мира и способствует достижению межкультурного понимания между людьми и становлению «вторичной языковой личности», отличающейся толерантным отношением к другой культуре.

Дидактические возможности Интернета для повышения качества преподавания русского как иностранного и создания стимулов к обучению трудно переоценить. С помощью Интернета можно сформировать у студентов навыки самостоятельной работы, побуждая их к участию в проектной деятельности, обучая реальному общению. Для этой цели можно использовать *электронную переписку*, которую преподаватели используют для совершенствования русского языка студентов. Сначала это могут быть только формулы вежливости, а в дальнейшем и основная информация будет передаваться на русском языке. Студенты в переписке с преподавателем усваивают обороты, характерные для официальной корреспонденции, учатся печатать на русской клавиатуре. Электронная почта используется также для отправления поздравительных открыток.

Эффективной в процессе обучения русскому языку как иностранному является отправка студентам «языкового бюллетеня». Преподаватель раз в неделю отправляет студентам по электронной почте слайд с пословицей, поговоркой или фразеологизмом. Таким образом, в течение года студенты получают около 30 русских пословиц. С новооткрытого почтового адреса студенты должны отправить письмо преподавателю, что является проверкой выполнения задания (6).

Разнообразные функции в изучении русского языка выполняют *соцсети*. Их участники обсуждают новости, передают друг другу ссылки и ставят «лайки» событиям, связанным с русской культурой, помещают в них фильмы, аудиозаписи, которые являются комментариями к данным событиям и мероприятиям. Студенты могут создать группу на Фейсбуке, где обмениваются информацией, а также материалами для занятий, домашних работ, помещают ссылки на словари и т. д.

Другой формой обмена информацией является *форум*. Студентам можно поручить поиск информации или предложить участие в одном из форумов. Во время выполнения такого задания у студентов развивается умение пользоваться русскоязычными сервисами, появляется возможность языковой практики. Преподаватель подбирает соответствующий материал и формирует у студентов умение эффективной работы с материалами форума. Примером задания,

основанного на работе с форумом, является поиск студентами мнений на тему важного события, произошедшего в мировой политике, культуре или экономике. Другим способом совершенствования языка с помощью интернет-форума является работа с текстом и его обсуждение на форуме. Преподаватель передает студентам ссылку на аудио или видеоматериал. Задание заключается в ознакомлении с материалом и в его обсуждении на форуме.

Использование Интернета требует активного участия, а не только пассивного восприятия информации студентами. В этом может помочь такой ресурс Интернета, как *блог*. Преподаватель просит студентов вести свой блог или найти необходимую информацию в уже существующих блогах. Это можно делать при помощи заданий довольно общего характера, например, «Посетите несколько блогов, посвященных моде, и найдите в них информацию о том, что будет модно в этом сезоне». Можно также предложить студентам конкретный источник и четко определить задачу. Работая с блогом, студенты получают доступ к материалам, которые помогают усвоить факты из области культуры и повседневной жизни жителей страны изучаемого языка, находить общие черты в разных национальных культурах (3, с.29-30).

Работая с интернет-материалами, студенты совершенствуют умение читать и писать на русском языке. Одновременно они расширяют свои знания в области культуры и страноведения.

Дистанционные курсы. С помощью дистанционных курсов русского языка как иностранного можно в полной мере обеспечить комплексный подход к обучению языку на любом из его этапов. Этому способствует гибкость обучения (студент может самостоятельно выбрать темы, которые вызывают у него интерес, или которые являются для него проблемными). Изучение исследований в области использования информационных технологий приводит к мысли, что социальная сеть интернета становится одной из наиболее приемлемой и применяемой платформой для дистанционно-интерактивного обучения (1).

В настоящее время существуют разнообразные модели дистанционного обучения, интеграция очных и дистанционных форм обучения; сетевое обучение (автономные сетевые курсы; информационно-предметная среда); сетевое обучение и кейс-технологии, дистанционное обучение на базе интерактивного телевидения или компьютерных видеоконференций. Наиболее удачной является модель, основанная на интеграции аудиторных занятий (лекции, семинары, практические занятия и т. д.) и дистанционно-интерактивных форм обучения (вебинары, видеозаписи, видеоконференции, форумы, обсуждения, дискуссии, телеконференции и т. д.). Такая модель предполагает индивидуальный подход и в то же время широкую интерактивность в обучении, что в современном вузовском образовании представляется наиболее

перспективным. Увеличивается возможность самостоятельного и группового изучения материала, создаются условия использования исследовательских подходов в обучении, самостоятельного и группового поиска информации для решения проблемы, умения работать с информацией индивидуально или в команде.

Таким образом, использование электронного обучения в преподавании русского языка как иностранного позволяет придать занятиям увлекательность и увеличить популярность в глазах современных студентов. Дистанционный прием, основывающийся на компьютерных технологиях, позволяет ознакомить учащихся с новым материалом, сформировать определенные навыки и умения, а также протестировать усвоение учебного материала.

Приучая студентов к работе с Интернетом, преподаватели формируют у них стимул и желание постоянно расширять свои знания, дают возможность контакта с живым языком и культурой России и тем самым мотивируют их к изучению русского языка.

Использованная литература

1. Аснович Н.Г. Использование социальных сетей в образовательном процессе//Информационные технологии в образовании, науке и производстве: IV

Международная научно-техническая интернет-конференция, 18-19 ноября 2016 г. Минск, 2016 [Электронный ресурс]. <http://www.bntu.by/news/67-conference-mido/4882-2016-11-19-13-01-02.html> 2.

2. Букин Денис. Использование Интернет-ресурсов для обучения русскому языку// Foreign Language Teaching, Volume 39, Number 4, 2012. [Электронный ресурс]//<https://master-rki.net/docs/Bukin042012.pdf>

3. Дечевска Юстина, Зюлек-Войнар Магдалена. Использование Интернета в обучении русскому языку// Актуальные проблемы обучения русскому языку XII. Brno, 2016. С.29-37.

4. Ким З.М., Корнева Г.В. Реализация компетентного подхода в преподавании русского языка как иностранного – отражение новой лингводидактической ситуации//Филологические науки. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2016. № 11(65): в 3-х ч. Ч. 1. С. 188-191.

5. Налиткина О.В. Компетентный подход как основа новой парадигмы образования //Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. Вып. 88. С.170-174.

6. Чуксина И. Г. Педагогические основы обучения студентов русскому языку как иностранному средствами компьютерных технологий: Дис. ... д-ра пед. наук. Калининград, 2003. 269 с.

Kopanytsa L. N.

*Doctor of Philology, Professor,
Kyiv National Taras Shevchenko University*

MODELING ROLE OF FOLKLORE TEXTS AS A CRITERION FOR THE PRAGMATIC MEASUREMENT OF A FOLK SONG

Копаница Любовь Николаевна

*доктор филологических наук, профессор кафедры фольклористики,
Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко*

МОДЕЛИРУЮЩАЯ РОЛЬ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТЕКСТОВ КАК КРИТЕРИЙ ПРАГМАТИЧЕСКОГО ИЗМЕРЕНИЯ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Summary. The article analyzes various levels of the pragmatic structure of the text of a folk song related to situations of its creation by a conditional author and further reproduction as well as a complex of its pragmatic parameters and prescriptions, revealing their modeling and communicative functions in traditional culture, which are basically rational, psychological, subjective the process of creativity.

Аннотация. В статье анализируются различные уровни прагматической структуры текста народной песни, связанные с ситуациями ее создания условным автором и дальнейшим воспроизведением а также комплексом его прагматических параметров и предписаний, выявляются их моделирующие и коммуникативные функции в традиционной культуре, которые являются в своей основе рациональным, психологическим, субъективным процессом творчества.

Key words: folklore, text, lyric song, pragmatic structure, communicative functions.

Ключевые слова: фольклор, текст, лирическая песня, прагматическая структура, коммуникативные функции.

Изучение прагматики фольклора, по крайней мере во второй половине XX века, в целом ограничивалось отдельными наблюдениями относительно ситуационного контекста (условия,

при которых должны быть или не должны быть рассказаны, например, сказки, влияние верований на формирование поведения человека, описание функций материнского фольклора в процессе

воспитания культуры здоровья детей, определение специфики фольклорной речи и ее места в контексте социального воздействия) или замечаниями относительно влияния на фольклор изменений в мировоззрении носителей традиции [6; 1]. Однако при всей актуальности этих задач ими нельзя ограничиться. Значительно большее значение имеет постановка альтернативной научной методики, которая дает совершенно иной опыт, поскольку предоставляет возможность определить не только семантику культурных символов, но и осознать истинную сущность и значение явлений традиционной культуры и дать более-менее адекватный ее перевод.

В научной традиции для обозначения культуры как символической деятельности укоренилось понятие «вторичные моделирующие системы» или «семиотические системы». При этом моделирующая роль семиотических систем имеет две стороны: первая – они становятся средством сохранения и воспроизведения информации от поколения к поколению, обеспечивая таким образом преемственность культуры, а вторая – их способность быть механизмом регуляции социального поведения носителей этой традиции [10, с. 114]. Так, в современной фольклористике достаточно активно исследуются тексты, которые моделируют поведение, а в результате – обнаруживают характерные правила толкования и логику устно-поэтических текстов [17]. Между тем принципы интерпретации фольклорного текста тоже расширяют наши представления о способах моделирования поведения в архаических культурах. Поэтому идея прагматики фольклорных текстов поможет обнаружить не формальные правила, которым носители традиции следуют в своей повсечасной жизни, а само существование в народной культуре идей, смыслов, универсалий, индексных выражений, понять, как они бытуют и общеприняты в действительности, и объяснить, как в роли «символического регулятора социальных связей» [3] они моделируют повседневное бытование субъекта культуры.

В фольклористике различают два уровня прагматической структуры фольклорного текста: внутренний, который соотносится с ситуацией создания текста и его условным автором, и внешний, который соотносится с ситуацией воспроизведения текста и его прагматическими параметрами и предписаниями [13, с. 34]. В прагматичной плоскости проблема практической ценности фольклорного текста проявляется в том, что не так важно различие между созданием и воспроизведением текста, как много значит содержание этого текста и каким образом оно соотносится с параметрами ситуаций, описанных в нем. И здесь проблема прагматики фольклорного произведения обязательно затронет вопрос фольклорного жанра. Поскольку учитывая уже традиционное в фольклористике понимание жанра народного творчества, которое делает упор на единстве поэтики, общности сюжетов, способе

бытования и отношения к музыке и движениям (определение жанра, предложенное В. Проппом), то понятно, что только часть параметров фольклорного жанра связана с прагматикой.

На основе известной классификации прагматических функций, которая практикуется в науке [11, с. 258] и соответствует основным способам моделирования поведения, дать определение, какая доминантная функция жанра бытовой лирической песни, трудно. Ведь текст песни моделирует поведение носителя традиции непосредственно – через внутреннюю природу фольклорного текста. Но жанр лирической песни является прагматичной категорией уже потому, что имеет открытый и динамичный межжанровый характер. В связи с этим, например, апелляция к рецитации в песне о любви «текста» заговора, который, собственно говоря, в устной поэзии прямо не относится к жанру заговоров, но, выходя за пределы текстовых связей, созвучный с заговором как универсальным сводом знаний и комментатором упорядочения, ритуализации всей жизни, является особой формой прагматики, т. е. действия, поступка, поведения. Однако этот аргумент, в свою очередь, связан с двумя выводами. Один из них – заговор как древнейший жанр аккумулирует, удерживает в себе непрерывность ритуала и дискретность мифа, отнюдь не интегрируясь с ними, в разных контекстах может передавать главную идею ритуала – единообразие, касаясь сферы подсознания, и обеспечивать «успешное прохождение наиболее напряженных точек сценария жизни» [2, с. 10]. Но с приходом понятия «ритуал» в устную культуру помимо привнесения порядка и упорядочения в жизнь человека правильнее представить его как ориентацию на эффективный, рациональный в своей основе, субъективный процесс творчества. Так, в песне автор-исполнитель, с одной стороны, творит как-бы в рамках традиции или определенной «последовательности», как сказал В. Пропп, с другой – он остается абсолютно свободным в выборе личных средств, персонажей и даже мотивов, которые все же могут быть зависимыми от социального и культурного опыта аудитории. В лирической песне в подобных ситуациях автор-исполнитель «неофициален», свободен от ритуального контекста, что является естественным и обязательным условием при выполнении большинства обрядовых действий, но которое и поглощает словесную часть обряда. В песне слово не только не теряет свою самостоятельность и независимость, но даже приобретает некоторую интимность, которая способна быть важным фактором психотерапии. И в структуре поэтической фразы, в ее ритмической организации – универсальном маркере ритуализованных форм, в развитии мотива, в выражении настроения – везде чувствуется связь песни с магическим обрядом. Однако уровень доступности магической реальности в песенном

произведении этим и ограничивается: носитель традиции обращается к ней, но не находится в ней.

Из всех приведенных здесь соображений все позволяет сделать вывод, что лирическая песня и заговор объединяются не только установкой на общий блок «слово – дело» или рецитацией в песне «текста» заговора, магических действий, а солидаризируются стремлением преобразования, переделывания реальности. Это правда, что в заклинании человек может вступить с деструктивными силами в «диалог», потому что в нем изначально заложена установка на «высокий положительный смысл мира и человека» [15, с. 11], но эта суггестивная особенность только доказывает полифункциональность заповедного слова, его способность консолидировать общество вокруг «своих» культурных ценностей и передавать свою спасительную силу на благо человека. Здесь стоит напомнить, что народные бытовые песни как жанровое явление, оформились сравнительно поздно, но впитали в себя, приспособили для своей цели застывшие готовые фольклорные клише, и в частности заговоров. Издавна люди осознавали особую роль слова, его «магическую» силу. Веками люди стремились найти эти идеальные слова, запоминали их, записывали, а человек, который профессионально владел языком, считался колдуном. Аналогичные аргументы приводит В. Топоров, объясняя особый «социальный престиж» жреца, шамана, ведуна, прорицателя равно как и поэта именно тем, что они обладают особыми знаниями, каким-то исконным, точнее, тайным, скрытым значением слов, благодаря чему «они не только могут понять мир, но и контролировать его в том фрагменте, с которым соотносено данное слово» [14, с. 206].

Но речь идет не об использовании песней текстов заговоров или обращении автора-исполнителя к каким-либо магическим действиям. Вопрос стоит так: может ли слово-знак одной ситуации (например, заговора) через генетическую память, ассоциативное мышление носителя традиции быть инструментом моделирования новой картины и в ином фольклорном жанре. В лирической песне процедура «заговора» прямо не референтна прагматической цели, которую Ч. Моррис однозначно называет «организацией знакового (семиотического) поведения» адресата, его действий и состояния [9], как в традиционном заговоре. Сказать иначе: песня в определенной степени игнорирует объект заговора. В то же время магия поэтического слова в «сценарии» песни обращена к подсознанию исполнителя-слушателя. В песенном произведении на первый план выступает убежденность лирического героя-исполнителя в достижении «эмоционального комфорта» и своеобразный способ самонастроя, упорядочения, организации внутреннего мира человека. Как ритм заговора – весомая составляющая в преобразовании начальной ситуации в желаемую, а заговоры – не способ коммуникации между участниками ситуации, а

способ самонастройки, так и лирическая песня уже в своем исполнении стремится приблизить события, которые происходили в прошлом, современности. Песня не изобретает нового поэтического языка, она дает высказаться самим словам-знакам. В этом смысле и говорится о «театрализации настоящего» (Д. Лихачев), в котором отсутствуют «зрители», а есть только лирический герой – сам исполнитель.

В то время как второй вывод позволяет показать, что и из мифа лирическая песня берет слово как повод, основание, «притчу», как основу комплекса знаний о мире, который в определенной степени можно считать вообще универсальным для менталитета человека. Точно такую же функцию в коллективе выполняет песня: она не только один из шаблонов смыслов, этнических культурных кодов, артефактов, но и одна из форм социального взаимодействия. Песня транслирует этнокультурные тексты, «ментальное тело» из прошлого в будущее через события настоящего, через объединение всех участников коммуникативного процесса общей реальностью социокультурной традиции. А риторический уровень организации песенного текста является структурной экспликацией прагматики жанра лирической песни.

Конечно, народную лирическую песню как жанр мы не можем рассматривать (хотя бы и как длительный и сложный процесс), но результат прямого ее экстрагирования из синкретического мифологического единства. Такой подход приводит к следующей оппозиции, которая распознается на уровне адаптации песней ритуала и мифа как «модели» сюжета, образов. Миф соотносится с необрядовой песней чаще всего на уровне мифологических реминисценций, которые, возможно, пришли в песню через обряд, через более полное, расширенное содержание символических традиционных действий. Но и в этом случае, когда миф и народная песня соотносятся через ритуальный субстрат, фольклорные песенные мотивы, пусть не оформленные прочно как комплекс представлений о мире, обществе, человеке, однако соединяют в себе повторение прагматических функций ритуала и связанного с ним мифа. Совершенно очевидно, что в определении роли мифа и ритуала в развитии различных жанров устной словесности следует подходить к ним не как к вечным моделям искусства, а как к предыстории человеческой мысли, «коллективных представлений», психологического «символизма» и поэтической образности. Ведь отдельные ритуалы мы воспринимаем не как архетипы жанров, сюжетов, мотивов, а в значении объясняющей функции мифа и компенсаторного начала в нем, ритуально-мифологических мировоззренческих категорий, которые трансформируются в жанры, а также сюжеты, мотивы, структурные системы, и взаимодействуют с материалом житейского опыта. Отсюда общие, типические темы народной лирики,

лишенные случайных и личностных мотивов, универсальный поэтический материал, который дает возможность различать художественные коды народной культуры в зависимости от их отношения к знаку. Этот комплекс представлений существует в различных фольклорных системах и наиболее выразительную аналогию ему можно увидеть в лирических песнях о любви.

Эстетика тождества, в соответствии с которой строится произведение устного народного творчества, требует соблюдения определенных конвенций, таких, например, как заданность, запрограммированность художественной точки зрения в произведении любого жанра. А предопределенность, стереотипность ситуаций порождает в лирической песне и запрограммированность эмоциональных реакций. В необрядовой поэзии большинство универсальных культурных понятий оторвались от своей первоосновы и потеряли свои первоначальные функции. Но поэтическое слово при этом приобрело ту свободу, которая возлагала на него функцию выражения магического смысла действия, отношение к жизни в важнейших эстетических и мировоззренческих категориях. Однако без учета психологической функции слова, ритма прагматическая картина песенного произведения была бы неполной. Последнее подразумевает особую установку сознания, при которой исполнитель-слушатель должен научиться внимать голосу и мысли другого. Как отмечает российская исследовательница С. Адоньева, если социальное действие по определению не может быть некоммуникативным, то и результатом будет не только изменение действий партнера коммуникации. Такое объяснение кажется правильным: «Результатом социального действия является изменение говорящего, инициатора события, а также всех тех реальных и воображаемых наблюдателей, которых данная социокультурная традиция включает в коммуникативный контекст» [1 с. 37]. И хотя феномен суггестии традиционно относили к области магии, религии, медицины и психологии, мы можем сказать: народная песня обращается к способу воздействия на исполнителя-слушателя знаками-медиаторами – магическим словом, ритмом – и исцеляет душу не меньше, чем заговоры, заклинания и другие традиционные суггестивные тексты. Ее цель связана, с одной стороны, с социальным и культурным опытом автора-исполнителя, его общественным статусом, а с другой – с той коммуникативной стратегией, которую и предоставила ему традиция для достижения своей цели. Ее место – в пределах мифа, заговорно-магического действия, игры. Коротко говоря, человеческое мышление зависит от умения пользоваться историческим опытом и комбинировать культурные знания, семиотически и психологически значимые для социума фольклорные тексты, что обеспечивает ему самоидентификацию.

Конечно, нет сомнения в том, что идентификация коммуникативного события в песне может быть выражена через универсальные представления, ментальные культурные коды, формульные мотивы, то есть через знак, который объединяет наблюдаемый мир реальности и то, с чем невозможно непосредственно встретиться в мире: добро, красота, любовь, честь и т. д. Однако не нужно забывать, что народные лирические песни записаны преимущественно в XIX – начале XX века, и, бесспорно, их нельзя отнести к архаическому фольклору. Они изменились в так называемой эволюции, но сохранили многочисленные мгновения своего многовекового бытия, духовную основу национальных традиций в многовариантных трактовках, которые можно и нужно прочесть, и прочесть их поэтику именно как синкретическое явление, не отделяя механизмы создания поэтического образа, художественного слова от предмета, действия, состояния, абстрактного – от реального, микромира – от макромира, не оказывая предпочтение категориям искусства как определяющему, интегрирующему фактору.

Вряд ли есть необходимость специально убеждать, насколько важна детекция древнего мифологического наследия, исследование мифоритуальной метасхемы для понимания народной культуры. Однако в этом случае стоит прежде всего говорить о метаязыке и даже об общей логике мифологического мышления, которые в свое время блестяще были интерпретированы О. Фрейденберг в работе «Миф и литература древности». Согласно выводам исследовательницы, первобытное мышление антиказуально, и лишнее искать вывод из диады «причина – следствие», поскольку: «Причина одного явления лежала для него (первобытного мышления. – Л.К.) в явлении смежном. Так образовалось, – подчеркивает О. Фрейденберг, – сплетение причин и последствий в виде круга, замкнутой линии, где каждый член ряда был причиной и следствием. Такая обреченность порождала представление обо всем, что окружает как о неизменности, что сменяется» [16, с. 20]. Поэтому идея прагматики фольклорного песенного текста как мифологического программирования повседневности снова направлена на исследование зависимости между знаками и теми, кто их использует, то есть – функционирование знаковых систем. Если обратиться к песенному тексту, его символическим парадигмам, которые пусть и не последовательно описывают мир, то убеждаемся: что бы не создавало поэтическое мышление в песне, результатом его, безусловно, будет представление и объяснение общей картины, отождествление субъективного и объективного. Народная песня, приписывая слову значение главного средства познания и выражения, сохраняет эти представления. В связи с этим ее следует рассматривать на двух уровнях: с одной стороны, в глубинном укоренении поэтических

идей, мотивов, образов в явления и ситуации повседневной жизни, а с другой – сквозь мифоритуальную основу песенных произведений. Во всяком случае тексты лирических песен проектируют мифологическое сознание на уровень повседневности, то есть, актуализируют, объективируют мифологические представления в конкретных жизненных ситуациях. Но и поведение человека, выступая кодифицированным, «описанным» в этих текстах, проецируется на архетипическую модель и тем самым наполняется мифологическим содержанием.

Тот смысл мышления в устном поэтическом творчестве, на который нам хотелось указать, заключается не только в классических свойствах фольклорного произведения – синкретизм, традиционность, анонимность, вариативность и импровизация, но обнаруживает существующие модели и механизмы существования фольклорного сознания как умственные установки, как прагматический шаблон, который формирует этнопоэтическое сознание, моделирует картину мира и проецирует ее на отдельные жанры народного творчества.

Проблема метапонятийных моделей в устном творчестве закономерно переходит в проблему исторической и генетической памяти этноса. Лирические песни представляют собой неисчерпаемый источник памяти народа, бережно хранят знания о его жизни в разные исторические времена, о его быте, помнят неписанные законы бытия, этические, эстетические идеалы, цель которых не просто связана с социальным и культурным опытом этноса. В этом случае песня как фольклорный текст выступает, как метко выразился Ю. Лотман, транслятором «небиологической памяти коллектива» из прошлого в будущее через правдивые события реального «я» автора-исполнителя произведения. Принимая во внимание, что фольклор – это знания, то передача культурного опыта-знания – один из результатов фольклорной коммуникации, однако не сама коммуникация. Так и в песне, знания, которые хранит вербальный текст, благодаря постоянной ретрансляции, служат инструментом организации жизни традиционного социума, гарантом его стабильности, а значит, и каждого, кто себя к нему относит. Поэтому главное в устной лирике – не столько способность оценить объективное бытие, воссоздать в слове различные явления, события и факты реальной жизни, сколько передать отношение к ним, дать им идейно-эмоциональную оценку через лирический образ, образ-переживание. Эти переживания вызваны к жизни различными фактами действительности и очень разнообразны: интимные, бытовые, морально-этические, социальные и тому подобное.

Этот поверхностный взгляд на своеобразие фольклорного поэтического жанра обязывает напомнить, что песня как фольклорный текст несет в себе значительный эмоциональный потенциал, активно сохраняется, транслируется и

адаптируется только on-line. Однако и тогда – это всегда лишь один из вариантов, который принимает стилистические и сюжетно-тематические стереотипы, модифицируя или трансформируя их. В памяти исполнителя всегда сохраняется определенная стабильная и меняющаяся структура развития темы, сюжета, типичных бытовых и ритуально-церемониальных ситуаций, постоянных словесных формул, жанрового этикета, которая и определяет специфику функционирования народной песни. Можно назвать целый ряд сюжетных мотивов, которые не только являются стабильными для песен, но и определяют метапонятийную модель песенного текста, его индивидуальность, жанровое своеобразие и словесную поэтику. Вот ориентировочно тематический диапазон песен о любви: зарождение интимных чувств, верность, красота и гармония чувств, размышления и надежды в пору любви, девичья и юношеская красота, встречи влюбленных, отъезд милого, расставания и встречи, недоразумения между влюбленными, примирения, ревность, нарекания, препятствия для влюбленных, опасливость со стороны родителей, наветы и ложные обвинения, горечь разлуки, печаль по милому.

В этом, собственно, и заключается суть идеи о «вечном возвращении» как основе художественной коммуникации, на что обратил внимание М. Элиаде. Однако было бы неверно сводить природу устно-поэтического творчества только лишь к сюжетно-мотивным стереотипам. Важнее, кажется, понять, как и почему неизменное и постоянное обращение к образцам огромной и важной информации стало фундаментальным для традиционной песни, дает ей свежие мотивы и новые чувства, ведет к формированию особенной художественно-поэтической структуры. Однако этот тезис непременно порождает другой: предстоит еще раз заметить, что в определении качественных, в том числе и музыкальных, характеристик народно-песенного произведения как единиц измерения, решающее значение имеет не их бытовая функция, а установки конкретной этнической среды, язык среды, «модус мышления» [5], которые в словесном фольклоре воспроизводят функциональность высшего порядка – ориентировку этого сообщества на определенный тип мышления, а не просто достижения культурой на определенном этапе истории некоего «уровня» в количественном смысле. Отсюда снова выходим на моделирующую роль фольклорного текста как критерий его прагматического измерения.

Уже эти наблюдения свидетельствовали о том, что песенный текст артикулирует не столько «общие знания» как таковые, сколько законы их формирования и функционирования, то есть, – логику мышления, заложенную в тексте. Эта логика определяет зависимость патриархального человека от окружающего мира и его поведение в нем. Вполне на уровне требований логики мышления любая ситуация, то или иное явление,

постоянные (системные) фольклорные элементы, которые всегда можно адаптировать и выразить иначе (варьировать) в произведении. Речь идет о том, что автор-исполнитель в песне публично дает знать, что он думает, какие видит пути выхода из этой ситуации, то есть, его мысли направлены на самое себя. Но поэтическое мышление построено таким образом, что может высказать себя за счет других идей, правил, понятий, образов, слов. В этой ситуации логика мышления в народной песни может быть истолкована как значимый текст, как закодированное тем или иным способом и насыщенное информацией высказывание, которое имеет адресанта и адресата, призванное прежде всего регулировать повседневные отношения между людьми, быть, по выражению Е. Мелетинского, «образцом поведения» [8, с. 5]. Таким образом, динамика песенного текста узаконивает такой принцип восприятия, как коммуникация.

Песня о любви – это наиболее эмоциональный, экзистенциальный фольклорный жанр, который, возможно, по силе душевного напряжения сближается разве что с причитанием, плачем. Это объясняет в ней еще одну, кроме информационной функции, особенность прагматики жанра – компенсаторную, т.е. эмоциональную разрядку, которая в процессе речевого акта достигается прежде всего именно в отчуждении от себя того события, о котором идет речь, в речевом поведении автора-исполнителя песни, которое соотносится, что называл Л. Выготский, с «особым лиризмом произведения» [4, с. 269]. В этом психологическом процессе оказывается, что мы воспринимаем песню не только как вербальный текст, но также как семиотическое действие, которое использует разнообразные – вербальные и невербальные – компоненты для реализации своей прагматической цели. Во всех лирических песнях прослеживается один и тот же рационалистический принцип: в песне эксплицируются отношения. И критерием оценки сюжетных линий песни – хотя они, на первый взгляд, кажутся бессюжетными – является конфликт. А согласно утверждениям фольклористов, он является основой любого сюжета, а значит, должен быть характерной и состоявшейся его частью.

Именно конфликтная ситуация в лирической песне позволяет обнаружить глубинные уровни прагматики жанра. Ведь конфликтная ситуация в народной песне, имея традиционный социально-бытовой характер, обращена к главной мифопоэтической идее – установление «правильного» порядка, перехода, превращения хаоса в культуру. Эта мифологическая тема представляет сюжетную основу большинства фольклорных жанров. Но в процессе трансформации мифа в фольклорное произведение она постепенно и в зависимости от жанровой специфики меняется именно из-за деритуализации и десакрализации. В песенном произведении тема порядка, гармонии, так называемого «окультуривания хаоса», воспроизводится на

уровне правильного программирования повседневной жизни человека, которое обеспечивается соотношением сакрального модуса культуры с основными этапами жизни индивидуума. Носитель традиции находится в мифологизированном пространстве архетипной модели мира и в сакрально обозначенные, и в нейтральные моменты жизни независимо от экспансии культуры. Соответственно и тема «окультуривания хаоса» имеет неоднородные моменты, или другими словами, может охватывать весь мифоритуальный сюжет модели мира на маркированном, «праздничном» уровне или на сакрально нейтральном, деритуализованном, бытовом.

Из народных представлений, верований, обычаев, которые сегодня обычно называются картиной мира, этносоциум выработал целый ряд правил поведения: семейно-бытовых обрядов, календарных праздников, нормы повседневной жизни, соблюдение которых, по представлению человека, должны были обеспечить гармонию мира, в котором он находится. На сакрально нейтральном, бытовом уровне носитель традиции не должен строго соблюдать правила, заложенные в текстах поверий, примет, магических действий, заговоров, что можно считать основным «мифологическим резервом» культуры, и свободен в своих действиях. Однако этим, собственно, и ограничивается условие пребывания носителя традиции в универсуме. Он как бы отступает от выполнения всех правил, но это не отдаляет его от архетипной модели мира.

Универсальные «правила», которые можно извлечь из различных фольклорных жанров, содержит и народная песня. Она создает свой вариант картины мира, выбранный ею для целостного, логического и адекватного варианта архетипной модели мира, построенной на воспроизведении таких же взаимосвязей (темпоральных характеристик, пространственных как основных и периферийных, корреляции между предметами), которые образуют первоначальный уровень мифологизации intersубъективности, установленный для других жанров народной культуры, и которые могут приравниваться к основным факторам установления «правильного порядка». Итак, именно в связи с коммуникативными действиями и рациональностью носителю традиции дается своеобразная схема, которая уже указывает на мифологизацию как способ перехода хаоса, «неправильного» в культуру, в «правильное» для контролирования любой реальности. И народная песня здесь уже служит не целью проигрывания мифологического сценария (создание мира), а на уровне человека дает правильное воспроизведение основных этапов жизни, правильный ход жизни, решение наиболее конфликтных ситуаций, не меняя, однако, смысл информации, добавляя только новые значения, которые уточняют и расширяют семантическое поле общих

мифологических понятий. Пожалуй, именно в таком контексте каждое исполнение народной песни следует рассматривать в широком смысле как элементарный переходный ритуал.

Логика выбора «правил», что является ничем иным как метаязыком, лежит в основе многих фольклорных явлений. На уровне, скажем, примет, речь может идти о степени заучивания, о верованиях можно сказать как о привычке людей действовать как должно быть, а на уровне большинства фольклорных жанров – это мифоритуальная модель мира как наиболее совершенная и продуманная, лишённая случайностей. Причем известная мифоритуальная структура разрушения и восстановления гармонии мира, что в мифологическом сознании предстает в целом ряде взаимосвязанных бинарных семантических оппозиций, которые раскрывают парадигматический смысл бытия человека, его сознание, индивидуальный опыт и бытовую культуру, в эстетически перестроенном виде не только питает песню, но и становится своеобразным показателем ее психологизма, особенного – «поэтического» – мышления, лиризма, мотивированного, считает психолог Л. Выготский, потребностью действовать. Но возьмем за исходный тезис, что бытовая песня, выступая носителем традиции в рамках мифологизированного пространства, является реальным отражением действительности, быта, восприятий, фантазий человека, его эстетических чувств.

Действительно, если цель обряда, заговора – коллективное символическое действие и словесное магическое влияние на ситуацию с целью ее изменения, то лирическая песня движима идеей передачи эмоционального состояния человека и влияния на него. Даже если и считать доказанным, что формально песня не отличается от мифа, ритуала, игры, но и тогда остается вопрос: на каких семантически емких образах держится это сходство? Ведь все эти знаковые образования опираются на многофункциональные механизмы культуры и сведены в первую очередь к человеку. Поэтому стоит прежде всего выделить глубинные смысловые значения, представленные в «тактике» жанра (жизнь, смерть, свобода, любовь, судьба, душа, счастье, несчастье), поскольку невозможно приобщиться к процессам коммуникативного взаимодействия без использования знаков-медиаторов. На самом деле они сохранились и воспроизводятся в этнокультурной традиции, в народной песне в частности, не путем спонтанного припоминания того или иного знака, а подчиняются определенной системности, упорядочению в прагматических и синтагматических отношениях, ведь традиционная лирическая песня сочетается с произведениями устной словесности не только своим содержанием, но также формой и поэтическим выражением и стилем, о чем писал еще академик Ф. Колесса [7, с. 157].

Стоит все же учитывать, что этот знаковый субстрат входит в народную песню не общим потоком, а избирательно, чаще всего по одному какому-то качеству, важному и необходимому для фольклора. Причем это должно быть семантическим, мотивным и образным стереотипом, что идет от реальной жизни, скорректировано идеологическими и моральными правилами, формулой поведения (брак, отношения между влюбленными, которые исходят из поведенческих стандартов этносоциума), с одной стороны, и нарушением этой бытовой нормы – с другой. Такой фольклорный стереотип всегда выдвигает на первый план из явлений быта, обрядов, обычаев, бытовой нормы понятия, которые не сходятся с правилами жизни, народным сознанием, поскольку именно на отрицании обычаев, норм и представлений рождается, комментирует Б. Путилов, новые темы и мотивы особого внутреннего напряжения и динамизма [12, с. 123]. Например, в центре песни о любви оказывается не какая-то бытовая традиция, наоборот – борьба с ней, поскольку здесь, как видим, приворот предстает не как модель суггестивной практики или моделирование достижения цели, а как трагедия для героини. Между тем, гадания, заговоры и колдовство как средства распознавания будущего считались даже обязательными для урегулирования жизни членов социума и известны у всех народов.

И последнее: справедливы замечания исследователей о том, что народная лирическая песня, как правило, не имеет датировки. Точно неизвестно, когда она возникла и как развивалась в ранний период своего существования – до начала ее научной фиксации. Вместе с тем процесс формирования жанра, судя по всему, был довольно длительным. Отдельные его образы, мотивы, приемы композиционные и поэтического стиля являются очень древними. Однако окончательное оформление жанра приходится на сравнительно позднее время. В этом контексте важно показать, что в формировании поэтики лирической песни оказываются не столько прагматические традиции архаических песенных жанров, сколько существование в устной культуре общих символических парадигм, универсальных кодов-медиаторов, которые неотделимы от мифа или от мифологических представлений, мифологического мировоззрения, ритуала и объясняют их прагматику. Итак, для того, чтобы постичь секреты бытия песни, приблизить понимание ее внутренней природы и принципов моделирования поведения человека, необходимо вернуться к примитивной мифологии и ритуалу, стараясь найти в них психологическую биографию человека.

Список литературы

1. Адоньева С. Прагматика фольклора / С. Адоньева. – Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. ун-та; ЗАО ТИД «Амфора», 2004. – 306 с.

2. Байбури́н А.К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А.К. Байбури́н. – Санкт-Петербург: Наука, 1993. – 242 с.
3. Богданов К. А. Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2001. – 438 с.
4. Выготский Л. С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – Минск: Современное слово, 1998. – 480 с.
5. Грица С. Мелос української народної епіки / С. Грица. – Київ: Наукова думка, 1979. – 246 с.
6. Зеленин Д.К. Магически-религиозная функция фольклорных сказок // Сборник в честь 70-летия Ольденбурга. – Москва, Ленинград, 1934; Долгорукова Т.Б. Влияние изменений в мировоззрении рассказчиков на фольклор (на энецких материалах 1940–1950-ых гг.) // Традиции и современность в фольклоре. – Москва, 1988. – 178–198; Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура / Б.Н. Путилов. – Санкт-Петербург: Наука, 1994. – 225 с.
7. Колесса Ф. Українські народні думи: перше повне вид. з розвідкою, поясненнями, нотами і знімками кобзарів / Філарет Колесса: т-во «Просвіта». – Львів: Накладом т-ва «Просвіти», 1920. – 160, VIII с., [7] арк. фот.: ноти.
8. Мелетинский Е. О литературных архетипах // Российский государственный гуманитарный университет. Чтения по истории и теории культуры. – Вып. 4. Москва, 1994. – 136 с.
9. Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика: Антология. Сост. Ю.С. Степанов. – Москва: Радуга, 1983. – С.37–124.
10. Новик Е.С. Архаические верования в свете межличностной коммуникации // Историко-этнографические исследования по фольклору: Сборник статей памяти С.А. Токарева. – Москва, 1994. – С. 110-163.
11. Пермяков Г.Л. К вопросу о структуре паремнологического фонда. Типологические исследования по фольклору // Сборник статей памяти В.Я.Проппа (1895 – 1970). – Москва: Наука, 1975. – С.247 – 275.
12. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. – Санкт-Петербург: Петербургское Востоковедение, 2003. – 464 с.
13. Толстая С.М. К прагматической интерпретации обряда и обрядового фольклора // Образ мира в слове и ритуале: Балканские чтения. 1. – Вып. 1. – Москва, 1992. – С. 33–45.
14. Топоров В.Н. О некоторых теоретических аспектах этимологии // Этимология. 1984. – Москва: Наука, 1986. – С. 205–211.
15. Топоров В.Н. Об индоевропейской заговорной традиции (избранные главы) // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Заговор. – Москва: Наука, 1993. – С.3–103.
16. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. – 800 с.
17. Христофорова О.Б. Логика толкований: Фольклор и моделирование поведения в архаических культурах. – Москва: РГГУ, 1998. – 80 с.

#11 (51), 2019 część 10
Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe
(Warszawa, Polska)
Czasopismo jest zarejestrowane i publikowane w Polsce. W czasopiśmie publikowane są artykuły ze wszystkich dziedzin naukowych. Czasopismo publikowane jest w języku polskim, angielskim, niemieckim i rosyjskim.

Artykuły przyjmowane są do dnia 30 każdego miesiąca.

Częstotliwość: 12 wydań rocznie.

Format - A4, kolorowy druk

Wszystkie artykuły są recenzowane

Każdy autor otrzymuje jeden bezpłatny egzemplarz czasopisma.

Bezpłatny dostęp do wersji elektronicznej czasopisma.

Zespół redakcyjny

Redaktor naczelny - Adam Barczuk

Mikołaj Wiśniewski

Szymon Andrzejewski

Dominik Makowski

Paweł Lewandowski

Rada naukowa

Adam Nowicki (Uniwersytet Warszawski)

Michał Adamczyk (Instytut Stosunków Międzynarodowych)

Peter Cohan (Princeton University)

Mateusz Jabłoński (Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki)

Piotr Michalak (Uniwersytet Warszawski)

Jerzy Czarnecki (Uniwersytet Jagielloński)

Kolub Frennen (University of Tübingen)

Bartosz Wysocki (Instytut Stosunków Międzynarodowych)

Patrick O'Connell (Paris IV Sorbonne)

Maciej Kaczmarczyk (Uniwersytet Warszawski)

Dawid Kowalik (Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki)

Peter Clarkwood (University College London)

#11 (51), 2019 part 10
East European Scientific Journal
(Warsaw, Poland)
The journal is registered and published in Poland. The journal is registered and published in Poland. Articles in all spheres of sciences are published in the journal. Journal is published in **English, German, Polish and Russian.**

Articles are accepted till the 30th day of each month.

Periodicity: 12 issues per year.

Format - A4, color printing

All articles are reviewed

Each author receives one free printed copy of the journal

Free access to the electronic version of journal

Editorial

Editor in chief - Adam Barczuk

Mikołaj Wiśniewski

Szymon Andrzejewski

Dominik Makowski

Paweł Lewandowski

The scientific council

Adam Nowicki (Uniwersytet Warszawski)

Michał Adamczyk (Instytut Stosunków Międzynarodowych)

Peter Cohan (Princeton University)

Mateusz Jabłoński (Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki)

Piotr Michalak (Uniwersytet Warszawski)

Jerzy Czarnecki (Uniwersytet Jagielloński)

Kolub Frennen (University of Tübingen)

Bartosz Wysocki (Instytut Stosunków Międzynarodowych)

Patrick O'Connell (Paris IV Sorbonne)

Maciej Kaczmarczyk (Uniwersytet Warszawski)

Dawid Kowalik (Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki)

Peter Clarkwood (University College London)

Igor Dzedzic (Polska Akademia Nauk)
Alexander Klimek (Polska Akademia Nauk)
Alexander Rogowski (Uniwersytet Jagielloński)
Kehan Schreiner(Hebrew University)
Bartosz Mazurkiewicz (Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki)
Anthony Maverick(Bar-Ilan University)
Mikołaj Żukowski (Uniwersytet Warszawski)
Mateusz Marszałek (Uniwersytet Jagielloński)
Szymon Matysiak (Polska Akademia Nauk)
Michał Niewiadomski (Instytut Stosunków Międzynarodowych)
Redaktor naczelny - Adam Barczuk

1000 kopii.

Wydrukowano w «Aleje Jerozolimskie 85/21, 02-001 Warszawa, Polska»

Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe

Aleje Jerozolimskie 85/21, 02-001
Warszawa, Polska

E-mail: info@eesa-journal.com ,

<http://eesa-journal.com/>

Igor Dzedzic (Polska Akademia Nauk)
Alexander Klimek (Polska Akademia Nauk)
Alexander Rogowski (Uniwersytet Jagielloński)
Kehan Schreiner(Hebrew University)
Bartosz Mazurkiewicz (Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki)
Anthony Maverick(Bar-Ilan University)
Mikołaj Żukowski (Uniwersytet Warszawski)
Mateusz Marszałek (Uniwersytet Jagielloński)
Szymon Matysiak (Polska Akademia Nauk)
Michał Niewiadomski (Instytut Stosunków Międzynarodowych)
Editor in chief - Adam Barczuk

1000 copies.

Printed in the "Jerozolimskie 85/21, 02-001 Warsaw, Poland»

East European Scientific Journal

Jerozolimskie 85/21, 02-001 Warsaw,
Poland

E-mail: info@eesa-journal.com ,

<http://eesa-journal.com>